

LOS SENDEROS DE LA LITERATURA DE HISPANOAMÉRICA. LAS NUEVAS ORIENTACIONES DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL MODERNISMO

The paths of Hispanic American literature:
new orientations of the artistic creation
since Modernism

Guadalupe Fernández Ariza

Universidad de Málaga (España)

El modernismo hispanoamericano significó la renovación literaria que llegaría con el influjo de la cultura francesa, cuya trascendencia llevó a la adopción del principio estético de «el arte por el arte»; y esta filosofía fue una motivación explícita de la sublimación del arte, de la elevación de los creadores hasta las cimas de su consagración. Los propios escritores ejercieron la crítica y propiciaron una concepción que aunaba todas las artes, especialmente las artes plásticas. Poetas, como Darío, trataron de dar sentido al modelo del «poeta plástico», teoría esbozada por Victor Hugo en su exaltación de Shakespeare, pero, asimismo, era la consigna estrella de los parnasianos y de los simbolistas.

Palabras clave

Modernismo, artista, pintura, literatura, integración

Hispano-American modernism meant the literary renewal that would arrive with the influx of French culture, whose transcendence led to the adoption of the aesthetic principle of “art for art’s sake”; and this philosophy was an explicit motivation of the sublimation of art, of the elevation of the creators to the heights of their consecration. The writers themselves exerted criticism and fostered a conception that combined all the arts, especially the plastic arts. Poets, like Darío, tried to make sense of the “plastic poet” model, a theory sketched out by Victor Hugo in his exaltation of Shakespeare, but also the star slogan of the Parnassians and the Symbolists.

Keywords

Modernism, artist, painting, literature, integration

Para conocer las intrínsecas y profundas relaciones entre la literatura y otras artes —especialmente entre la literatura y la pintura— en las obras de los escritores que sentaron las bases de la autonomía y la madurez en el continente americano de herencia española, hemos de contemplar a los grandes poetas del modernismo, el movimiento en el que se consolidó la comunicación más fecunda entre los creadores hispanoamericanos y europeos con un diálogo de gran altura, dada la potente fuerza expansiva y la excelencia de la literatura modernista. El movimiento, abandonado por Rubén Darío, tuvo una larga vida: se extendió desde el último cuarto del fin del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. Consideremos que una de las novelas representativas, *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva, se publicó en 1925. Octavio Paz propone 1918 como fecha de cierre; sin duda, tuvo en cuenta la publicación de *Los heraldos negros*, el primer libro de poemas del peruano César Vallejo, y la poesía de Ramón López Velarde (*Zozobra*, su mejor poemario, es de 1919), autor mexicano muy admirado por Paz, quien mostraba ya una tendencia de cambio hacia lo que se consideró la vuelta a la provincia, a lo autóctono, frente al gran cosmopolitismo de los modernistas. López Velarde encajaría dentro del marco del posmodernismo. Pero, además de estos giros y matices, de estas insignes prolongaciones, los logros estéticos del modernismo se mantuvieron y dejaron profunda huella en la literatura posterior, esto es, en la gran literatura del siglo XX.

Uno de los principios del canon modernista fue la apertura del lenguaje hacia formas de raíz culturalista; también esa misma tendencia motivó la recuperación de los mitos clásicos y de sus protagonistas como figuras intemporales, bien adaptadas a las temáticas y a los modelos argumentados con los nuevos valores artísticos y con las reivindicaciones de los escritores del llamado fin de siglo. Los modernistas buscaron la Belleza como ideal, se evadieron de la realidad hacia mundos de elegancia y de aristocracia en su ornamentación y en las prestigiosas hazañas de sus héroes y heroínas. Aunque en esa apertura hacia el concurso de los clásicos, especialmente el Renacimiento, el Siglo de Oro de la literatura española y la Antigüedad —filtrada por el neoclasicismo francés—, integraron, con gran protagonismo, los mitos literarios y los igualaron a la tradición recibida, actualizada y puesta en vigor por la Ilustración y el Neoclasicismo. Los ejemplos de esta renovación de la literatura y de la extensión de sus límites hacia los territorios menos explorados —el Romanticismo ya había transitado por la Antigüedad y por amplios escenarios exóticos y medievales—, como el exotismo, la Edad Media y, muy señeramente, buscaron la renovación

en la ruptura de fronteras entre las artes, pues era la nueva doctrina la que imponía la difusión de las artes plásticas en el gran escaparate de las exposiciones, de los museos y de los salones.

Para establecer las relaciones entre las artes, recurriré al testimonio de los poetas, tanto en sus ensayos como en sus creaciones poéticas. Y comenzaré por los comentarios que explicarían las raíces profundas, la filosofía implícita que propició la profusa tendencia de integración, tan proclamada y llevada a la práctica de forma extraordinaria como un signo distintivo en la modernidad literaria. Octavio Paz invocaría a Baudelaire para esbozar los fundamentos de su peculiar teoría de las «correspondencias», elaborada sobre la idea de la existencia de un ritmo cósmico que el poeta trataba de trasladar a sus creaciones, buscando una armonía universal que vinculaba a todos los seres del universo en una singular analogía. Esta proclamada comunicación estaba basada en explicaciones que interrelacionaban las artes. Octavio Paz analizó su sistema a la luz de teorías del mismo Baudelaire, quien en su ensayo sobre Wagner vuelve sobre esa idea:

[...] No es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudiesen dar idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad. Baudelaire no escribe: Dios creó el mundo, sino que lo profirió, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos; lo que llamamos cosas son palabras, una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora¹.

