

LA INTERROGACION

Es también una figura empleada por Darío, aunque con menor frecuencia que la exclamación. Ello es explicable, porque en la poesía de nuestro bardo, hablando cuantitativamente, la exaltación idealizadora predominó sobre el patetismo inquisitivo. Es, como siempre, una razón interna la que explica los rasgos estilísticos.

En los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, I, 627, hay una estrofa en que no se puede saber si el poeta se pregunta a sí mismo, o es que su timidez personal recurre a la interrogación como atenuante en un momento en que el tono confesional del poema podría caer fácilmente en la anécdota sentimental que los modernistas trataron de evitar:

Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud... ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía . .

Es visible el contraste entre la *interrogación*, que es una figura patética, y la *comunicación*, en que el poeta se contesta; para poemas galantes echó mano de esta otra figura, la comunicación:

¿Eva era rubia? No. Con ojos negros
vio la manzana del jardín.

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

En cambio en el discutido soneto *Margarita*, empieza con una interrogación que es el primer signo de la melancolía tenue que inspira el poema:

¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está.

(*Prosas Profanas*, 568).

Al parecer, a medida que el poeta maduraba en experiencia, las interrogaciones se hacían más profundas, reveladoras de una preocupación trascendente. Los siguientes versos que aquí aduzco como ilustrativos, siguen el orden cronológico en que fueron escritos. En ellos podrá verse cómo se adensa el sentido: por el drama que en su alma entablan los pecados capitales contra las virtudes, el poeta interroga:

¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?
¡Oh! Qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?
¿Acaso piensas en la blanca teoría?
¿Acaso
los brillantes mancebos te atraen, mariposa?

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

En el *Canto de Esperanza*, X, 642, preocupado porque "un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste", apostrofa:

¡Oh, Señor Jesucristo!, ¿por qué tardas, qué esperas
para tender tu mano de luz sobre las ficras
y hacer brillar al sol tus divinas banderas?

(C. de V. y E.).

Cuando advirtió que el cisne de su pasión esteticista avizoraba los presagios tenebrosos del mundo,

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello?
...
¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

(*Los Cisnes*, C. de V. y E., 648-9).

La tragedia del pueblo israelita, en éxodo que parecía interminable, conmovía sus sentimientos de humanidad:

¿Cuándo el brazo de luz dará al Judío Errante
el vaso en que se abreve del agua cristalina?

(Israel, *El Canto Errante*, 707).

Y recriminando amorosamente a Francia por su embeleso espiritual del que luego vendría a arrancarla vio-

CUARTA PARTE

LA COSMOVISION

1. EL LENGUAJE FIGURADO AL SERVICIO DE LA TENDENCIA IDEALIZADORA
2. PERSPECTIVA FINAL

EL LENGUAJE FIGURADO AL SERVICIO DE LA TENDENCIA IDEALIZADORA

La mano idealizadora del poeta ha dejado su huella en el mundo circundante, y así los epítetos como todo el lenguaje tropológico seleccionan y enaltecen los objetos reales.

La naturaleza, por la que la poesía bucólica había suspirado nostálgica desde el refinamiento de la vida cortesana, ahora con Rubén Darío alcanza un segundo y tercer grado de idealización, soñada a través del mito y el arte:

Allá hay una clara fuente
que brota de una caverna,
donde se bañan desnudas
las blancas ninfas que juegan.
Ríen al son de la espuma,
hienden la linfa serena;
entre el polvo cristalino
esponjan sus cabelleras;
y saben himnos de amores
en hermosa lengua griega,
que en glorioso tiempo antiguo
Pan inventó en las florestas.

(Primaveral, *Azul*, 516).

Los objetos y los seres más bellos decoran el paisaje y lo animan: del reino animal predominan los cisnes, las mariposas, los ruiseñores, los pavos reales, las palomas. Del reino vegetal, las rosas y los lirios. Entre los colores, el azul, el rosado y también el blanco. Del mundo mineral, las piedras preciosas.

Cada uno de los elementos mencionados tiene una tradición artística y un simbolismo propio.

El cisne vive en la tradición india como en la mitología griega. El siguiente pasaje del RAMAYANA podría in crustarse perfectamente, por muchos motivos, en las prosas poéticas de Darío:

“El héroe de los kapis contemplaba a Candra, deslumbrante como una concha, blanca como la leche y como la fibra del loto, paseándose luminosamente en el espacio cual un cisne que nadara, vigoroso, en un lago”.

También Góngora rindió culto en repetidos cantos a

“aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora”.

Sus perfecciones han puesto notas de excelsitud en toda la cultura greco-latina, reflejada en el arte:

Blanco rey de la fuente Castalia,
su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fue su barón en Italia;
Lohengrín es su príncipe rubio.

(Blasón, *Prosas Profanas*, 558).

Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

(*El Cisne*, *Ibid.*, 587).

Desde los espacios siderales, la luna se inclina para contemplarlo:

En los celestes parques al Cisne gongorino
deshoja sus sutiles margaritas la Luna.

(*Trébol*, C. de V. y E., 661).

En Rubén Darío se trata de un símbolo polivalente: la perfección de las líneas; la majestad olímpica; el amor celeste en el instante de materializarse hacia una nueva vida;

la blancura inmaculada; la elegante vaguedad. Toda la aristocracia de la naturaleza vital en estos seres a los que llamó en maravilloso verso,

¡Oh blancas urnas de la armonía!

(C. de V. y E., IV, 651).

Su excelsitud exige la mayúscula con que figuran en todo momento en esta obra:

Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos
a los de tus dos alas que abrazaron a Leda.

(Ibid., III, 650).

La elevada estirpe del cisne fue objeto de veneración en todas las culturas antiguas, y el poeta no encuentra entre los otros seres del mundo animal uno que pueda equipársele: porque fueron privilegiados el ruiseñor, la alondra, las palomas, el búho, los leones y las águilas:

Pero vosotros sois los divinos
príncipes. Vagos como las naves,
inmaculados como los linos,
maravillosos como las aves.

(*Los Cisnes*, Ibid., IV, 651).

Son pomos de blancura entre la oscuridad:

El cisne en la sombra parece de nieve.

(*Leda*, Ibid., 664).

Pero no sólo contribuyen a la composición figurativa, sino que la animan, como en todos los ejemplos citados y en el subsiguiente, de *paranomasia*:

El ilustre cisne, cual labrado en nieve,
con el cuello en arco, bajo el aire leve,
boga sobre el terso lago especular.
Y aunque no lo dice, va ritmando un aria

para la entreabierta rosa solitaria
que abre el fresco cáliz a la luz lunar.

(“Flirt”, *El Canto Errante*, 760).

El recuerdo de la hermosa Helena, descendiente directa del amor de Zeus y Leda, se asocia al cisne:

¡Helena!

La anuncia el blancor de un cisne.

(Heraldos, *Prosas Profanas*, 570)

Y cuando desde la torre de marfil advirtió que ellos le interrogaban con su “encorvado cuello”; cuando la fe en el porvenir de nuestra América titubeaba, Rubén pensó que el arte debía emprender la defensa:

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión”.

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

El cisne como ideal de la perfección inalcanzable motivaba los esfuerzos del poeta que le proporcionaron las victorias:

Mientras el blanco cisne del lago azul navega
en el mágico parque de mis triunfos testigo.

(*Propósito Primavera*, *Ibid.*, 684).

Otros símbolos son: *el ruiseñor*, que es la melodía, junto a *la alondra*, que es la luz. Es algo así como un hermanarse de la música y de la línea, de Pan y Apolo, en una sola armonía:

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.

(*Ibid.*, I, 627).

Se dio a la alondra la luz del día
.....
y melodía al ruiseñor.

(Ibid., IV, 651).

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
del ruiseñor primaveral y matinal.

(*Nocturno*, Ibid., 657).

Y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

(*Trébol*, Ibid., 661).

El poeta lleva dentro de sí al ruiseñor, la armonía precisa como una ciencia y a la vez divina como la música que redime:

Pasa el ruiseñor.
¡Ah, divino doctor!
No me des nada. Tengo tu veneno,
tu puesta de sol
y tu noche de luna y tu lira,
y tu lírico amor.

(Sin embargo, en secreto,
tu amigo soy,
pues más de una vez me has brindado
en la copa de mi dolor,
con el elixir de la luna
celestes gotas de Dios...)

(*Augurios*, Ibid., 674-5).

Las palomas simbolizan el amor. Cuando se distribuyeron las virtudes, los dioses favorecieron a ciertos animales a los que se dio alguna gracia o don:

y a las palomas todo el amor.

(*Los Cisnes*, Ibid., 651).

Ellas fueron uno de los atributos de Afrodita, y su sola imagen se asocia a los arrullos:

Pasó una paloma
que casi rozó con sus alas mis labios.
¡Oh, paloma!
Dame tu profundo encanto
de saber arrullar, y tu lascivia
en campo tornasol, y en campo
de luz tu prodigioso
ardor en el divino acto.

(*Augurios*, *Ibid.*, 674).

Esta ave blanca y amorosa es convencionalmente emblema de la paz entre los pueblos, pero también tiene un simbolismo místico: en el dogma católico es el Espíritu Santo. Y en el mundo literario, la Beatriz de Dante como la imagen de la Teología:

Y díjome con voz de filomela.
—No temas: es el reino de la lira
de Dante; y la paloma que revuela
en la luz, es Beatrice. Aquí conspira
todo al supremo amor y alto deseo.
Aquí llega el que adora y el que admira.

(*Visión*, *El Canto Errante*, 721).

