

EL MODERNISMO Y RUBEN DARIO

I

Cuando se publicó **Azul...** en el mes de julio de 1888, era cónsul de España en Valparaíso don Antonio Alcalá Galiano y Miranda, primo de don Juan Valera. Alcalá Galiano fue quien envió el libro a Valera, acompañado de una carta cuyo texto no se conoce, pero del cual pueden colegirse algunos términos:

"Extraordinaria ha sido mi sorpresa —expresaba después Valera— cuando he sabido que usted, según me aseguran sujetos bien informados, no ha salido de Nicaragua, sino para ir a Chile, en donde reside desde hace dos años a lo más".

Alguna otra vez repite el escritor español la misma especie, por lo que llegamos a convenir en que era para él caso muy raro que un escritor que tan poco había visto del mundo, escribiese sobre cosas distantes, como, por ejemplo, sobre ambientes de París, que sólo podía imaginar. De una conjetura en otra, y basándose ante todo en lo que el libro mismo le sugería, formuló una pregunta que es sumamente reveladora de su estado de espíritu:

"¿Cómo, sin el influjo del medio ambiente, ha podido usted asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma que aúna y organiza estos elementos, convirtiéndolos en sustancia propia?"

Y llegó, en fin, a responderse en una forma harto más detenida:

"Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted. Y lo digo para afirmar un hecho, sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio. Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque ni hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de usted que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está además separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos, en la república donde ha nacido, de la influencia española, que en otras repúblicas hispanoamericanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a usted alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de ese galicismo; porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley, y porque si no tiene usted carácter nacional, posee carácter individual".

Estas palabras, habremos de insistir, escritas por Valera en España, en octubre de 1888, son el origen de varios juicios sobre Rubén Darío que siguen, hasta hoy, inalterables. Uno de ellos es el nombre de **galicismo mental**, o de la mente, que hemos visto emplear al escritor español, y que cobra decisiva importancia para juzgar toda su producción. Porque, en realidad, esta inclinación del espíritu de Darío, la de buscar motivos de inspiración en tierras le-

janas a la de su nacimiento y la de buscarlos sobre todo en Francia, no se reduce al **Azul...**, y se manifiesta en multitud de composiciones producidas en años siguientes.

Yendo más a los pormenores del caso que tenía a la vista, añadió Valera otras palabras no menos significativas:

"Leídas las 132 páginas de **Azul...**, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aureville, Catulo Mendes, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambíque de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia".

Yo no creo que de la mera lectura de **Azul...** pudiese obtener Valera una enumeración como la que contiene estas palabras. Nombres como los de Lamartine y Bourget, por lo menos, no parecen presentes en las influencias francesas que contiene el libro, como tampoco, en mi entender, podría hallarse huella alguna de Rollinat, si bien a este escritor Darío le conocía, estando ya en Chile, como se puede ver en **Obras desconocidas** (pág. 69). En cambio, hay algunos que sí actuaron maravillas en el espíritu de Darío, como Hugo, Gautier, Mendès, Goncourt, para citarlos en el mismo orden en que los menciona el crítico, y ello tanto en la producción que tenía a la vista Valera, lograda toda entre 1886 y 1888, como en la anterior al viaje a Chile, por

lo que se refiere a Víctor Hugo, producción esta última que el crítico español no conocía en esa fecha.

El **galicismo de la mente**, cual decía Valera, debe entenderse como una deliberada busca de inspiración en las letras de Francia, a las que se concede entonces la primacía en la obtención de ciertos efectos estéticos. Pero este atento mirar a las cosas de Francia había sido precedido, fuera del ámbito literario, por una curiosidad que es característica en el ciudadano medio de los países hispanoamericanos. A este fenómeno se refiere Arturo Torres Rioseco, cuando observa:

"Mientras los simbolistas (franceses) sólo representaban la decadencia parisiense y el refinamiento poético, los modernistas hispanoamericanos, algunos de ellos finalmente decadentes en su vida e igualmente refinados en sus creaciones artísticas, reflejaban la cultura de un Nuevo Mundo. Conviene destacar una y otra vez que ésta no era una cultura indígena por sus orígenes o por su expresión: era una cultura europea modelada en gran parte bajo la tutela de Francia. La pauta cosmopolita y predominantemente francesa de la cultura hispanoamericana había alcanzado su cénit en el último tercio del siglo XIX. A partir de la época de la independencia, la influencia francesa se había propagado a casi todas las fases de la vida culta: los hogares pudientes estaban abarrotados de muebles, de estatuas y de gabinetes de curiosidades francesas. Todos aquellos que tenían recursos suficientes, hacían un viaje a París, y muchas familias de sudamericanos llegaron a residir permanentemente en aquella capital, trágica situación estudiada por el chileno Blest Gana en su novela *Los trasplantados*" (*Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, 1960, pág. 88).

Esta influencia de los gustos franceses en la sociedad hispanoamericana, tan bien diseñada por Torres Rioseco, en Chile alcanzó en esos días una forma que parecía calculada para inquietar a Rubén Darío. Su amigo Pedro Balmaceda estaba, a la sazón, hechizado por la vida francesa, cuyas principales palpitaciones trataba de seguir a través de sus lecturas; y lo que más le acuciaba era el comprobar que su mala salud le impediría hacer efectivamente el viaje a París, que en aquellos años se juzgaba indispensable para completar la cultura mundana de todo individuo de holgados medios de fortuna. Entonces ocurrió que en las entrevistas nocturnas en el Palacio de la Moneda de Santiago, los dos jóvenes se dedicaron no pocas veces a fantasear sobre lo que harían si les fuese dado ir a París, como ambos se proponían hacer. Cuando murió Balmaceda, Rubén Darío evocó este aspecto de sus relaciones con aquel muchacho, diciendo:

"Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catule Mendès; le preguntaríamos a éste por qué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renán en la Sorbona, y trataríamos de ser asiduos contertulios de madama Adam; y escribiríamos libros franceses, eso sí. Haríamos un libro entre los dos, y trabajaríamos porque llevase ilustraciones de Emilio Bayard, o del ex chileno Santiago Arcos..."

Cuando Darío evocaba de esta suerte las conversaciones que mantuvo con Balmaceda, creyó sólo añadir algo curioso y colorido en su cuadro; pero hoy vemos allí un excelente resumen de los motivos artísticos que les unían, re-

sumen con el cual se caracteriza el nivel de la ilustración literaria que podían manejar indistintamente ambos amigos.

Hasta ahora nos hemos referido sólo a la primera de las dos cartas de Valera; en la segunda estudia en pormenor algunos de los fragmentos del libro, y de los versos pasa a la prosa en la siguiente forma:

"Los cuentos en prosa son más singulares aún. Parecen escritos en París, y no en Nicaragua ni en Chile".

Esta observación, profunda y certera en todo, admite un alcance. Uno de los cuentos del *Azul...*, *El fardo*, menciona a Valparaíso como sitio de la anécdota, y sus personajes, jornaleros del muelle, emplean la jerga chilena para entenderse. Este cuento no parece escrito en París, ni en Nicaragua, ya que no podía ser escrito sino en Chile. La situación psicológica pudo, naturalmente, suceder en cualquier parte, pero Darío estaba ese día en la vena de Zola, quiso escribir un relato naturalista (como él mismo dijo en las notas de la segunda edición de *Azul...*, publicada en 1890), y así nació *El fardo*.

