LOS METROS Y LOS RITMOS

La mayor revolución del Modernismo fue de carácter métrico: la sustitución de la medida silábica por la acentual. No se hace referencia aquí a la versificación cuantitativa dependiente de la duración de sonidos y sílabas, largas o breves, que regía el sistema griego y el latino. Lo que el Modernismo superó fue el requisito de un número fijo de sílabas para cada uno de los versos, que, como unidades menores sujetas a la estructura estrófica, subordinaban a ésta su propia medida al par que la distribución acentual. El Modernismo logró la libertad en cuanto al número de sílabas de cada verso, y respetó las exigencias de los pies rítmicos, que colocados en sucesión continua produjeron efectos de gran musicalidad.

Algunos modernistas practicaron esta forma antes que Darío. El famoso *Nocturno* de José Asunción Silva es un perfecto modelo de este cambio. Pero fue el nicaragüense el que se erigió, en virtud de su talento, en el maestro de toda la poesía castellana del novecientos.

En un estudio sobre "La métrica en Rubén", Luis Jiménez Martos afirma que lo que más orienta a Rubén Darío es "el contacto con los versos de Víctor Hugo" [18]. Esta opinión puede basarse en las confesiones del propio Darío, cuando alude a sus lecturas de Hugo desde El Salvador.

La conquista de la medida acentual era tan necesaria que sigue vigente. Es claro que el poeta no arrojó por la borda la tradición, y en su obra figura toda clase de metros.

(18) *Estafeta Literaria*, números 360-361, Extra, 1967 página 25.

De todos los versos castellanos, el que más empleó fue el octosilábico. Según el cómputo efectuado por Juan Francisco Sánchez [19], Darío escribió 8 446 versos octosilábicos, lo cual resulta normal dentro de la tradición, puesto que es ese no sólo el metro empleado popularmente, desde los orígenes de la literatura castellana, sino que además es la medida general —no absoluta— de los refranes mismos, ya que en la lengua nuestra los grupos silábicos entre pausa y pausa oscilan, por promedio, entre las siete y las once sílabas.

Sin embargo, el dato proporcionado por Juan Francisco Sánchez además de que señala los vínculos de nuestro poeta con la tradición, ofrece cierto interés porque involucra una peculiaridad respecto al movimiento modernista, cuyo verso favorito no fue sino el alejandrino.

Darío maneja el octosílabo desde sus primeras composiciones con destreza incomparable. *Primaveral*, antes comentado, es un romance primoroso:

Mes de rosas. Van mis rimas
en ronda, a la vasta selva,
a recoger miel y aromas
en las flores entreabiertas.
Amada, ven. El gran bosque
es nuestro templo; allí ondea
y flota un santo perfume
de amor. El pájaro vuela
de un árbol a otro y saluda
tu frente rosada y bella
como a un alma; y las encinas
robustas, altas, soberbias,
cuando tú pasas, agitan
sus hojas verdes y trémulas,
y enarcan sus ramas como
para que pase una reina.
¡Oh, amada mía! Es el dulce
tiempo de la primavera.

(19) Citado por OLIVER BELMÁS, op. cit., página 366.

El endecasílabo. Este aristocrático verso que se introdujo definitivamente al castellano en el siglo XVI gracias a la obra poética de Garcilaso, fue también muy empleado por Rubén Darío. En endecasílabos está escrito el poema tan celebrado que inicia los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA:

> Yo soy aquel que ayer no más decía
> el verso azul y la canción profana,
> en cuya noche un ruiseñor había
> que era alondra de luz por la mañana. (627).

Como se advierte, en los serventesios alternan los clásicos endecasílabos sáficos (los tres primeros), con el melódico (el cuarto).

Hay una musicalidad especial en el poema que comienza:

> El verso sutil — que pasa o se posa
> sobre la mujer — o sobre la rosa,
> beso puede ser. — o ser mariposa.
>
> (C. de V. y E., X, 663).

Los hemistiquios iniciales agudos, demarcan especialmente la cesura, con lo cual se destaca también el paralelismo métrico y los otros paralelismos sintácticos y semánticos que se han señaado en esta estrofa. Esta condición de oxítonos de los hemistiquios iniciales se mantiene en todo el poema, salvo en el segundo verso de la tercera estrofa:

> Amor y dolor. Halagos y enojos.
> Herodías ríe en los labios rojos.
> Dos verdugos hay que están en los ojos.

La distinción con respecto a la estrofa antes citada es sólo léxica, porque métricamente la *e* final de *ríe* (postónica) y la inicial de *en* (átona también) se resuelven en un solo sonido.

En *dodecasílabos* tenemos la *Sinfonía en gris mayor* (C. de V. y E., 591) con hemistiquios iguales, con acentos

en 2ª, 5ª, 8ª y 10ª; y con acentos en 5ª y 11ª, las *Letanías de Nuestro Señor Don Quijote,* del mismo libro 685.

Los tredecasílabos. No abundan estos versos en la lírica castellana, ni particularmente en el Modernismo. Del soneto tredecasilábico *Urna votiva,* expresa "Lauxar", Osvaldo Crispo Acosta [20] que los tredecasílabos constan de cuatro anapestos. Y ésa parece ser la solución más acertada:

So breel cá / ro des pó / joes ta úr / na cin cé / (lo);

porque la otra posibilidad que Oliver sugiere, de un peán y tres anfíbracos, conviene, en efecto, a los versos siguientes, pero en el inicial resulta en exceso forzada:

So breel cá ro / des pó jo / es táur na / cin cé lo.

Es forzada porque el hiato en despojo / esta intensificaría el acento prosódico de esta, en tanto que exigiría un diptongo en *aur,* (es*ta ur*na), con un desplazamiento acentual de la u hacia la a precedente, que por necesidad sería el núcleo silábico para que funcionaran métricamente como una sola sílaba. De mantenerse el acento sobre la *u,* se mantiene la división en dos sílabas.

En los versos restantes no se da este problema, y caben las dos interpretaciones rítmicas aludidas. Porque en el tercer verso de esta estrofa, la sílaba métrica *laur* (novena de todo el verso, tercera, tónica, del tercer anapesto, o bien, segunda, tónica, del segundo anfíbraco), se unen en una sílaba los dos mismos sonidos aquellos (a u); sin embargo, en el caso de *esta urna* había el encuentro de dos palabras con acento prosódico /ésta úrna/, mientras que en *de la urna,* las dos voces que preceden (de, la) son palabras átonas que por ir siempre ayoyadas acentualmente sobre la siguiente, como proclíticas, pierden caracterización métrica, y el desplazamiento acentual que de hecho se da en este nuevo caso es, por frecuente, apenas perceptible, lo que no ocurre en el caso de *esta urna,* en que la voz

(20) Citado por OLIVER, op. cit., 389.

esta acumularía dos acentos prosódicos contiguos que el ritmo castellano rechaza. Por ello, para aceptar el ritmo anfibráquico en ese verso primero habría una doble alteración acentual en la palabra *esta*: una, la pérdida del acento prosódico de su sílaba inicial, y luego la recepción de un acento sobre la *a*, atraído de la *u* siguiente.

Por todo lo cual considero que el ritmo anapéstico señalado por "Lauxar" es el preciso de estos cuatro versos:

> Sobre el caro despojo esta urna cincelo:
> un amable frescor de inmortal siempreviva
> que decore la greca de la urna votiva
> en la copa que guarda rocío del cielo.

Los tetradecasílabos fueron muy usados por los modernistas, principalmente en hemistiquios de siete más siete, esto es, en alejandrinos.

Este verso viene en la poesía castellana desde la Edad Media, en la cuaderna vía, que

> "Mester es sen pecado, ca es de clerezía",

como dice orgullosamente el LIBRO DE ALEXANDRE.

Rubén Darío hizo de él un verso más elástico, jugando con el lugar de la cesura, que era siempre tras la séptima sílaba. Ahora, a semejanza del francés, sería movible. Y por lo mismo, los hemistiquios serían, estrictamente hablando, heterostiquios, por la variedad de su medida.

En el poema *A Phocás el campesino,* de CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 667, tenemos un buen ejemplo:

> Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas,
> perdóname el fatal don de darte la vida
> que yo hubiera querido de azul y rosas frescas.

El primer verso es un caso clarísimo en que el alejandrino trastrueca su acostumbrada estructura rítmica. Los preceptistas suelen citar ejemplos de doble y hasta triple cesura. (Lo que arde, / lo que expira, / lo que

INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES Y ARCHIVOS LITERARIOS

Para la Historia . . . .

[1912]

Hoy Domingo 6 de Octubre á las 10 y 20 a. m. (hora de la Matriz) arribó del vapor holandés "Zeelandia" atracado en la dársena A, el Sr Ruben Darío. Venía con frac, color "piel de pantera", llevaba gorrita á lo muguenista, las manos en la espalda y se chupaba un habano y la lengua pinchada finamente. Miró la ciudad unos momentos, miró y volvió á la cámara. A las 10 y 32 a. m. corrió la funicular pintada. A las 10 y 36 en la calle Solís para. de Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al puerto. Me miró con horrible gesticulación de un recién encantador . . .

Página de Delmira Agustini escrita cuando el arribo de Rubén Darío a Montevideo.

ama, / lo que besa). Realmente hay allí tres pausas muy demarcadas. Sin embargo, aquí la ruptura con la tradición no es muy grande, puesto que se conserva la usual cesura tras la sílaba siete.

También se alude al cambio de la cesura hacia el lugar entre la cuarta y la quinta sílabas:

> Alma mía,/perdura en tu idea divina.

Pero aquí el caso es controvertible, porque si bien hay una pausa señalada otrográficamente por la coma, es de carácter sintáctico y si se quiere de origen semántico, pero ello no obsta para que el verso acepte la cesura tras la sílaba siete, porque en estos casos para la métrica el único compromiso indeclinable es de carácter silábico.