Ella, en acto de gracia, con la mano
me mostró de las águilas los vuelos,
y ascendió como un lirio soberano
hacia Beatriz, paloma de los cielos.

(*Ibid.*, 722).

Dentro de una línea de austeridad, de ordenación interior, *el búho*, sobrio e impassible, es la sabiduría. Con ella lo ha identificado el hombre desde antiguo, y así actúa en las fábulas, que siempre han cumplido una meritísima finalidad moralizadora.

Los hombres interpretan así su gesto y en la alegoría de la repartición de las virtudes observan que

se dio a los búhos sabiduría.

(C. de V. y E., IV, 651).

En el mismo libro, en *Augurios*, 673-4, el poeta lo asocia con la diosa de la inteligencia, Minerva o Palas Atenea, que nació armada de la cabeza de Zeus:

Pasó un búho
sobre mi frente.
Yo pensé en Minerva
y en la noche solemne.
¡Oh, búho!
Dame tu silencio perenne,
y tus ojos profundos en la noche
y tu tranquilidad ante la muerte.
Dame tu nocturno imperio
y tu sabiduría celeste,
y tu cabeza cual la de Jano,
que, siendo una, mira a Oriente y Occidente.

La imagen del búho en la oscuridad de la noche es grave y concuerda con la actitud del hombre en sus momentos de reflexión profunda. Es frente al cisne el complemento necesario, lo que la sombra a la luz o la muerte a la vida. Obsérvese la parquedad verbal del período, particularmente en la adjetivación.

Girando hacia el reino de la fuerza, la victoria está a veces en *el león*, porque hay selvas:

A los leones fue la victoria.

Políticamente aluden a España. Es la *metonimia* con base en el signo, porque el escudo de Castilla lleva un león:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.

(A Roosevelt, C. de V. y E., 641).

Cuando se inquieta por el porvenir de Hispanoamérica porque presente un desplazamiento de sus valores autóctonos e hispánicos, lanza su grito contra los que llama "bárbaros fieros":

Mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león.

(*Los Cisnes* Ibid., 649).

El águila representa las hazañas gloriosas:

Para las águilas toda la gloria

(Ibid., 651).

Y también la resistencia moral:

¡Oh, águila!
Dame la fortaleza
de sentirme en el lodo humano
con alas y fuerzas
para resistir los embates
de las tempestades perversas,
y de arriba las cóleras
y de abajo las roedoras miserias.

(*Augurios*, Ibid., 673).

El cóndor es símbolo de fuerza y elevación porque es el ave que alcanza mayor altura en su vuelo. En la *Oda a Mitre*, para rodear al escritor y hombre público de un ambiente de gloria, el poeta invoca al cóndor:

¡Cóndor, tú reconoces esos sagrados restos!
¡Oh tempestad andina, tú sabes quién es él!

(*El Canto Errante*, 726).

En la *Marcha triunfal* (C. de V. y E., 647), representan a los héroes de la patria:

Los áureos sonidos
anuncian el advenimiento

triumfal de la Gloria;
dejando el picacho que guarda sus nidos,
tendiendo sus alas enormes al viento,
los cóndores llegan. ¡Llegó la Victoria!

También cóndor y águila son el símbolo político de las dos Américas: la nuestra y la del Norte, respectivamente:

Aguila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes
[alturas.
Los Andes le conocen y saben que, cual tú, mira al
[Sol.

(Salutación al águila, *El Canto Errante*, 709).

ORO, PERLAS Y PIEDRAS PRECIOSAS. En el poema que Amado Nervo dedicó a la muerte de su gran amigo, repite, como una letanía:

“Ha muerto RUBÉN DARÍO,
el de las piedras preciosas”.

(*Homenaje*, P. C., XXIV).

Un crítico se ha preguntado si el mexicano no habrá pecado de incompleto en esta delimitación. Ciertamente la duda asoma a la primera lectura, por el desprestigio literario que padecen hoy las piedras preciosas, como reacción contra el abuso que cometió con ellas el Modernismo. Además, la tradición poética castellana ya había dejado una buena herencia en pedrería y metales preciosos: oro, rubíes, perlas, esmeraldas, zafiros y diamantes; léase cabellos, labios, dientes y variedad de colores de ojos.

La obra de Rubén Darío, así en el verso como en la prosa, iba, como lo reina Mab, en rico coche montado, en cambio, no sobre una sola perla, sino sobre todo el tesoro del inmenso joyero que parecía ser el mundo. Recamada de gemas brillantes impresionó desfavorablemente a algunos lectores como una belleza fría. El fino espíritu de Amado Nervo, sabía, sin embargo, que tal riqueza no era simplemente ornamental.

En Darío no se encuentra ya la estereotipada comparación de cabellos como el oro y dientes como perlas, sino que él va, como un orfebre, incrustando las piedras en su visión de todas las cosas.

En *Primavera*, AZUL, cuando el amor despierta en la verde selva, (517),

Mi dulce musa Delicia
me trajo un ánfora griega
cincelada en alabastro,
de vino de Naxos llena;
y una hermosa copa de oro,
la base henchida de perlas,
para que bebiese el vino
que es propicio a los poetas.

Hasta la tierra americana en sus montañas eminentes, en sus ríos caudalosos, en su vegetación ubérrima, tiene esas irisaciones esplendorosas:

Agua de un vario verde y de un gris tan cambiante
que discernir no deja su ópalo y su diamante,
a la vasta llama tropical,

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

¡Los estandartes de la tarde y de la aurora!
Nunca los vi más bellos que alzados sobre ti,
toda zafir la cúpula sonora
sobre los triunfos de oro, de esmeralda y rubí.

(Ibid., 706).

El gran cacique deja los bosques de esmeralda.

(*Tutecotzimí*, Ibid., 715).

Los insectos refulgen:

Junto al verdoso charco; sobre las piedras toscas,
rubí, cristal, zafiro, las susurrantes moscas
del vaho de la tierra pasan cribando el tul.

(Ibid., 714).

He aquí las tonalidades del agua marina:

Pues todo hallo en la mar cuando la veo.
Y vi azul y topacio y amatista
oro y perla y argento y violeta,

(*Revelación*, *Ibid.*, 712-3).

Calificando de áurea a la ciudad soleada, traslada la frase adjetiva que correspondería a la tarde o a la atmósfera:

Quietud, quietud... Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.

(*Vesper*. *Ibid.*, 736).

Las virtudes aparecen enjoyadas, aunque figuradamente, por el alba:

A siete blancas rosas de gracia y de armonía
que el alba constelara de perlas y diamantes.

(El reino interior, *Prosas Profanas*, 584).

A veces el gusto por las perlas lo lleva a concebir los objetos de manera que no los reconocería la experiencia común:

En la playa he encontrado un caracol de oro
macizo y recamado de las perlas más finas.

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

En otros casos, hay una simple enumeración. La musa tiene un tesoro en

perlas, rubíes, zafiros y gemas.

(Pórtico, *Prosas Profanas*, 584).

Los colores del jardín son

ágata, perla, amatista, violeta.

(*Ibid.*).

En uno de los *dezires* de (PROSAS PROFANAS, 609). el poeta espera que "Mía" luzca adornada hasta más allá de la ostentación:

En el oscuro cabello
pon las perlas que conquistas;
en el columbino cuello
pon el collar de amatistas,
y ajorcas en los tobillos
de topacios amarillos
y esmeraldas nunca vistas.

El afán de que reluzcan las amatistas obliga al poeta a un doble ripio en las rimas "de las perlas que conquistas" y "esmeraldas nunca vistas".

También imagina alhajado el vistoso plumaje policromo en *La hembra del pavo real* (EL CANTO ERRANTE, 738), que según Méndez Plancarte (op. cit., 1194) fue "escrita para el pintor mejicano Roberto Montenegro, inspirándose en uno de sus mejores dibujos". Ernesto Mejía Sánchez en su estudio sobre "Rubén Darío y los pintores mejicanos" añade que el poeta obsequió un ejemplar del CANTO ERRANTE al pintor, con esta dedicatoria: "A Montenegro, que pinta lo que yo escribo . . . ; con todo cariño, puesto que yo escribo lo que él pinta" ⁽²⁶⁾.

Los brazos eran dos poemas
ilustrados de ricas gemas.
Y no hay un verso que concentre
el trigo y albor de palomas
y lirios y perlas y aromas
que había en los senos y el vientre.

En todos los casos citados las piedras preciosas vienen como imágenes visuales, a poner notas de color y brillo en los objetos que se nombran. Constituyen, por lo tanto, *figuras descriptivas*.

(26) Insula, 248-249, página 4, julio-agosto 1967. Madrid.

Puede también el oro evocar la sonoridad, o bien algunas excelencias:

¡Sueña armoniosa mi piqueta de poeta!
¡y descubra oro y ópalos y rica pedrería!

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

Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo.

(*Propósito primavera*, C. de V. y E., 684).

De su valor de lujo sensorial adquieren luego un sentido moral mucho más parco y auténtico dentro de su austeridad. Pasando por este ejemplo del *Soneto a Cervantes* (Ibid., 669).

El es la vida y la naturaleza,
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes

se llega a estos otros de la *Oda a Mitre*, (EL CANTO ERRANTE, 725 a 731), que exaltan el carácter de este gran conductor de pueblos, cuyo pensamiento poético y actividad política son objeto de admiración reverencial:

Gran capitán de acero y oro.

.....
Se encontraron un día dos almas de diamante
hechas de libertad y nutridas de sol.

.....
Pues las Gracias brindaron a tu espíritu, triste
de pensar, los diamantes de sus minas oscuras!

