

Universidad Nacional de Mar del Plata

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

Maestría en Letras Hispánicas

Dones y contradones en la poesía de Rubén Darío

Tesis de maestría

realizada por: Profesora Marcela Zanin

dirigida por: Profesora Susana E. Zanetti

**Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boshi
Fac. Humanidades
UNMDP**

Introducción

Una particular escena se repite a lo largo de muchos poemas y cuentos de Rubén Darío: aquella de los magos o las magas, la de las hadas o las reinas que dan, que ofrecen a otro -a otros- regalos que en un singular acto de entrega vuelven tanto al celebrado como al celebrante los sitios de un intercambio particularmente signado por la gratuidad. Baste recordar a la reina Mab -“El velo de la reina Mab”- repartiendo sus dones a los mortales, ofreciendo a los cuatro desdichados e impertinentes de la boardilla un velo azul “casi impalpable”, el velo de los sueños -tan frágil e inconsútil como los límites entre la ensoñación poética y el mundo de lo real- que posee, ante la miseria circundante, la virtud de reparar la visión del ideal -el azul- en la tarea del artista.

Invalorable porque sustraída de la lógica del intercambio, la escena supone en el mismo acto de entrega su disolución inmediata; el valor que superpone a los materiales del artista no es uno de cambio sino otro tan ingrático e impalpable como el de la misma “visión azul” que alienta. El velo azul (el “sueño azul”) que le permite fabular a Darío, que le permite contar, narrar, lo que puede llamarse una escena central de don. Una escena que repetida y sostenida en cada uno de sus libros -bajo diferentes máscaras y circunstancias- parece modular, y situar centralmente, su palabra poética; de manera que más que pensar a cada uno de éstos como un momento de culminación puedan leerse como procesos abiertos en los que se anudan, cada vez, distintos núcleos líricos en el marco del homenaje. Puede hablarse de la obra poética dariana como de una que vendrá -atenta siempre a las irrupciones de lo nuevo, a su metamorfosis, a su

reelaboración constante- en la que las palabras de homenaje, las dedicatorias, los diálogos, las epístolas ofrecen, tal como el velo de la reina Mab, la posibilidad de ~~una~~ inventar un orbe –un porvenir poético- capaz de transitar por sobre las miserias de la propia vida del artista, y de abrir brechas y desvíos en la vieja y fosilizada tradición recibida.

Una obra poética que puede ser pensada como una red de dones imaginada y destinada a sostener el singular –y, como decimos, radicalmente nuevo- posicionamiento de la voz dariana en el entramado de la poesía hispanoamericana de fines del siglo XIX. Ligada, en consecuencia, a un procesamiento paradójal en el cual toda una vieja tradición es sometida a una labor de selección revitalizadora para crear la poesía nueva; o lo que es también, centrada en la transformación de un legado de varios siglos, “varias veces secular” -en palabras de Angel Rama- en una instancia poética inédita. Intento fundacional que habla de un rol de poeta que asume las experiencias anteriores y las somete a un proceso de reelaboración subjetiva intensa: en la poesía de Rubén Darío la tradición hispánica es recorrida como modo de habla distintivo y como un repertorio de novedades perpetuas. La lengua española toma allí, desde la actualización de su registro, al pasado como horizonte del presente; y a partir de esa instancia de diálogo –entre América y España- (que recupera a través de Francia la imaginación humanista y el concepto de autonomía del poema) se muestra, tal como lo expresa Julio Ortega¹, la trama propicia para el trabajo poético de este “hispanista de nuevo cuño”.

En términos generales, los abordajes críticos de la poesía de Rubén Darío no hacen referencia específica al tema del don –ni tampoco al homenaje y a la celebración-;

¹ Tomamos estas ideas, respecto al modo distintivo en que Darío recorre la vieja tradición para recrear lo nuevo, del libro de Julio Ortega: *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, 2003.

en los mismos no se ha investigado ni los alcances figurativos (en el plano del lenguaje) de tal perspectiva como tampoco las relaciones simbólicas paternofiliales que de modo puntual pueden especularse desde su ámbito. En esas interpretaciones previas² no encontramos una lectura que haya tratado de reponer los modos en que Darío supo posicionarse ante lo propio y lo ajeno; tampoco, por tanto, una indagación sobre las estrategias de apropiación, de uso y de ofrecimiento que allí se evidencian.

Jacques Derrida en *Dar (el) tiempo. I La moneda falsa*, al analizar la poética de Charles Baudelaire enuncia una paradoja en la que nos pareció encontrar el punto de vista desde el cual debíamos interrogar el tratamiento de lo propio y lo ajeno en la poética de Rubén Darío. Según esa paradoja, para que haya don es preciso que no haya reciprocidad, ni devolución; es necesario que se anule la lógica cerrada de la racionalidad del intercambio, y que se desencadene una diseminación que no depende ni retorna al padre; esto es, entendiendo el don como un proceso no ya relacionado con el contenido o con el tema de una escritura (con aquello que se da en el acto de dar como un intercambio de equivalencias), sino como una instancia vinculada a la escritura en tanto marca o huella inscripta como olvido. Para que haya don es preciso que el donatario no lo perciba como tal, que no tenga conciencia ni memoria del mismo: es necesario, entonces, el olvido como condición afirmativa de tal acontecimiento³.

Situados, entonces, en las huellas de ese singular olvido –o en palabras de Jacques Derrida, situados desde “una determinada experiencia de la huella como

² Nos referimos a los estudios que desde muy diferentes perspectivas –y épocas– leen la poética y la obra dariana: Anderson Imbert, Octavio Paz, Angel Rama, Iván Schulman, Arturo Marasso, Manuel Pedro González, Pedro Salinas, Ricardo Gullón, Raimundo Lida, Saúl Yurkievich. La excepción que puede señalarse en este conjunto es el libro de Julio Ortega porque, si bien el mismo no está focalizado en el tema del don, abre una perspectiva que opera como marco propicio para tratarlo. Esto es, puntualmente, la noción de diálogo y de lectura desarrollada en ese texto, citada en esta introducción y, como se verá, transitada con frecuencia en el desarrollo de nuestro trabajo.

³ Cfr., Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 41/74.

ceniza"- nos hemos vuelto a preguntar por las condiciones de posibilidad moduladas *en*, y *por*, la poesía dariana. Tratamos de ver, en los diversos núcleos líricos de esta poesía, el modo en que se diseña una política de la memoria, de la herencia, de las generaciones, esencialmente ligada al paradójico acto de dar.

Porque lejos de la figura del "scholar clásico", que no sabe de la singularidad de una posición para hablar con las presencias espectrales de otros poetas, la voz dariana se alza desde un vínculo de singular filiación. Rubén Darío construye un sitio de experiencia desde el que ordena la intervención de otras voces. Interpela, llama, interroga desde una actitud imperiosa el peso de diferentes figuras paternas, a las cuales disputa sus lugares a través de un cruce complejo de filiaciones y hermandades; complejo porque, si por una parte muestra la heterogeneidad de esa experiencia, por otra, habla de la cualidad inestable de toda herencia –poética, en este caso-, de cómo ésta debe ser actualizada, cada vez, en las elecciones puestas en juego. En este sentido si la legibilidad de un legado no es dada, ni natural, ni transparente, ni unívoca, esto hace que Darío deba permanentemente apelar –y desafiar- a la interpretación de otras voces. que deba ir "de través", de modo oblicuo y torcido, sobre las huellas de otros poetas para encaminar el trabajo de modular la propia voz.

Orientar nuestro trabajo según esta perspectiva nos permitió, sobre todo, leer la poesía dariana fuera del juego de las "influencias" o de las "precedencias", fuera de la lógica lineal de las antes llamadas "fuentes literarias"⁴. Y postular, en cambio, las

⁴ Baste mencionar algunas de las lecturas –que han sido retomadas para su cuestionamiento en el cuerpo de este trabajo- sobre la poética dariana centradas en el asunto de las "influencias", o las "fuentes": Marasso, Arturo, *Rubén Darío y la creación poética*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1941; Anderson Imbert, Enrique: *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; Schulman, Ivan A. , "Resonancias martianas en la prosa de Rubén Darío (1898-1916) 'El pobre y grande José Martí' " –en *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Zig-Zag, edición de Juan Loveluck, Santiago de Chile, 1967, pp. 124/154 - luego reproducido en *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos, Madrid, 1969-; y González, Manuel P.

relaciones de Rubén Darío “con” otros poetas según un mapa de vecindades, que emerge de la perspectiva de pensar, por ejemplo, a “Darío con Verlaine”, o a “Darío con Machado”, a “Darío con Góngora”, o a “Darío con Lugones”...

En la atención, entonces, a esta singular política de la memoria -de las condiciones de posibilidad desplegadas a partir de aquello que se da, pero de lo que se da, según dijimos, desde una lógica de distribución sin retorno- es que observamos el despliegue de distintas formas del homenaje. Dedicatorias, esquelas, epístolas, poemas ofrendas, odas, baladas laudatorias, panegíricos, toasts, crónicas y necrológicas además de apostar fuertemente a los modos tradicionales de la retórica, vigentes en el siglo XIX (modernos y tradicionales, a la vez), pueden leerse desde la propia dimensión figural del lenguaje poético que ponen en escena. Esto es: pueden ser pensados como señaladores de la dimensión retórica del discurso poético, y no como meros adjuntos, o meros ornamentos de la función semántica. Nuestro interés estuvo centrado, entonces, en las dimensiones tropológicas de los poemas de Rubén Darío y de algunas de sus crónicas, en los modos en que el significado se expresa más que en el significado mismo. En el aspecto, en suma, retórico o tropológico del lenguaje que nos insta a leer una poética.

A partir de la necrológica ^{de} Rubén Darío escribe a la muerte de José Martí, ^{cap 1} hemos indagado en el capítulo primero, “Martí, el millonario y dadivoso Maestro”, las estrategias ligadas al homenaje de la figura del padre. El modo de desviar la magnífica dádiva -el millonario don- de Martí (su poesía y su vida) en pos de construir su propia voz magistral. Desde lo que hemos llamado “La retórica de la memoria fiel (la muerte del Poeta)” nos hemos preguntado por aquello que significa escribir “en memoria de

(nos referimos a I- “Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí” y II- “Resonancias de la prosa martiana en la de Darío (1886-1900), en Juan Loveluck, op. cit. pp. 74/121).

Martí"; por los caminos abiertos en esa pregunta, y sobre todo por el valor que adquiere la figura de la prosopopeya en el decurso de la fabulación ofrecida al poeta-padre.

En el capítulo segundo –“Rubén Darío con Verlaine (El don de Verlaine)”- nos hemos detenido en el diseño de la identidad de poeta hispanoamericano que Darío construye en relación con la figura de Paul Verlaine; tratamos de ver cómo Darío instaura un diálogo con Paul Verlaine–de ahí el subrayado de la preposición “con” que indica un posicionamiento de paralelismo más que de subordinación- para resolver el conflicto de inventarse, de crearse un precursor para sí, y para la nueva poesía que imagina. Una tarea que, como podrá leerse, Darío cumple a partir de la apropiación, el desvío y el despojo de las huellas que, como detritus, la poesía y la imagen del poeta francés depositan en la imaginación y en la sonoridad de la lengua de *Prosas profanas*.

En el tercer capítulo –“Darío con España”-, hemos prestado particular atención a los dones que Darío ofrece a España; a los homenajes a los jóvenes poetas españoles (Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado) desde la consideración del diálogo abierto –o reabierto en *Cantos de vida y esperanza*- con la cultura hispánica, ya sea desde el tono de lo elegíaco –cuando del canto final del cisne se trata- como el de la celebración de la estética del Barroco –ya sea en los poemas de tono íntimo dedicados a Antonio Machado, o en aquellos altisonantes en los que Darío celebra monumentalmente a los artistas barrocos del siglo XVII.

Finalmente, en el capítulo IV –“La carta desviada. La ‘Epístola’ a la Sra de Leopoldo Lugones”-, a partir de dicho poema hemos focalizado el tema del don en el marco del género epistolar; esto es: hemos indagado los modos de circulación de bienes entre amigos (lo otorgado pero también lo obliterado y lo desviado en el sutil registro de la ironía), y en particular a aquello que en ese poema se supone el poeta da al otro en el contexto poético de *El canto errante*. Lo público, lo privado, lo íntimo, la imagen que el

Cap 2

Cap 3

Cap 4

poeta da de sí, y la mentada por otros, la ausencia y la presencia, como se verá, abren el juego del relato de la propia vida de Rubén Darío marcado, esencialmente, por las leyes de la Memoria y el Olvido.

En todos los casos nuestra elección ha recaído sobre textos que consideramos centrales, básicos, para el movimiento de interrogación al que pretendimos someter la poética dariana. Tanto la necrológica a la muerte de José Martí, como aquella escrita a la muerte de Verlaine, o el “Responso” dedicado a éste en *Prosas profanas*, o el poema de tono elegíaco que abre la serie de “Los Cisnes” –dedicado a Juan Ramón Jiménez–, o “El caracol” ofrecido a Machado, o el “Trébol” con que se homenajea al Barroco, o la “Epístola a la Sra de Lugones”, nos permiten observar las sutiles variaciones en que la palabra dariana, como palabra dada y ofrecida, trabaja para presentarse como memoria viva (como memoria futura) sobre los restos desechados por el olvido.

Si, como antes dijimos, la obra de Rubén Darío puede ser concebida como una obra tendida al futuro en el que otras voces, otras escrituras, son llamadas a conformar lo nuevo nuestra lectura estuvo centrada, por una parte, en la observación detallada de las formalizaciones discursivas –en los aspectos tropológicos del lenguaje–; y, por otra, en la complejidad temporal desde la cual Darío trabaja los corpus de las diversas tradiciones. Hemos tratado de interrogar con insistencia, redoblando permanentemente ese ejercicio, las relaciones entre la escritura de Darío y el dar-tomar en general, destacando en cada uno de los casos mencionados el juego abierto por una palabra que, a instancias del homenaje, intenta inscribir la propia voz del autor, no como voz de autoridad sino como voz siempre nueva, inventada, por venir, en el registro de la autobiografía.

I

Martí, el millonario y dadivoso Maestro

(Al “amable león”)

“Un hombre al sueño acostumbrado, viene aquí a hablar de
otro, que ha muerto.”
Stéphane Mallarmé

Cada epitafio posee una forma, cada oración fúnebre sus versos, las palabras dedicadas a la muerte reclaman al poeta que éstas sean dispuestas de un modo particular¹; ya sean las de un poema o bien las de una crónica escrita “a propósito de la muerte de”; prosa o poesía de circunstancia, insisten en un especial trabajo sobre la retórica del homenaje. Cada cortejo fúnebre tiene sus exigencias, pide del poeta una manera particular de impostar su voz, pero sobre todo una direccionalidad respecto de la memoria del ausente, del desaparecido, que más que volver sobre el pasado, en la mayoría de las ocasiones, muestra el sentido de la celebración, y, sobre todo, de la figuración lanzada hacia el futuro.

Inscripciones sobre la tumba, marcas sobre la sepultura, posiciones con respecto a los muertos, a los pares. Tal es la zona de la poesía de Stéphane Mallarmé dedicada a la muerte, aquellos famosos *tombeaux* destinados a poetas amigos desaparecidos o a los

¹ Según el *Breve diccionario etimológico de lengua castellana* (Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1961), epitafio significa “inscripción sobre una tumba”, h. 1250, lat. Epitaphium íd. Tomado del gr. Epitáphios “que se hace sobre una tumba”, “fúnebre”, deriv. De táphos “sepultura”—epitalámico, epitalamio, v. también Tálamo.

maestros a quienes admiró². Epicedios que con mucho de medallón delimitan constantemente el tema de la “Muerte del Poeta”, tópico a su vez ligado al de la fama, al de la inmortalidad y, por supuesto, a las relaciones con las generaciones futuras.

Albert Thibaudet en su estudio³ sobre Mallarmé escribe, cuando se refiere a la “figura de la muerte” desarrollada en su prosa y en sus versos (precisamente, en el capítulo titulado de ese modo), que la visión que aquel tenía de la misma se traslucía allí “con el fin de *esculpir en homenaje* sobre la losa de sus tumbas” el nombre de los muertos que él admiraba, y que en ello, -esto es lo destacable- se deslizaba un tono casi irrisorio. Consideremos que por tono irrisorio Thibaudet entiende una suerte de bufonada –sutil, diríamos, por eso lo de “casi irrisorio”⁴- en la que el homenajeante pide al muerto (podríamos agregar: en la que lo interpela) que viva en el sueño, que se acostumbre a la muerte, como un modo de anticipar noblemente su “pureza” –entendida como Inmortalidad⁵. O también, que como su propio y futuro creador se evada del

² La muestra más admirable de Mallarmé de esta poesía dedicada a la muerte es el hermético *Toast funèbre* escrito a la memoria de Théophile Gautier (este poema constituye una meditación sobre lo efímero de la vida mortal y la inmortalidad del genio derramada en la creación); o también el “Sepulcro de Anatole”; o la tumba de Edgar A. Poe (la eternidad lo transforma en “Sí mismo” (Lui-même), la cual es deslumbrante); o la de Charles Baudelaire; o la Paul Verlaine (Aniversario, enero de 1897); o el Brindis fúnebre a la memoria de Gautier (“emblema fatal de nuestra dicha, salud, te saludo, te saludamos”: “nous sommes la triste opacité de nos spectres futurs”, “le blason des deuils épars...”); o el magnífico Homenaje a Puvis de Chavannes; o la Prosa (para des Esseintes).

³ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé, Etude Littéraire*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1926.

⁴ Esto lo afirma el crítico a partir de la conferencia de Mallarmé a la muerte de Villiers de l'Isle Adam.

⁵ Este tema del poeta y la muerte, la muerte del poeta y la inmortalidad, puede leerse claramente en el poema de W. Goethe que transcribimos a continuación. De “Epigramas venecianos” (1790) (López de Abiada, José Manuel: *Goethe*, Colección Los poetas, Barcelona, Ediciones Júcar, 1985, p.125):

I El pagano ornaba de vida sarcófagos y urnas:
faunos bailan por doquiera; con el coro de bacantes
forman filas confusas; el caprípedo hincha sus carrillos
y fuerza arisco el bronco son del cuerno atronador.

devenir en una suerte de “platonismo espontáneo” -en tanto toda vida filosófica, según el Sócrates del Fedón no es sino una “preparación para la muerte”: “Aquello que Sócrates afirma sobre la filosofía, aquello que la religión afirma del cristianismo, Mallarmé en cada ocasión lo afirma del poeta. Siempre sus homenajes fúnebres están contruidos alrededor del mismo tema, alrededor de un lugar común, si se quiere, pero lugar común *sentido, transfigurado y lírico*; el poeta, desde el momento en que está muerto, comienza a vivir la *verdadera vida*, aquella de *su obra*. La vida que éste vivía ha hecho lugar a la vida *para la cual* vivía.”⁶ Entonces, cantar la ausencia del poeta, es cantar en el presente su esencia (su “pureza”, su inmortalidad) como el lugar que la posteridad le destina; lo que es también la posteridad de la obra, pero con un tono que no desdeña la ironía temerosa y púdica. Desde un modo temeroso, púdico y sutilmente irrisorio que roza el asunto de la inmortalidad, de la fama, decíamos, en tanto desnuda el hecho del saludo indiferente de la “muchedumbre futura”, aquello que Mallarmé llama irónicamente “el culto renovado por algunos jóvenes”⁷; pero, sin dejar claramente

Címbalos, tambores vibran; vemos y oímos el mármol.
 ¡Pájaros revoladores, cuánta delicia depara la fruta
 a vuestro pico!
 No os amilana ruido alguno; menos aún ahuyenta a
 Amor,
 que goza con deleite de su antorcha en el colorido
 tropel.
 Así la plenitud de la vida domina la muerte, y la
 propia ceniza
 parece gozar todavía, en su intimidad silenciosa, de
 la vida.
 Que algún día el sarcófago del poeta quede envuelto
 en este pliego escrito, al que profusamente ornó de
 vida.

⁶ La traducción y los subrayados son nuestros. Cfr., op. cit., p. 154.

⁷ “Quien escruta el espejismo de la Inmortalidad, sabe bien que ésta consiste, además del saludo indiferente de la muchedumbre futura, en el *culto renovado por algunos jóvenes*, al final de la vida” Stéphane Mallarmé, *De La Musique et les Lettres*, p. 20, citado en op. cit., p. 154, la traducción y los subrayados son nuestros. Aclaremos, sin embargo, la distancia de estas ideas

traslucir el modo en que el culto al poeta explica y legitima la obra, respecto a un futuro que la consagrará en tanto su idea de la misma se liga a lo fragmentario y a lo inacabado. “El gusto por la muerte, para un artista -reflexiona Thibaudet-, es el gusto por las grandes líneas definitivas, por el pasado, por el tiempo cumplido. Los dos sentidos de la palabra conclusión (fin y perfección) en el fondo no difieren, y las figuras precursoras de la muerte dan a toda perfección el sello que, a la vez que la delimitan, nos prohíben buscarla más allá. Aquello que permanece de personal, de lirismo lejano como un agua sobre el hielo, en esa *Muerte del Poeta*, que en sucesivas ocasiones fúnebres rehace, sobre monumentos sucesivos, Mallarmé, es posiblemente el deseo impotente de la muerte perfecta que en los otros más favorecidos se detiene en una figura eterna de la obra cumplida.”⁸

Entonces si la muerte del poeta se relaciona con una vida rehecha y esculpida, que puede ser retenida en la muerte, en estrecha relación con una idea de “obra” acabada, cuyo ejemplo más cumplido podría ser el de Chateaubriand con sus “Memorias de ultratumba”, la referencia de Thibaudet al tono irrisorio en los homenajes de Mallarmé tendría que ver con una idea de obra que no es la misma, una obra cumplida perfecta y acabada, sino más bien con una obra ligada a lo fragmentario, la propia de Mallarmé, vinculada más al deseo y a la impotencia de alcanzar la perfección, pero que insiste de esa manera, como deseo impotente en sus homenajes. Aquello que, paradójicamente, se reitera en sus tumbas como sueño de perfección: “Él [Mallarmé] no fue el arquitecto ni de un libro, ni de una tumba. Él amó, él soñó solamente esa perfección de la muerte que su obra no conoció. Si otros nos la hacen sensible por una

respecto de las de Darío, para quien el saludo de la muchedumbre, la presente y la futura, distaba mucho de ser indiferente.

⁸ Cfr., op. cit., p. 157.

presencia magnífica, el giro habitual de su genio nos la hace imaginar de otro modo, a través de un vacío, un pesar, una ausencia. Así como Shelley cantó el himno de fuego a la Vida de la vida, Mallarmé en torno de sí busca un tema para la Muerte de la Muerte”⁹.

Despojado de cualquier tono irrisorio, o de cualquier insistencia paradójica, pero, sobre todo, mucho menos pudorosa se alza la palabra de Rubén Darío en sus homenajes que figuran la muerte. Mucho menos pudorosa pero no menos ligada al deseo de perfección, y al tópico de la inmortalidad. Porque si bien Mallarmé y Darío son contemporáneos, los momentos de la historia de la poesía en la lengua a que cada uno pertenece son diferentes. No quisiéramos, por lo tanto, que de ningún modo se entienda aquí una homologación ni de la obra de Mallarmé con la de Darío, ni la del sistema literario francés moderno con el incipiente hispanoamericano. Al acercarlos sólo pretendemos servirnos de algunos modos de figuración de la muerte (los señalados por Thibaudet en su estudio) que nos permiten despejar el camino hacia el tratamiento de la necrológica que Darío escribe a la muerte de Martí, y las implicancias que, como se verá, sugerimos en torno al problema del legado a lo largo de nuestro trabajo.

Desde el trivial homenaje a una rosa (“Epitafio de una rosa”, publicado en la sección “Mensajes de la tarde” del Diario *La Tribuna*¹⁰); hasta un conjunto de notas que refieren la desaparición de importantes escritores, filósofos y artistas plásticos contemporáneos, que si bien responden a los requerimientos de *La Nación*, ya sean hispanoamericanos o europeos –tales los casos, como ejemplos, de Nietzsche, Houssaye, Juana Borrero, Puvis de Chavannes, o el magistral homenaje cumplido ante

⁹ Op. cit., p. 158.

¹⁰ Cfr., Mapes, E. K., *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas, 1938, p.8.

(?)
 (no parece
 necesaria toda
 la disgresión
 en torno a Mall
 me - justifica
 su inclusión
 (y págs.)).

la tumba de Julián del Casal¹¹. Darío despliega un amplio abanico de registros, de modos diferentes de acercarse a la muerte¹². Conjunto de necrológicas en el que la de José Martí adquiere, para la lectura que proponemos, una especial relevancia.

Singular “instante necrológico” -como el mismo Darío dice señalando el género cuando escribe, precisamente, a la muerte de Mallarmé- que nos permite iniciar una lectura en torno al don y la poesía en la producción del nicaragüense, en tanto sitio privilegiado en el que la voz del poeta irrumpe para relanzar el pasado hacia el futuro. Momento en el que se puede, sobre todo, empezar a describir el modo en que Rubén Darío asedia la figura de José Martí, la forma en que su palabra rodea el espectro del Maestro para construir un lugar de enunciación poético propio.

Nos referirnos a la estrategia que se hace necesaria, que se le impone a Darío como necesaria, al situarse frente a la figura del “millonario” y “potente” Maestro; porque si asediar es una forma de estar en un lugar sin ocuparlo, un modo de rodear una posición para definir la propia, es desde esa idea de rodeo que intentaremos leer el particular modo dariano del homenaje a la figura del padre José Martí¹³. Desde allí,

¹¹ La magnífica crónica-homenaje a Julián del Casal apareció en *La Habana Elegante* el 17 de junio de 1894.

¹² La diferencia en estos modos tiene que ver con el acercamiento a modelos claramente distinguibles. Tómese como ejemplo la necrológica de Arsenio Houssaye (*La Nación*, Buenos Aires, 28 de febrero de 1896) en la que Darío pone en escena una celebración de tipo “galante”, lujosa, que remite a lo que él mismo llama “una fiesta pagana y lírica”. “Al pasar los umbrales de la muerte...” comienza esta crónica que habla de un poeta millonario —diferente, como se verá, a la riqueza de Martí—, de sueños, de galantería, de un caballero galante y lujoso al que le corresponde un entierro que fuera una fiesta adornada de “cantos de triunfo”. “*Descubrámonos* ante el sepulcro de ese poeta” dice Darío para imposter la palabra preciosa que celebra a Houssaye. (Cfr., Mapes, op. cit., p. 93, los subrayados son nuestros). O también la de Juana Borrero (*La Nación*, Buenos Aires, 23 de mayo de 1896) en la que el saludo a “la virgen” que asciende al paraíso está realizado a partir del parangón de ésta con la imagen de la amada de Rossetti o la Rowena de Poe. (Cfr., Mapes, op. cit., p. 108).

¹³ El interés fundamental de este trabajo consiste en seguir el hilo sólido, si no frecuentemente visible, de las estrategias de situación de la palabra dariana. Interés alejado de los modos en que

entonces, seguiremos los hilos entrelazados por la memoria filial, para observar la manera en que se tuerce el mandato del maestro, aquel que insistía en dejar su nombre en la oscuridad y el reposo.

la tradicional crítica dariana ha leído —desde el problema de las influencias respecto a las distintas etapas de evolución del modernismo— las relaciones entre Rubén Darío y José Martí. Baste señalar, por su ejemplaridad, los trabajos de Ivan A. Schulman (principalmente, “Resonancias martianas en la prosa de Rubén Darío (1898-1916) ‘El pobre y grande José Martí’” —en *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Zig-Zag, edición de Juan Loveluck, Santiago de Chile, 1967, pp. 124/154 - luego reproducido en *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos, Madrid, 1969); y de Manuel P. González (nos referimos a I- “Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí” y II- “Resonancias de la prosa martiana en la de Darío (1886-1900)”, en Juan Loveluck, op. cit. pp. 74/121) en los que se analiza las “voces de Martí” en Darío, las “estilísticas”, a través del reconocimiento de imágenes, procedimientos, ideas —filosóficas, políticas, poéticas, o los momentos de “asimilación estética”. En suma, trabajos en los que se lee la “revelación” que Martí efectúa sobre las elecciones de Darío, en la prosa.

Así, I. Schulman escribe: “le reveló el modo de aunar la prosa raigalmente hispánica con las innovaciones artísticas parnasianas, simbolistas e impresionistas”; o Manuel P. González: “la consanguinidad que une el arte descriptivo de Darío con una de las *modalidades estilísticas* de Martí”, “Darío le *debía* mucho ... Martí vive (prosa y verso) en Darío, que reconoció con nobleza, desde el primer instante, el *legado*. Lo que le *dio* me asombra hoy que he leído a los dos enteramente. ¡Y qué bien *dado y recibido!*”. Nuestro trabajo intenta leer desde las antípodas de tales acercamientos, más bien desde el *enrarecimiento* de lo que es dado y recibido que desde el *reconocimiento* de lo dado. Si bien —si correctamente— dado y recibido, retomando las palabras de González, es porque el don del Maestro ha sido bien desviado; porque lo recibido ha sido, en otras palabras, reapropiado y reelaborado desde una lógica singular de invención que altera esencialmente la cadena pasado-presente-futuro.

La retórica de la memoria fiel (la Muerte del Poeta)

“Una obra maestra se mueve siempre, por
definición, a la manera de un fantasma”
Jacques Derrida

Tienes el don, tienes el verso, tienes
todo el valor de ti, tienes la altiva
resolución que arrostra y que cautiva
y llama las coronas a las sienes.

Tienes la fuga, el verbo, los desdenes
divinos de quien es, y el habla viva
de quien cruza la tierra cielo arriba
y ni adula al feliz, ni aguarda bienes.

-¡Pero no tengo el impudor odioso
de enseñar mis entrañas derretidas
en estuche de verso recamado!

Viva mi nombre oscuro y en reposo
si he de comprar las palmas perseguidas
sacando al viento mi dolor sagrado.

José Martí

Detengámonos en cómo Rubén Darío habla del futuro, en qué sentido -si es que habla-, de lo que Martí lega y lo que, además, promete; pero también en aquello que considera el mayor desatino del poeta cubano. ¿Qué significa escribir “en memoria de Martí”? ¿qué dirección indica?, ¿qué consideración del porvenir, respecto a lo que éste “da”? ¿Fue Martí, para Darío, el hijo pródigo de América, el disipador, el que consumió inútilmente su caudal poético, sin medida, sin orden ni razón? ¿el Maestro que en vano dio su vida por la patria? O, si hacemos hincapié en el calificativo de “dádioso”, y de “millonario”: ¿cómo podría leerse la dádiva martiana relacionada con la abundancia de sus dones?

Publicada en el diario *La Nación* el primero de junio de 1895, la necrológica muestra, según Susana Zanetti, un notable cambio de perspectiva de la mirada dariana respecto a las relaciones del artista con el Estado y la política¹⁴. Punto nodal, entonces, desde donde interrogar la postura de la memoria que allí se hace evidente e indagar, asimismo, en cuanto elegida para formar parte de *Los Raros*, sus relaciones entre esos retratos eslabonados de locos, malditos, y decadentes marcados por el sacerdocio del arte y la misión redentora de la poesía.

La necrológica podría pensarse como una suerte de viaje, de recorrido magnetizado por la memoria y el sello de lo propio, así como por la firma, por el nombre de Martí. La memoria acongojada de Darío pone en juego una tropología de la memoria: se sabe en tanto discurso “en memoria de” que José Martí está irremediablemente ausente y eso irreparable se soporta a partir de la devoción; el que ha muerto vive en el que labra el homenaje (aquello que Mallarmé pedía a Villiers, que

¹⁴ Susana Zanetti en “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*” (*Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004) cuenta detalladamente los avatares, y las relaciones abiertas en -y desde- los artículos que Darío escribe sobre Martí, no sin antes aclarar que la primera crónica escrita por Darío para el diario porteño fue dedicada al maestro, consignando de este modo su filiación estética (“La risa. A José Martí”, 25 de agosto de 1892). Así leemos “En 1895 publica Darío dos artículos importantes sobre Martí. En el primero, ‘La insurrección en Cuba’, del 2 de marzo, analiza la lucha de Martí, Maceo y Máximo Gómez por la independencia, con buena información y criterio. ... Menos de una semana después y precedida por la celebración circunstancial, muy estetizada, del desfile heroico (‘Marcha triunfal’, publicada en el número extraordinario de *La Nación* con motivo del aniversario de la Revolución de Mayo, el 25 de mayo de 1895), vuelve Darío a Martí, el 1º de junio, al saberse su muerte, cambiando radicalmente su perspectiva respecto de los vínculos del artista con el Estado y la política.” Cambio radical relacionado con la definición de “un heroísmo ajeno a la guerra y a las armas” y por lo tanto volcado “en el silencioso heroísmo del artista, en la difícil y dolorosa batalla de alcanzar la belleza frente a la indiferencia del medio”, ligado a la tesis que Darío va deslizando ya desde sus primeros retratos de 1893, los que luego son seleccionados y recogidos en *Los Raros* (1896).

En una nota a pie, Zanetti se refiere, además, a que los versos en francés del epígrafe son luego excluidos cuando ésta es publicada en ese conjunto de retratos. Versos que transcribimos aquí por el peso que adquieren en nuestra argumentación: “Toi dont les yeux, altérés de lumière, / de la couleur divine au contour immortel, / et de la chair vivante à la splendeur du ciel, / dors en paix dans la nuit que scelle ta paupière.”

viviera en el sueño labrado en y por su palabra). Pone en juego la retoricidad del duelo, la “memoria alegórica”¹⁵ que conforma cualquier huella, cualquier trazo, como huella del otro; y alude en esta experiencia de la memoria, de la conmemoración, a la afirmación –imposible, porque ya no está, porque ha muerto– del otro, de la presencia del otro. Pero, a la afirmación del otro *en* el que conmemora, así todo se confía al que labra el homenaje, todo se lega “a la memoria”: “la posibilidad de la muerte del otro en cuanto mía o nuestra in-forma toda relación hacia el otro y la finitud de la memoria”¹⁶. Darse a la memoria a la muerte del otro significa, en términos retóricos, la interiorización del otro en la propia memoria. Lo que para Jacques Derrida constituye el origen de la ficción, de la figuración apócrifa: la aporía del duelo y la prosopopeya, en la que la fiel interiorización lleva al otro y lo constituye en la voz y el cuerpo del celebrante, a la vez vivo y muerto.

