

LA IDEOLOGÍA DE LA CLASE DOMINANTE EN LA OBRA RUBÉN DARÍO*

Trataré centralmente de *Azul* (1888) y de *Prosas profanas* (1896) ya que, según Darío mismo escribe en *Historia de mis libros*, *Azul* es el "comienzo" de su "primavera" y *Prosas profanas* su "primavera plena". Pero será también necesario, desde luego, tener en cuenta la poesía posterior al novecientos. Y por razones que espero resulten evidentes, intentaré establecer las relaciones necesarias entre la obra poética y la prosa periodística de Rubén.

Y nada mejor que empezar por el principio, que es "El rey burgués", primer texto de *Azul*, cuyo título mismo exige ya comentario. El título, por supuesto, tiene que aclararse en el texto del cuento, pero en cuanto que toda lectura es diacrónica, por lo menos en una primera vuelta, cada palabra, a la vez que nos avanza hacia la lectura total, nos detiene en sus propios posibles significados provocando anticipaciones que pueden o no verse confirmadas. En este sentido, el título en sí mismo supone ya la existencia de un código y un contexto sin los cuales no sería posible la anticipación que pretende provocarnos. Hemos, pues, de preguntar cuáles son el contexto y el código en que ese título pretende sostenerse.

Sabemos sobradamente que, en principio, *rey* y *burgués* son términos que se oponen, realidades que deberían ser contrarias. La existencia de reyes en la sociedad burguesa moderna no excluye el hecho de que *rey* nos remite a estructuras sociales precapitalis-

* Apasionado, entusiasta crítico del talento creador, Raimundo Lida fue siempre admirador de Rubén Darío. No lo es mucho menos, a su manera, quien esto escribe. Sin embargo, dudo que Raimundo Lida hubiese estado de acuerdo con las páginas que siguen. Lo cual, sospecho, no le hubiese impedido leerlas con la generosidad que siempre demostró en la atención que prestaba a todo intento crítico, por ajeno que fuese a su propio pensamiento. De aquí que en recuerdo suyo me anime ahora a publicar este ensayo escrito hace ya algunos años, básicamente inédito, y coincidente en gran medida con las propuestas del libro de FRANÇOISE PERUS, *Literatura y sociedad en América latina: el modernismo*, México, 1976.

tas, en tanto que *burgués*, obviamente, es uno de los términos clave de las relaciones de producción capitalistas. Por lo tanto, y a las claras, el título del primer cuento de *Azul* pretende establecer irónicamente una contradicción.

Sabemos también que esa contradicción corresponde a una realidad histórica concretísima: hubo en Francia un "rey burgués", impuesto por la revolución de julio de 1830 en contra de los "legitimistas" que pretendían volver a los fundamentos sociales anteriores a 1789. Luis Felipe significó un triunfo de la burguesía, pero —por así decirlo— de una burguesía incapaz aún de liberarse radicalmente del peso de la historia del Antiguo Régimen. De ahí que aunque el acento de la frase "rey burgués" cae sobre el segundo término, en ese adjetivo sobreviva en algo el "rey". Lo que esa sobrevivencia significó históricamente fue la imposibilidad de la burguesía de democratizar plenamente, a su medida, el nuevo sistema. Tal imposibilidad, que fue también temor a perder las riendas del proceso histórico, fue la causa que llevó al intento de liquidación sistemática de los republicanos entre 1830 y 1840 y a restringir el derecho al voto a los doscientos mil ciudadanos más ricos de Francia. "Rey", pues, coyunturalmente necesario, para un desarrollo "burgués" que en aquel momento se encontraba dirigido y controlado por un núcleo fuerte y muy limitado de banqueros e industriales que temían la República.

En ese conocido arreglo que caracteriza a la Francia de mediados del XIX, el afianzamiento de la burguesía exigía no sólo la explotación masiva de la fuerza de trabajo y la ampliación del mercado, sino también —y ya en el ámbito que aquí nos ocupa directamente— la expansión, democratización y vulgarización de la cultura. Se amplía, por ejemplo, el círculo de los lectores en el mercado de la prosa y los selectos, que temen dejar de serlo, se oponen al proceso, recurriendo no pocas veces a *standards* del Antiguo Régimen. Publicado nuestro cuento en 1888, su título nos remite, por lo tanto, no sólo a la Francia de 1830-1840, sino a un largo proceso europeo en el cual, además de la crítica cultural de "legitimistas" como Balzac, son figuras centrales en Francia Théophile Gautier, Baudelaire, Flaubert, los Goncourt, etc. Nada que en el cuento que vamos a leer vaya explícita o implícitamente en estas direcciones podrá, por lo tanto, sorprendernos. Debemos, sin embargo, preguntarnos si el contexto y el código eran los mismos que para nosotros para los lectores de Santiago de Chile (o, más generalmente, de Hispanoamérica) en 1888.

Hemos de suponer en algunas de aquellas repúblicas una conciencia relativamente generalizada de la noción de "rey" en muy diversas capas sociales. Podemos suponer también que, muy supe-

rados ya en 1888 los antagonismos del principio de la Independencia, tal conciencia era, en general, antagónica a todo lo monárquico en las capas más avanzadas de la sociedad. Pero de ningún modo puede pensarse que la conciencia del antagonismo existente entre "rey" y "burgués" se basara en el Chile (o en la Hispanoamérica) de 1888 en la realidad de unas estructuras socioeconómicas propias y autónomas. En este contexto, el peso del título —y lo veremos en el cuento mismo— sigue cayendo contradictoriamente sobre "burgués"; pero, ¿qué era (o significaba) ser burgués en Santiago de Chile en 1888? Dicho de otro modo, ¿quién en Hispanoamérica podía entender en 1888, aunque fuese nebulosamente, las complejas contradicciones de la sociedad capitalista decimonónica a que el título nos remite?

No podemos sino suponer que Darío pensaba que alguien compartiría con él el código y contextos que el título de su cuento exigían. Y hemos de concluir que en el Chile de 1888 los supuestos cómplices del autor habían de ser, por fuerza, miembros de un grupo sociocultural muy selecto. Concretamente, los orientados hacia Europa; es decir, la clase dominante y sus intelectuales orgánicos.

El título del primer cuento de *Azul* (título tan importante, no lo olvidemos, que Darío lo consideró por un tiempo como válido para encabezar todo el volumen), nos remite, por lo tanto, no sólo al complejo significado europeo (y hoy general) de las contradicciones inherentes al desarrollo de la sociedad industrial, sino —y más concretamente— a la contradicción existente a fines del XIX entre la economía y la cultura americanas y Europa, así como, por lo tanto, a las relaciones existentes en Hispanoamérica entre la clase dominante y el poeta.

Es claro que podría igualmente llegarse a tan perogrullesca conclusión si, tomando en cuenta el reducido número de lectores de fin de siglo en Hispanoamérica y en Chile supiésemos cuántos y quiénes leían *La época* de Santiago en 1887 y 1888 y cuál fue exactamente la reducida tirada de *Azul*. Pero, en rigor, no importa por dónde iniciemos la comprensión de un texto. Siempre será inevitable establecer lo que P. N. Medvenev calificaba de relación dialéctica entre lo "interno" y lo "externo"; pero aparte de las razones tácticas que puedan determinar nuestra decisión de iniciar el estudio de un fenómeno cualquiera desde dentro y no desde fuera, la razón teórica que a ello nos obliga es poderosa, y es la siguiente: eso que llamamos "contexto" no es ningún nebuloso ambiente que "envuelve" una realidad específica a la que llamamos "texto". Es, de hecho, su esencia misma. Lo mismo ocurre con el código. Y la separación no dialéctica de estos elementos es un error idealista análogo al de la separación entre fondo y forma.

Pero entremos ya a "El rey burgués". Comentaremos sólo los ocho primeros párrafos, en los que se describe el escenario general en que el tal "rey" ejerce su poderío.

EL REY BURGUÉS

Cuento alegre

¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre . . . así como para distraer las brumosas y grises melancolías, helo aquí:

Había en una ciudad inmensa y brillante un rey muy poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos y monteros con cuernos de bronce, que llenaban el viento con sus fanfarrias. [¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués.]

Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, [boticarios, barberos] y maestros de esgrima.

Cuando iba a la floresta, junto al corzo o jabali herido y sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas; los criados llenaban las copas del vino de oro que hierve, y las mujeres batían palmas con movimientos rítmicos y gallardos. Era un rey sol, en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín. Cuando se hastiaba de la ciudad bullente, iba de caza atronando el bosque con sus tropeles; y hacía salir de sus nidos a las aves asustadas, y el vocerío repercutía en lo más escondido de las cavernas. Los perros de patas elásticas iban rompiendo la maleza en la carrera, y los cazadores, inclinados sobre el pescuezo de los caballos, hacían ondear los mantos purpúreos y llevaban las caras encendidas y las cabelleras al viento.

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludado por los cisnes de cuellos blancos, antes que por los lacayos estirados. [Buen gusto.] Subía por una escalera llena de columnas de alabastro y de esmaragdita, que tenía a los lados leones de mármol como los de los tronos salomónicos. [Refinamiento.] A más de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu, [leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas. Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía.]

¡Japonerías! ¡Chinerías! [Por lujo y nada más.] Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Creso: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; partesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con

dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas.

Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninjas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!

Y Mecenas se paseaba por todos, [con la cara inundada de cierta majestad, el vientre feliz y la corona en la cabeza, como un rey de naipe.]

Si excluimos de la lectura los breves fragmentos que quedan entre corchetes, destaca el hecho de que todas las posesiones y actos del rey se nos representan con signo positivo. Nótese, por ejemplo, que, frente al "burgués" Luis Felipe, a quien a un cierto nivel nos remite el título (sin que se excluya el posterior Napoleón III), es éste un "rey sol" cuyas posesiones y comportamientos podrían haber satisfecho nada menos que el "gusto de los Goncourt", referencia que debe hacernos tener en cuenta que son varias a lo largo de la obra de Darío las menciones elogiosas de los hermanos Goncourt, quienes, según sabemos, fueron no sólo fundadores de una selectísima academia literaria privada, sino coleccionistas de "japonerías" y "chinerías". Por lo demás, es bien sabido (e insistiré en ello) que el término rey (como en el tigre "rey" de *Azul*; o en el "rey del país de la Fantasía", o el "rey misterioso, magnífico y mago, / dueño opulento de cien Estambules", de *Prosas profanas*), así como el término *regio* (por ejemplo en "pájaro regio", o "regio Buenos Aires", también en *Prosas profanas*), son signos siempre positivos en la obra de Darío.

Hemos de recordar igualmente que el escenario en que este rey ejerce su autoridad y su buen gusto se reproduce parcialmente, sin ironía ninguna, en *Prosas profanas*, por ejemplo en las estrofas finales de "Era un aire suave" y en las estrofas quinta y sexta de "Sonatina", donde la triste princesa deja escapar sus suspiros frente a los "cisnes unánimes" del lago "azur" de un palacio que, de manera similar al del "rey burgués", "custodian cien negros con cien alabardas".