Sin embargo, en el ejemplo que aduzco,

> Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas

el desplazamiento de la cesura sí que es evidente porque la voz *todavía* cubre las sílabas 6, 7, 8 y 9, ya que es tetrasilábica, y su único acento va sobre la *í*. Pero encontrándose en esta posición en el verso, las sílabas *to-da* ocupan los lugares sexto y séptimo, y para que hubiera cesura tras la séptima, la sílaba sexta, *to*, requeriría un acento imprescindible, con lo cual se advierte que en este verso hay, por lo menos, doble cesura:

> Sueña, hijo mío, / todavía, / y cuando crezcas...

El fenómeno de una palabra que impide el corte se ha estudiado también desde otro ángulo, y se llama encabalgamiento léxico medial.

Otro caso de desplazamiento de la cesura he encontrado en el poema *Cosas del Cid* (PROSAS PROFANAS, 607), todo en alejandrinos. Hacia el final dice:

> Cuando de la campiña, aromada de esencia
> sutil, salió una niña vestida de inocencia:

una niña que fuera una mujer, de franca
y angélica pupila, y muy dulce y muy blanca.
Una niña que fuera un hada, o que surgiera
encarnación de la divina Primavera.

En el último verso transcrito hay una peculiaridad. He copiado varios para que se sienta fácilmente al oído. O bien se mueve la cesura, y se hace entre encarnación / de, (cuarta y quinta sílabas) con lo cual se añadiría al oxítono una sílaba:

encarnación / de la divina Primavera
en car na ción ( ) / de la di ví na pri ma vé (ra).

O bien se corta tras la sexta, haciendo tónica la *a*, y añadiendo también una sílaba, lo cual es en exceso forzado, porque ese artículo es átono:

encarnación de lá ( ) / divina Primavera.

Con la cesura tras *encarnación*, se da realce al valor significativo del vocablo, que entonces se nivela en expresividad con el sustantivo y el epíteto, tan hermosos (divina Primavera) que figuran en el mismo verso.

Los pentadecasílabos. Entre los versos de Rubén Darío, los pentadecasílabos más famosos son los del soneto *A Francia*, EL CANTO ERRANTE, 709. Tienen un aliento heroico que se debe tanto a sus ideas como a su ritmo marcial y a otros recursos expresivos como la distribución de los sonidos:

Los bár ba / ros Frán cia / Los bár ba / ros cá ra / Lu
[té cia.

El ritmo anfibráquico se mantiene inalterable en este poema, y ello contribuye a su fuerza casi férrea, guarnecido entre los lineamientos exigidos por el soneto.

El cruce de los epítetos del primer terceto

Suspende, Bizancio, tu fiesta mortal y divina;
¡oh Roma, suspende, la fiesta divina y mortal!

es un producto del dominio de la técnica, pues a la vez que se sirve de la rima, la medida es idéntica en ambas variaciones, y la reiteración destaca ambos calificativos que al intercambiarse aumentan su expresividad.

La música orquestal de Wagner está presente en cada sonido como parte de un conjunto, y puesta en relieve en el terceto final, al iniciar el penúltimo verso con el nombre de la famosa pieza wagneriana: "¡Tannhauser!"

Los heptadecasasílabos. Emplea Rubén este metro en el soneto *Venus,* que figura entre las adiciones que el poeta hizo a AZUL en 1890.

Aquí el verso compuesto se nos da formado por un heptasílabo y un decasílabo anapéstico:

A mi alma enamorada,/ una reina oriental parecía
que esperaba a su amante,/bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros,/la profunda extensión re-
[corría,
triunfante y luminosa,/recostada sobre un palanquín.

Son famosos *los hexámetros* en que escribió Darío la *Salutación del Optimista,* de tanto éxito en la Madre Patria; el poema a Mitre, titulado *In Memoriam,* y la *Salutación al Aguila.*

Este verso grandioso, propio de la epopeya, ha tenido poco cultivo en la lírica castellana. He aquí el comienzo del primer poema mencionado, de un ímpetu casi oceánico, como para infundir, por el aliento, la esperanza:

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
porque llega el momento en que habrán de cantar nue-
[vos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;

retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte,
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña,
y en la caja pandórica de que tantas desgracias sur-
[gieron
encontramos de súbito, talismánica, pura, rïente,
cual pudiera decirla en sus versos Virgilio divino,
la divina reina de la luz, ¡la celeste Esperanza!

(C. de V. y E., 631).

Mención especial merece el hecho de que cultivó los viejos endecasílabos de gaita gallega. Con el poema *Pórtico*, que abrió el libro EN TROPEL, del poeta español Salvador Rueda, en 1892, Darío se granjeó la oposición de algunos críticos que desconocían ese ritmo, y la buena acogida de Menéndez y Pelayo:

Libre la frente que el casco rehúsa
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

(*Prosas Profanas*, 581).

El relieve que alcanza el ritmo es tal en este poema, que todo otro valor, incluso el propiamente significativo, queda eclipsado.

Fueron muchos los casos en que dislocó el acento o convirtió voces átonas en tónicas por imperativos del acento rítmico y para jugar con la rima. Es obvio que ello no se debe a pobreza del léxico sino a audacia rítmica:

Las que se llaman Fidelias
deben tener mucha fe;
tú, que te llamas Refugio,
¡Refugio, refúgia-mé!

(A Refugio, *Iniciación Melódica*, 140).

Grecia la sagrada, que
guardó a los dioses en sí,

¡bendita sea!, que allí
endiosado el arte fue.

(El Arte, *Epístolas y Poemas*, 448).

En cuanto al tipo de composiciones, Darío escribió *romances, rimas, madrigales, odas, epigramas, epitalamios, humoradas*, etc., y *sonetos* en todas las medidas desde el *sonetillo* heptasilábico (*Mía*) hasta el heptadecasílabo (*Venus*), con la sola excepción del hexadecasílabo.

En *el soneto* hizo verdaderas innovaciones. Además de las relativas a la medida silábica, introdujo el juego con las cesuras, la flexibilidad en el ritmo, el soneto en oxítonos, como *Gaita Galaica*, tan discutido por su ritmo:

Gaita galaica, sabes cantar
lo que profundo y dulce nos es.
Dices de amor y dices después
de un amargor como el de la mar.

(*Poema del Otoño*, 790).

El soneto polimétrico. Una de las mayores osadías métricas de Rubén Darío fue el cultivo del soneto polimétrico. *Melancolía* (CANTOS DE VIDA Y ESPERANZÁ, 675), está escrito en alejandrinos, endecasílabos y un heptasílabo. Algún crítico se ha preguntado por qué empleó Darío ese único heptasílabo entre los otros versos de arte mayor. Puede pensarse que fue un acierto intuitivo del poeta, para ayudar con la métrica al contenido anímico expresado. En efecto, la confrontación de los dos versos:

A veces me parece que el camino es muy largo
y a veces que es muy corto...

nos produce de inmediato, por contraste cuantitativo, las sensaciones de duración y de brevedad con que una y otra vez nos impresiona la vida.

En cuanto a la extensión de los poemas, nuestra apreciación es relativa a la época. Bernardino de Pantorba alude a "más de 700 poesías, casi todas breves, brevísimas al-

gunas (largas hizo muy pocas), es lo que nos legó su verbo" [21]. Así es efectivamente, y ello ha favorecido al poeta, porque la extensión de un poema como el *Canto a la Argentina*, por ejemplo, no es ya para nuestro momento: nos parece excesiva.

(21) *La vida y el verbo de Rubén Darío*, Compi, Madrid, 1967. Página 13.

RECURSOS METRICOS

Desde muy joven, Darío explota el metro con fines expresivos, y su destreza es sorprendente. Recursos de esta índole son las *combinaciones métricas, la diéresis, la sinéresis, la sinalefa, el hiato, la dislocación acentual, los encabalgamientos.*

Estival, de AZUL, está escrito en heptasílabos y endecasílabos, y he aquí que los valores significativos de las palabras se acentúan con la variada medida del verso: por un lado la rapidez del salto; por el otro la expansión lujuriosa de un reptil. En el primer caso, un heptasílabo; en el otro, un endecasílabo:

> Por el ramaje oscuro
> *salta huyendo* el canguro.
> El boa se infla, duerme, se calienta. (518).

Otro caso de interés, en el mismo poema:

> La tigre ufana
> respira a pulmón lleno,
> y al verse hermosa, altiva, soberana,
> le late el corazón, *se le hincha el seno.* (519).

Aquí se siente la dilatación del pecho de la tigre, y la morbidez de su belleza: "y al verse hermosa, altiva, soberana".

El tigre camina hacia ella con un movimiento felino que el poema capta. También se advierte su majestuoso porte:

> Anda a trancos
> callados; ve a la tigre inquieta, sola,

y le muestra los blancos
dientes; y luego arbola
con donaire la cola.
Al caminar se vía
su cuerpo ondear, con garbo y bizarría.

La Diéresis. Empleó la diéresis en especial en vocablos en los que ya tradicionalmente lo habían hecho los poetas, por cierta tendencia a la disimilación de ambos sonidos, y con finalidades estilísticas: trïunfal, gloríosa, rïente, rüido, süave, etc.

El epíteto *glorïoso*, así con diéresis, es de linaje clásico ("¡Oh siempre glorïosa patria mía!"), y nada tan a propósito para lucir sus galas como un gesto de hidalguía de un personaje épico como el Cid Campeador:

Rodrigo de Vivar pasa, meditabundo,
por una senda en donde, bajo el sol glorïoso,
tendiéndole la mano, le detiene un leproso.

(Cosas del Cid, *Prosas Profanas*, 606).

