

## EL LENGUAJE DE LA PLÁSTICA EN RUBÉN DARÍO

El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte  
el que vence el espacio y el tiempo; su estandarte,  
pueblos, es del espíritu el azul oriflama.

"CYRANO EN ESPAÑA"

El lenguaje poético de Rubén Darío llamó la atención desde sus primeras obras. Incorporaba al castellano una imaginería nueva, una ampliación de alcances comparable a lo acaecido en los siglos áureos, cuando la lengua se enriquece con los tesoros de la cultura renacentista. Darío remueve el léxico y el campo semántico, los abre a una nueva dimensión: esto es lógico, ya que para el poeta la realidad no puede estar fuera del lenguaje. Pero lo insólito es el sentido de esta apertura, que lo emancipaba de su servidumbre realista secular para adaptarlo a una realidad transpositiva, capaz de revelar el universo como espectáculo, la aventura del mundo interior y la hermandad esencial de la poesía con el arte. Es posible que en Darío se cumpla la tesis de Sir Herbert Read según la cual la imagen precede a la idea, teoría que parece indudable en lo que a la forma de la idea se refiere. Nuestro poeta ve, imagina y expresa como plástico. Pero la consumación de su crear acaece a partir de una desocultación de lo creado "con el horror de la literatura", que ahuyenta la hojarasca e instaaura en lo desnudo del ser su "dulce mariposa invisible".

La generación de Rubén Darío, nacido en 1867, es la de Lautrec (1864), Vallotton (1865), Kandinsky (1866), Bonnard, Suzanne Valadon y la escultora Kate Kollwitz (1867), Maillol (1868), Matisse y Munch (1869), Dénis y Barlach (1870). Sin embargo, la falta de un contacto personal y de experiencias comunes no permiten trazar un paralelo fehaciente. Al contrario, si Darío renueva la poesía con el lenguaje de la plástica, ello sólo es posible por su referencia a un tiempo anterior que lo hermana con los prerrafaelistas ingleses, con un Odilon Redon (n. en 1840), un Carrière (1849), un Bistolfi, o Seurat (1859), un James Ensor (1860) o un Beardsley (1872). Entre los artistas a quienes conoció personalmente figuran José Moreno Carbonero (n. 1845),

Santiago Rusiñol (1861) y los argentinos Eduardo Schiaffino (1858), que le dedica un buen *Retrato* al carbón durante su estadía en Buenos Aires (1896), y su "colega" en *La Nación*, Martín A. Malharro (1865), quien va a Europa en 1899, el mismo año en que Darío hace su segundo viaje.

En la formación musical del poeta, decisiva en tantos sentidos, influyeron los grandes instrumentistas románticos ("...he tenido que malvender una edición de páginas escogidas y *mi piano*", lamenta en una de sus cartas). La influencia del "*lied*", la música coral y muy especialmente de Wagner completan ese clima que ya, desde los primeros versos —digamos, por ejemplo, "Sollozos del laúd"— supone un lenguaje no literal, de alusiones artísticas. La transposición musical adquiere diversos grados, se evidencia en el continuo cambio de ritmo, en las "serenatas" urdidas con "guzlas", "vibrantes cuerdas", "bandurrias de mágico sonido", y culmina en "La reina Mab": "...en éste perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical... hasta entonces desconocida en la prosa castellana" (*Historia de mis libros*). El poeta derrama con fervor el vocabulario parnasiano de riqueza decorativa, exótica, evocadora, usando la palabra que efigia, presentativamente, arabescos de estampa, de tapiz animado. A su tiempo explicará claramente esa violencia hecha al signo y al sintagma en busca de la expresión: "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal" ("Palabras liminares", 1896). En ello coincide con las preocupaciones de la música simbolista, con la "forma interior" que Hegel reservaba para la música, y con el neoimpresionismo, que llega a codificar la armonía por obra de Seurat, un epígono. Esta compenetración de las artes la realiza Wagner, cuya *Walkiria* es, para Darío, "triunfo de decoración y de música" (*España contemporánea*). Desde las "correspondences" baudelaireanas, pasando por las vocales coloreadas de Rimbaud, hasta *Fantasia* de Walt Disney, un mundo de sensaciones integradas se revela. Al descubrimiento del material sonoro del verso y de la música le corresponde un descubrimiento del material cromático: "Recordar que una pintura, antes de ser una mujer desnuda, un caballo de batalla o una anécdota cualquiera es, esencialmente, una superficie plana cubierta de colores distribuidos en cierto orden" — Maurice Denis. En otras palabras, color y composición. La poesía de Darío intersecta el límite de este concepto.

Para iniciar un estudio de Darío y el arte nada mejor que la oportuna cita de Hugo esgrimida por Juan Valera en su carta de 1888: "*L'Art c'est l'Azur*". Sólo que Darío dice no conocer la frase huguesa, y que don Juan se equivoca lindamente al pensar

que lo mismo el arte podría ser lo rojo, o lo verde... Olvida la magia del símbolo caro a los nuevos tiempos que sintetiza alusivamente el ámbito de la poesía, "...en ese azul que es el ambiente de suma virtud y de la sagrada gracia".

La relación de *Azul*... con la plástica es tan obvia que ya su primer comentarista no pudo soslayarla. De comienzo discurre sobre las implicaciones artísticas del título; y cabe preguntar, sin segundas intenciones, a qué se refiere Darío cuando habla de arte; y luego qué relación tiene el arte con su creación poética.