Pero es claro que al no leer lo que ha quedado entre corchetes, la mutilación a la que hemos sometido el texto ha consistido, precisamente, en eliminar por vía positiva la contradicción que el título nos propone. En cuanto reintroducimos al texto lo censurado, resulta obvio que lo que Darío se propone es liquidar la contradicción por vía negativa, negando lo que afirma: este "rey sol" no es tal, sino —sencillamente— su imitación burguesa. La negación de los espectaculares elementos "positivos" es, sin embargo, puramente arbitraria; no se sostiene sobre análisis ninguno

y, de hecho, simplifica la contradicción histórica para poder eliminarla. Así, por ejemplo, este rey tiene, como debe ser, "buen gusto" y "refinamiento", pero, sin que sepamos por qué, pronunciados irónicamente. La explicación que sigue, "por lujo y nada más", no es, claro está, explicación ninguna ya que bien podríamos decir lo mismo de, por ejemplo, el mismísimo Rey Sol de Versalles. Como además parecería que este rey se sale de la norma al tener "el vientre feliz", apenas alcanza "cierta majestad" y no es, de hecho, sino "un rey de naipes".

Por más que busquemos en el texto sólo se encuentra un dato que —en opinión del narrador— distingue a este rey de los reyes verdaderos: además de los necesarios criados, esclavos, este rey tiene a su servicio músicos, pintores y escultores (lo que, habrá que suponer, no está mal); pero, curiosamente, no tiene en su corte poetas, sino "hacedores de ditirambos" y "profesores de retórica". Fácilmente entendemos, por lo tanto, en qué se distingue de los reyes ideales y por qué Darío no necesita apoyarse en ningún análisis para descubrirnos la realidad vulgar de lo burgués que esconde el "rey" tras su apariencia: no en vano ya en el segundo párrafo se nos prejuicia la opinión al explicársenos que lo que ocurre es que este rey (tan rico, elegante y poderoso como los mejores) *no es él mismo poeta*. Por lo tanto, es un rey burgués¹. Con lo que se supone, o se pretende que supongamos, que otros reyes, los verdaderos, eran poetas (y, por lo tanto, reyes verdaderos, no burgueses). Y si no poetas, por lo menos mecenas que existen para que también el poeta tenga el "vientre feliz". Y si así "rey" se asimila a "poeta", es natural el proceso inverso: al final del cuento, en el gesto retórico con que se rechaza definitivamente al usurpador, se afirma que en otro mundo mejor "el arte no vestirá pantalones, sino mantas de llama o de oro": decidida voluntad de identificación del poeta con el más selecto poder "legitimista".

Y todo ello —importa insistir— arbitrariamente, sin el menor análisis o referencia histórica que nos adentre seriamente en las contradicciones a que, según hemos indicado, de hecho nos remite el título del cuento. Es de tal grado la simplificación en que pretende sostenerse la ironía destructiva que hasta de las otras artes (la música y la pintura, por ejemplo) se distancia el poeta. Nada dice para él de positivo acerca de este "rey" el que esas artes tengan cabida en su corte. Con lo que Darío da a cien leguas del blanco

¹ En su espléndido estudio de los cuentos de Darío, Raimundo Lida cita estas palabras de "El rey burgués": "¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués", y comenta: "las mayúsculas de *Rey Burgués* se oponen con insolencia aplastante a *rey poeta*", *Cuentos completos de Rubén Darío*, México, 1950, p. xxvii.

al que apuntaba la crítica cultural de las vanguardias artísticas metropolitanas de las que el asunto se deriva.

Pero no es difícil descifrar la causa de tal simplificación, de tal superficialidad. La clave ha de encontrarse en que, de manera mucho más obvia que en los modelos de la vanguardia europea del XIX, Darío no desprecia en absoluto lo burgués, sino que, siempre que ello le es conveniente, lo eleva a la categoría de *regio*. A la simplicidad con que lo burgués destruye lo regio en el primer cuento de *Azul*, corresponde el desenfado con que, una y otra vez, Darío eleva a la oligarquía hispanoamericana al rango de nobleza.

Ello puede parecer relativamente normal cuando al recordar a Balmaceda escribe que "fue el rey de un instante de su patria"². Algo más sorprendente ha de ser, sin embargo, que al festejar en *Prosas profanas* la nada "real" calle de Florida, porque en ella se "mira pasar la Gloria, la Banca y el Sport", califique a Buenos Aires de "regio"³. A nivel aún más bajo —con respecto a la figura de Balmaceda, por ejemplo—, recordamos que en otro poema de *Prosas profanas* cuenta Darío gozoso que la "garçonnière" de un oligarca —a quien califica de "caballero"— ostenta "tapices rojos" y "panoplias de pinturas y armas", como los hogares mismos de la nobleza⁴. Merecería leerse con cuidado este poema, pero tendrá que bastar aquí un esquemático recuerdo de lo que en él se trata.

Unos jóvenes oligarcas, seguramente bonaerenses, reunidos en un "amable nido de soltero", que lo es, también, "de risas y versos, de placer sonoro", charlan y recitan de cosas de Venus, "la eterna Dea". Entre ellos, y momentáneamente como ellos, se encuentra el poeta, que comparte sus "sueños azules" y su "vino de oro". Se invierten, pues, los términos de "El rey burgués", ya que esta "burguesía" es "noble" precisamente porque admite en su seno a la poesía. No importa que la poesía sea o no para ellos un simple objeto de lujo más (y volveremos sobre esto). La situación es plenamente satisfactoria para el poeta, que desplaza entonces su foco de atención y, con un característico salto mortal al ámbito de la superestructura, pretende que lo que en la "garçonnière" reina no es el poder o el dinero, sino "la regia rima". El rey entre príncipes resulta ser así Darío mismo, poeta que, infinitamente más generoso de lo que con él pudiera ser un "rey burgués", en la estrofa final de su poema otorga a los señoritos oligarcas nada menos que "el lauro de la poesía".

El colmo de esta actitud que convierte a la Poesía —con ma-

² *La vida de Rubén Darío* (por él mismo), Barcelona, s. f., p. 72.

³ "Del campo", en *Poesías*, Caracas, 1977, pp. 189-190. Todas las referencias a la poesía de Darío irán aquí según esta excelente edición.

⁴ "Garçonnière", *op. cit.*, p. 195.

yúscula— en el punto de referencia de todo juicio de valor acerca de las relaciones sociales, lo encontramos en el Prólogo a *El canto errante* (1907). Sabemos del desafío de 1904 de Darío a Teodoro Roosevelt, el cazador violento que ignoraba —entre otras cosas— que “la América nuestra . . . tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcóyotl”; pero he aquí que *El canto errante* se abre explicando que “el mayor elogio hecho recientemente a la Poesía y a los poetas” viene precisamente en unas recientes palabras del antes “terrible cazador”, a quien ahora, por lo tanto, Darío califica de “varón sensato”. A este sorprendente cambio valorativo sigue la explicación de que también “otros poderosos de la tierra, príncipes, políticos, millonarios, manifiestan una plausible deferencia por el dios cuyo arco es de plata, y por sus representantes en una tierra cada vez más vibrante de automóviles . . . y de bombas”⁵. Estamos aquí en 1907 y Darío que, según veremos, ha tomado ya posición clara con respecto a la lucha de clases, no podía ser más explícito: los enemigos de la Poesía son dos, el burgués no sensato (es decir: *celui-qui-ne-comprends-pas*, según las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*) y sus contrarios dinamiteros. Volveremos sobre este asunto; baste por ahora con lo entrevisto para entender la arbitrariedad confusionista de “El rey burgués”, cuya propuesta es, en rigor, elemental: valgan los “poderosos de la tierra” (frase en la que no podemos menos que percibir la oposición a las palabras de Martí) siempre que muestren una “plausible deferencia” por la Poesía y por el bienestar de los poetas.

Ahora bien, ¿quiénes son esos poderosos? Quedan todavía en el mundo, desde luego, algunos reyes y príncipes admirables por su “buen gusto” (a partir de 1903 Eduardo de Inglaterra, por ejemplo, a diferencia del “comerciante” Leopoldo de Bélgica); pero son ya pocos y, desde luego, no existen en América. Por lo tanto, el rey no burgués, el rey verdadero, el “rey más hermoso que el día” ha de ser sólo posible —con inevitable rima— si es “rey del País de la Fantasía”⁶. Ocurre, sin embargo, que ya instalada la imaginación en ese “País”, todas las transformaciones son posibles, de modo que, por ejemplo, cabe atribuir características nobiliarias incluso a la clase representada en el ocio algo menos que estético de “Garçonnière”. Si el poeta se encuentra entre un mecenazgo idealizado y un mercado en el que no parece tener consumo seguro la Poesía, la realidad tendrá que ser sustituida por lo irreal, entendiendo por irreal lo inexistente. Así, veremos, la transformación de la oligarquía hispanoamericana en nobleza imaginada entre sueños “legiti-

⁵ *Op. cit.*, p. 299.

⁶ Del “Pórtico” a *Tropel* de Salvador Rueda, *op. cit.*, p. 208.

mistas" corresponde claramente a un procedimiento central a la visión del mundo de Darío. Veámoslo por lo pronto en *Azul*.

"Existen dos potencias: la real y la ideal", nos dice ahí el narrador de "El sátiro sordo". No intentemos entender esta oposición como si se tratara de un complejo pronunciamiento metafísico. Se trata —sencilla y vulgarmente— de que siempre que la realidad (sea la que sea) no satisface a sus deseos, el joven poeta (21 años en *Azul*) la rechaza y se inventa una realidad absolutamente ficticia a la que llama Poesía. El poema "Invernal" es en *Azul* un notable ejemplo de este procedimiento.

De noche, al pie de los Andes (en Valparaíso, realmente), mientras cae la nieve, encerrado en su habitación frente a una chimenea encendida, poseído de sus "radiantes ilusiones" y de sus "nostalgias íntimas", el poeta piensa en la mujer amada. "¡Oh! Si estuviese / ella...", exclama. Pero, "¿cómo hacer que esté?", se pregunta. "Mirad" cómo, le propone al lector (que es aquí no sólo su cómplice o "semejante", sino su contrario realista, el que está fuera de la habitación y, por lo tanto, del poema):

De la apacible estancia
en la extensión tranquila
vertía la lámpara reflejos
de luces opalinas.
Dentro, el amor que abrasa;
fuera, la noche fría;

.....
Dentro, la ronda de mis delirios,
las canciones de notas cristalinas,
unas manos que toquen mis cabellos,
un aliento que roce mis mejillas.

Entendemos sin dificultad el conflicto presencia-ausencia a este nivel de deseo, tradicional motivo de angustias y no pocas veces de alta poesía: el presente de subjuntivo (*toquen, rocen*) subvirtiendo el sentido de las oraciones nominativas nos indica claramente que el poeta se encara con el problema de manera realista y que no puede haber engaño. Sin embargo, los versos siguientes continúan en la forma nominal con que —técnica clave del impresionismo— se pretende hacer presente lo ausente:

un perfume de amor, mil conmociones
mil ardientes caricias;
ella y yo: los dos juntos, los dos solos;
la amada y el amado, ¡oh, Poesía!

Tan consciente está el poeta de su procedimiento y tan bien le sirve, que la estrofa sigue y termina en la misma forma nominal que, a pesar del subjuntivo, ha de hacernos creer en la presencia de la ausencia (logro del deseo):

los besos de sus labios,
la música triunfante de mis rimas
y en la negra y cercana chimenea
el tuero brillante que estalla en chispas.