El Campeador lleva su pobreza de recién-desterrado con una dignidad que se irradia hasta el pordiosero apestado; y así el caballero de Castilla, en respuesta al mendigo, le extiende la mano:

Te ofrezco la desnuda limosna de mi mano.

Tanta hidalguía bien merece ser alumbrada por un sol glorïoso.

En la escansión vocálica como recurso métrico se acumulan varios modos expresivos, que, como es natural, no existen por sí solos, sino que se superponen al valor significativo. En todo caso, siempre subraya el término afectado. Y es así como en ocasiones, añade sonoridad, como cuando al disolver un diptongo concede a la vocal escandida la sonoridad de una vocal plena. Es el caso de

Se escucha el rüido que forman las armas de los caballeros.

(*Marcha triunfal*, C. de V. y E., 647).

¡Oh rüido divino!
¡Oh rüido sonoro!

(*Helios*, C. de V. y E., 643).

Sobre la misma palabra, en otro ambiente semántico puede sugerir suavidad:

Los brazos eolios se mueven al paso
del aire violento que forma al pasar
rüidos de pluma, rüidos de raso,
rüidos de agua, espumas de mar.

(La canción de los pinos, *El Canto Errante*, 735, 736).

En otros momentos produce sensación de rudeza, que, naturalmente, va en consonancia no sólo con el significado, sino también con el ambiente fónico de la palabra:

Es la camisa férrea de mil puntas crüentas.

(*Melancolía*, C. de V. y E., 675).

Y aroma fatal y crüel espina.

(X, C. de V. y E., 663).

El lobo de Gubbia, el terrible lobo,
rabioso ha asolado los alrededores,
crüel ha deshecho todos los rebaños.

(Los motivos del lobo, *Canto a la Argentina*, 833).

A veces, por el contrario, sugiere una delectación morosa, llena de voluptuosidad:

Y es crüel y eterna su risa de oro.
(Era un aire suave..., *Prosas Profanas*, 551).
Enigma humano tan ponzoñoso y süave.

(*Ibis.*, C. de V. y E., 683).

Y furiosa y rïente y que abrasa y que mesa.

(Palabras de la Satiresa, *Prosas Profanas*, 616).

En ella está la ciencia armonïosa.
(*Carne, celeste carne de la mujer,* C. de V. y E., 668).

O simplemente se insinúa la lentitud de los estados apacibles:

¡Oh süaves campanas entre la madrugada!
(*La dulzura del Angelus,* C. de V. y E., 655).

El cantor va por todo el mundo
sonrïente o meditabundo.
(*El Canto Errante,* I, 702).

La Sinalefa. Como es natural, Rubén Darío la empleó abundantemente. A veces lo unido son dos vocales de distintas palabras, pero una abierta y una cerrada, siguiendo el mismo fenómeno que se da en el habla:

Una pasión violenta unía.
(*Canción de otoño en primavera,* C. de V. y E., 658).

En sus brazos tomó mi ensueño.
(Ibid.).

Tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas.
(*Salutación a Leonardo,* C. de V. y E., 639).

En el siguiente verso se unen dos cerradas; dos abiertas, y una cerrada y una abierta:

Y si hubo áspera hiel en mi existencia... (Ibid., 629).

Si se recuerda que la conjunción *y* es un sonido que según su posición puede pronunciarse como vocal, como semivocal o como semiconsonante, se advertirá que en el siguiente verso su comportamiento es de semivocal y se une a la vocal precedente. Hay en este solo verso, cuatro sinalefas:

Allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela.

(Ibid.).

Citar más casos sería prolijo.

La Sinéresis. De igual modo que la sinalefa, fue empleada por Darío:

Héroe que calza femenil sandalia.

(A un pota, *Azul*, 533).

Hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste.

(Responso a Verlaine, *Prosas Profanas*, 594).

Pase. Y suene el divino clarín extraordinario.

(*Canto de Esperanza*, C. de V. y E., 642).

Coronado de áureo yelmo de ilusión.

(*Letanías de Nuestro Señor D. Quijote*, Ibid., 685).

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura
y su mirada astral y omnipotente.

(Metempsicosis, *El Canto Errante*, 702).

Bajo áurea rotonda reposa tu gran paladín.

(*A Francia*, Ibid., 709).

En los casos de contacto vocálico en que la segunda ocupa la posición del acento rítmico, su preferencia por el mantenimiento del hiato es muy marcada. A pesar de que, cuando el acento va sobre la segunda vocal del grupo, es optativo el hiato o la sinéresis:

Bosque ide-al que lo re-al complica.

(C. de V. y E., 629).

Y el secreto ide-al duerme en la sombra. (Ibid., 630).
Diríase un trémolo de liras e-olias.

(Era un aire suave..., *Prosas Profanas,* 550).

En la jaula de mármol del palacio re-al.

(Sonatina, *Prosas Profanas,* 557).

Y un profundo ole-aje y un misterioso viento.

(*Caracol,* C. de V. y E., 679).

La palabra *poesía* figura siempre extendida en sus cuatro sílabas: po-e-sí-a:

En sus Himetos mágicos mieles de po-e-sí-a.

(A los poetas risueños, *Prosas Profanas,* 618).

No suele producirse la sinéresis ni en *poesía* ni en *poeta*:

Que, siendo su paje, será su po-e-ta.

(*Era un aire suave...*).

Un coro de po-e-tas y pintores.

(Divagación, *Prosas Profanas,* 553).

Po-e-tas que interpretan el destino. (Ibid., 555).

¿Qué haremos los po-e-tas sino buscar tus lagos?

(*Los Cisnes,* C. de V. y E., 649).

Ese es mi mal. Soñar. La po-e-sí-a...

(*Melancolía, Ibid.,* 675).

La Dislocación Acentual. En la lírica castellana hay ejemplos de dislocación acentual, principalmente en el acervo popular, tomados de allí también por los poetas cultos para imprimir aire popular a sus versos. La gitanilla de Cervantes cantaba:

"Y pisaré el polvó
atán menudó".

Rubén Darío dice:

Dile el alma por
tan dulce elixir.

(Lay, *Prosas Profanas,* 610).

La siguiente estrofa, en alejandrinos aconsonantados, supone un acento rítmico en el artículo *la,* porque se encuentra al final del verso. Su rima en *-á* tónica consuena con la *-á* de despertará:

De ir a tientas en interminables espantos,
hacia lo inevitable, desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡ de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

(*Nocturno,* C. de V. y E., 657).

Otro caso de desplazamiento acentual:

Y con la voz de quien aspira y ama,
clamé: "¿Dónde está el dios que hace del lodo
con el hendido pie brotar el trigo,
que a la tribu ideal salva en su *exodo*?"

(Revelación, *El Canto Errante,* 713).

Los Encabalgamientos. Este modo expresivo, al que se han dedicado tantos estudios eruditos, apareció en la lírica castellana del Renacimiento. No es, pues, un descubrimiento del Modernismo.

Constituye una disociación entre el metro y el léxico, y su propósito es destacar una palabra o una frase con alguna finalidad expresiva, diferente en cada caso particular.

En Rubén Darío fue en muchas ocasiones el deseo de flexibilizar el verso, haciendo variable el hemistiquio, vale decir, moviendo el lugar de la cesura:

Los recelos, las crueles / insidias, los espantos.
(Oda a Mitre, *El Canto Errante,* 730).

Rumorosa como una / colmena y agitada. (Ibid.).

En los dos casos precedentes se separa el adjetivo del correspondiente sustantivo. En los subsiguientes, el fenómeno se produce dentro de una palabra; es el encabalgamiento léxico medial:

Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas...
(A Phocás, el campesino).

¿Cuándo será la ca/bellera que se inclina
agitada por un /viento perseverante?
¿Cuando el brazo de luz dará al Judío Errante
el vaso en que se abreve del agua cristalina?
(Israel, *El Canto Errante,* 707).

También hace el versal con un solo término, al igual que había hecho Fray Luis de León:

El alma que se advierte sencilla y mira claramente la gracia pura de la luz cara a cara.
(C. de V. y E., XV, 667).

Pero el que abunda en toda la extensión de su obra es aquél que se da en la pausa versal sobre un sirrema, especialmente con voces átonas que por la posición final que ocupan se convierten en tónicas:

Y sufrir por la vida y por la sombra y *por*
lo que no conocemos y apenas sospechamos.
(*Lo fatal, Ibid.,* 688).

Gozad de la tierra, que *un*
bien cierto encierra.
(*Poema del Otoño,* 775).

Sombríos, sin oro de sol, taciturnos,
en medio de brumas glaciales y *en*
montañas de ensueños, ¡oh pinos nocturnos,
oh pinos del Norte, sois bellos también!

(La canción de los pinos, *El Canto Errante*, 735).

Hacia lo inevitable, desconocido, y *la*
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

(*Nocturno*, C. de V. y E., 657).

En la siguiente estrofa hay dos ejemplos:

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.

(Epístola a la Sra. de Leopoldo Lugones, *El Canto Errante*, 747).

Y yo, apolonida
la dormida
cuerda haré cantar por *la*
luz que está
dentro tu cuerpo prendida.

(Loor, *Prosas Profanas*, 613).

Y provenía *de*
el divino astillero del divino Watteau.

(*Marina*, Ibid., 619).

Obsérvese que en el ejemplo precedente se ha impedido incluso la contracción de la preposición con el artículo.

Y mientras la retórica del pájaro te adula
y los astros del cielo te acompañan, y *los*
ramos de la Esperanza surgen primaverales . .

(*Alma mía,* Ibid., 622).

De pronto entre las copas de los árboles vi
un cono gigantesco, "calvo y desnudo", *y*
lleno de antiguo orgullo triunfal.

(Momotombo, *El Canto Errante,* 705).

Si pequeña es la Patria, uno grande la sueña.
Mis ilusiones, y mis deseos, y *mis*
esperanzas, me dicen que no hay patria pequeña.
Y León es hoy a mí como Roma o París.