Verdad es que Darío se sintió atraído por el arte. No tanto por el de los artistas de su tiempo, como por el de museos y residencias aristocráticas, al que la tradición y la arqueología reciente, la puja de los salones y las polémicas entre clásicos y modernos, las revistas ilustradas colmaban de expectativa y de prestigio. Fidias, Giotto, Leonardo, Giambologna, Watteau, Piranesi, Fra Domenico Cavalca son nombres raros, asidos a una metáfora poética, nombres que convocan la magia del pasado. No se interesó por artistas de su hora —no digamos un Picasso, a quien debió conocer en *Els Quatre Gats* de Barcelona, en 1899—, un Gauguin o Cézanne, ni creo que Rodin figure en su generoso catálogo; en verdad su relación con el arte es esencialmente literaria. No se trata de la plástica en lo íntimo. Para él el arte es un pulsador, un *relais* que conecta con los potenciales de lo lírico; pues aunque haya discurrido con la mayor agudeza, con ideas que mantienen su validez sobre el problema de la modernidad —recordemos el Velázquez de *España contemporánea*, y las jugosas reflexiones sobre los círculos de Barcelona, o el Salón Nacional de Madrid— como crítico sus oteos no son de largo alcance. Comentó a José León Pagano, un escritor que pinta, con poéticas generalidades, retomando la idea del arte como una religión, la religión de la belleza, acaso vinculada a Wagner (pensamos en la *Misa del Arte* de la Iglesia de Bayreuth). Los artistas que prefiere son los de asunto "transvasable" y legible a primera vista. Alude a Murillo, a Frémiet (1824-1910), sobrino de Rude, quien recibió las usuales distinciones oficiales por una enorme obra caracterizada por su exactitud arqueológica y anatómica; a Durán y Bonnat, pintores oficiales de la Tercera República que se dedican al retrato y practican la síntesis entre academismo y realismo; a Leonardo Bistolfi, autor de una estatua a *Garibaldi* (1897) y de *La Muerte y la Vida*, buen ejemplo de escultura simbolista (Huyghe). En "El velo de la reina Mab", el primer artista que habla es un escultor; y su ideal es Grecia. En Grecia identifica Darío el canon —"darle a la masa línea y hermosura plástica". En cuanto al desnudo, es curioso ver las estatuas que ante Fidias

ensayan su *strip tease* mostrando la esplendidez de la forma en sus cuerpos de rosa y de nieve. A Fidias "lo adula la cigarra, amante del sol". ¿Cigarra, símbolo del arte desinteresado, de una "finalidad sin fin" que justifica el arte por el arte? Al respecto cabe citar el aforismo de Monet: "Pintar como el pájaro canta". Las ideas de Rubén suelen ser las corrientes en la jerga de la crítica o en la filosofía práctica de los talleres de entonces. Así el lugar común del desaliento del artista de hoy, porque "pasaron los tiempos gloriosos" (idea que empalma con la estética de Hegel). Fidias es como un mago: Darío se remonta al origen... ve la edad de oro con la perspectiva del paraíso perdido. Esta actitud pesimista ante la abrumadora perfección del genio —que viene del manierismo, la reina Mab la remedia con la esperanza. El pintor se queja de que su cuadro "no será admitido en el salón"— queja que nos hace sonreír... ¡Cuita sin desperdicio! Se trata de un artista "desinteresado", pero condicionado por el éxito. Ha estado en todas las escuelas, en todas las tradiciones; posiblemente no es un creador, o no se anima a pintar "el cuadro que tengo aquí dentro" Sus ideas son parecidas a las del poeta: "Yo escribiría algo inmortal; mas me abrumba un porvenir de miseria y de hambre". Con su más y su menos de ironía, Rubén traduce algo de su experiencia personal: eximio poeta que sobrevive gracias al periodismo. El músico es a la vez pitagórico y wagneriano. Toda la estética de *Azul...* es de un eclecticismo radical. Se ajusta al criterio de Onís, que tuvo ocasión de glosar en mi *Situación de la pintura argentina*; eclecticismo americano que en Darío resume las corrientes que reconocen la naturaleza como fuente del arte —suerte de panteísmo naturalista que es la trastienda del impresionismo. Pero Darío junta a "un lindo paisaje" un "amarillento manuscrito". Su estética es la síntesis de lo nuevo y lo antiguo; se toma en serio lo de vino nuevo en odres viejos, que también puede ser verdad invirtiendo los factores. No es un consuelo pensar que la mayoría de los artistas contemporáneos que cita son figuras de segundo orden o han desaparecido sin dejar rastros.

Un catálogo de los pintores y pinturas, bustos, tapices, medallas, relieves, caricaturas, dibujos y objetos artísticos traídos a colación en las páginas de sus libros resultaría increíblemente extenso. Retenemos la cita de Géricault y *Le radeau de la Méduse*, que le ayuda a imaginar el naufragio mientras cruza el Océano (*España contemporánea*). Puvis de Chavannes, en cuyos cuadros "florece la gracia primitiva del mundo", le permite ilustrar su impresión de Cataluña, en donde "...el paisaje campestre, la costa, la luz, todo es de una excelencia homérica"—, aunque realmente

los paisajes de Puvis no son más que un telón de fondo convencional y un tanto aburrido. Luego se entusiasma con Rusiñol, y se promete verlo "en su retiro de Sitges, una especie de santuario de arte donde vive este gentilhomme intelectual... pintor, escritor, escultor..." (*España contemporánea*). El encomio del catalán expresa los ideales de Rubén hacia 1899: "Es rico, fervoroso de arte, humano, profundamente humano", que contrasta, y acaso conteste el "humano, demasiado humano" de Nietzsche; y no vacila en sugerir una osada relación: Leonardo y El Greco. Con gran propiedad cita a Botticelli, a Beardsley, por lo que estimo que la frase "Herodías y Salomé" de la "Canción de Otoño en Primavera" puede relacionarse con Oscar Wilde, cuya *Salomé*, escrita originalmente en francés, fue ilustrada por Beardsley en 1894 con doce dibujos a toda página, que la interpretan a maravilla. Es muy posible que Darío la conociese. La expresión *Modern Style* figura en estas correspondencias a *La Nación*, que formarán el tomo de *España contemporánea*.

Otro artista de los que tienen que ver con la ilustración, o que están en la frontera literaria, es Forain, autor de "incisiones con sus incomparables pimientos de filosofía". Los versos

Cristo va por las calles flaco y enclenque;  
Barrabás tiene esclavos y charreteras

de *El canto errante* (1907) traducen la *Entrada de Cristo en Bruselas* (1888) de James Ensor. En efecto, Darío conoce y cita "los Cristos de rostros funestos, como dibujados por James Ensor", pero no cita para nada el *Cristo amarillo* de Gauguin (1888), ni la arquitectura de Gaudí, ya representada en Barcelona con ejemplos que van desde el "medieval revival" hasta un suntuoso eclecticismo y gusto por los materiales contrastados (Collins). Entre los caricaturistas ensalza el trazo "prerrafaelista" de Chiorino, la sagacidad de Ortego, la obra de Amico, figuras que ya no cuentan.