Darío fue, sin duda, un gran traductor de esa metáfora que argumentara Paz, basta ver su poema «Ama tu ritmo», uno de los últimos de *Prosas profanas*; y de la misma forma intentó conciliar las lecciones aprendidas en Baudelaire: así el cisne, emblema del arte de Darío, tuvo su modelo pictórico en Leonardo: «Vinci fue su barón en Italia...» («Blasón») y tuvo su acorde musical en Wagner: «Fue en una hora divina para el género humano. / El cisne antes cantaba solo para morir. / Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano / fue en medio de una aurora, fue para revivir» («El cisne»).

Sobre la fructífera alianza entre los poetas y los pintores podemos aducir testimonios ilustrativos:

De 1800 a 1850 desfilan por la poesía francesa teorías y prácticas de un tipo de poesía fusionista, integradora de todas las artes, titánica reacción contra las delimitaciones establecidas por el *Laokoon*. Los románticos –en su ambición de abarcarlo todo–, los escritores de «el arte por el arte», los parnasianos, y luego Verlaine, van adscribiendo a la lírica funciones absorbentes de todas las demás artes. Théodore de Banville, en su tratado de versificación francesa, dice que la poesía es a la vez música, escultura, pintura, elocuencia [...]. Verlaine proclama la musicalidad como excelencia suprema, aunque es igualmente maestro en lo pictórico [...]. [Gautier] afirma rotundamente: «Todos hemos dejado los libros por los cuadros, y las bibliotecas por los museos». Los pintores se consideran como tipos del gran artista, y Baudelaire los sigue en la historia, como a las máximas luces guiadoras, Les Phares, en el poema de ese nombre. [Son de] Flaubert las palabras que siguen: «No soy hombre de naturaleza [...] no comprendo nada de los paisajes que no tienen historia. Daría todos los ventisqueros por el Museo del Vaticano. ¡Allí sí que se sueña!» [...]. Empiezan entonces lo que fundándonos en las palabras citadas de Flaubert llamaremos «sueños de museo». ¡Y cuánta poesía de sueño de museo hay en Rubén Darío!²

Como Salinas propone, de todo ello tenemos magníficos ejemplos en los versos de Rubén Darío:

[...] Allí ruge Prometeo
amarrado a su peñón,
[...] allí clama Edipo ciego
[...] arroja cruda anatema
la frase de Segismundo.
[...] Y crea el grandioso numen
a Desdémona y Otelo.
Hamlet duda, Hernani hiere;
Cleopatra, lúbrica, incita;
sube al cielo Margarita;
Fausto piensa, Ofelia muere³.

Podríamos entender, a partir de los versos citados, que Darío había extraído a los personajes representados de una fuente literaria, considerando la época y la vida nueva de la tragedia antigua en el París de los artistas, con la moda del exotismo y de las figuras evocadas, pero sabemos que estos míticos héroes habían sido reforzados en la pintura de la época, dando mayor vigor a la imagen de sus representaciones. El mismo Darío lo había ad-

vertido en versos anteriores a los traídos en este alegato. No olvidemos que el poema ofrecido para aclarar sus modelos tiene un sentido programático, expresado en el mismo título: «El Arte»:

[...] Porque es el artista ajeno
a lo que en la tierra estriba,
y se anda por allá arriba...
[...] Y cuando se baja, es
para una cosa cualquiera...,
a arrancar de una cantera
la ruda faz de Moisés;
o a remojar un pincel
en ese cielo profundo,
y crear en un lienzo un mundo
y llamarse Rafael⁴.

Por este motivo, hemos de acudir constantemente a la localización de las imágenes poéticas en la pintura, donde aparecen sus figuras más reiteradas en el ámbito contemporáneo, con el notable influjo del simbolismo de Gustave Moreau, pintor evocado por Darío en un poema importante:

JOSEPH GUSTAVE MOREAU

Visionario divino,
Joseph Gustave Moreau,
pintor de ensueños de oro y de diamantes fino,
de perfección enfermo, de perfección murió:
tengo este haz de sus luces para Eduardo Schiaffino
con corazón y mente se los ofrezco, yo.
(París, 1905)⁵

Si bien hay que tener en cuenta que ya en 1890 Julián del Casal, el modernista cubano, había publicado su *Museo Ideal*, un poemario que celebraba la pintura de Gustave Moreau, constituyendo el triunfo de la recreación de las figuras, como la espléndida y ostentosa Salomé de *La aparición*. Podemos considerar a Casal el poeta que dio mayor difusión a la obra del pintor, del que incluso había compuesto sus retratos⁶. Y, fiel a esta conquista de la pintura por el poeta, se podrían identificar muchas de las evocaciones poéticas de Darío, puesto que estaban en consonancia con las representaciones de los cuadros del pintor celebrado, quien había consagrado a Edipo, Prometeo, Cleopatra, elaborando un conjunto de imágenes a las que

⁴*Ibidem*, p. 445.

⁵Cf. «Joseph Gustave Moreau», en *Del chorro de la fuente*, en *Obras completas*, vol. I, op. cit., p. 1012.

⁶Para este tema, véase A. Salvador, «El Museo Ideal: Gustave Moreau y Julián del Casal», en *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Literatura y Arte*, Guadalupe Fernández Ariza (coord.). Universidad de Málaga, 2008, pp. 51-65.