Después de este alcance, la observación queda en pie y es de grande importancia. Rubén Darío escribió los cuentos del *Azul...* bajo la influencia de lecturas francesas muy recientes, y aún cuando, a las veces, haya en sus relatos reminiscencias de cosas vistas y oídas en Nicaragua y en Chile, es el modelo francés el que priva, y el más socorrido es Mendès. Catule Mendès, autor francés de segundo orden cual vemos hoy, pero muy popular en los años de Rubén Darío, se especializó en cuentos breves, muy breves, con

personajes curiosos y poco usuales: reyes, príncipes, sabios, artistas bohemios, poetas aventureros, damas de vida galante, a todos los cuales solía mezclar para alcanzar algo parecido a una moraleja. Estos cuentos se distinguían por el primor de la forma, trabajada con esmero, y en ellos se emplean, a cada paso, la ironía risueña, la burla suave, donde por lo general son víctimas las convenciones burguesas de la vida, esto es, el orden, la domesticidad, la sobriedad, usos y virtudes que para Mendès no podían ser tomados en serio. En contraste, de sus cuentos fluye como filosofía el amor a la vida al aire libre, sin presiones morales ni horas precisas, como en un país de cuento de hadas.

Debe señalarse, eso sí, que el influjo de Mendès sobre Darío no se prolongó demasiado, y que atraído éste ante todo por el verso, no muchos cuentos más escribió, sean de forma mendesiana o de cualquiera otra, en los años venideros, durante los cuales produjo en cambio no pocos poemas y, además, artículos periodísticos para asegurar el pan cotidiano.

En otra parte de la primera carta, Valera decía también a su nuevo amigo:

"Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué se trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Qué enseña o de qué trata un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?"

No cabe menos que aplaudir: Valera ha dado en el blanco, y nada pudo complacer más a Darío, en esas horas

y en otras de mayor madurez, que la lectura de estas palabras. En Darío se había producido un violento vuelco, un cambio radical y profundo, un salto hacia adelante o hacia arriba, en virtud del cual todo para él era distinto con la publicación de **Azul...** Siguiendo a Valera, señalemos que en Centroamérica, antes de pasar a Chile, Darío había sido propulsor de la unidad de las repúblicas que allí existen, y que para ese objeto había empleado el lenguaje del verso a fin de hacer propaganda a la doctrina unionista. En Chile, un año antes de la publicación de **Azul...**, había publicado **Abrojos**, libro muy íntimo y que tiene un tema o motivo central perfectamente a la vista, su vida sentimental, libro destinado a subrayar asimismo la orfandad espiritual del autor. **Abrojos** puede ser obra de artista, para emplear la terminología de Valera, pero no de mera imaginación, ya que tras la superficie pulida del camafeo suelen advertirse las huellas de algunas desoladas lágrimas. En Chile también, seducido por la recompensa de un certamen, había cantado hechos históricos, lo que tampoco podía ser obra "de mera imaginación".

Pero estas cosas no las conocía Valera cuando leía el **Azul...**, y la observación puede entenderse reducida al ámbito de este libro, como efectivamente lo fue, pero también ampliada a toda la obra de Darío para señalar en ella un cambio, una vuelta de ruta, que la divide, por lo menos, en dos porciones: antes de **Azul...** y después de **Azul...**

II

Siguiendo con fidelidad la historia, ha de recordarse que el libro de Rubén Darío había salido a la circulación precedido de un prólogo que lleva la firma de Eduardo de la Barra, poeta chileno a quien el nicaragüense frecuentó mucho desde su llegada a Chile. La idea de Darío era que ese prólogo fuese escrito por José Victorino Lastarria, cuya personalidad de viejo luchador le infundía grandísimo respeto; pero Lastarria, vencido por setenta y tantos años de existencia, falleció sin alcanzar a cumplir el compromiso que había contraído. El prólogo escrito por Eduardo de la Barra es algo verboso y suele perder nivel por el empeño que puso su autor en fingir un diálogo con unas cuantas señoritas; pero la doctrina literaria que en él asoma no sólo conviene al contenido de *Azul...*, sino que revela la más estrecha comunidad de ideas entre Darío y su crítico chileno. Fue certera, por ejemplo, la observación de que en el talento de Darío podían fundirse las más diferentes concepciones del arte:

"Ahí, precisamente, está su originalidad. Aquellos ingenios diversos, aquellos estilos, todos aquellos colores y armonías, se aúnan y funden en la paleta del escritor centroamericano, y producen una nota nueva, una tinta suya, un rayo genial y distintivo que es el sello del poeta. De aquellos diferentes metales que hierven juntos en la hornalla de su cerebro, y en que él ha arrojado su propio corazón, al fin se ha formado el bronce de sus *Azules*. Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco,

lleno de resplandores súbitos y de graciosas sorpresas, de giros inesperados, de imágenes seductoras, de metáforas atrevidas, de epítetos relevantes y oportunistísimos, y de palabras bizarras, exóticas aún, mas siempre bien sonantes”.

Eduardo de la Barra discutió con el poeta, por escrito, también, su filiación estética, como prueba de que el punto había sido más de una vez debatido entre ellos, en las conversaciones que hubieron de tener en el escritorio del rector del Liceo de Valparaíso. Le negó que fuera **decadente**, nombre que había discurrido entonces Darío para llamarse a sí mismo, en ausencia del epíteto **modernista**, que vino después. Optaba más bien por creer que le convenía llamarse **parnasiano**, ya que, en su entender, algo de parnasiano a la francesa había en la afición a la expresión refinada y sutil y a la orquestación de las voces. Y para poner término a esta parte de su disertación, Eduardo de la Barra decía:

“Sus mismas sorpresas, novedades, rarezas de forma, son tan delicadas, tan hijas del talento, que las perdonarían hasta los más empecinados hablistas. Suele haber raíces exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos; pero es correcto, y si anda siempre a la caza de novedades, jamás olvida el buen sentido, ni pierde el instinto de la rica lengua de Castilla al amoldar las palabras a su orquestación poética. No así en las cláusulas de su florido lenguaje: ellas tienen más el corte francés moderno, brusco, breve, nervioso, que el desarrollo grave, amplio, majestuoso, de la frase castellana”.

En muchos aspectos, revela este prólogo la amistad de los dos escritores, que había tenido un eclipse cuando cier-

to misterioso Rubén Rubí publicó las rimas del Certamen Varela con parodias de las escritas por Rubén Darío, pero que se había restaurado completamente a las alturas de 1888. Y aquella revelación alcanza, según parece, el nivel más alto cuando Eduardo de la Barra, para denominar uno de los recursos estilísticos más excelentes en las manos de Darío, habla de la armonía:

"Rubén Darío tiene el don de la armonía bajo todas sus formas —decía Eduardo de la Barra—. Ya es la armonía imitativa, que nace, como sabéis, de la acertada combinación de las palabras, cual aquella "agua glauca y oscura que chapoteaba musicalmente bajo el viejo muelle", y "el raso y el moaré que con su roce ríen".

.....

"Fuera de la armonía imitativa hay aquí, en grado supremo, aquella otra que convierte la lengua en una flauta suave y sonora; y hay la gran armonía, la más artística de todas, la que consiste en el perfecto acuerdo entre la idea y la expresión, de manera que parezcan ambas nacidas a la par y la una para la otra.