Trabajo de la memoria y la introspección: trabajo de la remembranza (en el sentido de una interiorización subjetivante del poeta), que implica mantener, vida, pensamiento, voz y cuerpo del otro en forma de “memorandos”, signos o símbolos.

¹⁵ Seguimos, indudablemente, las postulaciones desarrolladas por Jacques Derrida en *Memorias para Paul de Man*, que implican una puesta en escena de la palabra a la memoria del maestro y amigo (de Man) a partir, sobre todo, de las reflexiones de aquel respecto al discurso funerario. Así cuando decimos “memoria alegórica” queremos subrayar el sentido especial acordado por de Man, y retomado por Derrida, al término: el de una especie de fábula narrativa (y no histórica) distinta del movimiento del símbolo; “el de un cuento que ciertas personas saben contar acerca de algo que, en definitiva, no es histórico”. “Paul de Man a menudo enfatiza la estructura ‘secuencial’ y ‘narrativa’ de la alegoría. A su juicio, la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma. Esto es también lo que impide toda síntesis totalizadora, la narración exhaustiva o la absorción total de una memoria o un recuerdo.” Cfr., *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 25.

Así, nos queremos referir al cuento que Darío hace a la muerte de Martí, al trabajo alegórico de figuración –a través de marcas, de señales, de rasgos que labran un recorrido topológico-inscripto en el presente fabulado de la necrológica destinado a dejar a hablar al otro – al otro que es Martí, a través, esencialmente de la ficción de su voz.

¹⁶ Cfr., Derrida, Jacques, op. cit, p. 44.

imágenes o representaciones que son fragmentos discontinuos, “partes” del otro ausente. Huellas que vienen del otro, marcas provenientes del otro y que dirigen al celebrante hacia la escritura, tanto como hacia la retórica. Por lo cual, debe tenerse en cuenta que de esa huella resulta un habla que dice otra cosa de lo que manifiesta, que deja hablar al otro en la alegoría. Perspectiva ésta, que removería la idea de una parte dentro de otra, o sea, la idea simple de inclusión en lo que hemos llamado el trabajo de interiorización, e implicaría un ir más allá de la memoria dolida por el exceso del movimiento. La prosopopeya aparecería entonces aquí en un modo que desafía su uso tradicional, convencional —el sistema de tropos convencional— para aparecer como un ejercicio de la misma, de la alegoría o la metonimia elegíaca y sufriente. Si tal como interpreta Derrida no existe literalmente un pasado, tampoco existe la muerte. sólo el duelo, y esa otra alegoría, incluyendo todas las figuras de muerte con que poblamos el “presente”, las cuales inscribimos (entre nosotros los vivientes) en cada huella (también llamadas “supervivencias”): esas figuras tendientes hacia el futuro a través de un presente fabulado, figuras que inscribimos porque pueden sobrevivirnos, más allá del presente de su inscripción; signos, palabras, nombres, letras, todo este texto cuyo valor de herencia, tal como lo conocemos “en el presente” prueba su suerte y avanza, de antemano, “en memoria de...”.

Así, el cuento que Darío fabula en memoria de Martí tiene mucho de ese ejercicio. Un ejercicio en el que se juega el desarrollo de una postura, aquella en la que se deja hablar al otro a través de la propia voz. Y es de ahí que pudiera decirse de donde la muerte saca la vida, el momento en que “Mnemosyne” aparece como memoria pero también como madre de las musas y fuente de inspiración. “Mnemosyne” como un topos poético, “Mnemosyne” como motor de fabulación.

El compromiso labrado por el poeta es, entonces, respecto a una doble ley, la de la memoria y la del olvido -Mnemosyne/Leteo (Memoria/Olvido)- lo que implica además, y fundamentalmente, la exhibición de la relación memoria-nombre, la memoria del nombre¹⁷. Pero en el que memoria y recuerdo interiorizante no se tocan dialécticamente, sino de un modo que indica ruptura, heterogeneidad, disyunción. De ahí que podamos pensar que en las afirmaciones de Darío al comienzo de la necrológica, en cuanto a que a la hora del homenaje sería necesaria la lengua de Martí, (un órgano “prodigioso”, “lleno de innumerables registros”, de “potentes coros verbales”, de “trompas de oro”, de “cuerdas quejosas”, de “oboes sollozantes”, de “flautas”, de “tímpanos”, de “liras”, de “sistros”), una lengua imposible de emular, al poeta le será necesario instalar un paradigma que le permita construir, abrir una grieta para imaginar una lengua otra que, desde la pobreza proclamada, autorice su alimentarse de lo extranjero. A la abundancia de la lengua martiana, a su riqueza incomparable (ante aquello “millonario”, e inabarcable, de Martí), Darío contrapone la idea de la pobreza de un “nosotros los americanos”¹⁸. Pone a funcionar un paradigma si

¹⁷ Nombrar y decir quién fue Martí, esa es la tarea desplegada en la necrológica, teniendo en cuenta, tal como escribe Derrida, que “ningún beneficio o maleficio, calculados o no, conciernen ya al portador del nombre, sino tan sólo al nombre; por lo que el nombre, que no es el portador, es siempre y a priori un nombre de muerto. Aquello que se le atribuye al nombre no es atribuido jamás a algo vivo, éste queda excluido de toda atribución.” Cfr., Derrida, Jacques, “Nietzsche: Políticas del nombre propio”, en *La Filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica, 1984, pp. 61/62. Desde esta perspectiva, entonces, decir nombre de muerto o hablar de personaje de fábula sería prácticamente homologable.

También pueden pensarse las implicaciones respecto al nombre del padre: “El nombre del padre no es nombre alguno –al menos en el sentido lexicográfico del término–, sino compleja estratigrafía nominal cuyo núcleo es un ideograma blanco que acumula una colección de letras extrañas, enigmáticas y difusas, las cuales, de tanto en tanto y bajo presión de los operadores del discurso, son ordenadas, interpretadas, inventadas.” Cfr., Juan Ritvo, “Epifanías del nombre del padre y el trauma del nombre propio”, en *Conjetural*, N° 6, 1982, pp. 89/100.

¹⁸ Tal como dice Susana Zanetti, hace suya la voz americana mediante un nosotros inclusivo. Cfr., Zanetti, Susana, art. cit. p. 13.

no diferente, al menos diferenciado: el de lo abundante opuesto a lo pobre¹⁹. Si “nosotros” los americanos somos tan pobres²⁰, ¿cómo homenajear al Maestro?, o más precisamente, ¿con qué lengua? El paradigma abierto desde ahí (desde esa fórmula devocionaria, obviamente excedida en su significado: en la que se actúa una incapacidad lingüística), Martí rico, nosotros pobres (el todo de Martí/nuestra nada) le permite a Darío imponer otra ley, una ley alternativa, tangencial podría decirse, la que le resta ante tanta abundancia, la posibilidad de ir a través de la carencia (simétricamente opuesta a la completud, esto es, una alternativa relacional) para proveerse de alimento

¹⁹ Es importante destacar, desde el trabajo sobre este paradigma, cómo la necrológica en su apertura podría relacionarse con el tópico de la modestia afectada, aquel que consiste, precisamente, en presentarse en una actitud humilde, en declararse inferior, indigno, para poder así tomar la palabra (Cfr., Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, tomo I, pp. 127/131; también, “Las fórmulas de devoción y la humildad”, tomo II, pp. 582/590). Tópico que no casualmente puede reconocerse con claridad en “Los colores del estandarte”, polémica respuesta (artículo programático) a Paul Groussac a quien Darío nombra, precisamente, como uno de sus maestros en la prosa.

²⁰ Es interesante relacionar además este matiz de lo pobre, opuesto a la magnificencia del estilo de Martí, con la experiencia de la pobreza contada en *Azul*. Adriana Astutti, en un ensayo en el que desarrolla los temas del ensueño y la ensoñación no como actitudes poéticas evasivas, no como deseos de evadirse del mundo capitalista contemporáneo sino como modos de irrisión poéticos, de corrosión que se mueven en busca de lo nuevo que pueda agrietar “la novedad”, indica esta posición de Darío como un modo crítico de instalarse en la tan mentada “torre de cristal” -y por lo tanto, no como una conducta del poeta. Allí se lee: “Darío cuenta la experiencia de esa pobreza en *Azul*, su primer libro importante, publicado en Chile, donde por primera vez entra en contacto con esta modernización voraz y con la riqueza sudamericana. Si allí los cuentos del ensueño cuentan la situación del poeta frente al burgués, en *Prosas profanas*, creemos, esa pobreza se vuelve experiencia en el sentido que Walter Benjamin da estas palabras: ‘Pobreza y experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir lo contrario: lo han ‘devorado’ todo, ‘la cultura’ y ‘el hombre’, y están sobresaturados y cansados ... Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales.’” Astutti, Adriana, “...vasto como un deseo’... La ensoñación en *Prosas Profanas*”, en *Andares clancos, Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 95.

extranjero (“Somos muy pobres... Tan pobres que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre”).

Le permite des-situarse como hijo²¹ y postular un trabajo sobre la lengua como un proceso que permita abrir nuevos flujos, nuevos horizontes, fuera de las normas de una tradicional genealogía.

Podría decirse que Darío trabaja sobre un movimiento de cierta desproporción – de cierto desajuste respecto a la justicia del padre-, a lo que Jacques Derrida en *Los espectros de Marx* se refiere con el término “inyunción”, recuperando en lo siempre traducido como “orden terminante” el uso del antiguo verbo “inyungir”, que indica – según su relación con “yugo”- imponer una cosa a alguien²².

Tiempo fuera de quicio, desquiciamiento -tal podría ser el matiz en este texto de la pobreza dariana- que evoca determinada imagen de la cabeza en el corpus. determinada presencia del padre, la del fantasma, la del espectro como un *re-aparecido*.

²¹ Darío relata en el capítulo XXXI de su *Autobiografía* el encuentro con el Maestro, y el modo en que éste lo llama: “...Pasamos por un pasadizo sombrío; y, de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro de iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo y que me decía esta única palabra: ‘¡Hijo!’” Cfr., Darío, Rubén, *Autobiografía*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968, p. 94.

²² En este texto Jacques Derrida recupera el uso antiguo del verbo inyungir, el emparentado con “yugo”, de ahí lo de imponer una cosa a alguien. Se trata del lugar de “una sentenciosa inyunción que aparenta siempre hablar como habla el justo” respecto a las relaciones entre las generaciones y los fantasmas, de los “ciertos otros” que no están presentes, remitiéndose al legado del marxismo, a los “espectros de Marx”. Una reflexión en torno a lo que desajusta el presente, aquello que secretamente lo desajusta (¿a dónde va, por ejemplo, en este caso, el marxismo?), la experiencia del pasado como porvenir: tal como en *Hamlet*, príncipe de un Estado corrompido, todo comienza con la aparición del espectro (del padre), con la espera de su aparición. “El (re) aparecido va a venir. No puede tardar. ¡Cómo tarda! Para ser más precisos todavía: todo comienza en la inminencia de una *re*-aparición, pero de la reaparición del espectro como aparición *por primera vez en la obra*. El espíritu del padre va a volver y pronto le dirá: ‘*I am thy Fathers Spirit*’ (acto I, esc. V). Pero aquí al principio de la obra, vuelve, por así decirlo, por primera vez. Es una primera vez en escena.” La experiencia del espectro, las escenas provocadas desde la memoria filial, esta concatenación entre dislocamiento (out of joint) e imponer una cosa a alguien nos resulta particularmente productivo para pensar las escenas creadas por la memoria filial de Rubén Darío. Cfr., Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 12/18.

La sombra, el espectro de Martí, en este caso, es convocada y evocada por Darío, pero no ya desde la posición del “scholar clásico”, ya sea incapaz de hablar con el fantasma o ya sea incapaz de conocer la singularidad de su posición, sino desde un sitio particular de filiación, de particular experiencia, a partir del que puede *llamar, interpelar e interrogar* al fantasma del Maestro. La actitud es imperiosa, y muchas veces acusadora, Darío conmina y conjura (“... pero, ¡oh Maestro, qué has hecho...!”). En la misma inyunción y conjuración se cruzan, porque se trata de habitar una tradición poética, la del estilo pleno, millonario, completo de Martí, desde otro modo. Se trata de una diferencia sin oposición, que debe ser marcada por una “disparidad”. Si como escribe Derrida, una herencia nunca se re-une, si su presunta unidad (si es que la hay) sólo puede consistir en la inyunción de *reafirmar eligiendo*, podemos observar la tarea de Darío como aquella que consiste en filtrar, criticar, cribar –este último término, que indica la separación de las partes gruesas de las menudas, se hace particularmente útil en este recorrido- entre los varios posibles, en el campo de la completud martiana, que habitan una misma inyunción.

Separar las partes gruesas de las menudas, filtrar, horadar desde una posición crítica la pretendida naturalidad, univocidad y transparencia del legado, de ahí que desde el homenaje póstumo a Martí -quien ha llamado Hijo a Darío- pueda pensarse el asunto de la legibilidad de la herencia como trabajo de interpretación. Esto es, al heredar como capacidad de leer, en tanto elección crítica, como desnaturalización del legado, reclamada por toda reafirmación de la herencia. La memoria misma desde la condición de finitud, porque tal como precisa el filósofo francés: “El infinito no hereda, no se hereda. La inyunción misma (que dice siempre: elige y decide dentro de aquello que heredas) no puede ser una sino dividiéndose, desgarrándose, difiriendo de ella misma,

*hablando a la vez varias veces –y con varias voces.*²³ Lo uno dividido, desgarrado, diferenciado, pero no a instancias de un movimiento dialéctico (no según un “dis” de oposición negativa) en tanto que el tiempo de las junturas negadas es el presente, un tiempo del presente dislocado. Ir a través, de modo oblicuo, de modo torcido (recordemos: filtrar, criticar). De ahí que la manifestación de Darío en relación con lo extranjero pueda pensarse aquí no como antítesis de la completud martiana, sino como diferencia, como desgarro, como lo hablado varias veces, con varias voces, con otras voces (con voces extrañas, extranjeras, consideremos la referencia del nicaragüense al alimento extranjero, el advenimiento del alimento extranjero). Lo que implica la manifestación de una relación diferente con la lengua, en cuanto a imaginar la creación de una lengua poética hispanoamericana desde la extrañeza, desde la otredad, con lo que no es ella misma. Alimentar con lo extranjero la lengua española, elegir ese cruce ante lo operático (y lleno) de la lengua de Martí parece ser el modo en que Darío interpreta – críticamente- el legado martiano. Dividir lo completo, la millonaria lengua de Martí, para darle una configuración otra, operar sobre ella filtrando otros alimentos, hacerla hablar varias veces y desde varias –otras- voces²⁴.

Desde esas diferentes voces a las que Darío se refiere en “Los colores del estandarte” (1896) -texto que junto a algunos de sus prólogos, tal como escribe José Emilio Pacheco, puede considerarse como lo más aproximado a un manifiesto, a una

²³ Cfr., Derrida, Jacques, op. cit., p. 30.

²⁴ En lo de “otras voces” puede leerse, además, y en consecuencia, una referencia al cosmopolitismo, al salirse del estrecho recinto de las literaturas nacionales, un abrirse a otros estímulos y otras influencias, al ser mundial, actual. Al respecto escribe José Emilio Pacheco: “En realidad, el modernismo es una operación de mediación, una tentativa de convertir la cultura planetaria (y no sólo europea) en lenguaje americano. El modernismo significa para las literaturas de lengua española la primera etapa del movimiento moderno que, simultáneamente en la poesía y en la novela, comienza en Europa hacia 1860 y a partir de 1880 establece una nueva sensibilidad”. Cfr., Introducción a *Antología del modernismo (1884-1921)*. Selección, introducción y notas: José Emilio Pacheco, México, UNAM, 1978, Vol. I, p. XIX.

“teoría” de la nueva poesía- cuando dice pueden ser descubiertas –buscadas, aplicadas: imaginadas- en el español²⁵. Aplicar y descubrir en el español la sugestión del francés: imaginar la nota intermedia para desgarrar la muralla de la fosilizada tradición española. Saltar los cercos de la lengua, conocer los instrumentos diversos para “hacer la melodía” cantando en la propia lengua, en el deseo de componer una lengua artística²⁶. Crear lo inesperado con la materia de lo existente, trabajar en y sobre la transformación -y el reordenamiento- de la lengua, enlazar otros elementos de modo diferente para volver la pobreza del español –su marginalidad- en atajo para su renacimiento.

La carencia manifestada por Darío en la necrológica, entonces, puede pensarse como la de una marginalidad lingüística, como de quien está fuera de la muralla e imagina asaltarla desde allí; como de quien desde la periferia –y con otras voces- imagina los modos para volverla viva, para desfossilizarla. A ese trabajo desde y sobre la pobreza manifiesta es al que también se refiere José Emilio Pacheco cuando asimila, por ejemplo, la tarea de Darío a la de Joyce: “El trabajo artístico es un proceso de transformaciones y reordenamientos. Unos años después de Darío otro escritor –como él católico y lingüísticamente marginal- enlaza naturalismo y simbolismo para crear con Ulysses la novela del siglo XX. Aunque al ser puesta en práctica la teoría se degrade muchas veces en artificio, los aciertos son más interesantes que sus errores”²⁷.

²⁵ “Al penetrar en ciertos secretos de la armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia fue mi pensamiento descubrirlos en español o aplicarlos”, Cfr., “Los colores del estandarte” en Mapes, ed. cit., p. 121.

²⁶ “Entiéndase que nadie ama con más entusiasmo que yo nuestra lengua, y que soy enemigo de los que corrompen el idioma, pero desearía para nuestra literatura un renacimiento que tuviera por base el clasicismo puro y marmóreo en la forma, y con pensamientos nuevos; lo de Chénier llevado a mayor altura: arte, arte y arte.” (“La Ilustración Española y Americana”, Madrid, 30-XI- 1892) Citado por Enrique Anderson Imbert en *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, CEDAL, p. 56.

²⁷ Cfr., José Emilio Pacheco, art. cit., Vol I, pp. XVIII / XIX.

La alternativa (a la completud martiana), entonces, de la pobreza manifestada en la necrológica, habla de estos movimientos estratégicos con respecto al legado (del joven Darío respecto a la completud del Maestro) y nos remite, además, y directamente, al tema de la “originalidad” como un recorrido diferenciado sobre la tradición, y no como “invención”²⁸. “Qui pourrais-je imiter pour être original?” se preguntaba Darío - precisamente en “Los colores del estandarte”- para afirmar la oblicuidad de sus elecciones y, en la teatralidad de ese gesto, más que forjar una genealogía inventaba un porvenir para la poesía. Es por esto, desde esta diferenciación esencial entre forjar una genealogía e inventar un porvenir que puede decirse que el trabajo de Darío consiste en recorrer la tradición como un modo de habla distintivo y como un repertorio de novedades permanentes (tal como intenta hacer hablar a la lengua varias veces y desde varias -otras- voces: esto es, procesarla, transformarla, reordenarla), en suma, como una actualización del registro de la lengua materna a través de la presencia del pasado como

²⁸ Respecto al asunto de la originalidad dariana seguimos, tal como se hace evidente, los lineamientos críticos expuestos, fundamentalmente, por Angel Rama en *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)* cuando éste a través de lo que llama la “operación revalorizadora magistral” cumplida por el poeta, se refiere al trabajo de renovación (y no de imitación) que a través de la lección ambicionada de sus contemporáneos simbolistas cumple Darío en y sobre la tradición poética española (explícitamente, por ejemplo, en el reconocimiento a Gonzalo de Berceo). Rama escribe: “A partir de esa lección *interroga* la tradición poética española en *una retrospectiva* que le lleva del siglo XVII a los orígenes medievales, cumpliendo *una operación revalorizadora* que sólo puede adjetivarse como *magistral*: el trasvasamiento de esa creación varias veces secular según *la óptica del subjetivismo de fines del siglo XIX*.” Cfr., Rama, Angel, op. cit., p. 22, los subrayados son nuestros.

Revisión que implica reedificación, esto es, recorrido diferente -y por lo tanto nuevo- de la tradición, de lo que resulta una reinención de la tradición poética de la lengua desde un plano exclusivamente estético, el que resulta de situarse en un ámbito de una extrema subjetivación. “Individuación” (tal como Darío decía) de elementos puramente artísticos, formales, en la que se descarta de plano la idea de imitación. Interrogación retrospectiva de la propia tradición, donde lo nuevo emerge más como deseo, como anhelo, que como hallazgo. “Lo nuevo es anhelo de lo nuevo”, define Adorno en su *Teoría estética*, y tiene su modelo “en el niño que pulsa las teclas del piano en busca de un acorde virgen, nunca oído aún. Pero ese acorde ya existió, las posibilidades de combinaciones son limitadas, propiamente todo está ya escondido en el teclado.” Cfr., Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Hyspamérica, 1984, p. 51.

horizonte de lo presente²⁹. Allí donde la “novedad”, impuesta por la lógica capitalista de la emergente modernización hispanoamericana, es anulada por la singular búsqueda de lo nuevo³⁰.

Si el estilo de Martí es *millonario* y desde allí, desde esa aseveración, se puede especular la experiencia estética de Darío con la lengua a partir de la postura de la carencia -especular en torno al sentido del trabajo de cribar, además, el sonido de la magnífica lengua del Maestro desde la fidelidad de la cita que deja hablar al otro- cuando se afirma la *dadivosidad* del mismo, ese aspecto -vemos que- desencadena, de parte del celebrante, la fábula sobre ~~de~~ la figura de Martí. La necrológica monta como fábula narrativa -y no histórica- el cuento en torno a la vida de Martí. Darío sabe contar algo acerca de Martí: y en ese saber de la voz dolida -del trabajo del duelo por el

²⁹ Tomamos esta feliz distinción del libro de Julio Ortega, *Rubén Darío* (Barcelona, Omega, 2003). El crítico peruano escribe: “Rubén se soñó como Rubén Darío, y en lugar de forjarse una genealogía se inventó un porvenir”, y en la distancia entre soñar(se), inventar (un porvenir) y la obligación debida a la línea genealógica, describe el modo tangencial en que Darío, como moderno, se hizo -a sí mismo- a la medida de su deseo. Entendiendo que su modernidad radicó, entonces, en apropiarse de otras literaturas según un nuevo operativo poético que niveló y descentró los objetos de cultura, liberados de su peso histórico, pero cargados de nuevos contenidos ligados a figuras de un presente fugaz, y sobre todo vivencial). Lo que significa también pensar la operación de apropiación dariana desde una acabada idea de histrionismo. Idea esencial que también puede leerse en el trabajo de Sylvia Molloy sobre *Prosas profanas*, cfr., “Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío”, en Revista *Sitio*, N° 1, noviembre de 1981.

³⁰ César Aira se refiere a la búsqueda dariana de la siguiente manera: “Lo nuevo se encuentra ‘au fond de l’inconnu’, y para llegar a ese fondo el camino que toma Darío, que viene de los extremos objetivos del aprendizaje, la imitación y la infancia, es el de la subjetivización. Según la fórmula inmejorable de Angel Rama, la ‘subjetivización violenta’. El encuentro de Darío con lo nuevo tiene dos etapas: la chilena en 1890, y la de Buenos Aires en 1893.” Aira describe cómo el joven Darío pasa de aquella primera etapa marcada por la estetización -por el programa y en consecuencia por los temas (en la que el joven artista “golpea a las puertas de ese mundo filisteo”, del mundo burgués, para pedir dinero: “En los parámetros de la subjetivización que se dio en el momento de la constitución de la sociedad moderna, vale decir la subjetivización por el dinero, la realidad pudo parecerle al joven Rubén Darío pasible de formalización.”) a la segunda, la etapa de Buenos Aires, la que significa el pasaje al acto, a la realización del programa de *Azul*; esto es, a *Prosas profanas*. Cfr., Aira, César, “La juventud de Rubén Darío”, en *mímeo*.

maestro-, “fiel” interiorización que trae al homenajeado vivo y muerto a la vez, se trama la vida de este otro lejos de la materialidad de la historia real. Si tal como afirma Paul De Man los términos genéricos como lírica (o sus diversas subespecies, oda, égloga o elegía) son siempre términos de resistencia o de nostalgia, alejados de la facticidad de lo real; y si el duelo es llamado por Baudelaire una “chambre d’éternel deuil où vibrent de vieux râles”³¹, un “pathos de terror” que enuncia la deseada conciencia de eternidad y de armonía temporal como voz y como canción (modos antropomórficos, celebratorios, no prosaicos –como es el duelo verdadero que no “comprende”, porque confía en los históricos poderes del lenguaje)³², mucha de esta nostalgia elegíaca –y por lo tanto, repetimos, no prosaica- puede observarse en la celebración última, y primera (porque es el primer texto sobre el poeta cubano que marca una diferencia posicional) de Martí. Tal el carácter de la figura del “desventurado rey mago” (figura que reúne elementos tales como dones, dolor y futuro) que en la misma se escenifica: el millonario en palabras, amor y patriótica locura, fue, además, el desventurado rey mago que siguió la estrella equivocada, el “...que cayó en la más negra muerte...”

Porque ¿qué puede dar quien tanto tiene –el millonario? O mejor, ¿cómo puede siempre tener *qué* dar, si no es en virtud de alguna magia? Si no es por, a través de, la magia del cuento? Así “[Martí] vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico...” El Martí artista: es el que da y siempre queda rico.

Extraño sucesor de Orfeo, en cuanto a su parentesco con la magia, que reúne el mundo en el poder de la palabra cantada, y su posterior lamento trágico; la belleza de la poesía mágica pero también su tragedia, la de una muerte tan negra (que tiene que ver,

³¹ “una cámara de duelo eterno donde vibran viejos estertores” Cfr., “Obsession”, LXXXII “Spleen et Idéal”, *Les fleurs du mal*, Paris, Larousse, 1927, p. 89. La traducción es nuestra.

³² Cfr., Derrida, Jacques, *Memorias para Paul De Man*, ed. cit., p.41.

en el marco de la modernidad, con la resurrección de un modo de imaginación que reacciona frente a la ciencia racionalista); y de los poetas románticos –los alemanes y los ingleses- por sus cualidades visionarias –esto es, tanto de Víctor Hugo como de los simbolistas de fines del siglo XIX³³.

Extraño rey mago es Martí, además, en el cuento que hace Darío, decimos, porque por una parte tiene que ver con la prodigalidad absoluta, con el tesoro inacabable de sus dones (“*enormes volúmenes de la colección de La Nación, tanto de su metal fino y piedras preciosas, que podría sacarse de allí la mejor y más rica estatua*”³⁴), que nunca se acaban, que nunca empobrecen a su dador; pero, por otra también, se refiere al derroche de haber dado la vida por la patria. Extraño cuento porque al hablar de la prodigalidad extrema del maestro la fábula promueve un movimiento hacia delante (relacionado con la “vuelta”, con el regreso del hijo pródigo), que empuja hacia delante³⁵, que remite al tópico *pro patria mori* (en la que está implícito la idea de futuro,

³³ Tomamos de Walter Muschg (*Historia trágica de la literatura*, México, FCE, 1996) los rasgos del poeta visionario, sobre todo en el período del romanticismo europeo. Cfr. capítulo I) “La consagración”, especialmente los puntos “Los magos”, “El romanticismo europeo” y “Los videntes”, pp. 25/184.

Rasgos que pueden observarse en la tradición moderna de la que habla Octavio Paz en *Los hijos del limo*: “Cualesquiera que sean las diferencias que separan a estos poetas [Paz se refiere a Coleridge, Novalis, Hölderlin, Wordsworth] –y apenas si necesito decir que son muy profundas, todos ellos conciben la experiencia poética como experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, *hace*. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación del poeta y así la poesía encarna en la historia. En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad. La analogía entre magia y poesía es un tema que reaparece a lo largo del siglo XIX y del XX, pero que nace con los románticos alemanes [Muschg sostiene que esa relación se da antes, que tiene que ver con el orfismo]. La concepción de la poesía como magia implica una estética activa; quiero decir, el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia”. Cfr., op. cit., pp. 93/94.

³⁴ En este trabajo, como se observa, subrayamos el peso de los adjetivos, en sus diferentes grados (sobre todo el superlativo) combinados con los adverbios.

de la patria futura: Martí murió por la patria, dio la vida, intercambió su cuerpo de poeta/soldado por la patria futura, ofreció el mayor don que el soldado puede ofrecerle a la comunidad) pero para reclamar la pertenencia de Martí al ámbito del arte. Casi escandalosa diatriba, al decir de Susana Zanetti³⁶, que cambia el dar la vida por la patria por el dar la vida por el arte, que habla de la excepcionalidad de la necrológica respecto a los otros artículos que Darío escribe sobre Martí - y también respecto a los artículos que en ocasión de la muerte del cubano se escriben en Hispanoamérica-, pero que luego en el marco de *Los raros*, entre aquellos marcados por la singularidad artística, adquiere su medio natural, específico, podría decirse. Posición escandalosa que Darío mantiene en su discurso ante Cuba, en tanto la *llama, la interpela y le discute* el ámbito de pertenencia de la palabra martiana. Escandalosa (rara, extraña) por su oblicuidad, por el corte sesgado que introduce la interpelación en el seno del homenaje al Maestro, y también respecto a las figuraciones que de la misma pueden leerse en la misma poesía de Martí. La Cuba viuda que pasa, aquella que no debía saber de la muerte en soledad del poeta por su causa (cfr., en *Versos libres*, “Domingo triste”, “Al extranjero”, etc.), el

³⁵ Atendamos a que pródigo -“gastar profusamente”- etimológicamente es un derivado del latín: De agere, empujar, “empujar por delante”.

³⁶ Tal como afirma Zanetti esta necrológica interviene en la construcción de una imagen de José Martí que discute, fundamentalmente, el sentido de lo heroico en su atención al valor del arte por sobre 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 dar la vida por ella, a la que también vitupera en el artículo sobre Ibsen, cuyo retrato guarda lazos fuertes con el de Martí (‘... su patria, como todas las patrias, fue una espesa comadre que dio de escobazos a su profeta.’)

La rara originalidad martiana se incorpora a la galería de *Los raros*, señalados todos por el sacerdocio del arte y la misión redentora de la poesía. En esos retratos eslabonados de locos, malditos, de diabólicos decadentes, que traman *à rebours* el alto destino del arte y la Belleza, mediante crísticos itinerarios, 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’. Si Martí, como Ibsen, era ‘misionero de una religión ideal’, no lo denomina ahora ‘apóstol’ como a éste y como lo había hecho en la nota anterior.” Cfr., Zanetti, Susana, art. cit., p.14.

oloroso paterno prado, aparece en el discurso dariano como un tú a quien puede dirigirse el reclamo: “¡Oh, Cuba! ¡Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; y bien hace el español de no dar paz a la mano por temor de perderte, Cuba admirable y rica cien veces bendecida por mi lengua; mas 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.”³⁷

Pero, además, la misma conforma una fuerte interpelación que habla de una política con lo que hay que tomar y dar; que se toma un gran trabajo con la ley, con el nombre del Maestro, con la legitimidad. Porque la dadivosidad a la que Darío se refiere, en este contexto fúnebre, indica el punto casi exacto del reclamo dariano: quien todo ha dado, quien ha sido en extremo dadivoso ha caído en la locura, en los extremos, en los excesos de un don que toca la locura. Digamos: ha caído en un exceso de don. La dadivosidad excesiva lo ha llevado a Martí a “dar la vida” (por la patria), que tal como las locuciones “dar (el) tiempo”, o dar a luz, si bien remite a *todo lo posible que se puede dar*, no da nada preciso o determinado, sino fundamentalmente *una condición de presencia*. Y en la que se percibe, no ya una línea divisoria que separa lo trascendental de lo condicionado, sino el momento de vacilación –del sentido– que permite invertir todos los valores: el don de la vida viene a ser el don de la muerte, el don del día el don de la noche, el don de la luz el don de la oscuridad. Cuestiones que conciernen, entonces, a una “locura del don” que es, según Jacques Derrida, la locura de la diseminación del sentido “don”³⁸.

³⁷ Cfr., Darío, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952, p. 195.

³⁸ Según Jacques Derrida hay que distinguir entre el don de una cosa determinada y, por otra parte, el don que da no ya lo dado sino la condición de algo dado presente en general, la

“Pero ¡oh Maestro, qué has hecho...!” reclama, así, Darío, cuando la excesividad del regalo martiano trae invertido su valor en la muerte. Por eso la pregunta ante tal magnificencia del presente parece ser la del límite, la de un exceso loco, que dice más de la remitencia a otro que de una esencia dada, de elementos transmitidos, o sea que se refiere a una condición, a la condición de transmisión del legado.

¿De qué otra manera se mueve entonces la obra del maestro, si no es a la manera de un fantasma? Tan fantasmática (por completa, por millonaria, y, por lo tanto, excesiva) como la figura de Martí que se “aparece” al final de la necrológica: porque si antes nos referimos al trabajo de fabulación en torno al Maestro cubano como al rey mago del cuento, en el momento final (del discurso dariano) ese mago es un “aparecido”. Un aparecido que en el trabajo del duelo de quien firma la necrológica es resguardado *en y con* la palabra postrera (“Ponte luto por mí, por consiguiente, (res)guárdame lo suficiente como para perderme como es debido”), desde un olvido que labrará las palabras necesarias para esa guarda. Escritura sobre la losa de Martí que vuelve a Cuba una Tumba³⁹: debemos recordar, sobre todo aquí, que los versos glosados por Darío para “cerrar” su discurso -nos referimos fundamentalmente a la primera

condición de presencia de todo presente en general; “Dar (el) tiempo, dar a luz, el día o la vida, es no dar nada, nada determinado, pese a que es dar el dar de todo posible dar, pese a que es dar la condición de dar. ¿Qué es lo que distingue al principio a esta partición trascendental a la que se parece? En ella se percibe no ya una línea tajante que separa lo trascendental de lo que está condicionado, lo condicionante de lo condicionado, sino el repliegue de indecidibilidad que permite invertir todos los valores: el don de la vida viene a ser el don de la muerte, el don del día el don de la noche, el don de la luz el don de la oscuridad, etc. ... Todas estas cuestiones conciernen a una determinada locura del don que es, ante todo, la locura de la diseminación del sentido ‘don’.” Cfr., *Dar (el) tiempo*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 59/60. La locura que se insinúa en el texto de Darío tiene que ver con un cierto exceso de don, tal como Derrida lee el momento en que Mauss trabaja el potlach: “La locura que se insinúa hasta en el texto de Mauss es un cierto exceso de don. ... Su lenguaje se vuelve loco en el momento en que, en el potlach, el proceso del don se arrebata ... dicha locura es doble.” Cfr., op. cit., p. 52.

