

RUBÉN DARÍO: TRANSATLÁNTICO, TRANSPACÍFICO Y
TRASCENDENTE

RUBÉN DARÍO: TRANSATLANTIC, TRANSPACIFIC AND TRANSCENDENT

Gwen Kirkpatrick
Georgetown University
mgk7@georgetown.edu

RESUMEN

Este artículo presenta aspectos de la poesía de Darío y de la recepción del poeta y del hombre Rubén Darío desde su llegada a Valparaíso hasta hoy día, señalando la compleja interacción entre el vaivén de los valores literarios y los criterios étnicos y de clase social que marcaron su destino. Incorpora los comentarios de muchos escritores, especialmente los del Congreso de Varadero de 1967 en el Centenario de su nacimiento. La imagen y teoría de la ruina sirven como punto de partida y como analogía para la obra poética dariana en el siglo XXI y para la vida de Darío. En particular, los poemas y ensayos de José Lezama Lima y de José Emilio Pacheco, y el poema “Rubén en Santiago” de Juan José Saer, contribuyen con sus imágenes a ayudar a contar de nuevo la historia de Darío, con sus esplendores y sus miserias.

PALABRAS CLAVE: Darío, ruinas, teoría de las ruinas, JEP, JLL, JJS, Varadero.

ABSTRACT

This article presents aspects of Darío's poetry and of the man Darío, from the time of his arrival in Valparaíso until today. It points out the complex interaction between the unsteadiness of literary values and the ethnic and class criteria that marked his destiny. It includes the commentaries of many writers, especially from the Congress of Varadero in 1967 that marked the Centennial of Darío's birth. The image and theory of the ruin serve as a point of departure, providing analogies about his poetry in the 21st Century and about his life experiences in earlier times. In particular, poems and essays of José Lezama Lima, José Emilio Pacheco, and Juan José Saer's poem “Rubén en Santiago” contribute key images for telling once more Darío's history, with his splendors and his miseries.

KEY WORDS: *Darío, ruins, theory of ruins, José Emilio Pacheco, José Lezama Lima, Juan José Saer, Varadero.*

En enero de 1967, Lezama Lima lee un discurso sobre Darío en el Encuentro en Varadero, Cuba, que marca el centenario del nacimiento de Darío. Como se discutirá después, el contexto del año 1967 es clave para el tono de este encuentro. Lezama dice: “[h]ay muchas maneras de ser americano y solo una de estar cerca de lo que Yeats llama la región central del fuego. Darío no siempre tocó ese fuego pero se solazó en la escalera de oro” (cit. en Monsiváis 4). Para Lezama, sin embargo, la experimentación métrica de Darío no es sino un “rodado carril que no tiene nada que ver con la música de las esferas”, es un “solfeo de virtuoso” que a la larga ha tenido poco impacto en la poesía en español”. Aquí Lezama rechaza la herencia de experimentación métrica que muchos críticos han visto como uno de los legados darianos de más importancia. Pero Lezama tiene otra meta: quiere devolver a Darío a las aguas centroamericanas:

Si le inculpamos la sonajera, el endiablado y refistolero refinamiento, su cortezanía de gay trovar, ya esos reparos han sido saltados también. En definitiva nos vuelve la espalda y nos va quedando de él, como si naciera de nuevo en el río, el ídolo chorotega... Su infinita voluptuosidad repasa con sus dedos infinitamente prolongados una obsidiana excesivamente pulimentada. Forma parte de esa familia de Atahualpa, de Moctezuma, de Xochipilli. Alcoholizado llora... Aún le oímos: *mi padre fue Saturno.*

Todos vamos a ser convertidos en ruina y no nos sorprende que Darío sea ya una suntuosa ruina. Lo único que sobrevive en la cultura son las ruinas.

Lezama Lima concibe a Darío ocupando lo que Benjamin llama “el espacio de la historia”, donde las experiencias son como fotografías que no siguen el concepto lineal del tiempo sino que se nos presentan con trozos sacados al azar de una vista panorámica. Para Lezama, Darío sigue en el espacio que le pertenece: “Ahora es un hombre sereno, inmóvil, encerrado en un cristal de roca, ve desfilar la eternidad. ¿Mora en una ciudad hechizada? No lo sabemos”.