²Cf. P. Salinas (1948): *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, pp. 112-113.

³Cf. R. Darío (1985): «El Arte», en *Epístolas y poemas (Primeras notas)*. Managua (cito por *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 446-447).

La figura de Ofelia, muerta, tal y como es referida, tuvo un gran éxito en la representación de Millais, el pintor prerrafaelista, cuyos miembros aportaron un gran movimiento de integración artística en la literatura inglesa

podemos añadir sus famosas Salomé, Leda y el Cisne, y Helena. Todas son figuraciones destacadas con gran relieve en la poesía de Darío: el mito de «El Cisne y Leda», que narra cómo el dios Júpiter se metamorfosea en cisne para poseer a la bella elegida (en el poema «Blasón», por ejemplo), da sentido a la fábula que expresa la máxima exaltación del erotismo para el poeta modernista⁷; de esa unión nacerá Helena, cuyo origen es el matrimonio mítico. Helena se erigirá en alegoría de la Belleza ideal para Rubén Darío. La figura de Ofelia, muerta, tal y como es referida, tuvo un gran éxito en la representación de Millais, el pintor prerrafaelista, cuyos miembros aportaron un gran movimiento de integración artística en la literatura inglesa, dado que fueron pintores y poetas, y tuvieron un auge y un influjo notable en los escritores hispanoamericanos; esta gran trascendencia llegaría hasta Jorge Luis Borges, quien admiró a Dante Gabriel Rossetti, uno de los integrantes de la gran «Cofradía Prerrafaelita», y le consideró un buen poeta, aunque no un gran pintor.

Pedro Salinas, el insigne estudioso de la obra de Darío, había considerado las inquietudes estéticas del poeta y su tendencia a seguir las doctrinas de los maestros franceses, a buscar sus imágenes en la cantera más prestigiosa y abundante:

[Según Gautier] la esfera de la literatura se ha ampliado y ahora abarca la esfera del arte en su orbe inmenso [...]. Las artes [plásticas] nos solicitaban por las seductoras formas que nos ofrecían para realizar nuestro sueño de belleza. Por eso fue Darío uno de los soñadores de museo. Él, imaginati-

vo perseguidor de ninfas, ¿dónde podía tenerlas ante los ojos –aunque, ¡ay! sin vida en las venas– mejor que en una sala de escultura griega? Él, nostálgico de faunalias, ¿dónde las hallaría apresadas en líneas y en formas, sino en los delicados dibujos de los vasos, o en los raptos y las ondas bárbaras de Rubens? [...]. Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino «culturales» porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena⁸.

Los certeros comentarios de Salinas, enmarcando a Darío en un contexto que realza los principios de su estética en conexión con las grandes corrientes de la literatura francesa, se justifican al examinar la obra de Darío, una obra que Pedro Salinas, al igual que otros poetas de la Generación del 27 –Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y, como sabemos, su discípulo Juan Ramón Jiménez– conocían perfectamente. Esta comunicación entre poetas, aunque ya ha sido considerada, merecería un análisis mucho más detenido. Solo aduciré dos ejemplos, dos poemas: «Las meninas», de Vicente Aleixandre, y «A la pintura», de Rafael Alberti.

Al leer la obra de Darío, destacan los elogios a los artistas, tanto a los poetas como a los pintores, puesto que el maestro nicaragüense se siente complacido en esbozar semblanzas, retratos de personajes distinguidos, bosquejos biográficos basados en los temas de sus obras, y acoge a todos los que han sido los modelos pictóricos de sus propios personajes; así detectamos un rastro que podremos localizar e identificar en algunos poemas.

Y ya desde los primeros versos anteriores a *Azul* y a *Prosas profanas*, Darío también había celebrado a los propios maestros: «Donde Voltaire rio, y habló Cervantes, / y nacieron los Shakespeares y los Dantes»; aunque su gran modelo fue Victor Hugo, elogiado a lo largo de toda su amplia creación literaria, tanto en los escritos programáticos como en los poemas y relatos, Darío reiteró su proyecto de una manifiesta integración de las artes y se afanó en la creación de un nuevo mito, el artista, al que identificó con Prometeo, el titán que vive su sacrificio eterno por haber iluminado a los hombres, como Darío recuerda:

*Nada más triste que un titán que llora,
hombre-montaña encadenado a un lirio,
que gime, fuerte, que, pujante, implora:
víctima propia en su fatal martirio*⁹.

⁷Para este tema, véase P. Salinas: *La poesía de Rubén Darío*, op. cit., especialmente pp. 77-101. Salinas explica el erotismo de Darío como un erotismo sublimado, dada la utilización de los mitos para establecer su temática.

⁸Cf. P. Salinas: *La poesía de Rubén Darío*, op. cit., pp. 114-115.

⁹Cf. R. Darío: «A un poeta», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, op. cit., p. 533.

Esta consigna fue la reacción a la circunstancia de los poetas, quienes buscaban un lugar en la nueva sociedad burguesa, detentadora del poder en las ya desarrolladas urbes hispanoamericanas, que dio lugar a una sociedad con grandes alianzas por el prestigio económico y estuvo influida por las transformaciones de los gustos llegados desde Europa; entre las prioridades de la nueva clase, destaca su deslumbramiento por el lujo, la riqueza, las modas, también por el progreso y por las conquistas de la ciencia y de la técnica. En esta situación, los artistas, que habían asumido una cierta marginalidad, impuesta por las nuevas normas y gustos, trataron de recuperar su lugar, perdido con la desaparición del antiguo mecenazgo, y se aliaron con todos los que celebraran la creación artística, recuperando y exaltando la grandeza de los grandes maestros, sus modelos, para establecer una continuidad rota por el nuevo eje de las relaciones entre al artista y la sociedad.