(Retorno, *Poema del Otoño,* 784).

Que esta dislocación sirremática fue del agrado de nuestro bardo desde su primera juventud lo prueba el siguiente ejemplo, de *El Arte,* perteneciente al libro EPÍSTOLAS Y POEMAS, que se publicó en Managua en 1885, cuando el poeta tenía 18 años de edad:

Grecia la sagrada, *que*
guardó a los dioses en sí,
¡bendita sea!, que allí
endiosado el arte fue. (448).

Entre los tipos de encabalgamiento usados por los poetas, el más audaz es éste en que abunda Rubén Darío, el encabalgamiento sirremático versal, porque altera una de las más inseparables estructuras sin tácticas y a la vez trastorna drásticamente los grupos acentuales.

ARCAISMOS Y REMINISCENCIAS DEL CLASICISMO

Destacadas con la rima consonante, emplea algunas voces arcaicas, por un lujo cultural del que hizo gala especialmente al iniciarse, pero que nunca abandonó del todo.

Del poema *Al Libertador Bolívar,* en la INICIACIÓN MELÓDICA, es el siguiente ejemplo:

> Pues héroe tan gigante
> no puede resonar cítara alguna
> que ensalce lo bastante
> su valor y fortuna:
> pequeñas son la estatua y la *coluna.* (68, 69).

Es el caso de la reducción de los llamados grupos cultos, p t, m n, que se cumplió en el habla y que fue llevado asimismo a la poesía clásica en los siglos XVI y XVII, con la pérdida de la consonante implosiva, que la reacción cultista del siglo XVIII restituyó:

> Predicó su doctrina inmaculada,
> ora con su fluidez del buen *conceto.*
>
> (*Unión Centroamericana,* Ibid., 81).

Otros ejempos:

> Al caminar se *vía*
> su cuerpo ondear, con garbo y bizarría.
>
> (Estival, *Azul,* 519).

También hay arcaísmos de sintaxis como el empleo de *cuyo* con valor de pronombre interrogativo, sustantivado:

> Don Gil, Don Juan, Don Lope, Don Carlos, Don Rodrigo,
> ¿cúya es esta cabeza soberbia? ¿Esa faz fuerte?
>
> (*Retratos*, C. de V. y E., 652).

Este empleo recuerda la égloga primera de Garcilaso, aunque la construcción no es idéntica: "Tu dulce habla, ¿en cúya oreja suena?"

Otro arcaísmo se da en

> ¡Adiós, adiós! Y que recuerdes quiero
> cuando yo haga el retorno a mis hogares,
> a *aqueste* trovador y caballero
> que ha cantado en tu reja sus cantares,
> porque el amor en sus entrañas lleva
> a ramo virgen y a corola nueva.
>
> (Bouquet, A Berta, *Del chorro de la Fuente*, 882).

La poesía modernista recibe así unas gotas de sabor añejo de la más castiza tradición.

EL SIMBOLISMO DE LOS SONIDOS

Este fue otro de los procedimientos del Modernismo que Darío aplicó magistralmente. La acumulación de ciertos sonidos que tienen mayor sonoridad, fue característica del Simbolismo francés, en el que la música verbal alcanzó tan alto sitio.

Darío incorpora esta conquista de la fonética expresiva a una lengua como el español, que tiene más posibilidades que la francesa por su mayor elasticidad acentual, por su mayor número de sonidos y por la mayor diversidad de éstos. Y así para denotar la fuerza como para sugerir delicadeza, nuestro bardo extrajo del caudal de la lengua sus más variados matices.

La *Marcha triunfal*, C. de V. y E., 646, 647, es una verdadera apoteosis del sonido expresivo. Es lógico que precisa contar de antemano con el significado, sobre el cual se monta todo lo demás. He aquí la expresión de la fuerza, lograda con el ritmo acentual, y con el epíteto *robustas*, cuya fortaleza reside en la vibrante /r/, situado en el pie central, estableciendo un balance entre los cinco anfíbracos:

> La gloria solemne de los estandartes
> llevádos / por mános / robústas / de heróicos / atlétas.

El ruido de las armas se representa así:

> Se escucha el rüido que forman las armas de los caba-
> [lleros.

La aspereza con que los caballos soportan los frenos está

en los sonidos tan ásperos, *f* y *c*, repetidos en este verso, en posiciones iniciales de sílaba:

> Los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra.

La sonoridad lograda con la *r*, en especial por la triple rima consonante en *oro*:

> Los claros clarines de pronto levantan sus sones,
> su canto sono*ro*,
> su cálido co*ro*
> que envuelve en un trueno de *oro*
> la augusta soberbia de los pabellones.

Las sílabas trabadas en nasal son de gran sonoridad:

> Las trompas guerreras resuenan;
> de voces los aires se llenan . .

Si bien el ritmo contribuye muchísimo al tono épico de este poema, no lo es todo por sí solo. El pie anfibráquico que emplea es exactamente el mismo de

> ¡los bárba / ros Frán cia / Los bár ba / ros cá ra / Lu
> [té cia!

Y que el de la siguiente estrofa de *Era un aire suave*, donde el efecto es del todo contrario, gracias al sentido del poema y a los sonidos:

> La orquesta perlaba sus mágicas notas;
> un coro de sones alados se oía;
> galantes pavanas, fugaces gavotas
> cantaban los dulces violines de Hungría.

> Laor-qués-ta per-lá-ba sus-má-gi cas-nó-tas
> un -có -ro de -só-nes a -lá-dos seo-í -a
> ga -lán -tes pa -vá-nas fu -gá-ces ga -vó-tas
> can –tá –ban los–dúl–ces vio-lí-nes deHun-grí-a.
> Ya -vié-neel cor-té -jo ya -vié-neel cor-té -jo
> ya –seó–yen los–clá–ros cla-rí-nes

laes -pá -da sea-nún-cia con-ví -vo re -flé-jo
ya -vié-neo roy-hieé-rroel cor-té -jo
de -dós-pa la -dí -nes.

A pesar de que ambas estrofas se basan en el pie anfibráquico, aquélla tiene "un aire suave" opuesto casi diametralmente a estos ritmos marciales por el supuesto semántico y por los sonidos concurrentes. Además, mientras en aquella estrofa el pie anfibráquico va en número de cuatro ciñéndose totalmente a los dodecasílabos geminados, en cambio en la *Marcha triunfal* se despliega en períodos elásticos, en un ritmo que recrea a la vez sonido, movimiento, brillo y fuerza que se expanden ante la acogida triunfal a los héroes.

El ímpetu del poema va *in crescendo* y el período final es ya tan amplio que el último verso consta de 24 sílabas, en ocho anfíbracos. Las alternancias de sílabas en nasal y en *l* producen un efecto sonoro extraordinario:

Las trompas guerreras resuenan;
de voces los aires se llenan...
A aquellas antiguas espadas,
a aquellos ilustres aceros,
que encarnan las glorias pasadas...
¡Y al sol que hoy alumbra las nuevas victorias ganadas,
y al héroe que guía su grupo de jóvenes fieros;
al que ama la insignia del suelo materno,
al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la [mano,
los soles del rojo verano,
las nieves y vientos del gélido invierno,
la noche, la escarcha
y el odio y la muerte, por ser por la patria inmortal,
saludan con voces de bronce las trompas de guerra que [tocan la marcha triunfal...

Obsérvese cómo el hipérbaton antepone el verbo y sus complementos al sujeto, a lo largo del extenso período, con el objeto de concluir con un verso triunfal, ya que el riguroso orden gramatical sería:

Las trompas de guerra que tocan la marcha triunfal
a aquellas antiguas espadas, [saludan
a aquellos ilustres aceros... etc.

La l. Además de su musicalidad propia, la /l/ empleada abundantemente parece transportar a regiones etéreas: aligera el verso; produce un efecto de levedad. Es un sonido alado. La causa puede ser cultural, pero el hecho es que opera en nuestra sensibilidad: inevitablemente asociamos la l a voces como ala, vuelo, cielo, luna, sol, luz, altura, esbeltez, ideal, y sin duda hasta a su grafía. El caso es que Darío la acumula en momentos muy especiales.

Aquí, en el segundo verso, traduce la delicadeza de la queja:

La queja vaga que a la noche entrega
Loreley en la lengua de la lira.

(Divagación, *Prosas Profanas,* 554).

En la *Sonatina,* (Ibid., 556) es el camino por donde se evadirá la princesa que quiere volar del palacio real:

La princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.
¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de Mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Este maestro de la expresividad logra en efecto que la pricesa pálida no se sumerja en el agua, sino que pueda

ir al sol por la escala luminosa de la ele.

En la estrofa siguiente, la /l/ evoca la efervescencia del champaña, subiendo a la mirada de Eulalia, que

Tiene azules ojos, es maligna y bella;
cuando mira, vierte viva luz extraña;
se asoma a sus húmedas pupilas de estrella
el alma del rubio cristal del champaña.

(*Era un aire suave...*, Ibid., 550).

Aquí trasluce la ligereza con que se vela la frivolidad femenina:

bajo el ala aleve del leve abanico. (Ibid.).

Y en este otro, la levedad del pie de la bailarina:

Sobre el tacón rojo, lindo y leve el pie.

Donde la /l/ alcanza un simbolismo de elevación casi mística es en el poema dedicado a su primera esposa, la que murió tan joven, Rafaela Contreras. Figura en PROSAS PROFANAS. Pareciera que la /l/ fuera aquí el símbolo de la aspiración ideal del espíritu, y que todo girara en torno de ella:

El poeta pregunta por Stella

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones:
lirio, florido príncipe,
hermano perfumado de las estrellas castas,
joya de los abriles.