Esta miopía tiene su importancia en el aspecto que nos ocupa, no tanto porque lo que dice como crítico a veces lo confirma como poeta, sino por la actitud esteticista y la conducta que entraña frente al arte y su destino— con todo un repertorio de temores a lo que se manifiesta vitalmente: "Si analizáramos la influencia que ha tenido Ortego (caricaturista) en el porvenir de la Nación, nos horrorizaríamos". Es natural que desconfíe ya del periodismo ilustrado, uno de los *Mass media* que comenzaban por entonces su incontenible carrera igualadora; él, que en su visita al museo de Lázaro Galdiano se pregunta, en lo íntimo, hasta dónde es legítima esta socialización de objetos preciosos "en los

que la historia de un gran reino ha puesto su pátina— oro y marfiles rozados por treinta manos ducales...”, y se consuela con el pensamiento de sustituir los derechos de la fortuna por los del talento, “la majestad del arte diese razón a la caída de todo edificio que no tenga por base la potencia mental”. El amor al arte, a la vida bohemia regada a menudo con “la sangre ardiente de las viñas”, se traduce al principio en los “ensayos de color y dibujo” de *Azul*... Pero una plástica *literaria* tenía que conducir, en último término, a una metafísica de la belleza, cuyo fin es la forma ideal, casi diríamos el “bello ideal”, una forma sin suficiente arraigo, que se justifica por sí misma. Y si Darío nos ha tomado de sorpresa en su Centenario, esto no sólo se debe a la cambiante historia de nuestra época, sino a su escapismo, del que sus admiraciones son testimonio.

De todo esto debe descontársele honestamente el valor de preferir la cultura, de proclamar su lirismo en una América que, como dice Rodó en 1899, “es un suelo poco generoso para el arte”; y el haber desahuciado la vieja retórica. Su espíritu no puede transigir con el realismo prosaico. Después de conversar extensamente con José Moreno Carbonero, patriarca de la academia, escribe: “A propósito de la pintura moderna, y por traer nosotros el recuerdo del insigne Rusiñol, manifestó que ese arte —decía esto después de inclinarse delante del talento del catalán—, que ese arte, el del mejor Rusiñol, el Rusiñol libre y poeta, era solamente bueno para el industrialismo del cartel; algo así como la brocha gorda de los telones teatrales, para ser visto de lejos... Y yo pensaba, aun deteniéndome únicamente en el *affiche*, que en uno de Chéret, de Mucha, del admirable Grasset, del mismo Rusiñol, hay más arte de artista que en muchas telas de canónicos medallados”. El *shock* no admite réplica; sólo que Rusiñol no es tan grande como Darío cree, y la lista nada dice sin Toulouse-Lautrec.

El modernismo tuvo gran aprecio por la línea, elegante, sinuosa, valorada; línea que proviene de los grabados orientales y del gótico, y se amalgama con un colorido ornamental, de materia delgada, que Darío “calca” en la fluente y a menudo lábil tesitura de su verso. De ahí el auge de Botticelli, y también del dibujo— viñeta, unciales, portadas, caricatura, arabesco, friso... melodía lineal en los cuellos de cisne

de la forma de un brazo de lira  
y del asa de un ánfora griega,

la ingenuidad prerrafaelista, el primitivismo gótico de “ir al sol por la escala luminosa de un rayo”, “Lirio divino, lirio de las

Anunciaciones"; el "ensueño y misterio" de Turner, de William Blake, la vida de las figuras de los tapices que Rilke descubrió, según anota Marasso.

Las obras que Darío parece evocar en sus creaciones no son fácilmente identificables. Corresponden a un acervo común, sobreentendido, un clima de arte cuya función en la conciencia es similar a la del *affiche*: un leve impulso y luego un cierto automatismo. La materia del signo resulta, hasta cierto punto, indiferente a lo significado, traída sólo como impulso, para enarbolar la visión hacia las altas esferas. Cuando introduce a Diana, al dios Pan o a los sátiros, no hace historia ni crítica, sino poesía, lo único que importa: más que transponer, lo que hace es *presentar* criaturas de inefables reencuentros. "María, rubia madona" es contemplación rafaelesca; como un friso nos muestra que "hacia Belén ¡la caravana pasa!".

Gozador de su cuerpo y de sus nervios, Darío crea una poesía de base sensorial, ligada en cierto modo a una sensibilidad impresionista, no indiferente al color de la realidad, captada en vivo o en el cromatismo elaborado de la pintura. Si con desdén o indiferencia anota "una prepotente corbata que trompetea sus agudos colores", *España contemporánea*, o "en corpiños y faldas gritan los más furiosos colores", empleando la típica sinestesia de una cultura sabia en materia de sensaciones, ello no significa que no prefiera el tono más envuelto y aristocrático— "la tierra de la luz y el mirto verde", es decir, el paisaje mítico que se acompasa con "el suave son de rítmicas orquestas" (*Prosas profanas*, "Divagación"), el color intenso de una tela prerrafaelista, "de tonalidad única", o el arrebatador espectáculo de las "estrellas que pican de oro el fino azul de la noche" (*España contemporánea*). Todavía es posible insistir en la riqueza de la línea que traduce infinitos recorridos visuales, formas de enlace, zarcillos, ondulaciones, cadencias y rimas...: el "arco verde de los rosales", los "ramilletes alegres de los durazneros", el "paso de las mariposas errantes llenas de polvo de oro", el "vuelo de las libélulas de alas cristalinas e irisadas", la espiral amortiguada de "aquel cisne". La ascendencia impresionista de este pasaje de *Azul*... es indudable. Recuerdo "andaba a caza de cuadros"— como Seurat con su *caisse a pouce*. Se trata de las *notas* que Azorín empleará más tarde. Lo que se procura es descubrir la realidad en la luz a través de la sensación, la transcripción directa, pero en estado de arrobamiento, con el terreno ya preparado por la observación previa del acuarelista, lo que permite barroquizar metiendo el cuadro dentro del cuadro, como Velázquez. El mundo que surge es entonces virtual, como en el espejo. "Paisaje", con sauces y reflejos en el agua "como si

tuviera en su fondo un país encantado", deja ver la paleta y la vibración de Monet: sobre todo esa armonía universal, panteísta, especie de virtud divina que se manifiesta en toda cosa. El final de "Acuarela" es otra página impresionista; pero el color, mejor dicho la estructura del acorde, no es la de los pintores de la escuela. El otro "Paisaje" no tiene las lejanías violáceas, aunque el cielo es anubarrado y compuesto. Se piensa más bien en Millet, el del último período, cuando muestra la luz primaveral bajo el arcoiris.