³⁹ Es notable el cambio de fonemas que hace a Cuba una Tumba. Por lo cual, podría decirse que el homenaje de Darío es “literalmente” una Tumba.

referencia, la más impactante- pertenecen al poema XLV de los *Versos sencillos*, al poema que sueña los claustros de mármol, al poema que imagina un panteón –el mausoleo (un monumental sepulcro, una gran tumba) de los héroes, a quienes la voz del poeta, [Martí] “da vida”, con quienes el poeta habla (los muertos con los que el poeta habla y a los que pone en movimiento a través de un profuso trabajo verbal).

Tengamos en cuenta que el tópico de la tumba es muy fuerte en los *Versos sencillos*, tal como Susana Zanetti explicita: “el mismo surge varias veces referido a la tumba de quien enuncia el poema, y se lo puede considerar un polo entre esta última presencia [la de ‘La niña de Guatemala’] y el mausoleo de ‘los héroes de mármol’. En ambas tumbas está presente el yo que enuncia: En el poema XLV se enfrenta con la violencia y el preludio de la acción, de la resurrección quizá de la acción guerrera, como respuesta al beso amoroso.”⁴⁰ Poemas, entonces, que ponen en escena una notable estetización de la muerte, una de las cuales (la más monumental, diríamos) es retomada por Darío para mostrar, evocar a Martí en la voz del aparecido. *Parece que habla Martí*, que *cuenta el sueño de los héroes*, dice Darío: “Y *paréceme* que con aquella voz suya, amable y bondadosa, me reprende, adorador como fue hasta la muerte del ídolo luminoso y terrible de la Patria; y *me habla del sueño* en que viera a los héroes: las manos de piedra, los ojos de piedra, los labios de piedra, las barbas de piedra, la espada de piedra... Y que repite luego el voto del verso: ‘¡Yo quiero cuando me muera, / sin patria, pero sin amo, / tener en mi losa un ramo /de flores y una bandera!’”⁴¹ A través del recurso –artificioso– de la prosopopeya, Darío vuelve a poner en boca del Martí muerto las palabras que dicen su sueño; no cita el poema, sino que alucina aquello que

⁴⁰ Cfr., Zanetti, Susana, “‘Es pequeño – es mi vida’ La tensión autobiográfica en *Versos Sencillos* de José Martí”, en *Homenaje a José Martí a los 100 años de Nuestra América y Versos sencillos*, La Plata, 12, 13 y 14 de setiembre de 1991, p. 112.

⁴¹ Cfr., Darío, Rubén, *Los raros*, ed. cit., pp 202/203.

Martí le relata, el escenario, diríamos, del poema. Y en un tono más bajo, más personal –en el sentido de que sugiere una mayor intimidad-; en suma, en lo que parece el tono de un sueño, un tono acallado (cuando lo altisonante de Martí se ha sosegado). Ese parece ser el resguardo que labra Darío, el modo que halla para resguardarlo como es debido. Toma en préstamo las palabras de Martí, (justamente aquellas de los versos que hacen mover lo inerte –que llaman a la acción, que la “preludian”: tal como las palabras de Darío dirigidas al aparecido pero orientadas en un sentido diferente⁴²), para envolverlas en el ámbito del sueño y así poder procurarse el don de la poesía.

Cuando la dádiva martiana se ha vuelto excesiva, cuando su completud ya nada puede dar, cuando en ello se evidencia cuál es la ejemplaridad de una herencia magistral, al discípulo –del que ya dijimos que no es el “scholar clásico”-, le resta, a la hora del homenaje póstumo, emular la magnífica lengua del Maestro para efractarla, y desde allí reinventar con las astillas que recibe la lengua a su manera.

⁴² Es interesante pensar en el juego escénico que en esa glosa y en la cita se construye; un juego en el que no está ausente el acto de reproche; si unos párrafos antes Darío había reclamado al Maestro qué has hecho, ahora a Darío le parece, Darío imagina, el tono de reproche en el aparecido e invocado Martí. No podemos dejar de relacionarlo con la escena de Hamlet de invocación del espectro del padre que Derrida lee en el texto oportunamente citado.

II

Rubén Darío con Verlaine

(El don de Verlaine)

“Hubo un tiempo en que el escritor, como el artista, se relacionaba con la gloria. La glorificación era su obra, la gloria era la dádiva que hacía y que recibía. La gloria, en el sentido antiguo, es la irradiación de la presencia (sagrada o soberana). Glorificar, dice también Rilke, no significa hacer conocer; la gloria es la manifestación del ser que avanza en su magnificencia de ser, liberado de lo que lo disimula, establecido en la verdad de su presencia descubierta.

Tras la gloria viene el renombre. El renombre se recibe más estrechamente en el nombre. El poder de nombrar, la fuerza de lo que nombra, la peligrosa seguridad del nombre (es peligroso ser nombrado) se convierten en el privilegio del hombre capaz de nombrar y de hacer oír lo que nombra. El entendimiento está sujeto a la resonancia. La palabra que se eterniza en lo escrito, promete alguna eternidad. El escritor tiene una parte ligada con lo que triunfa sobre la muerte; ignora lo provisional; es el amigo del alma, el hombre del espíritu, el fiador de lo eterno. Muchos críticos, hoy todavía, parecen creer sinceramente que el arte y la literatura tienen la vocación de eternizar al hombre.”

Maurice Blanchot. *El libro que vendrá*.

¿Cómo habla un poeta de otro? ¿Cómo cuenta un poeta la vida y la obra de otro?, ¿cómo se entrega un poeta a la llamada de otro? A partir del poema, con un poema, desde el poema, parece ser la respuesta que más de un escritor hispanoamericano da a estos interrogantes.

Si Lezama Lima elige el clásico y grandilocuente tono de la oda para lograr la vibrante generosidad del homenaje a Julián del Casal; Juan José Saer parece hallar la misma respuesta en esa larga serie de versos libres que conforman su “Rubén en Santiago”. Convertido él mismo en un amanuense, cumple con la retórica de un homenaje que no elide -ni elude- la fascinación por ese “chico engreído” que quiso ser

“el” poeta de América. En el poema de Saer, publicado en *El arte de narrar*, nos encontramos con un joven Rubén Darío recién llegado a Santiago¹; en esa serie de versos leemos el relato de un espacio de tiempo -muy significativo, por cierto: el lapso que se extiende *entre* París y Santiago- trabajado en una suerte de contrapunto con la invención de la vida de artista que el propio Darío fabula en su *Autobiografía*, en muchos de los cuentos que conforman *Ázul* y en los retratos de *Los raros*. Así “la vida del artista Darío” puede imaginarse en ese tiempo comprendido entre los viajes que lo llevan al “tumulto de la gloria” -en un periplo de escritura que comienza en el ardiente y jubiloso deseo que puede leerse en *Prosas profanas* y que culmina en esa suerte de pesimismo doliente de sus posteriores libros- y aquellos otros, los últimos, que lo llevan a la aniquilación.

El poema de Saer trama un sitio narrativo extendido desde la imagen del abierto espacio en la estación de trenes de Santiago de Chile -a partir del retrato de aquel “inexperto adolescente que se encontraba allí a caza de sueños y sintiendo los rumores de las abejas de esperanzas que se prendían a su larga cabellera”- hasta aquella otra escena que lo muestra cuando es paseado como una “puta decrépita / de país en país, siempre medio borracho, / saliendo de su casa al mediodía, / despertando al amanecer en alguna embajada, / en algún prostíbulo...”

Hablar del destino de Rubén Darío como artista, de aquello que le estaba predestinado a Darío, es referirse al deseo inevitable y calculado que el poeta nicaragüense expresó con el fin de construir una identidad *para* los otros. Ese *habrá que volverse* -del poema homenaje de Saer- nos dice de un *mandato*, de un proyecto claro y deliberado que intentó -y logró- romper el círculo mágico de los códigos para construir

¹ Al final de este capítulo hemos transcritto en su totalidad el magnífico poema de Juan José Saer.

un nuevo orden codificador de la poesía hispanoamericana. Y si algo nos indica la forma de ese mandato, en el que se cruzan azar y destino, es aquella que corresponde a la decisión de *ser un artista*, de ser “el poeta de América”.

Los contemporáneos de Rubén Darío también se refirieron a este su destino como artista, aunque no siempre en forma elogiosa; algunos casi, digamos, en el extremo opuesto del homenaje. Al respecto, recordamos un ensayo que escrito para reclamar a Darío la “ausencia del hombre que siente” puede considerarse como la antípoda de cualquier forma de reconocimiento. Nos referimos a las célebres palabras que José Rodó escribe sobre *Prosas profanas* hacia 1900. Dice Rodó: “...Rubén Darío *artista enteramente consciente y dueño de sí, artista por completo responsable de sus empresas, de sus victorias, de sus derrotas*, y en cuyo talento -plenamente civilizado- no queda, como en el alma de *Lelian*, ninguna tosca reliquia de espontaneidad, ninguna parte primitiva”². ¿Por qué no invertir las palabras de Rodó, convertir en valor positivo lo que en ese ensayo es una crítica despiadada? ¿Por qué no desandar esa serie de denostaciones que tuvieron su descendencia en aquellos que, con posterioridad, montaron y difundieron la imagen de Darío como la del poeta en la torre de marfil?

Así, para volver a nuestra idea de ese diseño de imagen de artista en su sentido positivo, que Saer resalta en sus versos de homenaje, nos sirve aunque invertida en su valor, aquella apreciación de Rodó sobre el talento “plenamente civilizado” del poeta nicaragüense. Y si hablamos de la posesión de un talento “plenamente civilizado” -también recordemos: de una “identidad dueña de sí”, de una “identidad deseada”-, es porque en esa idea de civilización opuesta a la de espontaneidad, encontramos un conjunto de estrategias que nos llevan a considerar las relaciones de Rubén Darío con

² Cfr., “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, París, Librería de la Vda de C. Bouret, 1920, p.39. Las bastardillas son nuestras.

otras imágenes de artista. Y en particular con la imagen del artista que más influyó en la imaginación del poeta nicaragüense, la del precursor, en el sentido de la imaginación³: Paul Verlaine.

La pregunta por la identidad deseada nos pide, entonces, ser abordada a partir de la interrogación por *los otros* a quienes está dirigida en tanto construcción y, fundamentalmente, por la figura respecto a la cual se la diseña como deseo, la figura del poeta Paul Verlaine.

¿Cómo resuelve Rubén Darío el conflicto de crear un “gran precursor” en el intento de despejar un espacio imaginario para sí mismo?, ¿cómo opera la imaginación dariana sobre esa vida de artista? La figura de Paul Verlaine es el emblema de la renovación poética contemporánea. es uno de los representantes de la poesía del fin del siglo XIX. Una figura faro que con sus rasgos ilumina la vida de artista que Darío se imagina. para sí y para los otros. Una figura. en suma, transformada en precursora por la ficción dariana. A partir de estas cuestiones. nos importa despejar los términos de ese conflicto no desde la, ya clásica, perspectiva que Harold Bloom⁴ desarrolla en su libro *La angustia de las influencias*, donde ofrece una teoría de la poesía por medio de una descripción de la influencia poética -o lo que él llama una “historia de las relaciones intrapoéticas”- en que los poetas fuertes (un grupo de poetas contemporáneos) crean una historia gracias a *malas interpretaciones mutuas*, con el objeto de despejar un espacio imaginativo (imaginar es interpretar mal) para sí mismos; así, desde esa perspectiva,

³ En *La expresión americana* José Lezama Lima trabaja largamente esta idea del precursor en el sentido de la imaginación, valga como ejemplo el uso de esa formulación en el recorrido que el poeta cubano traza cuando se refiere al romanticismo americano. Cfr., *La expresión americana*, “El romanticismo y el hecho americano”. La Habana, Edición Letras Cubanas, 1988, p. 247.

⁴ En realidad las ideas que vertebran esta lectura no entrarían en contradicción con la propuesta teórica de Harold Bloom, sino que, en cierto sentido, partirían de ella para darle una suerte de “vuelta de tuerca” según puede leerse en el desarrollo de este capítulo. Cfr., Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila. 1975.

Rubén Darío sería una figura capaz de apropiarse de lo que encuentra, una figura que como discípulo fue capaz de *arrebatarse* algo a su maestro para paliar de algún modo esa angustia de ser influido por otro.

Nos interesa, decíamos, interrogar las posibles relaciones de filiación vividas y manifestadas por el propio Darío -la pregunta por el Padre intelectual, por el Maestro-, desde las *condiciones de posibilidad* que se despliegan a partir de aquello que *se da*, del presente, del regalo -del “gift”- del poeta Verlaine respecto al poeta Darío: *del poema como don*. Donde el don fuera siempre el don de una *escritura*, de un *informe*, de un *poema* o de un *relato*, el legado de un texto en cualquier caso, y la escritura no fuera el auxiliar formal, el archivo externo del don, sino “alguna cosa” que se vincula con el acto mismo del don, el *acto* a la vez en el sentido del archivo y de la puesta en obra performativa⁵. Intentaremos despejar esa *condición de posibilidad* en el instante que ha tenido lugar una fractura en el círculo -la invención de la poesía hispanoamericana; el instante en que se ha roto “el círculo mágico de los códigos” del que habla Saer en su poema; en el instante en que toda circulación ha sido interrumpida y *a condición* de ese instante. La intención de este capítulo es, entonces, leer la relación Darío-Verlaine desde el acontecimiento del *don*. Leer desde allí la circulación de los símbolos y los valores que construyen la poética dariana; internarse en esa coyuntura desde la irrupción del sistema que implica, en principio, una partición sin retorno y sin repartición, donde se anulan los términos de cualquier contrato. Ahora bien, al hablar de condición de posibilidad no nos referimos a un sistema de premisas o de causas -la causa de la poesía de Darío sería, a partir de esa perspectiva, la poética de Verlaine- sino a un conjunto de rasgos que definen una *situación* dada. Se trata de una *incondicionalidad* absoluta en tanto no se adecua a ningún contrato, ni depende de cualquier vínculo de proximidad o

⁵ Cfr., Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 50.

de parentesco. En tanto que, también, se sustrae a su consideración como mercancía, como bien útil, como cosa incorporable. En tanto se define, en otras palabras, como práctica de la literatura.

Nos interesa leer la *paradoja* del don en el centro, en el corazón de la literatura hispanoamericana, -en el momento que Rubén Darío elige crear una nueva literatura-: paradoja porque para que haya don es preciso que éste no aparezca siquiera, que no sea percibido como tal, que el donatario no lo perciba como tal, que no tenga conciencia ni memoria ni reconocimiento de él, que sea preciso el olvido. "Estamos hablando aquí, -dice Derrida- por consiguiente, de un olvido absoluto -de un olvido también que absuelve, que desvincula absolutamente y, por lo tanto, infinitamente más que la excusa, el perdón o la liquidación de una deuda. El olvido absoluto, condición de un acontecimiento de don, condición para que un don advenga, no debería ya tener relación alguna ni con la categoría psicofilosófica de olvido ni siquiera con la categoría psicoanalítica que conecta el olvido con la significación, o con la lógica del significante, con la economía de la represión y con el orden simbólico. El pensamiento de este olvido radical como pensamiento del don debería concordar con una determinada experiencia de la *huella* como *ceniza*..."⁶.

Según
¿ver? ?

(lo estoy de
acuerdo
con la
distinción).

El olvido como condición afirmativa del don: así habría que indagar aquellas huellas que como detritus, como ceniza, deja la poesía y la imagen de Verlaine en Darío. ¿Por qué hay que empezar por un poema cuando se habla del don? ¿Y por qué el don parece ser siempre el *don del poema*, (*Don du poème*), como dice Mallarmé? ¿Qué relación guarda éste con el tiempo? La diferencia entre un don y cualquiera otra operación de intercambio puro y simple es que el don da (el) tiempo. "Allí donde hay

⁶ Cfr., Derrida, Jacques, op. cit., pp.25/26.

don, hay tiempo. Lo que ello da, el don, es el tiempo, pero ese don del tiempo es asimismo una petición de tiempo ... El don da, requiere y toma tiempo. La cosa da, requiere o toma tiempo”⁷. Esta es una de las razones por las cuales esta cuestión del don *está ligada a la necesidad* -interna- de un determinado relato o de una determinada poética del relato. La cosa como cosa dada, lo dado del don no adviene más que en el relato. Y, entonces ¿por qué no comenzar con un cuento? En la crónica “Historia de un sobretodo”⁸ Darío fabula la irreverente anécdota -episodio que no casualmente retoma y narra Juan José Saer: “y se cambie la piel de la serpiente, llena de trenzas brillantes, por un abrigo de paño inglés”-, precisamente, de un “regalo” que él hace a Verlaine -de un regalo que él *haría* a Verlaine. Veamos, “Es el invierno de 1887, en Valparaíso”. Darío es un recién llegado que nos hace saber sus impresiones primeras, que nos cuenta en un tono elegante, en un tono que conviene a la crónica social, cómo es el aspecto del entorno; y que luego se detiene, bien al comienzo del relato, en una situación -y un tema- que dará finalmente lugar al “regalo” para Verlaine. Se trata de su condición de “hijo del trópico” que tiritaba bajo una chaqueta de verano⁹ -Saer escribe: “... en este /

⁷ Cfr., Derrida, Jacques, op. cit., p.47.

⁸ A partir del relato de la adquisición de un sobretodo a su llegada al frío Valparaíso, Darío narra las “aventuras” ocurridas a ese singular objeto. Desde sus visitas a sitios tales como el palacio de la Moneda hasta su deambular por las noches santiaguesas, o desde los viajes a Centroamérica hasta los efectuados en Chile. Pero lo más interesante de su derrotero, el núcleo central de la narración de Darío, comienza cuando el poeta cuenta cómo y a quién lo regaló. En realidad, esa es “la historia”, una historia de dones: el ulster es dado a Enrique Gómez Carrillo -a quien Darío encuentra en Chile- cuando éste parte hacia París, quien luego se lo regala a Alejandro Sawa, el que, a su vez, se lo da a Paul Verlaine. Cfr., “Historia de un sobretodo”, *Cuentos Completos*, México, FCE, 1983, pp. 237/243.

⁹ Es interesante observar cómo al inicio del cuento está trabajada, a través de los adjetivos, esa relación de inferioridad y pobreza del narrador respecto a aquellos transeúntes que van enfundados en sus sobretodos. Relación de la que también parte una irónica crítica a la burguesía: “Es el invierno de 1887, en Valparaíso. Por la calle del Cabo hay gran animación. Mucha mujer bonita va por el asfalto de las aceras, cerca de los grandes almacenes, con las manos metidas en espesos manguitos. Mucho dependiente del comercio, mucho corredor, va que vuela, enfundado en su sobretodo. Hace un frío que muerde hasta los huesos. Los cocheros

momento él está solo, en la estación de Santiago, / llevando una valija atada con un hilo y un traje oscuro / liviano, que ya ha resultado insuficiente / en Valparaíso e incluso en el vapor: en semejantes / situaciones nos deposita el mar de este mundo". Justamente es esa *condición*, esa *situación*, la que será revertida en la historia contada por el cronista. La historia del sobretodo es el relato de las peripecias que sufre un objeto de escaso valor para convertirse en (el) *capital* de una historia poética, o mejor, es la historia de cómo ese exiguo capital se convierte, con creces, en un valor sumamente deseado. O también, la narración de cómo ese liviano traje oscuro se convierte en regalo *suficiente* para el relato que Darío quiere contarnos sobre su historia y la del poeta francés. La "Historia de un sobretodo" es La Historia Del Sobretodo que Darío regala a Verlaine: es una historia ejemplar, en tanto plantea la cuestión del don -y del resto-; en tanto nos participa, nos deja leer, el tema de la circulación de objetos simbólicos en el incipiente campo cultural hispanoamericano. Darío con su primer sueldo se compra un sobretodo, un "ulster, elegante, pasmoso, triunfal" en el que *invierte* cerca de la mitad de su salario. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de circulación de objetos simbólicos en relación con esta historia?, ¿qué queremos decir al ligar ese singular objeto, el sobretodo, con una ley de la partición, con una ley económica? Y fundamentalmente: ¿qué es la economía? La economía implica entre sus predicados y valores los de ley (*nomos*) y de casa (*oikos*: la casa, la propiedad, la familia, el hogar, el fuego de dentro); y *nomos*, a su vez, no significa sólo la ley en general sino también la ley de distribución,

pasan rápidos, con sus ponchos listados; y con el cigarro en la boca, al abrigo de sus gabanes de pieles, *despaciosos*, *satisfechos*, bien *enguantados*, los señorones, los banqueros de la calle Prat, rentistas obesos, propietarios, jugadores de bolsa. Yo voy tiritando bajo mi chaqueta de verano, sufriendo el encarnizamiento del aire helado que reconoce en mí a un hijo del trópico." Interesante, decimos, porque nos permite luego, cuando terminamos con la crónica, leer la fuerza de reversión operada por el deseo dariano. Cfr., "Historia de un sobretodo", en op. cit., p. 237, las bastardillas son nuestras.

la ley de partición, la ley como partición, la parte dada o asignada. Idea de circulación que se relaciona también con la de retorno, en la que está presente la figura del círculo; diríamos, entonces, que la idea de intercambio es central a esa otra del círculo. Este motivo de la circulación puede dar a pensar que la ley de la economía es el retorno - circular- al punto de partida, al origen, también a la casa. Ahora bien, el don, *si lo hay*, se refiere sin duda a la economía, por supuesto, incluso con la economía monetaria. ¿Pero el don, si lo hay, acaso no es también aquello mismo que interrumpe la economía? ¿Aquello mismo que, al suprimir el cálculo económico, ya no da lugar al intercambio? ¿Aquello mismo que abre el círculo a fin de *desafiar la reciprocidad o la simetría*, la medida común, y a fin de desviar el retorno con vistas al sin retorno? Si hay don, lo *dado* del don (*lo que se da, lo que es dado*, el don como cosa dada o como acto de donación) no debe volver al donante (no digamos aun al sujeto, al donador o a la donadora). No debe circular. no debe intercambiarse, en cualquier caso no debe agotarse, como don, en el proceso del intercambio, en el movimiento de la circulación del círculo bajo la forma del retorno al punto de partida. Si bien la figura del círculo es esencial para lo económico, el don debe seguir siendo *aneconómico*. No porque resulte ajeno al círculo, sino porque debe *guardar* con el círculo una relación de extrañeza, una relación sin relación de “familiar extrañeza”.

Justamente, el regalo fabulado por Darío ingresa en ese círculo económico pero, *paradójica y precisamente* porque de un *don* se trata, no se agota en ese proceso de intercambio. El regalo dariano mantiene, a la vez, esa singular relación de opacidad -en palabras de Derrida aquella “familiar extrañeza”- con la lógica del intercambio, de la

razón; esa que reduciría al don a una relación de complementariedad¹⁰. El don de Darío guarda una relación que, a la vez que lo incluye en un círculo económico lo hace para convertir al plazo, al crédito, en diferencia suplementaria; se interna en el ámbito de la promesa -el regalo es un presente prometido, en el sentido performativo de ese acto- como acontecimiento que interrumpe el encadenamiento de la economía. La invención del presente -del regalo- en tanto promesa se interna en el campo de la suplementariedad, en el campo del arte como valor suplementario. El regalo que Darío ofrece a Verlaine es un objeto elegido y deseado, visto y examinado -calculado- con fruición por el mismo poeta nicaragüense: “Yo veo y examino con fruición incomparable su tela gruesa y fina y sus forros de lana a cuadros, al son de los ditirambos que el vendedor repite extendiendo los faldones, acariciando las mangas y procurando infundir en mí la convicción de que esa prenda no es inferior a las que usan el príncipe de Gales o el duque de Morny...”¹¹

Pero, internémonos aún más en las significaciones de la palabra don que Derrida define en el citado texto, ya trabajada largamente en su libro *La diseminación*¹².

Otra de las maneras de denominar al regalo, al don, es la palabra gift. Detengámonos, precisemos, a partir de allí la siguiente ambivalencia: todo don es Pharmakon o regalo envenenado (Gift/gift); el don posee una ambivalencia esencial: es bueno y malo, es regalo y veneno. La palabra gift es “la traducción del latín *dosis* que, a su vez, es la transcripción del griego *dosis*: dosis, dosis de veneno. Dicha etimología

¹⁰ “No hay don para la razón ... el don, si lo hay, debería pasar más allá de todo ... No porque se oponga ... pero puede ser que lo sobrepase para que algo pase, incluido todo”. Cfr., Derrida, Jacques, op. cit., p.80.

¹¹ Cfr., “Historia de un sobretodo”, en op. cit., p. 238.

¹² Cfr., Derrida, Jacques, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 91/237.

implica que los dialectos del alto y bajo alemán habrían reservado una palabra erudita para una cosa de uso vulgar; lo cual no es la ley semántica más habitual. Y además, también habría que explicar la elección de la palabra *gift* para esa traducción, así como el tabú lingüístico contrario que, en algunas de las lenguas germánicas, ha pesado sobre el sentido 'don' de dicha palabra. Por último, el empleo latino y, sobre todo, griego de la palabra *dosis* en el sentido de veneno demuestra que, también entre los Antiguos, hubo asociaciones de ideas y de reglas morales del estilo de las que estamos describiendo.

Hemos conectado la incertidumbre del sentido de *gift* con la del latín *venenum*, con la de *philtron* y de *pharmakon*. Habría que añadir la conexión ... de *venia*, *venus*, *venenum* con *vanati* (sánscrito: dar gusto) y *gewinnen*, *win* (ganar)"¹³.

Aquello que se da, el presente, el regalo dado por Darío -el sobretodo- tiene mucho de todo esto, nos habla del regalo envenenado del que están hechas las herencias, sobre todo esas herencias ejemplares que son las herencias intelectuales. El regalo dariano -la fabulación del regalo a Verlaine- tiene mucho de *contra-don*, de una suerte de contra-veneno que se presenta bajo los rasgos del *contra-don*: recordemos precisamente el tono irónico de la adjetivación dariana ("dichoso sobretodo"¹⁴).

Rasgos estos, de *contra-don*, que serán precisados a lo largo de toda su obra a través de la intensificación de los gestos de la *restitución*, del *homenaje*, de la

¹³ Cfr., Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo*, ed. cit., pp. 42/43.

¹⁴ Susana Zanetti, en "El periplo del artista en 'Historia de un sobretodo' de Rubén Darío", trabaja detenidamente el uso que Darío hace del adjetivo "dichoso". Transcribimos una de sus conclusiones, muy pertinente para la perspectiva que venimos desarrollando: "Pero además, una historia feliz, *con la ironía*, a veces *insidiosa* en este texto, de un Darío que, ya lo sabemos por *Azul*, ha aprendido muy bien a adjetivar. Conviene aclarar lo que digo. La historia concluye retomando el doble sentido del vocablo 'dichoso': '¿Sabe usted a quien le sirve hoy su sobretodo? 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'". Cfr., art. cit., en VV.AA., *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras (UBA), 1997, 151/156. Las bastardillas son nuestras.

celebración, del comentario, de la lectura crítica, de la “interpretación personal”¹⁵. Al respecto, recordemos entonces que aquello designado por Harold Bloom como “malas interpretaciones mutuas” puede pensarse a partir del movimiento del contra-veneno, del contra don. De modo que las características del contra-don “darán gusto” a esta relación del poeta hispanoamericano con su “precursor”. En el movimiento de contar una historia de don, de contar “la historia” de un don *a Verlaine*, Rubén Darío revierte la suerte de ese “pobre escritor americano” -de ese chico engreído; capitaliza esa pobreza y nos muestra cómo en todo homenaje existe, además del reconocimiento de sí mismo, una cierta porción de veneno que da gusto, sabor, a las relaciones intelectuales. En la “Historia de un sobretodo” la economía del relato procede de un *sueldo*, cuya mitad es invertida en la compra de ese objeto. Podemos leer la inversión -inversión en un doble sentido- del primer sueldo de Darío en Chile como la invención de una historia que delineará -y respaldará- un capital poético. Capital que es utilizado en más de una oportunidad; así Darío lo publica en tres ocasiones: el 21 de febrero del año 1892, en el *Diario de Comercio* de San José; el 30 de mayo de 1892 en *La Habana Literaria* y en julio de 1911 en la revista *Selecta* de Santiago de Chile.

Pero este ofrecimiento de Darío a Verlaine tiene, además y a lo largo de muchos de sus textos, una serie de ricas variaciones. Tomemos una de ellas, también ejemplar porque lo que se pone en juego, lo que precisamente *se juega*, es el poema: donde el don se trata del don de la poesía. Esa variación del contra-don a la que nos referimos es la que fabula Darío a la muerte de Verlaine. Si en lengua española no se había escrito nada

¹⁵ Una pregunta nos trae esta cuestión de la “interpretación personal” en el homenaje, esta vez respecto a la figura de Stéphane Mallarmé, en ocasión de su muerte: ¿no es significativo que la lírica tensión con que escribe ese elogio fúnebre no le impida entregarse, al mismo tiempo, a una acrobática *parodia* del propio Mallarmé? Cfr., E. K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, 1938, pp. 134/137.

digno aún del poeta francés -si en España era aún un desconocido- Darío lo hará en forma de necrológica: en la necrológica que es el retrato de Verlaine en *Los raros*; y en la forma de poema, con el “Responso”.

Darío ofrece la última palabra al maestro desde esa singular relación de equiparación que inventa. Verlaine ha muerto, se trata, entonces, de hablar en memoria de Verlaine, de hablar a la memoria de Verlaine: “Vayan, pues estas líneas, como ofrenda del momento. Otra será la ocasión en que consagre al gran Verlaine el estudio que merece. Por hoy, no cabe el análisis de su obra.” Hoy, ese día de 1896 en que murió el *pauvre Lelian*¹⁶, no cabía el análisis porque la muerte había ocupado todo el espacio; pero notemos, sin embargo, que Darío escribe “enviar unas líneas a Verlaine” como si de una epístola se tratara; como si pudiera haber alguna respuesta a esas palabras. Como veremos más adelante, la develación de esta cuestión está en el “Responso”, en ese poema de *Prosas profanas* que logra la posibilidad alucinada de traer la presencia de un muerto.

Enviar unas líneas a Verlaine y ofrecer-le un poema: el “Responso”. Pero ¿qué quiere decir este envío de ofrendas a un muerto?, ¿qué significa *dar* estas últimas palabras al maestro muerto? La escena del epitafio, una escena de la cual -como ya vimos- no puede escapar el discurso poético dariano; una escena continuamente reiterada por Darío. La escena en que la muerte aparece como un límite que mueve, que lleva a multiplicar signos, trazos, firmas, y epígrafes testamentarios, o “memorias autobiográficas”. Si la muerte, esa finitud, sólo puede cobrar una forma por medio del *vestigio del otro en nosotros*; si sólo queda una huella, que es siempre la huella del otro como finitud de la memoria, que posibilita el abordaje o remembranza del futuro¹⁷,

¹⁶ La necrológica apareció en el diario *La Nación* el 10/01/1896.

¹⁷ Cfr., Derrida, Jacques, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 40.

entonces el poema tratará de buscar las huellas dejadas por el pie hendido de Verlaine pero como imagen lanzada al futuro.

La sección –marcada tipográficamente, en su edición original, por una cruz- en la que está incluido el “Responso” se denomina precisamente *Verlaine*. El nombre de Verlaine permanece para decir que es ausente por su misma finitud; permanece para llamar, para invocar la memoria, para ser una huella en el presente de *Prosas profanas*. Observemos cómo éste era murmurado y exclamado por la interioridad dariana en las *Palabras liminares*: “El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: ‘Este, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana.’ Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: Shakespeare! Dante! Hugo!... (Y en mi interior: *Verlaine*...!)”

En nombre de Verlaine. En el momento de la muerte del poeta francés, cuando Rubén Darío dice escribir unas líneas al vuelo, el nombre propio permanece, triunfa en el espacio de la gloria. (“Pero mueres en un instante glorioso: cuando *tu nombre* empieza a triunfar...”). A través de él Darío *nombra, llama, invoca, designa*; aunque sepa que el portador de ese nombre y único polo de esos actos, de esas referencias, nunca volverá a *responder* a él, nunca responderá él mismo excepto a través de lo que misteriosamente se llama *memoria*¹⁸. Así, *en memoria de Paul Verlaine; a la memoria de Paul Verlaine*.

¹⁸ “El nombre, o lo que se puede considerar como tal, como teniendo la función o poder del nombre: he aquí el único objeto y la única posibilidad de la memoria, y en verdad la única ‘cosa’ que puede al mismo tiempo nombrar y pensar. Esto significa que cuando cualquier nombre, cualquier función nominal, es ‘en memoria de’, desde el primer ‘presente’ a su aparición, y en definitiva, es ‘en memoria virtualmente-acojada de’ aun durante la vida de su portador.” Cfr., Derrida, Jacques, op. cit., pp. 65/66.

Responso (el título elegido para el poema): responsorio, separado del rezo, que se dice por los difuntos; preces que después del oficio o de la misa de *Requiem* se rezan por los difuntos, y constituyen, en términos litúrgicos, la absolución¹⁹. Pero también la raíz latina de esa palabra nos lleva a subrayar su ligazón con *respondeo-spondi-sponsum*: responder algo a alguien, contestar, y también -y esto hace aún más interesante esa relación de dones entre Darío y Verlaine- corresponder en el sentido de ser proporcionado a, de estar a la altura de (*liberalitati alicuius r.*, corresponder a la generosidad de uno; *patri r.*, no desdecir de su padre).