Las dos almas de diamante a que alude son Mitre y Garibaldi.

Y así desde la delicada perla se llega hasta el oro y el acero, cuando el poeta canta la ejemplaridad, digna del recuerdo perenne,

de aquel que los americanos
miraron hace tiempo trasladado y fundido
en el metal que vence la herrumbre del olvido.

En el reino vegetal, las rosas, los lirios, las violetas, y las margaritas y azucenas reviven también un simbolismo tradicional.

La antigüedad eligió a *la rosa*, por su belleza plena, como reina de las flores. Y siendo uno de los atributos de Afrodita, es símbolo del amor - pasión. De allí sus asociaciones con la juventud y con el placer:

Primavera una rosa de amor tiene en la mano.

(*La Dea, Prosas Profanas*, 592).

La estrella de Venus desde el cielo mira
el triunfo purpúreo de las reinas rosas.

(*Canto de la sangre, Ibid.*, 596).

Y en tanto que arrullaban sus ternezas
dos nevadas palomas venusinas
sobre rosal purpúreo y pintoresco...

(*Frisco, Ibid.*, 597).

Y con vosotros, toda la grey hija del día,
a quien habla el amante corazón de la rosa,
abejas que fabrican sobre la humana prosa
en sus Himetos mágicos mieles de poesía.

(*A los poetas risueños, Ibid.*, 618).

En tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras...

(*El poeta pregunta por Stella, Ibid.*, 580).

Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud..., ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aun me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía.

(*C. de V. y E.*, 627).

Mas a pesar del tiempo terco
mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín...

(*Ibid.*, 659).

Amor sus rosas nuevas brinda
a la marquesa Rosalinda.

(El Clavicordio de la abuela, *Poema del Otoño*, 793).

En ocasiones se alude con ella al color y a la suavidad voluptuosa de la tez femenina:

Dame que aprieten mis manos
las tuyas de rosa y seda.

(Primavera!, *Azul*, 516).

De la fugacidad de su belleza proviene su asociación con la temporalidad de la vida:

Y en la copa de Otoño un vago vino queda
en que han de deshojarse, Primavera, tus rosas.

(Versos de Otoño, *El Canto Errante*, 733).

Nuestra infancia vale la rosa...

(C. de V. y E., XV, 667).

Obsérvese el empleo del verbo *vale* alusivo a la duración, como si el valor intrínseco de las cosas estuviera en relación directa con su extensión temporal. Es un indicio de la preocupación con que miraba el transcurrir del tiempo hacia la muerte.

En el *Responso a Verlaine*, PROSAS PROFANAS, 595, el nombre de las rosas se sustituye con una perífrasis muy clara, puesto que Venus es la diosa Cíterea:

Que el pámpano allí brote, las flores de Cíteres.

El lirio es la pureza mística. Dentro de la pintura religiosa, en la escena de la Anunciación figura siempre un lirio, símbolo de la pureza virginal. El origen de esta presencia no es bíblico sino artístico, pero es tradicional en los cuadros.

Así como Beatriz es paloma teológica, Stella (Rafaelita Contreras, en sus sueños), es la flor de los ciclos:

Ella, en acto de gracia, con la mano
me mostró de las águilas los vuelos,
y ascendió como un lirio soberano
hacia Beatriz, paloma de los cielos.

(Visión, *El Canto Errante*, 722).

Cuando el poeta, desde la tierra, pregunta por el vuelo del alma de Stella, invoca al

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

(El poeta pregunta por Stella, *Prosas Profanas*, 580).

Entre las flores, ésta es la aristocracia suma, digna del sagrario. Mientras la rosa teñida con la sangre de la diosa voluble portaba el amor ardoroso entre los hombres y entre los inmortales, en cambio en el lirio se consuma la purificación de la tierra invocando a los cielos:

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”.

(Ibid.).

Su esbeltez puede sugerir el ansia de elevación mística, pero principalmente su *blancura*. Frente al rojo sanguíneo de las rosas, la palidez de esta flor es cerúlea, y evoca los altares:

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
cuellos de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color.

(“*Bouquet*”, Ibid., 564).

La castidad de la novia se canta así:

Alma blanca, más blanca que el lirio,
frente blanca, más blanca que el cirio
que ilumina el altar del Señor.

(A una novia, *El Canto Errante*, 762).

Ya que el blanco simboliza, entre los colores, la pureza, las flores blancas, como las azucenas, e incluso las rosas cuando lo son, por ser inmaculadas tienen calidad celeste:

Surgió ante mí, ceñida de azahares
y de rosas blanquísimas, Estela,
la que suele surgir en mis cantares.

(Visión, *El Canto Errante*, 721).

Y en el azul dejaba blancas huellas
que eran a mí delicias y consuelos,

(Ibid., 722).

La infancia como la edad de la inocencia fue para el poeta una

Azucena tronchada por un fatal destino...

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

La margarita es la flor que en el Romanticismo cedía uno a uno sus pétalos para anticipar la confidencia amorosa a la mano femenina:

Tus dedos deshojaban la blanca margarita:
sí..., no .., sí... no .. ¡y sabías que te adoraba ya!

(*Margarita*, *Prosas Profanas*, 569).

En el idealizado mundo rubendariano, el único criterio de ordenación es la validez estética. Ella actúa como centro del sistema. En torno a esta matriz distribucional, pierden sentido las otras estructuraciones convencionales.

No hay lindes entre los reinos vegetal, animal y mineral; tampoco entre el plano lógico y el ontológico; entre las épocas históricas; entre la historia y la leyenda; entre los autores y los personajes ficticios; entre lo material y lo espiritual; entre las diversas percepciones sensoriales.

Con la belleza como foco irradiante, la prosopopeya, la sinestesia, las imágenes y toda suerte de figuras cobran un sentido altamente lírico.

Así *las enumeraciones* no son caóticas. Miradas escuetamente, aparecen como extrañas mezclas. Atendiendo a un principio idealizador, armonizan poéticamente:

Parto para una tierra de rosas y de niñas.

(Marina, *Prosas Profanas*, 619).

Las cosas inanimadas cobran una espiritualidad inmanente; los entes culturales se materializan:

La princesita está bella,
pues ya tiene el prendedor
en que lucen, con la estrella,
verso, perla, pluma y flor.

(A Margarita Debayle, *Poema del Otoño*, 786).

Se difuminan las barreras entre los distintos módulos de la realidad, y el sujeto pensante y la materia concreta y las representaciones cognoscitivas son dentro de este concierto notas de una misma escala:

Diríase un árbol que piensa y que siente,
mimado de auroras, poetas y aves.

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

Dioses son de un país halagüeño,
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño.

(Blasón, *Prosas Profanas*, 558).

Entre los frutos quintaesenciados de la realidad, la mujer como síntesis de las perfecciones humanas integra una

serie correlativa con la rosa, reina vegetal, la perla, reina marina y la estrella, reina de los espacios siderales.

Y, no obstante, la vida es bella,
por poseer
la perla, la rosa, la estrella
y la mujer.

(*Poema del Otoño*, 722).

Un antecedente de esta figura se encuentra en *Primavera*, AZUL, 516:

Y a contar alguna historia
de ninfas, rosas y estrellas...

Dentro de estas mismas series, las percepciones sensoriales se entrecruzan en enumeraciones *sinestésicas*:

y lirios y perlas y aromas
que había en los senos y el vientre.

(La hembra del pavo real, *El Canto Errante*, 738).

Cuando entre sonrisas y perlas y flores
iban las casacas de los chambelanes.

(Era un aire suave..., *Prosas Profanas*, 551).

Las metáforas también se conciben bajo el signo de la *sinestesia*, como lo habían hecho Baudelaire y los simbolistas:

Tu secreto es una
melodía en un rayo de luna.

(*Dice Mia*, *Ibid.*, 570).

¡Salve al celeste Sol sonoro!

(*Programa matinal*, C. de V. y E., 682).

Es de suponerse que la sinestesia *Sol sonoro* tiene por base subconsciente la asociación del Sol (con mayúscula) con Febo o Apolo, dios de la luz y de la lira.

Aun los niveles de los valores morales y estéticos y en general gnoseológicos se avienen al orden idealizante, a formar haces correlativos con el paisaje, con la poesía, con la emoción:

No me des nada. Tengo tu veneno,
tu puesta de sol
y tu noche de luna y tu lira,
y tu lírico amor.

(*Augurios*, C. de V. y E., 674).

En ella está la lira,
en ella está la rosa,
en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de cada cosa,

(*Carne, celeste carne*, *Ibid.*, 668).

Obsérvese en la estrofa precedente cómo la aparente disociación lógica se compensa con la ordenación estilística basada en los paralelismos sintácticos y léxicos.

Los dos versos subsiguientes acumulan varias figuras poéticas:

Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares.

(*Vesper*, *El Canto Errante*, 736).

Un anti-poético desmenuzamiento lógico daría: El viento estiliza las blancas velas triangulares de las barcas pescadoras.

Con ello la poesía se desnaturaliza, porque ella no se genera racionalmente para luego modularla, sino que surge poética desde su génesis. Pero he empleado la lógica para desmontar la creación artística hasta los supuestos racionales y prosaicos con que podríamos leerla. El mayor valor expresivo permanece en la forma verbal *estilizan*, que atribuida al viento, es una *prosopopeya*.

