



Rubén Darío y el destino político de la lírica americana

Por Edgardo Dobry

Una entera etapa de la obra de Rubén Darío, y hasta de toda la poesía hispanoamericana, tiene como pórtico un párrafo del ensayo que José Enrique Rodó publicó en Montevideo en 1899 *Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra*:

«*La poesía enteramente antiamericana de Darío produce también cierto efecto de inconveniencia, cuando resalta sobre el fondo, aún sin expresión ni color, de nuestra americana Cosmópolis, toda hecha de prosa. Sahumerio de boudoir que aspira a diluirse en una bocanada de fábrica; polvo de oro parisiense sobre el neoyorquismo porteño*» (1899, 37).

El léxico de Rodó es suavemente agresivo: ofende precisamente por la estudiada blandura del «sahumerio de boudoir» y del «polvo de oro». Esa carga condensaba parte de las que ya le habían lanzado Juan Valera («Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted»), Clarín («Colorines y trompetería») y Unamuno («Eternismo y no modernismo es lo que quiero») en parecidos términos y entonaciones de elogio envenenado. «Su libro no enseña nada [...], está impregnado de espíritu cosmopolita», escribió también Valera acerca de *Azul* el mismo año de su publicación, 1888.

Con aquellas palabras, Rodó introducía y justificaba la sentencia que, dice, había «oído en cierta conversación»: la que afirmaba que «Darío no es el poeta de América». A diferencia de los escritores españoles del 98, Rodó se ubicaba nítidamente en el ámbito latinoamericano acompañando a Darío en la formación de un espacio literario pro-

pio en el que a un gran poeta moderno corresponde un crítico a su altura, que lo juzgue y trace su marco de legibilidad. Rodó no impugnaba la ambición de modernidad de Darío sino su falta de sensibilidad política. Por eso, al hablar de «neoyorquismo porteño» no piensa sólo en poesía. En esas palabras se condensa el argumento de lo que iba a combatir en *Ariel*: el peligro de una «cosmópolis» demasiado tentada por la cultura de la productividad y el dinero, y descuidada de la moral cristiana. A diferencia de Martí, que advierte sobre el peligro de Estados Unidos como futuro invasor de Hispanoamérica, Rodó ve un fantasma menos marcial, más sutil y ya extendido: la relación entre pragmatismo protestante y consumismo burgués. Se diría que, en *Ariel*, Rodó da por anticipado la respuesta católica a la tesis, algunos años posterior, de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber.

Rubén Darío, que ya entonces era el poeta más reconocido e imitado de la lengua, podría haber ignorado la crítica de Rodó, quien por otra parte no iba a alcanzar relevancia en todo el ámbito del castellano hasta los años posteriores de la publicación de *Ariel* (1900). Pero, como había hecho con Juan Valera –a quien, en el prólogo a *El canto errante* (1907), reconoce como «quien dio a conocer, con un gentil entusiasmo muy superior a su ironía, la pequeña obra primigenia que inició allá en América la manera de pensar y escribir que hoy suscita, aquí y allá, ya inefables, ya truculentas controversias» (Darío, 1977, 303)– y con Unamuno –de quien reseñó en *La Nación* de Buenos Aires sus *Poesías*: «Su canto, quizá duro, me place tras tanta meliflua

lira»-, muestra aquí una nueva expresión de ese «no rechazar teresiano» que, en 1955 (*Algunos tratados en La Habana*), José Lezama Lima iba a identificar como característicamente americano: ese poeta que todo lo absorbe, que todo lo metaboliza, incluidas las críticas, y hasta los exabruptos. En 1901, la segunda edición de *Prosas profanas* aparece en París con un prólogo de Rodó, aunque por descuido del editor no salió la firma del uruguayo. Darío, sin embargo, no se limitó a la mera caballeridad. El verdadero impacto de esa negación como poeta americano está, nítido, completo, en *Cantos de vida y esperanza*, cuyo poema primero y principal, homónimo, está encabezado por una dedicatoria a Rodó. Es el que empieza:

«Yo soy aquel que ayer nomás decía / El verso azul y la canción profana...».

Darío está, aquí, leyéndose y corrigiendo el rumbo de su poética: del decadentismo de sus dos primeros libros importantes, *Azul* y *Prosas profanas*, se quieren alejar, en buena medida, estos *Cantos de vida y esperanza*. Como anuncia en el prólogo: «Si en estos cantos hay política, es porque parece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental: Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)» (1997, 244). El presidente al que se refería era Theodore Roosevelt, que ocupaba la Casa Blanca desde 1901, definido aquí como:

«[...] El futuro invasor / De la América ingenua que tiene sangre indígena, / Que aún reza a Jesucristo y aún habla español».