El profano ansía saber qué obras son las transpuestas, el rembranesco aguafuerte, la cabeza romántica, el dibujo al carbón... Todos parecen pertenecer a artistas de segunda línea, de estilo ecléctico, con recuerdos e influencias de los grandes creadores, Veronese, Rembrandt, Velázquez, Vermeer, Watteau, Delacroix, Courbet, Millet. "La virgen de la paloma" es murillesca. Ciertos epítetos, como por ejemplo la luz "opaca de las arañas" son de extracción pictórica, en este caso Watteau, lo mismo que la amplia alusión al jardín galante: "Un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra". Ya en este ejemplo correspondería una primera observación importante: la descripción o comentario de una obra no la identifica Darío con las alusiones que la convierten en materia poética, ya que no toma a la obra de arte en su condición de cosa, sino en lo que tiene de artístico. Se advierte un proceso de alejamiento y "desrealización" —hacia lo virtual y lo primigenio, donde parece que domina la idea de Hegel—, el arte para nosotros es *un pasado*. Retomaremos el punto.

Tal condición de cosa, pues, viene a juntarse con otras: expresa, por sobre su cosidad, un sentido que la trasciende. A esto recuerda Heidegger que los griegos llamaban *symbáll-in*. El símbolo es la condición de todo lenguaje esotérico, secreto, iniciático, "el marco en cuya órbita se mueve lo que caracteriza la obra de arte" (Heidegger).

Un discreto simbolismo se asocia en la poesía rubeniana con el color. La morada del poeta, la "casa" de su ser es

el crepúsculo azul que da la pauta  
que los celestes éxtasis inspira.

Por otro modo llama "alba de oro" al amanecer de la gloria; la luz, "portaestandarte de Dios"; la "celeste historia de mi corazón". Para "La emperatriz de la China", el *amarillo* en la riqueza de sus gradaciones: "Predominaba la nota amarilla. Toda la gama, oro, fuego, ocre de Oriente, hoja de otoño, hasta el pálido que



agoniza hundido en la blancura". En "La canción del oro" escribe: "Cantemos el oro, amarillo como la muerte". ¿Por qué la muerte es amarilla? Sería largo, pero interesante, hacer un estudio sobre el origen y simbolismo de los colores en la obra rubeniana. En "El rubí" alude a Frémy, a Chevreuil. "El amarillo estuvo de moda entre 1890 y 1900, período que suele llamarse de las amarilleces novecentistas (*yellow nineties*). Color favorito del pintor prerrafaelista Burne Jones y de los literatos Morris y Rossetti. El funesto Oscar Wilde lo popularizó. Aubrey Beardsley usaba guantes amarillos y tenía todo su estudio de Warwick Square pintado con un profundo y rico amarillo, adornado con madera negra... El *Libro amarillo* publicado por Matthews y Lane en Bodley Head fue una sensación literaria. En el mismo período, en París, Lautrec lo usaba en sus famosos *affiches*... Gauguin pintó en 1888 su *Cristo amarillo*. En sentido desagradable, los grises amarillentos son los más impopulares: se los asocia con lo morboso, náusea, indecencia, cobardía, celos, envidia, engaño. Compárese 'sangre amarilla', etc. Los primeros cristianos desacreditaron los colores cálidos del paganismo, el amarillo y el rojo, recomendando el uso de colores fríos, azul y violeta" (Graves, *The Art of Color and Design*, p. 402). La *magia* del color aparece con abundancia. Pasaje espectacular es el del centauro Grineo, cuando hace el censo de las piedras preciosas. Alaba el color "de brillos peregrinos y mágicos emblemas"; y finaliza con dos versos que traducen esa constante de expresar la idea por la imagen:

Amo el granito duro que el arquitecto labra  
y el mármol en que duermen la línea y la palabra.

En otro lugar habla de la "lívida Envidia", la "negra Pereza". El verso "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" se diría transcrito del último cuadro de Van Gogh, *Cuervos en un campo de trigo* (1890). Normalmente se trata de colores convencionales: el oro y blanco del mundo clásico visto a través de la arqueología, el cielo azul, el alba rosa, las cabelleras doradas... Pero en los paisajes descritos, delante del *motiv* se tiende a la impresión: "Más allá el mar, acerado, brumoso, los barcos en grupo, el horizonte azul y lejano" Aquí describe como anotando. Otro ejemplo de *Azul*..., "las manchas de piel de leopardo", sugiere un campo cromático que podría asociarse a las *Ninphéas*. El mundo fenoménico existe para Darío; pero es más bien el de su prosa o primeros versos. Ya cuando vemos

El mar como un vasto cristal azogado  
refleja la lámina de un cielo de zinc

parece que volvemos a una semántica transpositiva.