El tema ha sido tratado con gran fundamento a la luz de los textos de los escritores modernistas, en quienes advertimos que: «Negación del presente y evasión a otros mundos: estas son las características del artista en la moderna sociedad burguesa»¹⁰. Y esta circunstancia propiciaría la creación de obras en las que el artista reivindica su lugar, a veces como héroe, sacerdote o conductor de esa misma sociedad que le niega y en la que aspira a triunfar, actitud que generó obras de alto prestigio, incluso un género propio, la llamada «novela de artista», una de cuyas expresiones más notables fue *De sobremesa*¹¹, del colombiano José Asunción Silva, o de su *alter ego*, traductor y lector de un diario, cuyo tema es la búsqueda de la belleza ideal por el poeta, quien obsesionado por una mujer, Helena, la encontrará finalmente en un cuadro, mientras la joven añorada, el modelo vivo, había muerto. Pero esta peregrinación ha llevado al poeta José Fernández, un creador de sentidos exacerbados, construido según el modelo del personaje de Huysmans, al conocimiento de la pintura de los grandes maestros, como Rembrandt, y de los grandes escritores, pero especialmente al conocimiento de los miembros del grupo prerrafaelita y a sus fuentes originales, las del prerrenacimiento italiano. En estos

pintores-poetas ingleses se halla la representación de Helena, el ideal perseguido, que hará posible la resignada actitud del artista. Esa aspiración a un objetivo irrealizable plantea la dificultad del logro del anhelo, aunque quedaría parcialmente satisfecho en la pervivencia de la imagen, plasmada en un cuadro por obra del pintor.

La denominada «novela de artista» fue siempre un fuerte alegato de integración de las artes, con la presentación de un personaje protagonista, un poeta en el ejemplo de José Fernández y un escultor en la novela de Manuel Díaz Rodríguez *Ídolos rotos*. Una obra asentada en los supuestos de la confrontación entre el artista y la sociedad; y ya el mismo título nos anticipa el tema del fracaso del héroe, un escultor, enamorado de la belleza, que cambia su profesión de ingeniero por la de artista:

Sintiéndose iniciado por el Amor en los misterios de la Belleza, en sus amores buscó y halló Alberto el germen de su primera obra de arte [...]. Y así fue, imaginando y cavilando, hasta que del bloque informe de sus imaginaciones confusas brotó la riente figura del *Fauno robador de ninfas*. Y el *Fauno robador de ninfas*, admitido al ser presentado en el concurso anual de escultura, triunfó de sus concurrentes, de sus muchos rivales de mármol y bronce¹².

El aplauso y el reconocimiento en París del artista Alberto Soria no obtuvo la fama merecida en la provinciana ciudad de sus orígenes; en una sociedad carente de la capacidad para acoger el triunfo del artista, el admirador de la Belleza, el que veía el valor del arte en la propia ejecución de la obra, no en su utilidad, doctrina no participada en su entorno, donde fracasa: la vuelta del escultor significó la muerte del artista.

Esta fecunda aventura, acometida por los escritores en su ardua tarea de conquistar un nuevo protagonismo en la sociedad, estuvo presidida por una visión integradora del arte y llevó a la sublimación del artista. Rubén Darío lo expresaba sin pudor:

*Alma mía, perdura en tu idea divina;
todo está bajo el signo de un destino supremo;
[...]y sigue como un dios que sus sueños destina...*¹³

En fechas muy cercanas, entre agosto y octubre de 1887, Darío publica dos tipos de textos de interés. El poeta nos presenta, en una serie de relatos,

¹⁰Para este tema, cf. R. Gutiérrez Girardot (1987): *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: pp. 25-49. El auto estudió una serie de obras, como *Amistad funesta*, del cubano José Martí; *Ídolos rotos*, del venezolano Manuel Díaz Rodríguez; y *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva; además incluye el análisis de algunos cuentos de Rubén Darío.

¹¹Cf. J. A. Silva (1970): *De sobremesa*, en *Obra completa*. Medellín: pp. 127-310. La presente edición lleva un prólogo de Miguel de Unamuno, fechado en Salamanca en marzo de 1918.

¹²Cf. M. Díaz Rodríguez (1990): *Ídolos rotos*. Caracas: Monte Ávila, p. 65. La novela se había publicado en 1901.