Triunfo de la Poesía (“música triunfante” de las “rimas”). Como una varita mágica la táctica impresionista lo transforma todo, de modo —por ejemplo— que si al principio de la estrofa la chimenea estaba “bien harta de *tizonas* que crepitan”, la siguiente estrofa se inicia frente a un “brasero” que está ya

lleno de pedrería!
Topacios y carbunclos,
rubíes y amatistas
en la ancha copa etrusca
repleta de cenizas.

Como el fénix a sí mismo, el poeta hace nacer lo que no existe, logrando que la metáfora rica de piedras preciosas sustituya a la realidad vulgar. (Más adelante, coronando esta riqueza, las llamas serán “lenguas de oro”).

Pero claro está que el poeta conoce el realismo de esos lectores a quienes tan directamente se dirige, así como el pesado lastre de evidencia propia que le podría impedir el vuelo libre y puro de la fantasía. La siguiente estrofa, por lo tanto, se inicia de manera desafiante, polémicamente: “Sí”, afirma Darío frente a la posible incredulidad contra la realidad misma; “estaría a mi lado”

dándome sus sonrisas
ella, la que hace falta a mis estrofas,
esa que mi cerebro se imagina...

Estábamos en el presente de subjuntivo dominado por la enumeración nominal y ahora el condicional absoluto nos aclara que el poeta distingue perfectamente entre la realidad y el deseo. A la gramática, por supuesto, corresponde la idea: *ella* no es sino la “que mi cerebro se imagina”. Darío sabe de sobra que tales imaginaciones —ayudadas por el “vino negro” en la “copa hirviente”— hacen “escribir a los poetas locos”; sin embargo, frente a la evidencia, no duda que la función de la Poesía es, precisamente, hacer presente lo ausente, crear lo que no existe:

una carne ideal, grandes pupilas,
algo de mármol, blanca luz de estrella;

.....
bellos gestos de diosa,
tersos brazos de ninfa,
lustrosa cabellera
en la nuca encrespada y recogida,
y ojeras que denuncian
ansias profundas y pasiones vivas.

Agradece por lo tanto al invierno su presencia (“¡Oh, crudo invierno, salve!”) ya que el invierno le obliga a encerrarse dejando la realidad fuera. El poema termina mientras “en la alcoba”, vencido ya al parecer todo obstáculo, se oyen “tan sólo”

suspiros, ecos, risas;
el ruido de los besos;
la música triunfante de mis rimas...

Donde la realidad fingida está presente en la música verbal porque no es sino esa música misma.

De tal grado es este “triumfo” que los dos últimos versos del poema (“Dentro, el amor que abrasa; / fuera, la noche fría”), repetición de dos versos escritos cuando no sabíamos aún “¿cómo?” se iba a lograr el deseo, significan ahora no el planteamiento, sino la resolución del problema: *fuera* lo que no importa; *dentro*, gracias a la Poesía (¡y que llamen loco, si quieren al poeta!), la ficción—realidad que importa. Si al inicio del proceso el “amor” que abrasaba lo era en cuanto *deseo*, es ya *realidad* por gracia de las oraciones nominales.

Uno de los errores patrioterros o casticistas más significativos de *Clarín* (característico, por lo demás, de su oposición a lo que algunos llamaban a fin de siglo la “gente nueva”) fue suponer que los “modernistas”, y Darío en cabeza, no entendían y destrozaban la gramática castellana. Este poema nos revela, si acaso, lo contrario. Se inicia con una prótasis (“Si estuviese...”) aísla y deja como en suspenso la problemática en ello implícita al pasar a la oración nominal; rompe sólo aparentemente con la secuencia obligada de los tiempos al recurrir, sorprendentemente, al presente subjuntivo (“toquen”; “roce”); y afirma la presencia de la amada con una apódosis (“estaría”) que, de hecho, no es sino un salto mortal, con que el poeta pretende burlar las necesidades de la condición impuesta ya que —en buena lógica— es obvio que “si estuviese”, “estaría”, pero no está. Es como si Darío se hubiese enfrentado directamente con la definición de la Academia que dice que “una deside-

rativa de deseo irrealizable equivale a una prótasis condicional de condición imposible", dejando en el olvido al principio del proceso poético —y esa es la función de las oraciones nominales— la prótasis condicional que impedía el triunfo de la fantasía. Sin violar las reglas gramaticales, jugando inteligentemente con sus posibilidades, Darío afirma así que nada es imposible para la Poesía. Ni siquiera mantener la conciencia de la realidad mientras "locamente" se la deja al margen, *fuera*. Porque la realidad rechazada y, en apariencia, trascendida por la "música triunfante" de las "rimas" sigue estando ahí, irreductible, haciendo que el poeta que pretende suprimirla se considere, a pesar de todo, como un "loco".

No es, pues, Darío un poeta visionario (a lo Novalis, por ejemplo), seguro de que la realidad es el sueño y la sinrazón la razón verdadera. Es éste, justamente, uno de los argumentos que Octavio Paz esgrime en su crítica al nicaragüense y, en efecto, bien podría encontrarse ahí uno de los motivos de su superficial romanticismo, de esa su cómoda manera de dividir la vida entre lo ideal y lo real ("existen dos potencias: la real y la ideal", dice el narrador de "El sátiro sordo"), de cantar al rey de la Fantasía mientras corteja al Mecenas burgués. Parecería que quien se compara a un "cisne entre los charcos" ⁷ mantiene viva la contradicción que, según sabemos, caracteriza las relaciones de algunos poetas con la sociedad moderna; pero cuando en el prólogo a *El canto errante* escribe: "como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad" ⁸, es claro que, en solución demasiado fácil, se sigue favoreciendo uno de los términos en conflicto, estableciéndose de paso la más trivial distinción entre "hombre cotidiano" y "poeta". No es la menor de mis intenciones negar aquí esa distinción; creo, sin embargo, que el planteamiento mismo de Darío nos guiará a la comprensión de las contradicciones que pretende eludir y que —veremos— son, en el fondo, las que le imponía su prácticamente inevitable necesidad de servir a la oligarquía hispanoamericana de fin de siglo.

Ahora bien, así como en "Invernal", a pesar de todo, la realidad más evidente (ausencia de la amada) niega en su centro mismo el poder absoluto de la fantasía, en toda la prosa de *Azul* se encuentra una saludable voluntad de distancia irónica "maldita" (a lo Heine, a lo Silva). Además de en "El rey burgués", es ello evidente en "La canción del oro" y se tipifica, tal vez, en las palabras finales de "El sátiro sordo": "No se ahorcó; pero se casó con Eurídice". Más

⁷ "Nocturno", *Cantos de vida...*

⁸ *Op. cit.*, p. 305.

me interesa, sin embargo, llamar aquí la atención sobre "El palacio del sol", notable desmitificación de los cuentos de hadas.

La historia es desafiantemente tradicional. Berta, "la niña... gentil como la princesa de un cuento azul", está triste y pálida. Llama su madre a los médicos y empiezan los tratamientos de "glóbulos y duchas". Todo inútil. Pero un buen día, cuando descuidadamente toca la niña "un lirio que se erguía al azul", surge "la buena hada de los sueños de las niñas adolescentes" y se lleva a Berta en su carro al palacio del sol. Ahí, junto con otras muchas adolescentes que se lanzan al baile "en brazos de jóvenes vigorosos y esbeltos", baila en "ardiente estrechez" con un "hermoso compañero". Vuelve Berta feliz a su casa y en el párrafo final, el narrador que ha devuelto al cuento de hadas su sexualidad latente, se burla de las "madres de las muchachas anémicas" en un último consejo que podríamos llamar realista: "es preciso... abrir la puerta de su jaula a vuestras avechitas encantadoras, sobre todo en el tiempo de primavera..."

Sin embargo, a la inversa de lo que ocurre en "Invernal", esta ironía está penetrada de irrealidad. Al final de "El palacio del sol" leemos que si las "madres de las muchachas anémicas" siguen el consejo que hemos calificado de realista, "las niñas como Berta" volverán del palacio del sol "luminosas como un alba, gentiles como la princesa de un cuento azul". Son las mismas palabras con que se abría la narración y, de manera similar a lo que ocurre en "Invernal", bien podrían tener ahora un significado distinto: no en vano se ha desmitificado el cuento de hadas entre la primera vez que lo leemos y su repetición. Sin embargo, no podemos pasar por alto el que sea un hada quien ha resuelto el problema de Berta y que, a pesar de todo, el modelo femenino ideal sigue siendo para el poeta "la princesa de un cuento azul".

Y es que las hadas y los cuentos de hadas (azules, casi siempre) son ingrediente muy especial no ya de la fantasía de los personajes adolescentes de Darío, sino de Darío mismo. En *Azul*, por ejemplo, habiéndose ya tratado de hadas en "El velo de la reina Mab", declara Darío en "El ideal", en unas líneas que vienen a ser su primera poética explícita y en las que propone el aislamiento en la "torre de marfil", que él, "pobre... hacedor de rimas y de castillos aéreos" ha visto "el vestido luminoso de la hada, la estrella de su diadema", en tanto que en "Automnal" (ambiciosamente subtítulo *Eros, Vita, Lumen*) es "una hada amiga", el "hada amorosa" la que le cuenta "las historias secretas / llenas de poesía". También en *Prosas profanas* es dominante la obsesión por las hadas, por los cuentos de hadas y por una serie de motivos asociados con éstos (pájaro azul, bella durmiente, etc.). Los encontramos todos, desde

luego, en "Era un aire suave", primer poema del libro así como, por supuesto, en "Sonatina" donde "el hada madrina", esta vez sin distancia irónica ninguna, le resuelve a la triste princesa el mismo problema que tenía la niña Berta en *Azul*, en tanto que en "Divagación" gracias a una hada el poeta supera la vulgaridad y la ignorancia ("no saben nada") de "Monsieur Prudhomme y Homais" (que son Sully Prudhomme y el boticario de *Madame Bovary* quien, en su oposición, seguramente, a los poetas "loco" exclamaba: "de la prudence, surtout de la prudence"). Y en un poema de tan serias pretensiones como "Cosas del Cid", la niña que se le aparece al Campeador para iluminarle simbólicamente el camino es como un "hada", en tanto que ya cerca del final de *Prosas profanas*, en "La anciana", quien inicia al poeta en una de sus meditaciones es también un hada (anciana ya, esta vez).

Más aún: en "El reino interior", poema generalmente considerado como expresión del Darío más serio y profundo, el poeta hermana a su alma con la "Bella-Durmiente-del-bosque". Tema que se repite en el último poema de *Prosas profanas* ("Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo"), donde —y así se cierra el libro que se abre con "el hada Harmonía"— encontramos al poeta "bajo la ventana" de su "Bella-durmiente", no sabemos si porque se cree hada ya él mismo, o —máxima fantasía— porque cree ser él un príncipe encantado. No ha de sorprendernos, por lo tanto, que, fuera de la poesía, en la prosa periodística con que se ganaba la vida, Darío perciba a la reina Victoria no sólo "como una figura de arte", sino "¡cuan hermosa y rubia reina de cuento de hadas!"

Se perfila así la imagen del poeta como inventor de ficciones en que la realidad queda sistemáticamente vencida por el toque de la varita mágica (con la que, por supuesto, se toca también a sí mismo para convertirse en príncipe encantado o en Pan salvador-violador de durmientes doncellas). Es decir, *hada* equivale a *musa* y, gracias a ello, si ocurre que por desgracia histórica el rey es, en general, *burgués*, los cachorros de la oligarquía argentina se convierten en poetas laureados y el "terrible cazador" del Norte en "varón sensato". Muy lógicamente, la reina imperialista, modelo de cómo en su desarrollo superior las relaciones de producción burguesas pueden apoyarse superestructuralmente en símbolos del Antiguo Régimen, resulta ser una verdadera reina; es decir: "una reina de cuento de hadas".