Las claves del pasaje hacia una realidad recreada, mágica o como quiera llamársela, se pueden resumir en algunos procedimientos típicos:

a) El *tono menor*. Darío prefiere las visiones tenues, el contraste controlado, la armonía "*où l'indécis au précis se joint*" — alondra, jardín de sueño, cisnes vagos, lira, sauce, mirto, gracia lustral, selva lírica, miraba como el alba pura, voz de cristal, dulce mariposa invisible, princesa encantada, lejano un eco vago, ¡oh blancas urnas de la armonía! Pero también

con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,

donde acaso podríamos puntuar para un rescate de las elipsis (era = "fuerte", "ambiguo"), lectura que en cierto modo autoriza el sentido autobiográfico y el pensamiento de Rubén, siempre dualista. Dicho sea de paso, la nomenclatura de transferencia —*mayor, menor*— no proviene directamente de la música, lo que resultaría inaplicable, sino de la fotografía y la plástica. "Sinfonía en gris mayor" —comparable, por la dominancia de grises, a *Impression y Soleil levant* (1873) de Monet— está compuesta por imágenes que en plástica se considerarían como menores: escaso contraste, intimismo, sentir sosegado. De los *Poemas en tono mayor*, el primero y segundo corresponden al tono menor; los otros tres son decididamente mayores. En esto la imagen plástica *orogenaria* debe ser decisiva (por lo menos si es verdad el punto de vista que venimos insinuando): "...un majestuoso Piraneso babélico" en el poema "Visión", expone la fuerza del contraste barroco con sus inmensos espacios, atenuado por "una palidez de oro de luna" (= luz "fría" del misterio). Demás está decir que en todos estos ejemplos aparecen anomalías semánticas del tipo llamado combinatorio, que pueden, en cierta manera, compararse con las deformaciones expresivas de la plástica.

b) El *espejo* (umbral mágico), la visión, la alucinación, y, naturalmente, el engaño de lo sensorial; la fementida *apariencia* que envuelve los círculos tangentes de lo ético y lo estético (cf. el rencoroso discurso de Hipea en el "Coloquio"). De tal modo, existe la esfinge; pero también existe una sensibilidad aguzada —el poeta, el sacerdote, el artista— que permite descifrar el alma oculta de las cosas. La tercera entrada de Quirón en el "Coloquio" ilustra esta creencia de Darío, que como pintor ha definido Fader casi con las mismas palabras: "Todo tiene alma: una flor, una cabra, una montaña, un desierto, un mueble".

c) La frontera entre la *realidad* y el *arte* (realidad física,

naturaleza). La imagen plástica es herramienta que tiene a la mano en el primer umbral de la poesía— un sutil interjuego de lo físico a lo lírico. El ejemplo más oportuno me parece que sería el de los dos sonetos "A una cubana", intrascendentes, flojos pero directos, casi como un dibujo que permite asir el primer brote de la inspiración, hasta populares con ese empleo del octosílabo. El primer campo semántico inicia un esquema nominal que nombra a la bella por sus equivalentes

Poesía dulce y mística  
busca..., etc.

Al vocativo sigue una exhortación; mas en seguida la realidad es transpuesta: se asomó "al marco de la ventana / como una visión artística". Todo el poemita es lento, casi fuera del tiempo, como corresponde a la actitud contemplativa. La figura queda entresoñada, ausente. Si apenas sonríe, único signo de comunión, es para mostrar "el alma de una esfinge".

En el segundo soneto la técnica se invierte: desde una imagen, que podría ser un daguerrotipo, se llega a María, la cubana japonesa: aparecen los sintagmas de la presencia física — el cabello, la caricia, la princesa gentil,

digna de que un gran pintor  
la pinte junto a una flor  
en un vaso de marfil.

Apenas la realidad es percibida, surge la necesidad de una transposición a un modo de ser que la supere; pues la belleza, y no la realidad es el modo de ser del arte (Max Bense).

d) Esta estructura simétrica, elemental, Darío la complica en los poemas de mayor aliento, la enriquece con formas decorativas o la transporta a la frontera humano-divina, donde adquiere toda su eficacia. La tercera entrada de Quirón en el "Coloquio" es bien reveladora. Todo el gran poema es un pasaje hacia y desde los confines de "la isla en que detiene su esquife el argonauta". El espacio se halla a su vez como conjugado con el tiempo, un tiempo mítico, el de la Edad de Oro. El título "Palimpsesto" (posterior) revela que el poeta adopta una actitud similar a la de Cervantes, que transfiere a una especie de arqueología del documento lo increíble de la peripecia. Como el mito del buen salvaje, la Isla de Oro fue inventada antes de ser descubierta.

Motor de estos pasajes de umbral a umbral es algo que Darío define reiteradamente, un verdadero *leit motiv*: el *enigma*. "El enig-

ma es el soplo que hace cantar la lira". Y los signos que lo expresan nacen en el intento del hacer.

Este hacer poético se basa en sugerencias que, según vamos advirtiendo, provienen a menudo del rico subsuelo de las artes plásticas. La imagen que éstas proporcionan sirve como re-presentación del objeto evocado, el cual, como enseña Sartre, es un objeto *ausente*. La presentación a que aludíamos es, por tanto, imaginaria, lo que constituye, precisamente, su valor poético. "La imagen se opone a la realidad presente"; encarna significados ideales. El héroe de "La emperatriz de la China" era escultor. Darío menciona los Apolos de yeso, las terracotas, la medalla de una emperatriz bizantina y, sobre todo, japonerías y chinerías. Pero si alteramos el campo semántico, con tan sólo el nombre de un escultor conocido, el milagro se desvanece.

Tratemos de entrar un poco en materia. Un motivo especialísimo de la imaginería rubeniana es el desnudo de mujer, en el que campea su ideal de belleza. El rubí es un catálogo de poéticas desnudeces; pero es sólo un anticipo de lo que será, v. gr. el "Coloquio de los Centauros" donde la desnudez es el símbolo de la edad áurea. Ahora bien: si se trata del mundo griego, ese ideal es la pasión de la forma: "Hacia brotar del mármol gallardas diosas desnudas de ojos blancos, serenos y sin pupilas"; pero situándose en otras latitudes cercanas al expresionismo finisecular y su gusto por lo patético, desfilan "animales de metal, gárgolas terroríficas, grifos de largas colas vegetales, creaciones góticas quizá inspiradas por el ocultismo".

La descripción de la emperatriz de la China, a la que compara con la *Venus de Milo*, insinúa ya que el poeta no prohija un solo canon: su cuento, bien "art nouveau", cosmopolita, refleja el activo comercio en la ruta de la porcelana (el agente Robert) para traer objetos de arte; y el estudio de los detalles que hace Recaredo —"el caracol de la oreja, el arco del labio, la nariz pulida. . ."— revelan que el autor conoce de cerca las prácticas de los escultores.

El "democrático" desnudo femenino es tan frecuente, que citar todos los ejemplos resultaría abrumador. Es un desnudo que se halla idealizado como en la escultura neoclásica, réplica de réplicas del arte griego, helenístico, renacentista y rococó:

Allí hay una clara fuente  
que brota de una caverna  
donde se bañan desnudas  
las ninfas blancas que juegan.