¹³Cf. R. Darío: «Alma mía», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, op. cit., p. 621.

una peregrinación de corte autobiográfico, de ahí saca sus argumentos para moverse por amplias zonas a la búsqueda de imágenes para sus cuadros. También nos invitará a entrar en un refugio para los artistas. Comenzamos por el paseante: ¿cuál es el itinerario de esos desplazamientos? Habría que responder que es un camino iniciático, es una ruta de aprendizaje por los senderos del arte, donde el viajero va adquiriendo los materiales y las técnicas que le permiten esbozar una trasposición de las artes. El título de este conjunto de descripciones, *En Chile*, y la fecha temprana, anterior a la publicación del primer libro de Darío, puesto que *Azul* se publicaría en 1888, nos revelan esa cualidad de la poesía de exaltación del quehacer del artista, empeñado en recorrer la realidad desde la perspectiva de una experiencia plástica, esto es, el poeta simula que tiene dotes de pintor, incluso invoca a su gran maestro Watteau. Basta recordar los títulos de estas expediciones: el subtítulo, *En busca de cuadros*, define la aventura, trae la presentación del protagonista, «Ricardo, poeta lírico», que camina «Sin pinceles, sin paleta, sin lápiz [...] [y va] huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ritmo monótono de los tranvías», esto es, de los ruidos de la ciudad, y se va elevando hacia una altura, donde un nombre atrae su atención. El primer cuadro responde al título, «Acuarela», y Darío busca ya el marco propicio, el jardín de «rosas» y «violetas», flores que denotan la caducidad. En medio de este marco se alojan dos personajes, una anciana y una joven de quince años, «hermosa, triunfal, sonriente», pero el paisaje, primaveral, como entorno de la joven era también un presagio: en «aquellos rosales temblorosos que hacían ondular sus arcos verdes»; y, en medio de esa exaltación de la belleza de la juventud, se ofrecía la imagen contraria, «la anciana, un invierno, en medio de toda aquella vida». La joven lleva en su delantal las flores que había recogido. ¿Qué representa este cuadro? Con nitidez, Darío enfrenta al poeta Ricardo ante el primer desafío, el transcurso del tiempo, alegorizado en las dos imágenes, la Juventud y la Vejez, y en los arcos que formaban los rosales. El poeta no es un narrador, no cuenta, solo retrata lo que ve, por lo que nos obliga a leer sus descripciones como si contemplásemos un cuadro. Incluso nos muestra el motivo de las flores cortadas, próximas a marchitarse. Así el poeta, sin pinceles, sin papel, sin lápiz, ha diseñado su cuadro. De forma que podemos sugerir que, en esta búsqueda, el observador construye sus propios cuadros. Y «El poeta siguió adelante»: se detuvo, de nuevo, ante una escena campestre:

Allí unos cuantos saucos inclinaban sus cabelleras verdes hasta rozar el césped. En el fondo se divisaban altos barrancos y en ellos tierra negra, tierra

roja, pedruscos brillantes como vidrios. Bajo los saucos agobiados ramoneaban sacudiendo sus testas filosóficas —¡oh gran Hugo!— unos asnos; y cerca de ellos un buey gordo con sus grandes ojos melancólicos y pensativos...¹⁴

Apreciamos en esta estampa un «Paisaje», según indica el título, donde aparecen elementos que sugieren una localizada proyección del poeta, quien describe sus hallazgos con la retórica apropiada para llevarnos hasta las formas y las figuras tópicas de un tema que conecta con Hugo, justificación y engrandecimiento del propio sentir melancólico; así pues, Darío, a través de su *alter ego*, «Ricardo, poeta lírico», se extravía y se deleita en estas excursiones. Pero descubrirá aún la fragua, la mítica fragua, para mostrarnos los tonos sombríos de su «Aguafuerte»; además, contemplará el retrato de «La virgen de la paloma», con el niño tratando de asir una paloma blanca; y con ello cerrará el recorrido. Después llegará a su casa, en «la tranquila noche», y contemplará su propia «Cabeza»: «¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos [...]. Y los colores agrupados estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...». Tras esta experiencia, los cuadros pueden ejecutarse. ¿Cuáles son los temas elegidos?: «Acuarela», donde destacan el esplendor de la vida urbana, las modas, los edificios en la bella estación de la primavera; después se incluye «Un retrato de Watteau»: con la figura femenina y su peculiar indumentaria para asistir a una «fiesta galante»; además aparecen: la «Naturaleza muerta»; la pieza «Al carbón»; un nuevo «Paisaje» que enmarca a dos enamorados, pero con su nota de íntima melancolía; después «El ideal», un cuadro donde se interioriza la aventura de la creación poética. Tras esta mirada hacia el exterior, sorprenden el retorno y la evasión en este cierre del paseo, un desplazamiento que había servido para expresar los temas que afianzan la vocación del creador, quien no acepta límites ante la grandeza de su inspiración, pero debe recluirse para elaborar su proyecto:

Y luego, una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar [...]. Era una estatua antigua con un alma que se asomaba a los ojos [...]. Pasó, la vi como quien viera un alba [...]. Pero pasó arrebatadora, triunfante [...]. Mas de aquel rayo supremo y fatal solo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹⁵ Cf. R. Darío (1983): «En Chile», en *Cuentos completos*. México: FCE, pp. 112-122.

Hemos cerrado esta serie de crónicas con el tema de la reclusión del poeta, lugar donde la inspiración, bajo la forma de una «estatua antigua» o de «un sueño azul», acude para compartir aquella «torre de marfil», pues era el refugio que eligió el transeúnte: una forma, la escultura, y un color, el azul, modelan la profunda ensoñación creativa.

Y en un recinto semejante se alojan cuatro artistas, aislados e incomprensidos, marginados y lamentándose de la falta de un lugar en el mundo. Son cuatro personajes unidos por una magnífica labor: «Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo azul». Estos cuatro hombres se quejan de la inutilidad de su arte, aunque sea un don mágico, un don de las magnánimas hadas; la queja fue oída por la reina Mab —la reina invocada por Shakespeare—, quien llegó hasta ellos en «su carro de una sola perla», portadora de «[...] aquel velo [que] era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes [...]. Y desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir...»¹⁶.