El perentorio «aún» tiene un sonoro eco algunas páginas más adelante, en el poema «Los cisnes», donde leemos:

«¿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?».

Aquí la conmixión de literatura y política alcanza su nudo más visible: ¿quiénes serían, ya en pleno siglo xx, los «nobles hidalgos» y los «bravos caballeros»? ¿Pensaba Darío que Rodrigo Díaz de Vivar y don Quijote iban a salvar a los pueblos hispanoamericanos del invasor del Norte? Darío avivaba así, en su estilo, la alarma que, quince años antes, había encendido José Martí con sus crónicas desde Nueva York, donde advertía:

«Jamás hubo en América [...] asunto que requiera más sensatez, ni obligue a más vigilancia, ni pida examen más claro y minucioso, que el convite que los Estados Unidos potentes, repletos de productos invendibles, y determinados a extender sus dominios en América, hacen a las naciones americanas de menos poder, ligadas por el comercio libre y útil con los pueblos europeos, para ajustar una liga contra Europa, y cerrar tratos con el resto del mundo. De la tiranía de España supo salvarse la América española; y ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite urge decir [...] que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia» (1977, 57).

Llevada esta admonición política, comercial y militar al ámbito de la poesía, la advertencia de Martí significaba que el

peligro ya no venía de ese pasado español, anquilosado y vetusto, de esa «lengua de Cervantes, viejo reloj *rouillé* que está marcando todavía el siglo XVI» –en palabras de Sarmiento– o de esa «tradicción hermosillesca» a la que Darío, en su autobiografía de 1912, reconocerá haber hecho, en sus años *azules*, «todo el daño que me era posible» (1991, 92). La amenaza viene ahora del futuro inminente y está escrita en las garras del águila imperial que compra con dólares y habla en inglés. A ella responden los versos de Darío, como el *Ariel* de Rodó responderá al Calibán anglosajón.

Pero había algo más, algo que tocaba al lugar del poeta en el nuevo panorama político de los países hispanoamericanos. Algo que modificaba la tajante división entre la poesía y ese «et tout le reste est littérature» que Darío había tomado de Verlaine y que se había afirmado, en *Azul* y en *Prosas profanas*, como la defensa del reino interior, ámbito de belleza y armonía, frente a la brutalidad burguesa, el espacio urbano de la vulgaridad y de la fealdad industrial. Esta oposición, que los modernistas adoptaron a la letra del simbolismo francés, muestra la singular encrucijada del poeta, aristócrata del espíritu y, a la vez, ganapán de toda clase de trabajos y sinecuras, desde cargos diplomáticos al albur de las satrapías centroamericanas a corresponsal de los grandes diarios en toda clase de eventos. Darío que, en su juventud, como escribe Octavio Paz, se había visto obligado para justificar los mecenazgos a escribir «odas y sonetos a tigres y caimanes con charreteras» (1990, 132), encuentra ahora la ocasión de ocupar un lugar imprescindible, una

posición de intelectual, en el pleno sentido que este término había adquirido en Francia por aquellos años entre los dos siglos. El poeta del «reino interior», que permanecía ajeno a la maquinaria pragmática que rige el mundo moderno –esa ajenidad que representa el jardín del rey burgués en el que poeta de *Azul* moría de frío, olvidado precisamente a causa de su inutilidad práctica y de su gravedad poco bufonesca–, se desliza ahora hacia la figura de un vate anunciador de unos graves peligros acerca de los cuales lloraremos después si callamos ahora. Algunos de los historiadores más sutiles vieron en este segundo Darío su destino verdadero, considerando el de sus primeros libros como una «pose». Max Henríquez Ureña, al referirse al prólogo de *Prosas profanas* en que el poeta se jactaba de sus «manos de marqués», apunta: «Todo esto es pose que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales» (1962, 97). Henríquez Ureña asume la senda trazada por Rodó: el poeta de América será poeta político (asumirá «la voz del Continente») o no será sino epígono de corrientes adaptadas, con mayor o menor fortuna, de otras latitudes.

Toda una estirpe de poetas americanos sale de este giro rubeniano, que alcanza como mínimo a Neruda, no al Neruda *azul* de *Residencia en la tierra* sino al del *Canto general*, tan cercano, por otra parte, a este Darío que, en el mismo poema a Roosevelt, piensa en «la América grande de Moctezuma» y en «el noble Cautemoc» y que escribió: «Yo no estoy en un lecho de rosas». De hecho, en el primer verso, cuando le dice a Roo-

sevelt: «¡Es con voz de la Biblia o verso de Walt Whitman, / que habría que llegar a ti, Cazador!», Darío está haciendo explícita la genealogía que Neruda iba a prolongar en la parte más abiertamente política de su obra, en el *Canto general*: «Walt Whitman, levanta tu barba de hierba, / mira conmigo desde el bosque, / desde estas magnitudes perfumadas»; y también: «Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado, / Walt Whitman, y las graves / raíces de tu rostro para cantar estas reconstrucciones!».