Versos que, como los finales del poema, traducen a Boucher (*El baño de Diana*).

La sensibilidad háptica, propia de la escultura, es dominante en Darío, y se expresa por la caricia, el enlace, los contactos a flor de piel. Lo dice magistralmente su "sensual hiperestesia", constante dinámica de su lira, de la cual podría, sin aparente desmedro, reemplazar al famoso Enigma, resabio romántico. Esta sensibilidad trabajada, aguzada, refinada, se vuelve mimosa — "unas manos que *toquen* mis cabellos / un aliento que *roce* mis mejillas"; sensual — "Después el misterioso / *tacto...*", "te *posas* en los senos, te *posas* en los vientres"; pánica: — "Mientras abajo el sátiro *fornica*", "Y *viola* en las linfas sonoras a Leda / *buscando su pico* los labios en flor"; felina — "...un terrón de azúcar húmedo, blanco *entre sus dedos* sonrosados"; peregrina — "al *abrazo* imposible de la Venus de Milo"; vehemente — "Con ansia tal y con vigor / que a la estatua salían de repente" etc.; "Carne, celeste carne de la mujer... *roce, mordisco, beso*".

La relación del poeta con la plástica es tal que no se detiene en LA ACTITUD CONTEMPLATIVA: hace suspirar a Leda (¿la Leda apócrifa del Vinci?); *chispear los ojos turbados* de Pan; Salomé *siempre danza* en las alegorías, y los ángeles (mujeres) de Goya "tienen ojos asesinos". Al animar las imágenes quietas de la escultura o la pintura — "y el dios de piedra se despierte y ría" — actualiza a unos seres que están más allá del tiempo, en el país del mito. La situación hace que la lengua parta de una irrealidad fantasmal que se des-realiza al comportarse como viviente. En pureza, se abre a su estricto ser. Por un lado los modelos y los términos de comparación se toman de imágenes plásticas, lo que comporta un universo ya sublimado; por otro, la realidad de la obra artística, su "aislamiento de esfinge", su "distancia", Darío las procura asumir e instaurar por un regreso a la sustancia primera de la poesía: "Berta [...] se apoyó en el zócalo de un fauno soberbio que, húmedos de rocío sus cabellos de mármol, bañaba en la luz su torso espléndido y desnudo". Es el típico fauno de los jardines galantes, principescos, que la obra de Verlaine había revelado. Allí la heroína toca el lirio mágico, cumple un rito de iniciación; se dan todos los caracteres para un psicoanálisis de la creación poética: la joven débil, "a las puertas de la muerte", la hora, que es la del alba (como en el *Quijote*), el rocío, el animal mágico... ¿Qué sabía el autor de *Azul*... de todo esto? Marasso lo afirma con énfasis: un iniciado en los misterios. "No bien hubo tocado el cáliz de la flor, cuando de él surgió de súbito un hada...". El hada, que sustituye al chamán de las culturas primitivas, la lleva al palacio del Sol: es la etapa de peregrinaje y experiencia sobre-

natural, con el hada como guía. El "héroe de las mil caras" —de que habla Campbell— tiene en el cuento rubeniano una de sus más inocentes y bellas metamorfosis.

En "El palacio del Sol" una muchedumbre de jóvenes como Berta se entrega a la danza— tema de época que podría compararse con *La danza de la vida* (1899 - 1900) de Edvar Munch. En el cuento Darío contrapone el mundo de la ciencia —arsénico, hipofosfitos— al de la magia, y se decide por éste, que es el poético.

Esa sustancia primera de la poesía rubeniana se mueve en un habitat mítico religioso. El poeta *oficia*, entra en el mundo instaurado: "Poetas, torres de Dios" retoma el antiguo significado del vate, la palabra oracular, y el nuevo significado romántico del demiurgo; idea que culmina en el "Responso a Verlaine"— suerte de Orfeo redivivo. Un mundo anterior a la Caída se expresa en "el gesto ritual de la bacante", en el blanco muslo de mármol de las diosas, en la visita de "Pan bifronte" al "fúnebre recinto"; se entra en un clima mítico a través de la escultura *humanizada*. El juego estético es continuo (no sabemos hasta dónde para Darío el arte es *juego*, además de sensibilidad, mimesis, deleite, y responde a un proceso dialéctico por el cual el arte es superado por la religión de la que toma, con frecuencia, el más levantado lenguaje; el alegórico.) Casi toda la "Invocación a una estrella" es un juego que alegoriza. El amor se representa como un rito; la vuelta a lo primero, al origen, busca trascender lo literal para acceder a una experiencia paradisiaca. A tal punto que no se puede amar sin morir, ya que en cada flor hay un áspid— situación paralela a la de la Expulsión del Paraíso, aludida en la imagen miguelangelesca: "la serpiente de ojos de diamante que está enroscada al árbol de la vida".

La obsesión ¿parnasiana? del arte está ya en 1887, en el temprano *Abrojos*, y continúa en *Azul*. . . Darío describe en éste el proceso de sus imágenes (*La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y sonidos. . .*) de un modo que sería interesante comparar con la psicología fenomenológica de lo imaginario desarrollada por Sartre. En este proceso son fundamentales las transposiciones, "como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor". Poussin, Boucher, Piranesi, Watteau. . . Tanto en las descripciones como en la acción dinámica o en la más frecuente actitud contemplativa, el procedimiento básico es una continua transposición poética de la realidad, tomada de los modelos que la poesía y el arte han forjado en un lento trabajo de siglos. La tarea de selección que dosifica los motivos se encuadra, hasta *Azul*. . . y *Prosas profanas*, dentro de los cánones del arte por el arte.