A ti las blancas dianas de los parques ducales,
los cuellos de los cisnes,
las místicas estrofas de cánticos celestes,
y en el sagrado empíreo, la mano de las vírgenes.

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios
la primavera imprime:
en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras,
sino el icor excelso de las flores insignes.

Lirio real y lírico,
que naces con la albura de las hostias sublimes,

de las cándidas perlas
y del lino sin mácula de las sobrepellices:

¿has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es
[tan triste?

En cada verso la /l/ figura varias veces. Y al final del poema, en el último verso, que es un compuesto de un heptasílabo y un endecasílabo, coinciden la desaparición de la /l/ y la expresión de la tristeza del poeta:

La hermana de Ligeia, / por quien mi canto a veces es
[tan triste.

LA REITERACION

La reiteración puede ser de sonidos aislados, de sílabas, de palabras o de giros; a veces de versos enteros, y hasta de estrofas. Y cada caso tiene su sentido propio. Hemos visto algunos ejemplos con la /r/ y las nasales para la sonoridad, y otros con la /l/. Porque Rubén Darío explotó las posibilidades expresivas del idioma desde la base del sonido hasta la totalidad del poema. Aunque el simbolismo del sonido no fue un hallazgo suyo, sino una herencia que los modernistas supieron acrecentar.

Dámaso Alonso ha analizado mucho este procedimiento empleado por los clásicos, en quienes tal vez fue intuitivo:

En Garcilaso:

"En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba".

En Góngora:

"Infame *tur*ba de noc*tur*nas aves".

También en nuestra América fue muy empleado por los poetas y advertido por los críticos.

La onomatopeya queda muy bien ejemplificada en estos versos de José Joaquín de Olmedo, citados por críticos y preceptistas:

"El trueno horrendo que en fragor revienta
y sordo, retumbando se dilata".

Que bien analizados resultan tan expresivos como el del famoso *Idilio eterno*: "Ruge el mar y se encrespa y se agiganta".

Sin necesidad de recurrir a preceptivas, en la obra de cualquier modernista se encuentran abundantes ejemplos: la continuidad rítmica con que, en José Santos Chocano, los caballos "galopaban... galopaban... galopaban..."

En el célebre *Nocturno* de José Asunción Silva, la lentitud, que en este caso se asocia con la tristeza de recordar, se consigue por varios medios, entre ellos la reiteración:

> "y eran una sola sombra larga,
> y eran una sola sombra larga,
> y eran una sola sombra larga".

Amado Nervo repite un estribillo insistiendo, a cada nueva caracterización expresa en cada estrofa, en que la amada

> "Era llena de gracia como el Ave María.
> ¡Quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!"

Rubén Darío en las *Letanías de Nuestro Señor D. Quijote* repitió íntegras al final las dos primeras estrofas, con una variante en el primer hemistiquio del verso inicial:

> Rey de los hidalgos, señor de los tristes (22)
> que de fuerza alientas y de sueños vistes... etc.,

También en los poetas actuales los casos son frecuentísimos, incluso en las producciones más recientes. Lo cual confirma la teoría de que aun en las sensibilidades que se creen más antitéticas, siempre hay puntos en común. Aunque tendemos a mirar sólo lo que hay de revolucionario en cada generación, puesto que el aporte es lo que más interesa, también hay ciertos elementos tradicionales que se prolongan y se mantienen vigentes: lo que cambia en este caso es el sentido con que se utilizan.

Pero objetivamente, en cuanto atañe a la técnica, este procedimiento es el mismo entonces y ahora.

---

(22) ¡Ora por nosotros, señor de los tristes.

En Darío la reiteración se presenta en distintas modalidades: puede ser de sonidos, de sílabas, de palabras, de versos, de estrofas. También hay una reiteración que no es léxica sino sintáctica y que adopta la forma de los paralelismos. Y la propiamente semántica, que aflora en las metáforas.

En Rubén Darío la repetición de sílabas constituye, por su frecuencia, un rasgo estilístico. He aquí un ejemplo:

> Vino de la viña de la boca loca.
>
> (El faisán, *Prosas Profanas*, 565).

Y este otro, presente en casi todas las preceptivas, porque además ofrece ciertas correlaciones:

> El verso sutil que pasa o se posa
> sobre la mujer o sobre la rosa
> beso puede ser, o ser mariposa.
>
> (C. de V. y E., 663).

Con base en una doble *aliteración* logra una clara *onomatopeya*:

> Y el grito de su pito repite el pito-real.
>
> (Tutecotzimí, *El Canto Errante*, 714).

La Conjunción. La repetición de las conjunciones, que en la Estilística responde al nombre de este subtítulo, aparece ya desde el estilo bíblico. En Rubén Darío tiene diversas finalidades.

En las *Palabras de la Satiresa* se emplea la copulativa para destacar estados anímicos contradictorios:

> Y furiosa y rïente y que abrasa y que mesa...
>
> (*Prosas Profanas*, 616).

Aquí denota insistencia en su posición indeclinable:

y sin falsía,
y sin comedia y sin literatura...
si hay un alma sincera, ésa es la mía.

(C. de V. y E., I, 628).

Así indica su indentificación con la poesía de todas las épocas y lugares:

Y muy siglo XVIII y muy antiguo
y muy moderno, audaz, cosmopolita.

(Ibid., 627).

Para insistir en la negación, como en el *Coloquio de los Centauros*, PROSAS PROFANAS, 575:

Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo.

A veces la negación es ante todo lo que rodea:

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.

(*Sonatina, Ibid.*, 557).

La disyuntiva expresa las parejas de alternativas:

...de odio o de amor, o de pena
o gozo.

(*Coloquio de los Centauros*).

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el Rey de las islas de las Rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

En esta estrofa de la Sonatina se destacan, por individualización, las múltiples posibilidades en que podría realizarse el sueño de la princesa que suspira.

Nuestro poeta emplea *la anáfora* sobre verbos, nombres, o elementos de relación, según la idea que quiere destacar.

En los hexámetros de la *Salutación del optimista,* con los que intentaba resguardar al pueblo español del pesimismo de algunos escritores, aconseja:

> Abominad la boca que predice desgracias eternas,
> abominad los ojos que ven sólo zodíacos funestos,
> abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres
> o que la tea empuñan o la daga suicida.
>
> (C. de V. y E., 631).

En el primero de los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 628, quiere señalar con todas sus connotaciones, cuál es el momento de su inspiración, "la hora de la melodía":

> Hora de ocaso y de discreto beso,
> hora crespuscular y de retiro;
> hora de madrigal y de embeleso,
> de "te adoro", de "¡ay!" y de suspiro.

En las *Letanías de Nuestro Señor Don Quijote,* la preposición reiterada multiplica las situaciones, muchas veces ambiguas, a las cuales el caballero debía oponer su combatividad:

> Noble peregrino de los peregrinos,
> que santificaste todos los caminos
> con el paso augusto de tu heroicidad,
> contra las certezas, contra las conciencias,
> y contra las leyes y contra las ciencias,
> contra la mentira, contra la verdad.

En el mismo poema, la preposición *sin* indica la falta de tantos valores positivos:

> Pues casi ya estamos sin savia, sin brote,
> sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,
> sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

En el *Canto de esperanza* (C. de V. y E., 642), se invoca a Dios como en una plegaria y se le llama a traer la paz sobre el mundo:

> Ven, Señor, para hacer la gloria de ti mismo,
> ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo,
> ven a traer amor y paz sobre el abismo.

En la *Sonatina* se repite el sujeto (la princesa) para recordar que su alta condición nobiliaria constituye una atadura para sus sueños románticos:

> La princesa no ríe, la princesa no siente.
> La princesa persigue por el cielo de Oriente
> la libélula vaga de una vaga ilusión. (556).

En *Vaso de miel y mirra,* INICIACIÓN MELÓDICA, 131, el poeta, adolescente, envidia a los que no se sienten, como él, turbados por una pasión frustrada:

> ¡Felices aquellos que nunca han amado!
> ¡Felices!... ¡Felices, que no han apurado
> el cáliz terrible de un fiero dolor!

A veces emplea una simple *reduplicación,* con diferentes sentidos. En el caso siguiente, del mismo poema, es indicativa de impaciencia:

> ¿Estoy loco? No sé: lo que siento
> no lo puedo jamás expresar.
> Es un rudo y feroce tormento...
> Nada más; nada más... ¡nada más!

Si bien ese *feroce tormento* parece más una reminiscencia de Dante que un tormento de esa magnitud.

En los siguientes versos nos da la idea de la totalidad abarcadora de su entusiasmo:

> Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
> el ser y con la tierra y con el cielo.
>
> (*Amo, amas...*, C. de V. y E., 679).

En la *Marcha triunfal,* sentimos el júbilo en que se desborda la expectativa de las multitudes ante la entrada gloriosa:

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo!

En la *Canción,* PROSAS PROFANAS, 611, y en *Ama tu ritmo* (617), la repetición del vocablo *perla* se acopla muy bien con el sentido iterativo de los verbos *desgranar* y *engarzar*:

Pan, de su flauta desgrana
un canto que, en la mañana,
perla a perla, ríe y llora.

Y engarza perla y perla cristalina.

En el primero de los C. de V. y E., el poeta se complace en la posesión de aquel mundo imaginario creado por él mismo:

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.

A veces la repetición de una frase divide con la pausa versal, y el efecto es el de un juego veleidoso con el motivo aludido:

¿Eva era rubia? no. Con ojos negros
vio la manzana del jardín. Con *labios*
rojos probó su miel; con *labios rojos*
que saben hoy más ciencia que los sabios.

(Alaba los ojos negros de Julia, *Prosas Profanas,* 560).

