

RUBÉN DARÍO Y LOS ‘PAISAJES DE CULTURA’

Ruben Dario and the ‘landscapes of culture’

Antonio Jiménez Millán

Universidad de Málaga (España)

Este trabajo se centra en un aspecto concreto de la obra de Rubén Darío: la atención que el poeta nicaragüense presta a las artes plásticas desde su estancia en Santiago de Chile. Defensor del concepto de la unidad de las artes, Rubén Darío trasladó a la prosa narrativa, a la poesía y a las crónicas una serie de imágenes que le sirven para construir sus «paisajes de cultura» (así los definió Pedro Salinas), fundamentales en el panorama literario del modernismo hispánico.

Palabras clave

Darío, modernismo, pintura, ékfrasis, sinestesia

This piece of work focuses a specific aspect of Ruben Dario's production: the attention the Nicaraguan poet pays to the plastic arts, since his stay in Santiago de Chile. A supporter as he was of the concept of the unity of the arts, Ruben Dario transferred to narrative prose, poetry and chronicles a series of images that help him to build his "landscapes of culture" (so defined by Pedro Salinas), essential in the Literary scope of Hispanic modernism.

Keywords

Dario, Modernism, painting, ekphrasis, synesthesia

En su célebre carta acerca del libro *Azul...*, Juan Valera acuñó la expresión «galicismo mental». Valera insiste en la estrecha relación del libro con los escritores franceses contemporáneos y termina afirmando que los cuentos en prosa «parecen escritos en París y no en Nicaragua ni en Chile». El propio Rubén Darío confirma, en «Historia de mis libros», la filiación francesa de *Azul...*:

El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero y menos en nuestra América...¹

Un breve repaso a los ensayos de Darío nos ofrece una larga lista de autores franceses que han suscitado su admiración: desde el artículo «Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes», publicado el mismo año que *Azul...* (1888), hasta los textos de *Opiniones* (sobre Zola, Jean Moréas, Rostand, Madame de Noailles, Rémy de Gourmont y Rollinat), *Los raros* (Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Bloy, Lautréamont y Paul Adam, entre otros) y *Letras* (de nuevo Mendés, Maeterlinck, Saint-Pol Roux). La galería es lo bastante extensa como para comprobar que el poeta nicaragüense conocía a fondo las letras francesas de fin de siglo, aunque concediera una importancia tal vez exagerada a algunos escritores.

Interesa destacar esa fascinación inicial que experimenta Darío por el parnasianismo, un movimiento que, en la historia literaria del siglo XIX, quedaría oscurecido tanto por el romanticismo, que le precedía, como por el simbolismo, que le sucedió. De 1886 data el *Manifiesto simbolista* de Jean Moréas, pero el mismo Darío reconoce que esta «nueva lucha» tardaría algún tiempo en llegar a las letras hispanoamericanas. Juan Ramón Jiménez establece los límites entre ambas tendencias al decir que «el parnasianismo, el verdadero modernismo de Hispanoamérica, fue realismo exotista casi siempre, más grecolatino, también, porque era más francés; y el «simbolismo», más gótico y oriental, más medievalista y más mágico, porque procedía de la mística española, la música alemana y la lírica inglesa del mejor romanticismo»². No todo el modernismo hispanoamericano depende del parnasianismo, por supuesto, y esta es una cues-

tion que se ha encargado de clarificar José Olivio Jiménez al mismo tiempo que precisaba el término «decadente»: «En las primeras fases de la gestión modernista, como “decadentes” eran vistos –o se presentaban ellos mismos– escritores cuya receta no era lo simbolista, sino el opuesto elemento parnasiano, lo más significativo»³.

El elemento *parnasiano*: cabría preguntarse el porqué de esa atracción, que no es exclusiva de Rubén Darío. Recordemos también que las reservas de Juan Valera ante el libro *Azul...* no eran de orden estético –no es la «imitación» en sí lo que le molesta, pues admite la perfección del resultado: «Con el *galicismo mental* de usted no he sido solo indulgente, sino que le he aplaudido por lo perfecto–, sino de orden *moral*, como ha destacado Álvaro Salvador. A Valera le sorprende la originalidad del libro, su espíritu cosmopolita y la perfecta asimilación de las lecturas francesas, pero le disgustan el esteticismo (*Azul...* «no enseña nada, y trata de nada y de todo») y, sobre todo, la inmoralidad: los pensamientos no son «ni muy edificantes ni muy consoladores», «hoy priva el empeño de que no haya metafísica ni religión», se suprime a Dios y, en cambio, se enaltecen «fragmentos y escombros de religiones muertas». Los reproches del novelista español podrían haberse dirigido, con los mismos argumentos, a la llamada «escuela parnasiana».