"Agregad a estas fases de la armonía las melodías del lenguaje sometido a la ley del metro y del ritmo, y sabréis en qué nuestro poeta es maestro como pocos. El don de la armonía es uno de los secretos que tiene para encantarnos".

Debe notarse que estas observaciones del prologuista chileno conservan vigencia para toda la obra de Darío, si bien de ella, en 1888, aquél conocía sólo un pequeño fragmento, donde comenzaban a apuntar las innovaciones que luego, en conjunto, recibirían el nombre de Modernismo.

Eduardo de la Barra, a las alturas de 1886, cuando lle-

gó Darío a Chile, y en años siguientes, dedicaba ya grande atención a la métrica, ciencia en la cual produjo multitud de estudios y tratados con el intento de probar, de una parte, la existencia de metros no usados antes en la lengua española, y de enseñar, en seguida, el arte del ritmo a cuantos lo necesitaran, o para crear composiciones literarias o para juzgar de las ajenas. Obvio es que estos estudios hayan sido más de una vez comentados por ambos escritores, y no se presume nada extraño si se afirma que Darío, empujado siempre hacia las cosas literarias por una curiosidad vehemente, hubo de instar más de una vez a Eduardo de la Barra a que le diese a conocer sus nuevos hallazgos.

Sea de ello lo que fuera, el prólogo es digno de **Azul...** y se adelanta a señalar la grandeza de la obra de Darío: "La envidia se pondrá pálida: Nicaragua se encogerá de hombros, que nadie es profeta en su tierra; pero el porvenir triunfante se encargará de coronarlo". Y terminaba diciendo que Darío llevaba consigo "las tres palabras de pase para el templo de la inmortalidad: **Eros, lumen, numen**", esto es, traduciendo, amor, luz y numen.

Podría decirse, en atención a estas notas, que Rubén Darío conoció el triunfo en los primeros pasos de su vida literaria; y así fue, sin duda. La querella del Modernismo vino después, y especialmente cuando comenzaron a salir los imitadores, algunos de los cuales, tomando demasiado al pie de la letra ciertos usos de Darío, exageraron los procedimientos pictóricos o descoyuntaron el verso en posturas inverosímiles. Darío incluso puede pasar como tímido, si se pesan las muchas innovaciones que llegan a constituir el acervo modernista, puesto que él afrontó sólo unas cuantas

de aquellas reformas. Y así como fue tímido, también fue un escritor desinteresado, en cuya obra conjunta, en prosa y en verso, impera, ante todo, una estrecha conciencia del arte, obra en la que el autor no intenta probar nada ni condenar nada, sino manifestar hedonístico amor por ciertas cosas que le atraen, como el lujo, la elegancia, lo exquisito, la música, los bellos objetos artísticos, y ciertas fantásticas resurrecciones de una existencia clásica u olímpica, sin ninguna obligación perentoria; el culto de los héroes, sobre todo si están alejados por el tiempo y el espacio; innegable propensión al vivir regio en palacios y entre gentes condecoradas y nobles. Esto en globo, porque hay también excepciones, y algunas veces Darío atiende en sus escritos a temas mucho más caseros y menos encumbrados, y aun hace hueco en ellos a inquietudes de índole política. De 1888 a 1910 ocurrieron en la América Hispánica no pocos sucesos que, al imantar la atención de Darío, le llevaron en seguida a escribir en términos proféticos sobre el continente de que forma parte su patria.

Es verdad que más de una vez los poetas modernistas hablaron de una torre de marfil (Darío) o de cristal (Chocano), en la cual habrían de encerrarse para labrar el poema; pero notas de solidaridad social y de comprensión filantrópica no faltan, inclusive en los espíritus más selectos y exquisitos. Jaimes Freyre, por ejemplo, perteneciente a una familia ilustre y hombre formado en las exterioridades de la vida diplomática, sintióse atraído a las figuras de la reforma social, y ya en 1910 entonó un cálido elogio de Tolstoi, a quien, en su fallecimiento, le decía: "Fuiste el último rayo del sol de Galilea". Pero antes, cuando la rebelión que co-

ronó los tristes resultados de la guerra ruso-japonesa dio origen a los primeros soviets, Jaimes Freyre, con premonitoria sensibilidad, escribió un poema sobre estos sucesos, donde entre otras sentencias, se lee ésta de sorprendente anticipación:

"La hoguera que consuma los restos del pasado
saldrá de las entrañas del país de la nieve".

En Colombia, en tanto, había comenzado a producir sus versos Guillermo Valencia, descendiente de viejas familias españolas, y miembro, él, del partido conservador, cuya representación invistió en el Parlamento y en las elecciones presidenciales. Y es Valencia, exquisito en la forma, poeta culto y refinado, frío inclusive, si es necesario, para lograr la palabra y la oración balanceada y musical, autor también de *Anarkos*, extenso poema de hondo contenido social, que dio vuelta a los países de lengua española, recitado en comicios y reuniones obreras de toda laya. Es autor, además, de otros poemas donde alumbran expresiones de solidaridad humana y de conmiseración, con las cuales se prueba que el dolor de los pobres alcanzaba hasta él, venciendo la espesa coraza que suele defender a los ricos del vocerío de sus hermanos desheredados.

No es verdad, pues, como alguna vez se ha dicho en términos de acusación y de censura, que el modernista quisiera vivir a espaldas de los problemas de su tiempo, y podría hacerse inclusive una antología de todos los sitios en que el escritor modernista muestra interés por esos temas. Lo que sí es verdad es que el Modernismo en sí, en su cali-

dad de movimiento literario, puso su meta en otros puntos y atendió a ideales que iban más allá de lo inmediato.

III

Para entender este aspecto de la obra de Rubén Darío, que tanto influjo iba a cobrar en la de sus compañeros de letras, conviene recordar algunos pormenores domésticos. Darío nació en Metapa, pequeña población rural ubicada en el interior de Nicaragua, centro de ganadería mayor, donde es más fácil encontrar pastores y boyeros que académicos y letrados; y en torno a su nacimiento hay no pocas conjeturas desdichadas por donde venimos a sospechar que surgió de una unión irregular y no en el seno de una familia bien avenida y feliz. De chico, no conoció a quienes eran sus padres, y hubo de ser acogido por caridad entre otros parientes. Tuvo una infancia harto solitaria y, lo más grave, en extremo precoz: si componía versos ya antes de saber escribirlos, también se le ocurría nada menos que casarse cuando era chicuelo de pocos años, sin oficio que le diese para vivir. Un caso extraño, anormal en todo; porque el genio poético que misteriosamente afloró en él iba a provocar, dentro del benévolo influjo ambiental que le prestó Chile, el más vasto y poderoso movimiento literario que se deba a un hombre solo en el ámbito cultural hispanoamericano, y no movimiento favorecido o auspiciado por la tradición, sino, al revés, movimiento revolucionario que revoca o pone en duda las líneas tradicionales de la evolución literaria.

Este movimiento es el que recibe hoy en la historia de las letras el nombre de Modernismo.