No es extraño, por lo tanto, que quien así transforma realidades crea ser ya no sólo hada él mismo, "como un dios", según se explica en el penúltimo poema de *Prosas profanas* ("Alma mía"), donde leemos: "Alma mía, perdura en tu idea divina; / ... Corta la flor

al paso, deja la dura espina; / ... Saluda al rudo arado del rudo Triptolemo, / y sigue como un dios que sus sueños destina..."

La peligrosa, "la dura espina", es el prosaísmo de la realidad "burguesa" dominante en la segunda mitad del siglo XIX y, más concretamente, su proyección en la sociedad oligárquica de Hispanoamérica (particularmente en sus países punta: Argentina, Chile, México...). Tan claro es ello para el mismo Darío que al fardo que en uno de los cuentos más importante de *Azul* mata al hijo del tío Lucas, lo define como uno de "los prosaísmos de la importación [que] envueltos en lona y fajados con correas de hierro" llegan a Valparaíso. ¡Gran diferencia entre esta prosaica "lona", sus vulgares "correas de hierro" y —por ejemplo— el velo de la reina Mab, todo tules, o sedas, o "suspiros o miradas de ángeles"! Recordemos que este velo es, precisamente, el de "los dulces sueños, que hacen ver la vida color de rosa". Y ya hemos oído: "Corta la flor, deja la dura espina".

Pero la realidad es, en efecto, dura y el problema del poeta de "El rey burgués" era que tenía que comer y abrigarse y que si al fin se muere es porque se le niega asilo y se olvidan de alimentarle quienes tienen el poder y la riqueza. De ahí la necesidad del "prosaico" periodismo, en la práctica del cual Darío insistentemente adula a la oligarquía hispanoamericana (y a la española, de ser necesario), se encuentre donde se encuentre.

Es de sobra sabido que desde la adolescencia —y en escala siempre ascendente— fue Rubén Darío protegido de los poderosos de América (diputados locales, dictadores centroamericanos, oligarcas chilenos y argentinos, diplomáticos mexicanos...). Conocidas son las muchas angustias, materiales y espirituales, que pasó a lo largo de una vida dependiente siempre del mecenazgo y no interesa aquí volver a contar esa triste y deprimente historia. Sí interesa, en cambio, no pasar por alto que ese mecenazgo "a lo burgués" tenía su precio y que en ningún caso fue suficiente para sus mecenas el que Darío les ofreciese de vez en cuando un poema a las glorias patrias, o al "progreso" de América, una dedicatoria o una elegía a la muerte de cualquiera de los miembros de sus familias o de su casta.

Lo que, además de poemas, tuvo Darío que dedicar a sus protectores —ya desde la precoz adolescencia de Nicaragua y El Salvador, cuando le dice a un presidente, Rafael Saldívar: "Quiero tener una buena posición social"⁹— fueron muchas horas y páginas de producción periodística en la cual, insistentemente, halaga a sus

⁹ *La vida de Rubén Darío*, p. 54.

protectores no ya en cuanto individuos, sino, fundamentalmente, en cuanto miembros de la clase dominante.

En esos trabajos, Darío se dedica a difundir la ideología de esa clase: ¡Y cómo envidiaba —según él mismo cuenta— a Jean Moreas que “como no quería escribir en los diarios, vivía principalmente de una pensión que le pasaba un tío suyo que era ministro en el gobierno del rey Jorge, en Atenas!”¹⁰ Ese rey Jorge —cuñado, por cierto de Eduardo el inglés— no era, seguramente, un “rey burgués”, por lo menos cara a la familia de sus ministros; pero en aquella que Martí llamaba “época de génesis” de Hispanoamérica, años de la afirmación de una oligarquía exportadora que, entre otras cosas, entendía bien la relación existente entre poder real y difusión de la ideología dominante, no existía el “regio” y “verdadero” mecenazgo, y Rubén se vio obligado a depender de esa relación ya bien establecida entre el poder y la prensa de que ideológicamente el poder se servía. (Al decir que “Rubén Darío se vio obligado —y este es un asunto merecedor de una atención que aquí no podemos dedicarle— pretendo indicar que sus opciones en cuanto intelectual pequeño burgués eran mínimas por comparación con las de los intelectuales de su generación en la Europa hegemónica, e incluso en España. Y también que en aquella América la relación entre trabajo periodístico y servicio al poder era mucho más directa y clara).

¿De qué trata Darío en sus artículos periodísticos? Escribe, básicamente lo que podríamos calificar de crónicas socioculturales con, por lo menos, cuatro temas principales.

A nivel más bajo, escribe acerca de exposiciones a las que asiste “la gente elegante”: Concursos caninos o de flores, por ejemplo¹¹. En el polo que se diría contrario, ofrece a sus lectores de América noticias culturales europeas: lo que ocurre en Barcelona, Madrid, París o Londres en exposiciones de pintura, por ejemplo, o entre literatos (tratados personalmente en España; las más veces apenas vistos fugazmente en Europa). A medio camino entre estos dos aparentes extremos se encuentran dos tipos de crónicas también en apariencia contrarios: por un lado, artículos sobre asuntos socioeconómicos, con noticias detalladas, por ejemplo, acerca del “Congreso social y económico iberoamericano (España, 1900)”, o comentarios acerca de la pobreza del campo español, que compara con la riqueza de Argentina (a propósito de lo cual —y nada más “prosaico”— sugiere a los ganaderos argentinos que podrían exportar vacas para pastar en Andalucía o carnes enlatadas para el ejército español¹²;

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹¹ RUBÉN DARÍO, *Obras completas*, t. 3, Madrid, p. 615.

¹² *Op. cit.*, p. 48.

por otro, recuentos de sus tratos personales con la nobleza (o incluso realeza) española, o de su visita al Papa León XIII.

Los muchos artículos de viaje que escribió pueden tocar cualquiera de estos cuatro grandes temas que son, en última instancia, el hilo conductor de una trama por lo demás sumamente sencilla: dirigida a la oligarquía hispanoamericana, particularmente a la argentina, la prosa periodística de Darío ejemplifica o refleja para esa clase su potencial capacidad de viajar a Europa, centro de la "civilización", fuente de la "gran cultura", términos que —curiosamente— no excluyen a España porque ahí, además del trato con cantantes y bailarinas, esa oligarquía puede tratar directamente con condes, duques y hasta con la familia real, figuras públicas del Poder que en París o Londres son casi míticos ya que allí sólo se ven de lejos. Roma, claro está, además de museos y arquitectura, ofrece siempre la posibilidad de una visita al Papa. Así, desde una exposición de flores hasta una bendición de León XIII (el de la encíclica obreril, *Rerum novarum*, mayo 15, 1891, condenada por toda la izquierda europea —pero elogiada por Justo Sierra— y sobre la cual Darío no habla porque, según explica, lo que a él le gusta del Papa son sus versos¹⁸), la prosa periodística de Darío ofrece a sus lectores todas las satisfacciones en que se confirma su poderío: juerga flamenca, reposada cena con la marquesa de Medinaceli, noche en el Barrio Latino, un vistazo fugaz al rey Eduardo de Inglaterra que pasa en su carruaje . . . E insistentemente un recordar a esos lectores que, en efecto, porque son un "pueblo industrial" son ricos y pueden sentirse satisfechos de su lugar en el mundo, dignos de todo lo que Europa pueda ofrecer a sus propias clases dominantes.

En última instancia, la gran virtud que se predica en esta prosa es, por supuesto, el "cosmopolitismo", según declara Darío en un largo artículo polémico contra Unamuno. El conocido pasaje en que replica a ciertas críticas de Unamuno merece siempre citarse:

Con París, que tanto preocupa al señor Unamuno, tenemos las más frecuentes relaciones.

Buena parte de nuestros diarios es escrito por franceses. Las últimas obras de Daudet y de Zola han sido publicadas por *La Nación* al mismo tiempo que aparecían en París; la mejor clientela de Worth es la de Buenos Aires; en la escalera de nuestro Jockey Club, donde Pini es el profesor de esgrima, la *Diana*, de Falquiere, perpetúa la blanca desnudez de una parisiense. Como somos fáciles para el viaje y podemos viajar, París recibe nuestras frecuentes visitas y nos quita el dinero encantadoramente. Y así, siendo como somos un

¹⁸ RUBÉN DARÍO, *Opiniones*, Madrid, 1906?; "El poeta León XIII", pp. 37-48.

pueblo industrial, bien puede haber quien en un minúsculo grupo procure, en el centro de tal pueblo, adorar la belleza a través de los cristales de su capricho¹⁴.

Aunque en este mismo artículo asoma una crítica al imperialismo norteamericano ("la peligrosa presencia anglosajona" en Hispanoamérica)¹⁵, crítica que se amplía en otros artículos¹⁶ y llegará más adelante a ser una crítica al imperialismo en general¹⁷, es evidente la satisfacción de nuestro poeta con la división internacional del trabajo esencial al imperialismo, así como su interiorización de la no-excentricidad de la neo-colonia ("... han sido publicadas por *La Nación* al mismo tiempo que aparecían en París"). No ha de extrañarnos, ya que tal división y tales fantasías favorecían en Hispanoamérica exclusivamente a la "cosmopolita" clase dominante con la cual se identifica el poeta al emplear la primera persona del plural: *somos* los que disfrutamos *nuestro* Jockey Club y París, así como disfrutamos la literatura modernista que molesta a Unamuno, porque en el "minúsculo" "centro" del pueblo industrial en que se consumen productos de Worth, bien puede también —como un lujo más, es claro— adorarse la belleza. "Belleza" que, por lo demás, en su forma particular de, por ejemplo, *poema* es "capricho" intercambiable con cualquier otro producto que compra la oligarquía de Buenos Aires en la tienda entonces quizás más cara del mundo.

La relación así establecida entre la prosa (en sentido literal y en el figurativo de "industrialidad") y la poesía que Darío defiende como un "capricho" más que puede tener la clase dominante, se subraya de manera, si cabe, más directa, en la siguiente defensa y elogio de Buenos Aires.

¡Pardiez! Buenos Aires será todo lo prosaico, lo comercial, lo financiero, lo práctico que se quiera; pero no podré olvidar que en mi último viaje a la gran ciudad argentina, entre las manifestaciones de gentileza que recibía de personas de diferentes clases sociales, está la de una alta dama, gala de los salones que, sin tener yo la honra de conocerla, envió a mis órdenes su regio automóvil, durante todo el tiempo de mi permanencia. Y todo a simple título de poeta¹⁸.

Normal relación de intercambio, ya que si la alta dama del "regio" automóvil sabe apreciar al poeta, poniendo a su máquina y su

¹⁴ *Obras completas*, t. 3, p. 155.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 154.

¹⁶ Cf. *op. cit.*, pp. 800-804 y 812-813.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 706-708.

¹⁸ RUBÉN DARÍO, *Todo al vuelo*, Madrid, 1912, p. 111.

chofer a su servicio, este poeta ha escrito que "nadie como el artista sabe valorar y amar los bellos espectáculos, los exquisitos interiores, el mármol, la seda, el oro, el lujo, en cuyo medio las almas comunes no saben qué hacer, entre el gozo irrazonable y el fastidio"¹⁹.