Puede la repetición de un giro introducir un matiz muy sutil de diversidad, según el contexto. En los siguientes versos, de CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, I, 627, el *ins-*

tinto del poeta *se lanza* como un potro desbocado, llevando sobre sí a su juventud:

> Potro sin freno se lanzó mi instinto,
> mi juventud montó potro sin freno.

En *La gitanilla*, (PROSAS PROFANAS, 620), el primer hemistiquio enuncia la belleza del rostro; el segundo insiste para introducir una comparación culta, que aporte a esta belleza natural el prestigio literario:

> Era bello su rostro. Era un rostro tan bello
> como el de las gitanas de don Miguel Cervantes.

Hay casos que son verdaderas variaciones sobre un tema. Los giros o frases son los mismos, pero en distintos entornos signicativos y en diferente posición versal, y aun estrófica. A la vez que regalan matizaciones al sentido, demuestran un dominio técnico que llega al virtuosismo, en el mejor sentido de la palabra:

> Corta la flor al paso, deja la dura espina;
> en el río de oro lleva a compás el remo;
> saluda al rudo arado del rudo Triptolemo,
> *y sigue como un dios* que sus sueños destina...
>
> Y *sigue como un dios* que la dicha estimula;
> y mientras la retórica del pájaro te adula
> y los astros del cielo te acompañan, y los
>
> ramos de la Esperanza surgen primaverales,
> atraviesa impertérrita por el bosque de males
> sin temer las serpientes; y sigue, como un dios...
>
> (Alma mía, *Prosas Profanas*, 621, 2).

Es muy sugestiva la colocación de la frase en el verso final, precisamente en el lugar culminante, porque el último verso del soneto es la conclusión sintetizadora de todo lo que el poema ha expresado. El significado del verbo *seguir* y los puntos suspensivos parecen demarcar el camino que ha de transitar el alma.

En la *Sonatina*, el primer hemistiquio ("La princesa está triste") nos revela el estado anímico de la princesa. Luego se va descorriendo el velo de la causa de su tristeza: la soledad en que sueña, aislada en el palacio. Su espíritu asoma al rostro, haciendo de su soledad una dolencia que circula por la sangre; y de la sangre vuelve al espíritu. He allí el sentido de la variación: la tristeza es el indicio espiritual de su soledad; y la palidez, el indicio físico:

> ¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!
> (La princesa está triste. La princesa está pálida).
> ¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
> ¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
> (La princesa está pálida. La princesa está triste)
> más brillante que el alba, más hermoso que Abril!

En la *Salutación del Optimista*, CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 631, 632, la grandiosidad de los hexámetros se abre gloriosamente con el verso

> Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,

que luego, en el cuarto período, aparece con una variante:

> Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas.

El poeta infunde ánimos con un brío digno de la epopeya. Y tras insuflar al pueblo español todo el aliento de que es capaz su confianza en los destinos de España por el vigor de sus hijos, repite el verso al final, que no aparece jadeante, sino con todo el ímpetu y la majestuosidad con que abrió el poema.

En el soneto *A Francia* (EL CANTO ERRANTE, 710), la variación establece un parangón entre Bizancio y Roma, que el poeta aduce como ejemplo que debe ser aleccionador para Francia:

> Suspende, Bizancio, tu fiesta mortal y divina;
> ¡oh Roma, suspende la fiesta divina y mortal!

Y a la vez, los epítetos se intercambian correlativamente, con lo cual llegan ambas a ocupar el lugar privilegiado de la rima. La colocación de *mortal* en primer término en la primera pareja y al final en la segunda, le da mayor realce. Y más que un vaticinio, es un llamado a la realidad política basado en antecedentes históricos, no previendo, sino viendo desde fuera del ámbito pagano parisiense, a suficiente perpectiva espacial y espiritual, la avanzada bélica que amenazaba "del lado del férreo Berlín".

LA AMPLITUD DE LOS PERIODOS

La amplitud de los períodos es característica inequívoca, aunque no exclusiva, de la literatura culta.

El hecho de desenvolver un pensamiento o cualquier contenido anímico en sus varias implicaciones, requiere la organización mental del escritor, que ha de introducir un orden en la oscura vivencia, aunque este orden establecido no sea muy deliberado, sino espontáneo. Y requiere además un dominio de las reglas que el uso culto de la lengua impone, académicamente formuladas con mayor o menor flexibilidad (y adquiridas y practicadas a veces sin que medie un aprendizaje teórico) para mantener la secuencia de lo expresado sin traicionar, por descuido, algunos de sus componentes.

Por la falta de conocimiento gramatical se producen en ocasiones los anacolutos y ciertas discordancias que podrían dejar perplejo a quien leyera con criterio riguroso. No ocurre así en el caso de la producción rubendariana, cuyos amplios períodos sobrepasan en algún momento la capacidad receptiva del lector, que ha de releer para captar la relación plena entre unas ideas y otras de un mismo pensamiento. Y siempre encuentra que la expresión no ha sufrido mella por ninguno de sus ángulos.

En las *Recreaciones arqueológicas*, Friso, PROSAS PROFANAS, 597, hay un marcado gusto barroco por la ornamentación:

> Cabe una fresca viña de Corinto
> que verde techo presta al simulacro
> del Dios viril, que artífice de Atenas
> en intacto pentólico labrara,

un día alegre, al deslumbrar el mundo
la harmonía del carro de la Aurora,
y en tanto que arrullaban sus ternezas
dos nevadas palomas venusinas,
sobre rosal purpúreo y pintoresco,
como olímpica flor de gracia llena
vi el bello rostro de la rubia Eunice.

Obsérvese que en este ejemplo y los que siguen, todo el período va a desembocar en la idea principal, que se coloca en el último término. Es el caso que se da también en el poema XVIII de CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 688:

Cuando el áureo Pegaso
en la victoria matinal se lanza
con el mágico ritmo de su paso
hacia la vida y hacia la esperanza,
si alza la crin y las narices hincha
y sobre las montañas pone el casco sonoro
y hacia la mar relincha,
y el espacio se llena
de un gran temblor de oro,
es que ha visto desnuda a Anadiomena.

Vienen a nuestro recuerdo las estancias flexibles de Fernando de Herrera (1534 - 1597):

"Aquel que libre tiene
de engaño el corazón, y sólo estima
lo que a virtud conviene
y sobre cuanto precia
el vulgo necio su intención sublima,
y el miedo menosprecia,
y sabe mejorarse,
sólo señor merece y rey llamarse".

No es un estilo a propósito para nuestro momento de urgencias, pero aún así sentimos su motivación. A medida que se va leyendo, se crea una especie de "suspenso" es-

tético. La sensibilidad del lector va siguiendo verso a verso hasta recibir la visión esperada.

En la oda *A Roosevelt,* CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 640), el poeta antes de utilizar su arma final, hace oír todo el repertorio defensivo de los valores culturales indígenas e hispánicos que han ennoblecido a nuestra América india, desde la época precolombina hasta el siglo XX:

> Mas la América nuestra, que tenía poetas
> desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
> que ha seguido las huellas de los pies del gran Baco,
> que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
> que consultó los astros, que conoció la Atlántida
> cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
> que desde los remotos momentos de su vida
> vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
> la América del grande Moctezuma, del Inca,
> la América fragante de Cristóbal Colón,
> la América católica, la América española,
> la América en que dijo el noble Guatemoc:
> "Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
> que tiembla de huracanes y que vive de amor,
> hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.

Es visible la insistencia anafórica de *la América* que lleva el propósito de contraponer cada una de las características de esta América nuestra a la intención expansionista de la del Norte, como si cada una de estas condiciones bastara de por sí para que se le defienda.

Quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.

(C. de V. y E., I, 629).

Y así juntaba a la pasión divina
una sensual hiperestesia humana.

(Ibid., 628).

Apagaré la llama de la vestal intacta
y la faunesa antigua me rugirá de amor.

(Ite, Missa est, *Prosas Profanas,* 571).

En su guante de hierro hay una flor naciente.

(*Cosas del Cid,* Ibid., 607).

Si pequeña es la patria, uno grande la sueña.

(Retorno, *Poema del Otoño,* 784).

Que une en su boca plegaria y blasfemia.

(Pórtico, *Prosas Profanas,* 582).

La Antítesis consiste en el enfrentamiento de dos ideas que pueden relacionarse por oposición, causalidad o algún otro tipo de nexo. Tradicionalmente se le clasifica entre las figuras lógicas, pero en ocasiones tiene todas las características de las figuras patéticas:

Hipsipila sutil liba en la rosa
y la boca del fauno el pezón muerde.

(C. de V. y E., I, 629).

Primitivo y moderno, sencillo y complicado.

(*A Roosevelt,* C. de V. y E., 638).

La pura frente es ángel y el ojo negro es brujo.

(*Retratos,* I, 2, Ibid., 653).

El cantor va sobre la tierra
en blanca paz o en roja guerra.

(*El Canto Errante,* 701).

Sus cuatro patas bajan; su testa erguida, sube.
(Coloquio de los Centauros, *Prosas Profanas,* 574).
El loco grito de Atis que su dolor revela
o la maravillosa canción de Filomela.

(Ibid., 577).

Metro mágico y rico que al alma expresas
llameantes alegrías, penas arcanas,
desde en los suaves labios de las princesas
hasta en las bocas rojas de las gitanas.

(Elogio de la seguidilla, *Prosas Profanas,* 586).

Con lo claro del sol y lo oscuro del lodo.

(*Amo, amas...*, C. de V. y E., 679).

Y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.

(Ibid.).

¡Princesas, envolvedme en vuestros blancos velos!
¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!

(*El reino interior,* Ibid., 605).

LOS PARALELISMOS

Son un medio expresivo de carácter sintáctico. Provienen del orden sicológico del escritor, y contribuyen a la claridad expositiva del contenido que se traduce. Por lo mismo, suelen encontrarse más en los poemas presididos por la armonía apolínea.