Volviendo a Rubén Darío, el principal escritor del Modernismo hispanoamericano, recordemos que estudió en escuelas de la ciudad de León, y que en seguida viajó por las repúblicas centroamericanas vecinas, llamando en todas partes la atención por su precocidad para componer versos. Es el período de su mayor producción, si bien no sea ésta la más excelsa. Décimas, cuartetas, ovillejos, sonetos, surgen de sus labios en procesión interminable, y de los abanicos de las chicas pasan a los álbums de las señoras maduras y de los colegas de letras, que desde lo alto de sus años miran al imberbe rimador con solicitud o con sorpresa. Pudo temerse entonces que el poeta iba a ser para siempre frívolo asistente de veladas y banquetes, donde pagará la copa de bon vino con los versos; pero había sin duda una providencia que velaba por él y que desvió sus pasos. Un día llegó a Managua, donde Rubén Darío fungía ya como periodista, el general salvadoreño Juan José Cañas, desterrado de su patria a pesar de que además de prestarle eminentes servicios, la había cantado en las estrofas de su himno nacional; y ocurrió que Cañas y Darío congeniaron bien, y que éste oyó de aquél ardientes elogios de Chile, país en el que había cumplido una breve misión diplomática. Darío decidió entonces pasar a Chile a estudiar para dar estructura y mejor base a sus aptitudes literarias, tan ostensibles ya. En Chile estaba en el mes de junio de 1886, y allí permaneció hasta febrero de 1889, y en el intervalo hizo ardorosa vida literaria, luchó, escribió, leyó mucho, y, sobre todo, conversó arrebatadamente de arte, de letras, de

filosofía, de todo, con multitud de chilenos, algunos sin duda muy ilustres por su experiencia.

El primer libro chileno de Darío, *Abrojos* (1887), poco hacía esperar de su capacidad literaria. Inspirado en Bécquer, lo que no es mal modelo, también contiene extremos sarcásticos, de burla cruel, sin duda tomados de Bartrina, poeta español de tercer orden que entonces no era totalmente desdorado leer. El conjunto resultó ácido, agresivo, y pronto el autor hubo de aceptar espontáneamente que habría sido más discreto no publicarlo. Pasar por cínico a los veinte años, como decía después el mismo Darío, no es buena tarjeta de presentación para abrirse paso en tierra extraña.

Darío, afortunadamente, no estaba solo, y en esas horas contó con la ayuda de dos excelentes consejeros literarios, cada uno de los cuales aportó lo suyo.

El más directo compañero de sus horas nocturnas dedicadas a la labor periodística, Manuel Rodríguez Mendoza, que celebró sus genialidades, no aplaudía todas sus extravagancias, y más de una vez, en la mesa de redacción de *La Epoca*, entre los dos hubieron de cambiarse hondas reflexiones. ¿Cómo se debía escribir? ¿Dónde estaban los buenos modelos? La vida, tan amarga en algunas de sus experiencias, ¿no esconde también lecciones provechosas? Era preciso esforzarse para lograr algo nuevo, y Darío a menudo prefería vagar.

"De tarde en tarde —lo repito, de tarde en tarde— herías las cuerdas mágicas de tu lira; cantabas las flores y las nieves, los árboles floridos y las plantas que marchita el otoño, los ideales de un gran corazón, de tu corazón de poeta; dabas a luz un abrojo, amargo como el ajenjo o corrosi-

vo como el vitriolo; entonabas patrias canciones; hacías el epitalamio de las aves y de los insectos, de los lirios y de las rosas; escribías la apoteosis del pájaro azul; aplicabas cauterios..., y te columpiabas después en hamacas mecidas por geniecillos alegres y traviesos”.

Tal era la síntesis que hacía Rodríguez Mendoza, por el mes de enero de 1888, al poeta que le había anunciado su pronta partida de Chile, viaje que en realidad tardó un año cabal en llevarse a efecto; y por esa síntesis venimos a colegir que los amigos chilenos de Darío no sólo ampararon y defendieron su talento, sino que además procuraron hacerle rendir en obras duraderas algo de lo mucho que él hacía presentir.

De otra parte, Pedro Balmaceda Toro, cuya amistad buscó Darío a poco de instalarse en Santiago, era suscriptor de revistas francesas de letras, dueño de una excelente biblioteca de *amateur*, y encerrado en un elegante escritorio del palacio del gobierno de Chile, ya que su padre era el Presidente de la República, abrió a los ojos de su amigo nicaragüense todo un mundo de arte nuevo y exquisito. Allí Rubén Darío vio por fin transformados en objetos de existencia concreta, las chinerías y japonerías que más de una vez hubo de atisbar en sus ensueños, y pudo leer producciones de artistas que avivaron su imaginación. Se acentuó en él la afición al lujo, que le iba a servir de compañera toda la vida, y decidió transportar a sus escritos los nuevos estremecimientos de la sensibilidad artística que hasta sus obras habían llevado autores de nombres poco difundidos hasta entonces, así en Chile como en cualquier otro país hispanoamericano. Balmaceda y él emularon cariñosamente en la

creación literaria. En el Palacio de la Moneda, al abrigo de espesos muros, conversaban de arte, alta la noche, bebiendo un té exquisito, fragante y sugeridor de exóticas impresiones. Y cuando la madre del chico Balmaceda insinuaba el consejo de que éste se recogiera, porque las horas de vigilia habían huido ya todas, Darío se iba a su alojamiento de la calle Nataniel, escoltado por un hombre de la guardia a quien se había ordenado protegerle de cualquier peligro callejero.

En el Certamen Varela de 1887, Darío obtuvo el premio con su **Canto épico a las glorias de Chile**, precedente necesario de la **Marcha triunfal** y de los cantos a la Argentina y a Mitre, que vinieron después. Ahí también quedaron presentadas sus rimas, donde una discreta imitación becqueriana indicaba que el poeta bien podía volver, si el terreno era propicio, a la forma incisiva de los **Ábrojos**. La bibliografía de Darío en Chile, el año 1888, se inicia por la edición de las **Rimas** en un pequeño folleto donde aparecen seguidas de las "contra-rimas" de que era autor cierto misterioso Rubén Rubí a quien ya mentamos; pero este folleto no fue publicado por el poeta nicaragüense, sino por Eduardo de la Barra, a quien corresponde el seudónimo. El poeta chileno oyó decir que las rimas presentadas por Darío al Certamen Varela eran mejores que las suyas, y que éstas en consecuencia no merecían el premio, y para replicar a esas observaciones publicó aquel folleto. Es obra, pues, de Darío, pero no publicación que éste hubiera podido auspiciar o autorizar.

Dentro de 1888 se produjo en Darío un gran cambio. Decidió volver a su patria, instado por sucesos familiares

que no están bien especificados; pero como no logró reunir entonces el dinero para el viaje y debió quedarse algo más en Chile, pudo, en fin, lanzar otro libro, **Azul...** Para el caso congregó en el volumen algo de prosa y algo de verso, todo ello escogido con muy severo pulso; con ánimo selectivo extraordinariamente agudo, como para que el conjunto resultara poco usado y aun singular, y lo consiguió. La verdad es que en **Azul...** hay páginas de 1886 y de los años siguientes, y que, en suma, la novedad lograda en el espíritu de Darío no era cosa de última hora, sino fruto de una evolución casi reposada. **Azul...** es una especie de arqueo, de balance, donde, por la vía antológica, el autor prefiere sólo las gemas brillantes, las páginas risueñas y garbosas, los esbozos vecinos al logro inusitado y trascendental que puede proponerse el artista, a solas, cuando se pregunta cómo hará para que la expresión quede cerca de su íntimo proyecto. Y Darío tuvo, además, la suerte esplendorosa de sentir que había hallado lo que estaba pretendiendo, cuando se lo hizo notar así don Juan Valera desde España, que nada o muy poco sabía de él, pero que espontáneamente corrió a decirlo en alta voz, a los cuatro vientos...