Los ejemplos aducidos reflejan la cualidad de Darío como artista integral, su pasión y su defensa de la sublimidad del arte, su visión abarcadora de las creaciones en sus diversas manifestaciones, eligiendo un lugar de aislamiento, «torre de marfil» o «buhardilla», para la evasión de los grandes hacedores de la belleza en su más alto grado.

Esa misma actitud evasiva y de afirmación por el arte llevó a Darío a rendir homenaje a numerosos escritores e ilustres personajes inmortales debidos a la literatura, hasta el punto de que podemos afirmar que Darío creó un modelo heroico, el más elevado, en la raza de los artistas. De ahí la abundancia de numerosos nombres propios de poetas y de pintores, y de tantas celebraciones de sus hazañas mediante la igualación con líderes portentosos de la espada. El ejemplo, tal vez, más reiterado fue Victor Hugo —«Y esto pasó en el reinado de Hugo, / emperador de la barba florida» (últimos versos del poema «Pórtico»)—. El halago traía la evocación del emperador legendario medieval, el laureado Carlo Magno. Víctor Hugo fue uno de los grandes maestros de Rubén Darío, quien en sus «Palabras liminares» de *Prosas profanas* manifestaba:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: «Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana». Yo le pregunto por el noble Gracián, por el

bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamó: «¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine ...!)»¹⁷.

El patrocinio fue determinante para recibir el influjo de Shakespeare y traer el fructífero proyecto de la fusión de una imagen y un personaje de altísimo rango:

Ninguna figura, entre las creadas por los poetas, es tan hiriente, tan inquietante. La duda aconsejada por un fantasma, he aquí Hamlet. Hamlet ha visto a su padre muerto y le ha hablado; ¿ha quedado convencido? [...] La duda lívida está en su espíritu. Shakespeare, prodigioso poeta plástico, hace casi visible la palidez grandiosa de esta alma. Como la gran larva de Alberto Dürer, Hamlet podría llamarse *Melancholia*¹⁸.

Nos parece relevante la afirmación: «Shakespeare, prodigioso poeta plástico»; y también esa identificación entre Hamlet y la imagen del famoso grabado de Durero. Con estas alegaciones, Víctor Hugo hacía hincapié en una línea creativa que tendría grandes logros en la literatura posterior y, especialmente, en la creación modernista. El brillo y el prestigio de Hugo, quien también nos dejó sus numerosos dibujos, y el gran magisterio ejercido para las grandes conquistas de la literatura francesa, a la que da esplendor el influjo del simbolismo y el parnasianismo en la supremacía de la imagen, marcaron directrices muy notorias.

Aunque una labor extraordinaria, en este campo de interrelación de las artes, la desarrolló Baudelaire, considerado el «padre de la lírica moderna» y, desde luego, uno de los grandes poetas leídos por los modernistas. Baudelaire ha sido considerado un crítico de arte a la luz de sus ensayos y no podemos poner en duda esta capacidad del gran autor de *Las flores del mal*. Podemos aducir los comentarios recogidos en sus «Salones» como una muestra del interés y el conocimiento que tuvo el poeta de la obra de pintores y escultores contemporáneos. Pero fue, sobre todo, el gran admirador de la pintura de Eugène Delacroix. Nos parecen de absoluta relevancia algunas de sus comparaciones:

La justicia es más tardía para Delacroix. Sus obras son, por el contrario, poemas, grandes poemas ingenuamente concebidos, ejecutados con la acostumbrada insolencia del genio [...]. Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza, el señor Victor Hugo se ha hecho un pin-

¹⁶Cf. R. Darío: «El velo de la reina Mab», en *Cuentos completos*, op. cit., pp. 123-126.

¹⁷Cf. R. Darío: «Palabras liminares», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, op. cit., p. 546.

¹⁸Cf. V. Hugo (1971): *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, p. 141.

Al leer la obra de Darío, destacan los elogios a los artistas, tanto a los poetas como a los pintores; así detectamos un rastro que podremos localizar e identificar en algunos poemas

tor en poesía; Delacroix, siempre respetuoso con su ideal, es a menudo, a su manera, un poeta en pintura [...]. Para completar este análisis, me queda señalar una última cualidad de Delacroix, la más notable de todas y que hace de él el gran pintor del siglo XIX: es esa melancolía singular y obstinada que emana de todas sus obras, y que se expresa a través de los temas, en la expresión de las figuras, en el gesto y en el estilo del color. Delacroix tiene afecto a Dante y a Shakespeare, otros dos grandes pintores del dolor humano; los conoce a fondo y sabe traducirlos libremente. Al contemplar la serie de sus cuadros, se diría que se asiste a la celebración de algún misterio doloroso: *Dante y Virgilio*, *Las matanzas de Quíos*, *Sardanápalo*, *Cristo en el Huerto de los Olivos*, *San Sebastián*, *Medea*, *Los naufragos* y *Hamlet*, tan criticado y tan poco comprendido¹⁹.