Ocurre sin embargo que el procedimiento que se ha estudiado en las teorías literarias como *adjetivo traslaticio* se cumple aquí con respecto a la relación sujeto agente y frase genitiva de complemento verbal: no es entonces que el viento estiliza las velas de las barcas: son ellas mismas, las barcas, las que estilizan. Y por una nueva acción traslaticia la relación verbo-objeto directo se altera y una cualidad (la blancura) de este último (el objeto directo: las blancas velas) pasa a sustituirlo, mediante un proceso de sustantivación. Las barcas no estilizan las velas, sino el *blancor* de las velas. Sustitución muy explicable porque como rasgo *impresionista* es la blancura el elemento predominante de las velas, y lo que hace posible captarlas a la distancia y advertir su forma.

Otra nivelación de planos se da ya no entre lo específicamente material y captable por los sentidos, sino entre la realidad física exterior y los contenidos síquicos:

Cuando mi *pensamiento* va hacia ti, *se perfuma*;
tu mirar es tan dulce, que se torna profundo.

(Versos de Otoño,, *El Canto Errante*, 733).

Esperanza olorosa a hierbas frescas...

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

Cojamos la flor del instante;
¡la melodía
de la mágica alondra cante
la miel del día!

(*Poema del Otoño*, 773).

Asimismo los entes artísticos sin concreción espacial, como el verso, o la prosa (que evoca la ordinariez de la vida cotidiana) departen en ese cosmo idealizado:

Abejas que fabrican sobre la humana prosa
en sus *lilietos* mágicos mieles de poesía.

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

Lavemos bien de nuestra mente
la amarga prosa;
soñemos en una celeste
mística rosa.

(*Poema del Otoño*, 773).

Y el que rima con tus ojos.

(Otro dezir, *Prosas Profanas*, 609).

...vuestrós versós perfumados de vino.

(*A los poetas risueños*, *Ibid.*, 618).

Es natural entonces que en la obra rubendariana abunden las *prosopopeyas*:

Curiosas, las violetas a su balcón se asoman.

(*Del campo*, *Ibid.*, 559).

Junto al árbol que llora y la roca que siente.

(*La fuente*, *Ibid.*, 616).

Y la luna empezaba en su rueca de oro
a hilar los mil hilos de su manto sedero.

(*Marina*, *Ibid.*, 619).

Y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye.

(*Yo persigo una forma*, *Ibid.*, 622).

El agua dice el alma de la fuente
en la voz de cristal que fluye d'ella.

(*C. de V. y E.*, 630).

Y mientras la retórica del pájaro te adula.

(*Alma mía*, *Prosas Profanas*, 622).

La retórica tiene aquí un sentido despectivo, acentuado por el verbo *adular*. Con otra *prosopopeya* se critica la

politiquería criolla, oportunista, por oposición a la elevación del arte:

Las plantas trepadoras conversan de política;
las rosas y los lirios, del arte y del amor.

(*Del campo*, Ibid., 559).

Puesto que las categorías espacio-temporales se distienden, puede aludirse a la transmigración del alma mediante la transposición temporal, como en *Metempsychosis*.
EL CANTO ERRANTE, 702:

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

Dentro de un solo mundo idealizado, las actualizaciones del pasado abundan, y se asientan estilísticamente sobre la *transposición temporal*.

Por la anulación de las márgenes lógicas, conviven los personajes ficticios con héroes reales y con escritores y con estados emocionales personificados, como si todos fueran existencias de un mundo extra-temporal:

Allá surge Sigurd que al Cid se aúna;
cerca de Dulcinea brilla el rayo de luna;
y la musa de Bécquer del ensueño es esclava.

(*Al Rey Oscar*, C. de V. y E., 633).

Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.

(*Marina, Prosas Profanas*, 619).

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

(*La gitanilla*, Ibid., 620).

Mas no brillan las glorias de las antiguas hoces,
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños,
(*Los Cisnes*, C. de V. y E., 649).

De ruiseñores y águilas se pueblan las encinas,
y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas,
salen las nueve Musas de un bosque de laureles.
(*Trébol*, *Ibid.*, 661).

Shakespeare va por la floresta,
Heine hace un "lied" de la tarde...
Hugo acompasa la fiesta
"chez Thérèse". Verlaine arde
en las llamas de las rosas,
alocado y sensitivo,
y dice a las ninfas cosas
entre un querubín y un chivo.
(*Ensueño*, *El Canto Errante*, 733).

Obsérvese la siguiente *hipérbole*, surgida de esa concepción del mundo:

El cielo a la tierra invoca
cuando sonríe esa boca,
(*Madrigal exaltado*, C. de V. y E., 670).

¡Cuauemichín! El octavo Rey de los Mexicanos
era grande. Si abría los dedos de sus manos
más de un millón de flechas oscurecía el sol.
(*Tutecotzimí*, *El Canto Errante*, 716).

Naturalmente que aquí se nos da un *indicio* que explica la *metonimia*. Siendo rey del grande imperio azteca, al abrir los dedos de sus manos no arroja más de un millón de flechas; con ello hace la señal a los guerreros, que son quienes las arrojan; es una orden militar de cumplimiento inmediato. Dentro del tono épico de este poema, casi de epopeya, la *hipérbole* del sol oscurecido se recibe con verdadero placer estético, muy superior en este momento a

la aparente invalidez lógica, que sólo se advierte mediante un análisis pormenorizado.

Casi todos los poemas de Darío se desarrollan creando un efecto *cimático* que se cumple en la estrofa o el verso final:

El hombre, la nación, el continente, el mundo
aguardan la virtud de tu carro fecundo,
¡cochero azul que riges los caballos de oro!

(*Helios*, C. de V. y E., 645).

Y que tu obra, tu nombre, tu prestigio, tu gloria
sean, como la América, para la Humanidad!

(Oda a Mitre, *El Canto Errante*, 731).

Estos *clímax ascendentes* pueden darse también en cualquier posición dentro del poema:

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).

La distribución conceptual ayuda a crear el efecto, pero también la disposición métrica. A la *puesta en relieve* pueden contribuir factores tan diversos como la colocación sintáctica, la suspensión mediante los paralelismos, el aislamiento mediante pausas, el lugar del axis rítmico, el énfasis que ostenta una idea por la autonomía métrica de un verso separado, como ocurre en el caso siguiente con la negación "no", del poema *A Roosevelt*:

Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción,
que donde pones la bala
el porvenir pones.
No.

El clímax de todo el poema se da en el verso final:

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

En Darío hubo cierto afán de exaltar los valores autóctonos americanos, que se manifestó en varios poemas. Las siguientes *comparaciones* llevan ese aliento épico precolombino:

Tejik alza sus brazos. Su gesto, como un dique,
contiene el gran torrente de agitación y voz.

(Tutecotzimí, *El Canto Errante*, 716).

Curva de donde lanza, cual flecha su mirada
sobre las mil cabezas de la turba apiñada.

(Ibid.).

La selva americana figura aquí en su magnificencia, muy distante de aquella selva artística de *Primaveral*, aunque la actitud idealizadora sigue presente, pero para destacar la grandiosidad o quizá el detalle pintoresco. Es decir, no es una selva fantástica nacida de las reminiscencias literarias; es una selva real, aunque un tanto idealizada por la exaltación de ciertos detalles atractivos, dentro del conjunto:

Los altos aguacates invade ágil la ardilla,
su cola es un plumero, su ojo pequeño brilla,
sus dientes llueven fruta del árbol productor.

(Ibid., 715).

El último verso citado brinda un empleo tropológico del verbo *llover*, muy original, y de carácter impresionista, ya que la ardilla corre y come a toda prisa en los árboles y las frutas caen de ellos como una lluvia, lo mismo que el jugo frutal.

La siguiente *imagen* de la mariposa no es fantástica, ni de procedencia libresca, es completamente real, aunque también enaltecedora, por su extraordinaria belleza:

E intacta, con su veste de terciopelo rico,
abanicando el lodo con su doble abanico,
está como extasiada la mariposa azul.

(Ibid., 714).

A este arrobamiento contribuye *la adjetivación*. Dentro de ese mismo signo idealizador, *los epítetos* forman parte del sistema:

Sois dulces, sois buenos, sois graves.

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

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

(Ibid.).

Alguna vez, el adjetivo tiene un significado ambivalente, visible por el contexto:

Y junto a la parásita *lujosa*, está la iguana.

(Tutecotzimí, *El Canto Errante*, 715).

En este homenaje a la belleza, *las imágenes* constituyen uno de los aspectos de mayor interés. Los contornos armoniosos de la griega que enamoraron a Zeus se insinúan así:

Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, *por campos de seda*,
ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

(Blasón, *Prosas Profanas*, 558).

Entre *las metáforas* más preciosas de la obra dariana, se encuentran las siguientes, que además de belleza ostentan una gran originalidad y audacia. Pero la belleza lo eclipsa todo:

¡Oh blancas urnas de la armonía!

(*Los Cisnes*, C. de V. y E., 651).

¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!

(*Carne, celeste carne*, Ibid., 669).

En el ejemplo precedente, para aludir al sabor de los labios femeninos se evoca la manzana del jardín del Edén con la *perífrasis* "el fruto del árbol de la Ciencia", que nos remonta a los orígenes del amor humano. "Y al torcer tus cabellos apagaste el infierno": la cabellera de un oro encendido evoca las llamas del fuego. El apagar las llamas del infierno al torcer sus cabellos es una imagen de audacia inaudita, difícil de desentrañar con criterios racionales. Intuitivamente se aprehende su sentido.

La mujer tuerce sus cabellos cuando están húmedos, y agua y fuego son dos elementos contrarios que en esta imagen aparecen fundidos. Más allá de los conceptos y de los sustratos empíricos de nuestra imaginación, la sensibilidad nos dice que el temor por la culpa se extingue en las manos de la mujer, cuya magia celeste neutraliza y sublima la fatal atracción de la cabellera, llameante como el infierno. Recordemos una imagen con algún punto de contacto con ésta, en "La dama de los cabellos ardientes" de Porfirio Barba - Jacob.