En los libros de la madurez Darío va percibiendo cada vez más agudo el conflicto entre razón y creencia. No tiene la razón del filósofo ni la certeza del santo. Su optimismo decae: se torna un "dudador existente". Antes, en *Azul*... el ansia de eternidad se satisfacía con los "Medallones", donde la escultura da al retratado la perennidad y la distancia que lo libera del tiempo fungible; y al mismo nivel establece, entre el retrato y el modelo, una relación que, como apunta Sartre, es de naturaleza mágica. Mas cuando "mi sed de novedad y mi delirio de arte" se hayan saciados y "la escala luminosa" no lleva por fin al azul... aparece la angustia, ya sin el intermedio de la imagen artística. En el "horror de sentirse pasajero" (el mundo de la sensibilidad es ¡ay! fungible) brota la nostalgia existencial del "Nocturno":

Quiero expresar *mi angustia en versos que abolida*  
dirán mi juventud de rosas y de ensueños...

Ya no se encuentra seguro tras el escudo artístico ("A través de los fuegos divinos de las vidrieras historiadas me río del viento que sopla afuera, del mal que pasa" —como decía en el prólogo de *Prosas profanas*). ¿Adónde quedaron "el muslo de marfil de Diana"— paráfrasis de Goujon, según insinúa Marasso, el mal del siglo de "la princesa está triste", la "risas y desvíos", quejas por la inconstancia, los ardores no saciados? "La que no falta a la cita" no es ya estatua ni diosa; nos lleva, "sin comedia y sin literatura", al Darío cuyo "ser y no saber nada" le hace preferir— tras el cielo de la hiperestesia, el nirvana de lo inerte— árbol o piedra:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo  
y más la piedra dura porque esa ya no siente.

Pareciera llegado el momento de sustituir las "visiones ilusorias" por "decisiones vitales" (Blackhan). Pero el colapso llega casi sorpresivamente, lo toma desprevenido. Siempre me pareció triste, desde el aula de Humanidades, junto a don Arturo Marasso que oficiaba su culto rubeniano ante arrobados auditorios juveniles— esta ruptura trágica, la diferencia entre el Darío de *Azul*... y el de *Cantos de vida y esperanza*, abrumado por la interrogación metafísica de "Lo fatal", en la que, como siempre, no deja de acompañarle un artista: el "*D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*" estampado por Gauguin en el *Triptico de Boston* (1897).

Las concepciones artísticas de Rubén Darío, su entusiasta y enfática proclamación de la belleza, a la que va unida siempre una

vaga noción de sensualismo y de placer secreto, han modelado un modo de sentir al margen de la experiencia estética propiamente dicha. Su universo, forjado de oposiciones— el poeta y Hércules, el gavián y la paloma, las Gracias y Heracles (“A Francia”); o el discretamente autobiográfico, “mientras abajo el sátiro fornicaba / ebria de azul deslía Filomela”, es el espejo de la materia y el espíritu, de lo alto y lo bajo, la tiniebla y la luz, la virtud y el vicio, lo prosaico y lo poético, en los que temple su constante necesidad de tensión. Ideológicamente refleja la doctrina hegeliana que encuentra en cada una de las artes “una evolución de lo material a lo espiritual, de la sensualidad a la conciencia” (Ramón Xirau). Lo notable es que esa doctrina, renovada con motivos de época, ha producido una síntesis que tuvo, a su vez, efecto docente: enseñar a generaciones de intelectuales a concebir la vida, el arte, la conducta moral —y los tipos del artista, el poeta, el héroe, la amada— aplicando una especie de razón práctica asequible a todos. Lo que espera el bachiller, la maestra, el profesional cuando visitan una exposición de artes plásticas tiene todavía un fuerte sustrato “decadente” que traducen muy bien las expresiones “pompier”, “refinado”, “exquisito”, y cuya oposición máxima se da en el así llamado arte bruto. En esto radica, puede decirse, una gran fuente de malentendidos frente a lo moderno; en otras palabras, la nostalgia de un mundo como el rubeniano interpone una cuña tenaz entre el arte y el hombre.

Es curioso, a primera vista, que esa idea del arte haya perdurado en esquemas, y no tanto su idea del amor, una de las más enfatizadas en su poesía; pero hay que advertir apresuradamente que las situaciones vitales suponen perspectivas más dinámicas que las meramente culturales. *Primum vivere, deinde filosofare...* Y en cuanto a estas situaciones con arraigo en la existencia, se dan, sí, en el dominio estético: aunque el compromiso no haya sido a fondo, las razones aducidas por el poeta para justificar su revolución podrían ser suscriptas por los rebeldes e innovadores de todo tiempo.

Darío es el abanderado del pensamiento nuevo, el intérprete del sensualismo y las ansias de eternidad de la sociedad culta de su época. En arte desecha la objetividad, siente que todo realismo sólo es cuando incorpora el alma del artista. El pasaje donde reivindica a Velázquez y a Goya, manoseados por la jerga de talleres y academias de toda laya, es muy revelador. La objetividad a secas le parece antiartística: “Después de recorrer estos salones diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior. El mismo paisaje no es sino la reproducción inanimada de tierras, árboles, de aguas solitarias o con acompañamiento de figuras anecdó-



ticas, sin que la secreta vida de la Naturaleza se presente una sola vez y mucho menos el alma del artista que contagiaría con su íntima sensación (digamos ¡impresionismo!) al espectador atraído" (*España contemporánea*).

Muy importante, porque expresa las ideas de Darío en 1899, es el capítulo sobre el *modernismo*, de *España contemporánea*, donde niega que se pueda ser moderno por la forma y habla del "anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución modernista".

Hasta *Azul...* la ideología proviene del romanticismo. La actitud antiburguesa se resuelve en la fórmula del *vivir en peligro*. Los bienes de la cultura los da generosamente el artista incomprendido que será amado por la posteridad. Este artista, plástico, poeta o filósofo, pertenece a una aristocracia del talento que supone destino y una lenta maceración y enriquecimiento en las fuentes. "*Reculer pour mieux sauter*" Tal vez por eso a Darío no se le ocurre que el hombre común pueda ser adicto a la poesía o comprender una obra de arte. El poeta juega pero no se juega; no asume a fondo las consecuencias de su lira "acrática". Pero ha instaurado con fervor una autenticidad existencial que lo preserva del lodo, como preserva su poesía el "horror de la literatura". El amplio panorama, de Marco Aurelio a Bergson, que Darío se complace en reclamar para sí, incluiría también a otro "maldito": Nietzsche, y acaso Kierkegaard. Como éste vitupera a los aprovechados (el "anarquismo para familias" del señor Sellés). Ideas filtradas en el ambiente de izquierda "se explican por ciertas lecturas" —dice en *Historia de mis libros*. Y el desenfado hacia la divinidad no supone ateísmo; es nada más que privilegio de poeta. Garcin, el que "tenía un pájaro en el cerebro", desdeña la riqueza de su padre; vive difícilmente y al final se suicida ¡como Van Gogh! Poéticamente hablando, ambos murieron —diría Kierkegaard— de un "ansia de eternidad".