Aunque otras figuras son también traídas a este concurso de valores de la pintura francesa; así son invocados por Baudelaire:

Sabré guardar la medida justa, y además mi sueño se limitaba a desear ese poema inmenso del amor bosquejado por las manos más puras, ¡por Ingres, por Watteau, por Rubens, por Delacroix! Las retzonas y elegantes princesas de Watteau junto a las Venus serias y reposadas del señor Ingres; las espléndidas blancuras de Rubens y de Jordaens, y las lúgubres bellezas de Delacroix, tal y como nos las podemos figurar: ¡grandes mujeres pálidas, sumergidas en satén!²⁰

Incluso en un poemario de tan alta y profunda melancolía, poemas de la duda, del dolor, de la reflexión sobre el destino y de la angustia de la temporalidad, Baudelaire exaltó los modelos pictóricos en su poema «Los faros», recordado por Pedro

Salinas y definido por el poeta español como «las máximas luces guadoras» de *Las flores del mal*: «Los faros» es el VI poema de un libro extraordinario: la composición está formada por una catalogación de artistas plásticos, integrando en esta plataforma de reconocimiento a «Rubens, río de olvido, jardín de la pereza»; a «Leonardo es un espejo de luz que no se nombra»; a Rembrandt, «triste hospital, murmullo solamente»; a Miguel Ángel, «los Hércules con increíbles músculos / mezclados con los Cristos, seres para los miedos»; a «Watteau, de corazones ilustre carnaval»; a Goya, «todos los monstruos, todas las pesadillas»; a Delacroix, «lago rojo, de ángeles malos lleno»²¹.

Desde estas orientaciones de tan alto rango en el panorama de la literatura y de la pintura, con la apuesta de la excelencia crítica de Victor Hugo y de Baudelaire, se había creado un arsenal de imágenes bien codificadas por el vigor de la pintura, por el magisterio de las representaciones conocidas por el público en los salones y en las exposiciones. De ahí sacaba Darío sus reiteradas Venus, sus princesas y sus excursiones eróticas, como la ida a la isla de Citera, diosa del amor y de los placeres, basado en el cuadro de Watteau; Darío fue un contemplador extasiado ante figuras y paisajes elaborados por los famosos y más celebrados pintores; tuvo en la pintura su fuente y su inspiración, de esta forma lo interpretaron otros grandes poetas.

Podemos sintetizar la labor de Darío en este campo y catalogar sus realizaciones literarias de acuerdo al criterio de Victor Hugo cuando aludía a Shakespeare y lo definía como «gran poeta plástico». Ese era el gran reto de Darío y de los poetas modernistas, quienes trataban de pasar a las formas de sus versos las técnicas de los bajorrelieves de los escultores y «el iris» de los pintores, y lo proclamaban en acercamientos elogiosos o bien en dramatizaciones que conciliaban los logros artísticos de los escultores, de los poetas y de los pintores.

José Enrique Rodó, el modernista uruguayo, supo apreciar bien esta habilidad de su maestro y lo plasmó en el maravilloso análisis de *Prosas profanas*²². Siguiendo el orden de los poemas del libro, Rodó va destacando los aportes de los modelos y la originalidad de las creaciones de Darío: comienza por «Era un aire suave...» y nos va mostrando los paralelismos de sus técnicas y de sus temáticas:

²¹ Cf. Ch. Baudelaire (1982): *Las flores del mal*. Madrid: Edhaf, pp. 37-39.

²² Cf. J. E. Rodó (1972): «Rubén Darío», en *Ariel*. México: Editorial Porrúa, pp. 136-170. El estudio está localizado en Montevideo, 1899.

¹⁹ Cf. Ch. Baudelaire (1999): *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, pp. 117-125.

²⁰ *Ibidem*, p. 130.

«Era un aire suave...», dice el título de esos primeros versos. Y además del «aire» efectivamente acariciador que simula en ellos el ritmo, ellos os halagarán los ojos con todos los primores de la línea y todas las delicadezas del color. Imaginaos un escenario que parezca compuesto con figuras de algún sutil miniaturista del siglo XVIII. Una noche de fiesta. Un menudo castillo de Le Nôtre, en el que lo exquisito resalta sobre una Arcadia de parques. Los jardines, celados por estatuas de dioses humanizados y mundanos, no son sino salones [...]. Pueblan el aire los pastores acicalados de Watteau, repartidos en grupos que se eclipsan y reaparecen en los planos de seda de los abanicos, que conversan en el lenguaje de las señas [...]. Los rostros, que asemejan de estampas, y que parecen pedir, sobre las mejillas consteladas de lunares, la firma de Boucher [...]. Es la gracia de Watteau, la gracia provocativa y sutil, incisiva y amanerada, de ese siglo XVIII francés [...]»²³.

La maravillosa descripción de este escenario modernista era la atenta lectura de otro poeta modernista, con la sensibilidad alerta para recibir los grandes logros de una estética ya consagrada y admirada como modelo establecido. Este magnífico comentario es el resultado de la lectura de un poeta leyendo a otro poeta. El gran maestro Darío ejerció esa fascinación en otros poetas que nos han dejado testimonios excelentes.

Pedro Salinas también admiró esta recreación de «la fiesta galante» y nos dejó sus comentarios, valiosos comentarios de un crítico tan excelente y tan buen conocedor de la literatura de Darío y de sus motivaciones, quien había leído al poeta modernista desde esa perspectiva de confluencia de las artes. Para el poema inaugural de *Prosas profanas*, poemario que representa la culminación y el esplendor del modernismo, Salinas indagó en las significativas aportaciones de la literatura y de la pintura que tan bien conocían ambos poetas. Salinas dirige su mirada a la cultura francesa para interpretar a Darío:

Y es en *Marina*, al entrar en su barca rumbo a Cite-res, reino venusiano, la identifica así: «Mi barca era la misma que condujo a Gautier / y que Verlaine un día para Chipre fletó / y provenía de / el divino astillero del divino Watteau».