En la década de los treinta del siglo XIX, Théophile Gautier afirma que el arte y la literatura son válidos por sí mismos: no necesitan ninguna justificación externa y menos la del progreso, convertido en auténtica religión a partir de las jornadas revolucionarias de 1830. La célebre teoría del *arte por el arte* surge como respuesta al *mesianismo* que pretende la regeneración de la humanidad a través del arte y conduce a muchos escritores (Lamartine, Vigny, George Sand) al terreno de la política. En este sentido, el prólogo que escribe Gautier para su novela *Mademoiselle de Maupin* (1835) adquiere un carácter programático; ese texto empieza atacando a los críticos *utilitaristas* y acaba con una afirmación tajante: «Solo es verdaderamente bello lo que no sirve para nada; lo útil es feo, porque responde a las necesidades del hombre, desagradables como su pobre y enferma naturaleza [...]. Para mí, lo superfluo es necesario». Entre 1847 y 1852, Gautier escribe la primera serie de *Emaux et camées* (y volvemos al texto de Valera: «¿Qué enseña o de qué tratan un dije, un *camafeo*, un *esmalte*...?»). El libro iría ampliándose en siete ediciones; como final de la tercera (1857), Gautier sitúa el poema «L'Art»,

¹Rubén Darío (1992): *Azul...* y *Cantos de vida y esperanza*, edición de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral; *Prosas profanas* (1992): edición de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial. En adelante, citaremos siempre estas ediciones.

²Juan Ramón Jiménez (1961): *El trabajo gustoso*. México: Aguilar, 1961, p. 102.

³José Olivio Jiménez (1979): «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos. Algunos testimonios», en *El simbolismo*. Madrid: Taurus, p. 49.

resumen perfecto de una nueva ideología literaria basada en la correspondencia de las artes:

*Esculpe, lima, cincela.
Que tu sueño flotante
permanezca
en el bloque resistente*⁴.

En la época de la gran novela realista, la poesía se orienta hacia una especie de realismo plástico: de nuevo el *ut pictura poesis*. La escultura y la pintura se erigen en modelos literarios, y la primera funciona incluso como metáfora del trabajo del escritor, que debe escoger la forma difícil, «luchar con el mármol duro y extraño», «limar y cincelar» para conseguir una obra perdurable que aspire a lo eterno, robusta como una estatua de bronce. La escultura, pero también la paleta del pintor: muchas páginas de Gautier se inspiran directamente en cuadros (le atrae especialmente la pintura española del XVII: Zurbarán, Ribera, Valdés Leal). El gusto por lo exótico y por lo arqueológico se acentúa en la obra de Gautier. Baudelaire, que le dedicó *Les Fleurs du mal*, veía en él al artesano, al amante de la perfección y la dificultad, pero también al redescubridor de la *belleza griega* frente al moralismo cristiano. Contra las efusiones sentimentales, contra las pretensiones filosóficas y políticas, Gautier propone el rigor formal y la objetividad de una mirada fría, la misma que va a defender la escuela parnasiana⁵.

Théodore de Banville llevará al extremo la teoría del arte por el arte: para él, la poesía es puro virtuosismo que exalta, en el fondo, «la religión del arte y el desprecio al burgués» (precisamente, Rubén Darío escribe en *Azul...*: «El arte no viste pantalones, ni habla en burgués»). El mundo griego, su espléndida mitología representan la auténtica belleza, la de los dioses y héroes que el mundo moderno ha olvidado. Tanto Banville como José María de Heredia intentan recrearlos, situándolos en una especie de Arcadia sensualista, parecida a la de los cuadros de Watteau, Boucher o Fragonard. Y también, por supuesto, el primer Verlaine, que está muy próximo a los parnasianos; el Verlaine de *Fêtes galantes* (1869), un libro fundamental para Rubén Darío. En su ya clásico ensayo *La creación poética de Rubén Darío*, Arturo Marasso escribe: «Darío leyó a los poetas griegos, pero penetró en el mundo helénico guiado por las artes plásticas. Sus “recreaciones arqueológicas” nos muestran una exquisita

erudición que renueva con la palabra la pintura de vasos y bajorrelieves»⁶. Y al investigar las fuentes de *El coloquio de los centauros*, afirma que, junto a la lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio, la visión de las ilustraciones de la *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, de René Ménard, transmite al poeta la mayoría de las imágenes. En «Divagación», de *Prosas profanas*, escribe Darío:

*Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia
el eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia.
[...]
Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte.
En París reinan el Amor y el Genio:
ha perdido su imperio el dios bifronte.
(p. 45)*

Fue en Santiago de Chile, a partir de 1886, cuando surgió el interés de Rubén Darío por la pintura. Defensor del concepto de la unidad de las artes, Darío experimentó inicialmente en la prosa lo que él consideraba las primeras transposiciones pictóricas en español. En el artículo ya citado «Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes», Darío justifica la interrelación entre los dos lenguajes, plástico y literario:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión⁷.

Recordemos que ese artículo es de 1888. Desde entonces, la pintura se convirtió en un tema constante dentro de sus crónicas y de sus poemas, en verso o en prosa, y, como señaló acertadamente Pedro Salinas, las imágenes le sirven como punto de partida para la construcción de «paisajes de cultura». El mismo autor afirma que el modernismo, a través del culto a la belleza plástica, tiende a la fusión de las artes: pintura, escultura, música y literatura. «De 1800 a 1850 –escribe Salinas– desfilan por la poesía francesa teorías y prácticas de un tipo de poesía *fusionista*, integradora de todas las artes [...]. Los románticos –en su ambición de abarcarlo todo–, los escritores de “el arte por el arte”, los parnasianos y luego Verlaine». Será Gautier quien consolide, como hemos visto, el «modelo pictóri-

⁴Théophile Gautier (1929): *Emaux et camées*. París: A. Lemerre, 3.ª ed., p. 242 (traducción de Antonio Jiménez Millán).

⁵Véase Pierre Martino (1948): *Parnaso y simbolismo*. Buenos Aires: Ateneo.

⁶Arturo Marasso (1973): *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz, pp. 33-76.

La célebre teoría del arte por el arte surge como respuesta al mesianismo que pretende la regeneración de la humanidad a través del arte y conduce a muchos escritores al terreno de la política

co»: «Este caudillo de escuela 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 guadoras, “Les phares”, en el poema de ese nombre [...]. 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!»⁸. El propio Salinas señalaba la existencia de una «poesía pictórica» en Rubén Darío, siguiendo el lema horaciano *ut pictura poesis*. Ya José Enrique Rodó, en su ensayo «Rubén Darío», apuntaba hacia las cualidades plásticas de la poesía del nicaragüense y se refería a uno de sus pintores preferidos: «Es la gracia de Watteau, la gracia provocativa y sutil, incisiva y amanerada, de ese siglo XVIII francés».

Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez distinguen dos vías fundamentales en el culturalismo modernista: la *sinestesia pictórica* y la *sinestesia musical*. En el origen se hallaría esa tendencia a la *especialización* del artista que el positivismo ayuda a confirmar⁹. Y el propio Álvaro Salvador recurre a la imagen de las «rosas artificiales», emblema de la «moral estética» que preside no solo la obra de Darío, sino el modernismo hispanoamericano en general; se trataba de vivir el arte como vida y la vida como arte. Ya en los modelos europeos asimilados por Darío, la sacralización de elementos profanos –incluida, por supuesto, la literatura– va acompañada de una visión estética de la realidad, y el análisis de algunos textos de *Prosas profanas* contribuye a definir la imagen del poeta, que «puede llegar a ser como un dios, un semidiós, un vidente, un iniciado,

si logra armonizar la pureza de su alma con la fuerza de la Idea divina, integrándose en la Totalidad del Universo, conectando analógicamente su microcosmos con el macrocosmos de la creación»¹⁰. Dentro de ese sistema analógico ocupan un lugar importante las «correspondencias» baudelairianas: olores, colores y sonidos se corresponden.