Pensar en la obra dariana como ruinas evoca la dispersión benjaminiana pero también puede traer a la mente en forma visual un paisaje cubierto de formas arquitectónicas rotas, con alejandrinos y rimas agudas desparramadas por la tierra, las columnas y paredes de los edificios verbales del maestro de la forma poética como viejos carros deteriorados y oxidados. No es la transformación lezamiana de Darío en un ídolo precolombino, acuático y centroamericano sino el desgaste, la pérdida, la melancolía. No evoca la ruptura prometedor descrita por Octavio Paz sino la destrucción. Nosotros, sin conocimiento de lo clásico ni de lo bíblico, no podemos restaurar el poder de las metáforas; leyendo en silencio y no en voz alta, se nos escapa el poder de la cesura cambiante y de las anáforas que crean ritmos desafiantes. Entonces para nosotros, el poema “Sonatina” es la historia de una pobre niña princesa, contada en ricos colores y no un *tour de force* de ritmo y sonido, un paisaje muerto con una flor desmayada que se convierte en frenesí, luego en el susurro de la leyenda del príncipe azul.

Para Darío, el arte de la poesía es un don otorgado por la gracia y no por las circunstancias. En “Dilucidaciones”, que sirve como prólogo de *El canto errante* (1907), Darío expone una idea anti-saussuriana de la palabra, entendida aquí como la verdadera palabra poética: “En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay nada antes que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus*” (326). Reconoce también la inevitabilidad del cambio o de variaciones: “Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos... el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos” (326).

Las ruinas nos hablan del mundo de un manera que la naturaleza no posee; nos hablan de las estructuras que antes existían, de las personas que las construyeron, de las que las hicieron construir, y de las que hicieron uso de ellas. Evocando la ausencia, nos hablan de la destrucción o del abandono o de la falta de protección de los estragos del tiempo. Como hemos aprendido que el trauma y la discontinuidad son fundamentales para la memoria y para la historia, las ruinas han llegado a ser necesarias para vincular la creatividad con la experiencia de pérdida al nivel individual o colectivo. Las ruinas funcionan como metáforas poderosas de la ausencia o el rechazo y, luego, como incentivos para la reflexión o la restauración (*Irresistible* vii). Las ruinas de la poesía de Darío se han visto como un archivo en colapso, desordenado por el tiempo y la historia, con la conciencia individual expresada en fragmentos. En muchos poemas Darío mismo parece estar muy consciente de lo fugaz y de lo perecedero no solo de su vida sino de su obra escrita. Estos temas emergen en poemas como “Poema de otoño”, pero también en finas ironías que muchas veces se nos escapan.

Pocos poetas han sabido recuperar eficazmente fragmentos del archivo dariano y construir otros edificios verbales. El ejemplo más logrado es la poesía de César Vallejo, para quien el fragmento y la palabra rota constituyen la piedra fundamental de una nueva poética cuyos huesos metafóricos nacen de algunas de las mismas fuentes de Darío, en particular la Biblia y el manejo magistral de la cesura. Es más claramente evidente en *Los heraldos negros*, pero también está presente en muchos poemas de *Trilce*.

El manantial de ritmos y ricas metáforas impulsa la poesía dariana. Las exploraciones darianas de la noche, en los *Nocturnos* y otros poemas, incluyen las convenciones melancólicas y místicas; la reflexión, la visión, el tacto, y el oído (“el cerrar de una puerta, el resonar de un coche” es como un golpe al corazón de la noche), el vagabundear y regresar se presentan como respuestas físicas al mundo físico: el agua y la piedra como imágenes dotadas de un significado metafísico y emocional (en los dos “Nocturnos” y en “Lo fatal”). Las escenas nocturnas se utilizan para interrumpir el camino, para acentuar el simbolismo, para entregar estructuras musicales del retorno y la repetición, y para indicar el movimiento hacia el interior, o el goce o el terror en el encuentro nocturno con la naturaleza o la ciudad (Stewart 291).

José Lezama Lima en *La expresión americana* (1957) nos sorprende al decir que Quevedo y Góngora “tuvieron que hacerse americanos, para alcanzar circulación en el paisaje, influencia sobre nuevos tuétanos... pulimentados por un agua nueva” (139-140). Lezama construye su análisis trenzando dos elementos en particular con respecto a la lengua española (“hecha porosa” comenzando con las primeras crónicas americanas). Para él, son dos los elementos que son específicamente americanos: la naturaleza y el tono popular. El punto de vista lezamiano no está basado en la razón sino en su creencia de que las Américas constituyen un “espacio gnóstico” que a Europa le hace el favor de abrirla a otras maneras de ser. La expresión americana nace de “[l]a tradición de las ausencias posibles y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible” (115-116). Compara el ímpetu de la poesía moderna con “las dificultades para la emisión que aparecen en el *Popol Vuh*, el americano no recibe una tradición verbal sino la pone en activo... Martí, Darío y Vallejo, lanzan su acto naciente verbal, rodeado de ineficacia y de palabras muertas” (122). Hacen renacer un idioma ya al borde del desgaste, de la ruina.