Dos nombres claves resaltan en estos versos: Watteau y Verlaine. El uno, glosador pictórico de las exquisiteces de la Regencia, de las tertulias de amor en un parque. El otro, poeta divinizado por medio siglo XIX, gran maestro del erotismo, desde lo estilizado a lo obscuro [...]. Lo que aproxima a Verlaine y a Watteau, lo que los hermana en sensibilidad, sirve de título a un libro famoso verleniano:

Fêtes galantes. Ese nombre se le dio a un grupo de cuadros de Watteau y luego lo toma el poeta para su volumen. Las fiestas galantes, tema pictórico de sensibilidad, en general, no las inventa el pintor francés. Arrancan de más lejos, de Giorgione, de Rubens. Sirven a otros artistas franceses del siglo XVIII, a Lanscret, a Boucher, a Fragonard [...]. Ahora la fiesta galante está completa y despliega todas las seducciones para Darío. Se ha elevado a una suma de valores estético históricos, a un conjunto que resulta de la superposición de la realidad vivida, la pintada por Watteau, la poetizada por Verlaine²⁴.

Pero Darío, consciente del reto de la prestigiosa y larga tradición, supo añadir una gran dosis de originalidad al tema ya reiterado y para ello aportó su manera de expresar el erotismo y de consagrar a su carismática figura femenina. Salinas explica que en este marco de jardín musical y de decoración amanerada se mostraba un escenario para la seducción más que para el gran erotismo. En efecto, Darío pone en el centro de su diversión a la aristocrática «marquesa Eulalia», en esa actitud seductora, pero le atribuye rasgos para un tipo de seducción inexorable, su risa «cruel», y los poderosos y míticos instrumentos, objetos que utiliza en su elevada tarea y que ella posee:

*Al oír las quejas de sus caballeros,
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
pues son su tesoro las flechas de Eros,
el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia [...].
¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!*

(1893)²⁵

Rubén Darío ha interpretado la fiesta galante como una traslación mítica en la que su nueva y propia figura femenina ha podido adquirir ese prestigio otorgado por las heroínas antiguas, sin duda, contempladas en los cuadros, para recrear la gran presencia de «la mujer fatal», con la poderosa atracción y la crueldad intrínseca a ese inexorable atributo. La originalidad de Darío estriba en haber hecho el centro de la fiesta galante a una figuración que aparecía siempre en escenarios muy diversos y que ostentaba nombres propios preexistentes: el fin de siglo se sometió a la fascinación de las grandes cortesanas, crueles reinas, famosas pecadoras. Se evocaban mujeres pretéritas despiadadamente perversas:

²⁴ Cf. P. Salinas: *La poesía de Rubén Darío*, op. cit., pp. 118-121.

²⁵ Cf. R. Darío: «Era un aire suave...», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 550-551.

²³ *Ibidem*, pp. 146-147.

Mesalina, Helena, Yanthis, Cleopatra, Eva, Astarté, Onfalia. Eran la representación de la esencia primigenia de lo femenino. Criaturas irracionales y perversas, portadoras del mal y de la diabólica seducción [...]. Para este personaje, forman un marco las ruinas de palacios, pirámides y templos que apuntan a un pasado glorioso, aristocrático y pagano [...]. Pero la gran figura que dominaría la iconografía fue Salomé [...] debemos siempre al considerar a esta figura, a Gustave Moreau, y dos de sus más famosos cuadros: *Salomé* y *La aparición*²⁶.

Lo que descubrimos son los múltiples recursos de Darío y la grandeza y la flexibilidad de sus artes de poeta, pues, aun habiendo celebrado la famosa Salomé de Gustave Moreau, quiso plasmar esa eterna esencia de lo femenino en la cercana imagen de su marquesa, más acorde con las representaciones de los cuadros de Watteau. El genio de Darío se podía permitir las bellas transgresiones, las adaptaciones que le elevaban al gran Olimpo de los poetas.

Después de *Prosas profanas*, Darío sigue su camino sin grandes sobresaltos: Octavio Paz ve el continuismo en el poeta de *Cantos de vida y esperanza* y poemas posteriores. En efecto, podemos

apreciar su intención desde los primeros versos del poemario: «Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana...». Sin embargo, sin abandonar la admiración y los versos elogiosos a sus grandes artistas, como Watteau, Leonardo, Durero, Doré, hay un mayor acercamiento a la cultura española y prueba de ello son sus composiciones: «Un soneto a Cervantes», la «Letanía de nuestro señor don Quijote», «A Goya», poemas que muestran esa mirada hacia la herencia siempre latente y, ahora, manifestada en grandes elogios. Pero los poemas que tienen mayor interés para nuestro propósito de comunicación de las artes son los que constituyen el magnífico «Trébol», grupo de tres sonetos en los que hay un diálogo entre tres grandes artistas: de Góngora a Velázquez; de Velázquez a Góngora, y de Darío a ambos. Recordemos los versos de una maravillosa fusión: «Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino / del Arte como torre que de águilas es cuna, / y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino». Valgan estos versos para celebrar la amistad que las artes se profesaron en el tiempo y en el país que la fantasía de Darío configuró, con augurios de pervivencia.

²⁶ Cf. L. Litvak (1986): *El sendero del tigre*. Madrid: Taurus, pp. 227-230.