Darío reza un poema para Verlaine, construye una oración celebratoria²⁰, pone el nombre de Verlaine en un rezo que es *canto* ("el dulce canto del cristal"). entona una plegaria en la que brota el salmo. Si el don era, como escribía Mallarmé. el don del poema, Darío ofrece éste que no derrama llanto sino que *ofrece* sonoridad; éste que imposita una voz laudatoria que desea ser proporcionada a aquella del maestro. Así, una

¹⁹ El movimiento que realiza Darío con "la vida de Verlaine" tiende justamente a eso, a absolverlo, a lograr su absolución. En la crónica que le dedica leemos: "¡Dios mío! Aquel hombre nacido para las espinas, para los garfios y los azotes del mundo, se me apareció como un viviente símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana. Angélico, lo era Verlaine; tiorba alguna, salterio alguno, desde Jacopone de Todi, desde el Stabat Mater, ha alabado a la Virgen con la melodía filial, ardiente y humilde de *Sagesse*; lengua alguna, como no sean las lenguas de los serafines prosternados ha cantado mejor la carne y la sangre del Cordero: en ningunas manos han ardido mejor los sagrados carbones de la penitencia; y penitente alguno se ha flagelado los desnudos lomos con igual ardor de arrepentimiento que Verlaine cuando se ha desgarrado el alma misma, cuya sangre fresca y pura ha hecho abrirse rítmicas rosas de martirio." Darío intenta tramar una suerte de narración hagiográfica, en la que se cuenta esa composición de mitad sátiro pagano y otra de asceta del Señor, que fue -como se lee- en el relato dariano la vida de Verlaine. Cfr., *Los raros*, Buenos Aires, Austral, 1952, p. 48.

²⁰ Rubén Darío desplaza la invocación grandilocuente de la oda al elegir en su lugar el tono, más bajo, del responso -el tono sagrado de un rezo, la oración que puede dar el sacerdote. No así la celebración que el poeta José Lezama Lima hace de su par Julián del Casal, donde utiliza, para contar la muerte del poeta modernista, una forma poética que indica una gran elevación, del asunto y del tono. El poema se llama: "Oda a Julián del Casal", y allí Lezama invoca una presencia cubierta por la muerte, y vuelta hacia el que dice los versos: "Permitid que se vuelva, ya nos mira, / qué compañía la chispa errante de su errante verde, / mitad ciruelo y mitad piña laqueada por la frente." Cfr., Lezama Lima, José, *Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p.578.

forma verbal vertebró el poema para darle ese cariz de voto, de deseo²¹: un presente del subjuntivo que reiterado a lo largo de la mayoría de los versos le permite a Darío trabajar con una escansión, la que produce el *que*:

*“Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
que se humedezca el áspero hocico de la fiera,
de amor si pasa por allí;
que el fúnebre recinto visite Pan bicorné;
que de sangrientas rosas el fresco Abril te adorne
y de claveles de rubí*

*Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo,
ahuyenten la negrura del pájaro protervo,
el dulce canto del cristal
que Filomela vierta sobre tus tristes huesos,
ó la armonía dulce de risas y de besos,
de culto oculto y florestal.*

*Que púberes canéforas te ofrenden el acanto,
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
sino rocío, vino, miel:
que el pámpano allí brote, las flores de Citeres,
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
bajo un simbólico laurel!*

*Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya,
en amorosos días ...”*

²¹ Voto que está también presente en el comienzo la necrológica cuando Darío repite insistentemente que Verlaine ha muerto. Así los cuatro primeros párrafos concentran el esquema celebratorio del “Responso”, pautados en esa crónica por “mueres” y “seguramente, has muerto”, y sus variaciones: “Y al fin vas a descansar; y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica, y tu existencia extraña llena de dolor y de ensueños, ¡oh, pobre viejo divino! Ya no padeces el mal de la vida, complicado en ti con la maligna influencia de Saturno. *Mueres, seguramente*, en uno de los hospitales que has hecho amar a tus discípulos, tus ‘palacios de invierno’, los lugares de descanso que tuvieron tus huesos vagabundos, en la hora de los implacables reumas y de las duras miserias parisienses.

Seguramente, has muerto rodeado de los tuyos, de los hijos de tu espíritu, de los jóvenes oficiantes de tu iglesia, de los alumnos de tu escuela, ¡oh, lírico Sócrates de un tiempo imposible! *Pero mueres* en un instante glorioso: cuando tu nombre empieza a triunfar, y la simiente de tus ideas, a convertirse en magníficas flores de arte, aun en países distintos del tuyo; pues es el momento de decir que hoy, en el mundo entero, tu figura, entre los escogidos de diferentes lenguas y tierras, resplandece en su nimbo supremo, así sea delante del trono del enorme Wágner.” Notemos, fundamentalmente, el ritmo que produce ese decir que Verlaine ha muerto, en sus constantes variaciones. Cfr., ed. cit., p. 46. Las bastardillas son nuestras.

La escansión convierte -por las pausas musicales conformadas-, poco a poco, a la plegaria en canto; y por sus rasgos particulares hace del poema un espacio virtual. Pensemos que ese presente del subjuntivo realiza la acción de dejar el pasado -el pasado de la primera estrofa, en el que hay una especie de presentación de Verlaine, como Padre y Maestro- y trama a partir de ese momento, verso a verso, la emergencia, la invocación de la presencia posible -futura, en ese sentido- de Verlaine. Veamos este pasaje que cumple el poema, el que va del pasado al presente del subjuntivo. Un pasaje que trama el hilo conductor del poema, que va deslizándose el poema hacia una posibilidad: hacia a la figura de pura luz que será Verlaine en la última estrofa y que en el presente del subjuntivo adquiere rasgos de futuro:

“Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;
y el Sático contemple sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
y un resplandor sobre la cruz.”

La figura que finalmente resplandece sobre la cruz es la de Verlaine.

El recorrido del poema es, entonces, el que va desde la estructura imaginaria del deseo a la instalación de la imagen como presencia y como valor. A propósito afirma Darío: “La poesía de fin del siglo XIX está representada en *la eternidad del Arte* por el triste Lelian y el heroico y misterioso autor del ‘Après midi d'un Faune’. Sin los cañonazos de Hugo el dios, con dos flautas de Pan, con dos siringas, conquistaron el joven corazón del mundo. Llegaron a tiempo. Fueron de su época, de su instante. ¿Quiere decir que más allá de ellos no hay nada? No, ellos señalaron un camino, llenaron una vida. El Arte es largo, la vida es breve. Y el hombre sigue en su ascensión infinita.” (“Al Dr. Max Nordau” París, abril de 1903.)

Lo que en un principio del poema es desiderativo hacia el final se convierte en objeto: la imagen de Verlaine, la presencia del poeta francés. Esto tiene mucho de invocación -recordemos: Darío nombra, invoca y llama- de una presencia. La imagen de la presencia absoluta de Verlaine rige finalmente el poema. El poema hace salir a Verlaine de la muerte, lo convierte en un fantasma, en una aparición. Así, Darío parece cumplir con la posibilidad alucinada de hablar con un muerto, pero que sólo es eso, virtualidad: porque la imagen invocada no emite una palabra sino que resplandece en su delirio exultativo. Si pensamos en aquellas líneas dirigidas a Verlaine en el retrato de *Los raros*, aquí parece estar la respuesta. Si Darío decía enviar unas líneas a Verlaine en el momento en que éste había muerto, sólo pudieron haber sido en función de esta aparición tramada en el "Responso". Así el "Responso" y el retrato de *Los raros* deben leerse como piezas de un mismo rompecabezas, como un juego que nos invita a develar sus estrategias de conjugación.

Pero Darío, todavía, se pregunta: *¿cómo responder* a ese eco de celestes o profanas músicas? La pregunta por el eco, por la correspondencia a la llamada de Verlaine también puede relacionarse con el pensamiento del don.

Una voz que quiere ser proporcionada a la del Padre y maestro mágico guarda una particular relación con la llamada.

Veamos, dentro de esta semántica de la donación existe una particular relación con el pensamiento de la *llamada*, de tal intensidad que puede señalarse un pensamiento de la llamada como pensamiento del don. Así lo que se da no se da sino a aquel que se entrega a la llamada y sólo si es bajo la forma pura de una *confirmación* de la misma. En el instante del "Responso", la llamada es repetida porque es recibida; el poema permite conducir *de nuevo* (hacer eco) su tono hacia Verlaine. La celebración se *rinde a* una llamada y se *desplaza hacia* ella. Pero ese movimiento elude el riesgo de ser una

mera copia por el impulso que le imprime otra determinación: la *destinerrancia*; ese andar que se destina a, se dirige hacia, pero que a la vez se entrega al azar. Así, y a la vez que el poema se entrega a la llamada²² de Verlaine, configura la voz propia dariana. En sus versos se trama un destino para el tono de cierta poesía de Verlaine, se lo *trama* y se lo *tuerce* para hallar un eco propio; para hallar la voz propia en ese acto de vibrante “generosidad” que es el homenaje.

Hay otro poema que completa y reitera esta pregunta por el eco: el “Canto de la sangre”, el cual también forma parte de ese espacio dedicado a Verlaine en *Prosas profanas*, colocado inmediatamente después. Si el maestro francés cobraba una existencia posible -pura imagen de luz- en el “Responso”; y considerábamos allí el peso del golpeteo del “que” del presente del subjuntivo, en el “Canto de la sangre” esa misma función se cumple a partir de la repetición, a comienzo de cada estrofa, precisamente, de

²² Escribe Derrida: “A fin de señalar algunos puntos de referencia preliminares en el espacio de este intercambio por venir, y a fin de situar lo que está en juego en la semántica de la donación, dentro de la fenomenología ... Un pensamiento de la *llamada* como pensamiento del don. Lo que se da no se da sino a aquel que se entrega a la llamada y sólo si es bajo la forma pura de una confirmación de la llamada, que es repetida porque es recibida ... La llamada aparece, por tanto, como el esquema originario de las dos reducciones anteriores, precisamente porque ella sola permite conducir de nuevo a ... , en la medida en que requiere entregarse al azar que reparte la llamada como tal y requiere asimismo, en el doble sentido del francés ‘se rendre à l’appel’, rendirse a dicha llamada y desplazarse hacia ella. ... Lo que traté de articular de llamada, y del ‘ven’, del ‘sí’, de su irreductible iterabilidad sobre todo, de la ‘destinerrancia’ de un envío determinado por la respuesta, del ‘don’ en general, haría que me inclinase, sin duda, a suscribir la ‘lógica’ y la necesidad de dicho análisis. Para limitarnos aquí al esquema más importante, digamos que la cuestión, si no la discusión, permanecería abierta en el lugar de la determinación de la llamada o de la reivindicación, allí donde el círculo parece dar vueltas entre la llamada del ser (*Anspruch des Seins*), la llamada del padre (*Anspruch des Vaters*) ... , y ‘la llamada como tal’, ‘la forma pura de la llamada’, en función de la llamada del padre, de la llamada que depende-de-y-retorna al padre y que, en verdad, diría la verdad del padre, incluso el nombre del padre y, por último, del padre en tanto que da nombre...En efecto, Marion escribe: ‘De hecho, la palabra que requiere ‘¡Escucha!’ lo que hace no es tanto pronunciar una llamada entre otras posibles a favor de ésta o aquella autoridad, cuanto efectuar la llamada como tal -la llamada a rendirse/desplazarse a la llamada misma, con la sola intención de mantenerse en ella exponiéndose a ella. La llamada misma interviene como tal, sin o antes de otro ‘mensaje’ que no sea el de *sorprender* a aquel que lo oye. de *prender* incluso en y a aquel que no lo espera. El modelo de la llamada se ejerce antes de la mera reivindicación del ser, y de modo más amplio. ... en efecto, la reivindicación ya no se ejerce, aquí, en nombre del ser (sino del Padre), ni con destinación a o a partir de un ente. Surge así la forma pura de la llamada.” Cfr., *Dar el tiempo*, ed. cit., pp.56/57.

la palabra “sangre”. Conservando un modo de poetizar que hace simultáneos al plano visual y al auditivo, Darío transforma los votos al maestro del precedente responso en la pregunta por la esencia de la poesía.

Veamos, si la sangre de Abel es la de las luchas fraternales y el instrumento que le corresponde es el clarín; si la del Cristo es la del sacrificio y su instrumento el órgano; si la de los martirios es la de “los heraldos rojos con que del misterio / vienen precedidas las grandes auroras” y a ésta le corresponde el salterio; si la sangre que vierte el cazador es la fatalidad del asesino y su instrumento el cuerno; la sangre de las vírgenes parece ser, en esa serie de correspondencias que trama el poema, la lira²³. Así nos encontramos

²³ “Canto de la sangre” (A Miguel Estrada)

Sangre de Abel. Clarín de las batallas.
Luchas fraternales; estruendos, horrores;
flotan las banderas, hieren las metralas
y visten la púrpura los emperadores.

Sangre de Cristo. El órgano sonoro.
La viña celeste da el celeste vino,
y en el labio sacro del cáliz de oro
las almas se abrevan del vino divino.

Sangre de los martirios. El salterio.
Hogueras, leones, palmas vencedoras;
los heraldos rojos con que del misterio
vienen precedidas las grandes auroras.

Sangre que vierte el cazador. El cuerno.
Furias escarlatas y rojos destinos
forjan en las fraguas del oscuro Infierno
las fatales armas de los asesinos.

¡Oh *sangre* de las vírgenes! La lira.
Encanto de abejas y de mariposas.
La estrella de Venus desde el cielo mira
el purpúreo triunfo de las reinas rosas.

Sangre que la Ley vierte.
Tambor a la sordina.
Brotan las adelfas que riega la Muerte
y el rojo cometa que anuncia la ruina.

Sangre de los suicidas. Organillo.

nuevamente en el terreno de los dones, porque las vírgenes ofrecen su sangre que es la lira siendo ésta el instrumento por excelencia del poeta. La lira es la sangre *-ofrecida, consagrada* con el poder de encantar- de las vírgenes²⁴, de aquellas que en el “Responso” fueron las “púberes canéforas” que regalaban vino, miel y rocío. Notemos además que Darío escribe en “El coloquio de los centauros” que la excelencia de la lira está en que ésta posee el secreto de la eternidad: en suma, la cifra, “la eterna pauta”. Si toda forma es en la poética dariana un gesto (una cifra), la lira -al contener el soplo del enigma que la hace cantar- se transforma ella misma en ese secreto que sólo el poeta puede conocer. El poeta es el vate, el sacerdote, el que suele oír el acento desconocido del universo, el que puede develar el “incógnito estigma”.

Todo ese esquema de consagración de la sangre tramado en el poema, todas esas referencias a lo dado en la sangre, puede llevarnos a pensar las hermandades entre poetas, a pensar qué es eso que los hace pares. En el caso de Darío en relación con la figura imaginada de Verlaine, la sangre que los hermana es aquella del “purpúreo

Fanfarrias macabras, responsos corales
con que de Saturno celébrase el brillo
en los manicomios y en los hospitales.

²⁴ Esta referencia al don de las vírgenes, a la sangre como don de las púberes canéforas, tiene connotaciones fuertemente eróticas. El espacio que se trata de llenar, de colmar en *Prosas profanas* es un espacio erótico: “¿Qué se colma en *Prosas profanas*? El espacio (edén o vacío) más obvio es el espacio erótico. Ya ha señalado Pedro Salinas la importancia del tema erótico en la obra de Darío; curiosamente lo describe en un momento como la atracción por ‘la gran cualquiera’. La elección del término es interesante -desde luego no se habrán de olvidar sus connotaciones más burdas- pero lo que no parece ver Salinas es que esa gran cualquiera es literalmente *cual quiero yo*. Ese *cualquiera* no se limita en Darío a la representación de lo femenino erotizado: es este uno de los muchos aspectos -acaso el más importante- del ejercicio dariano, vaivén entre la colmatación y el vacío.” Cfr. Silvia Molloy: “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”, en *Sitio*, N°1, Buenos Aires, diciembre 1981, pp. 121/124.

triunfo de las reinas rosas". Darío se pregunta cómo ser proporcionado a este encanto del poeta francés.

Y, si el don es el don de una escritura, Darío parece cumplir acabadamente en estos dos poemas con la retórica de la celebración. Quizás se trate, una vez más, de la quintaesencia de la veneración de la cofradía literaria donde todo es un *homenaje*, nueva y antigua forma del reconocimiento. Una manera, también, de conocerse a sí mismo. Una manera de no desdecir al padre, pero convirtiéndolo en otra voz, en una voz propia que pueda contener la cifra del universo.

Juan José Saer

Rubén en Santiago

Apenas si había salido de la Gare de Montparnasse
 y ya la lluvia borraba todos los bosques
 y el estanque de Versailles. Un día gris, enorme
 reunía los edificios de París a medida
 que el tren, impalpable, más alto
 que los barrios y más alto todavía que el arrabal,
 iba siendo una hilera de ventanas fugaces
 para un hombre asomado al balcón de un monobloc
 que tosió varias veces mientras lo miraba
 cubriéndose los labios con las yemas de los dedos. En este
 momento él está solo, en la estación de Santiago,
 llevando una valija atada con un hilo y un traje oscuro
 liviano, que ya ha resultado insuficiente
 en Valparaíso e incluso en el vapor: en semejantes
 situaciones nos deposita el mar de este mundo.
 La flor de la infancia ya está cerrada.
 No queda más
 que el gran espacio abierto de una estación
 en el que suena, de cuando en cuando
 algún ruido metálico lleno de ecos o el chirriar de las ruedas
 pulidas de alguna vagoneta de carga
 sobre el andén atravesado de pasos
 difuntos y de manchas de lubricante. (Un ligero
 deseo de no haber salido nunca de su casa, los bolsillos
 llenos de cartas de presentación). Viajando,
 se percibe, de golpe, el tamaño del mundo,
 y al mismo tiempo el ritmo conque se abre y se cierra
 la prisión de las ciudades. Y después
 también el instante de la estación queda atrás,
 con un retroceso doble, en el tiempo y en el espacio,
 como iban quedando atrás, en ese mismo momento
 la Gare Montparnasse y el estanque de Versailles y la llanura
 cerca de Chartres alisada, deliberadamente,
 por la mano de Dios
 para volver más alta y (es un decir) más noble su catedral.
 Ahora lo vemos trabajando en la redacción de *La Época*, en un puesto insignificante,
 viviendo en un cuarto estrecho en el mismo edificio
 que tiembla todo con la marcha de las máquinas, él,
 que ha sido recibido a los quince años por dos
 presidentes, que ha conocido el gusto del champán
 en Managua y en El Salvador por cuenta de la Nación
 y que improvisa versos liberales
 atacando el oscurantismo y bregando
 por la Unión Centroamericana. *La fusión mística*
 entre el poeta y su pueblo ha pasado como un sueño de oro,
 la creencia en el propio genio no tiene
 valor de trueque en el Banco de Empeños
 y el autor de esa hojarasca que durante algún tiempo
 un medio atrasado consideraba la cúspide

de la poesía, se despierta un buen día en la otra punta
 del mundo, donde la buena sociedad no habla más que francés,
 se ríe a carcajadas ante los nombres
 de Bécquer o de Zorrilla, ignora por completo
 a los oscuros poetas centroamericanos
 que él había tomado por Dante y por Homero
 y está demasiado ocupada en sus discusiones literarias
 como para prestarle la más mínima atención.
 Unos patricios ignorantes lo habían celebrado
 como poeta y no es más que el epígono
 de un anciano ridículo, Campoamor.
 Más tarde escribirá *Azul, Prosas profanas*,
 todo eso: en una palabra, lo adorarán como a un Dios.
 Lo pasearán como a una puta decrepita,
 de país en país, siempre medio borracho,
 saliendo de su casa al mediodía,
 despertando al amanecer en alguna embajada,
 en algún prostíbulo, en *La Nación*;
 la certidumbre de su genio tendrá
 valor de cambio otra vez y bastará
 ponerlo frente a una hoja blanca,
 en medio de una orgía, para que salga uno de esos
 sonetos de cuya música únicamente él tiene el secreto.
 Pero en ese momento, cuando el tren
 paraba en Le Mans, bajo la llovizna implacable,
 en medio de la campiña ligeramente acuchillada,
 él prefiere mil veces
 que Pedro Balmaceda, el jorobado,
 el hijo del presidente, el lisiado que acumula
 revistas literarias francesas y libros de París
 como otros hijos de ricos cuelgan en las paredes
 de su cuarto una colección de pistolas,
 no hubiese hecho publicar a su costa los *Abrojos*
 calcados de Campoamor. No es más que otro golpe
 en la mejilla frágil de un chico engreído.
 Está, como dicen los jugadores
 cuando han perdido hasta el último
 centavo, en el fondo del mar. Tiene
 que empezar de cero otra vez. Aceptar
 el código arbitrario de un medio
 más refinado, porque, después de todo,
 él ha venido a conquistarlo y a tenerlo
 arrodillado a sus pies. En adelante
 se tratará de un trabajo de hormiga, hecho
 con un diccionario de mitología
 y un diccionario de la rima, de un trabajo
 encarnizado sobre la prosodia francesa,
 se tratará de distribuir
 de un modo diferente las cesuras
 siguiendo el ejemplo de simbolistas y parnasianos
 y de explotar algunos metros en desuso.
 Habrá que volverse un amanuense
 si se quiere mirar el mundo desde arriba,

romper el círculo mágico de los códigos
reinantes para instalarse en su interior
aunque se entregue a cambio una magia
más antigua y se cambie la piel
de la serpiente, llena de trenzas brillantes,
por un abrigo de paño inglés.

Tenía al fin lo que quería,
el tumulto de la gloria a su alrededor,
la identidad deseada, pero que servía,
al fin de cuentas, únicamente a otros,
porque para él, de un modo imperceptible
y para siempre, el nudo de oro
de la poesía había cambiado de lugar
perdiendo su poder mágico
contra el extrañamiento y el horror,
tendría ya lo que quería en el momento
de descubrir que eran los otros los que se habían impuesto,
ahora que el tren iba dejando detrás Le Mans
y hundiéndose en una Bretaña lluviosa,
o que él quería, es decir ningún
deseo, ningún equilibrio, ninguna predestinación
y únicamente la mano decrepita,
deslizándose de izquierda a derecha y sembrando,
con tinta roja, sobre las hojas blancas,
unos signos incomprensibles
en los que otros dicen oír
el canto de las estrellas

III

Darío con España

(Los dones a España)

de ?

1- Homenaje y enunciación elegíaca.

(Darío y los poetas jóvenes de España: cuando el ensueño se impregna de reflexión)

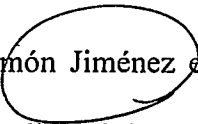
Para Julio Ortega *Cantos de vida y esperanza* es un libro de definiciones. Definiciones alrededor de la identidad propia del poeta hecho en la memoria de la cultura hispánica y las demandas de la época; definiciones en torno a la gesta de una “cultura mutua” que más que indicar líneas divisorias excluyentes -como por ejemplo aquella que en el marco de la polémica Modernismo versus Noventay ocho interpreta al modernismo exclusivamente ligado a las formas, y al pensamiento español ligado al drama- se nutre de una idea de universalidad irrestricta que, una y otra vez, afirma la concepción de la obra, y del libro de poemas, como proceso de diálogo abierto.

18
reflex.
ideas

En *Cantos de vida y esperanza* -tal como en *Prosas profanas* respecto a la cultura francesa- se rehacen, de este modo, varias corrientes poéticas simultáneas; Darío continúa un modelo de diálogo abierto -en el que asimismo se destaca la búsqueda de la palabra brillante y el gusto por las innovaciones rítmicas, el mismo respeto por “la

aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte”¹- para centrarse, fundamentalmente, en el tributo a la cultura hispánica.

Diversos núcleos líricos, homenajes, poemas de circunstancia, saluciones, recreaciones y ofrendas se enhebran alrededor del diálogo y la dádiva a España. Una amplia red de saludos que invocan -que llaman a dialogar- puede leerse en la mayoría de esos poemas. Una voz madura, y madurada, abre las distintas instancias: desde el saludo del optimista (la voz que celebra la reunión de las culturas, de la hispánica con la americana, pero también la de ésta con otras europeas, recordemos por ejemplo “Al rey Óscar”), hasta un grupo de poemas que -ya sea a través de la recreación de la pintura barroca o de la de Goya- trabaja alrededor de la imagen pictórica, o las dedicatorias a algunos poetas jóvenes españoles contemporáneos (especialmente a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado). En otras palabras: las instancias del homenaje son varias, y variadas, de este modo podemos consignar una serie que va desde la “Salutación del optimista”, “Helios”, “Los cisnes”, “Retratos”, “Trébol”, “Un soneto a Cervantes”, “Aleluya”, “A Goya”, “Caracol”, hasta la “Letanía de Nuestro señor Don Quijote”.

La sección “Los cisnes” dedicada a Juan Ramón Jiménez  expone uno de los momentos ejemplares de estas redefiniciones. Una amplia red de “regalos”, de dones y

¹ Nuestra perspectiva de lectura se sitúa en las afirmaciones de Octavio Paz quien lee entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* una continuidad de diálogo más que una ruptura radical y diferenciadora. Paz afirma: “Aunque *Cantos de vida y esperanza* es su libro mejor, los que siguen continúan la misma vena y contienen poemas que no son inferiores a los de esa colección. Así, todas esas publicaciones pueden verse como un solo libro o, más exactamente, como el fluir ininterrumpido de varias corrientes poéticas simultáneas. Por lo demás, no hay ruptura entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Aparecen nuevos temas y la expresión es más sombría y profunda pero no se amengua el amor por la palabra brillante. Tampoco desaparece el gusto por las innovaciones rítmicas; al contrario, son más osadas y seguras. ... la originalidad de *Cantos de vida y esperanza* no implica negación del período anterior: es un cambio natural y que Darío define como ‘la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año’. Prodigios ambiguos, como todos los del tiempo.” Cfr., “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, pp. 41/42/43.

contradones, marca la relación de Rubén Darío con el poeta español. Sabemos: fue el encargado de cuidar y organizar la primera edición de *Cantos de vida y esperanza* - realizada en la imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de Madrid, en el año 1905; por lo cual recibió en compensación - y a modo de "presente"- el manuscrito de la obra, luego donado por él mismo a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, junto con su correspondencia con Rubén Darío². Además, en *Tierras solares* Rubén Darío le dedica un artículo, "La tristeza andaluza", cuando la aparición de *Arias tristes*; y el poemario *Ninfeas* lleva como prólogo el "Atrio", un soneto escrito por Darío en París en 1900³.

En "Los cisnes" el gesto de la dedicatoria, de la dádiva y el consejo, se amplifica y adquiere un relieve ejemplar; el gesto de dar simbólicamente un grupo de poemas cuyo tema es el poeta y la poesía a Jiménez que, no casualmente, contienen una especie de elegía (I), la elegía del cisne, podría decirse en tanto el homenaje último al cisne; un poema escrito a la muerte de Rafael Núñez (II), y los poemas III y IV que vuelven sobre ese símbolo desde el erotismo⁴. Un homenaje que alejado del significado cierto y festivo

² Ricardo Gullón en un artículo publicado en la *Revista de la Universidad de México*, en el año 1963, en el que se refiere a las relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez -y en el que detalla los distintos proyectos de publicación de la correspondencia entre ambos, tanto los logrados como los abortados- cuenta los avatares de las mismas. Para esto transcribe en el cuerpo del artículo tres documentos inéditos -aunque fragmentados, muy valiosos- en los que se observa los modos que definían ese contacto intelectual y amistoso; a lo que agrega, en un "Apéndice", "las olvidadas cartas de Juan Ramón Jiménez sobre el proyectado monumento a Darío, en Madrid"... un "curioso recuerdo de la época en que asuntos literarios, o relacionados con la literatura, podían suscitar apasionamientos y cóleras que hoy sólo logran provocar los políticos y sociales." Cfr., *Revista de la Universidad de México*, vol. 18, N° 3, noviembre de 1963, pp. 11/13.

³ Al final del capítulo transcribimos el poema, en el que se lee, claramente, el "consejo" del ya experimentado Maestro, (Rubén Darío, *Poesía*, Buenos Aires, Ayacucho, 1986, p. 211).

⁴ Los poemas de esta sección se relacionan con el tema de la muerte: o la elegía del cisne; o el poema de homenaje en ocasión de la muerte de Rafael Núñez -en el que la desaparición del pensador, del poeta, aparece figurada como descenso a las profundidades -al modo clásico o renacentista- en que se muestra el fracaso de la Esfinge (no olvidemos, por otra parte, que ese

Rubén Darío
RN

de aquella figura en *Prosas profanas* -el ideal auroral de la nueva Poesía, tal como allí se definía⁵- empieza con una interrogación: con la pregunta por su significado cuando los poetas son los tristes y los errantes soñadores (¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores? / ¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello, tiránico a las aguas e impasible a las flores?). Si algo lega Darío a su “joven amigo”, es la pregunta por el porvenir -como veremos, “desde el porvenir”- la pregunta por el futuro de la poesía hispanoamericana, por la lengua española.

Muy cerca del homenaje que años después de la muerte de R. M. Rilke, Martin Heidegger dedica a su memoria -aquella conferencia “¿y para qué poetas?” pronunciada en el veinte aniversario del fallecimiento del poeta (muerto el 29 de diciembre de 1926) ante un pequeño auditorio privado⁶- la pregunta del poema I insiste sobre las

poema es de 1894, un año antes de la necrológica de Martí); o el poema III que habla de los anhelos del poeta y de lo efímero, de lo que está por morir (de la inminencia de la muerte – observemos que manifiesta “Por un momento...”, “por un instante”, expresiones que se corresponden con el “ahora” del I, lo cual nos llevaría a considerar el estatuto de lo que el poeta dice momentáneamente, muy diferente a la fe segura expresada en *Prosas profanas*); o el poema IV, el último de la serie, que trabaja un tiempo pasado remoto expresado desde la melancolía (“Melancolía de haber amado, / junto a la fuente de la arboleda, / el luminoso cuello estirado / entre los blancos muslos de Leda!”)

⁵ Sylvia Molloy en “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini” se refiere, breve pero eficazmente, a algunos de los diferentes momentos recorridos por ese símbolo en la poesía de Darío. Escribe: “El carácter emblemático del cisne se inscribe tempranamente en Darío, precisamente en ‘Blasón’ de *Prosas profanas*. Imagen heráldica, se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso. Así, por dar sólo unos ejemplos, el cisne –y nótese que para Darío, arquetípicamente, es *el* cisne –es cultura (‘Blasón’), es la nueva poesía (‘El cisne’), es enigma de la creación artística (‘Yo persigo una forma...’), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*), es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles.” Cfr., art. cit., en *Revista de la Universidad de México*, N° 29, México, Nueva Época, septiembre de 1983, p. 17.

⁶ El poema que elige Heidegger (Cfr., “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 241/289) para comenzar su homenaje es, precisamente, una elegía, la elegía de Hölderlin “Pan y Vino” (cuyo primer verso es el título de la conferencia), en la que se inquiere por el tiempo de penuria en que viven los poetas, un tiempo de la historia universal en que se ha apagado el esplendor de la divinidad. Dice: “La falta de dios sólo significa que ningún

condiciones de la poesía en la época moderna, y, en ese marco, por su valor en un tiempo histórico acechado por las consecuencias de la guerra. Tal como escribe Julio Ortega: "...estos cisnes se asoman ahora en el escenario de una disputa mayor: las preguntas del poeta son por el lugar del mundo español luego del desastre de la Guerra hispanoamericana (1889) ... son preguntas por la identidad y la cultura en el nuevo siglo que muy temprano se anuncia dominado por la política imperial de Estados Unidos. Por lo mismo, se indaga por la suerte de los mundos del español, que son uno, en la

dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas entorno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella. Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses o el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta". (Cfr., pp. 241/242)

El poeta privado de fundamento, el poeta ante el abismo, abre el camino de una pregunta que no cesa de interrogar, e interrogarse. Heidegger hace anclar su homenaje en el valor de la pregunta. El homenaje pregunta para decir que los poetas "...son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. ... Las huellas son a menudo imperceptibles y, siempre, el legado dejado por una indicación apenas intuita. Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo. Por eso, la noche del mundo es, en el lenguaje de Hölderlin, la noche sagrada.

Forma parte de la esencia del poeta que en semejante era es verdaderamente poeta el que, a partir de la penuria de los tiempos, la poesía y el oficio y vocación del poeta se conviertan en cuestiones poéticas. Es por eso por lo que los 'poetas en tiempos de penuria' deben decir expresa y poéticamente la esencia de la poesía." (Cfr., p. 244)

Este modo de homenajear a través de la pregunta, que habla de la poesía —de una "poesía pensante", lúcida en los tiempos de la modernidad, y también de una poesía concebida como ejercicio de interrogación, es lo que percibimos cercano a la manera del poema primero de la sección "Los cisnes"—homenaje y elegía también— de Darío. Y si decimos percibir como cercano, es porque queremos diferenciar los modos de preguntar de la filosofía y de la poesía: si la primera lo hace por el ser, la segunda, y en el caso particular de Darío en ese poema, lo hace por la inserción de la poesis en un nuevo ámbito cultural. De todos modos no dejamos de oír la particular resonancia de las preguntas de Heidegger (que lee cómo y por qué se pregunta Hölderlin, para preguntar luego si es Rilke un poeta en tiempos de penuria, o qué relación guarda su poetizar con la penuria del tiempo, o hasta dónde se acerca al abismo) en el poema de Darío, aun si consideramos su disímil procedencia. Así, nos preguntamos —recuperando el modo tan estimulante de Heidegger— si es Darío un poeta en tiempos de penuria, pero además, en este caso, de qué penuria se trata. Creemos que el poema I es por entero una pregunta (que interpela —que grita, que reclama— a los jóvenes poetas, en este caso a través de Juan Ramón Jiménez), vertebrada por dos enigmas: aquel planteado a los poetas por la falta "del alimento que dan las grandes cosas", y otro, el de la incertidumbre cultural ("¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?...").

modernidad. ¿Puede haber una pregunta modernista y noventayochista más directa y decisiva? El lugar mismo de la poesía está en cuestión, y el poeta acude a la tradición, que el Cisne blanco anuncia, los Cisnes actualizan, y por fin un Cisne negro reitera.”⁷ Camino de interrogación, diríase fuertemente interpelativo respecto a la cultura española, que aparece ya explicitado en el mismo prólogo de *Cantos de vida y esperanza*, donde, luego de referirse al “movimiento de libertad” que le tocó iniciar en América, Darío habla del tenor de su protesta poética, del modo de la misma. De una protesta que queda escrita “sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter”; y que luego adquirirá una extensión inusitadamente narrativa, pormenorizada, y claramente autobiográfica, a modo de racconto de su posición respecto de lo hispánico y, por supuesto, de lo estético, en las palabras preliminares de *El canto errante* —las conocidas “Dilucidaciones” proferidas y encargadas por *El Imparcial*— para los “nuevos poetas de las Españas”⁸.