No obstante depender de la sintaxis en forma inmediata, su razón última está en la inspiración del autor. Percuten sobre la razón del lector y repercuten sobre la afectividad. Son muy gustados por las inteligencias disciplinadas.

El tema de la composición puede ser vario, pero el tono que el poeta le confiere viene determinado por cierto sosiego espiritual.

Generalmente el paralelismo sintáctico coincide con el paralelismo léxico, de allí las reiteraciones que se apreciarán en algunos de los siguientes ejemplos:

> Por Isabel que cree, por Cristóbal que sueña
> y Velázquez que pinta y Cortés que domeña.
>
> (*Al Rey Oscar,* C. de V. y E., 634).

> ¡Oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco!
>
> (Ibid., XI, 643).

> Anacreonte, padre de la sana alegría;
> Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa.
>
> (A los poetas risueños, *Prosas Profanas,* 618).

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de sueños vistes.

(*Letanías de Nuestro Señor D. Quijote*, C. de V. y E., 685).

A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo
tu triunfo, Amor, al beso de la estación que llega.

(*Propósito primaveral*, Ibid., 684).

Ella es la más gallarda de las emperatrices,
princesa de los gérmenes, reina de las matrices,
señora de las savias y de las atracciones,
señora de los besos y de los corazones.

(Coloquio de los Centauros, *Prosas Profanas*, 575).

Más brillante que el alba, más hermoso que Abril.

(*Sonatina*, Ibid., 557).

Quiere ser golondrina, quiere ser mariposa.

(Ibid.).

Está presa en sus oros, está presa en sus tules.

(Ibid.).

En el cinto la espada y en la mano el azor.

(Ibid.).

Pentesilea, reina de amazonas.
Judith, espada y fuerza de Betulia;
Cleopatra, encantadora de coronas,
la luz tuvieron de tus ojos, Julia.

(*Alaba los ojos negros de Julia*, Ibid., 560).

Sus ojos de fuego, sus labios de rosa.

(*El Faisán*, Ibid., 565).

Virgen como la nieve y honda como la mar.

. . . . . .

Ojos de evocadora, gesto de profetisa.

(*Ite, Missa est*, Ibid., 571).

Ritma los pasos, modula los sones.

(*Pórtico,* Ibid., 583).

El músico te adula, te ama el poeta.

(*Elogio de la seguidilla,* Ibid., 586).

Ondulas con el ala de las banderas,
suenas con los clarines de las batallas.

(Ibid., 587).

Como puede apreciarse, PROSAS PROFANAS es la obra modernista donde este procedimiento alcanza su máxima expresión.

LAS EXCLAMACIONES

La afición de Rubén Darío a las exclamaciones, en especial a la interjección *oh*, es uno de los rasgos que más lo distancian del estilo poético de hoy.

También empleó hasta el abuso (para nuestro gusto actual) los signos de exclamación, lo cual era propio del Modernismo, particularmente en el tratamiento de asuntos épicos, a los que se daba, con estos signos, mayor empuje. Sin embargo, en Darío aparecen en toda clase de poemas, en todas sus etapas. Son contadísimos los que se libran de ellos: por ejemplo el último que escribió, ya casi agónico, *Divagación* (DEL CHORRO DE LA FUENTE, 1136). Con lo cual puede estimarse que la creación poética es simultáneamente intuitiva y deliberada, aunque a veces predomine uno u otro carácter.

Es explicable que por su aliento épico abunden las exclamaciones en el *Canto a la Argentina, Canto épico a las glorias de Chile, Salutación del Optimista, Marcha triunfal, A Colón, A Francia, Oda a Mitre,* etc. Y debe destacarse que en el poema *"In Memoriam"*, escrito en hexámetros, dedicado a Bartolomé Mitre, no emplea un solo signo de exclamación.

En general la obra rubendariana, vista en conjunto, está sobrecargada de interjecciones y signos exclamativos. Observando cada caso particular, cada uno de estos signos responde a una motivación expresiva. La más frecuente es la admiración:

> ¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
> emanación del corazón divino

de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!

(C. de V. y E., I, 629).

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro!

(El Cisne, *Prosas Profanas*, 588).

En el caso siguiente es la perplejidad:

¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?
¡Oh! ¿Qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?

(*El reino interior*, Ibid., 605).

Traduce, en este verso, el espanto por lo desconocido:

Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!...

(Nocturno, *El Canto Errante*, 745).

El elogio exaltado requiere los signos de exclamación:

¡Gloria a ti, pensativo de los grandes momentos
para traer el triunfo del instante oportuno,
o cuando hechos relámpagos iban tus pensamientos
vibrando en tus vibrantes arengas de tribuno!

(*Oda a Mitre*, Ibid., 730).

Pasa, ¡oh dominador, oh conductor del carro
de la mágica ciencia! Pasa, pasa, ¡oh bizarro ..

(*Helios*, C. de V. y E., 644).

La intención estimulante se refuerza:

¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera;
honor al herido y honor a los fieles
soldados que muerte encontraron por mano extranjera!
¡Clarines! ¡Laureles!

(*Marcha triunfal*, Ibid., 647).

El lamento se hace más patético:

¡Ay, triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga! Está perdido.
¡Ay del que pide eurekas al placer o al dolor!

(Ibid., XXII, 672).

La embriaguez sensorial que intenta perennizarse, encuentra en las exclamaciones un sustituto del movimiento:

¡Oh mirada! ¡Oh blancura! y ¡oh aquel lecho
en que estaba radiante la blancura!
¡Oh la rosa marmórea omnipotente!

(Metempsicosis, *El Canto Errante,* 702).

Adviértase cómo las exclamaciones propician la *elipsis verbal*:

¡Oh, Primavera sagrada!
¡Oh, gozo del don sagrado
de la vida! ¡Oh bella palma
sobre nuestras frentes! ¡Cuello
del cisne! ¡Paloma blanca!
¡Rosa roja! ¡Palio azul!
¡Y todo por ti, oh alma!

(*Por el influjo de la primavera,* C. de V. y E., 654, 5).

LOS VOCABLOS ESDRUJULOS

En términos generales, no absolutos, los vocablos esdrújulos son, históricamente, cultos; y mirados sincrónicamente, también pertenecen al vocabulario de las esferas cultas.

La predilección por estas palabras, llenas de sonoridad, no se ve en la poesía popular, que sigue la tendencia llana de la lengua.

Un poema en que figuran varios proparoxítonos nos produce cierta extrañeza, casi siempre más negativa que positiva.

Porfirio Barba - Jacob emplea la alternancia de proparoxítonos y oxítonos en uno de sus poemas más famosos: la *Canción de la vida profunda*. Pero en este caso la excelencia del poema es total. Discretamente limita el caso a los dos versos iniciales de cada estrofa, aunque con una reiteración interna en el primero: "Hay días en que somos tan lúgubres, tan lúgubres..." Y en la estrofa final abandona el molde, con lo cual logra una impresión de ruptura que es un verdadero impacto emocional: "Mas hay también, ¡oh tierra! un día, un día, un día / en que levamos anclas para jamás volver..."

Se requiere verdadera maestría para lograr versos esdrújulos, y una seguridad técnica que sólo poseen los virtuosos.

Como la sencillez del estilo actual rechaza la grandilocuencia de los vocablos proparoxítonos, que sólo se emplean cuando son imprescindibles, los versos de Rubén Darío que transcribo a continuación nos resultan exóticos, so-

fisticados; y sin embargo tienen, aun leídos fríamente, una elegancia peculiar y una audacia que vence.

Se notará que los proparoxítonos están colocados en posición central del verso; a veces en fin de hemistiquio, pero no de verso, que por lo mismo es verso llano y su efecto no es detonante:

> Padre y maestro mágico, liróforo celeste.
>
> (Responso a Verlaine, *Prosas Profanas,* 594).

La voz *liróforo* es de un rebuscamiento tal como pocas veces se ha visto en nuestra lírica, si no acudimos al vuelo de Góngora. Y sin embargo es artística.

El nombre de Cristóbal Colón no figura castellanizado, sino en lengua italiana, más sonora y más musical que la nuestra:

> Tu voz escuchó un día Cristóforo Colombo.
>
> (Momotombo, *El Canto Errante,* 706).

> ¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,
> ruega a Dios por el mundo que descubriste!
>
> (*A Colón, Ibid.,* 704).

En los hexámetros *A Bartolomé Mitre* hay un verso en que figuran seis proparoxítonos, cuyos acentos coinciden totalmente con los seis acentos rítmicos:

> Súbita y mágica música óyese en férvidos ímpetus.
>
> (Ibid., 723).

Pero el poeta no repite el caso, que entonces habría caído de la osadía en el artificio inoportuno.

En el *Responso a Verlaine,* lleno de cultismos, hay un verso que ha suscitado una anécdota humorística recogida en algunos libros, aunque en versiones diferentes: en la Madre Patria, un amigo de las letras, perteneciente al

círculo de García Lorca y otros generacionistas del 27, confesaba con evidente exageración que en el verso

Que púberes canéforas te ofrenden el acanto

las únicas palabras que entendía eran *que, te, el.* El sentido de la broma es caricaturizar la tendencia de Rubén Darío a las voces cultas, que se elevó en este poema a la máxima potencia.

ALUSIONES MITOLOGICAS

Las alusiones mitológicas forman parte del repertorio cultista de nuestro bardo; de la "erudición oportuna, aristocracia léxica", de que se enorgullecía en su HISTORIA DE MIS LIBROS. Es natural que surjan a cada paso, ya que, como los parnasianos, él tuvo la mitología como fuente donde saciar su sed de belleza.