En la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile, Rubén Darío publica dos series de poemas en prosa que se titulan, respectivamente, «Álbum porteño» (15 de agosto de 1887) y «Álbum santiagués» (15 de octubre de 1887). Cada una de ellas se estructura alrededor de seis cuadros y los títulos no dejan lugar a dudas: «Acuarela», «Paisaje», «Aguafuerte», «Un retrato de Watteau», «Naturaleza muerta», «Al carbón»... En 1888, todos ellos pasarán a formar parte del libro *Azul...*, dentro del apartado «En Chile». El título de la primera de estas prosas, «En busca de cuadros», podría servir como lema integrador de ambas series, que a su vez remiten a los tres lienzos que Catulle Mendès agrupó en *Les folies amoureuses* (París, 1877) bajo el epígrafe «Imagerie parisienne»; el primero de ellos, «L'impasse», llevaba el subtítulo «eauforte» (*agua fuerte*); el segundo, «Le cheval et le cavalier», el de «dessin à plume» (*dibujo a pluma*); el tercero, «Les balcons roses», el de «sanguine» (*sanguina*). De nuevo se proyecta aquí la estética parnasiana, pero también la mirada del paseante que preside muchos de los poemas en prosa de Baudelaire, quien justificaba esa nueva modalidad expresiva en unas líneas memorables dedicadas a Arsène Houssaye:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?

Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones¹¹.

Así, «el poeta lírico incorregible» al que Darío da el nombre de Ricardo camina por la ciudad «en busca de impresiones y de cuadros» y se mueve en medio del tumulto de Valparaíso, «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 con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesan-

⁸ Pedro Salinas (1975): *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, pp. 111-115 y 118-119.

⁹ Álvaro Salvador (1986): *Rubén Darío y la moral estética*. Universidad de Granada.

¹⁰ Álvaro Salvador (2003): «Prosas profanas, el misterio de las rosas artificiales», en *Las rosas artificiales*. Sevilla: Fundación Gene-sian, pp. 49-68 (la cita, en p. 66).

¹¹ Charles Baudelaire (2000): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, p. 46.

te bullicio e inacabable hervor de este puerto...» (p. 125). A través de la sugerencia cromática de una «Acuarela», título del segundo cuadro, Darío sitúa la escena en un jardín donde una anciana y una joven proyectan una alegoría del Tiempo. «Paisaje» nos lleva al ámbito rural y evoca algunos símbolos de la melancolía, mientras que la imagen mitológica de la fragua de Vulcano puede ser la inspiradora de «Aguafuerte» y la iconografía religiosa (cuadro de la Virgen María y el Niño Jesús) está en el origen de «La Virgen de la Paloma». «La cabeza», que en un principio cerraba el «Álbum porteño», presenta una interesante síntesis entre el lenguaje poético y el lenguaje plástico, un repertorio de correspondencias entre sensaciones visuales y auditivas donde no falta el eco becqueriano (el «rumor de besos y batir de alas»):

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. 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...

(pp. 130-131)

El diálogo con la pintura vuelve a ser el principal argumento del segundo texto que lleva por título «Acuarela», el que inicialmente abría el «Álbum santiagués». Al comentar sus rasgos de estilo (parataxis, períodos cortos, dinamismo interno, importante presencia de colores y contrastes cromáticos), Rudolf Köhler llega a la conclusión de que Rubén Darío se aproxima cada vez más a las constantes del impresionismo pictórico¹²:

He aquí el cuadro. En primer término está la negrura de los coches que esplende y quiebra los últimos reflejos solares; los caballos orgullosos con el brillo de sus arneses, con sus cuellos estirados e inmóviles de brutos heráldicos; los cocheros taciturnos, en su quietud de indiferentes, luciendo sobre las largas libreas los botones metálicos flamantes; y en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral; bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones ardientes.

¹²Rudolf Köhler (1968): «La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío», en E. Mejía Sánchez (ed.): *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE, p. 506.

(p. 131)

Ese escenario galante es el marco del segundo «Paisaje», centrado en la descripción de dos amantes que se encuentran a orillas de una pequeña laguna en «La Quinta», un parque de Santiago de Chile (de nuevo, la evocación de la melancolía), y de «Un retrato de Watteau», que nos lleva ahora a un interior, al ambiente íntimo del *boudoir*:

Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá en recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra.

(p. 133)

Se trata, no lo olvidemos, de una dama santiagués, pero Darío realiza esa característica proyección hacia el pasado ideal, hacia ese baile de fantasía, «de manera que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles». Ya en la primera narración de *Azul...*, «El rey burgués», se advierte la fascinación de Darío por Jean-Antoine Watteau (1684-1721), un pintor que reflejó de forma modélica el ambiente versallesco de las cortes de Luis XV y Luis XVI, las escenas bucólicas, los interiores refinados y las «fiestas galantes» que luego inspirarían a Paul Verlaine.