La primera sección de “Los cisnes”, puede leerse como una elegía que grita, que protesta entre los pares, entre los Cisnes, —escribe Darío: “He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros, / que habéis sido los fieles en la desilusión, / mientras siento una fuga de

⁷ Cfr., Ortega Julio, *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, 2003, pp. 57/58.

⁸ En este prólogo, del año 1907, Darío trata este tema de la perduración de la poesía —de la forma poética; a pesar de los tiempos y de las nuevas coyunturas sostiene el valor de las hermandades poéticas, y el trabajo constante del poeta de romper con lo establecido, con lo fijo. Repite sus ideas estéticas, resume su lugar fundamentalmente frente a lo hispánico, en “estos cortos puntos de autobiografía literaria” —la “autoconfesión ante la única Norma”— su lugar como ciudadano de la lengua española. Y allí, su interlocutor directo es la juventud; lo que puede leerse en uno de los párrafos finales: “Construir, hacer, ¡oh juventud! Juntos para el templo; solos para el culto. Juntos para edificar; solos para orar. Y con la constancia no será la menor virtud, que en ella va la invencible voluntad de crear. Mas si alguien dijera: ‘Son cosas de ideólogos’, o ‘son cosas de poetas’, decir que no somos otra cosa. Es expresar: además del cerdo y del cisne, que nos han adjudicado ciertos filósofos, tenemos el ángel.” Cfr., “Dilucidaciones”, prólogo a *El canto errante*, ed. cit., pp. 65/72.

americanos potros / y el estertor postrero de un caduco león...”⁹-, que eleva el tono tal como en el poema IX, “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” también de *Cantos de vida y esperanza*. El poeta lanza su pregunta a los pares, elige “gritar” desde el ámbito de la poesía, elevar la voz entre los que han sido los “fieles” de la desilusión. Tengamos en cuenta que la palabra “fiel” si bien aquí indica la aguja de la balanza, por lo que refiere al que mide, también puede sugerir, y en virtud del mismo contexto, el matiz de testigo. El que mide, entonces, el tamaño de la desilusión en estos tiempos –el ahora del poema en el que Darío saluda-, y además el que puede dar fe de ello.

Y si hablamos del poema I como de una especie de elegía, lo hacemos considerando el matiz, el tono del mismo; es porque nos referimos, entonces, a “lo elegíaco” más como una modalidad que a un género; a la perspectiva del tono, de la actitud adoptados por el sujeto de la enunciación cuando afirma la ausencia, en este caso: del cisne de antaño en el ahora del poema. En efecto, queremos indicar la voz que en un enfoque retrospectivo aparece desasida de las cosas volviéndose elegíaca, y generadora, por lo tanto, de una distancia que posibilita tanto la exhortación (el grito) como la reflexión (el planteo de las preguntas).

Elegía como una forma abierta, tal como entre los poetas neolatinos, en que se expresan el amor y la muerte; o sea casi todo, y sentimientos de tristeza y alegría de forma entremezclada sin una excesiva precisión; que puede contener, además, el lamento por la situación del mundo conjugado con el tema del poeta que defiende su tarea, y la de la poesía. Elegía abierta que en la modulación dariana se enhebra con un

⁹ Cisnes, potros, leones, águilas, tórtolas, caballos, cerdos, cuervos, pavos reales, la serie de animales a los que recurre Darío para definir metafóricamente diferentes actitudes es extensa, y, sobre todo merecedora de una investigación puntual que la ponga en relación con el imaginario “zoológico” del modernismo. En este poema I de “Los cisnes”, junto al cisne aparece el potro que alude a la juventud (a lo americano), y el león, el caduco león que lanza su rugido feroz antes de morir, que es el León Español (de quien se dice en el poema a Roosevelt tiene mil cachorros sueltos que garantizan la supervivencia de la América española).

trabajo en torno a lo autobiográfico, que para el caso del poema I reviste la usual forma –usual para Darío: baste recordar algunos momentos ejemplares como el poema primero de *Cantos de vida y esperanza*, o su *Historia de mis libros*, o las *Dilucidaciones* del *Canto errante*, o también *El Oro de Mallorca*- del racconto intelectual, de la autobiografía literaria¹⁰.

Cuando el poeta se refiere a la familiaridad que los otros deben percibir en su lengua -cuando dice “A vosotros mi lengua no debe ser extraña”-, cuando los interpela desde la pertenencia a un tronco común, hace historia de su lengua poética -de la poesía americana-, historia de la poesía española, vuelve a repasar un tronco genealógico elegido, inventado, pero subrayando que éste se define dentro de la lengua común (la de Garcilaso, la de Quevedo). Tal como lo hiciera en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, pero ya no con el tono desafiante que allí se presentaba, Darío cuenta la historia de su lengua, de su lengua poética, de la lengua americana y por supuesto de la

¹⁰ Tomamos las ideas y los conceptos sobre la elegía que pueden leerse en algunos de los trabajos reunidos en la publicación del “Encuentro Internacional sobre poesía del siglo de Oro”, Sevilla-Córdoba, 1994; sobre todo de aquellos en los que se exponen las diferencias entre la elegía clásica, la neolatina, la humanística y la barroca desde consideración de la base común – aun si se muestran modos diversos en cada una de las épocas históricas señaladas- de lo que puede llamarse el tono elegíaco. La elegía, entonces, como la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos.

Y, en particular, atendemos al excelente trabajo de Juan F. Alcina (“La elegía neolatina”) que define campos específicos de esa modalidad genérica desde sus orígenes neolatinos; dentro de los cuales subrayamos, particularmente, lo que el crítico llama la elegía como forma abierta, la cual, según éste, incluiría: la paráfrasis de los salmos; las elegías panegíricas -el tema panegírico como novedad de la elegía humanística, no frecuente en sus antecedentes clásicos, el elogio; la elegía de crítica social y de tema político (ligada al tema anterior, otra de las novedades de la elegía renacentista es convertirla en receptáculo de lamentos sobre la situación del mundo o celebraciones por algún suceso); las elegías sobre crítica literaria, defensa de la actividad del poeta y de sus formas; las elegías en forma de sueños, diálogos y prosopopeyas (algunas de estas formas de tradición clásica romana) la extensión y uso es neolatina; de temas intimistas, exilios y autobiografías: “Sin pretender ser exhaustivo en este elenco de temas y formas de la elegía, hay que reseñar por último el campo de lo íntimo y autobiográfico como tema propio de la elegía neolatina. Enlazan en esto con las Epístolas desde el exilio de Ovidio. *El hecho es que la elegía, coincidiendo con la epístola, sirve para narrar viajes (hodoeporicon), vivencias y sentimientos, alegres y tristes, abriendo un campo nuevo a la ficcionalidad del yo poético y a la construcción literaria de eso que llamamos autobiografía.*” Cfr., art. cit., pp. 25/40. Las bastardillas son nuestras.

española -una historia que rebosa de optimismo y comunión respecto al orbe de lo hispánico, al orbe de la “cultura mutua”, tal como lo denomina Julio Ortega. No es osado, entonces, decir que el poema I habla de las lenguas, que habla de las relaciones entre dos lenguas: del español y del inglés; y desde lo español, desde el mundo de la cultura española, desde la nobleza hidalga y la bravura de los caballeros, enfrentado a la ferocidad del inglés. En un momento histórico en que las consecuencias de la guerra son si no impredecibles al menos inciertas, el poeta elige preguntar sobre el enigma del futuro desde el orbe de la lengua poética¹¹ (“La América Española como la España entera / fija está en el Oriente de su fatal destino; / yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera / con la interrogación de tu cuello divino. // ¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés? / ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros? / ¿Callaremos ahora para llorar después?”). Elige reclamar por una política de la lengua; lo cual más que una elección es una pertinencia, porque ¿desde qué otro lugar, sino de la lengua, el más propio del poeta, gritar, interpelar, y realizar la protesta sobre las alas de los Cisnes? Y sobre todo, ¿qué otra cosa si no la lengua española americana llegar a los jóvenes poetas hispánicos?

Decimos, entonces, que el poema es un poema que pregunta; una interrogación, en principio, es lo que se “dedica” a J. R. Jiménez y, a través suyo, a los “jóvenes

¹¹ Susana Zanetti escribe: “El aislamiento entre España e Hispanoamérica se había ido quebrando, lenta y precariamente, con la renuncia a las pretensiones de reconquista (1866). Pero complicaron el restablecimiento de relaciones la guerra en Cuba y Puerto Rico, además de otros episodios bélicos. Muy excepcionalmente la guerra en el Caribe halló comprensión entre los intelectuales españoles en tanto obtenía la amplia adhesión de los hispanoamericanos. Cooperó también al desentendimiento la preeminencia del ideario liberal entre los más destacados letrados hispanoamericanos, quienes rechazaron el pasado colonial y los aportes que pudieran provenir de una España atrasada. Puntos de divergencia fueron además la cuestión del idioma y de la pretendida preponderancia de la cultura española en América, difícil de admitir dada la convicción hispanoamericana de que la independencia política implicaba la literaria cultural”. Cfr., “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” en *Palabra, cultura e cultura*, San Pablo, Volume 2, 1994, p. 527.

amigos” (aquellos de “los abanicos de vuestras alas frescas”) que rodearon a Darío durante su segunda estada en España¹². Darío es para estos jóvenes “el primer poeta de los que hoy escriben en castellano”, el “queridísimo Maestro” que abre la pregunta por el porvenir de la lengua, que a través de la función religadora desplegada en sus viajes¹³, oficia el acercamiento de lo que estaba desunido políticamente desde la fraternidad poética, desde la fraternidad de la lengua poética¹⁴.

¹² El poeta andaluz cuenta, en el curso dictado en 1953 en Puerto Rico, cómo, por una parte ellos tuvieron a través de Rubén Darío la oportunidad de conocer, de leer, la poesía nueva que se estaba escribiendo en América: “Rubén Darío, como recibe todos los libros hispanoamericanos y nos los da a nosotros, sus jóvenes amigos ... en esa época [habla Jiménez aproximadamente de 1899] van llegando a Madrid *Castalia* Barbara de Jaimes Freyre, *Las Montañas del Oro*, de Leopoldo Lugones ...; todos esos libros se los mandan a Darío. Pero como los Machado y yo, otros poetas, veíamos a Darío todos los días en su casa, pues él nos daba esos libros para que los leyéramos, de modo que íbamos conociendo, poco a poco, toda esa literatura; era muy natural que fuese así.” Cfr., J. R. Jiménez, *El modernismo (Notas de un curso)* -1953-, Buenos Aires, Aguilar, 1962, p. 231.

¹³ Susana Zanetti, en el artículo citado más arriba, aborda una posible definición cultural de la literatura latinoamericana desde el examen de los fenómenos de religación, por lo cual se propone: “analizar *los lazos efectivos condensados* de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a *un entramado* que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de *integración*.” Resaltando, en particular, la importancia de los viajes: “Los continuos viajes, otro rasgo que define la vida letrada de estos años, tienen *una función religadora* similar a la desarrollada por las publicaciones periódicas. El desplazamiento de los escritores por los distintos países de América y Europa produce *una enmarañada red de vínculos* ...”. Cfr., art. cit. pp. 491/519. Las bastardillas son nuestras.

¹⁴ Al respecto puede leerse, también en las citadas “Notas” del curso sobre Modernismo de Juan Ramón Jiménez: “La juventud, entonces, de Hispanoamérica y España, muy desunidas políticamente, se une fraternalmente, esto es, este es el punto que nunca lo he leído, pero como yo lo he visto, lo he dicho muchas veces y lo he escrito, que el modernismo tiene la virtud de unir a Hispanoamérica y a España por medio de los poetas de una manera fraternal, y se acaban todas las diferencias por ese... esa fraternidad de los poetas. Eso es una cosa muy importante: cómo la poesía puede hacer lo que no hace la política, o lo que deshace la política. Entonces todos se llaman hermanos, nos llamamos hermanos. Recuerden: en las cartas nos dirigíamos: ‘querido hermano’, ‘querido hermano’; una especie de [orden] como los religiosos, algo así, parecido a eso; no sé cómo empieza eso, pero en fin, así era.” (Cfr., pp. 233/234)

El citado curso que Jiménez dicta en Puerto Rico es un claro ejemplo de la intervención de éste en la discusión en torno al modernismo y la generación del 98. Allí habla permanentemente de ello, define lo que es el Modernismo (como movimiento general) y dirime las relaciones de éste con el hispanoamericano y la generación del 98 —y si bien discute el concepto de generación, constata la tradicional división de la crítica que confiere a Darío el ámbito exclusivo, y excluyente, de la forma; y a Unamuno el del pensamiento. Además, su libro

Pero además, desde la dedicatoria de Darío a Jiménez, y a partir de la fuerza de las preguntas del poema I, puede leerse la disposición de un legado -que es la misma pregunta- tal que roza las modulaciones, las características del don, de la poesía como don. Aun si las definiciones, como decíamos, marcan un libro como *Cantos de vida y esperanza*, y en este poema I (de “Los cisnes”) específicamente la del orbe mutuo de la hispanidad, el orden de la dedicatoria nos permite volver preguntar por lo que se da, en términos más generales, desde la totalidad del texto.

¿Qué pasa con “dar” cuando se dedica un poema, un grupo de poemas, cuando en ese acto de palabra el dar es subrayado como acto intencional. pero, a la vez, y más allá de la dádiva misma, del regalo, el don reestablece su propio enigma. la esencial paradoja que hace que para que acontezca nada pueda entregarse o intercambiarse?

La dedicatoria como “umbral” del texto¹⁵, como aquello que lo bordea, sitúa, pues, realzándolo, el movimiento *dativo o donante* en dirección a los poemas. La destinación abarca todos los poemas, no hay nada en el texto (en *Cantos de vida y esperanza*) que no esté destinado, brindado. En lo que respecta al “todo” de la sección

Espanoles de tres mundos –los tres mundos son: España, América y la Muerte- en su división original –la de 1940-, comprende en su segunda parte, bajo el título de “Rudos y entrefinos de 98 y demás” a Unamuno, Darío, R. Menéndez Pidal, Antonio Machado, Juan de Echevarría, Fernando de los Ríos, Federico de Onís, Pedro Salinas, entre otros. Esto es: los sitúa en el marco de ese conflicto.

¹⁵ Gérard Genette en *Umbrables* expone todas las instancias que presentan y rodean a un texto para “darle presencia”, que intentan asegurarle su existencia en el mundo, su “recepción” y su “consumación”. Acompañamiento, “de amplitud y de conducta variables” que Genette llama “paratexto” de la obra. “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores ...”, escribe el crítico en la “Introducción” para subrayar que más que un límite o una forma cerrada se trata de un umbral, de “un vestíbulo que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o de retroceder”. Así, en el capítulo en que se ocupa de la dedicatoria describe de qué tipo de práctica se trata, cómo ha sido realizada a lo largo de la historia, y las diferentes funciones que ésta puede cumplir. En este trabajo nos servimos de esas distinciones pragmáticas para observar su implicancia y alcances en los homenajes ofrecidos por Rubén Darío, aun si nuestra lectura se sostiene principalmente en las especulaciones –alejadas de la pragmática textual- de Jacques Derrida sobre el mismo tema. Cfr., Genette, Gérard, *Umbrables*, México, Siglo XXI, 2001, pp. 101/122

“Los cisnes”, la dedicatoria que la precede, forma a la vez parte de él. Pero además, se inserta allí entre la sección anterior, dedicada, a su vez, a José Enrique Rodó¹⁶. Para ser más precisos, esa sección es lo que media entre el nombre del autor -que firma el prólogo- y el dedicatario, por lo que se abriría un interesante juego entre las dedicatorias.

Ciertamente, podría pensarse la estructura de *Cantos de vida y esperanza*, de la totalidad del texto, como anudada por estas dos dedicatorias; ambas establecen un juego especular, destinan dos veces el libro, lo abren a destinos diferentes, y sin embargo confluyentes, a lo americano y a lo hispánico. Constituyen dos umbrales que forman parte del texto como unidad. Ambas se comprometen a dar al menos signos, ensayan el acto de dar -ensayan movimientos dativos respecto a José Enrique Rodó, a Juan Ramón Jiménez-, pero excediendo la racionalidad del borde, de la contención. El trazo identificable de la dedicatoria, el nombre de los destinatarios, son de algún modo “desbordados” por el “don” que establece su propia lógica más allá del círculo de los intercambios. O bien desde el momento en que publica el libro; o bien desde el momento en que lo escribe y lo conforma dedicándoselo a José Enrique Rodó y a Juan Ramón Jiménez, el firmante (presunto: quienquiera que haya firmado efectivamente este texto con la firma patronímica y acreditada de Darío -porque siguiendo las especulaciones de Derrida, sabemos que el firmante efectivo no se limita a Darío, así como tampoco los dedicatarios se limitan a Rodó y Jiménez) lo deja constituirse en

¹⁶ Dado que este capítulo trata sobre los dones de Rubén Darío a España, no nos detendremos en las muchas líneas abiertas a partir de la dedicatoria de la primera parte del texto a José Enrique Rodó (los dones a América), en las múltiples significaciones que pueden especularse en torno al gesto de dar a Rodó un grupo de poemas. De todas maneras, y respecto a ese gesto no podemos dejar de señalar la importancia de los ensayos de Sylvia Molloy (nos referimos a “Decadentismo e ideología”, y a su posterior reelaboración “La política de la pose” —en Ludmer, Josefina comp.: *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 128/138) en los que la autora examina las economías de deseo en la Hispanoamérica finisecular, y los modos en que las mismas determinan las políticas culturales del modernismo.

sistema de huellas, lo destina, lo da, no sólo a otro o a otros en general distintos sino que *hace entrega de él* —y eso es *el dar*— por encima de cualquier destinatario, donatario o legatario determinado. Según Derrida, el firmante acreditado lo entrega a una diseminación sin retorno. “¿Por qué sin retorno?” se pregunta cuando analiza este aspecto de la dedicatoria en el relato “La moneda falsa”, para decir: “Cualquiera que sea el retorno que esto haya podido hacer, o con el que se haya podido contar, hacia Baudelaire por parte de Baudelaire, la estructura de huella y de legado de este texto —así como de todo lo que puede ser en general— desborda la fantasía de retorno y marca la muerte del firmante o el no retorno del legado, el no-beneficio, por consiguiente, cierta condición de don, en la escritura misma.”¹⁷

Cierta condición de don en la escritura misma, cierta condición esencial de don en la pregunta brindada a Juan Ramón Jiménez constituye al legado dariano en un sistema de huellas. Si el tiempo por venir es una interrogación, si el legado tiene que ver con las marcas de una pregunta, la pregunta, como decíamos, por el futuro de la lengua, Darío en este sentido, y en tanto precursor no se marcha hacia un futuro, sino que vuelve de él, de tal modo, que sólo en el advenimiento de su palabra se hace presente el futuro. El porvenir aparece como interrogación, como reflexión, el “desde el porvenir” en que se sitúa la palabra “nueva” de Darío dirigida a los poetas jóvenes a quienes propone un orbe compartido, el de la hispanidad naciente. Pero esta “lección del maestro” Darío, tal como toda lección de maestro, vuelve a enseñar la paradoja del don del poema. La suplementariedad inherente a ese acto de dar: ¿qué es un don, se pregunta Arturo Carrera, sino el restablecimiento de su propio enigma, de su no definición, del consentimiento de una voluntad de entrega y de intercambios a veces ruin y casi

¹⁷ Cfr., Derrida, Jacques, *Dar el tiempo*, Barcelona, 1995, p.101.

siempre imposible con relación a objetos que se truecan, que se dan, que se prestan, que se pierden, que se fingen como entregados, desaparecidos o consumidos en un flujo espiritual desgarrador y decisivo entre donatarios y donadores?¹⁸

La pregunta brindada a Jiménez, entonces, participa de las leyes de este intercambio imposible pero siempre restablecido, en el que se juegan los legados poéticos. Afirmo un futuro legible, desde un presente –en el sentido de lo temporal y también en el del regalo, de la dedicatoria- ligado al porvenir, que a la vez indica la disposición de aquello de lo cual Darío se había adueñado, de lo que ya había hecho propio. En este sentido puede notarse cómo el poeta se dice en el primer poema -de la sección I de *Cantos de vida y esperanza*- el dueño de un capital poético propio; puede observarse cómo se nombra “el dueño”, y el que sabe en la narración de la historia de sus apropiaciones poéticas de una voz diferenciada. Si entonces ese poema de la primera sección habla de “ser el dueño”; si el poema cuenta, hace la historia del recorrido poético que ha llevado a Darío a tener una voz propia; y si en el mismo, además, la fuerza radica en el modo elegíaco en que defiende su juventud, en el modo de expresar la defensa, de enunciarla (“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 “yo soy aquel...”), luego este aspecto definitorio, situacional, se conjuga, se ensambla con el primer poema de la segunda sección, el dedicado a Jiménez.

Podría decirse en este sentido que quien se ha forjado un capital poético puede ahora dar, impartir, una lección a los jóvenes poetas hispánicos. Darío es el “dador”, de consejos, lecciones, preguntas, al común orbe hispánico. El que fuera un poeta joven y gozoso –instalado en un presente celebratorio- de *Prosas profanas* aparece, se dice,

¹⁸ Cfr., Carrera Arturo, *Potlatch*, Prólogo, Buenos Aires, Interzona, 2004, pp. 9/10.

ahora un poeta maduro, madurado, fuerte, potente y, sobre todo, melancólico: brinda a los poetas nuevos melancólicos presentes, regalos cargados de un ensueño impregnado de reflexión -“El ensueño se impregna de reflexión” dice Darío a propósito de *Cantos de vida y esperanza* en *Historia de mis libros*-, de un tiempo nostálgico pero fuerte a la vez, del tiempo de la elegía.

2- El homenaje al Barroco

“He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir. siempre bajo el divino imperio de la música –música de las ideas, música del verbo.”
(Prólogo a *El Canto errante*)

Si a Juan Ramón Jiménez dedica Darío la pregunta por la nueva poesía, la reflexión melancólica por la poesía que vendrá, en ese mismo marco – y en esa misma sección de *Cantos de vida y esperanza*-, el presente para Antonio Machado es un caracol (“Caracol”¹⁹, XXIX, 1905). Un caracol de oro macizo, un objeto precioso –un tesoro- “recamado de las perlas más finas” que cita, para redefinirla, fundamentalmente, la relación de Rubén Darío con la estética del Barroco.

Un soneto que a modo de emblema muestra una relectura del Barroco dentro de la propia poesía. Una lectura y un desvío del barroco: el encuentro con el secreto –

¹⁹ Transcribimos el soneto a final de este capítulo. Recordemos, además, que Darío le dedica al poeta español, en 1907, la “Oración por Antonio Machado” (Cfr., ed. cit., pág. 106/107)

simbolista- del “oro”, con ese caracol que señala el oro de la lengua, el valor de intercambio lingüístico de la sonoridad en lo dado a Machado, que alude a la fábrica dorada del vocablo modernista²⁰ desencadenando una red de alusiones, tanto en la obra del propio Darío como en la de otros poetas, que es preciso reconstruir.

¿A qué poesía, a qué poemas alude, entonces, el soneto?; o también, ¿qué poesía y qué poemas trae el soneto?, y en consecuencia ¿qué relaciones son las que podrían postularse a través del otorgar este regalo a Machado²¹?

En un principio está la referencia a *Prosas profanas*, a su poesía y a las “Palabras liminares”, a las elecciones dichas en voz alta en ese prólogo. Recordemos que ante la familia de los retratos ilustres de la tradición mostrada, indicada (prescripta: Don Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega, Garcilaso y Quintana) por la figura del “abuelo de barba blanca”, Darío elige preguntar por “el noble Gracián”, por “Teresa la Santa”, por “el bravo Góngora”, por “el más fuerte de todos Francisco de Quevedo y

²⁰ Pensamos en lo que Roland Barthes dice respecto a la “palabra valor”, al vocablo como el valor en la palabra: “(‘vocablo’ es la palabra justa, pues está emparentada con advocación, apelación y solicitud de la protección de un santo: pero se trata de palabras-numen, de palabras-signo, de palabras-opinión). ... los vocablos son palabras sensibles, palabras sutiles, palabras amorosas, que denotan seducciones o repulsiones (exclamaciones de gozo)”. Palabra-valor (tanto el vocablo como el nombre) que se opone a la palabra-saber; lo que Barthes llama “el para mí nietscheano de la palabra” “Las palabras valor introducen el deseo en el texto (en el tejido de la enunciación) y lo expulsan de él: el deseo no está en el texto de las palabras que lo representan, que lo relatan, sino en las palabras lo suficientemente relevantes, lo suficientemente brillantes, triunfantes, como para hacerse amar, como si fuesen fetiches.” Cfr., Barthes, Roland, “Las salidas del texto”, en *¿Por dónde comenzar?*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 51/52.

“Oro” podría pensarse, entonces, en este caso, como una palabra-valor ejemplar: una palabra brillante y triunfante, una palabra amorosa que seduce, que despliega toda su atracción en la poesía de Darío. Puesta de valor central exhibida en la genealogía que el poeta inventa advocating, y apelando, a sus pares dentro de esa misma tradición (la tradición del “siglo de oro”).

²¹ Antonio Machado, por su parte, le dedica a Darío el poema VIII de sus *Poesías Completas* (1903); el CXLVII en 1904; y el CXLVIII, “A la muerte de RD” en 1916, en cuyos dos últimos versos parafrasea los dos que cierran las “Palabras a la Satiresa”. Los transcribimos a final de este capítulo.

Villegas²²; exclamar en voz alta los nombres de Shakespeare, de Dante, de Hugo, e interiormente el de Verlaine. Serie heteróclita que revisa, que abre, el viejo tesoro de la literatura hispánica, o más bien lo que estaba atesorado, lo guardado como tesoro, lo oculto y ocultado —el amoroso oro, para utilizarlo irreverentemente y procurar la renovación de la lengua española desde el valor del significante, la palabra no por su mera función de significar —como había sido usada por los románticos hispanoamericanos— sino la palabra recuperada desde su apoyatura sonora, la palabra para gozar, a través del significante fónico. El poeta modernista, según dice Angel Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo*, intenta dignificar e idealizar la lengua española. “saqueando el tesoro barroco más suntuoso...”²³ En un gesto que recuerda y remite al despliegue de las riquezas acumuladas por el Rey burgués —“un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos”²⁴—,

²² Notemos, además, que es durante el período del Barroco cuando los retratos adquieren un fuerte impulso en el ámbito de la cultura. Al respecto puede consultarse el “Apéndice” (“Objetivos del empleo de medios audiovisuales”) del libro de José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, en el que se exponen las razones que explican la preferencia por esa manifestación artística. Cfr. op. cit., pp. 513/524.

²³ Angel Rama se refiere tanto en *Rubén Darío y el modernismo* como en *Las máscaras democráticas del modernismo* al peso que la temática del oro reviste en Darío, en lo que debe destacarse también, en un sentido metacrítico, el acento sobre esa cuestión en la lectura del propio crítico. En los textos mencionados puede observarse la repetición, la insistencia, de la imagen del tesoro —de un tesoro por demás de suntuoso y lujoso— cuando éste alude a la estética del barroco, a la línea de la tradición hispánica revalorizada por Darío para renovar la poesía española, Rama lee, entonces, de manera conjunta y a partir del tema del “oro” la emergencia de lo nuevo en el ámbito de lo poético estrechamente ligado a las contradicciones que la modernización —y sobre todo el patrón económico del oro, del dinero— acarrea en en la situación del artista. Esto es: muestra las íntimas relaciones entre el artista, lo viejo (la tradición) y lo nuevo; y el artista y el dinero. El capítulo tercero de *Rubén Darío y el modernismo*, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, constituye un ejemplo acabado de estas postulaciones. Cfr., op. cit., Caracas, La Biblioteca, 1970, pp. 49/79.

²⁴ Este cuento contiene fragmentos que pueden leerse ligados a determinados recursos del barroco. Citamos a continuación uno en el que se observa el trabajo en torno a la proliferación, a la acumulación de elementos que desencadenan lujosas series enhebradas por las recurrencias sonoras y por la suntuosidad de sus materiales: “¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y

Darío derrocha, por puro lujo, el oro de la lengua española, vuelve sobre el oro de la lengua, sobre su sonoridad para esparcirla, para hacer gozar de ese don gratuito.

Vuelve sobre la bravura de la lengua de Góngora, sobre su rebeldía, sobre su ejercicio indómito en torno a la lengua para imaginar otra poesía para Hispanoamérica. Elige abrir, desde *Prosas profanas*, el tesoro legado por ese poeta raro, por innovador, y por rebelde, iniciando a la vez una lectura y una poética de revalorización²⁵.

maravillosos; lacas de kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos, partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto, y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas de hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas." Cfr., "El rey burgués", en *Cuentos completos*, México, FCE, 1983, pp. 127/131.

²⁵ Escribe Angel Rama: "...es dentro de la línea que Darío revaloriza *antes que ningún otro* en la cultura hispánica: la del barroco, con la cual su arte tiene puntos de contacto estrechos, y dentro de la cual elige los cuatro maestros que prefiere de las letras peninsulares: Gracián, Teresa, Góngora, Quevedo." (Cfr., *Rubén Darío y el modernismo*, ed. cit., p. 11, las bastardillas son nuestras); y dirime, al decir "antes que ningún otro", la cuestión en torno a la revalorización de la figura de Góngora. Recordemos que Dámaso Alonso en 1927, en el tercer centenario de la muerte de este poeta había sostenido que si el siglo XVIII le había sido adverso, el cual lo había desvalorizado desde los preceptos neoclásicos; en el siglo XIX, en cambio, comienza la historia de la "exhumación de Góngora" teniendo en los simbolistas franceses a sus iniciadores. "Verlaine lo admiraba, adoptó como lema de su poesía el verso final de las Soledades, Moréas saluda a Darío con el lema '¡Viva don Luis de G. Y Argote!' escribe Dámaso Alonso, resaltando el hecho de que es a través de éstos que Darío lo conoce, y que siempre se trata de una "admiración pueril, profundamente snob, injustificada." Para este filólogo español Darío no había leído a Góngora, tal como el poeta había manifestado en su *Autobiografía*, y si bien fue el que enseñó sus procedimientos a los poetas jóvenes españoles en su segunda estada en España, en 1899, no actuó en Madrid como introductor de un nuevo gusto literario. Para Dámaso Alonso los únicos fundamentos que tenía Darío sobre Góngora eran lo que le habían transmitido los simbolistas franceses, siendo, por lo tanto, su gongorismo "un mito literario". (Cfr., Alonso Damaso, "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 523/579)

Las afirmaciones de Angel Rama, lejos de concluir una cuestión con el "origen" (respecto a la primacía de una "fuente" "original") se encuadran en lo que él llama la "operación revalorizadora magistral" operada por Darío. Una idea que alude a una lectura magistral, en este caso, del barroco por parte de Darío: a la noción de la recuperación inventiva de una tradición centenaria desde un ángulo subjetivista, en la cual lo nuevo (en lugar de la originalidad, en lugar del origen que busca el filólogo) nace del ejercicio de la subjetivización violenta de la creación artística. Lo cual permite al crítico desarrollar los modos en que Darío construye una genealogía (una serie heteróclita), y preguntar por su direccionalidad, por el valor de aquello desenterrado del "tesoro" de la tradición española, por el oro desocultado vuelto visible en esa tradición.

Así el poema para Machado insiste, aunque de un modo menos espectacular pero más sugerente, en esta revalorización, que es en *Cantos de vida y esperanza* ya una permanencia -y también, como luego veremos, un homenaje ostentosamente explícito-, del “tesoro” Barroco. El caracol al que se refiere Darío, parece ser según Arturo Marasso, el de los tritones, el “caracol torcido” de Tritón que recuerda a Góngora (aun si pueden hacerse conexiones con Luis Bouilhet -*Le Galet*-, o con Heredia -*La conqu*²⁶), y que vuelve, fundamentalmente, sobre la solaridad de Góngora, sobre el clima áureo de la *Soledad primera*, desde el tono bajo, medio, de un secreto, de un misterio. Pero que trabaja más sobre la fábrica, sobre la forma del poema y lo que ésta suscita, que sobre la simple repetición de un símbolo. La alusión, entonces, a Góngora tiene que ver con la arquitectura del objeto, un caracol de oro, un caracol sonoro²⁷: un instrumento pequeño que por la acción -por el hacer- del poeta cuenta en voz baja el misterio de un paisaje marino. El poeta lo lleva a sus labios y así “suscita” el eco de las historias de la mitología ligadas al mar pero con mucho de incógnita, con mucho de

Podría afirmarse que en este punto (en la polémica que se generó a principios de siglo XX respecto a la renovación de las letras en lengua española) Rama -con esas afirmaciones- desestima las apreciaciones de un tipo de crítica eurocentrista -la de Unamuno, Menéndez Pelayo, Cernuda, Salinas -y también la de Ortega y Gasset cuando replica lo que éste había llamado el “esfuerzo de autonomía del bárbaro”- para recuperar el ejercicio de un tipo de filología que deriva en una visión cultural americana, la ejemplarmente ejercitada por Alfonso Reyes en las “Cuestiones gongorinas”. Textos estos que Alfonso Reyes escribe entre 1915 y 1923 en Madrid, y que fueron reunidos en 1927, precisamente, para el aniversario de la muerte de Góngora (recordemos que ya en 1911 había publicado un artículo sobre Góngora, y que vive en Madrid entre 1914 y 1924), en los que se construye un sistema documental destinado a estudiar el nudo y la trama del tapiz, “las piruetas de una variante de 10 manuscritos sucesivos”, en los que no se desestima la lectura de Darío, revalorizando en consecuencia la perspectiva americana. Digamos más bien que legitima el sitio de la crítica americana en la larga controversia tejida alrededor de la recuperación de la poesía de Góngora, desde los barrocos americanos del siglo XVII -entre los que incluye al americano Juan de Espinosa Medrano- hasta Rubén Darío. A propósito, conviene consultar: Reyes, Alfonso, “Cuestiones gongorinas” y “Tres alcances a Góngora”, en *Obras Completas*, tomo VII, México, FCE, 1958.