Otras figuras admirables por su delicadeza son:

Sus vestes son tejidas del lino de la luna.

(El reino interior, *Prosas Profanas*, 604).

Y en el vaso de tu boca
te sorberé el corazón.

(*Otro decir*, *Ibid.*, 610).

El alma de las flores iba por los caminos
a unirse a la piadosa voz de los peregrinos.

(Cosas del Cid, *Prosas Profanas*, 607).

Los silfos acompañan la danza de las brisas
en un walpurgis vago de aroma y de visión.

(*Del campo*, *Ibid.*, 559).

La Muerte, la celosa, por ver si me querías,
¡como a una margarita de amor, te deshojó!

(*Margarita*, *Ibid.*, 569).

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios
la Primavera imprime.

(*El poeta pregunta por Stella*, Ibid., 580).

He aquí una metáfora enaltecedora hasta conceder a los implicados categoría sublime en el último verso:

Tu voz escuchó un día Cristóforo Colombo;
Hugo cantó tu gesta legendaria. Los dos
fucron, como tú, enormes, Momotombo,
montañas habitadas por el fuego de Dios.

(Momotombo, *El Canto Errante*, 706-7).

Cada figura o rasgo estilístico es un eslabón del sistema entero animado por la idealización. Giran circularmente y no deben recortarse unos de otros, porque pierden su razón de ser. Interior y exteriormente, la coherencia de esta poesía es asombrosa.

Entes de la más variada naturaleza participan como categorías que se entrelazan solidariamente: héroes de ficción y seres reales pasan a constituir personajes de igual validez en el escenario artístico, donde las identidades y los contrastes se armonizan en la configuración general de la obra.

En los dominios de la poesía, como en el sueño, se conjugan todos los planos y todas las dimensiones. Un enfoque parcial pareciera revelar la dislocación de las estructuras racionalmente establecidas, pero una exploración global, comprensiva de un corte horizontal a través de los distintos estadios, remitirá al mundo literario, el nivel superior, al que todo confluye, donde todo se integra. Allí cobran sentido unitario los más divergentes elementos.

Se trata efectivamente del mundo del arte, del arte universal con sus creaciones perennes, donde salvando las convenciones de tiempo y espacio; objetividad / subjetividad; historia / leyenda; materia / espíritu dejan de ser oposiciones binarias para confluir a una sola meta: el mundo artístico; y a un destinatario capaz de integrar todos esos valores: la sensibilidad humana.

Las sacudidas del mundo exterior, el de la realidad objetiva, fueron tan violentas (la guerra, las dificultades económicas y los problemas emocionales) que derrumbaron ese maravilloso mundo poético mucho más hermoso que las utopías de los viejos sociólogos. Con el cambio en la sensibilidad, la poesía cambió también radicalmente. El patetismo de su último poema es estremecedor:

Mis ojos espantos han visto,
tal ha sido mi triste suerte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

(Divagaciones, *Del chorro de la Fuente*, 1136).

Drástico hubo de ser su resquebrajamiento interior para que su poesía hubiera dado un viraje tan rotundo. Aquella cosmovisión que había crecido con él desde la niñez, tenía que serle ya casi connatural.

Ahora emprendía el viaje del regreso; el descenso obligado; el mundo en convulsión; las dificultades para desenvolverse socialmente; la falta de asidero emocional. Otros imperativos llamaban a los escritores a asumir responsabilidades más directas en los destinos de la humanidad, y se desvanecieron en forma repentina los componentes artísticos y el sentido del clima modernista. Uno tras otro fueron cayendo los valores a los que Darío dio vida y concreción en su palabra. Y él asistió a este derrumbe, pero no como espectador, sino como víctima: su sensibilidad fue la que dictó siempre las directrices a su imaginación y a su ejercicio, como receptora de todo movimiento presente y por venir.

“Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste”.

(C. de V. y E., 640).

Este verso resume la nueva visión que el poeta tuvo que afrontar. Y no obstante su angustioso estado anímico, respondió por anticipado solidarizándose con el sector desvalido de la humanidad, a la que bien podría simbolizar

él mismo con su inicial inocencia, con su anhelo de armonía y luego con su desconcierto y su actitud combativa. Agente y personaje de su propia obra, no se agotó su mensaje en un cerrado círculo individual, sino que en él cantó el hombre universal, con su sed de belleza, con su necesidad de amor, con su voluntad de arte, con su excepcional talento, con su generosa personalidad dándose a manos llenas.

En Rubén Darío, "suprema flor espiritual de la indianidad", como le llamó Unamuno en su tardía carta-confesión, se dio uno de los más grandes poetas castellanos y el primer gran poeta de América. Y si es admirable su obra, también lo es su personalidad, que germinó en un oscuro pueblo de Nicaragua y proyectó su influencia a todo el mundo hispánico.

Duele imaginarse al niño prácticamente huérfano desde la infancia, llenando el vacío maternal y paternal con la belleza y la armonía del mundo exterior, que él regalaba a los hombres enriquecida por su sensibilidad:

Desde que soy, desde que existo,
mi pobre alma armonías vierte.

Porque su poesía era su propia alma. Parecía que las adversidades la pulieran, porque resplandecía cada vez más. En el hermoso poema que Neruda le dedica, dice que

"era tanto el fulgor que llevaba debajo de su vestimenta ráfida,
que con sus dos manos oscuras intentaba cubrir su linaje".

Cuando la poesía de Rubén Darío anocheció, era porque su alma ya giraba hacia la muerte.

PERSPECTIVA FINAL

Las actitudes del poeta determinan varias de las características de la obra:

De la sinceridad como punto de partida, se consagró, por imperativos espirituales, al arte. Fue consciente de su capacidad literaria y la cultivó, muchas veces desatendiendo otras urgencias.

Vivió el drama religioso entre el paganismo de su sangre y el cristianismo de sus convicciones. Obsesionado por el tiempo, el tiempo convencional para trabajar y subsistir, en condiciones económicas precarias, y el tiempo como plazo lineal de la vida, reaccionó desde el comienzo hacia la idealización de la realidad; finalmente reconció, con dolor, sin asentir nunca, las miserias humanas.

Por los valores históricos de su obra original que abrió un nuevo mundo a la poesía castellana, merece el nombre de Padre del Modernismo. Y el de gran poeta por esto y por su profundidad individual, por la protesta social de algunos de sus poemas, con un estilo no más sincero, ni decadente, ya que siempre fue sincero y nunca decayó, sino acorde con su nueva experiencia del mundo.

La tendencia idealizadora abarcó la mayor extensión de su obra. De ella provienen muchos rasgos de su estilo:

En el terreno *métrico*, la riqueza, variedad y elasticidad hasta entonces no alcanzadas.

En el orden *sintáctico*, la insistencia en las exclamaciones, los paralelismos que introducen un orden, la majestuosa amplitud de los períodos.

En el nivel *fónico*, las reiteraciones imitativas o la distribución musical.

En el aspecto *léxico*, el vocabulario culto, casi de aristocracia.

Y todo en función de un afán enaltecedor, visible también en las *comparaciones, metáforas e imágenes*.

En general la concepción y ejecución de su obra modernista está signada por la tendencia idealizadora. La tendencia realista se dio en algunos poemas de madurez, no muchos numéricamente, pero escritos con tanto dolor humano que entre unos y otros puede establecerse un balance. Las preferencias individuales de cada lector o de cada época se inclinarán hacia uno u otro modo, pero no por ello la obra en sí perderá su unidad.

La crítica *dogmática* ha perjudicado mucho la comprensión de Darío, porque por una parte se han dado los que al elogiar su genio poético pretenden la vigencia de todos sus elementos como modelo permanente, y ello es absurdo a ojos vistas, puesto que la poesía tiene elementos permanentes y elementos circunstanciales, pasajeros.

Por otra parte han surgido los que quieren demolerlo por su estilización de la realidad, por su inventiva y el propósito casi figurativo de gran parte de sus composiciones. Estos han provocado en el público una repulsa injusta contra el poeta, incurriendo en el mismo lamentable error de los otros dogmáticos, pues olvidan que la historicidad de la creación artística, muy especialmente la literaria que es la que opera con mayor número de ingredientes, tiene que evolucionar necesariamente, según la tónica del momento. Rasgos que entonces fueron novedosos hoy son ineficaces por el desgaste que han sufrido. Revela falta de capacidad histórica esperar de un poeta novecentista la mentalidad y el estilo de hoy.

Ha habido también los que haciendo crítica *histórica* le señalan un lapso y suponen que su influencia queda allí constreñida. Estos no cuentan con los valores permanentes de la poesía, los que, bajo el papel histórico del hombre social, revelan lo interiormente humano, las características que hacen del hombre de todos los tiempos un ser capaz de sentir, reflexionar y actuar, de enfrentarse con

toda su conciencia y su voluntad a una existencia que exteriormente es colectiva, y que subjetivamente no puede vivirse sino en forma individual, lo que hace posible su facultad de salirse de serie, de renovarse, de afianzar su personalidad y por lo mismo de empujar la historia de la cual es un producto, por la ciencia, por el arte, por la acción política directa, etc. El legado del arte no es sólo la referencia circunstancial, transitoria, sino también la verdad primaria del ser humano, lúcidamente despejada por los grandes creadores. Además, muchos de los hallazgos del Modernismo quedaron como conquista permanente: la medida acentual, por ejemplo.