Creo en verdad que la poesía de Rubén se objetiva en imágenes plásticas, en un sentido próximo al que Hegel da a la expresión sensible de la idea. Pero el origen no está, sin embargo, en la descripción de un modelo, sino en una suerte de *reminiscencia* que ayuda a sostener la conciencia imaginante de una hipóstasis perceptiva. La cultura sensorial del siglo XIX da a su lenguaje una correspondencia nativa con el lenguaje de la plástica, tiende un puente nuevo entre arte y poesía. ¿Cómo podría, si no, llamar a Góngora

diamante parangón de la pintura,

o ver a Angélica "sonriendo a las meninas"? El lenguaje háptico visual transitiva la metáfora, hace de la Pampa un "glorioso escudo cincelado de oro fino"; de Fray Mamerto Esquiú, "un báculo", un "cáliz"; de Mitre, un "árbol feliz"; de los centauros "un palimpsesto". Darío ve, concibe y expresa mediante imágenes que, sin dejar de ser palabras, manejan signos transferibles desde el gesto, el claroscuro, la gradación cromática, la efigie. Creo innecesario insistir: en la conciencia imaginante del nicaragüense subyace una como fascinación estética. El universo es ofrecido en imágenes plásticas que se *temporalizan*: la realidad espacial de la pintura y la escultura se restringen en aras de una expansión dinámica que intenta superar el estatismo de sus formas.

Esta fascinación, que suscita anomalías semánticas, ya que no es posible "traducir" la pintura, provoca una serie de consecuencias:

a) La disyuntiva discursivo-presentativa en la lengua literaria. La preferencia a ver como plástico lleva al problema de la "simultaneidad", que Darío suele resolver mediante la expresión "en tanto", u otras equivalentes. La fórmula A, luego B, queda sustituida por A, en tanto B: "*Entretanto* Madrid ha bailado como nunca"; "*mientras* abajo el sátiro fornicaba / ebria de azul *deslie* Filomela"

b) De la estructura analítico discursiva se pasa, pues, a la síntesis presentativa que tiende a condensar suprimiendo los nexos y suplantándolos por la yuxtaposición (tal como ocurre, por ejemplo, en el "*cloisonisme*" de la pintura simbolista):

- ¡Vidrio!
- ¡Maleficio!
- ¡Ponzoña y cábal!
- ¡Química!
- ¡Pretende imitar un fragmento de iris!

c) Esta acumulación de sustantivos, que también se da en los comienzos nominales —"Mes de rosas. Van mis rimas...", "Himnos a la sagrada naturaleza", "Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda", etc. evidencia, como diría Max Bense, que el mundo de los signos fue revelado. En cierto modo, el verso inicial sustantivo funciona como un título. "Visión", que se abre con la "misteriosa selva extraña", en tercetos a la manera de Dante, tiene claros ejemplos de yuxtaposición ségnica: "Hierro y piedra primero y mármol pario / luego...", único modo de expresar la acumulación sobrenatural.

d) La rica expresión del tiempo en Darío no permite redu-

circa a fórmula, pero en general sus verbos obedecen al sentido de *actualizar* con el presente histórico, o *visualizar* trasladando al espectador hasta el campo de la peripecia. No agregaremos ejemplos a los muchos aducidos, pero:

e) Gracias al anclaje en el arte, "azul oriflama" del espíritu, la "Marcha triunfal" desciende del Arc de L'Étoile; "Era un aire suave" anima una terraza de Watteau; el "Responso" es un mausoleo que concita la ascensión. Y así sucesivamente se objetiva una y otra vez esa superación (hegeliana) de la materia por el espíritu en "El reino interior" con las pinturas del "divino Sandro" y de Fra Domenico Cavalca, en "Stella" y Dante Gabriel Rossetti, en "Leda" y Leonardo... La imagen posee una energía desencadenante y trascendente, que advierte a un espacio no real— la "sagrada selva" donde el "divino pensador meditabundo" apura "la copa que guarda el rocío del cielo".

Los casos en que la imagen precede a la idea en el lenguaje rubeniano son típicos, frecuentes, pero no exclusivos. Determinan, sí, la actitud presentativa con la cual, también a menudo, la imagen funciona como "expresión sensible de la idea". El paradigma de la plástica lleva a la descripción y narración presentativas, a la metáfora háptico visual, a la efigie y el símbolo forjados por una larga artesanía. Si va al concepto mediante la definición, a las cosas se acerca mediante la descripción: escorza las Dianas, hace desvestir a las Venus, gira en la mano las medallas, cálices, báculos, joyas o abanicos... hasta dar con el detalle revelador, único. Pero la descripción, por sí misma, no es poética: "queda pegada al ente" y fuera de la esfera ontológica hasta que preguntamos por el ser. Darío ironiza sobre el procedimiento de las notas. Ciertos pasajes contienen un descrédito, un escepticismo profundo sobre la percepción de meros hechos reales. Su meta es el vasto friso de "Las Grecias, las Romas y las Francias", evasión desde América incipiente hacia la madurez de Europa, opuesta a la evasión de un Gauguin que busca en la soledad de los mares del Sur la isla venturosa. Cuestión de perspectivas, se dirá; pero toda evasión es un valor por negación. Lo que da permanencia es lo afirmativo, el arraigo en la fuerza que asume y consume. Los artistas de cabecera que contribuyeron a dar vigencia y liderazgo a Darío en la generación del 98, le restarían permanencia. Hubo, pues, algo de "comedia y literatura". Pero también "un alma sincera", un oficio insondable de poeta que se fue acendrando en la cercanía del arte hasta alcanzar la desnudez en la eterna angustia del hombre.

ÁNGEL OSVALDO NESSI