²⁶ Cfr., Marasso, Arturo, *Rubén Darío y la creación poética*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1941, pp. 270/271.

²⁷ Recordemos, a propósito de la sonoridad, que Sor Juana Inés de la Cruz llamó “El caracol” a un tratado de armonía que quedó definitivamente perdido.

misterio. La acción del poeta crea al mundo: encuentra el caracol, provoca su sonoridad porque conoce la clave del rumor causado.

Podemos decir, entonces, que el poema labra un objeto pequeño para provocar un mundo; que el poeta –ya consagrado– homenajea al joven Antonio Machado con una armoniosa y misteriosa ofrenda –un artificio– que puede inventar un mundo. Razón por la cual el poema no pinta el objeto sino el efecto que éste produce: un caracol de factura mallarmeana, entonces, que como la flor mentada por éste, la ausente de todos los ramos, se alza en una ficticia marina²⁸.

Y esto es, también, a lo que explícitamente se refiere Darío, si bien desde una perspectiva marcadamente parnasiana, cuando retoma y desarrolla la idea de Jules Janin de “estilo en delirio”. El poeta escribe: “Creen 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 el pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe... Janín llamaba “estilo en delirio”, al estilo de Julio y Edmundo, y consideraban un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas... Ah, y esos desbordamientos de oro, esas frases kaleidoscópicas, esas combinaciones de palabras armónicas, en periodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos,

²⁸ Mallarmé escribe: “A santo de qué maravilla de transponer un hecho de la naturaleza en su casi desaparición vibratoria según el juego de la palabra, no obstante; si no es para que de ella emane, sin el apuro de un próximo o concreto llamado, su noción pura.

Digo: ¡una flor! y, fuera del olvido en que mi voz relega un contorno cualquiera, en cuanto es algo diferente de los cálices sabidos, musicalmente se alza, idea misma y suave, la ausente de todos los ramos”. Cfr., Simons Edison, *Poética de Mallarmé*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 94/95.

todo ello es sencillamente admirable... *Junta la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio.*"²⁹

Un estilo delirante, absurdo, en tanto se propone ser el mundo, que concibe a la retórica no como prescripción obligada, ni como estilística -como lo desviado de la normalidad de la lengua- sino como comprensión de la dimensión figurativa - tropológica- del lenguaje. Si la poesía y la prosa, si la literatura es extralimitada. lo es por naturaleza parece decir Darío; y el poeta - majestuoso y real, aristocrático como las águilas -es quien posee el secreto de ese instrumento artificiosamente natural.

Así, este caracol de oro -que es como "el soneto mismo del Orfeón excepcional, la pequeña lira, no más grande que la concha de una pequeña tortuga"³⁰- replantea la condición formal de la poesía para subrayar que lo desconocido y misterioso siempre está ligado a la misma. De modo que el corazón del verso final, casi conclusivo, puede leerse, también, como una nueva alusión, como una repetición del valor de la forma perfecta, de la arquitectura mágica del poema sugerida por el caracol. Podría trazarse una relación entre caracol, soneto y corazón, a partir de la cualidad que poseen en común, la de ser objetos cerrados sobre sí mismos animados por mecanismos perfectos,

²⁹ "Catulo Méndez [sic.] Parnasianos y decadentes". En *Obras desconocidas de Rubén Darío*, pp. 168-170; las bastardillas son nuestras.

³⁰ Darío había escrito a la muerte de Mallarmé: "Para el instante necrológico, a mi sentir, precisárase, ello es de diamantina demostración, *el soneto mismo del Orfeón excepcional, la pequeña lira, no más grande que la concha de una pequeña tortuga*, con la cual recibiesen ya la ofrenda armoniosa, o Baudelaire, o el angélico y tenebroso a un tiempo mismo Yankee..." Cfr., "Stephane Mallarmé", en E. K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas, 1938, p. 134, las bastardillas son nuestras.

que intentan la contención de lo infinito, que intentan el control del desborde pero aludiéndolo: lo infinito que cabe en una mano.

Octavio Paz, en “El caracol y la sirena” —en el final de ese magnífico ensayo que redescubre a un Darío visionario en la tradición de ciertos románticos y simbolistas con los que los compara³¹— dice que por esto, precisamente, el caracol marino (“silencioso y henchido de rumores”) es el emblema de la poesía de Darío (¿el corazón de la poesía dariana?, podríamos preguntar). Símbolo de la correspondencia universal, instrumento musical, talismán, amuleto erótico, objeto ritual —“su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo” escribe Paz; y también símbolo de la reminiscencia: “...el caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla”³².

Caracol de oro, caracol sonoro: el regalo para Machado insiste, decíamos, en reconocer implícitamente el “valor” del intercambio lingüístico, percibe en la poesía el “oro” de la lengua. Insiste en el “sabor de Góngora”, podría aseverarse siguiendo a Alfonso Reyes³³, la palabra marcada por el “raro” hallazgo verbal, labrada por la sensibilidad y el gusto; allí donde la poesía de Darío se encuentra con la de Góngora en el modo en que “camina sobre las cualidades de los objetos”; en la manera en que

³¹ Alfonso García Morales en “El caracol y la sirena de Octavio Paz: una lectura ‘surrealista’ de Rubén Darío” escribe: “Lo específicamente nuevo y arriesgado de su ensayo [el de Paz] no está aquí, sino en la lectura que, con todas las cautelas que caben entre dos comillas, me atrevo a llamar ‘surrealista’ de la poesía dariana. Paz no podía, claro, descubrir a Darío, pero sí redescubrirlo; volver con nuevos ojos sobre el Darío modernista institucionalizado para terminar viendo y mostrando otro Darío, que a lo largo del ensayo es calificado como ‘verdadero’, el ‘mejor y menos conocido’, el ‘secreto y oculto’, encarnación de su idea del mejor y menos conocido modernismo, de la verdadera tradición moderna y de la tradición oculta: un Darío visionario...” Cfr., Universidad de Sevilla, *Separata, Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, 28: 637-657, pp. 646/647.

³² Paz, Octavio, art. cit., p.60.

³³ Cfr., Reyes, Alfonso, “Tres alcances a Góngora”, en op. cit., pp. 195/198.

trabaja desde la sensualidad –desde lo sensorial-; en cómo construye una heráldica del color, en la que el “oro” se destaca particularmente, en la que el vocablo “oro” remite al gasto inútil ofrecido por la poesía. El oro del derroche, pero a la vez el de la duración, el oro que está, tal como dice Arturo Carrera, “lleno de la materia del pasado”³⁴; o también, del “brillo de los aires antiguos” tal como lo expresa Darío: el de la mitología griega –recordemos a Jasón en la búsqueda del “vellocino de oro”-, el de los barrocos - Góngora pero también Sor Juana Inés de la Cruz-; o el oro cargado de la materia del propio pasado, el de *Prosas profanas*, el de los poetas franceses, y sobre todo el de Mallarmé -que indica el “oro” del sentido como un donar y buscar constante del poema, *Don du poème (El don del poema)*, como sacrificio del poeta, que lo acerca a lo sagrado.

para qué
esta cita?

No olvidemos que el don de la poesía es una criatura de la noche, nacida del sacrificio que se da a otro, que se trae para otro. Oro vuelto, además, en la palabra final que Darío dice para Mallarmé, vidrio opaco, que como “lengua de ciencia cerebración inconsciente” puede revelar. A propósito de *L'après midi d'un faune*, el mismo escribe: “En su siesta, he aquí el sátiro de los suecos de oro. Deleite del catecúmeno de poder percibir definitivos resplandores, en la nube que le envuelve, y pone oído a la siringa, tan otra de la de Verlaine! que bajo una arcada metafísica, hace marchar en un paso ritual sus pavones, azul y plata y oro”³⁵).

Y finalmente también, el oro de perpetuarse en lo dado como deleite a los “nuevos poetas de las Españas”. El oro otorgado de su verbo divino.

³⁴ Cfr., Carrera, Arturo, op. cit., p. 10.

³⁵ Cfr., “Stephane Mallarmé”, op. cit., p. 136.

Lejos del tono personal –íntimo- de aquello ofrecido a los nuevos poetas de las Españas, a los jóvenes poetas españoles, *Cantos de Vida y esperanza*, en el marco de este diálogo abierto, contiene un homenaje monumental destinado a los artistas barrocos del siglo XVII. Un homenaje que, desde su gesto explícito y grandilocuente -ausente en el delicado regalo ofrecido a Machado-, construye una magnífica escena para celebrar a los maestros Góngora y Velázquez. Podría pensarse, retomando en un sentido metacrítico el tópico de la metamorfosis -uno de los definitorios de esta estética: nos referimos a la unidad cambiante de un conjunto multiforme en vías de metamorfosis-, que Darío, con un gesto muy propio del criollo americano, transforma continuamente aquello que había sido gestado en *Prosas profanas* -la insistencia sobre el barroco³⁶- para ofrecer una nueva versión de tal recuperación. Nunca la misma, por lo tanto nunca acabada, situada permanentemente al filo de una reapertura constante, en la alusión constante al trabajo sobre otra versión posible, aquella insiste en los modos diferentes de traer, usar y citar, y, en consecuencia, de homenajear.

³⁶ Queremos insistir en lo que podríamos llamar una actitud metarreflexiva de Darío en torno a su producción, a partir del gesto de “reabrir” un libro como *Prosas profanas*. Insistir en la operación de metaformosis, ligada al Barroco, a la que es sometida en muchas ocasiones su poesía (evidente en las ediciones y reediciones de sus libros, en la elaboración y reelaboración de temáticas que se siguen de un prólogo a otro). Nos preguntamos por el significado de ese gesto de reapertura, en primer lugar, en un libro (*Prosas profanas*) que además de manifestar una adhesión a Góngora en el prólogo, y trabajar la lengua poética desde algunos de sus postulados, se “transforma” notablemente en otro en su segunda edición - con los “agregados”, las “adiciones” de 1901 (sin duda, al colocar como poema final “Yo persiguo una forma” Darío alude a un trabajo de transformación en lo formal abierto y futuro). O también en las operaciones de relectura que se evidencian en algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza*, en el marco del homenaje a la cultura española, operaciones que nos permiten estimar el valor de aquello en cambio permanente.

Así los sonetos -endecasílabos, al modo de los de Góngora, los dos primeros; alejandrino, al modo de Darío, el tercero- de “Trébol”³⁷ se sirven y retoman explícitamente el asunto de la representación teatral, ensamblándola con la retórica del retrato. Aquello que para el barroco histórico consistió, desde el valor de la posesión del artificio, en animar por la vía escénica una obra de majestuosa ostentación -con fines masivos, direccionados por el orden político- se transforma en esta sección VII de “Otros poemas” en escena celebratoria privada, aunque igual de ostentosa, del ámbito literario. Un juego poético que alude, entonces, al tópico de la representación; que lo utiliza para otorgar vida a los retratos del pintor y del poeta. Para dar vida, pero sobre todo voz a los mismos construida a partir del recurso de la prosopopeya. Porque si éste es la ficción de la voz -la ficción de la voz de ultratumba-, el recurso retórico que consiste -decíamos en el capítulo primero- en dar vida a lo inanimado, el tríptico escenificado en “Trébol” “representa” la puesta en escena de las voces de los maestros a celebrar. El mismo monta un juego ilusorio en el que Góngora y Velázquez hablan, se hablan; y a los que a su vez Darío habla. La puesta dariana trabaja, en una primera instancia, la de los dos primeros sonetos, sobre las “voces” de Góngora y Velázquez - Góngora hablando a Velázquez; Velázquez hablando luego a Góngora-, voces luego citadas y “resumidas” en el juego de paralelismos del soneto tercero, en el que podríamos decir desde el alejandrino -desde el modo propio en que rehace el soneto- actúa la-voz dariana dirigiéndose, en un juego de alternancias paralelas, a uno y otro

³⁷ Los tres sonetos, en los que Darío vuelve a mostrar sus virtudes de “régisseur”, que componen “Trébol” fueron publicados por primera vez en “La Ilustración Española y Americana” el 15 de junio de 1899 (cuando Darío es corresponsal de *La Nación*), y luego pasan a formar parte -VII- de la sección “Otros poemas” de *Cantos de vida y esperanza*. Los transcribimos, entonces, a final del capítulo.

maestro. De modo que el conjunto todo pone en escena un efecto de movimiento, un trabajo sobre el cambio, sobre la metamorfosis, de una voz en otra que nos hace pensar en roles teatrales cambiantes que continuamente son señalados como tales. Esto es: el conjunto se muestra como un artificio que permanentemente muestra su factura, su hechura de simulación. Las voces que dicen los sonetos son voces que se convierten en otras, voces que van metamorfoseándose, y que, al alternarse, simulan los efectos del cambio, de la variación. En "Trébol" hay cambio y ficción, en tanto fingimiento, disfraces ante los ojos de otro: el poema anima una trama ilusoria que intenta abarcar tanto la pintura como la poesía -el retrato debe "parecerse" al original: Velázquez pinta, supuestamente, un retrato de Góngora; los sonetos "parecen" dichos por Góngora. Un juego de ilusiones que se pone en escena para hacer hablar a Velázquez y a Góngora, que sugiere la idea de una obra de arte abierta, no cerrada como la clásica, sino más bien inacabada en el sentido de que la "pieza" -si así podemos llamar a los tres sonetos- presenta varios centros, en tanto el dramaturgo elige -el director de la obra- iluminar algunos aspectos dejando otros en la penumbra, en la sombra.

Jean Rousset en *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* se refiere a cómo en el ámbito del teatro barroco se desarrolla lo que éste llama una de las leyes fundamentales de esa estética, la ley de (di)simulación -el constante cuidado que cada personaje tiene en ocultarse ante la mirada de los otros, de modo que puede decirse que cuanto más siente un personaje más debe disfrazarse- relacionada, necesariamente, con otra simétrica y opuesta, que podría llamarse una ley de ostentación -una actitud general de mostración, simbolizada en la figura del pavo real-; en tanto una y otra son consecuencia de un hecho más general, "la oposición del ser y del parecer, de eso que se

es y de eso que se muestra”³⁸ que corresponde a la imagen de un hombre en vías de cambio. De modo que el barroco pondría, entonces, el acento en la apariencia, se esmeraría en vestir la ‘apariencia, en cuidar el “afuera”, en construir trabajosamente la ilusión de la exterioridad, en urdir un juego de transformaciones y de falsas apariencias destinado a duplicar y citar un mundo siempre en cambiante movimiento.

El homenaje de Darío parece recuperar el sentido de esos supuestos, parece redoblar la apuesta del barroco para recrearla. Un homenaje hiperbólico que no deja de ostentar su grandeza, pero tampoco, y a la vez, de señalarse como construcción, y como relectura. Darío finge transcribir; finge las voces de los maestros. Finge esa transcripción a través de los recursos de la estética barroca: del hipérbaton, de las construcciones paralelas, de las aliteraciones, pero sobre todo de la hipérbole. La misma se vuelve el modo esencial del homenaje. En este sentido el homenaje es literalmente grandioso: es ostentosamente hiperbólico; y habla, en consecuencia, sobre los temas de la Fama, de la Gloria, de la Envidia, del Olvido, y del Decoro³⁹.

³⁸ Del conjunto de textos teóricos sobre el Barroco elegimos el de Jean Rousset porque el mismo observa con agudeza e inteligencia los modos en que las figuras de Circe y el pavo real operan en las actitudes artísticas de esa estética, ya sea en la arquitectura, en la pintura, en las representaciones teatrales, o en la literatura. Y, porque de un modo riguroso, además, atiende tanto a las diferentes modalidades de esa estética en diversos países europeos (si bien está centrado en Francia) como a las lecturas que los teóricos del arte han hecho de la misma.

El capítulo octavo de la tercera parte (“Sobre un Barroco literario”) nos ha resultado particularmente útil para pensar el monumental homenaje que Darío ofrece a Velázquez y a Góngora, sobre todo los conceptos desarrollados en el cuerpo de ese trabajo referidos a la “actitud general de ostentación”, tal como Rousset la denomina. Al respecto, entonces, conviene consultar el capítulo referido. Cfr., Rousset, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995, pp. 161/181, la traducción es nuestra.

³⁹ Estos temas son el eje de los sonetos, los temas sobre los que Góngora y Velázquez “discurren”, y están dispuestos fundamentalmente para ser recogidos, en una singular metonimia, en el soneto final que afirma la Gloria de España (“Gloriosa la península que abraza tal colonia”) Según Arturo Marasso la presencia de Miguel de Cervantes también puede constatare en estos poemas: Darío habría tomado como modelo los títulos de los sonetos burlescos de la primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y los mismos se relacionan con el *Viaje del Parnaso*; a lo que se agrega el valor, el peso de la palabra “decoro” cara al vocabulario cervantino. Cfr., Marasso, Arturo, op. cit., p. 233.

Si nos guiamos por la idea que Angel Rama toma de Pedro Salinas de los “paisajes de cultura” -aquel trabajo de reelaboración poética de productos ya acuñados por la cultura, “las versiones de los textos de pasado”, en palabras de Rama-, o también por lo que el mismo Darío titula, en *Prosas profanas*, “Recreaciones arqueológicas”, “Trébol” podría decirse, en ese sentido, que se instala y emerge como una suerte de “recreación barroca”. Como una recreación de aquella actitud de ostentación, exterior y artificial, según la entiende Jean Rousset, puesta en escena en estos tres poemas a partir de la mostración de una poesía que se hace, y que se transforma, a partir de lo ya existente en el orbe de la cultura, y en este caso de la española. Tarea que permanentemente reclama un lector que deba remitirse a la biblioteca, y desplegar un sistema interpretativo ligado a un comportamiento efectivo respecto a los objetos de arte europeos, el de la alusión culta⁴⁰.

Debe recordarse que en el mismo año en que está fechado este tríptico, Darío escribe en Madrid la crónica “La fiesta de Velázquez” (15 de junio de 1899) en la que critica la poca atención que se había puesto en esa celebración (“Floja, muy flojamente se han celebrado las fiestas del ‘pintor de los reyes y rey de los pintores’” ... “Tiempo hubo de sobra para realizar algo digno de la ilustre memoria, y con un poco de buena voluntad se hubiese rendido el tributo justo a quien como Cervantes lleva el nombre de España a lo más alto de la gloria universal”...) y en la que, en consecuencia, trata de alzar la voz del homenaje correspondiente. De un homenaje que consiste en comentar un excelente libro (en opinión de Darío) sobre la vida del pintor, y en la transcripción de una serie de charlas y entrevistas informales (alguna ocurrida incluso en una fiesta íntima) que el poeta realiza a críticos de arte reconocidos. Cfr., “La fiesta de Velázquez” en *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 144/151.

⁴⁰ Nos interesa pensar la recreación de la actitud de ostentación en el marco del homenaje explícito al Barroco, de la actitud definida por Rousset en el texto ya citado, desde la idea de recreación trabajada por Angel Rama, aun si ésta está claramente definida para el período de *Prosas profanas*. En *Rubén Darío y el modernismo* el crítico uruguayo sostiene que en la época de producción y primera edición de este libro el poeta se consagra a materiales de segunda mano (productos de una tradición elaborada secularmente que cuando llegan a Darío han perdido los rasgos propios que “dan testimonio de una visión directa”) para “transmutarlos en absolutos”, en símbolos, que para quienes no integran “la urdimbre de la cultura superior” devienen entelequias. “En cambio, escribe Rama, quienes pertenecen al coto restringido de las letras, ven abierta la posibilidad de rellenar esas palabras con las asociaciones que en ellos despiertan, las que obligadamente serán de tipo cultural”. Esto es: en tanto el poeta emplea los materiales dentro de una concepción cultista -como valores absolutos-, el lector de este período de Darío es remitido a una biblioteca y a un sistema interpretativo. También: que la experiencia personal y concreta realizada tanto del poeta como del lector quedan ancladas en el objeto, al no existir

Darío homenajea al barroco desde la esencia del mismo, a través de un procedimiento sobre la biblioteca, sobre los dichos, las alusiones más comunes que remiten a Góngora y a Velázquez, esto es, en torno al libro interpretativo de la cultura. Su homenaje, tanto como las reflexiones de los artistas barrocos, adopta la forma del libro como punto de partida⁴¹; la forma de estos “paisajes de cultura” que, según precisa Angel Rama, “no son sino pequeña parte, aunque ... de las más llamativas, de una operación más vasta y compleja: la construcción metódica del artificio poético antinatural. Múltiples procedimientos lo aseguran, todos ellos como calcados e invertidos sobre los de la estética romántica: el régimen metafórico, a imitación del que ya habían frecuentado los manieristas, traslada sin cesar la menor alusión natural a referencias cultas o a objetos artísticos (‘el teclado harmónico de su risa fina’); la mera comprensión del texto se sostiene, como en Góngora, por el conocimiento de la alusión culta, voluntariamente encubierta para convocar exclusivamente al lector cómplice (‘donde sabrás la lección / que dio a Angélica Medoro / y a Belkis dio Salomón’), la cual remite al vasto texto cultural dentro del cual se inserta el poema en una sistemática construcción intertextual dentro del nivel superior de la cultura; *los sucesos atraen en la*

incorporación de lo vivido “en su nulidad”. Por lo que habría, entonces, un trabajo de mediación artística, a través de los universales. Situación que para Angel Rama luego, de *Prosas profanas*, se cambia por el ingreso de la experiencia histórica, personal.

Creemos que el tríptico “Trébol” muestra la permanencia de ese tipo de acercamiento cultural, que el homenaje trabaja sobre lo arquetípico de las figuras de Góngora y de Velázquez en función de un mandato ligado al imperativo de la hispanidad (y a una experiencia cultural que puede leerse como ya codificada en *Cantos de vida y esperanza*). De allí los lugares comunes a través de los cuales se refiere a los maestros, de las citas por demás evidentes y explícitas. Al respecto conviene consultar, entonces, el capítulo “Lo cotidiano y lo poético” del libro de Angel Rama. Cfr., op. cit., pp. 105/125.

⁴¹ Walter Benjamin escribe: “El Renacimiento explora el mundo, el Barroco la Biblioteca. Sus reflexiones adoptan la forma del libro como punto de partida.” Cfr., *Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 133.

medida que postulan una transposición de las apariencias por obra de un designio de metamorfosis de tipo mental (el carnaval, el baile de máscaras)..."⁴²

Así los sonetos de "Trébol" son como los de Góngora "espléndidos", "verbales" y "exteriores" pero no en el sentido en que lo afirma Juan Ramón Jiménez cuando en sus notas del curso sobre "El Modernismo", dictadas en 1953, distingue el trabajo sobre esta forma de Góngora, Garcilaso y Quevedo, para sostener la división entre sonetistas "profundos" y sonetistas "superficiales", "arquitecturales" -los que sólo indican una "idea pictórica"⁴³.

Muy por el contrario, creemos que estos sonetos vuelven a trabajar sobre aquella ley de ostentación del Barroco, aun si esto ocurre en el ámbito interiorizado del paisaje de cultura. Y que es desde allí, entonces, que puede pensarse su cualidad de "arquitecturales", o también su factura de "forma pictórica cerrada", pero en el sentido de que las mismas están dispuestas para citar el centro vital de esa estética. Así, construir un altar majestuoso (espléndido y pictórico) para Góngora y Velázquez. a

⁴² Cfr., Angel Rama, "Prólogo", Rubén Darío, *Poesía*, ed. cit., pp. XXVII, XXXVIII. las bastardillas son nuestras.

⁴³ Cuando Juan Ramón Jiménez se refiere específicamente a la cuestión del soneto, a su uso conforme a la tradición o desviado de ésta, compara los de Góngora con Garcilaso, Lope y Quevedo, y se lee -recordemos que se trata las notas del curso sobre Modernismo tomadas por una alumna de Jiménez, de allí la fragmentación y las irregularidades de las transcripciones: "Muy distinto [Soneto] arquitectónico. [Es de forma cerrada, indica una idea pictórica] No son regulares. Roto. Endecasílabos de distinto ritmo. Versos de medidas diferentes en el mismo soneto. Estético. Arquitectónico) ... [Quevedo es el primero de los poetas modernos; es otro de los sonetistas arquitecturales: culterano y conceptista] ... [Soneto estético sobre un cuadro de Tizano] ... [estos sonetos son de diferente clase. En muchos grandes poetas se dan las dos clases de poesía: la estética y la profunda. Quevedo mezcla las dos. Este soneto último es de forma y de fondo]" ... "Los sonetos de Góngora son espléndidos pero verbales exteriores" ... Rubén Darío trae el alejandrino de Francia ('le dice a Berceo: 'Amo tu delicioso alejandrino / como el de Hugo, espíritu de España') ... "Antonio Machado en su primera época anda sobre las huellas de Darío. Éste escribió el soneto de once, trece y catorce [sílabas]. Los mejores son alejandrinos..." Cfr., op. cit., pp. 122/127. Afirmaciones que aparecen estrechamente ligadas a las postulaciones de H. Wölfflin. Al respecto puede consultarse, entonces, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986.

través de la perfecta arquitectura de un trébol, y, a la vez, señalarlo como una puesta en escena, parece ser el modo elegido por Darío para labrar el espectacular homenaje al Barroco español.

Rubén Darío (a Juan Ramón Jiménez)

¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza
para empezar, valiente, la divina pelea?
¿Has visto si resiste el metal de tu idea
la furia del mandoble y el peso de la maza?

¿Te sientes con la sangre de la celeste raza
que vida con los números pitagóricos crea?
¿Y, como el fuerte Herakles al león de Nemea,
a los sangrientos tigres del mal darías caza?

¿Te entenece el azul de una noche tranquila?
¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila
cuando el Ángelus dice el alma de la tarde?...

¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La belleza te cubra de luz y Dios te guarde.

Rubén Darío (a Antonio Machado)

“Caracol”

En la playa he encontrado un caracol de oro
macizo y recamado de las perlas más finas;
Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las dianas marinas,
le acerqué a mis oídos y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro.

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave de Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón)

Antonio Machado (a Rubén Darío)

CXLVII

Al maestro Rubén 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.
¡Salterios del loor vibran en coro!
La nave bien guarnida,
con fuerte casco y acerada prora,
de viento y luz la blanca vela henchida
surca, pronta a arribar, la mar sonora.
Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera
flamígera que tiene
esta hermosa galera,
que de una nueva España a España viene.
(1904)

CXLVIII:

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 Dionysos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfantes 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.
(1916)

VIII

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en corro juegan,
y vierten en coro
sus almas que sueñan,

cual vierten sus aguas
 las fuentes de piedra:
 con monotonías
 de risas eternas
 que no son alegres,
 con lágrimas viejas
 que no son amargas
 y dicen tristezas,
 tristezas de amores
 de antiguas leyendas.
 En los labios niños,
 las canciones llevan
 confusa la historia
 y clara la pena;
 como clara el agua
 lleva su conseja
 de viejos amores
 que nunca se cuentan.
 Jugando, a la sombra
 de una plaza vieja,
 los niños cantaban...
 La fuente de piedra
 vertía su eterno
 cristal de leyenda.
 Cantaban los niños
 canciones ingenuas,
 de un algo que pasa
 y que nunca llega:
 la historia confusa
 y clara la pena.
 Seguía su cuento
 la fuente serena;
 borrada la historia,
 contaba la pena.
 (1903)

Rubén Darío
 "Trébol"

1

De D. Luis de Góngora y Argote a D. Diego de Silva Velázquez

Mientras el brillo de tu gloria augura
 ser en la eternidad sol sin poniente,
 fénix de viva luz, fénix ardiente,
 diamante parangón de la pintura,

de España está sobre la veste oscura
 tu nombre, como joya reluciente;

rompe la Envidia el fatigado diente,
y el Olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego,
miro a través de mi penumbra el día
en que el calor de tu amistad, Don Diego,

jugando de la luz con la armonía,
con la alma luz, de tu pincel el juego
el alma duplicó de la faz mía.

2

De D. Diego de Silva Velázquez a D. Luis de Góngora y Argote

Alma de oro, fina voz de oro,
al venir hacia mí, ¿por qué suspiras?,
ya empieza el noble coro de las lirás
a preludiar el himno a tu decoro;

ya al misterioso són del noble coro
calma el Centauro sus grotescas iras,
y con nueva pasión que les inspiras,
tornan a amarse Angélica y Medoro.

A Teócrito y Poussin la Fama dote
con la corona de laurel supremo;
que en donde da Cervantes el Quijote

y yo las telas con mis luces gemo,
para Don Luis de Góngora y Argote
traerá una nueva palma Polifemo.

3

En tanto "pace estrellas" el Pegaso divino,
y vela tu hipogrifo, Velázquez, la Fortuna,
en los celestes parques al Cisne gongorino
deshoja sus sutiles margaritas la Luna.

Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino
del Arte como torre que de águilas es cuna,
y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

Gloriosa la península que abriga tal colonia.
¡Aquí bronce corintio, y allá mármol de Jonia!
Las rosas a Velázquez, y a Góngora claveles.

De ruiseñores y águilas se pueblan las encinas,
y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas,
salen las nueve musas de un bosque de laureles.

IV

La carta desviada. La "Epístola" a la Sra. de Leopoldo Lugones

"Sr. Boscán, quien tanto gusto tiene
de daros cuenta de los pensamientos,
hasta las cosas que no tienen nombre,
no le podrá faltar con vos materia,
ni será menester buscar estilo
presto, distinto d'ornamento puro
tal qual a culta epístola conviene.
*Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfetta nos concede
es aqueste descuydo suelto y puro,
lexos de la curiosa pesadumbre.*"
Epístola de Garcilaso a Boscán

"la mano del amigo impresa en la epístola *brinda lo que
sabe muy dulce en su presencia: el reconocerlo*" Séneca
(Epístola 40)

"Mi buen amigo", escribe Leopoldo Lugones a Rubén Darío, al enterarse de su exclusión de *Los raros*¹: "Permítame decirle que ha sido usted *ilógico*. Su artículo sobre mí *vale tanto como cualquiera otro* de los que compondrán su libro; y yo resulto en él *acreedor* de su buen juicio. ¿Por qué no ha de ir? Usted me comprende. A un imbécil no le hablaría así, porque tomaría por fatuidad estas consideraciones tan naturales. Creo *tan*

¹ Recordemos que cuando Leopoldo Lugones llegó a Buenos Aires, Darío escribió un artículo sobre él (12 de mayo de 1896, *El Tiempo*; "Un poeta socialista: Leopoldo Lugones"). Darío preparaba entonces *Los raros*. Anota Alberto Ghirardo, "Lugones tuvo la ambición, justificada, de figurar entre los personajes del libro. Darío, por motivos que han quedado sin aclarar hasta hoy, determinó su exclusión. La protesta de Lugones se hizo ostensible en una carta ..."

Transcribimos la misma casi en su totalidad, tomándola del libro de Ghirardo, porque creemos que ésta nos permite ordenar nuestra lectura en torno al don, al legado, a la promesa respecto a una relación entre amigos marcada por el vínculo, siempre dificultoso pero a la vez prolífico en cuanto a ser narrativizado, de maestro-discípulo. Cfr., Ghirardo, Alberto: *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 277/283. Las bastardillas son nuestras.

valioso su libro, que me permito opinar como usted sabe que yo lo hago: sin dobleces; pero *conste que no le pido nada*. Únicamente lo invito a reflexionar. Es *cuestión de justicia para quien como usted es lo que es*. No se trata, a lo que creo, de *poeta minore*. Somos o no somos. Usted sabe lo que yo soy. Por mi parte he conocido su resolución con gran extrañeza. *Créame que no hay en estas líneas el menor asomo de reproche*. *Somos demasiado amigos para enredarnos en tan vulgares triquiñuelas*. Y aun, dado el caso de que hubiera esos *reproches*, ¿quién sabe si no serían *justos*?... Su muy amigo

Leopoldo Lugones”

Entre el reproche amistoso y la advertencia admonitoria, entre la decepción y la extrañeza, la carta de Lugones reclama por una injusticia: la manera en que el maestro define, siempre arbitraria y caprichosamente, de un modo “ilógico”, los límites del campo común de pertenencia, los lindes de una herencia. Pero más aun, y de un modo ejemplar, la carta se refiere a la economía de esa partición, porque ¿de qué otra cosa habla Lugones sino de aquello que Darío le hubiera debido dar?, ¿no es eso lo que convierte a Darío en “deudor” de su amigo?, ¿qué significa aquí ser “acreedor” del buen juicio del maestro?, ¿qué pide que le sea dado quien deja constancia de que nada pide?

Ni fatuo, ni imbécil, entonces –más bien, desde el modo afectado en que se habla a un superior-, Lugones plantea en su carta una cuestión de proporciones, distancias y propiedades: ser poeta mayor, ser poeta menor; de equilibrio, ser justo, ser injusto; de transacciones económicas, ser acreedor, ser deudor. Se manifiesta esencialmente sobre la circulación y distribución de un valor -el que indica ser o no ser un raro, un artista- en las manos del maestro; pero de un maestro de quien se es “demasiado amigo” (“mi buen amigo”, “su muy amigo”, “somos demasiado amigos”, sostiene reiteradamente Lugones).

Volveremos desde aquí, entonces, a reflexionar sobre esas maneras de circulación de lo dado, a través de las “triquiñuelas”, nada vulgares, que pueden leerse en las diferentes instancias poéticas epistolares -amistosas- tendidas entre Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Insistiremos en la perspectiva de considerar a la carta como acto de donación, como una de las formas del sistema de los dones, para regresar a la idea de intercambio siempre inconcluso y abierto del don, esta vez con relación al modo epistolar. Esto es, con relación a la circulación de “bienes” entre amigos, a esa modalidad singular en el marco de la amistad, a un “bien” que, en el contexto de las determinaciones genéricas, como se verá, tiene que ver con el otorgar la propia presencia para que sea reconocida en la lectura del otro: lo que será también, y paradójicamente, el reconocimiento de una subjetividad y su ausencia.