IV

En algunos textos se ven usadas, indistintamente, las denominaciones escuela y movimiento para designar el Modernismo, y nos parece que existe ahí un paralogismo que sería ventajoso desentrañar. El Modernismo es, sin duda, un movimiento literario, con principio, culminación y decli-

nación, como indica su historia, la cual se cifra ante todo en las obras publicadas por cuantos mostraron sensibilidad modernista en sus composiciones. Para ser una escuela, debería manifestarse en una sucesión temporal indefinida de fenómenos concordantes, de modo que hoy mismo, mañana, cualquier día, pudieran aflorar nuevos modernistas, y esto es, según todo lo hace suponer, altamente improbable. La sensibilidad modernista ya pasó, y en las letras hispano-americanas rigen otros principios, otras leyes, otros gustos, otros hábitos, otras exigencias de orden cultural y social, dentro de las cuales el escribir a la manera modernista sería considerado anacrónico y falso. El Modernismo es, pues, repetimos, un movimiento y no una escuela.

Dentro de él, por otra parte, siempre fueron acariciadas y respetadas la espontaneidad y la libertad individual. En el Modernismo caben apóstatas y herejes, a condición de que el escritor modernista, sin perjuicio de sentirse en todo libre, lleve a cabo con su propia obra algunos actos de confesión y de reconocimiento mutuo sin los cuales no tendría derecho a reclamar un sitio bajo la tienda común.

Los supuestos mínimos que el Modernismo parece plantear a sus adeptos podrían ser, entre otros, éstos:

Esmero en la elaboración de la forma.—El modernista debe ser un artífice intencionado y consciente, a quien no le es concedido olvidar que está haciendo arte, y que, por lo tanto, debe esmerarse para lograr que las palabras rindan el máximo de su contenido. Para esto es necesario, entre otros extremos, el **refinamiento verbal**, es decir, una selección rigurosa de los términos usados, no ya sólo en atención a su claridad y a su precisión, como recomendaba la retó-

rica de ayer, sino también por su valor melódico, por su exotismo, por su capacidad de sugerir, por su aptitud de resurrección o reminiscencia. Rubén Darío, en *Prosas profanas*, concretó este aspecto de la estética modernista diciendo:

"Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una armonía ideal".

El esmero de la forma implicaba, también, la rebelión contra ciertos usos venerables, pero que a los modernistas les parecieron incompatibles con su concepción de la poesía. Fue eliminado casi totalmente el hipérbaton en la composición del verso, y cuando se le mantuvo, fue a condición de resultar muy sencillo y muy fácil de aprehender, todo ello a pesar de que Darío y los demás modernistas admiraban grandemente dentro de la poesía española a Góngora, que en el uso de hipérbaton alcanzó a extremos increíbles. También fue eliminada la reducción de donde en do, que había facilitado el uso del verso a toda suerte de versificadores. En ambos casos (y se podrían citar otros) el esmero de la forma redundaba en una mayor sencillez del discurso, desde el punto de vista de la sintaxis, pero de paso ha obligado al escritor a esforzarse en la elección de las voces empleadas.

Nuevos ritmos.—Esta búsqueda de lo nuevo o, en otros casos, restauración de lo más antiguo y ya olvidado, lleva en el verso a la necesidad de practicar ritmos poco usuales. El poeta, de una parte, intenta una mayor libertad acentual o rítmica para los versos que se le dan vecinos dentro de una misma composición, y de otra procura obtener ver-

sos propiamente nuevos, por la combinación de dos o tres ya conocidos. Tocando algunos de estos temas, Max Henríquez Ureña ha escrito:

"El modernismo rompió con los cánones del retorismo pseudoclásico, que mantenía anquilosado el verso dentro de un reducido número de metros y combinaciones. En muchos casos cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles. El endecasílabo dactílico, empleado por Rubén Darío en el **Pórtico de En tropel**: "Libre la frente que el casco rehúsa, / toda bañada en la gloria del día..." no está sólo en los clásicos, sino también en las estrofas populares de la "gaita gallega": "Toca la gaita Domingo Ferreiro..." El endecasílabo acentuado solamente en la cuarta sílaba, utilizado por Rubén Darío en **Divagación** (1894): "Serás la reina en los Decamerones...", ya se encuentra en Boscán y, mezclado a otros de acentuación corriente, procede de una tradición genuinamente italiana" (*Breve historia del Modernismo*, México, 1954, pág. 12).

La mayoría de las adquisiciones que se hicieron por este camino fracasaron, puesto que a poco andar terminaba imperando en la poesía de lengua española el versolibrismo a ejemplo de Walt Whitman, pero el intento de lograrlas y aclimatarlas nos convence, por otro lado, de que el modernista aspiraba a ser artista consciente y estudioso.

Amor a la elegancia.—Ya se dijo que Rubén Darío manifestó grande inclinación al lujo. En el Modernismo, además, se da una riquísima exhibición de primores, pues se habla de piedras preciosas y de gemas, se elogia el oro, se describen esculturas y cuadros afamados. Los personajes que tocan los modernistas viven, por lo común, rodeados de

lujo, aspirando delicados perfumes, visten trajes elegantes, comen exquisitos manjares, ocupan habitaciones amplias y suntuosas, emplean muebles de rica ornamentación. Algunos de los rasgos de este amor a la elegancia están señalados por el propio Darío, que en *Prosas profanas* dejó dicho:

"... Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer..."

Uno de los temas decorativos más frecuentes en el Modernismo es el cisne, motivo de multitud de composiciones de Darío y de otros modernistas y símbolo, sin duda, de la belleza desinteresada que se aspiraba a conseguir con la obra de arte. Y hubo, también, otros temas, como anota Henríquez Ureña:

"Pero no fue el cisne el único símbolo de que se valió el Modernismo como expresión de elegancia y de refinamiento: sin elevarlos a la superior categoría que Darío otorgó al cisne, el propio Darío empleó como elementos decorativos la flor de lis y el pavo real; el lis se encuentra mencionado en catorce composiciones de Rubén Darío, algunas de la edad temprana; el pavo real, en no menos de diez, a partir de *Prosas profanas*" (Breve historia del Modernismo, México, 1954, pág. 26).

Guerra al prosaísmo de léxico y de intención.—En este aspecto, Darío estaba muy bien dotado por la naturaleza, y en el total de su obra, de principio a fin, lo menos que se hallan son notas prosaicas: "... mi intelecto libré de pensar bajo..." Los demás modernistas no siempre tuvieron fuer-

zas para seguirle en esta estrecha senda; pero del movimiento mismo no puede negarse que propendía a dejar el verso por encima de todo prosaísmo, lo que equivale a crear para la poesía un lenguaje puro, decente, elevado, digno, ideal tanto más difícil de lograr cuanto más encumbrado. Una de las más notorias diferencias que pueden observarse entre la poesía modernista y la que sigue, es el rígido esmero que puso aquélla para lograr la limpieza tanto del léxico como de la intención.