En la poética dariana, como en un nuevo Olimpo, ha habitado toda la genealogía de los dioses griegos: Saturno y Rea, Zeus y Hera y toda su descendencia, mencionados indistintamente con los nombres griegos y los latinos, como se hace comúnmente, ya que una alusión al padre de los dioses como Zeus o como Jove o Júpiter casi no nos sugiere diferentes localizaciones o culturas o épocas, puesto que en nuestra herencia artística constituyen una sola imagen en un solo ambiente pagano.

Zeus, Apolo, Afrodita, Dionisio, Palas Atenea y Diana parecen ser los dioses de su predilección, dada la frecuencia y el entusiasmo con que los evoca. Pero también rinde culto a las deidades menores, y a los semidioses y a los mortales que alguna vez despertaron pasiones en las divinidades.

Revivía imaginariamente las metamorfosis del apasionado Zeus, raptando a Europa, en figura de toro; o como lluvia de oro fecundando a Dánae, o como cisne —¡sobre todo como cisne!— en el legendario connubio:

> Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos
> a los de tus dos alas que abrazaron a Leda.
>
> (C. de V y E., III, 650).

De igual modo se recrea en la voluptuosidad de Afrodita

> Tendida cerca de Adonis
> que sus caricias desdeña.
>
> (Primaveral, *Azul*, 518).

En su canto viven las ninfas, los sátiros, los faunos, y los mortales cuya belleza admiraban los moradores del Olimpo. Los ritos de Dionisio, las bacantes ebrias, y toda la distensión pánica se describen en los siguientes versos. Pero el recargo de personajes y de circunstancias, y de adjetivación en un período sintáctico tan amplio, se congelan en un delicioso barroquismo marmóreo; deliberadamente frío y en consonancia con el motivo de inspiración, tomado de la arquitectura, según se deduce del título del poema: *Friso*.

> Pasó el tropel. En la cercana selva
> lúgubre resonaba el grito de Atis,
> triste pavor de la inviolable ninfa.
> Deslizaba su paso misterioso
> el apacible coro de las Horas.
> Eco volvía la acordada queja
> de la flauta de Pan. Joven gallardo,
> más hermoso que Adonis y Narciso,
> con el aire gentil de los efebos
> y la lira en las manos, al boscaje
> como lleno de luz se dirigía.
> Amor pasó por su dorada antorcha.
> Y no lejos del nido en que las aves,
> las dos aves de Cipris, sus arrullos
> cual tiernas rimas a los aires dieran,
> fui más feliz que el luminoso cisne
> que vio de Leda la inmortal blancura
> y Eunice pudo al templo de la diosa
> purpúrea ofrenda y tórtolas amables
> llevar, el día en que mi regio triunfo

vio el Dios viril, en mármol cincelado
cabe la fresca viña de Corinto.

(Recreaciones arqueológicas, I, Friso. *Prosas Profanas,* 599).

Si se recuerda que la realidad terrena que Darío expresó tan humanamente en sus versos, le ocasionó incontables angustias en el orden individual y en el político, puede pensarse que los dioses escucharon los cantos del poeta, y llamándolo a su divino concierto, respondieron a su deseo de

Ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.

(Palabras de la Satiresa, *Prosas Profanas,* 616).

Alejandro Hurtado Chamorro en su libro La Mitología Griega en Rubén Darío alude así al helenismo de nuestro poeta: "Rubén Darío surge a la vida literaria en este mundo poético. El efluvio de Grecia se percibe por doquier, pero el helenismo del poeta no es obra de contagio. Lo trajo ya en su temperamento artístico y el medio ambiente lo madura" [23]. Y Juan Ramón Jiménez en Españoles de Tres Mundos, expresa que "Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de la sal, del tónico" [24].

Rubén Darío fue tan luminoso y a la vez tan desbordado, que cuando la prensa anunció su muerte, Antonio Machado pidió en su magistral poema:

"Nadie esta lira taña si no es el mismo Apolo;
nadie esta flauta suene si no es el mismo Pan".

(23) "El helenismo de Rubén Darío, página 27.

(24) Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1958. 2ª edición, página 42.

LOS EXTRANJERISMOS

Entre las aficiones tempranas de Darío se cuentan los extranjerismos, empleados a conciencia.

Puesto que no existe la sinonimia perfecta, ya que cada palabra tiene alguna connotación peculiar, siquiera en nuestras asociaciones, el extranjerismo se sitúa indefectiblemente en el ámbito geográfico o cultural en que vive la lengua de donde se ha tomado en préstamo.

Con los latinismos nos transporta a la Roma Imperial, en frase célebre de las catilinarias:

> El libro es de la razón
> áncora pura y divina;
> *Quousque tandem Catilina*
> en boca de Cicerón.
>
> (El libro, *Iniciación Melódica*, 37).

Si el latín, ya de por sí, por su austeridad infunde respeto y crea un clima apto para la condenación de las costumbres, cuando se trata de frases evangélicas o simplemente del lenguaje eclesiástico, el efecto tiene variadas modulaciones. Apréciese en los siguientes ejemplos:

> Si nacen bellos fulgores,
> el mundo los ve apagar;
> hoy podemos exclamar
> también: *¡Oh tempora! ¡Oh mores!*
>
> (*Máximo Jerez*, Ibid., 24).

> El domingo de amor te hechiza;
> mas mira cómo

llega el miércoles de ceniza;
Memento, homo . . .

(*Poema del Otoño*, 722).

Fiat lux. "El ser se extienda",
dijo con voz retumbante
aquel Creador arrogante
de la sagrada leyenda.

(Máximo Jerez, *Iniciación Melódica*, 23).

¡Ruega por nosotros, que necesitamos
las mágicas rosas, los sublimes ramos
de laurel! *Pro nobis ora*, gran señor.

(*Letanías de Nuestro Señor D. Quijote*, C. de V. y E., 630).

¡Señor, que la fe se muere!
¡Señor, mira mi dolor!
Miserere! Miserere!
Dame la mano, Señor . . .

(Sum . . ., *El Canto Errante*, 734).

El Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!

(*Cantos de vida y esperanza*, I, 630).

"Charitas" y *"Spes"* son los títulos de dos poemas de los C. de V. y E., 661 y 645. En el mismo libro, la Muerte personificada se designa con la palabra griega: *Thanatos*, (683).

Al polo opuesto se dirigen los siguientes *anglicismos*. En *Aviso del porvenir* (DEL CHORRO DE LA FUENTE, 872), para satirizar la mecanización norteamericana que, según el poeta, invadiría hasta el reino del espíritu, viene a propósito una exclamación en inglés:

Pueden hacerse los bandidos ángeles
como se hacen tortillas con jamón,

y se dan pasaportes baratísimos
para ir al reino celestial, *by God!*

En la *Cantinela*, de INICIACIÓN MELÓDICA, 117, recuerda, con aire moderno, al Quevedo de la famosa letrilla satírica al "poderoso caballero". Dice Rubén:

"*Time is money*. Con dinero,
quien más tiene, vale más.

Observa el poderío industrial y la expansión económica:

El temporal no deja que entren vapores. Y
un *yatch* de lujo busca refugio en Porto-Pí.

(Epístola a la Sra. de Leopoldo Lugones, *El Canto Errante*, 751).

Del recelo con que miraba las posibles consecuencias del "progreso yankee", dan cuenta estos versos:

Se organizará por un *bill*
la prostitución infantil.

(*Agencia*, Ibid., 759).

Otro sentido tiene el *spleen*, esa flor del ocio cuyo aroma letárgico impregnó las cortes inglesas —("Víctimas del *spleen*, los altos lores / en sus noches más negras y pesadas, / iban a ver al rey de los actores / y cambiaban su *spleen* en carcajadas".)— y que la poesía hispanomericana cultivó por exotismo. Uno de los poemas más afortunados de Juan de Dios Peza importó, con gran resonancia en el público hispanoamericano, ese mal de estirpe nobiliaria.

Rubén Darío, apenas en el umbral de la adolescencia, también se sentía contagiado:

¡Humanidad! Camina
con tu vieja doctrina;

yo me muero de *spleen* .. (¡Oh Poesía ..
tuya es el alma mía!)

("Ecce Homo". *Epístolas y poemas,* 405).

Los galicismos, italianismos y toda suerte de extranjerismos fueron penetrando con discreción en la obra rubendariana desde sus comienzos, y aunque ocuparon puntos estratégicos no la minaron perniciosamente, sino que contribuyeron a su crecimiento. No obstante, él los sintió siempre como extranjerismos, por lo cual en todas las ediciones figuran en cursiva.

La ciencia habla por boca de Galileo:

E pur si mouve! Aunque a despecho sea
de la pálida envidia y mezquindad,
tus alas no están rotas, y flamea
en el espejo eterno de la Idea,
¡oh Aguila!, tu augusta majestad.

(El progreso, *Iniciación Melódica,* 28).

El espíritu francés enerva desde la capital cosmopolita:

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 la celda de la *rue Marivaux.*

(Epístola a la Sra. de Leopoldo Lugones, *El Canto Errante,* 748).

"*Tant mieux...*" intitula un soneto de EL CANTO ERRANTE, 764, escrito con cierto aristocrático orgullo contra un envidioso enemigo, según testimonio recogido por Alfonso Méndez Plancarte [25]. Y Antonio Oliver Belmás anota que con *Phocás el campesino* recordaba el título de

(25) P. C., 1196.

un estudio de Remy de Gourmont, *Phocas le jardinier*. (P. C., 1238).

El Salmo de la Pluma es un extenso poema, de gran ambición, que quedó incompleto. Darío enumera las partes con letras hebreas. (DEL CHORRO DE LA FUENTE, 901).

Para despertar a Francia de su arrobamiento, cuando el poeta ve cómo cunde avasalladora la fuerza germánica, clama:

> *¡Tannhauser!* Resuena la marcha marcial y argentina,
> y vese a lo lejos la gloria de un casco imperial.
>
> (A Francia, *El Canto Errante*, 710).