Leeremos la “Epístola” (dedicada a la Sra. de Lugones)² a la luz de ese motivo; a la luz del relato que Darío dispone en la misma en vistas de la vuelta hacia el ámbito de la propia subjetividad. Movimiento que se cumple en un libro de poemas (*El canto errante*) que postula, precisamente, a la errancia como el modo desde el cual se lanza la palabra poética. Errancia que si bien posee en ese conjunto diferentes significaciones, que van desde la pura circunstancialidad del elogio –en poemas de muy distintas épocas, y en gran parte ocasionales (recordemos la celebración de Colón, de Bartolomé Mitre, de Valle Inclán o de José Santos Chocano)³– hasta su despliegue esencialmente ligado al

² Trabajamos con la versión definitiva de la misma; es decir, con aquella a la que Darío le suprimió algunos versos. Recordemos que ésta fue publicada por primera vez en Madrid, en 1907, en *Lunes del Imparcial*; luego reproducida en 1921 con las marcas y cambios de aquellas supresiones. El mismo texto original aparece, además, en *Repertorio Americano* (20/6/1921) y en *Babel*, número 2, de Buenos Aires. La transcribimos, para un mejor seguimiento de nuestra lectura, a final de este capítulo.

³ Enrique Anderson Imbert se refiere a la escasa homogeneidad de *El Canto errante*: poemas de variados temas y calidades diferentes; hay en él muestras “de todos sus modos de cantar, aun de los más juveniles, pues todavía está cosechando de 1886 (‘Caso’, ‘Campoamor’), 1892 (‘Tutecotzimí’, ‘A Colón’), 1893 (‘A Francia’, ‘Metempsicosis’, ‘Flirt’), 1895 (‘Esquela a

hacer de la poesía, aparece postulada en la “Epístola”, tal como explicita Susana Zanetti⁴, como una insistencia que demarca los límites -débiles y quebrados- entre la fugacidad de lo cotidiano y el deseo de permanencia, entre la presencia de una voz y su ausencia.

Si pensamos a la forma epistolar como un diálogo escrito con lo que queda de otro, una palabra-voz que permanece resonando, cuando éste se ausenta; como un diálogo que exige la desaparición elocutoria del otro -su silencio, una forma de la muerte- para incluirlo como destinatario o lector; la misma contiene un contradictorio juego dual, el que supone la muerte del interlocutor pero a la vez lo hace vivir como destinatario, una suerte de “resurrección” en el instante de la lectura. “Toda carta es una cita alternada con la muerte -escribe Josefina Ludmer- (de los pronombres en la correlación de subjetividad), como en el duelo, como en el juego, lleva al extremo la inversión permanente de las funciones de los participantes. Pero toda carta forma parte de una cadena que puede extenderse indefinidamente hacia ambos lados: siempre es posible responder-escribir, ser lector-autor; el juego y el duelo (el desafío: la muerte del otro y su resurrección) pueden proseguirse sin que nada cambie, en un intercambio repetitivo y circulatorio; sin represalias. En realidad, la carta es el modelo del discurso bivocal: se orienta no sólo hacia lo que dice sino hacia otro relato, incluye la palabra del

Charles de Soussens’), etc.” Por lo que cuenta, en una nota a pie, las circunstancias de la publicación: “Darío ofreció al editor unas cincuenta poesías, pero el manuscrito resulta corto y se le pide que mande nuevos originales. Los amigos tienen que ayudarlo. Ricardo Rojas, en *Retablo español*, recuerda: ‘Preparaba entonces *El canto errante*, para el que yo le llevé recortes de poemas publicados en la Argentina’. A pesar de la falta de materiales, ya compuesto el libro Darío retira un poema, ‘Confesión’, deja fuera ‘Pajaros de las islas’, que había publicado en marzo, y quita dieciocho versos al texto de ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’ que se acababa de publicar en *El Imparcial* de Madrid.” Cfr., Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 161.

⁴ Cfr., Zanetti, Susana: “...y guárdame lo que tú puedas del olvido.’ La imagen dariana en ‘Epístola a la sra de Lugones’ ”, en *Leer en América Latina*, Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2004, pp. 119/130.

otro y hace presente la cita —elíptica o tácita— del discurso de su destinatario: la otra palabra escinde y desposee al que escribe, que resulta yo (y su palabra) y otro que yo (la palabra del otro). La oscilación entre texto propio y texto (discurso, voz) del otro que produce el propio, la posibilidad de reversiones constantes en el campo de los pronombres personales, la necesidad de absorber el relato del otro para poder replicar y de suponer siempre otra carta (anterior o futura) para poder escribir, hacen de la forma epistolar un depósito de las propiedades de la escritura en el campo de la propiedad: no se sabe de quién es la carta, si de aquél que la escribió, dijo yo y citó al otro, o de quien la recibe y la exhibe, de quien lee yo.”⁵

La “Epístola” (a la Sra. de Lugones) —un poema que sigue en la línea de una tradición cara a Horacio, y a Garcilaso, aun si para invertirla⁶— puede ser leída como una particular, y sutil, variante de este despojo constitutivo de la palabra bivocal. La misma lleva al extremo a través de la “errancia” la inversión de las funciones de los participantes; juega en su discurrir elusivo y alusivo, en su andar, con la palabra propia y con la del otro, volviendo al poema un duelo de discursos, un desafío de modos y tonos discursivos (del discurso poético, del discurso autobiográfico; de lo público, de lo íntimo; del tono elevado y el tono coloquial); un sitio de pugna donde se cita tanto la voz propia como la del otro para rememorar una trayectoria poética, de un hacer poético.

⁵ Ludmer, Josefina, “‘La novia robada’ (A Faulkner)”, en *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, pp 187/211.

⁶ Susana Zanetti escribe: “Si, por una parte, la Epístola coloca al lector en el interior de un texto personal, privado, por otra, parodia textos y modelos de texto de la tradición elevada, clásica. Es imposible no reparar la inversión irónica de *La epístola a los Pisones de Horacio*, donde el saber sobre los modos de ser de la poesía es aquí sólo el trajín del artista, quien se dice incapaz de dar a su escritura la función rectora de antaño”. Cfr., art. cit., p. 125.

Dedicada ambigüamente a la esposa de Lugones, la misma abre un constante juego en torno a la fuga y al desvío. En primera instancia, lo evidente: un ostentoso desvío respecto al destinatario, explícitamente destinada, ofrecida, a Mme Lugones, supone, sin embargo, la presencia constante del marido, por lo cual más que hablar de un discurso bivocal tendríamos que referirnos a uno trivocal (Darío - la “sra de Lugones” - Lugones). Por lo cual, también, tendríamos que hablar de un discurso oscilante que en la red estratégica tejida en las estrofas trama junto a la narración central de la propia vida, la historia de una hermandad. Aquello que Lugones le reclamaba a Darío cuando la publicación de *Los raros* parece ser proporcionado, también en cuanto al equilibrio, en la “Epístola” -al final de la trayectoria del maestro-amigo, cuando Darío es ya un poeta consagrado- aunque no sin cierta cuota de oblicuidad; aunque no, como se verá sin cierta ironía. Darío dirige y escribe una carta a la Sra. de Lugones, y no a Lugones, pero el destinatario implícito (el que se oculta y desoculta en la prosecución de los versos) es el poeta cordobés, el poeta de quien Darío dice, o subraya, más precisamente, ser su par, su hermano. Al final de la primera estrofa, la misma que comienza con la dedicatoria “a la sra de...” y con la insistencia sobre el envío de esos versos -recordemos: “*Madame Lugones, j’ai commencé ces vers / en écoutant la voix d’un carillon d’Anvers...*”-, Darío escribe, para concluir la sección I del poema: “Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría tu marido. *Arcades ambo.*” *Arcades ambo*: una locución que alude a un estar los dos *juntos* en la Academia, a un estar dos *a un mismo tiempo y proporcionados* (uno y otro) en el sitio del Arte⁷, que por una parte

⁷ Puntualmente, respecto a esta locución había escrito Lugones en 1896: “*La cofradía de Arcades* combina en su caldero / retóricas leñas para cegar a Homero. / Más nuestros cármes darán // aquel virtuoso aroma que el Místico celebra: / perderá su maligna saliva la culebra / y su ira negra el alacrán.”). Cfr., Lugones, Leopoldo, *Obras Poéticas Completas*, “A Rubén Darío” (*Breve magno*), Madrid, Aguilar, 1959, pp.1146/47. Las bastardillas son nuestras.

puede relacionarse con otra idea que rige una de las dedicatorias de *Lunario sentimental* (1909), aquella de “A Rubén Darío y otros cómplices”⁸, si consideramos el matiz de asociación (entre pares) que sugiere la palabra *cómplice*; y, por otra, nos remite al modo que Darío había situado al novel poeta cuando éste había llegado –en 1896– a Buenos Aires.

En “Lugones, un poeta socialista” Darío había trazado claramente la ubicación de éste junto a aquellos artistas hermanos⁹ en el Arte. Si Lugones aparecía como todo un raro, lo era por su espíritu violento y vibrante, por ser un rebelde que peleaba contra la mediocridad. Decía Darío “Yo soy su amigo”, y lo definía como uno de los modernos que habitaban los “pabellones nuevos en el continente”. Le otorgaba un sitio en la “hermandad de poetas” marcados por el ideal, por la libertad –por el aristos, por la belleza y por la modernidad–; junto a Ricardo Jaimes Freyre (los dos talentos jóvenes, éste y Lugones, los “hermanos menores”, los “árboles jóvenes”), y a Julián del Casal (“mi pobre y glorioso hermano”). “On est le fils de quelqu’un” escribía allí Darío, y

⁸ En *Lunario sentimental* puede leerse un interesante juego de dedicatorias que al menos habla de dos tipos de lectores, por una parte la del prólogo poema “A mis cretinos” –que no deja de traer un eco de la de Baudelaire a *Las flores del mal*–; y por otra, la citada en el cuerpo de este trabajo. Cfr., Lugones, Leopoldo, op. cit., p. 203.

⁹ La palabra “hermano” (del lat. *germanus*) se refiere a la persona que con respecto a otra tiene los mismos padres, o solamente el mismo padre o la misma madre; o figuradamente –según el diccionario– también puede hacer referencia a una persona que respecto de otra tiene el mismo padre que ella en el sentido moral, como, por ejemplo, un religioso respecto a otro de su misma orden; o también encontramos que se dice de una cosa con respecto de otra con la que se tiene semejanza o analogía. Aspectos, todos ellos, que nos llevan a considerar otro vocablo: hermandad, y la misma cadena de significaciones: la de una relación parental, o bien la alusión a una amistad íntima, a una unión de voluntades, y sobre todo, la referencia a un matiz de correspondencias, a un estado en que prevalece la conformidad, la armonía de un grupo de individuos. Hermanablemente, fraternalmente: en consonancia respecto a. Alianza entre pares, y no subordinación –incluso podríamos considerar un modo antiguo en su uso figurativo, un modo utilizado sobre todo para la lucha, la contienda: el matiz de liga, alianza o confederación entre varias personas. En todos los casos, y en las distintas formas gramaticales, lo que nos interesa es subrayar ese rasgo de no subordinación esencial que indica la palabra, el que define una proporción de voluntades, lo que para el caso de los poetas, podríamos decir, significa una proporción de voces.

mostraba la familia de los modernos americanos, el árbol genealógico deseado -que, recordemos una vez más, se trata de un árbol inventado, que atiende a la emergencia de las filiaciones más que a la constatación de los orígenes. Así: Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Julián del Casal, José Asunción Silva, Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones. Tal la familia, el cuerpo cosmopolita y universal al que el por entonces “poeta socialista” debía pertenecer: “Ved ahora algo de manera distinta. Los poetas nuevos americanos de idioma castellano, hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España y los antiguos españoles antes nuestros, a un Parnaso apenas iniciado y cuyo principal representante ha sido Gutiérrez Nájera; y luego a la corriente cerebral que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de *un arte cosmopolita y universal*. Lugones pertenece a ese *cuerpo cuyos miembros se reconocen y se ligan al través de las distancias y de las lenguas*; y cuya principal gloria es el ser abominados, desconocidos, temidos o desdeñados por la crítica normal e invariable de los tullidos esteticistas y pedagogos de casilla.”¹⁰

¹⁰ Cfr., Mapes, E. K., “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, en *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas, pp. 104/105; y también “Lo que encontré en las *Montañas del oro*”, pp. 129/130, publicado en el mismo periódico en 1897, en el que Darío celebra la pertenencia de Lugones a la excepcional nobleza de los poetas (y del que dice que continúa su camino: “En el alejandrino, que yo he domado, tu pensamiento cabalga, sublime jinete, espoleando las cesuras, sofrenando las sílabas, haciendo corcovear las consonantes”).

Se hace necesario relacionar estas crónicas, además, con una semblanza posterior de Lugones escrita para la revista *Mundial*, aparecida en mayo de 1911 en París, publicada luego en el conjunto de *Cabezas*, donde Darío vuelve a rememorar, y a contar —desde otra perspectiva: la de la consagración— la escena de aparición del poeta en el “Ateneo”. Dice: “Encontrábame en lo vivo de mi sabida campaña intelectual ... cuando un día se presentó en nuestra vibradora hermandad del Ateneo un joven que, al mostrar sus credenciales rimadas, fue considerado ya triunfante.” (p. 75), para hacer una evaluación de la obra ya conocida de Lugones. Lo interesante es observar cómo el nicaragüense retoma el asunto de la “genealogía mental” (“¡por Dios, siempre descendemos, o ascendemos, de alguien, y ha existido el Adán literario!”), de la “familia literaria”, de los parentescos artísticos; cómo para Darío la reflexión sobre la familia moderna de los poetas es una cuestión central que implica el reconocimiento permanente de sus miembros. Ya conocido Lugones por su obra (un Lugones que no es ya el provinciano muchacho bizarro recién llegado de Córdoba) es de lleno un contemporáneo, alguien en quien reconocerse en un rápido choque de miradas (“Hay allí, sobre todo, un infuso conocimiento de cosas inmemoriales que se ha transmitido a través de innúmeras generaciones, y que hace

Pero el peso de esta hermandad emerge, además, en la "Epístola" no sólo como la alusión a esta historia fraternal. Más aun: el tono coloquial y conversacional que la define marca el sitio de la "complicidad" de las voces de los poetas -la complicidad que indica una estética de lo mínimo, de lo cercano, de lo familiar. Tono, que si por una parte se debe a una exigencia genérica, con la que se juega -la de la práctica descuidada de la carta familiar, la práctica suelta, la práctica epistolar amistosa; el descuido, al que se refiere Garcilaso, suelto y puro concedido por el lazo de la amistad perfecta¹¹-; por otra, trabaja medularmente en el marco de una actitud común a Darío y Lugones.

vagamente reconocerse, apenas, con algún *rarísimo* contemporáneo, en un rápido choque de miradas, o en la similitud de interpretación de un gesto, de un signo, de una palabra."(p.78) Cfr., "Leopoldo Lugones" en *Cabezas*, Pensadores y artistas; Políticos; Novelas y novelistas. Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929, pp. 75/79.

Semblanza en la que volvemos a encontrar, curiosamente subrayada, la cuestión en torno a la fábula de los orígenes del artista y a su consagración-a la invención alrededor de lazos de familia: de ahí que aparezcan esposas, queridas, hermanos, padres, madres. En el final de esta "cabeza" puede leerse: "Allá en la lejana Córdoba del Plata, una anciana tiembla aún de temeroso gozo maternal. ¡Misia Custodia, qué nombre el de usted para ser llevado en la Catedral de las glorias argentinas!..."

¹¹ Para la observación de lo que denominamos exigencias genéricas, aquellas que definen las condiciones del marco epistolar, y sus particulares vinculaciones con el modo elegíaco, nos hemos servido del artículo "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del renacimiento" de J. Valentín Núñez Rivera, publicado por la Universidad de Sevilla. En el mismo, el crítico define los modos de contacto de lo cotidiano y lo poético, lo que denomina el "procedimiento epistolar", los modos enunciativos puestos en juego (de lo amistoso, de lo íntimo, de lo suelto y descuidado); traza su recorrido en el seno de la tradición española, destacando el peso del modelo de cuño horaciano y la posterior reformulación de Garcilaso, para subrayar el valor de la voz autobiográfica del poeta como elemento que dota de unidad a esa relación semántica.

Respecto a Garcilaso, y a epístola escrita por éste a Boscán, dice: "Pero en el caso de la epístola Garcilaso se decide por el verso suelto, adscribiéndose a la tendencia vernácula más innovadora, que propone el sciolto como trasunto particularmente adecuado del hexámetro latino. Como ha estudiado Rivers la carta a Boscán se trata de la primera tentativa en las letras españolas de adaptar la epístola familiar horaciana, si bien mezclada con la doctrina moral y la sátira. Semejante novedad explica la breve "poética epistolar" desarrollada en el exordio al amigo." Habría que distinguir, entonces, un ornamento propio de la epístola culta, moral, más elevada, frente al descuido "suelto y puro" que la amistad "perfecta" concede a la epístola familiar. Lo que indica la introducción, el ensayo, de un nuevo tono poético ligado a un registro familiar y llano como valor estético que introduce, según el crítico, la gracia y la naturalidad. Por lo cual "suelto" se referiría a la ausencia de rima, pero también aludiría al estilo deshilvanado de la conversación.

Núñez Rivera afirma, entonces, la existencia de un verdadero género epistolar de cuño horaciano que posee por modelos iniciales la carta de Garcilaso y la correspondencia de

Según Octavio Paz puede señalarse una tendencia dentro del modernismo, la caracterizada por la ironía y el prosaísmo (“la conquista de lo cotidiano maravilloso”), lo que éste llama su momento antimodernista, su mediodía, o también el de su conciencia crítica. “El modernismo, dice Paz, llega a ser moderno cuando tiene conciencia de su mortalidad, es decir, *cuando no se toma en serio*, inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía. La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento de mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y aparece casi siempre asociada a la imagen de la muerte. Pero no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que realmente inicia la segunda revolución modernista. Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista (Dos libros: *Crepúsculos del jardín* [1903] y *Lunario sentimental* [1909])”¹²

Mendoza y Boscán para mostrar luego las modificaciones que ese canon adquiere a lo largo de la historia en la tradición española hasta desdibujarse frente al concepto, amplio y difuso, de “lo misivo”, alcanzando, incluso, una tonalidad elegíaca. El vínculo común entre la elegía y la epístola estaría en la situación de distanciamiento entre sujeto y objeto poético, en los juegos de ausencia y presencia de los miembros implicados en la situación enunciativa. Lo cual redundaría en la relevancia que adquiere el yo del enunciado “que se iguala en el marco poemático al sujeto de la enunciación, ofreciendo los discursos elegíaco y epistolar bajo un prisma marcadamente subjetivo y autobiográfico.” Cfr., art. cit., en *La epístola*, Sevilla, Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla, 2000, p. 177.

¹² Cfr., Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp. 137/138. Nos interesa, en este punto, seguir la lectura de Octavio Paz porque la misma, descarta fundamentalmente los acercamientos críticos que sostienen una linealidad de causas y consecuencias –precursores/modernistas/posmodernistas/vanguardistas. Paz en *Los hijos del limo* sostiene una lectura de la modernidad (a través de la pregunta ¿en qué consiste ser modernos, para los modernistas?) que le permite evaluar las reformulaciones poéticas no como cambio de valores sino como cambio de actitudes en el marco del corte operado por la misma. A través del reconocimiento de la actitud de ambivalencia frente a la edad moderna de los románticos (ingleses y alemanes) y los simbolistas, en los modernistas hispanoamericanos –sin dejar de despejar las condiciones desiguales de la modernidad europea y la hispanoamericana–, el escritor mejicano postula diferentes momentos críticos –marcados por la ironía, por el corte incisivo que la interrogación introduce en su seno– en la emergencia de esta nueva poesía. Recordemos que uno de los modos de la ambigüedad romántica señalados por Octavio Paz es la ironía, la inserción dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad: “...la ironía

Tono “en común” marcado por la ironía¹³, por esa “cesura mental”, entonces, que tiende a provocar la irregularidad, la excepción; y a introducir, por tanto, la reflexión, la duda, el acento prosaico. Tono que implica, asimismo, la contradicción entre el verso y la prosa sin concluirla, sin intentar resolverla; por el contrario, modulado por las anfractuosidades sobre la sonoridad y la sintaxis, por las disonancias de léxico –muchas veces caóticamente enumerativo¹⁴–, por los encabalgamientos

revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad.” (p.73). Además: “Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es hija del tiempo lineal, sucesivo e irreplicable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico ... la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia.” ... “La ironía desgarrá, es la herida por la que se desangra la analogía: es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. (p. 111) Cfr., Op. cit., cap. IV “Analogía e ironía” y cap. V “Traducción y metáfora”.

¹³ Nos permitimos sugerir el trabajo de otro poeta sobre este “tono común”. de un poeta que Darío ya había señalado (en el artículo que cuenta el arribo de Lugones a Buenos Aires) como perteneciente a la hermandad de los artistas modernos: José Asunción Silva. Nos referimos, específicamente, a los poemas de *Gotas amargas* –irónicos y mordaces (prosaicos y coloquiales) versos en los que se satiriza, al límite del absurdo, la sociedad burguesa moderna– en tanto pueden ser leídos desde el valor disruptivo de su tono. Tono de “parranda” como el mismo Silva escribe en una carta a Don Rafael Uribe Uribe en 1893: “Como Crapper, cuando extendía las piernas y dejaba que ondearan en el aire las espirales de la pipa, yo *parrandeo* a veces, unas haciendo “Gotas amargas” y *Cuentos negros* de aquellos que crisan al amigo Robles...” Cfr., Silva, José Asunción, *Obra completa*, México, Archivos, 1990, pp. 73/95, y p. 682.

Como momento ejemplar de esta relación puede señalarse la segunda estrofa de la “Epístola”, cuando Darío cuenta sobre su neurastenia y sus dolencias para deslizar la observación socarrona en torno a los consejos de la “ciencia”, de la “profilaxis” y de la “verdad”. La misma no deja de sugerirnos una ligazón con más de un poema de *Gotas amargas*, si bien reconocemos que el poeta colombiano había llevado el registro de este tono, como dijimos antes, al absurdo.

¹⁴ Anderson Imbert en *La originalidad de Rubén Darío* también se refiere a lo que aparece como disonante en el poema, ligado al recurso de la enumeración caótica. escribe: “Los prosaicos acentos de esta autobiografía irónica y conversada, que es la ‘Epístola’, desentonaron entonces en los oídos modernistas. Hoy nos parecen aún más modernos que el modernismo. ¿Acaso no se estiló hoy el prosaísmo entre quienes siguen la moda de una literatura comunicativa y al nivel de las masas? También parece más moderna que el modernismo la enumeración caótica de ‘Agencia’. Después de todo ¿no fue novedad, en Darío, el uso de la enumeración caótica, no ya como yuxtaposición mecánica de imágenes, sino como correlato de una filosofía?” Cfr., op. cit., p. 164.

abruptos, por las irregularidades de los acentos, vuelve sobre la forma predilecta dariana —el alejandrino- para quebrarla, para volverla errante¹⁵.

Tono irónico, además, que extendido sobre la propia imagen del poeta marca en parte aquello que se cuenta centralmente en la “Epístola”. La ironía sobre sí mismo, la autorreflexión irónica, hace que leamos un particular racconto —atento a la economía y a la diplomacia- de la vida del artista. Siguiendo las aseveraciones de Wladimir Jankelevitch¹⁶, en cuanto a la aptitud del sujeto, del sujeto ironista, de hacer “malabarismos con los contenidos ya sea para negarlos o recrearlos”; en cuanto a su capacidad de juego extendida no sólo sobre los objetos sino sobre la propia subjetividad, lo que éste llama un “arte de rozar”, podríamos pensar en el modo en que Darío vuelve a contar su vida (a contarla a la sra de Lugones). Podríamos preguntarnos, incluso, si Darío llega, en este sentido, en el poema a ser en un verdadero ironista; o, también, en qué momentos lo logra.

Escribe Jankelevitch: “Para llegar a ser un ironista no basta la ‘economía’: se requiere también la ‘diplomacia’”; entendiendo por “economía” (el trabajo sobre / y de

¹⁵ Susana Zanetti escribe: “La epístola es un largo poema de 216 alejandrinos, medida de verso con la que lograra poemas de sonoridad magistral. Vuelve entonces a una forma predilecta, pero la quiebra, la presiona ahogando sus posibilidades sonoras, con finales de rima insólitos y rudos encabalgamientos, ya utilizados en sus últimos libros, pero no con esta densidad. Y en un poema autobiográfico como es éste, un ritmo tal señala una continuidad forzada, a tropezones, que habla de la imposibilidad de dar sentido al fragmento, si no es con el relato menudo de una cotidianidad del artista asediado por la pérdida del reino, de un reino interior, el de sí mismo, y el de la poesía. Con estas fracturas, desilusiones y pérdidas se escribe sin embargo la Epístola, como augurando aun el libro errante, la continuidad de la poesía posible, del poeta posible” Cfr., Zanetti, Susana, art. cit, p.124.

¹⁶ Nos referimos al capítulo primero de *La ironía*, “El movimiento de conciencia irónico”, en el cual el autor aborda el tópico desde la experiencia del ironista, el sujeto que experimenta un aflojarse de la “urgencia vital”, y los consecuentes rasgos en común con el arte y lo cómico. Jankelevitch describe, por una parte, la ironía sobre las cosas (la experiencia del ironista con los objetos: un ejercicio de distanciamiento, duración y coexistencia); y por otra, la ironía sobre sí mismo, ligada —como veremos y detallaremos- esencialmente a la economía y a la diplomacia. Cfr., Jankelevitch, Wladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982 (1ra edición, 1962), pp. 11/35.

la conciencia -que consiste en dilucidarse como el verdadero objeto de la ironía) al “conjunto de acondicionamientos temporales destinados a ‘normalizar’ nuestra tragedia interior, ya sea hacia atrás o hacia delante. ... [En tanto que] Comprender es desbaratar; el conocimiento desapasiona nuestros sentimientos, nuestras aversiones y nuestros entusiasmos ... la conciencia voluble ve ya dónde se agota su placer; calcula su longitud, su anchura y profundidad; dicho de otro modo: lo conoce como objeto; o sea, que la ironía consiste en rodear por todas partes la cosa, circunscribirla y definirla mediante una ‘reunión’ de sus diferentes aspectos; la ironía consiste en saber que las islas no son continentes, ... Gracias a la ironía los periplos concluyen y los problemas pueden ser circunscriptos. ... Así surge toda una economía de la felicidad y de la desdicha. Una conciencia prevenida no se engaña fácilmente. ... El hombre que sabe tomar distancia escribe el testamento de la felicidad el mismo día en que ésta nace. Ni la magia del presente, ni su absolutismo, ni su valor excepcional, ni sus privilegios consiguen seducirnos. ¿Y si la ironía fuese uno de los rostros de la sabiduría?”¹⁷

La errancia, los periplos recorridos y concluidos -ordenados, contados, calculados: “¡Y he vivido *tan mal, y tan bien, cómo y tanto!*”- en la “Epístola” (Río de Janeiro -Buenos Aires- París- Mallorca) pueden leerse, entonces, desde este aspecto económico de la ironía; pero también, y teniendo particularmente en cuenta que Darío desplegó a lo largo de toda su vida -y con ellos- actividades como diplomático (“cónsul como Sthendal”, gran ironista, a su vez; o como Nabuco -primer embajador de Brasil en Washington, defensor del panamericanismo-, también nombrado en el poema), puede evaluarse este verdadero “arte de rozar” ligado a la consideración de la “justicia de sucesión y la justicia de coexistencia”, en palabras de Jankelevitch. Junto a las

¹⁷ Cfr., op cit., pp. 26/29.

especulaciones de la conciencia sobre su pasado y su presente, sobre la ausencia de las cosas que ya no son y la ausencia de las que aun no son, se teje una perspectiva de roce¹⁸ (“Mis dolencias se van en ilusión y espuma”), de equilibrio, de desarraigo espiritual, desde la que se evalúa —expulsándose, en consecuencia, el tono patético— la imagen de poeta, sobre todo algunos de sus aspectos, que, a lo largo de ese periplo, se ha construido.

Neurastenia, excesos de alcohol, de comida, falta de dinero, el juicio de los otros, el envejecimiento, la fama, son apreciados desde el frágil equilibrio de la justicia en el poema, desde el sabor ácido, como dice Darío, “del saco de mis penas”. Si estima sus dotes de “buen comedor” y “buen bebedor”, por ejemplo, es a través del juego y la ambigüedad de las palabras, abriendo paso a la boutade, al ingenio: “¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto! / ¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa! / ¡Y he gustado bocados de cardenal y papa!...”; o si pesa la gravedad de su estado neurasténico, de su estado convaleciente, lo hace a través de una rima burlesca que alude tanto a la consideración irónica de París como centro de consagración, como a lo que algunos

¹⁸ Escribe Jankelevitch: “El ironista no quiere ser profundo, el ironista no quiere adherir, ni pesar; entre él y el pathos hay un punto de tangencia apenas perceptible, y casi imponderable” “el espíritu de finura” de la ironía: “múltiple y desenvuelta, la ironía casi no insiste en los sentimientos”, “frente a las pesadas especializaciones del corazón, la ironía afirma los derechos de un ‘diletantismo’ refinado y casi imponderable que roza sucesivamente todos los teclados” (“espíritu de ligereza”). “...el progreso de la ironía es paralelo al de la conciencia. Primero, la mente se libera de los objetos tomando distancia ... análogamente, se libera de sí misma practicando en forma alternada la ‘justicia de sucesión’ y la ‘justicia de coexistencia’ ... La ironía nos presenta el espejo donde nuestra conciencia podrá contemplarse con toda comodidad: o, si se prefiere, devuelve al oído del hombre el eco de su propia voz.” ... “Lo serio es esencialmente frágil”... “La ironía es la alegría un poco melancólica que nos produce el descubrimiento de una pluralidad; nuestros sentimientos y nuestras ideas deben renunciar a su soledad señorial y aceptar vecindades humillantes; deben cohabitar en el tiempo y en el espacio con la multitud ... Es imposible adorar varios absolutos, amar profundamente a varias mujeres a la vez, ... una profusión tan chocante es un insulto al misterio del sentimiento y a la seriedad de la confidencia. De modo que debemos elegir entre la intimidad y la justicia.” Cfr., op. cit., pp. 34/35.

pares han dicho de él -la pluma del salvaje a la que se había referido Unamuno¹⁹- (“Y me volví a París. Me volví al enemigo / terrible, centro de la neurosis, ombligo / de la locura, foco de todo *surmenage* / donde hago buenamente mi papel de *sauvage* / encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*. / confiando sólo en mí y resguardando el yo.”²⁰); o si también habla de la falta de dinero, del problema del valor del dinero, intensifica la tonalidad irrisoria a través de una serie de preguntas que interpelan y citan -exclamando, acentuando, burlando- las intrigas en su torno (“Por eso los astutos, los listos, dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé! / Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo. / Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo! ... No conozco el valor del oro... ¿Saben esos / que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos, / del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta, / del pensamiento en obra y de la idea encinta?/ ¿He nacido yo acaso hijo de millonario? / ¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?”)

Pero, podemos seguir abriendo interrogantes; o mejor, el hilo que seguimos nos obliga a formularlos: ¿abarca esta particular modulación irónica todo el registro de la propia imagen del poeta ofrecida en la epístola?, ¿cómo puede entenderse este “arte de rozar” cuando de los límites de lo íntimo y lo público se trata?, ¿cómo se transforma el eco de la propia imagen de artista, fraguada íntimamente, en este caso,

¹⁹ Unamuno sentenció famosamente en una reunión de contertulios que al poeta debajo del sombrero se le veían las plumas. Darío, el 5 de setiembre, desde París le escribe: “Mi querido amigo: Ante todo para la alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que escribo. Y lo primero que hago es quejarme de no haber recibido su último libro. Podrá haber diferencias entre usted y yo, pero jamás se dirá que no reconozco en usted -sobre todo, después de haberle leído en estos últimos tiempos- a una de las fuerzas mentales que existen hoy, no en España, sino en el mundo.” Cfr., Ghisaldo, Alberto, op. cit. pp. 53/54.

²⁰ ¿No podría pensarse, además, como la burla máxima en este poema las palabras en francés que utiliza Darío, una suerte de monumental irrisión que monta ante aquellos que lo habían llamado afrancesado? No debe olvidarse, en este sentido, el comienzo del mismo: “Madame Lugones, j’ai commencé ces vers / en écoutant la voix d’un carillon d’Anvers...”; y la relación de los mismos con el racconto de la vida del artista en París.

para otra/otro?, y por último, ¿este ejercicio diplomático sobre sí mismo, no se contradice, en parte, con ese ámbito de la intimidad de la “Epístola”? Si “ironizar es elegir la justicia” en desmedro de la intimidad, en desmedro de la confesión, podemos decir que en los momentos en que Darío se refiere a la confianza y al resguardo de su imagen, para sí mismo, y para el destinatario de esta epístola, se quiebra el tono irónico para dar lugar a la mirada confiable, y de reconocimiento, del amigo.

Habría, entonces, dos tonos —el del ironista, el del rememorador— conjugados, si no en algunas ocasiones contrapuestos, o al menos en disonancia. Cuando el poeta insiste en el resguardo —en el deseo de resguardo— del yo (“confiando sólo en mí y resguardando el yo / ¡Y si lo resguardara, señora, si no fuera / lo que llaman los parisienses una *pera*!”), en el eco de su imagen para sí mismo y en el otro amiga/o; cuando recurre a la imagen de la “transparencia” el tono parece desviarse hacia lo que cuenta el recuerdo. Resguardar, resguardarse, alude al espacio de lo íntimo que por una parte da cabida al relato de lo cotidiano —un relato más suelto y descuidado, al decir de Garcilaso, alejado de la curiosa pesadumbre—, sobre todo a las estrofas que narran, por ejemplo, su estada en Mallorca: el mercado de la Plaza Mayor²¹; y, por otra, se interna

²¹ Crónica cotidiana, crónica de costumbres:

“A veces me dirijo al mercado, que está en la Plaza Mayor...

Me rozo con un núcleo cesposo de muchedumbre
que viene por la carne, la fruta y la legumbre.

Las mallorquinas usan una modesta falda,
pañuelo en la cabeza y la trenza en la espalda” ...

“He visto unas payesas con sus negros corpiños,
con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños” ...

“Sobre la falda clara, un delantal vistoso.