Lo así explicado en la prosa ensayística corresponde perfectamente al mundo representado en la obra de la más pura fantasía poética. Recordemos, por ejemplo, de *Azul*, el principio de "La ninfa" (cuento parisiense):

En el castillo que últimamente acaba de adquirir Lesbia, esta actriz caprichosa y endiablada que tanto ha dado que decir al mundo por sus extravagancias, nos hallábamos a la mesa hasta seis amigos... Era la hora del *chartreuse*. Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y a la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo del borgoña, del oro hirviendo del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta.

Se hablaba con entusiasmo de artistas de buena pasta, tras una comida. Éramos todos artistas...

Las metáforas con que los productos de consumo suntuario se convierten en variables del equivalente universal (borgoña-púrpura; menta-esmeralda; todo ello resumido en "piedras preciosas" y en champaña-oro) son, por supuesto, inseparables del lujo del castillo donde, entre los ricos —porque es su sitio verdadero— se encuentra el poeta satisfecho "tras una buena comida". Queda aquí resuelto, como en "Garçonnière", el problema del poeta de "El rey burgués", en tanto que desaparece la ironía de "La canción del oro".

Ha de notarse, por lo demás, que son abrumadoramente constantes las referencias de Darío al buen comer y buen beber como parte de su universo de belleza poética. No vale la pena hacer un inventario y bastará recordar "El faisán" (*Prosas profanas*), poema galante (persecución, una vez más, de la mujer tentadora que, como casi siempre, es de clase más alta que la del poeta) en el cual, como de costumbre, la comida y la bebida se disfrazan de metáforas de lujo ("los cristales llenos de aromados vinos, / las rosas francesa en lo vasos chinos"). El galanteo se inicia mientras, con no menor prosaísmo que el de Campoamor, "la cena esperaba". Culmina cuando en rima necesaria con "vinos", los labios de la mujer le ofrecen al poeta... "¡las fresas y los langostinos!" Se conjugan aquí la mediocridad de la rima obligada en la busca de un adecuado manjar de lujo cuyo nombre termine en *ino(s)* con la obsesión de Darío por la elegancia suntuaria y por participar en el festín de las clases dominantes.

¹⁹ *Opiniones*, p. 117.

Esta obsesión en nada le distingue del despreciado "rey burgués". La diferencia, no lo olvidemos, radica exclusivamente en su ser *poeta*; es decir, según lo hemos visto, en su particular talento para representar y transformar fantásticamente la realidad que observa. En los fragmentos VI, VII y VIII de "En Chile" (*Azul*) encontramos un notable ejemplo de la relación que así se establece entre el poeta y la sociedad a la que sirve.

Leemos ahí cómo Ricardo, "poeta lírico incorregible", se ha dado un largo paseo por los alrededores de Valparaíso "en busca de cuadros" que retratar con palabras (fragmento I),

...huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos... del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto...

Vuelve al fin a la ciudad (fragmento VI) y pinta una "acuarela". Es primavera y "ya las damas elegantes visten sus trajes claros, dando al olvido las pieles y los abrigos invernales". Y Ricardo pinta con palabras. "He aquí el cuadro": Caballos finos, soñolientos cocheros, mujeres rubias de ojos soñadores, rosadas adolescentes; y en "la confusión" de "los que van y que vienen", "medias azules, zapatos charolados y holgado cuello a la marinera", mientras "en el fondo, los palacios elevan al azul la soberbia de sus fachadas". Se asocian, pues, como de costumbre, la gente elegante, el azul y los palacios soberbios que parecían criticarse al "rey burgués".

Pero hay más. El poeta entra en uno de los palacios y nos dice: "Estáis en los misterios de un tocador". Vemos entonces un brazo de ninfa y, en claro eco de Quevedo, unos "cabellos que tienen todo el oriente en sus hebras". En Chile, se nos explica, estamos, sencillamente, ante "una marquesa contemporánea de Madama Maintenón". Siguen referencias a madrigales y a amores galantes; se nos detiene la mirada ante "un jarro de Rouen lleno de agua perfumada" y, para terminar, vemos que, ya frente al espejo,

La hermosa está satisfecha; ya pone perlas en la garganta y calza las manos en seda; ya, rápida, se dirige a la puerta donde el carruaje espera y el tronco piafa. Y he ahí, vanidosa y gentil, a esta aristocrática santiaguesa, que se dirige a un baile de fantasía de manera que el gran Watteau le dedicara sus pinceles.

A lo que hemos asistido en el interior mismo de "los misterios de un tocador" —es decir en uno de los centros vitales de un "palacio" del "industrioso" Valparaíso— es a un acto de disfraz, a una

transfiguración (o metamorfosis) profundamente significativa, por medio de la cual una mujer cuyos lujos y privilegios derivan del cambio "desigual" de "fardos", es decir, de la división internacional del trabajo esencial al capitalismo (en su fase imperialista), se convierte en "marquesa" de tiempos de Watteau, de la época anterior a la afirmación decidida de tal sistema. Frente a esta transfiguración el poeta exclama: "Soñamos en los buenos tiempos pasados". Se trata, claro está, de un acto "de fantasía" y en cuanto que es la sociedad oligárquica misma la que organiza el baile al que se dirige la santiagueña, el poeta no es responsable de la imagen a lo Watteau en que esa clase pretende reflejarse (contemplarse) a sí misma. Pero, aparte de que ya hemos visto el papel que una "fantasía" en todo similar a ésta cumple en la obra de Darío, es el poeta quien califica a esta mujer de *aristocrática*, es decir, de miembro de la clase dirigente compuesta por los mejores.

O sea, Darío ve a la oligarquía hispanoamericana (en este caso, concretamente la chilena) como casta merecidamente dominante y en cuanto poeta cortesano —como justamente le llama Jaime Concha— entiende que su función en cuanto artifice del lenguaje es, precisamente, hacer verdad la fantasía. La mujer *se disfraza* de marquesa *Ancient Régime* (como el burgués del primer cuento de *Azul* pretendía pasar por rey); pero es el poeta que tiene acceso a su tocador quien gozosamente confirma por la palabra la ideología motivadora de la transfiguración.

Para ello, claro está, ese poeta ha tenido que huir del tráfico portuario y de los "fardos" a los que, según también hemos visto, ha llamado certeramente "prosaísmos". Se diría, pues, que los Watteaus, faunos, princesas, etc., de la obra "primaveral" de Darío están ahí como negación radical de la sociedad vulgar en que se da tanta belleza. Sin embargo, sabemos que la "aristocrática" chilena aquí retratada es el objeto sexual caro de una oligarquía que importa el lujo que gasta gracias a los "fardos" de los que huye el "poeta lírico incorregible". Más directamente aún: cualquiera de esos "fardos" puede haber contenido el trabajo acumulado que ha permitido la compra de lo que a la dama viste y adorna o, incluso, aquello mismo que la viste y adorna. Pero también Darío sabe que el consumo suntuario de la sociedad chilena de fin de siglo es inseparable de la muerte del hijo del tío Lucas: ya hemos visto claramente expresada tal relación en su prosa periodística, en la lucidez con que propone la necesidad (caprichosa) de instalar la "belleza" en el centro del "pueblo industrial". Más adelante veremos cómo la aparente oposición entre "Watteau" y los "fardos" desaparece en la obra poética misma. Por el momento subrayemos simplemente

que la función del poeta consiste para Darío en transformar lo uno en lo otro, al *burgués en rey*, como en "un baile de fantasía".

Por lo demás, sabemos sobradamente que no todo en la obra poética de Rubén Darío es cuestión de princesas y cisnes a cuya relación con sus contrarios hemos llegado en parte por mediación de su prosa periodística de ganapán. Dejando de lado su poesía "cívica" anterior a 1888 la relación entre los dos mundos se establece ya claramente a partir de *Prosas profanas*. Un momento cimero de esta labor poética "civilizadora" sería el *Canto a la Argentina* (1910) en el cual, según observó acertadamente Octavio Paz, se reúnen las "ideas predilectas" de Darío: "paz, industria, cosmopolitismo, latinidad. El evangelio de la oligarquía hispanoamericana de fines de siglo"²⁰. Pero no hay que esperar a 1910. A fin de siglo Darío escribe en Buenos Aires un "poema en prosa" titulado "God save the Queen" que bien merece ser leído por entero:

GOD SAVE THE QUEEN

To my friend C. E. F. Vale

Por ser una de las más fuertes y poderosas
tierras de poesía;
Por ser la madre de Shakespeare;
Porque tus hombres son bizarros y bravos,
en guerras y en olímpicos juegos;
Porque en tu jardín nace la mejor flor,
de las primaveras y en tu cielo se manifiesta
el más triste de los inviernos;
Canto a tu reina, oh grande y soberbia
Britania, con el verso que repiten los labios
de todos tus hijos:

God save the Queen

Tus mujeres tienen los cuellos de los cisnes
y la blancura de las rosas blancas;
Tus montañas están impregnadas de leyenda,
tu tradición es una mina de oro, tu historia
una mina de hierro, tu poesía una mina
de diamantes;
En los mares, tu bandera es conocida
de todas las espumas y los vientos,
a punto de que la tempestad ha podido pedir
carta de ciudadanía inglesa;
Por tu fuerza, oh Inglaterra:

²⁰ OCTAVIO PAZ, *Cuadrivio*, México, 1965, p. 54.

God save the Queen

Porque albergaste en una de tus islas a
Victor Hugo;

Porque sobre el hervor de tus trabajadores,
el tráfago de tus marinos y la labor incógnita
de tus mineros, tienen artistas que te visten
de sedas de amor, de oros de gloria, de
perlas líricas;

Porque en tu escudo está la unión de la
fortaleza y del ensueño, en el león simbólico
de los reyes y unicornio amigo de las
vírgenes y hermano del Pegaso de los
soñadores;

God save the Queen

Por tus pastores que dicen los salmos
tus padres de familia que en las horas
tranquilas leen en alta voz el poeta favorito
junto a la chimenea.

Por tus princesas incomparables y tu
nobleza secular;

Por San Jorge, vencedor del dragón; por
el espíritu del gran Will y los versos de
Swinburne y Tennyson;

Por tus muchachas ágiles, leche y risa,
frescas y tentadoras como manzanas;

Por tus mozos fuertes que aman los
ejercicios corporales; por tus *scholars* familiarizados
con Platón, remeros o poetas;

God save the Queen

ENVÍO

Reina y emperatriz, adorada de tu inmenso pueblo, madre de reyes,
Victoria favorecida por la influencia de Nile; solemne viuda vestida
de negro, adoradora del príncipe amado; Señora del mar, Señora del
país de los elefantes. Defensora de la Fe, poderosa y gloriosa an-
ciana, el himno que te saluda se oiga hoy por toda la tierra: Reina
buena: ¡Dios te salve!