No faltan los que, atraídos por los ingredientes *sicológicos* que se revelan en la producción, la estudian como una simple autobiografía, y hasta recriminan la inexactitud entre la imagen poética y la imagen civil del artista. Creo que, efectivamente, en la lírica se vuelca el poeta, pero se trata de una dimensión subjetiva, espíritu adentro, no de una descripción científica de las circunstancias objetivas exteriores.

Y finalmente los que, más científicos o menos imaginativos o menos recursivos, aíslan y desmenuzan los aciertos estilísticos del bardo como si fueran rasgos ornamentales referidos a una organización de núcleos subordinados a un engranaje formal, sin recordar que la obra de un autor es todo un sistema cuyas motivaciones están coherentemente ensambladas, no por la lógica, o por la técnica, sino por la sensibilidad del autor, que opera unitariamente. Los niveles que el crítico señala deben integrarse finalmente en la unidad de la obra, hoja de la cosmovisión del autor, matriz donde se generan y eje al que hay que referir todo cambio. Si los rasgos se abstraen de la causa eficiente, como entidades aislables cuya suma constituirá el todo, se descuida lo esencial, que no es un plus: es el fundamento, el arte, quizá inasible, pero siempre presente.

Sin embargo, es muy positivo y plausible el interés por la obra dariana que esos estimulantes estudios demues-

tran, y como aportes especializados contribuyen a la estimación de unos y otros méritos, muchos de los cuales permanecerían ocultos para los lectores si los comentaristas no los hubieran señalado, siquiera parcialmente.

Es grato mencionar entre otros numerosos y valiosos estudios sobre la obra poética dariana, el de Pedro Salinas ⁽²⁷⁾ que, siguiendo la escuela de Méndez Pidal, no disocia la vida del verbo y atiende más a la esencia que a la erudición; y el de Erika Lorenz, que con amor y seguridad técnica ha señalado todos los elementos musicales de la producción del bardo ⁽²⁸⁾. Difícilmente haya un poeta del novecientos más comentado que Darío. Casi todas las facetas de su producción y de su personalidad han sido analizadas.

Una obra poética en cuanto producto cultural no es lo mismo que un organismo natural, ni que un sistema mecánico. Es cambiante porque vive, pero en su ser operan factores tan objetivos como la cultura palpable en el ambiente, transmutada en el arte por filtros tan subjetivos como la voluntad, la sensibilidad, los caracteres individuales del hombre.

Históricamente determinada, la obra de Darío refundió los mejores hallazgos del parnasianismo y del simbolismo, ya recogidos por otros hispanoamericanos en un momento en que América, liberándose voluntariamente del colonialismo español, e iniciándose con pasos inexpertos en el necesario aprendizaje de la vida independiente, parcelada por autodeterminación en diversos Estados aspirantes a la forma de gobierno libre, republicano y democrático, elevaba los ojos a Francia, prestigiada como modelo político y cultural.

Así ingresaron a la literatura modernista, además de las conquistas formales de la poesía francesa, también los

(27) *La Poesía de Rubén Darío*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945.

(28) *Rubén Darío bajo el Divino Imperio de la Música*, trad. del alemán, Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1960.

contenidos, una temática que recurría a los refinamientos de las otras artes para abastecerse de motivos llenos de elevación, despersonalizados (antítesis del Romanticismo) adlegándose para desprenderse por reacción conflictiva, del peso de la responsabilidad política, entonces individualista, en las bellas letras. Tamizado a través de siglos de estilización artística (en la escultura, la arquitectura, la pintura, principalmente, pero también en la música y la danza, y la literatura misma como fuente) el clima mitológico alcanzó en el Modernismo un alto grado de idealización, una exquisitez que sólo fue posible mediante el filtro de varios estratos artísticos. Ello requería nuevos y más sutiles modos expresivos en los distintos planos del lenguaje (fónico, morfológico, sintáctico, con los supuestos semánticos) por lo cual el Modernismo desencadenó una verdadera revolución que en cuanto a la técnica no ha tenido parangón en la lírica española.

Como acontece con todo lo que es histórico, pasó el momento del Modernismo. Algunas de sus conquistas hacia una mayor libertad expresiva continúan vigentes; pasaron sus tópicos, su ideal de belleza. La concepción del mundo que le fue característica se superó también. En su propio seno sintió germinar la nueva semilla, en el camino de regreso, ya sin los bríos y sin el esplendor de su minuto culminante (*Prosas profanas*), pero sí con una hondura y una solidez humanas que hacen un verdadero contrapeso en la balanza: es el momento de *El Canto Errante*. La parquedad verbal de estos últimos poemas está a 180 grados del orquestal alarde de la *Marcha Triunfal*. Como creaciones artísticas, en el orden técnico, desentendiéndose de las implicaciones políticas que todo arte conlleva, tanto unas producciones como las otras despiertan admiración en los lectores que tienen un mayor grado de conciencia. Trabajos luminosos como los mencionados y otros como los de Edeberto Torres y Francisco Contreras, y los recientes de Octavio Paz y Torres Bodet, conducirán al lector hacia una valoración más completa de la poética dariana, cumpliéndose así el compromiso de la crítica como intermediaria entre la obra y un público que debe exi-

gir a sus orientadores cada vez más en lo que respecta a afinidad artística, bagaje cultural y honradez de criterio, que son las garantías, siempre relativas, de que el método no sea un calco fácil, sino la interpretación escrupulosa sugerida por la obra misma que se comenta.

Con todos los elementos valorativos aportados por los estudiosos, es laudable que la obra poética de Darío haya engendrado ya la crítica penetrante y comprensiva que los mencionados dariistas han realizado, igual que ocurrió anteriormente con la obra de Garcilaso y la de Góngora.

BIBLIOGRAFIA DE RUBEN DARIO

PRIMERAS EDICIONES

Primeras notas (Epístolas y poemas), Tipografía Nacional, Managua, 1885.

Abrojos, RAFAEL JOVER, Santiago, Chile, 1887.

Emelina (en colaboración con EDUARDO POIRIER), Imprenta y Litografía Universal, Valparaíso, 1887.

Las Rosas Andinas, Rimas y contra-rimas, por RUBÉN DARÍO y RUBÉN RUBÍ, Imp. y Litografía Americana, Valparaíso, 1888.

Azul, Imp. y Litografía Excelsior, Valparaíso, 1888.

A. DE GILBERT, Imp. Nacional, San Salvador, 1889.

Prosas profanas y otros poemas, Imp. de Pablo E. Coni e hijos, Buenos Aires, 1896.

Los Ruros, Tipografía La Vasconia, Buenos Aires, 1896.

Castelar, RODRÍGUEZ SERRA, Madrid, 1889.

España Contemporánea, Garnier hermanos, París (s/f), 1901.

Peregrinaciones, VIUDA DE CH. BOURET, París, 1901.

La caravana pasa, Garnier hermanos, París (s/f), 1903.

Tierras solares, LEONARDO WILLIAMS, Madrid, 1904.

Cantos de vida y esperanza, *Los Cisnes y Otros poemas*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1905.

Oda a Mitre (folleto), Imprimerie A. Eyméaud, París, 1906.

Opiniones, FERNANDO FÉ, Madrid, (s/f), 1906.

El Canto Errante, M. PÉREZ VILLAVICENCIO, Madrid, 1907.

Parisiense, FERNANDO FÉ, Madrid (s/f), 1908.

El viaje a Nicaragua, Biblioteca Ateneo, Madrid, 1909.

Alfonso XIII (folleto), Biblioteca Ateneo, Madrid, 1909.

Poema del otoño y Otros poemas, Biblioteca Ateneo, Madrid, 1910.

Letras, Garnier hermanos, París (s/f), 1911.

Todo el vuelo, Renacimiento, Madrid, 1912.

Canto a la Argentina y Otros poemas, Biblioteca, Corona, Madrid, 1914.

La vida de Rubén Darío escrita por él mismo, Maucci, Barcelona, 1915.

Cabezas, Ediciones mínimas, Buenos Aires, 1916.

Canto épico a las glorias de Chile, Imprenta El Globo, Santiago, Chile, 1918.

OBRAS COMPLETAS

Obras completas (ilustradas), Mundo Latino, Madrid:

- Vol. I, *La caravana pasa.*
- Vol. II, *Prosas profanas.*
- Vol. III, *Tierras solares.*
- Vol. IV, *Azul.*
- Vol. V, *Parisiana.*
- Vol. VI, *Los Raros.*
- Vol. VII, *Cantos de vida y esperanza.*
- Vol. VIII, *Letras.*
- Vol. IX, *Canto a la Argentina.*
- Vol. X, *Opiniones.*
- Vol. XI, *Poema del otoño y otros poemas.*
- Vol. XII, *Peregrinaciones.*
- Vol. XIII, *Prosa política.*
- Vol. XIV, *Cuentos y Crónicas.*
- Vol. XV, *Autobiografía.*
- Vol. XVI, *El Canto Errante.*
- Vol. XVII, *Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros.*
- Vol. XVIII, *Todo el vuelo.*
- Vol. XIX, *Cabezas.*
- Vol. XX, *Sol del Domingo.*
- Vol. XXI, *Lira póstuma.*

Obras completas, publicadas por su hijo RUBÉN DARÍO SÁNCHEZ. Renacimiento, Madrid.

- Vol. I, *Alfonso XIII.*
- Vol. II, *Azul.*
- Vol. III, *La caravana pasa.*
- Vol. IV, *El mundo de los sueños.*

- Vol. V, *El canto errante*.
 Vol. VI, *Peregrinaciones*.
 Vol. VII, *Cuentos y Crónicas*.