Exotismo del paisaje.—En lugar de hablar de Metapa y de sus vacas y toros, el poeta modernista habla de Grecia, de China, del Japón, de la India, y como país más próximo, de Francia. En el caso de aquellas comarcas muy remotas en el espacio o en el tiempo, quedan las manos libres para ejercitar la fantasía. ¿Quién le va a pedir precisiones sobre la vida china a un escritor de cuentos y a un poeta? En todos los casos, la información es, principalmente, libreca, es decir, el escritor modernista no habla sólo de lo que conoce en forma directa y personal, sino también de lo que le ha sido sugerido por sus lecturas, campo en el cual, por lo demás, su imaginación puede establecer lazos tantos posibles como probables. El exotismo del paisaje en su vertiente helénica fue fijado ya por Darío en 1888, en una prosa periodística titulada **Carta del país azul**, donde se lee:

"Amo la belleza, gusto del desnudo; de las ninfas de los bosques, blancas y gallardas; de Venus en su concha y de Diana, la virgen cazadora de carne divina, que va entre su tropa de galgos, con el arco en comba, a la pista de un ciervo o de un jabalí. Sí, soy pagano. Adorador de los viejos dioses, y ciudadano de los viejos tiempos. Yo me inclino

ante Júpiter porque tiene el rayo y el águila; canto a Citera porque está desnuda y protege el beso de dos bocas que se buscan; y amo a Pan porque, como yo, es aficionado a la música y a los sonoros ditirambos, junto a los riachuelos armoniosos, donde triscan las náyades, la cadera sobre la linfa, el busto al aire, todas sonrosadas al beso fecundo y ardiente del gran sol".

Influencia de las letras francesas.—El exotismo del paisaje a que nos acabamos de referir, tuvo por lo demás su vehículo: la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, donde Gautier, los Goncourt y otros autores, llevaron a sus libros notas exóticas de gran vuelo y muy variadas. Darío se inspiró directamente en algunos, como ya se ha visto; otros modernistas escogieron a los restantes, y en conjunto el Modernismo es una transposición de temas literarios franceses a la lengua española, todo ello en una escala y con una profusión como jamás se habían dado antes.

El juego de la fantasía.—Gran adquisición del Modernismo fue el echar a volar la fantasía del poeta a fin de manejar imágenes nada comunes y hasta para inventar una misteriosa comarca a la cual ya Darío, en Chile, había dado el nombre de "país azul", como acaba de verse. Hadas, príncipes, gnomos, espíritus etéreos o subterráneos, podían ser conjurados para poblar escenas de mitología convencional, entre cuyos temas se escogían, de preferencia, los faunos y los centauros. El cuadro es a veces simbólico (**El reino interior**, uno de los poemas más significativos de Darío), pero a menudo carece de cualquier intención recóndita, y se le arma sólo para deleite de los sentidos, a los cuales se quiere subyugar por medio de evocaciones simpáticas. De-

be colaborar entonces el son de las voces con las cosas que ellas representan, para ostentar ante el lector una escena completa, abigarrada, en que luz, aromas, música, lineamientos del cuadro, marco, etc., contribuyen a la armonía total. En la propia obra de Darío, la **Sonatina** y el cuento narrado **A Margarita Debayle** ocupan, desde este punto de vista, sitios que son tal vez culminantes.

Arte desinteresado.—Como el artista se inclina al culto del arte con la intención de lograr bellas obras y no para demostrar una tesis o hacer la apología de una doctrina, el Modernismo se distingue por el gran número de páginas desinteresadas que dejó. Los autores modernistas no buscan prosélitos ni predicar ni amonestan, y en materia de temas prefieren los más elevados, que son los que les permitirán mantenerse en una atmósfera pura y no utilitaria. No son, tampoco, dogmáticos, y es probable que a cualquier afirmación tajante preferirán la duda escéptica, la sonrisa, el ademán condescendiente y frívolo. Muchos de ellos declararon ceñirse a la máxima estética "el arte por el arte", y otros, sin llegar tan lejos, la practicaron cuanto les fue posible.

Exhibición y complacencia sensual.—El escritor modernista, en fin, es a menudo un hombre amoral a quien no detiene el escrúpulo de escandalizar a sus lectores con la obra que ejecuta, capaz de elogiar la carne con términos que en años anteriores habrían parecido impropios y, desde luego, ajenos de la literatura. El mismo Darío explicó esta parte de su personalidad literaria, que tanto influjo iba a cobrar en seguida, con las siguientes expresiones, que evitan muchos circunloquios:

"Tocad, campanas de oro, campanas de plata, tocad todos los días, llamándome a la fiesta en que brillan los ojos de fuego, y las rosas de las bocas sangran delicias únicas. Mi órgano es un viejo clavicordio Pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal, flor de mi costilla. Hombre soy". (*Prosas profanas*).

Volviendo a Darío después de varios años, en 1897, Valera, que era sin duda uno de los mejores intérpretes españoles de la literatura del poeta nicaragüense, escribía, además:

"Ahora bien (y sentiré que alguien me tilde en mi censura de severo o hasta de injusto) ¿no se echa de menos en los versos de Rubén Darío todo lo que no es amor sexual y puramente material? Se adornará este amor con todas las galas y con todos los dijes de variadas mitologías, se circundará y tomará por séquito o comitiva musas, ninfas, bacantes, sátiros y faunos; llevará en sus procesiones una sonora orquesta de instrumentos de distintas edades y naciones como tímpanos, salterios, gaitas, sistros, clarines, castañuelas, flautas y liras; pero siempre será el amor de la materia y de la forma sin sentimiento alguno que le espiritualice" (*Cartas Americanas*, IV, Madrid, 1916, pág. 83).

Rasgos que con frecuencia suelen darse en las producciones modernistas, así de Rubén Darío como de otros autores, son, además, el tono frívolo y risueño, la exaltación de los aspectos eróticos de la vida, sea como confesión personal, sea en calidad de símbolos artísticos, la fruición hedonista a todo trance, y la expresión coloreada. Debe notarse, igualmente, que en el llamado exotismo del paisaje

hay mucha mitología, pero que ella aparece aprovechada sin pedantería y con cierta libertad que puede llegar inclusive al humorismo, cual pudo verse en Julio Herrera y Reissig. Todos los poemas modernistas necesitan mostrar, si quiera en esbozo o en la intención, una rebusca de la forma melodiosa y exquisita, ya que la llaneza no fue el ideal más acariciado por los artistas de este período. El Modernismo, en fin, abre paso a una expresión literaria que pretende ser cosmopolita y no terrígena.

V

Fijados algunos de los caracteres estéticos del Modernismo, ahora toca señalar sus límites cronológicos, es decir, entre qué fechas tuvo comienzo y fin el movimiento. Todo esto es relativo, como es fácil adivinar, pero hay hechos precisos a los cuales debe atenderse para encuadrar el Modernismo. Primeramente, ¿en qué fecha podría datarse su aparición? El ilustre erudito chileno Arturo Torres Riosco, dice a este respecto lo que sigue:

"Hacia fines del siglo XIX apareció en Hispanoamérica un nuevo y extraordinario fenómeno literario: un movimiento desarrollado en el Nuevo Mundo, pero destinado a revivir y revolucionar los modos de expresión de todo el idioma español. Este movimiento modernista fue la primera contribución original de Hispanoamérica a la literatura mundial, y como ocurre con la mayoría de los movimientos mundiales, su nacimiento puede fijarse con una fecha precisa. De acuerdo con la práctica usual, esta fecha debe establecerse no en los comienzos de la nueva tendencia, sino al apare-

cer el primer libro trascendental de la nueva escuela. El año fue el de 1888; el libro, **Azul**, volumen de versos y relatos breves; su autor era Rubén Darío, el poeta nicaragüense, por entonces pobre y desconocido, pero que llegaría a convertirse en el nombre más ilustre de las letras hispanoamericanas" (*Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, 1960, pág. 87).