No ha de asombrarnos ya que desde el principio de este revela-
dor documento la Poesía se identifique no sólo con la belleza feme-
nina y los cisnes, sino con la guerra, el poder y el "sport". Lo inte-
resante es que tal constelación, al revelárenos ahora como carac-
terísticamente británica, resulta inseparable de la existencia del

“trabajo” productivo. En efecto, el “diamante” que es la poesía inglesa se engarza en una “tradición de oro” que, a su vez, se sustenta sobre “una historia de hierro”: la unidad de “fortaleza” y “ensueño” que, según el poeta, simboliza el escudo inglés se refleja en la unidad explotación industrial/riqueza-belleza. Pero claro está que todo ello no sería posible (es decir: el capitalismo no podría desarrollarse plenamente en cuanto tal) si Gran Bretaña no fuese potencia imperial (“historia de hierro”, por lo tanto, es también historia de guerras y conquistas). De ahí que Victoria sea una gran reina —de verdad como las de los cuentos de hadas— porque es “Señora del mar, Señora del país de los elefantes”.

Se acepta y se propone, pues, lúcidamente, el modelo de la sociedad capitalista entonces más avanzada y, por lo tanto, el dominio de la “bandera” británica sobre el mundo (claro está, sobre Hispanoamérica). De ahí que, sin paradoja alguna, pueda el católico Darío, en la católica Argentina, llamar a Victoria “Defensora de la fe”; o sea: del orden (internacional y nacional) contra la barbarie. Parte esencial de ese modelo, por supuesto, es el gran mito de la civilización verdadera, que se adorna no sólo con los *scholars* puros “familiarizados con Platón”, sino —claro está— con la poesía que encarna como nadie al “gran Will”. El modelo es lo suficientemente sutil y complejo como para que esa civilización y esa poesía aparezcan en él situados como al margen del poder, como por encima de la explotación de la fuerza de trabajo que hace posible la “historia de hierro”, en tanto que de algún modo particularmente ennoblecedor, civilización y poesía resultan ser inseparables de prosperidad y poder. Aunque en un nivel elemental, pero absolutamente coherente, Darío expresa y propone así desde la dependencia, no sólo el modelo capitalismo-imperialismo, sino su versión ideológica, mistificada y mistificadora; versión según la cual, a diferencia de lo que ocurría en “El rey burgués”, el poeta tiene su sitio justo en palacio.

Entiéndase esta afirmación no sólo de manera metafórica y no olvidemos en el nivel semántico aquello de la coherencia en que tanto insistimos en otros niveles de análisis de una estructura literaria. En efecto —y por ejemplo— el elogiado Alfred Tennyson (1809-1892) era barón, estudiante de Cambridge, todo un atleta, autor de *La carga de la caballería ligera* (1854) y vivió gran parte de su vida pensionado por la reina Victoria que le nombró también poeta laureado (1850) en sucesión de Wordsworth, tras lo cual llegó a ser “par” de Inglaterra y miembro de la “House of Lords”. En cuanto a Swinburne (Algernon Charles, 1837-1909), aristocrático, rico y elegante, era hijo de un almirante de la gran flota imperial,

estudió en Eton y Oxford, y fue un helenista respetable y amigo de Jowett, el editor de Platón.

Dada tal coherencia, no es de extrañar, por lo tanto, que cuando el "hervor" de los "trabajadores" aquí elogiados junto a los nobles poetas deja de dirigirse a la producción de plusvalía, o cuando "la labor incógnita" de los "mineros", por ejemplo, exige su reconocimiento a la luz de la Historia, Darío, según veremos en seguida, reaccione igual que lo hacían las clases dirigentes de su modelo.

Ya en su primer viaje a Barcelona, en 1898, se inquieta ante el "terremoto" que parece anunciar la actividad política de la clase obrera española²¹, y en un recuerdo posterior de aquel momento explica que notó en Barcelona "la sorda agitación del movimiento social, que más tarde habría de estallar en rojas explosiones"²². Su verdadera actitud ante el "movimiento social" se había expresado ya claramente en un artículo escrito a propósito de las "malas noticias [que] traen los diarios respecto a la República de Chile" y titulado "La obra del populacho", donde Darío se queja de que "ha brotado, allá en lo de abajo, en medio de la inconsciente y ruda muchedumbre, una onda de perversidad que ha impulsado al crimen y al pillaje". Valparaíso, escribe, "ha sido una pequeña Comuna". Y puesto que "la muchedumbre" iba "por la calle gritando, amenazante, beoda, brutal, feroz", Darío explica sencillamente, que "hoy en Valparaíso *ha habido* que emplear las armas del gobierno contra el pueblo". Escribe estas palabras el poeta que varias veces negó su interés por la política, el mismo que en 1912 (año en que todavía publica un elogio a Porfirio Díaz²³ se reirá del "pueblo soberano" a propósito de lo que llama "La comedia de las urnas"²⁴; el mismo que en un artículo titulado "La Francia de hoy" explicaba también que "no hay que confundir" al verdadero "pueblo" con "el obrero de la ciudad"²⁵.

Tal actitud venía de lejos, según resulta evidente en la lectura de un artículo publicado en *La Tribuna* de Buenos Aires el 27 de noviembre de 1894 y titulado "Dinamita"²⁶. "Toda Europa está minada por la carie socialista", explica ahí Rubén Darío; pero ahora el mal va llegando a América. Hasta hace poco —escribe— "parece que el lustrabotas de la esquina y el barrendero de más allá no se habían dado cuenta de que el capital del señor Pereira es de ellos", pero ahora —y son, en efecto años de gran agitación en Bue-

²¹ *Obras completas*, t. 3, pp. 26-34.

²² *La vida de Rubén Darío*, p. 217.

²³ *Todo al vuelo*, p. 60.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 183-193.

²⁵ *Op. cit.*, p. 211.

²⁶ *Escritos inéditos de Rubén Darío*, Nueva York, 1938, pp. 24-28.

nos Aires— “los hambrientos de Europa” han traído “su contagio de iras almacenadas por siglos, a nuestros buenos países donde solamente el que no quiere no pone en su olla la gallina que el rey bondadoso quería para el caldo de sus súbditos”. Ante tan bárbara invasión (donde los “bárbaros” no son ya indios o gauchos, sino los antes deseados emigrantes de la civilizada Europa), y no sin que se establezca una vez más la relación oligarquía (Argentina) = rey (bondadoso), nuestro poeta entusiasta del trabajo productivo arremete contra el anarquismo, que pronto, y típicamente confunde con el pensamiento de Marx, a cuyo nombre maldito se añaden los de Engels, Bebel y Lasalle. Pasando todo ello por una justificación de las matanzas del 3 y 4 de mayo de 1886 en Chicago y rematado con la aprobación enfática del hecho de que ya “empiezan los gobiernos y sociedades a ponerse en guardia”: “Ya era hora”, exclama Darío. Justificada así la violencia de la clase dominante, el artículo se remansa un tanto y termina filosóficamente: “He allí la base de la felicidad humana: contentarse cada cual con su puchero, más o menos gordo, más o menos flaco”.

Es, por supuesto, la tesis con que la *Rerum novarum* puso al día la ideología calderoniana del *Gran teatro del mundo* y es de notar en esta versión cómo el poeta de la “chartreuse” y los “langostinos” rebaja tales manjares al nivel de *puchero*. Por lo demás no habrá que explicar quiénes y por qué motivos se erigían por todas partes a fin de siglo en defensores de “la sociedad” contra los “dinamiteros” y el “populacho” levantisco. Quizás no esté de más, sin embargo, en el contexto geográfico limitado en que se mueve Darío entre 1888 y 1891, recordar a aquel oligarca chileno que en las páginas de *El Pueblo* de Santiago explicaba el 19 de marzo de 1892 que “somos los dueños de Chile”, que el pueblo no es sino “una masa que puede ser moldeada y vendida y que no pesa nada ni en opinión ni en prestigio”. Con ese “nosotros” y, por lo tanto, con ese lenguaje desnudo y bárbaro hemos visto ya identificarse al de las hadas y los cisnes. Por otra parte, la dimensión internacional que adquiere la propuesta de Darío con las referencias a la masacre de la Comuna de París en 1871 y de Chicago de 1886, nos permite también entender cómo el final calderoniano de “Dinamita” puede integrarse perfectamente al protestantismo de la reina Victoria a quien, desde esta perspectiva, no puede resultar herético calificar de “defensora de la fe”.

Lo que no resulta tan claro en la lectura de “Dinamita” es que el Darío de 1894 (29 años), recién llegado a Buenos Aires y a seis años de distancia de *Azul*, tuviese el conocimiento mínimo necesario de la literatura política de su tiempo como para poder referirse no sólo a Marx, Engels, Bebel y Lasalle, y para poder, además,

aludir irónicamente a la distinción que el marxismo establece entre socialismo científico y los socialismos utópicos de Cabet, Fourier (llamado Pourier en el texto, quizás por errata) y Saint Simon, entre otros. La duda podría resolverse de dos maneras diferentes que, sin embargo, nos llevan a una conclusión única: si algún conocimiento tenía Darío en 1894 del pensamiento socialista (y/o anarquista), ese conocimiento está puesto directamente al servicio de los defensores de "la sociedad" argentina contra aquellos a quienes por entonces solía llamarse los "nuevos argentinos"; si Darío no poseía el conocimiento mínimo necesario para escribir de tales nombres y cosas, el artículo habría sido escrito (o "dictado", por decirlo así) por algún ideólogo de la clase dominante que aprovechaba el creciente renombre del poeta para difundir la ideología de la represión entre lectores relativamente cultos y —sería de esperar— entre intelectuales "modernistas" que interesaba integrar a los desiguales de esa clase. En cualquiera de los dos casos, la subordinación del poeta a la voluntad de la clase dominante sería absoluta.

Pero se dirá, tal vez, sobre todo si tomamos en cuenta la posibilidad de la segunda de las opciones, que estamos aquí ya demasiado lejos de la poesía. A fin de cuentas, importa por su asombrosa producción poética y no por algunas opiniones políticas más o menos torpemente puestas al servicio de la oligarquía hispanoamericana. ¿No hemos acaso insistido nosotros mismos en el aspecto necesario de su trabajo periodístico, necesidad que deberíamos distinguir radicalmente de la libertad bajo la que se supone florece la creación poética? Con qué razón, en el contexto de la poética dominante, pediríamos este género de cuentas a quien, no sin amargura, preguntaba en 1906 en la "Epístola" ("A la señora de Leopoldo Lugones"): "¿He nacido yo acaso hijo de millonario?"²⁷.

No se trata de pedir cuentas; pero debo aclarar antes de pasar adelante que mi atención a los textos no "poéticos" de los poetas, en este caso de Rubén Darío, parte de una hipótesis que creo se va confirmando en sucesivos estudios de autores diferentes. A saber: que en un momento dado cualquiera (a veces durante toda una obra), se exprese en la forma o género que sea, la ideología de un autor es siempre consecuente consigo misma (inclusive, claro está, en las contradicciones que puedan encerrarse en ella). En este sentido rechazo la propuesta de Lukacs expresada en la idea del "a pesar suyo" en que se sustenta su estudio sobre *Les paysans* de Balzac.

Claro que sin la evidencia empírica de un número razonable de casos tal hipótesis puede parecer una simple afirmación gratuita frente a la dominante costumbre de considerar la obra literaria

²⁷ *Poesía*, p. 346.

no ya como relativamente autónoma, sino, incluso, como libre de toda determinación histórico-ideológica. Sin embargo, en nuestro caso concreto, hemos llegado al fondo más lamentable de la ideología de Darío a partir de su concepción de lo *regio* y lo *fantástico* expresada en textos poéticos ajenos al parecer en todo a las brutales realidades de una política social represiva. En este recorrido hemos visto cómo en cuanto que la prosa es calificada de contraria a la poesía, a ésta le resulta necesario aparecer temática y estilísticamente como lo contrario de la prosa. La negación afirma así la unidad dialéctica (subyacente). Dicho de otra manera: en sus casos extremos y aparentemente excluyentes ("Era un aire suave" contra "Dinamita", por ejemplo), la ideología de Darío se organiza unitariamente *precisamente* por la exclusión o ausencia (calculada) de uno de los polos en la representación del otro.