Obras Completas, ordenadas y prologadas por ALBERTO GHIRALDO y ANDRÉS GONZÁLEZ BLANCO. Hasta el volumen XI, incluido, Renacimiento, Madrid. El volumen XII, FERNANDO FÉ, Madrid. Los restantes, Biblioteca Rubén Darío, Villarejo del Valle, Avila.

Volumen extraordinario, *Baladas y canciones*.

- Vol. I, *Poemas de adolescencia*.
 Vol. II, *Poemas de juventud*.
 Vol. III, *Primeros cuentos*.
 Vol. IV, *Páginas de Arte*.
 Vol. V, *El Salmo de la Pluma*.
 Vol. VI, *A. de Gilbert*.
 Vol. VII, *Epístolas y poemas*.
 Vol. VIII, *Poemas en prosa*.
 Vol. IX, *Crónica literaria*.
 Vol. X, *Rimas y Abrojos*.
 Vol. XI, *Crítica política*.
 Vol. XII, *Impresiones y sensaciones*.
 Vol. XIII, *Epistolario*.
 Vol. XIV, *Films de Viaje*.
 Vol. XV, *Canto épico a las glorias de Chile y otros cantos*.

Poesías completas de Rubén Darío, edición, introducción y notas de ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por ANTONIO OLIVER BELMÁS. Décima edición, Aguilar, Madrid, 1967. Las citas del presente estudio se refieren a esta edición, que incluye:

- La iniciación melódica*, (1880-1886).
Epístolas y poemas, (1885).
Abrojos, (1887).
Canto épico a las glorias de Chile, (1887).
Otoñales (Rimas), (1887).
Azul, (1888 y 1890).
Prosas profanas y otros poemas, (1896 y 1901).

Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y Otros poemas, (1905).

El canto errante, (1907).

Poema del otoño y otros poemas, (1910).

Canto a la Argentina y otros poemas, (1914).

Del chorro de la fuente, (Poesías dispersas, desde el viaje a Chile), (1886-1916).

(El primero y el último, esto es, *La iniciación melódica* y *Del chorro de la fuente*, fueron intitulados por ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, quien extrajo esos nombres del último soneto de *Prosas profanas*, “Yo persigo una forma...”).

BIBLIOGRAFIA SOBRE RUBEN DARIO

ALEMÁN BOLAÑOS, Gustavo. *La juventud de Rubén Darío*. (1890-1893). Guatemala, 1923.

ALVAREZ HERNÁNDEZ, Dictino. *Cartas de Rubén Darío*. (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles). Taurus, Madrid, 1963.

ANCONA PONCE, Mario. *Rubén Darío y América*. (El Nuevo Mundo, como realidad política, en la poesía rubeniana). Editorial Parresia, México, 1968. 368 páginas.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Crítica interna*. Taurus, Madrid, 1961.

ARCINIEGAS, Germán. "Rubén Darío o el provinciano", artículo en *Eco*, t. XV, Buchholz-Bogotá, agosto, 1967.

ARÉVALO, Rafael. *Llama y el Rubén poseído por el Deus*. Editorial Renacimiento, Guatemala, 1934.

ARGÜELLO, Santiago. *Modernismo y modernistas*. Publicación del Ministerio de Educación Pública de Guatemala, 1935.

BALSEIRO, José Agustín. *Seis estudios sobre Rubén Darío*. Gredos, Madrid, 1967.

BELTRÁN GUERRERO, Luis. *Rubén Darío y Venezuela*. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Colección Homenajes. / N° 2. Caracas, 1967. 203 páginas.

BERENGUER CARISOMO, Arturo. *Rubén Darío y la poesía Argentina*. Buenos Aires, 1936.

BORGEN, José Francisco. *Rubén Darío*. (Radiocharlas para el pueblo), Managua, 1941.

BOTI, Regino E. *Martí en Darío*. El Siglo XX, La Habana, 1925.

BOWRA, C. M.; TORRES RIÓSECO, Arturo; CERNUDA, Luis; y MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. *Rubén Darío en Oxford*. Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1966.

CABEZAS, Juan Antonio. *Rubén Darío, un poeta y una vida*. Colección Austral, Buenos Aires, 1954.

CABRALES, Luis Alberto. *Rubén Darío. Breve biografía*. Publicaciones de la Secretaría de la Presidencia de la República. Managua, 1965.

- *Provincialismo contra Rubén Darío*. Ministerio de Educación Pública, Managua, 1966.
- CAPDEVILA, Arturo. *Rubén Darío. Un bardo rei*. Colección Austral, Buenos Aires, 1946.
- CARBONELL, Diego. *Lo morboso en Rubén Darío*. Editorial Cecilio Acosta, Caracas, 1943.
- CARILLA, Emilio. *Una etapa decisiva de Darío*. (Rubén Darío en la Argentina). Gredos, Madrid, 1967.
- CARRERA ANDRADE, Jorge. *Interpretación de Rubén Darío*. Publicaciones de la Secretaría de la Presidencia de la República, Managua, 1964.
- CESTERO, Tulio M. *Rubén Darío. El hombre y el poeta*. La Habana, 1916.
- CONDE, Carmen. *Acompañando a Francisca Sánchez*. (Resumen de una vida junto a Rubén Darío). Editorial Unión, Managua, 1964.
- CONTRERAS, Francisco. *Rubén Darío*. Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1937.
- CUADERNOS Hispanoamericanos, números 612-613.
- CUADRA, Pedro Joaquín. *Rubén Darío*. Granada, Nicaragua, 1943.
- DEBAYLE, Luis H. Discurso del Dr. *Ante el cadáver de Rubén Darío*. León, Nicaragua, 1916.
- DEL GRECO, Arnold Armand. *Repertorio bibliográfico del mundo de Rubén Darío*. Las Américas Publishing Company, N. Y., 1969. 667 páginas.
- DEL RÍO, Angel. *Estudios sobre literatura española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1967.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Rubén Darío. Figuras de la Raza*, número 11, Madrid, 1927.
- *Rubén Darío. La vida. La obra*. Ed. Nacional, México, 1957.
- DOYLE GRATTAN, Henry. *Bibliography of Rubén Darío*. Harvard University Press., 1934.
- FIALLOS, Mariano Gil. *León de Nicaragua, campanario de Rubén*. Imp. Hospicio, León, 1958.
- FOGELQUIST, Donald F. *The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez*. University of Miami, Press. February, 1956.
- FLORES LÓPEZ, Santos. *Psicología y tendencia poética de Rubén Darío*. Managua, 1959.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Rubén Darío. Epistolario*. Estudio preliminar de... Agencia general de Librería, París, 1920.

GARCÍASOL, Ramón de. *Lección de Rubén Darío*. Taurus, Madrid, 1960.

GHIRALDO, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1943.

GOBIERNO DE NICARAGUA. *Nicaragua y Rubén Darío en el XXV aniversario de su muerte*. Febrero, 1941.

— *Doce cuentos*. Homenaje en el XXV aniversario de su muerte. Febrero, 1941.

— *Treinta poemas de Rubén Darío*. Homenaje en el XLI aniversario de la muerte de RUBÉN DARÍO. Managua, febrero de 1958.

— *Rubén Darío, periodista*. Homenaje del Gobierno de Nicaragua en el XLVIII aniversario de la muerte de RUBÉN DARÍO. Febrero, 1964.

GÓMEZ ESPINOSA, Margarita. *Rubén Darío, patriota*. Ediciones Triana, Madrid, 1966.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. *Los grandes maestros: Salvador Rueda y Rubén Darío*. Estudio crítico de la poesía española en los últimos tiempos. Madrid, 1908.

— Estudio preliminar. Tomo I de las *Obras escogidas de Rubén Darío*. Sucesores de Hernando, Madrid, 1910.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan. *La ofrenda de España a Rubén Darío*. (Recopilación de trabajos en prosa y verso sobre el poeta). Editorial América, Madrid, 1916.

HENRIQUEZ UREÑA, Max. *Rodó y Rubén Darío*. Sociedad Editorial Cuba contemporánea. La Habana, 1918.

HERRERO MAYOR, Avelino. *Rubén Darío*. (Gramática y misterio en su poesía). Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1967. 203 páginas.

HUEZO, Francisco. *Últimos días de Rubén Darío*. Renacimiento, Managua, 1925.

HURTADO CHAMORRO, Alejandro. *Observaciones en la obra poética de Rubén Darío*. Granada, Nicaragua, 1962.

— *La mitología griega en Rubén Darío*. La Muralla, 1966.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Espanoles de tres mundos*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1958. (Segunda edición).

JOVER, Marcelo. *Rubén Darío*. Ed. del Ministerio de Educación Pública. Guatemala, 1950.

KÖHLER, Rudolf. *La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío*. Ensayo reproducido en *El Panamá-América Dominical*, Panamá, 6 de agosto, 1967.

“LAUXAR” (Osvaldo Crispo Acosta). *Rubén Darío y José Enrique Rodó*. Editorial Mosca Hermanos, Montevideo, 1954.

LEDESMA, Roberto. *Genio y figura de Rubén Darío*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1964.

LORENZ, Erika. *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*. Traducción del alemán y notas por FIDEL COLOMA GONZÁLEZ. Ediciones "Lengua", Managua, 1960.

LUGONES, Leopoldo. *Rubén Darío*. Ediciones Selectas de América, Buenos Aires, 1919.

MACÍAS, Luis. *Rosario Murillo*. Imprenta Nacional, Guayaquil, 1949.