Se trata de lo que Max Henríquez Ureña denomina «segunda etapa» del modernismo, la «americanista», que tiene su capital en esa misma Buenos Aires del «neoyorquismo porteño»:

«*Dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas: en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento [...]. En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas [...], el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte*» (Henríquez Ureña, 1962, 33).

Este segundo modernismo, atento a las urgencias de la «sangre de Hispania fecunda», tuvo una inesperada culminación en un libro extremadamente re-

concentrado y decadente: el *Lunario sentimental* en que Lugones puso el reino interior al borde de la implosión, un libro destinado a agotar las posibilidades metafóricas de la luna, desde las más o menos sublimes, pasando por el lugar común de la moneda y la medalla, hasta llegar a las abiertamente estridentes, como «fugaz sardina» o «en mi poético exceso / naturalmente es queso». Es célebre el modo en que Borges iba a escarnecer el exhibicionismo rimador de Lugones, que fabrica pares del estilo de *boj / reloj* o *náyade / haya de* o la *sardina*, que acabamos de mencionar, y *mandolina*. Chirría aquí el elemento feísta del modernismo. Nada estaba más lejos del espíritu de Lugones que la vía panamericanista y panhispanista emprendida por Darío; nada podía causarle más rechazo que esa «sangre india» y esas ensoñaciones con Moctezuma y Cautemoc. Lugones soñaba ya con una Buenos Aires como nueva Atenas, como heredera fuerte del «linaje de Hércules», conclusión de sus programáticas conferencias sobre el *Martín Fierro*, de 1913. Y, sin embargo, encabeza el *Lunario sentimental* con un prólogo que, hasta cierto punto, tiene un visible aire de familia con el de Darío a *Cantos de vida y esperanza*. El texto está dedicado a justificar la necesidad del poeta en la sociedad de la producción industrial y el capital: «Va pasando, por fortuna, el tiempo en que era necesario pedir perdón a la gente práctica para escribir versos». Esta «gente práctica» es, claro, la misma a la que se refería Rodó con su «neoyorquismo porteño». Aunque Lugones iba a quejarse unos años más tarde –en el prólogo a *El payador* (1916)– de «la plebe ultra-

marina, que, a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán» (1991, 15). Esa era la parte del «neoyorquismo» que le molestaba: la gran inmigración, una invasión, para Lugones, más temible y concreta en el Río de la Plata que la amenaza de Estados Unidos. Pero, en el prólogo a *Lunario sentimental*, decía:

«El lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra, tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades» (1988, 92).

Se prefiguraba allí la que sería, en su prolífica producción del Centenario (1910), la idea central: la patria tiene un cuerpo, el territorio; y un alma, la lengua; ninguna de las dos puede dañarse sin perjudicar su integridad. El primero, el territorio, lo defienden los militares; el segundo, el idioma, es la jurisdicción del poeta. Nada de las «ínclitas razas ubérrimas» tiene aquí

cabida: lo importante es la nacionalidad, que es una y no busca fundirse con otras. De aquí al fascismo hay sólo dos pasos, y Lugones, como sabemos, los franqueará con contundentes zancadas unos años más tarde. Pero no deja de ser significativa la voluntad de justificar, en un libro tan inmotivado como *Lunario sentimental*, la utilidad y necesidad del poeta, de ponerlo al mismo nivel del que cultiva las mieses y administra la renta pública. No es el mismo «clamor universal» del que se reclama Darío; es un clamor *nacional* pero no menos urgente, no menos elocuente en su necesidad de justificarse (por mucho que Lugones empiece diciendo que ya ha pasado el tiempo en que era necesario pedir perdón). En esa primera década del siglo xx algo ha cambiado en la forma de pensarse de los poetas: el valor estético, sin renunciar a su sublimidad, se ha vuelto permeable, atento a cumplir una función social, cultural, política en definitiva. Buena parte de la poesía escrita en Hispanoamérica saldrá de este giro contundente, predicho y presidido por la admonición del *arielismo*. Como si no sólo Darío sino la entera lírica hispanoamericana del siglo xx encontrara su verdadero destino –y abandonara sus «poses»– cuando se impregna de sensibilidad política.