En el mismo Encuentro en Cuba (1967) sobre Darío, un joven José Emilio Pacheco lee el poema “Declaración de Varadero”:

Cierra los ojos para verse muerto.
Comienza entonces la otra muerte, el agrio
batir las selvas de papel, torcerle el cuello
al cisne viejo como la elocuencia:
incendiar los castillos de hojarasca,
la tramoya retórica, el vestuario:
aquel desván llamado “modernismo”.
Fue la hora
de escupir en las tumbas.
Pasaron, pues, cien años:
Ya podemos
perdonar a Darío (Pacheco 74-75).¹

¿Por qué hay que perdonar a Darío? ¿Cuáles fueron sus crímenes o pecados? Recuérdese, el evento de Varadero es del año 1967, pocos años después de la Revolución Cubana y con Latinoamérica todavía en el auge del entusiasmo esperanzado generado por el desafío y la promesa de Cuba. Y claro, en ese momento reina lo que hoy llamamos la “poesía de los sesenta”, representada por Roque Dalton, Nicanor

¹ No está en la edición de 2000. Carmen Alemany Bay, “Versiones, Reversiones” *Anales de Literatura Hispanoamericana* [2007, vol. 36, 137-152] 146-147.

Parra y muchos otros. La flor y la nata de los intelectuales latinoamericanos (casi todos hombres) estuvieron presentes. El debate sobre Darío nos recuerda las palabras que tantos de los contemporáneos de Darío utilizaban cuando escribieron de él, “el Pobre Rubén” (Vargas Vila, Unamuno, y otros), una versión del hombre doliente, maltratado y triste, una caracterización presentada por el mismo Darío en sus últimos años.

Años más tarde, en 1999, José Emilio Pacheco afirma: “Darío se creyó Ariel pero era Calibán que canibalizó primero la literatura española y luego toda la literatura europea. Era la lengua española la que resucitaba con Darío. Cuanto se escribió en el siglo que termina hubiera sido imposible o inexplicable sin él. Su labor, escribió Borges en 1967, no ha cesado ni cesará” (16). (Pacheco escribió después varios poemas y ensayos sobre Darío²). De un poeta del linaje de Pacheco con su estilo escueto, quizás nos parezca extraño que se preocupara tanto del poeta nicaragüense, a menos que recordemos que, para Pacheco, el paso del tiempo, el olvido, y la poca eficacia de la poesía en el mundo y lo efímero de la fama son temas recurrentes. Aquí también Darío es como una ruina, como las ruinas precolombinas, que siguen emitiendo significados que nos cuesta descifrar. O quizás como en el poema citado arriba: “el agrio/ batir las selvas de papel . . .” Pacheco en su ensayo “1899: Rubén Darío vuelve a España” (*Letras Libres*, México, junio de 1999, núm. 6) comenta sobre “la opulencia de la miseria” que caracteriza a Darío. “Nace en una auténtica choza y abandonado por sus padres es criado por los abuelos en Metapa, Nicaragua, en uno de los lugares más bellos pero más pobres de América. Sus oportunidades son casi nulas. Pero el talento . . . sopla donde quiere” (59). Subraya el talento en otro poema brevísimo (“El centenario de Rubén Darío [1867-1916]”: “Sólo el árbol tocado por el rayo/ guarda el poder del fuego en su madera” (74, 2000). En el mismo ensayo Pacheco nos recuerda que Darío fue enviado a España como representante de Nicaragua para las fiestas colombinas en el cuarto centenario del “Descubrimiento” y que Darío, en un gesto poco diplomático pero muy atrevido, recita a los españoles el poema “A Colón”, poema que lamenta la llegada de las carabelas a América que trajeron tanta destrucción y miseria.

Podemos tomar este momento, una lectura desafiante ante españoles probablemente estupefactos, para notar la dificultad de trazar una línea evolutiva del

² Los seis poemas-homenaje a Rubén Darío están distribuidos en tres libros de Pacheco: “El centenario de Rubén Darío (1967- 1916)” (p. 74) y “Nuevamente Darío” (p. 75) fueron incluidos en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968); “Rubén Darío en el burdel” forma parte de *La arena errante* (1992-1998), y las otras tres composiciones restantes: “Una primera edición de *Cantos de vida y esperanza* (Rubén Darío, 1905)” (p. 702), “Un soneto atribuido a Salvador Díaz Mirón para elogiar a Darío y dolerse de no haberlo visto cuando pasó por Xalapa en 1910” (p. 702) y “De Rubén Darío a Francisco de Toledo. (A la manera de «Goya» en *Cantos de vida y esperanza* (p. 703) fueron incluidos en el apartado IV, titulado “Celebraciones y homenajes”, del libro *Como la lluvia* (2001-2008), 16.