MAPES, Erwin K. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Instituto de las Españas, Nueva York, 1938.

— *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*. Librairie Honoré Champion. París, 1925.

MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1946.

MARTÍNEZ, Juan José. *Consideraciones sobre el cerebro y la personalidad de Rubén Darío*. Tipografía de Heuberger. Managua, 1916.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. *Los primeros cuentos de Rubén Darío*. Ediciones Studium. México, 1951.

— *Darío y Montalvo*. En la Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, México, 1948.

— *Compilación y prólogo de . . . Estudios sobre Rubén Darío*. Fondo de Cultura Económica, Comunidad latinoamericana de Escritores, México, 1968. 629 páginas.

MEZA, Roberto. *De Díaz Mirón a Rubén Darío*. (Un curso de la Universidad de Chile, sobre la evolución de la poesía hispanoamericana). Editorial Nascimento, Santiago, 1940.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA DE NICARAGUA. *Leyes que se refieren al culto de Rubén Darío*. Managua, febrero, 1916.

— *Rubén Darío, periodista*. Managua, febrero, 1964.

MONTALBÁN, Leonardo. *Poesía y prosa de Rubén Darío*. Imp. Atenea, Managua (1940?).

NICARAGUA A RUBÉN DARÍO, Homenaje de. Trabajos relacionados con la celebración del XXV aniversario de la muerte del poeta, Talleres Nacionales, Managua, febrero, 1941.

OLIVER BELMAS, Antonio. *Rubén Darío* (Azul, el Salmo de la pluma, Cantos de vida y esperanza y Otros poemas). Editorial Porrúa, México, 1965.

— *Este otro RUBÉN DARÍO*. Ed. Aedos, Barcelona, 1960.

ORY, Eduardo de. *Rubén Darío*. Al margen de su vida y de su muerte. Ed. España y América, Cádiz, 1918.

ORREGO LUCO, Luis. *Rubén Darío. Recuerdos íntimos*. En "Sucesos", Santiago de Chile, febrero-marzo, 1916.

ORREGO VICUÑA, Eugenio. *Homenaje a Rubén Darío*. (Con trabajos de varios autores). Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1942.

PANTORBA, Bernardino de. *La vida y el verbo de Rubén Darío*. Compi, Madrid, 1967.

PEDRO, Valentín de. *Vida de Rubén Darío*. Compañía General Fabril. Buenos Aires, 1961.

PICADO, Teodoro. *Rubén Darío en Costa Rica*. 2 tomos. Ed. Sarmiento, San José, Costa Rica, 1920.

PRADO, J. B. *Laurel solariego*. Crónicas de la visita de RUBÉN DARÍO a Nicaragua, en 1907. Internacional, Managua, 1901.

QUINTANA, Octavio. *Apreciaciones y anécdotas sobre Rubén Darío*. León, Nicaragua, 1950.

REYES HUETE, Alejandro. *Rubén Darío en su prosa*. Granada, Nicaragua, 1950.

RODÓ, José Enrique. *Rubén Darío*. Su personalidad literaria. Su última obra. Número 2 de su serie de folletos "La vida nueva", Montevideo, 1899.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, Emilio. *Rubén Darío y sus amigos dominicanos*. Ediciones Espiral, Bogotá, 1948.

RODRÍGUEZ MENDOZA, E. "RUBÉN DARÍO EN CHILE". En su libro *Remansos del tiempo*, Madrid, 1929.

ROJAS, Armando. *Bolívar y Darío*. Granada, Nicaragua, 1950.

ROJAS, Ricardo. "La obra de RUBÉN DARÍO". En su libro *El alma española*. F. Sempere y Cia., Valencia, 1907.

ROSALES, Manuel. *El más grande de los poetas que América ha dado al mundo*. Managua, 1933.

SAAVEDRA MOLINA, Julio. *Bibliografía de Rubén Darío*. En la Revista Chilena de Historia y Geografía. Santiago de Chile, 1946.

— *El verso que no cultivó Rubén Darío*. Santiago de Chile, 1933.

— *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1935.

— *Poesías y prosas raras de Rubén Darío*. Compiladas y anotadas por J. S. M. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1938.

— *Rubén Darío y Sarah Bernhardt*, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1941.

— *Una antología poética de Rubén Darío planeada por él mismo*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1945.

SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.

SEQUEIRA, Diego Manuel. *Rubén Darío, criollo en El Salvador*. Ed. Hospicio, León, Nicaragua, 1965.

SILVA CASTRO, Raúl. *Génesis del Azul de Rubén Darío*. Academia Nicaragüense de la Lengua. Managua, 1958.

— *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1934.

— *Rubén Darío a los veinte años*. Credos, Madrid, 1956.

SOL, Ildo. *Rubén Darío y las mujeres*. Editorial La Estrella de Nicaragua, Managua, 1947.

SOTO HALL, Máximo. *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. El Ateneo, Buenos Aires, 1925.

TEJA ZABRE, Alfonso. *El adiós a Rubén Darío*. Cuadernos de Letras. México, 1941.

TORRE DE LA, Antonio M. *Apuntes y documentos para la biografía de Rubén Darío*. Revista Iberoamericana, Nº 5, 1941.

TORRES, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Editorial Grijalbo, Cuarta edición, Barcelona, 1966.

TORRES BODET, Jaime. *Rubén Darío. Abismo y cima*. Universidad Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica. Letras Americanas, México, 1966.

TORRES RIOSECO, Arturo. *Casticismo y americanismo en la obra de Rubén Darío*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1931.

— *Vida y poesía de Rubén Darío*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1944.

UHRMAN IRWING, Evelyn. *Rubén Darío's first days in Guatemala*. Reprint from Hispania, number 2, May 1963.

— *Rubén Darío in Guatemala*. Reprint from Kentucky Foreign Language Quarterly. Vol. X, Nº 1, March 1963.

— *Rafaela Contreras, short stories*. University of Miami Press, 1965.

VALERA, Juan. *Cartas americanas* (Primera serie). Biblioteca de autores célebres, Madrid, 1889.

VALLADARES, Justino Sansón. *Nicaragua y su Rubén Darío en la República Dominicana*. Editorial Stella. Ciudad Trujillo, 1946.

VANEGAS, Juan de Dios; y VALLE, Alfonso. *Nacimiento y primera infancia de Rubén Darío*. Biblioteca popular de autores nicaragüenses. Managua, 1962.

VARGAS VILA, José M. *Rubén Darío*. Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1916.

VELA, Arqueles. *Teoría literaria del Modernismo*. Ediciones Botas, México, 1949.

VITIER, Medardo. *Rubén Darío*. En el semanario "Patria". La Habana, 1916.

ICAZA TIGERINO, Julio. *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*. Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1964.

ZUÑIGA PALLAIS, Darío. *Homenaje de Nicaragua a Rubén Darío*. León, Nicaragua, 1916.

REVISTAS

- *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio, 1967.
- *Revista conservadora del pensamiento centroamericano*, "RUBÉN DARÍO y los Nicaragüenses". En el cincuentenario de su muerte. Managua, 1966.
- *Cuadernos hispanoamericanos*, Nos. 212-213, Madrid, agosto-setiembre, 1967.
- *Estafeta literaria*, 1967. Diciembre 31, enero 14. Edición extra. RUBÉN DARÍO, Nos. 360-361.
- *Insula*, Nos. 248-249, julio-agosto 1967, Madrid.
- *Mundo nuevo*, N° 7, París, enero 1967.
- *Seminario - Archivo Rubén Darío*, N° 6. Madrid 1962, Grafoplán S. A. y N° 10, Madrid, 1965.
- *Temas españoles, Rubén Darío*, por JOSÉ MIGUEL NAVEROS. Publicaciones españolas, N° 478, Madrid, 1967.

I N D I C E

Prólogo por Arturo Sergio Visca	5
Dedicatoria	15

PRIMERA PARTE

Acotaciones introductorias

1. Pórtico	19
2. Los caminos de acceso	21
3. Rubén Darío, ¿poeta eterno?	25
4. Esquema biobibliográfico	27
5. Los periodos	31

SEGUNDA PARTE

Deslinde: actitudes del poeta y temas de su obra

Preliminar	41
1. Las actitudes.	
La sinceridad	43
La formación de una conciencia estética	45
La actitud romántica. El amor a la belleza. La idealización	51
La preocupación por el transcurrir del tiempo	59
La actitud pagana	67
La actitud cristiana	71
2. Los temas.	
El amor	77
El arte	79
La mujer	85

Temas franceses	95
Temas españoles	99
Temas americanos	101
La vida y la muerte	111

TERCERA PARTE

Estilística dariana

1. El estilo	123
2. Un estilo accesible	127
3. En los dominios de la palabra	131
4. La métrica.	
La métrica	133
La rima	135
Los metros y los ritmos	139
Recursos métricos	151
5. Otros procedimientos.	
Arcaísmos y reminiscencias del clasicismo	161
El simbolismo de los sonidos	163
La reiteración	169
La amplitud de los periodos	179
Las paradojas y las antítesis	183
Los paralelismos	187
Las exclamaciones	191
Los vocablos esdrújulos	195
Alusiones mitológicas	199
Los extranjerismos	203
La interrogación	209

CUARTA PARTE

La Cosmovisión

1. El lenguaje figurado al servicio de la tendencia idealizadora	215
2. Perspectiva final	246

Se terminó de imprimir en
Marzo de 1978, en
Imprenta Vinaak
La Paz 1825
Montevideo
Uruguay

Comisión del Papel
Edición amparada al Art. 79
Ley N° 13.349

Dep. Legal N° 124.152/78