Por lo demás, ésta sería la forma extrema en que la unidad pretende esconderse tras la negación y ya hemos visto cómo en cualquier momento de la prosa periodística, por ejemplo, es esencial a la justificación de su prosaísmo la presencia "contraria" de lo poético. A la inversa, ya hemos visto en el texto dedicado a la reina Victoria que Darío mismo tiene clara idea de la relación existente entre el mundo de la "prosa" productiva y el de la poesía que sobre él se eleva en pureza diamantina. Y no hemos de olvidar que con "El rey burgués" *Azul* se inicia planteándonos esta relación dialéctica en términos de una semántica central al siglo XIX. También hemos observado, aunque muy de pasada, cómo en el prólogo a un libro de poemas (*El canto errante*, 1907) los que lanzan "bombas" han sucedido al "burgués" torpe de *Azul* como enemigos de la poesía. Tal tipo de relación antagonica se encuentra también en la poesía misma de Darío, a pesar de su tendencia a excluir de lo que afirma lo que podría negar la afirmación.

Así, por ejemplo, en *Cantos de vida y esperanza* (en "Cyrano en España", escrito en enero de 1899) leemos que:

El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte
el que vence el espacio y el tiempo, su estandarte,
pueblos, es del espíritu el azul oriflama...
(*Poesía*, p. 252)

Pero no sólo se trata de una lucha contra "el espacio y el tiempo", así, en general y en abstracto, sino que la lucha tiene ciertas dimensiones sociales, según se ve en "¡Torres de Dios! ¡Poetas!" donde leemos no sólo que "El bestial elemento se solaza / en el odio a la sacra poesía", sino que "La insurrección de abajo / tiende a los excelentes". Escrito este poema en París en 1903, o sea, en los momentos definitivos de la lucha francesa por los territorios del África

Occidental, no dejan de aparecer en él los "bárbaros" enemigos de la "civilización". Los dos versos que siguen a los recién citados son los siguientes: "El caníbal codicia su tasajo / con roja encía y afilados dientes". (*Poesía*, 257). Ante tan vulgar imagen colonialista casi resulta superfluo notar que si los grandes banquetes se reducían a "puchero" para el pueblo trabajador de Occidente, para los aún más "bárbaros" el alimento es ya *tasajo*. Y en un asombroso poema dedicado "A Colón", recogido en *El canto errante* en 1907, pero escrito en 1892, Darío califica a Colón de "¡Desgraciado Almirante!" porque

Tu pobre América
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.

Tal transformación se debe a que suenan clarines y cañones en el continente y, sin duda, Darío alude en el poema a las diversas guerras entre los países hispanoamericanos que, desde luego, no faltaban en aquellos tiempos. Pero no deja de ser curioso que la más que probable alusión a esas diversas guerras se resume de repente en la quejumbrosa afirmación de que "día a día cantamos la *Marsellesa* / para acabar cantando la *Carmañola*". Importa recordar que la *carmagnola*, traje campesino piemontés llevado a París por los revolucionarios marselleses en 1792, se convirtió en el uniforme de los jacobinos y pasó, en fin, a ser el nombre de una canción revolucionaria que, entre otros casos, dice lo que sigue sobre la lucha contra la aristocracia:

Madam' Veto avait promis,
Madam' Veto avait promis,
de faire egorger tout Paris
de faire egorger tout Paris.
Mais son coup a manqué
grâce a nos canoniers.

Dansons la Carmagnole,
vive le son, vive le son;
Dansons la Carmagnole,
vive le son du canon.

A lo que no deja de añadirse:

Ah, ça ira, ça ira, ça ira,
tous les bourgeois a la lanterne!
Ah, ça ira, ça ira, ça ira,
Tous les bour on les pendra!

En 1792 se estaba, por supuesto, en pleno "terror" jacobino y a fines de ese año se condenó a Luis XVI, que muere guillotinado el 21 de enero de 1793.

No sería justo menospreciar el rigor conceptual, la conciencia alusiva de un poeta como Darío a quien, en todo lo demás (rima, ritmo, simbolismo), consideramos riguroso. Y mucho menos cuando en la penúltima estrofa del poema le dice a Colón que

La cruz que nos llevaste padece mengua;
y tras encanalladas revoluciones,
la canalla escritora mancha la lengua
que escribieron Cervantes y Calderones.
(*Poesía*, p. 309)

No son, pues, los "burgueses" los únicos, ni los peores, enemigos de la poesía. A fin de cuentas, en su misma clase se encuentran no pocos miembros "civilizados" que justifican la existencia toda de la clase acosada por el enemigo común de aristocracia y burguesía. Quien no tiene salvación, en cambio, es este enemigo, provocador de "encanalladas revoluciones" (cuyo origen histórico se remonta a la liquidación del nieto del "Rey Sol", con la pretensión, además, de colgar a los "burgueses"). Por lo demás, claro está, en cuanto que aquí funciona como poeta, Darío no se horroriza en estos versos de que nadie quiera quitarle su propiedad al "señor Pereira" —esto le toca al periodista—, sino de la suciedad que la canalla trae a la lengua de los Cervantes y Calderones.

Esta relación antagónica se ha establecido oponiendo la *Carmañola* de los regicidas y linchadores de burgueses a la *Marsellesa*, himno compuesto también en 1792 en ocasión de la defensa militar de Francia, pero que adquiere su nombre y popularidad con el desembarco de Napoleón en Marsella. Es, pues, en su origen no sólo un himno patriótico, sino específicamente un himno antijacobino y no puede sorprendernos que a él recurra contra la *Carmañola* el Darío que —en "Dinamita", por ejemplo— acusaba a los obreros emigrantes de antipatriotismo. Y aunque mucho habló Darío de la paz en poemas posteriores a *Prosas profanas* ya hemos oído justificar disparos antirrevolucionarios en tanto que dos de sus poemas acentualmente más importantes, la "Marcha triunfal" y la "Salutación del optimista", son decididamente bélicos. Es claro: defensa de la "sociedad" y defensa de la patria son una y la misma cosa; y las dos se suman en la defensa "de la fe" que une a la neocolonia con la metrópoli en la división del trabajo establecida por el imperialismo (es decir, por el modo *burgués* de producción). Por lo demás, no es cuestión de unos cuantos versos sueltos ya que todo ello se propone exhaustivamente en el *Canto a la Argentina*.

Desde un punto de vista ideológico desaparece así la oposición entre prosa periodística y poesía, así como la oposición que alguna vez ha pretendido establecerse entre poder oligárquico y positivismo de un lado y poesía modernista de otro. Tales oposiciones se quedan en la superficie de los textos, aceptando acríticamente lo establecido por Darío mismo desde, por lo menos, "El rey burgués": oposiciones que no son reales en su significado histórico objetivo sino cuando el poeta se enfrenta, una y otra vez a lo largo de los años, a lo que entonces se llamaba "la cuestión social".

En el contexto de tal ideología podemos ahora volver al principio y preguntarnos: ¿a quién, realmente, va dirigida la crítica de "El rey burgués" de ese primer texto de *Azul* que de tal manera gravita sobre la obra toda de Darío? A los "rastacueros", desde luego, según se aclara en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*; a quienes atareados entre fardos de prosaísmo no sabían ser modelos de nuevos Watteaus. Pero, dicho ello así, no tocamos sino la superficie metafórica del problema. *Celui-quine-comprend-pas*, según también se le llama en esas "Palabras liminares", es en verdad el "burgués" que no entiende que el poeta, puro adorno en apariencia, puede también servir a sus designios "civilizadores". Así lo entendieron los mejores ideólogos positivistas, como, por ejemplo, Justo Sierra quien en 1901, en su prólogo a *Peregrinaciones* explica que "los poetas —como bien lo hace Darío— deben servirse de su lira para civilizar, para dominar monstruos"²⁸. En este prólogo se habla también de "la Europa de la civilización" y se aprueba con entusiasmo el que Darío tenga en su texto "palabras encantadoras... de admiración, de amor" para León XIII, cuyas "manos fluidas, bendecidoras y trémulas, manos hechas de alma y de bondad", además de bendecir, firmaron en mayo de 1891 la *Rerum Novarum*. Función, pues, del poeta modernista equiparable a la del filósofo positivista que justificaba la represión y la división internacional del trabajo apelando al orden ("civilización") que había de imponerse contra los "monstruos" (barbarie). Ya hemos visto cuáles eran esos "monstruos", cuál era la "barbarie" que —según bien había explicado León XIII— amenazaba una "civilización" que se identificaba con la propiedad privada; sólo importa añadir que Justo Sierra escribe lo citado cuando ya hacía su tiempo que Martí había explicado amplia y claramente que el problema no podía plantearse en términos de "civilización" y "barbarie".

Claro está que desde la perspectiva de quien vivía en la prosa del enriquecedor intercambio de fardos no tenía por qué ser fácil la comprensión del papel ideológico que puede cumplir el arte de

²⁸ *Estudios sobre Rubén Darío*, México, 1968, pp. 136-145.

vanguardia. A fin de cuentas, tanto en la metrópolis como en la neocolonia, hacía ya tiempo que los artistas insultaban rencorosamente al burgués como si no vieran claro que a lo largo del siglo iba surgiendo un más que probable enemigo común. Cuando ese "burgués" leía algo más que novelas de "Monsieur Ohnet" pronto entendía, claro está, que los poetas puros (como Teófilo Gautier, Baudelaire y Darío mismo) habían ya reconocido al nuevo enemigo. Pero aún así, y no sin razón dialéctica, esos artistas pensaban que el vulgo democrático, populachero y "encanallado" había surgido por culpa, precisamente, del "burgués". De ahí que su estética fuese sistemáticamente anti-capitalista.

En aparente contradicción con lo que hasta aquí hemos venido viendo, tal actitud se expresa nítidamente en las ya mencionadas "Palabras liminares" de *Prosas profanas*. Es central ahí la proclamación de la "estética acrática", desde la que se rechaza "la imposición de un modelo o de un código". Corrían los tiempos en que "los nuevos" se llamaban a sí mismos "anarquistas literarios" y no difiere Darío en esto de las vanguardias de la época, como no sea en su característica tendencia a escoger la palabra menos divulgada (que, además, le permite una rima interna). Puede ser también que quien había escrito contra el anarquismo (incendiario) como enemigo de "la sociedad" pretendiese evitar posibles confusiones ya que para los más comunes oídos *acrático* no sonaba tan mal como *anarquista*. De todo modos, lo que centralmente importa es que en este texto la noción de "estética acrática" es inseparable de la de "artífice", término en el que siempre va implícita la oposición al modo de producción capitalista (o relaciones burguesas de producción). El que ese artífice sea, además, como un "monje" no hace sino subrayar su voluntad de rechazo del modo de producción dominante. No ha de extrañarnos, por lo tanto, que, de manera similar al poeta de "Ruvernal" este artífice ácrata se imagine a sí mismo oyendo campanas de oro y plata en un protegido interior mientras el "viento" y el "mal" soplan "afuera". En ese interior se escucha también un "clavicordio pompadour" a cuyo son "danzaron sus gavotas alegres abuelos".