El título del poema «Marina», que pertenece a las adiciones de 1901 a *Prosas profanas* (la primera edición es de 1896), nos sitúa de lleno en la pintura de paisajes, un género privilegiado desde el Romanticismo. Estamos ante uno de esos «paisajes de cultura» de los que hablaba Salinas: la mitología griega, Watteau y Verlaine se entrecruzan en una sugerente evocación de la isla de Citera:

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

Según las referencias mitológicas, fue en la isla de Citera donde Venus, nacida de las aguas, saltó a tierra. Se trata, pues, de un lugar consagrado al amor y a los placeres, y, naturalmente, un emblema del código sensualista que ponen en práctica pintores como Watteau y Boucher. Dos son los lienzos de Watteau que recrean este espacio mítico, «Le pèlerinage à l'isle de Cythère» (1717) y «L'embarquement pour Cythère» (1718). Y sin embargo, como analizó detalladamente Erika Bornay¹³, la re-

¹³Erika Bornay (1993): «El jardín y el teatro o las metáforas del amor watteauniano», en C. Camero, D. Bermúdez y M. Rubiales (eds.): *Literatura / Imagen*. Universidad de Sevilla, pp. 23-35.

presentación de estas escenas va más allá del sentido mitológico y responde a ciertos ritos amorosos de la época, satirizados en obras de teatro contemporáneas como *Les trois cousines* (1709), de Dancourt, y, sobre todo, *Pèlerins de Cythère* (1713), de Fuzelier, comedias basadas en personajes que buscan aventuras al margen del matrimonio, nuevos ricos, jóvenes perversas... Todo un repertorio de tipos, situaciones y costumbres que, más tarde, servirá como punto de partida para la literatura libertina –y más específicamente, la novela erótica– de finales del siglo XVIII. Desde los muelles del Sena partían los barcos (conocidos como *galíotes*) hacia el Parque de Saint-Cloud, convertido en lugar de encuentro para quienes estaban deseosos de tales aventuras, y son justamente esas expediciones las que sirven de modelo a Watteau para sus cuadros.

Por supuesto, Darío cuenta con referencias no solo pictóricas, sino también literarias: Verlaine incluyó en su libro *Fêtes galantes* (1869) un poema breve titulado «Cythère» y Baudelaire trató el mito de manera muy distinta en «Un voyage à Cythère», de *Les Fleurs du mal*: aquí, la isla de los placeres se transforma en un lugar de horror donde el poeta encuentra la macabra figura de un ahorcado, que para colmo imagina como reflejo de sí mismo:

*¡Oh Venus!, en tu isla no encontré frente a mí
sino una horca simbólica donde pendía mi imagen...*

*–¡Ah, Señor! ¡Otorgadme el coraje y la fuerza
de aceptar sin disgusto mi corazón, mi cuerpo!¹⁴*

Los versos finales del poema de Rubén Darío se apartan del ambiente idílico esbozado al comienzo para introducir la duda, la señal melancólica dejada por el paso del tiempo, que destruye las ilusiones:

*Y en la playa quedaba desolada y perdida
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte.
(pp. 155-156)*

Las preferencias de Rubén Darío en el terreno de las artes plásticas se van ampliando con los años. Aparte de su admiración por William Blake y Gustave Doré (en especial por las ilustraciones de *La divina comedia*), Darío se siente muy atraído por los pintores del prerrafaelismo, desde Dante Gabriel Rossetti a Burne-Jones, y del simbolismo. No se trata solo de Gustave Moreau, que había impresionado a Huysmans y a Julián del Casal;

durante los años de su estancia en Buenos Aires (1893-1898) conoció la obra del suizo Arnold Böcklin (1827-1901), el gran iniciador de la pintura simbolista en el área germánica. Darío escribió una serie de cinco poemas en prosa inspirados en cuadros de Böcklin, que nunca recogió en libro; fueron publicados por primera vez con el título «Visiones de Böcklin» en *El Álbum Hispano-Americano* de Madrid (agosto de 1899); en 1914 volvió a publicarlos en la revista *Mundial Magazine*, que él mismo dirigía en París, con un nuevo título: «Poemas de arte. Boecklin». Entre estos poemas, me parece especialmente revelador el que se centra en una de las obras más emblemáticas del simbolismo artístico y yo diría que de la pintura de finales del siglo XIX: «La isla de los muertos».

¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? En un lejano lugar donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios, que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasmas.

Cavadas en las volcánicas rocas, mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso taciturno silencio, duermen los muertos. La lámina especular de abajo refleja los muros de este solitario palacio de lo desconocido.

La primera versión de este cuadro es de 1880 y el título inicial era «Pintura para hacer soñar»; el nombre con el que hoy es conocido se debe a un marchante, no al autor. Pero ese primer título nos lleva a resaltar el valor de los sueños en el contexto del simbolismo; en uno de los estudios clásicos sobre esta época, *El movimiento simbolista*, Anna Balakian afirma: «El mundo natural es al mismo tiempo una barrera y una escala de símbolos de lo divino»¹⁵; dicho de otra manera, los fenómenos de la naturaleza tienen una *trascendencia simbólica*, una lectura espiritual, y a partir de ahí los sueños constituyen una vía de acceso a todo aquello que las apariencias ocultan.

Como ha señalado con acierto Alfonso García Morales¹⁶, a Darío le atrae muy especialmente el carácter visionario de la pintura de Böcklin, su capacidad para expresar lo misterioso y lo desconocido. Nótese que el poema comienza con una interrogación cuya respuesta es indeterminada: «En un lejano lugar donde reina el silencio», es de-

¹⁴ Charles Baudelaire (1982): *Las flores del mal*, versión de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza Editorial, p. 163 («Dans ton île, ô Venus! je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique où pendait mon image... / –Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût»).

¹⁵ Anna Balakian (1969): *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, p. 42.

¹⁶ Alfonso García Morales: «La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo hispánico», en *Literatura / Imagen*, op. cit., pp. 55-80.

cir, un lugar en el vacío, un no-lugar. El *alma* de la naturaleza –ese principio platónico y pitagórico de la analogía– solo expresa el silencio; ni el agua, transfigurada en simbólico espejo («cristal» y, después, «lámina especular»), tiene voz ni tampoco la poseen los árboles, esos cipreses comparados con «monjes fantasmas», ni el cielo «taciturno». Por otra parte, la adjetivación contribuye a evocar un ambiente de ultratumba: «*Fúnebre país*», «cipreses *mortuorios*» (el adjetivo se repite en la misma línea), «nichos *oscuros*», «*misterioso taciturno* cielo», «*solitario* palacio de lo desconocido». De fondo, vuelven a aparecer ciertos motivos mitológicos (la barca de Caronte, la laguna Estigia) que refuerzan ese clima de misterio.

De la isla de la sensualidad (Citera, la isla de Venus celebrada en los cuadros de Watteau), se ha pasado a la isla de la muerte a través de las imágenes de Böcklin. Con razón se ha visto en este poema en prosa uno de los ejemplos más claros de la influencia de Edgar Allan Poe –en particular, del poema «The City in the Sea»– en las letras hispánicas. El exotismo arqueológico al que se refería Lily Litvak en su estudio *El sendero del tigre* también está presente en esta recreación literaria de «La isla de los muertos» que lleva a cabo Rubén Darío¹⁷. La pintura de Böcklin fascinó a muchos autores españoles e hispanoamericanos en los primeros años del siglo XX, desde José Juan Tablada y Amado Nervo hasta Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. En la obra del poeta de Moguer se encuentran numerosas referencias a «La isla de los muertos», un cuadro que le obsesionó durante años. Una muy clara es «Paisaje a lo Böcklin», de *Poemas májicos y dolientes* (1911), pero también la visión de una isla, ya de regreso a España, en *Diario de un poeta recién casado* (o *Diario de poeta y mar*) (1916-1917):

6 de la tarde

LA ISLA TRASFIGURADA

Malva, de oro y vaga –igual que un gran barco boca abajo sobre el mar concentrado y azul ultramar–, en un ocaso amarillo que ornan májicas nubes incoloras, gritos complicados de luz, la «Isla de los Muertos», de Böcklin. Mas los cipreses están ardiendo esta tarde y los muertos están resucitando. Oro, fuego, purificación. El mar suena a César Frank.

7 ½ de la tarde

Trasfigurada ya y ardida, entre el sol del ocaso y su largo derramamiento en el mar azul, como un ascua que se apaga roja, malva y ceniza –negra por sitios,

carbón que permanece–, la «Isla –¡Adiós, adiós, adiós!– del Juicio Final»¹⁸.