Veamos, pues, la cronología general del Modernismo, en sus fechas más culminantes, en relación con sucesos de la vida de Rubén Darío.

1888.—Rubén Darío era mozo de poco más de veintiún años de edad cuando publicó el **Azul**..., pero este libro no salió en su patria, Nicaragua, sino en el puerto chileno de Valparaíso, porque Darío hacía ya dos años que estaba residiendo en Chile. El repertorio de que se compone el **Azul**..., verso y prosa, fue por lo demás, todo compuesto dentro de Chile, desde 1886, como ya se dijo, y había sido dado a conocer a los lectores chilenos por los diarios y las revistas que al acoger la colaboración del escritor forastero, seguían una antigua tradición nacional.

1892.—Rubén Darío hace su primer viaje a Europa y, en concreto, a España, donde asiste como delegado oficial de Nicaragua a las solemnidades del IV Centenario del Descubrimiento de América. Visita a los principales escritores españoles de entonces y, en especial, a Campoamor, sobre quien escribió en Chile, y a Valera, que había celebrado el **Azul**... en las cartas de que se hizo caudal más arriba. De los jóvenes, alentó la vocación que manifestaba Salvador Rueda, prologando su libro **En tropel**.

1893-8.—Permanencia en Buenos Aires. Darío había sa-

lido de Chile, en 1889, investido con el título de corresponsal de "La Nación" de Buenos Aires, y al llegar a la Argentina, cuatro años después, su nombre era ya ventajosamente conocido como gran poeta. En aquellos años de vida en Buenos Aires logró alentar no pocas vocaciones nuevas. También allí publicó algunos libros.

1896.—Uno de ellos, *Prosas profanas*, confirmó en nivel excelso los augurios que se habían lanzado en torno al *Azul...*, y con otro, *Los raros*, dio pábulo a la polémica literaria encaminada a suscitar curiosidad y admiración en torno al Modernismo.

1905.—A los títulos señalados, Darío une, vuelto ya a Europa, *Cantos de vida y esperanza*, y en años siguientes, *El canto errante* (1907), y *El poema del otoño* (1910), con lo cual se completa la galería bibliográfica de sus principales obras líricas. A más de ello, recogió en no pocos volúmenes (*España contemporánea*, *Todo al vuelo*, *Parisiense*, etc.) la colaboración en prosa de "La Nación" de Buenos Aires. Ninguno de esos libros de artículos periodísticos hará olvidar la existencia de *Azul...*, donde el autor, en lo más pujante de su edad, había realizado verdaderas proezas de estilo bien combinado; pero todos fueron leídos con admiración. Puede agregarse, también, que en ellos se encuentran irremplazables informaciones sobre el hombre, sus lecturas, sus compañeros de labor, sus viajes, sus preferencias estéticas, y que deben ser atentamente recorridos si se quiere trazar la historia del Modernismo.

1911.—Estando Darío en París, fue contratado para fundar y dirigir una revista de publicación mensual, *Mundial Magazine*, que aparecía destinada a servir de elegante tri-

buna del Modernismo. La revista se publicó, efectivamente, pero Darío no pudo ya, por su salud claudicante, atenderla con el esmero debido. Los empresarios, para peor, discurrieron llevar a Darío en una gira de propaganda que alcanzó hasta la República Argentina. Agasajado en el camino con exceso, Darío no pudo extender el viaje, como era su intención, hasta Chile, donde en 1888 había iniciado su carrera modernista. El regreso a Europa se hizo en precarias condiciones.

1914.—La guerra europea que estalló en el mes de julio de 1914, puso término a la aventura de **Mundial Magazine** y sumergió a Darío en una tribulación extraordinaria. Algunos de sus poemas de entonces, muy descabalados ya desde el punto de vista de la ejecución formal, revelan inquietud y angustia. Cediendo a consejos mal intencionados, fue a Nueva York, donde cayó gravemente enfermo de pulmonía. De allí pasó a Guatemala y, finalmente, a su patria.

1916.—El 6 de febrero, Rubén Darío falleció en Nicaragua, su tierra natal, último refugio a que se había acogido después de los hechos desastrosos a que se ha pasado revista poco antes.

No podría decirse que su muerte acarreo por sí misma la defunción del Modernismo, pero sí coincidieron ambos sucesos en forma muy estrecha, pues el Rubén Darío de salud física y espiritual inestable (por lo menos desde 1912), no era ya capaz de seguir produciendo una obra de tan alta tensión estética como la que se registra en los libros que van desde **Azul...** hasta **El Poema del otoño**, título ciertamente muy simbólico. Parte de la crítica literaria hispanoamericana conviene, sin embargo, en aseverar que con Da-

río dejaba de existir el Modernismo; véase, por ejemplo, la impresión de Max Henríquez Ureña, el más conspicuo historiador de este movimiento:

"Todo el proceso del Modernismo está íntegro en la obra de Rubén Darío. Ese movimiento de renovación, bueno es recordarlo una vez más, se inició con el anhelo de alcanzar una nueva y refinada forma de expresión, brindó acogida al amor de lo exótico y al cultivo del juguete elegante, y por un momento pareció que el amaneramiento preciosista revelaba la voluntad de estilo del Modernismo: después, sin embargo, se acentuó dentro del movimiento la tendencia de dar preferencia a temas de hondo subjetivismo lírico frente a los problemas de la naturaleza y el destino, y la de recoger el legado del americanismo literario, con nuevo estilo y nueva mentalidad. ¿No resume y representa Rubén Darío todas y cada una de esas etapas del movimiento? El Modernismo, ya cumplida su misión, murió con él" (*Breve historia del Modernismo*, México, 1954, pág. 112).

El hecho cierto es que si bien obras modernistas siguieron escribiéndose y publicándose después de 1916, ya el movimiento había perdido vitalidad, se dividía en tendencias y grupos nada afines, y los propios modernistas de la primera hora, compañeros de los combates iniciales y de la gran polémica en torno al Modernismo, en sus nuevas obras dejaban traslucir ideales diferentes. El Modernismo pretendió, por lo menos en el ánimo de Rubén Darío, robustecer la independencia espiritual del escritor, de manera que las apostasías y los cismas debían juzgarse consecuencia propia del movimiento.