No podemos sino preguntar: ¿abuelos de quién? Inconcebible que lo sean de Darío; pero es que nuestro poeta —y hemos de tomarle absolutamente en serio— afirma tener "manos de marqués". Dicho ello de manera desafiante, como si se estuviera oponiendo no sólo al más vulgar pensamiento burgués, sino, tal vez, a la crítica que hizo Martí a quienes trataban de cosas de América con "manos de petimetre".

En el mundo de "lo útil" de que ya se había quejado Baudelaire, tal lenguaje y tales ideas bien podían sonar como enemigos

a oídos de los "burgueses" más cerrados. Pero en cuanto que la "estética acrática" dista mucho del anarquismo incendiario o sindical, tal antagonismo no podía preocuparles mucho; quien pretendía que su "producción" era sólo suya en sí ("mi literatura es mía en mí"), pretendiendo con ello distinguir su obra de toda producción en el sentido real del término y, particularmente, de la producción capitalista, no podía de ningún modo pretender incorporarse a la organización necesaria de quienes, enajenados de su producción, tenían en los números la posibilidad de atacar de frente al sistema. De ahí que el "rey burgués" pueda, si quiere, dejar morir tranquilamente al poeta sin miedo alguno a las represalias. Cuando tal hacía, sin embargo, ese "burgués" revelaba no entender que tan antidemocrático poeta ("Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman") podía proporcionarle a su ideología el lenguaje que justificara por el arte su dominio y sus pretensiones de transfiguración fantástica. Lenguaje correlato del brutal lenguaje del oligarca chileno ya citado, del fusil que liquidaba comunidades indígenas o anarquistas de Valparaíso y Buenos Aires, de las inversiones extranjeras o de las teorías (metropolitanas) del libre cambio...

No deja de ser notable que el poeta cuya importancia histórica parece residir en la magistral capacidad de renovación de los metros y ritmos de la lengua castellana dedique a lo que llama "la cuestión métrica" sólo cuatro líneas por demás intrascendentes en estas "Palabras liminares", riquísimas, en cambio, de contenido ideológico. Notables son en el sentido las palabras que preceden inmediatamente a tal "cuestión": "mi esposa es de mi tierra; mi querida de París", escribe Darío fuera, al parecer de todo contexto. Son, desde luego, atractivas palabras de "garçonnière" para quienes, de hecho, compraban objetos de lujo en París (o Inglaterra) con las ganancias de la explotación casera. En este sentido contribuyen a organizar el alto valor ideológico que debemos asignar a "Palabras liminares". Cuando quince años más tarde (en 1909) Darío escribe durante su viaje de visita a Nicaragua que "al hogar no ha llegado el modernismo"²⁹, vemos que percibe claramente no sólo los diversos niveles de desarrollo dependiente que distinguen a Nicaragua de Chile o de Argentina, sino que, establecido él en la vanguardia, entiende con lucidez los modos de relación necesaria de ese desarrollo con la "civilización" metropolitana. Vemos así, una vez más, cómo el tan traído y llevado "cosmopolitismo" modernista es la estructura mental que, oponiéndose tanto a una "hogareña" (y autosuficiente) noción de la vida socioeconómica como al internacionalismo proletario, corresponde en la neocolonia a la

²⁹ "El viaje a Nicaragua", en *Obras completas*, t. 3, p. 1076.

inserción dependiente (y gozosa) en la división internacional del trabajo desde la cual se justifican fantasías, sueños azules de ideales aristocráticos no sólo anteriores a 1789, sino, por supuesto, tan ajenos a América como es imposible el desarrollo capitalista a partir del subdesarrollo³⁰.

Hemos de insistir en este sentido en que la visión del mundo que nos proponen las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* es radicalmente anticapitalista. El *acratismo*, lo *pompador*, lo *marqués* y lo *monje* forman una unidad de sentido cuya coherencia se sustenta en la noción de *artífice*, cuyo significado histórico Darío expresa con toda lucidez al explicar que *su obra es suya en sí*, donde se rechaza un sistema caracterizado, precisamente, por la destrucción de la artesanía, por el maquinismo y por la enajenación de los medios de producción, del trabajo, de la mercancía producida y, por lo tanto, del productor mismo. Sin embargo, hemos visto sobradamente cómo Darío parece aceptar y proponer también el modelo de desarrollo capitalista. En este sentido hemos de tener presente junto a *Prosas profanas* el *Canto a la Argentina*, donde, desde el principio, estamos entre "fábricas trémulas de vida", "tumulto de metales y de lumbres/activas", "locomotoras veloces", "chimeneas" de los "docks", pampa "granero del orbe", "trajín de hierro y fragores", etc. ¿Cómo no caer nosotros en la contradicción en que parece polarizarse la obra misma de Darío?

Con intención de ir recogiendo ya algunos hilos propongo que lo que ocurre es que la obra conjunta de Darío no sólo refleja las contradicciones de la dependencia, que nosotros reconocemos ya como insolubles dentro de la estructura en que se originan, sino que refleja y refracta el autoengaño y la falsa conciencia con que la oligarquía hispanoamericana gozosamente pospone el enfrentamiento con esas contradicciones. Por ejemplo —y sin ir más lejos— el *Canto a la Argentina* mas, si cabe, que los más convencionales poemas "cívicos", es una monumental falsificación de la realidad histórica ya que ni había en la Argentina de 1910 tantas "fábricas trémulas de vida" ni tantas "locomotoras veloces". La falsificación —digna del "poeta loco" que se inventa presencias en "Ruernal"— refleja la imagen de sí misma tenía la clase dominante argentina,

³⁰ No veo, por lo tanto, que podamos confundir este vanguardismo de la dependencia con "un pequeño sistema semiótico que tiende a ligar una producción específica, la poética, con una genérica, la social" cuyo "elemento esencial" sería la "máquina", con el "aspecto objetivo del industrialismo, o sea el capitalismo", según propone Noé Jitrik, sino que, por el contrario, se trata de un modelo al que "le es propio" establecer "una relación subordinada" —según propone también Jitrik creo que contradictoriamente, en su libro *Las contradicciones del modernismo*, México, 1978, pp. 83-85.

imagen que se origina en el fantástico sueño de Sarmiento de crear un país como Estados Unidos. "Granero del orbe", sí; pero sabemos que tal especialización productiva significa cambio desigual e imposibilidad de desarrollo. Y significa también —aunque no sin conflictos que Darío deja de lado en su *Canto*— cierta prosperidad general, riqueza abundante para los menos y un consumo suntuario que igualaba en apariencia a las clases dominantes del país con las de la metrópolis. Parte de este consumo en que el poder encuentra un aspecto de su razón de ser, era —según ya nos ha explicado Darío— "la aceptación caprichosa de la belleza" producida por "artífices" cuyas obras rechazan, precisamente, el modo de producción capitalista. Quizás sea de interés recordar aquí que ya William Morris se había quejado de que las obras de artesanía producidas por artistas modernos en rechazo de la producción masiva capitalista habían acabado por convertirse en objetos de lujo que sólo podía comprar la misma burguesía propietaria de los medios de producción que funcionaban en sentido contrario. Si así en la metrópolis se aceptaba el arte que la praxis burguesa negaba, el proceso era aún más claro en la neo-colonia, donde la carencia de independencia productiva, inseparable de la pervivencia de viejas estructuras, llevaba a la imitación de fantásticos modos de vida pre-capitalista en los que quien no podía, de hecho, ser auténticamente burgués compensaba su carencia imaginándose aristócrata.

Pero, además, no todo había de ser lujo y caprichoso consumo suntuario. El poeta que todo podía convertirlo en cuento de hadas podía también servir para explicar más directamente la relación existente entre su lenguaje y el de la división internacional del trabajo —como cuando Darío, al tratar, por ejemplo, de "nuestra lucha hispanoamericana por representarnos ante el mundo como concurrentes a una idea universal"³¹ funde con absoluta precisión en el término comercial ("concurrentes") dos niveles de actividad sólo en apariencia contrarios: el que le permite a él identificarse con la "aristocracia mental internacional" en cuyo centro se encontraría —por ejemplo— Remy de Gourmout ("escritor de una *élite*")³², y el que permite a la oligarquía exportadora no sólo comprar en París o Londres, sino participar también en el intercambio de ideas cuya "universalidad" consistía en la difusión de la ideología librecambista. Si, además, el poeta estaba dispuesto a mistificar estas relaciones por 10.000 francos en un altisonante *Canto a la Argentina*, ¿cómo no recibirle en palacio? Así incorporado al servicio, "Sonatina" o "Era un aire suave" habían de resultar también, por supuesto, poemas altamente "civilizadores".

³¹ *Todos al vuelo*, p. 64.

³² *Opiniones*, p. 183.

Se ha hablado de la "alienación" y "evasión" de los poetas modernistas con respecto a una realidad que —según escribía Carpentier en son de queja— suele denominarse "Nuestra América", pretendiendo con tal término trascender la división de la sociedad en clases. Propongo que en Darío no existe tal alienación. Conoce y aprueba el mecanismo que produce en Hispanoamérica la riqueza de los menos y se arrima a su mecenazgo, no sólo en su vida cotidiana, según es de sobra sabido, sino en la ideología de su obra. Lo que no excluye, desde luego, que, tal vez como ningún otro poeta modernista, Darío haya sufrido muy dolorosamente las consecuencias de su servidumbre. Pero planteó siempre ese dolor en los términos ideológicos que oponen la "prosa" a la Poesía "pura" bajo la luz de una falsa conciencia evidente ya en "El rey burgués", desde el inicio mismo de su "primavera" creadora. Esa oposición, al permitirle la liberación absoluta de la "fantasía" como mistificadora de la realidad, es la entraña misma de una visión del mundo en la que todas las tergiversaciones son posibles.

Tal vez sea Rubén Darío entre los modernistas un caso extremo; pero es ejemplar. La indiscutible centralidad de su obra en las letras hispánicas de fin de siglo me permite arriesgar la siguiente propuesta para un estudio realista del modernismo.

En los orígenes del desarrollismo dependiente, en la época de dominio de la ideología y la técnica positivistas, a caballo entre el mecenazgo y el mercado, el poeta modernista es uno de los intelectuales orgánicos del sistema, al cual facilita uno de sus lenguajes necesarios. El lenguaje que, como una varita mágica, transforma a oligarcas y burgueses en príncipes y reyes, en herederos de la "civilización" más refinada, contribuyendo de paso con ello al intento de paralizar la imaginación creadora en fantasías adolescentes que, bien rimadas —rima generadora—, llevan a dejar de lado la confrontación realista con lo que las clases dominantes llamaban "la cuestión social".

Este lenguaje de lujo se complementa y se explicita en sus funciones con el de una prosa periodística que, escrita generalmente por los modernistas para ganarse la vida, propone una ideología conservadora y, en momentos claves, específicamente positivista. Inseparable de esta ideología, y sólo en apariencia contrario a ella, es la tergiversación de la realidad que encontramos en sus poemas.

Caso, pues, tal vez extremo el de Darío; pero se encuentran notables paralelos en la obra de Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva, por ejemplo. La gran excepción sería siempre José Martí.

CARLOS BLANCO AGUINAGA

University of California, San Diego.