Y saludan con un *bon dia tenguei* gracioso,
entre los cestos llenos de patatas y coles,
pimientos de corales, tomates de arreboles,
sonrosadas cebollas, melones y sandías,
que hablan de las Arabias y las Andalucías.
Calabazas y nabos para ofrecer asuntos
a Madame Noailles y Francis Jammes juntos.”

de lleno en la añoranza de la ensoñación -en palabras del mismo Darío: en la “muchacha poesía”. Significativa resulta, entonces, en este contexto la perspectiva de aquello que el poeta llama “un ansia de tiempo”, de lo que abre el espacio del recuerdo (“el recuerdo amigo”), un deseo que aparece como débil reflejo de lo que se fue en ámbito del ensueño poético (“Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día, / después que le dejaron loco de melodía / las sirenas rosadas que atrajeron su barca. / Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca, / es recordado por mis íntimos sentidos; / los aromas, las luces, los ecos, los ruidos, / como en ondas atávicas me traen añoranzas / que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas”).

Significativa en tanto puede leerse como ejercicio de resguardo de la propia imagen respecto a lo perdido -el dominio del “jardín de ensueño”; “la pérdida del reino que estaba para mí”-, y que indica, si seguimos la lectura de Paul de Man²², el derrotero de un discurso autobiográfico como discurso de autorrestauración. La pretensión de restauración ante la muerte que el poema muestra, fundamentalmente, en la apelación final al otro a guardar su imagen. ¿Qué otra cosa sino ésta “pide”, y “da”, la epístola? “Resguardando el yo” bajo la máscara de una imagen clara, el poeta hace, a través de la voz, que su nombre sea leído tan inteligiblemente como un rostro, logra que éste se vea como un rostro -atendamos a que Paul de Man define a la prosopopeya como el tropo de la autobiografía, por lo que pone de manifiesto la etimología de ese nombre:

Podemos mencionar desde aquí, además, desde esta cuestión de lo cotidiano y la costumbre, otra epístola, que desde el vaciamiento del destinatario (los transeúntes), desde el borramiento extremo del otro en el anonimato, exhibe la contracara del resguardo, la experiencia de un sujeto exiliado del lenguaje. En la “Epístola a los transeúntes” de César Vallejo ninguna guarda es ya posible, no hay espacio de intimidad, no hay unión ni intimidad que pueda preservar. Cfr., Vallejo, César: “Epístola a los transeúntes”, en *Poemas póstumos I*, Obra poética, Archivos, 1988, pp.333/334. Transcribimos el poema a final del capítulo.

²² Cfr., de Man, Paul: “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos, estudios de investigación documental, Suplementos Anthropos*, 29 Monografías temáticas, Barcelona, 1991, pp. 113/118.

prosopon poien: conferir una máscara o un rostro (*prosopon*)²³. Tal como puede notarse incluso en un poema posterior –de 1912–, también dedicado a Mme Lugones, el poeta apresta la “careta” para con la propia y discreta voz reencontrar, y restaurar, la propia imagen ligada a la quimera²⁴. Aun si el resguardo es efímero, aun si el resguardo ocurre bajo manto privativo del lenguaje –que da vida a la vez que muerte–; el poeta solicita, y brinda al amigo, al final de la “Epístola” una imagen que pueda ser reconocida para así guardarse del olvido. Pero una imagen que, entrelazada con las exigencias formales de la epístola, parece fraguarse con una claridad y una transparencia tan incorpóreas como aquella que devuelve la mirada del otro²⁵.

“Mírame transparentemente, con tu marido, / y guárdame lo que tu puedas del olvido”, solicita el poeta, o más que solicitar apela, interpela, llamando al otro a la guarda de su imagen; de una imagen en correspondencia con el alma clara citada en el

²³ Es importante además considerar la nota a pie del traductor del ensayo de de Man (Angel G. Luoreiro), éste dice: “El original dice así: ‘Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and desfiguration.’ Es una frase que resulta difícil de traducir por los múltiples sentidos que tienen algunas de sus palabras: *face* es rostro, pero también, como verbo es ‘enfrentarse a’; *deface* puede significar ‘ensuciar’ (una fachada, por ejemplo) o ‘deformar un rostro’; *figure* es figura retórica, pero también figura, forma y, como verbo, ‘figurarse’; *figuration* apunta al conjunto de figuras retóricas, pero en el contexto de este ensayo adquiere también el sentido de ‘pensar, figurarse’”.

²⁴ No debe olvidarse lo significativo que se hace en este contexto el “Pequeño poema de carnaval” también dedicado *A Madame Lugones*. Postulado como un recado para Leopoldo Lugones, el mismo retoma algunos de los tópicos centrales de la “Espístola”: el reconocimiento de la imagen propia en la mirada del otro ausente –que en este caso juzga (“Ha mucho que Leopoldo / me juzga bajo un toldo / de penas, al rescoldo / de una última ilusión” “Juzga este ser titánico...”)-, la vida parisina, el alcohol, la hora otoñal. Posterior a la “Epístola”, con fecha de 1912, el poema retoma la figura del poeta auroral (y primaveral) que canta su quimera, pero lo hace marcando, fundamentalmente, la naturaleza enmascarada e impostada de la propia voz. Lo transcribimos completo a final del capítulo.

²⁵ ¿Tan incorpórea como la túnica invisible –y envenenada– de Jasón o de Neso, vueltas de repente mortales y violentas? De Man escribe: “El lenguaje de los tropos, de las figuras, (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es realmente como el cuerpo, el cual es como las vestiduras, pues es el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo. ¿Cómo este velo inofensivo puede hacerse de repente tan mortal y violento como la túnica envenenada de Jasón o de Neso?” Cfr., art. cit., pp. 116/117.

verso anterior (“Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía”). Alma clara / mirada transparente: al otro se le pide mirar de modo transparente la imagen ofrecida; tal como si el poeta reflejara la incorporeidad de la misma ante un espejo; ante el espejo, también incorpóreo, de la mirada del par, del amigo. ¿No podría pensarse, entonces, la relación de estas dos imágenes en correspondencia -marcadas precisamente por la transparencia- como una figuración de la lectura? Ser mirado, y admirado -en el sentido de que el que admira, es el que mira más-; verse a sí mismo en la mirada del otro; espejear la propia imagen en el otro, enlazar la propia imagen a la voz -que le da la faz- y a la escritura del poema (“Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye”), devienen acciones que figuran el acto de lectura. La “Epístola” realiza, así, el movimiento de otorgar la propia presencia -el rostro que se ha inventado- para que sea reconocida en la lectura del otro; en el acto de lectura que a la vez que la preserva muestra su naturaleza efímera, de ausencia inminente.

Un acto de lectura que parece cumplirse en la intimidad de la mirada del amigo, en el diálogo con el amigo, a través de los ojos que leerán la carta²⁶, “*Mírame transparentemente con tu marido*”; y que -como los versos del soneto de Quevedo, aquellos en los que el poeta, desde la torre, dice: “vivo en conversación con los difuntos

²⁶ Podemos aquí volver a reflexionar sobre las relaciones con el género epistolar. El sujeto de la enunciación de la “Epístola” se sirve de esta forma para brindar su imagen a otro (Lugones por intermedio de su señora) que asume su movimiento ficticio y aparente (su figura, su rostro) (transparente). La acción de ir está reemplazada por la forma del envío, una epístola; e incluso a través de la sra, una suerte de intermediario, de mensajero. El ir hacia el amigo tiene que ver con el reconocimiento, con la mirada cómplice. La epístola reemplaza la visión (la proximidad) del amigo, pero este aspecto -el de la visión- es recuperado como mirada: en el llamado a ser reconocido en la transparencia que se brinda. “El deseo de cartas consiste pues en eso, según una forma característica: traslada el movimiento al sujeto del enunciado, le confiere al sujeto del enunciado un movimiento ficticio, un movimiento de papel que le ahorra al sujeto de la enunciación cualquier movimiento real”, puede leerse en Deleuze, Guattari. Cfr., Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1978, p. 49.

/ y escucho con mis ojos a los muertos”²⁷ - no deja de aludir a las miradas futuras, al futuro diálogo con la posteridad, a ese “vivir en conversación” con los muertos, con su poesía. Futuras miradas claras: perduración de la imagen figurada como huella en las lecturas de la posteridad. Aquello que Darío “da” a Lugones, por intermedio de su señora, consiste en el mandato de preservar la huella propia. De preservar, en otras palabras, una escritura poética como promesa heredada, de la huella preservada de la responsabilidad confiada²⁸.

Situada la imagen propia, preservada y mantenida en un nosotros –entre el poeta, la esposa y el amigo-; confiada y legada, sólo parece darse “a nosotros”, a la memoria futura implicada en ese conjunto. Porque, ¿cómo podría resguardarse lo suficiente, guardarse lo que se pueda, o cuánto es lo que “tú puedas”, sino el horizonte marcado por el legado futuro? “Guárdame lo que tu puedas del olvido” puede interpretarse, entonces, como el deseo manifiesto de la posibilidad de lo imposible, común a la retórica del duelo, y parte consustancial de la memoria, de la huella, que marca el camino errante de la “Epístola”. Un movimiento que, ante la posibilidad anticipada de la muerte –de lo efímero de la poesía-, vuelve visibles los límites del “yo” y del “nosotros” ante la demanda de albergue de algo que los excede, para hacer lugar a un cuerpo y una voz - una imagen-, a un rostro figurados; y luego, y en consecuencia, a una lectura, en la mirada del otro. Un movimiento de interiorización paradójico en tanto que se labra en el

²⁷ Cfr., De Quevedo, Francisco: “Desde la Torre”, poema 49, en *Poemas escogidos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1980, p. 97. .

²⁸ Podríamos citar, a propósito, algunas de la ideas, que hemos venido trabajando, manifestadas por Derrida en un reportaje último, póstumo para nosotros: “uno crea una escritura de la promesa heredada, de la huella preservada de la responsabilidad confiada ... crear la ley del suceso singular ... La huella que dejo significa a la vez mi muerte, futura o ya acaecida, y la esperanza de que ella me sobreviva”. Cfr., *Revista Ñ*, Buenos Aires, sábado 16/10/2004.

espacio de un “entre nosotros” para perderse en la lectura de la posteridad, para postularse como legado futuro.

Las palabras de Darío parecen decir: ponte luto por mí, por consiguiente, (res)guárdame lo suficiente como para perderme como es debido. Cita alternada con la muerte, la “Epístola” solicita, entonces, un movimiento de recordación que no ignora su relación consustancial con las leyes del Olvido. Nombre/memoria: la memoria en el nombre, la imagen propia y el nombre propio emergen como, de antemano, “en memoria de”; muestran la doble ley de Mnemosyne/Leteo, aquello que es fuente de la memoria pero también del olvido. Aquello que, a través del don de Mnemosyne, si bien es como la cera que graba en relieve la imagen propia —la que el poeta desea sea preservada, el nombre propio, como marca legible, a modo de los anillos, correas o sellos- muestra, sin embargo su carácter efímero ligado a la muerte.

Mnemosyne no es invocada retóricamente, como si de una fuente de inspiración se tratara; tampoco como “remembranza” dirigida ingenuamente hacia el pasado, sino como memoria orientada hacia el futuro, al porvenir de lo aún venidero que en lugar de abrir la posibilidad de “resucitar”, actualiza una voz y un rostro, una marca, un sello. Entonces, en el pedido de guarda parece insistir el trazado de una memoria futura que actualiza, cada vez, la alianza entre el poeta que da su rostro y el lector que actúa “en memoria” del maestro-amigo ausente.

La mano de quien “suscribe” la “Epístola” —la mano de Darío- *brinda lo que sabe muy dulce en su presencia: el reconocerlo*; esto es, su autoinscripción monumental como rostro, como “voz ficcional” que cobra la forma de una interpelación en el lector. “Mírame transparentemente, con tu marido/ y guárdame lo que tu puedas del olvido”, puede leerse, entonces, como la signatura de su propio epitafio, palabras que llegan a ser, al hacer de lo que dicen y al decir de lo que hacen, en la interpelación sobre el lector

–Lugones, su Sra., la posteridad- desde un tiempo breve y efímero pero soberano y secreto, discreto e ideal, en tanto sabe cómo exponerse y a la vez ocultarse a sí mismo. El poema todo parece orientarse hacia esta escena final, a la ficción de esta voz desnuda y transparente –a la figura que evoca y guarda en la memoria- que mira al discípulo, al amigo, pero también a los futuros lectores, a nosotros, para prescribir de antemano las huellas del futuro. Para realizar, en suma, el abordaje o la remembranza del futuro en el acto de confiarse a la lectura del otro.

“Epístola”

A la señora de Leopoldo Lugones.

I

*Madame Lugones, j'ai commencé ces vers
en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers...*

¡Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach
cuando hice hacia Brasil una fuga... de Bach!

En Río de Janeiro iba yo a proseguir,
poniendo en cada verso el oro y el zafir
y la esmeralda de esos pájaros-moscas
que melifican entre las áureas siestas foscas
que temen los que temen el cruel vómito negro.
Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro!
Et pour cause. Yo pan-americanicé
con un vago temor y con muy poca fe
en la tierra de los diamantes y la dicha
tropical. Me encantó ver la vera machicha,
mas encontré también un gran núcleo cordial
de almas llenas de amor, de ensueños, de ideal.
Y si había un calor atroz, también había
todas las consecuencias y ventajas del día,
en panorama igual al de los cuadros y hasta
igual al que pudiera imaginarse... Basta.
Mi ditirambo brasileño es ditirambo
que aprobaría tu marido. *Arcades ambo.*

II

Mas al calor de ese Brasil maravilloso,
tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,
a pesar de Tijuca y del cielo opulento,
a pesar de ese foco vivaz de pensamiento,
a pesar de Nabuco, embajador, y de
los delegados panamericanos que
hicieron lo posible por hacer cosas buenas,
saboreé lo ácido del saco de mis penas;
quiero decir que me enfermé. La neurastenia
es un dón que me vino con mi obra primigenia.
¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa!...
Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces,
según dicen doctores de una sapiencia suma.
Mis dolencias se van en ilusión y espuma.
Me recetan que no haga nada ni piense nada,
Que me retire al campo a ver la madrugada
Con las alondras y con Garcilaso, y con
el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?

Es preciso que el médico que eso recete, dé también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*, y envíe un automóvil devorador del viento, en el cual se pasee mi egregio aburrimiento, harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.

III

En fin, convaleciente, llegué a nuestra ciudad de Buenos Aires, no sin haber escuchado a míster Root a bordo del *Charleston* sagrado; mas mi convalecencia duró poco. ¿Qué digo? Mi emoción, mi entusiasmo y mi recuerdo amigo, y el banquete de La Nación, que fue estupendo, y mis viejas seringas con su pánico estruendo, y ese fervor porteño, ese perpetuo arder, y el milagro de gracia que brota en la mujer argentina, y mis ansias de gozar de esa tierra, me pusieron de nuevo con mis nervios en guerra. Y me volví a París. Me volví al enemigo terrible, centro de la neurosis, ombligo de la locura, foco de todo *surmenage* donde hago buenamente mi papel de *sauvage* encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*, confiando sólo en mí y resguardando el yo. ¡Y si lo resguardara, señora, si no fuera lo que llaman los parisienses una *pera*! A mi rincón me llegan a buscar las intrigas, las pequeñas miserias, las traiciones amigas, y las ingratitudes. Mi maldita visión sentimental del mundo me aprieta el corazón, y así cualquier tunante me explotará a su gusto. Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo. Por eso los astutos, los listos, dicen que no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé! Que ando nefelibata, por las nubes... Entiendo. Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo! Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo por arrancar a otro su pitanza; no bajo a hacer la vida sórdida de ciertos previsores. Y no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores. No combino sutiles pequeñeces, ni quiero quitarle de la boca su pan al compañero. Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes. Gusto de gentes de maneras elegantes y de finas palabras y de nobles ideas. Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas Trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos, Mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos. No conozco el valor del oro... ¿Saben esos que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos, del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta, del pensamiento en obra y de la idea encinta?

¿He nacido yo acaso hijo de millonario?
 ¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?

IV

Tal continué en Paris lo empezado en Anvers.
 Hoy, heme aquí en Mallorca, *la terra dels foners*,
 Como dicen Mossen Cinto, el gran Catalán.
 Y desde aquí, señora, mis versos a ti van,
 olorosos a sal marina y azahares,
 al suave aliento de las islas Baleares.
 Hay un mar tan azul como el Partenopeo.
 Y al azul celestial, vasto como un deseo,
 Su techo cristalino bruñe con sol de oro.
 Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro.
 Barcas de pescadores sobre la mar tranquila
 Descubro desde la terraza de mi *villa*,
 que se alza entre las flores de su jardín fragante,
 con un monte detrás y con la mar delante.

V

A veces me dirijo al mercado, que está
 en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdad?)
 Me rozo con un núcleo cespado de muchedumbre
 que viene por la carne, la fruta y la legumbre.
 Las mallorquinas usan una modesta falda,
 Pañuelo en la cabeza y la trenza a la espalda.
 Esto, las que yo he visto, al pasar, por supuesto.
 Y las que no la lleven no se enojen por esto.
 He visto unas payesas con sus negros corpiños,
 con cuerpos de odaliscas y con ojos de niños;
 y un velo que les cae por la espalda y el cuello,
 dejando al aire libre lo obscuro del cabello.
 Sobre la falda clara, un delantal vistoso.
 Y saludan con un *bon dia tengui* gracioso,
 entre los cestos llenos de patatas y coles,
 pimientos de corales, tomates de arreboles,
 sonrosadas cebollas, melones y sandías,
 que hablan de las Arabias y las Andalucías.
 Calabazas y nabos para ofrecer asuntos
 a Madame Noailles y Francis Jammes juntos.

A veces me detengo en la plaza de abastos
 como si respirase soplos de vientos vastos,
 como si se me entrase con el respiro del mundo.
 Estoy ante la casa en que nació Raimundo
 Lulio. Y en ese instante mi recuerdo me cuenta
 las cosas que le dijo la Rosa a la Pimienta...
 ¡Oh, cómo yo diría el sublime destierro
 y la lucha y la gloria del mallorquín de hierro!
 ¡Oh, cómo cantaría en un carmen sonoro
 la vida, el alma, el numen, del mallorquín de oro!

De los hondos espíritus es de mis preferidos.
 Sus robles filosóficos están llenos de nidos
 de ruiseñor. Es otro y es hermano del Dante.
 ¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante
 delante la Sorbona vieja del París sabio!
 ¡Cuántas veces he visto su infolio y su astrolabio
 en una bruma vaga de ensueño, y cuántas veces
 le oí hablar a los árabes cual Antonio a los peces,
 en un imaginar de pretéritas cosas
 que, por ser tan antiguas, se sienten tan hermosas!

VI

Hice una pausa.

El tiempo se ha puesto malo. El mar
 a la furia del aire no cesa de bramar.
 El temporal no deja que entren los vapores. Y
 un *yacht* de lujo busca refugio en Porto-Pi.
 Porto-Pi es una rada cercana y pintoresca.
 Vista linda: aguas bellas, luz dulce y tierra fresca.

¡Ah, señora, si fuese posible a algunos el
 dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel,
 para poder venir a hacer su vida entera
 en esta luminosa y espléndida ribera!

Hay no lejos de aquí un archiduque austriaco
 que las pomas de Ceres y las uvas de Baco
 cultiva, en un retiro archiducal y egregio.
 Hospeda como un monje —y el hospedaje es regio—
 Sobre las rocas se alza la mansión señorial
 y la isla le brinda ambiente imperial.
 Es un pariente de Jean Orth. Es un atrida
 que aquí ha encontrado el cierto secreto de su vida.
 Es un acuerdo. Aplaudamos al príncipe discreto
 que aprovecha a la orilla del mar ese secreto.
 La isla es florida y llena de encanto en todas partes.
 Hay un aire propicio para todas las artes.
 En Pollensa ha pintado Santiago Rusiñol
 cosas de flor de luz y de seda de sol.
 Y hay villa de retiro espiritual famosa:
 La literata Sand escribió en Valldemosa
 un libro. Ignoro si vino aquí con Musset,
 y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé*.

*He leído ya el libro que hizo Aurora Dupin
 Fue Chopin el amante aquí. ¡Pobre Chopin!...

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
 costas antes de que las prematuras canas
 de alma y cabeza hicieran de mí la mezclanza
 formada de tristeza, de vida y de esperanza?
 ¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
 ¡Oh, cómo me gustaría sal de mar, miel de aurora,

al sentir como en un caracol en mi cráneo
 el divino y eterno rumor mediterráneo!
 Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día,
 después que le dejaron loco de melodía
 las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
 Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
 es recordado por mis íntimos sentidos;
 los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
 como en ondas atávicas me traen añoranzas
 que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.
 Mas, ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta
 donde mordí aquel seno dulce como una fruta?
 ¿Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas
 recogían para los cueros de sus hondas?...

Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.
 Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
 Mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
 Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia
 Comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.

Entretanto, respiro mi salitre y mi yodo
 Brindados por las brisas de aqueste golfo inmenso,
 y a un tiempo, como Kant y como el asno, pienso.
 Es lo mejor.

VII

Y aquí mi epístola concluye.
 Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye
 a veces, como hay veces de enorme economía.
 "Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía".
 Mírame transparentemente, con tu marido,
 y guárdame lo que tu puedas del olvido.

Anvers-Buenos Aires-Palma de Mallorca, MCMVI

"Pequeño poema de carnaval"

A Madame Leopoldo Lugones

Ha mucho que Leopoldo
 me juzga bajo un toldo
 de penas, al rescoldo
 de una última ilusión.
 O bien cual hombre adusto
 que agriado de disgusto
 no hincha el cuello robusto

lanzando una canción.

Juzga este ser titánico
con buen humor tiránico
que estoy lleno de pánico,
desengaño o esplín,
porque ha tiempo no mana
ni una rima galana
ni una prosa profana
de mi viejo violín.

Y por tales cuidados
me vino con recados,
lindamente acordados,
que dice que le dio
Primavera, la niña
de florida basquiña
a quien por la campiña
harto perseguí yo.

No hay tal, señora mía.
Y aquí vengo este día,
lleno de poesía,
pues llega el Carnaval,
a hacer sonar, en grata
hora, lira de plata,
flauta que olvidos mata,
y sistro de cristal.

Pues en París estamos,
parisienses hagamos
los más soberbios ramos
de flores de París,
y llenen esta estancia
de gloria y de fragancia
bellas rosas de Francia
y la hortensia y la lis.

¡Viva la ciudad santa
-de diablo que es- que encanta
con tanta gracia y tanta
furia de porvenir;
que es la única en el mundo
donde en sueños me hundo
con lo dulce y profundo
del gozo de vivir!

Viva, con sus coronas
de laurel, sus sorbonas,
y sus lindas personas
pérfidas como el mar;
viva, con *gamin* listo
estudiante y aristo,

y el gallo nunca visto
y el gorrión familiar.

Yo he visto a Venus bella,
en el pecho un estrella,
y a Mammón ir tras ella
que con ligero pie
proseguía adelante,
parándose delante
del fuego del diamante
de la *rue de la Paix*.

Creí, tras los macizos
de un jardín, los carrizos
oír, llenos de hechizos,
de la flauta de Pan.
Reía Primavera
de la canción ligera:
el griego dios no era.
Era el pobre Lelián.

Y ahora, cuando empache
la fiesta, y el apache
su mensaje despache
a la Alegría vil,
dará púrpura a Momo
en un divino asomo
escapada de un tomo
la sombra de Banville.

Las musas y las gracias
vuelven de las Acacias
con sus aristocracias
doradas por el luis;
y el varo de Plauto
o Molière, irá incauto
tras las huellas del auto
al café de París.

Pero, todo, señora,
lo consagra y decora,
lo suaviza y lo dora
la mágica ciudad
hecha de amor, de historia,
de placer y de gloria,
de hechizo y de victoria,
de triunfo y claridad.

¡Vivan los carnavales
parisienses! Los males
huyen a los cristales
de la viuda Clicquot.
¡Y pues que Primavera

quería un canto, fuera
la armoniosa químera
que llevo dentro yo!

Y de nuevo las rosas
y las profanas prosas
vayan a las hermosas,
al aire, al cielo, al sol;
vaya el verso con alas
y la estrofa dé galas
y suenen cosas galas
con el modo español.

Así verá Lugones
cómo las ilusiones
reviven a los sonos
del canto fraternal,
y brota el tallo tierno
en otoño o invierno.
¡Pues Apolo es eterno
y el arte es inmortal!

¡Que mire nuestro Orfeo
cumplido su deseo
y que no encuentre un reo
de silencios en mí,
y para mi acomodo
no emplee agudo modo,
pues, "a pesar de todo",
nuestro Hugo no era así.

Vivat Gallia Regina!
Aquí nos ilumina
un sol que no declina;
Eros brinda su flor,
Palas nos da la mano
mientras el soberano
rigiendo su aeroplano
Ícaro vencedor.

¡Ah, señora!, yo expreso
mi gratitud, mi exceso
de gratitud, y beso
tanto ilustre laurel.
Celebro aulas sagradas,
artes, modas lanzadas,
y las damas pintadas
y los maîtres d'hotel.

Y puesta la careta
ha cantado el poeta
con cierta voz discreta
que propia suya es;

y reencontró la aurora,
sin viña protectora
o caricia traidora
de brebaje escocés.

Sepa la Primavera
que mi alma es compañera
del sol que ella venera
y del supremo Pan.

Y que si Apolo ardiente
la llama, de repente,
contestará: ¡Presente,
Mi capitán!

[1912]

César Vallejo

"Epístola a los transeúntes" (*Poemas póstumos I*)

Reanudo mi día de conejo,
mi noche de elefante en descanso. Y, entre mí, digo:
ésta es mi inmensidad en bruto, a cántaros,
éste mi grato peso, que me buscara abajo para pájaro;
éste es mi brazo
que por su cuenta rehusó ser ala,
éstas son mis sagradas escrituras,
éstos mis alarmados compañeros. Lúgubre isla me alumbrará continental,
mientras el capitolio se apoye en mi íntimo derrumbe
y la asamblea en lanzas clausure mi desfile. Pero cuando yo muera
de vida y no de tiempo,
cuando lleguen a dos mis dos maletas,
éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos,
ésta aquella cabeza que expió los tormentos del círculo en mis pasos,
éstos los gusanos que el corazón contó por unidades,
éste ha de ser mi cuerpo solidario
por el que vela el alma individual; éste ha de ser
mi ombligo en que maté mis piojos natos,
ésta mi cosa cosa, mi cosa tremebunda. En tanto, convulsiva, ásperamente
convalece mi freno,
sufriendo como sufro del lenguaje directo del león;
y puesto que he existido entre dos potestades de ladrillo,
Convalezco yo mismo, sonriendo de mis labios.

BIBLIOGRAFÍA

*Textos de Rubén Darío usados en este trabajo

Autobiografía, EUDEBA, Buenos Aires, 1968.

Cabezas (Pensadores y artistas; Políticos; Novelas y novelistas), Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1929.

Cuentos Completos, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Estudio preliminar de Raimundo Lida, México, FCE. 1983.

Escritos dispersos de Rubén Darío, (Recogidos en periódicos de Buenos Aires), Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, La Plata, 1968.

Escritos inéditos de Rubén Darío, Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes, New York, Instituto de las Españas, 1938.

España contemporánea, Barcelona, Lumen, 1987.

Historia de mis libros. Viaje a Nicaragua, Madrid, Mundo Latino, 1919.

Los raros, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.

Obras poéticas completas, Madrid, Aguilar, 1949.

Poesía, Ernesto Mejía Sánchez, comp.; prólogo de Ángel Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Prosas profanas, París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1920.

*Poesía de otros autores

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, París, Larousse, 1927.

Carrera, Arturo, *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona, 2004.

De Quevedo, Francisco, *Poemas escogidos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1980.

Lezama Lima, José, *Poesía Completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985.

, *La expresión americana*, La Habana, Edición Letras Cubanas, 1988.

Lugones, Leopoldo, *Obras Poéticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1959.

Machado, Antonio, *Poesía Completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

- Martí, José, *Poesía Completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Saer, Juan José, *El arte de narrar*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- Silva, José Asunción, *Obra completa*, México, Archivos, 1990.
- Vallejo, César, *Obra poética*, México, Archivos, 1988.
- Von Goethe, Johann W., "Epigramas venecianos", en José Manuel López de Abiada, *Goethe*, Colección Los poetas, Barcelona, Ediciones Júcar, 1985.

***Bibliografía crítica específica**

- AA.VV, *Diez estudios sobre Rubén Darío*, edición de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967.
- AA.VV, *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario) 1867/1967*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968.
- Aira, César, "La juventud de Rubén Darío", en mimeo.
- Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- Astutti, Adriana, "...vasto como un deseo"... La ensoñación en *Prosas Profanas*", en *Andares clancos, Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Dámaso, Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- García Morales, Alfonso, (comp.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de Los raros y Prosas Profanas*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1998.
- ,"El caracol y la sirena de Octavio Paz: una lectura "surrealista", en *Separata, Anales de Literatura Hispanoamericana* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- Ghiano, Carlos, *Análisis de Prosas Profanas*, CEAL, 1968.
- Ghiraldo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943
- González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1989.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990.

Jaime Jordano La edad del cuervo...

Gullón, Ricardo, "Relaciones entre Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez", en *Revista de la Universidad de México*, vol. 18, N° 3, noviembre de 1963.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

Grupo P.A.S.O., *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

Grupo P.A.S.O. *Encuentro Internacional sobre poesía del siglo de Oro*, Sevilla-Córdoba. Universidad de Sevilla, 1991.

Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso, 1953*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Aguilar, México, 1962.

, *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.

Jitrik, Noé, *Las contradicciones del modernismo*, El Colegio de México, 1978.

Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1967.

Ludmer, Josefina: "'La novia robada' (A Faulkner)", en *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1941.

Mejía Sánchez, Ernesto, editor, *Estudios sobre Rubén Darío*, FCE, México, 1968.

Molloy, Sylvia. "Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío", en *Revista Sitio*, N° 1, noviembre de 1981.

."Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en *Revista de la Universidad de México*, N° 29, México, Nueva Época, septiembre de 1983.

, "La política de la pose" —en Ludmer, Josefina, comp., *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972.

Ortega, Julio, *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, Vidas Literarias, 2003.

Pacheco, José Emilio, Introducción, selección y notas a *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM, 1978.

Paz, Octavio, "El caracol y la sirena (Rubén Darío)", en *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Rama, Angel: *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancias socioeconómicas de un arte americano*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1985.

parte
a folby
nº 1 =

, *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1984.

, "Prólogo" a *Rubén Darío: Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Reyes, Alfonso, "Cuestiones gongorinas" y "Tres alcances a Góngora", en *Obras Completas*, tomo VII, México, FCE, 1958.

Rodríguez Monegal, Emir, "La utopía modernista: el mito del nuevo y el viejo mundo en Darío y Rodó", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, N° 112/113, julio, dic. De 1980.

Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío, (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, Buenos Aires, Losada, 1948.

Schulman, Iván, *Génesis del modernismo*, El Colegio de México, 1966.

Nuevos asedios al Modernismo, Taurus, Madrid, 1987.

Schulman, Iván A. y González, Manuel Pedro, *Martí, Darío y el modernismo*, Gredos. Madrid, 1969.

, *Estudios sobre Rubén Darío*, Ernesto Mejía S. Compilador, FCE, México, 1968.

Spitzer, Leo, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1945.

Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Monte Torres, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1982.

Ávila, 1975.

Yurkievich, Saúl, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

Zanetti, Susana, "'...y guárdame lo que tú puedas del olvido.' La imagen dariana en 'Epístola a la sra de Lugones'", en *Leer en América Latina*, Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2004.

, "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)" en *Palabra, cultura e cultura*, San Pablo, Volume 2, 1994.

, "'Es pequeño – es mi vida' La tensión autobiográfica en *Versos Sencillos* de José Martí", en *Homenaje a José Martí a los 100 años de Nuestra América y Versos sencillos*, La Plata, 1991.

, "El periplo del artista en 'Historia de un sobretodo' de Rubén Darío", en AA.VV, *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1997.

, "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*", en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

, "Rubén Darío y el legado posible", en *Las cenizas de la huella, Linajes y figuras de artista en torno al modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.

***Bibliografía teórico-crítica**

Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Hyspamérica, 1984.

Barthes, Roland, "Las salidas del texto", en *¿Por dónde comenzar?*, Barcelona, Tusquets, 1974.

Benjamin, Walter, *Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1975.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1978.

De Man, Paul, *Visión y ceguera, Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New haven, Yale University Press, 1979.

, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

, "La autobiografía como desfiguración", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, estudios de investigación documental*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 29 Monografías temáticas, 1991.

Derrida, Jacques, *Dar (el) tiempo I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós Básica, 1991.

, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1981.

, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Valladolid, Editorial Trotta, 1998.

- , *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos, 1995.
- , *De la gramatología*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- , *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- , *La Filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica, 1984.
- , *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975
- , *Reportaje, Revista Ñ*, Buenos Aires, Sábado 16/10/2004.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Du Seuil, 1981.
- . *Figures I*, Paris, Du Seuil, 1969.
- . *Figures II*, Paris, Du Seuil, 1969.
- . *Figures III*, Paris, Du Seuil, 1970.
- . *Umbrals*, México, Siglo XXI, 2001.
- Heidegger. Martin, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1997.
- Jankelevitch, Wladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1981.
- Muschg, Walter, *Historia trágica de la literatura*, México, FCE, 1996.
- Ritvo, Juan, “Epifanías del nombre del padre y el trauma del nombre propio”, en *Conjetural*, Nº 6, Buenos Aires, 1982.
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995.
- Simons, Edison. *Poética de Mallarmé*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Steiner, George, *Extraterritorial, Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral editores, 1973.
- Thibaudet, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé, Etude Littéraire*, Paris, Librairie Gallimard. Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1926.
- Wölfflin, H., *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986.

Índice

Introducción	p. 1
1. Martí, el millonario y dadivoso Maestro	p. 8
2. Darío con Verlaine (El don de Verlaine)	p. 34
3. Darío con España (Los dones a España)	p. 59
3.a) Homenaje y enunciación elegíaca	
3.b) El Homenaje al Barroco	
4. La carta desviada. La “Epístola a la Sra de Lugones”	p. 94
 Bibliografía	 p. 125