VI

Como hace ya varios años que no se escriben obras modernistas, y evidentemente el Modernismo está concluso, por haber producido todos los resultados previsibles y haber desaparecido los artistas que reconocieron filas en él, hasta los que más tardíamente hubieron de presentarse a la cita, cabe hacer un balance para establecer los beneficios que las letras hispanoamericanas alcanzaron en este período de su evolución. Yendo de lo más a lo menos, entre las adquisiciones podrían mencionarse las siguientes:

El escritor hispanoamericano se sintió, por la primera vez, influyente en el mundo cultural de su lengua. Es ya notorio que el Modernismo no se redujo al continente americano de habla española, sino que alcanzó a España, y en claro queda que ahora se había invertido el tradicional cauce de las influencias literarias, y que por fin se lograba el **retorno de los galeones**, como tan expresivamente dijo el mejor historiador del movimiento, Max Henríquez Ureña. Durante tres siglos, el escritor americano había sido pasivo receptor de influjos de fuera, reflejo de sentires manifestados en otras naciones y repetidor de cánones, recetas y fórmulas elaboradas en otras partes. En el período modernista se da el caso, ciertamente alentador, de que la influencia individual de Darío se abre paso en España al través de personalidades literarias tan significativas como Salvador Rueda, Ramón del Valle Inclán, Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez, por reducir la enumeración a un puñado de grandes figuras.

Ha correspondido a un ilustre escritor, Enrique Díez Canedo, señalar este aspecto decisivo de la historia literaria hispanoamericana, en su discurso de incorporación en la Real Academia Española, donde, además de otros discretos conceptos, leemos las siguientes palabras:

"Con Rubén Darío viene a España un influjo directo de América. Su revolución llegó a triunfar como todas aquellas que toman su fuerza en las inclinaciones del tiempo. Fue fecunda, como la revolución rítmica, en que Garcilaso y Boscán transportaron el modelo de Italia, y como la revolución barroca, en que el genio de Góngora marcó tan profundamente su huella. Y no destruyó de lo pasado nada digno de tenerse en pie. Sus mejores discípulos son los que menos le imitan. El instrumento poético es hoy más amplio y resonante, sin que la orquesta de nuevos timbres y triunfadores plenos quite nada de su armonía al más íntimo clavicordio, ni apague el estruendo de clarines y atabales más afirmativo y glorioso".

El escritor hispanoamericano se hizo más consciente de sus recursos estilísticos dentro del propio idioma español, así como de la libertad en que se hallaba para escoger el camino a fin de ampliar, a su arbitrio y conforme su gusto, el repertorio de imágenes y de temas literarios que podía llevar a sus escritos. El escritor modernista se sintió instalado en el centro de un mundo creacional bullente de novedades, y no en la simple periferia de este mundo, como creía haber estado hasta entonces. Exigente consigo mismo, agilizó su expresión y partió en busca de nuevas cimas para su arte. La obra adocenada, que siempre existe, quedó más nítidamente definida que antes, y nadie quiso hacerse

culpable de haberla producido. El artista procuró alcanzar su individualidad, con la adquisición y la posesión de un estilo propio, uno de los más insistentes consejos de Rubén Darío, y en muchos casos lo consiguió a la medida de su voluntad.

El escritor hispanoamericano sintióse, además, instado a producir en un ambiente hostil o frío, sin temer el desdén ni la incomprensión, ya que lo abroquelaba una nueva fe. Es verdad que algunos fueron más lejos en esta posición, y optaron por encerrarse en la ya mencionada torre de marfil para befar a los profanos, como hacía Herrera y Reissig; pero los más equilibrados y sensatos se mantuvieron en posición serena y firme, hasta lograr hacerse mejor respetados dentro de sus respectivas naciones. En México se llegó más lejos, ya que se tornó uso normal llevar a la diplomacia a los escritores, merced a lo cual asimilaron éstos nuevas experiencias y dieron difusión a su literatura nacional en un grado antes no imaginado por nadie.

A guisa de conclusión para estas apuntaciones, debe decirse, aunque parezca mera repetición, que el Modernismo procuró, con especial relieve, alcanzar la gracia de la forma, en un período en el cual la poesía no había decidido renunciar a ser un arte del bien decir, y que, en consecuencia, se produjo entre los escritores americanos una especie de rumorosa emulación para obtener del manejo de la lengua los mejores logros. El Modernismo no trajo a luz del comentario público a un gran número de pensadores, si bien el más egregio de ellos, José Enrique Rodó, aceptó plenamente ser llamado modernista, y en su inmensa mayoría los modernistas se redujeron a ser excelentes rimadores y,

además, talladores de imágenes, en el juego de luces y sombras del idioma. Por esto mismo, en el juicio de algunos censores de más adelante, el Modernismo es superficial y no cala en los grandes problemas americanos. La censura, si lo es, no podrá subsistir cuando se la plantee en un grupo de historiadores de las letras, porque éstos saben cuántas veces se han producido, en el devenir histórico, movimientos semejantes, y cómo quedan ellos encargados de conferir nueva vitalidad a las letras, sea o no trascendental la finalidad que se hayan propuesto obtener los escritores comprometidos. Los problemas americanos, grandes, pequeños o minúsculos, nada ganan con el concurso de los hombres de arte. Son dificultades de orden técnico, económico, sociológico, reminiscencias de hechos de acomodación histórica que ya no cabe rever, asuntos que competen al pedagogo y al político, resabios de la vieja y no finiquitada polémica entre la máquina y el espíritu, que una vez y otra resurge y que, al parecer, habrá de ocuparnos *ad nauseam*. ¿Qué tienen que decir allí los artistas? Nada, y cuando lo dicen, generalmente se limitan a balbucearlo, porque su reino es el de las intuiciones, y no sería lícito exigirles que además de disponer del poder espiritual que les permite ser artistas, dispusieran del poder temporal, entre cuyos barones el interés por el arte y aún el mero respeto al arte y al artista es lo que menos cuenta.

El Modernismo, pues, no fue ni superficial ni profundo, ni cala hondo ni cala sólo bajo las cortezas inmediatas. Es una toma de conciencia que hicieron algunos escritores hispanoamericanos, en un instante singularmente feliz de su vida, al influjo de uno de ellos, en quien el presentimiento



del cambio adquirió una forma activa, Rubén Darío. Y fue también una feliz circunstancia la de que Darío no pretendiera subyugar a nadie ni enajenar la independencia espiritual de ninguno de sus amigos y discípulos, ya que de este modo, en su obra, orientada siempre hacia las más altas metas, no se hace presente el predicador con su insistencia ni el pedagogo con su didáctica. Merced a esta afortunada singularidad del carácter de Darío, el Modernismo logra ser un movimiento y no una escuela, es decir, estación de tránsito abierta a todos los puntos cardinales, por donde entra el que desea entrar y salen cuantos prefieren circular por los alrededores. No se paga ningún peaje para ocupar un asiento en aquella galería, y es el valer individual, el logro de arte de cada artista, la emoción que suscita, la curiosidad que despierta, los ecos que le siguen, lo que allí más vale y más pesa.

Nunca ha disfrutado el artista hispanoamericano de la palabra mejor oportunidad para lucir con su propia obra, grande o pequeña, a condición de ser sincera y bien inspirada. Pero el que nunca haya disfrutado de tales ventajosas condiciones no significa que no pueda volver a disfrutarlas; porque el Modernismo, precisamente, abrió la posibilidad de nuevos cambios, de más ardientes evoluciones, de ensayos audaces o tímidos, pero originales, y dejó asentado entre los hispanoamericanos, de una vez para siempre, el convencimiento de la plena libertad de búsqueda artística que les asiste, por su doble calidad: la de ser hombres, la de ser artistas.