Volviendo a las «Visiones de Böcklin», la alegoría –muy recurrente en el fin de siglo europeo– de las tres edades del hombre es el núcleo de otro de los textos de Darío, «Día de primavera», mientras que los tres poemas restantes («Idilio marino», «Sirenas y tritones» y «Los pescadores de sirenas») se basan en las marinas mitológicas de Böcklin. Al segundo de ellos pertenece este fragmento:

... En primer término, en la transparencia del agua, una sirena extiende su bifurcada y curva cola de pescado, negro y plata; a flor de espuma tiembla la doble rotundidad en que termina el talle.

La faz medrosa mira hacia un punto en el que algo se divisa, y casi no atiende la hembra al tritón fáunico que la atrae, invitándola a una cita sexual, tal como en la tierra, al amor del gran bosque, lo haría Pan con Siringa.

Sirenas, tritones, nereidas o náyades: estos seres relacionados con el medio acuático aparecen constantemente en la pintura prerrafaelita y en otros estilos finiseculares, tal vez como reflejo de la obsesión por la ambigüedad de los elementos sexuales –y por el dominio del principio femenino: Eva, Judith, Lilith– que se impone en esta época, pero también como expresión directa de la sensualidad en plena naturaleza (igual que los faunos y las ninfas en el bosque). Y tampoco podemos olvidarnos de la preferencia por lo irreal y lo fantástico, que es propia del simbolismo y deja sentir sus efectos en el modernismo hispanoamericano. A propósito de esta fusión mítica, Octavio Paz afirma en «El caracol y la sirena»: «El arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único»¹⁹.

Algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza* muestran la admiración de Darío por determinadas figuras de la historia del arte. Así, «Salutación a Leonardo», escrito en Madrid (1899):

*Por tu cetro y tu gracia sensitiva,
por tu copa de oro en que sueñan las rosas,
en mi ciudad, que es tu cautiva,
tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas
que custodia una esfinge viva*

(p. 200)

¹⁷ A. García Morales, *op. cit.*, pp. 61-62; Lily Litvak (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.

¹⁸ Juan Ramón Jiménez (1972): *Diario de poeta y mar*. Buenos Aires: Losada, pp. 141-142.

¹⁹ Octavio Paz (1971): «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», en *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, p. 96.

O «Trébol», que establece un paralelismo entre Velázquez y Góngora:

*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 de oro fino.*

(p. 228)

Y en el mismo libro se encuentra un magnífico poema «A Goya», el pintor de la luz y de la sombra, que vuelve a presentarnos la imagen de Saturno, el tiempo que devora a sus hijos, *el sol negro de la melancolía*:

*Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.*

*Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;*

*por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones,
tus negros y bermellones;*

*por tus colores dantescos,
por tus majos pintorescos,
y las glorias de tus frescos [...].*

*Musa soberbia y confusa,
ángel, espectro, medusa,
tal parece tu musa.*

*Tu pincel asombra, hechiza,
ya en sus claros electriza,
ya en sus sombras sinfoniza;
con las manolas amables,
los reyes, los miserables,
o los Cristos lamentables.*

*En tu claroscuro brilla
la luz muerta y amarilla
de la horrenda pesadilla,*

*o hace encender tu pincel
los rojos labios de miel
o la sangre del clavel...*

(pp. 246-247)

El culturalismo de Rubén Darío encuentra un referente excepcional en la tradición poética francesa del siglo XIX, con todas sus variantes, como también lo encontrará en Wagner o en los prerrafaelitas ingleses. Los parnasianos le ofrecerán no solo «un concepto nuevo del estilo», sino también un repertorio de temas y, muy especialmente, una ideología artística: la religión del arte y la divinización del poeta; el simbolismo aportará, sobre todo, una poética del matiz y del misterio, acorde con la búsqueda de la armonía con la naturaleza, y la confirmación de una *moral estética* que recurre sistemáticamente a la idea de la síntesis de las artes. Pero tampoco podemos olvidarnos de lo que representa para él la tradición hispánica, desde Cervantes y Góngora a Bécquer, desde Velázquez a Goya. Como escribió Ángel Rama, «Darío utiliza el depósito cultural íntegro de Europa, incluyendo sus paseos por Oriente, el cual solo era accesible a los americanos por la intermediación de libros y objetos artísticos»²⁰.

²⁰ Citado por A. Salvador, *Rubén Darío y la moral estética*, p. 65.