pensamiento político de Darío. Claramente es sincero en sus trabajos tempranos por una Unión Centroamericana y hay, desde muy temprano, un rechazo constante de todo tipo de colonialismo o neo-colonialismo, sea de España, de la Iglesia, o de los Estados Unidos. Pero más tarde, con los acontecimientos del '98 y la derrota de España en Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, y la expansión rápida del poder estadounidense, Darío, como Rodó y muchos otros latinoamericanos, descubrirá de nuevo sus raíces españolas, renegociando su relación con la "Madre Patria".

En el ya famoso poema "A Roosevelt", el invasor Colón paradójicamente se representa como víctima tal como el príncipe Cuauhtemoc de Tenochtitlan. Y los años que Darío pasó en España por su trabajo en *La Nación* intensificaron el vínculo con ese país. La consecuencia política no fue una virtud de Darío, y en los últimos años, la falta de dinero, el alcohol y problemas personales lo llevaron a "venderse" públicamente, como hizo en el último año de su vida en su homenaje público al dictador de Panamá, Estrada Cabrera. Como expresa en uno de sus poemas más importantes, "Epístola a la señora de Lugones" de *El canto errante* (1907), muchas de sus errancias geográficas tienen como causa su búsqueda de ingresos económicos, que eran casi siempre insuficientes. Aunque pudo conseguir unos trabajos diplomáticos, de Colombia especialmente, además de sus trabajos periodísticos para *La Nación* y otros periódicos, muchas veces los gobiernos o las editoriales no le pagaban.

Realmente la suya fue una vida errante en muchos sentidos de la palabra: primero en CentroAmérica, luego el traslado transPacífico: desde Nicaragua a Chile (tenemos que recordar que si hubiera sido aristócrata, hubiera ido directamente a París), vuelve a CentroAmérica, luego a España, Buenos Aires, París, otra vez España y París, con viajes por Europa, escribiendo sobre el Este de Europa y el norte de África, al Brasil, los Estados Unidos y finalmente a Nicaragua, donde, como diría Lezama, renace en las aguas prehistóricas.

Desde el trabajo pionero de Ángel Rama sobre Darío, entendemos la época del modernismo en un contexto económico y de rápida modernización, especialmente del mundo de la imprenta. A Rama en gran parte le debemos la "rehabilitación" de Darío como latinoamericano y no como el poeta europeizado/francesado o meramente kitsch. Darío mismo le dio a Rama las pautas en la "Epístola..." mencionada antes:

Me recetan que no haga nada ni piense nada,
 que me retire al campo a ver la madrugada
 con las alondras y con Garcilaso y con
 el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
 ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
 ¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?
 Es preciso que el médico que eso recete dé
 también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*,

y envíe un automóvil devorador del viento,
 en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,
 harto de profilaxis, de ciencia y de verdad (OCI 378).

Además de su posición económica tan débil, hay que apreciar cuánta humillación trataron muchos de infligir a Darío en Europa y en las Américas por su herencia mestiza, a pesar de sus “manos de marqués”. Después de oír que Unamuno había comentado que tenía “ceñida la cabeza de raras plumas”, Darío le escribe una carta desde París en 1907 y, en un gesto no sé si magnánimo o patético, le dice que envía a publicar una reseña laudatoria sobre una obra de Unamuno que Darío había escrito antes de escuchar el chisme. Cito de la carta una parte (de la cual Unamuno publicó en un sentido homenaje a Darío, luego de su muerte): “Mi querido amigo: Ante todo para una alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que le escribo... Podrá haber diferencias mentales entre usted y yo, pero... Mas yo quisiera también de su parte alguna palabra de benevolencia para mis esfuerzos de cultura... Y en cuanto a lo que a mí respecta, una consagración de vida como la mía merece alguna estimación.”³ En la “Epístola a la señora de Lugones” antes citado, Darío señala el papel de “salvaje” que se le dio tantas veces:

Y me volví a París. Me volví al enemigo
 terrible, centro de la neurosis, ombligo
 de la locura, foco de todo *surmenage*,
 donde hago buenamente mi papel de *sauvage*
 encerrado en mi celda de la *rue Marivaux* (379).

Horacio Quiroga, que también sufría muchas privaciones económicas⁴, defiende a Darío de las críticas de los que lo ven disminuido por su constante necesidad de dinero y lo incluye en una serie llamada “Los heroísmos” que publicó en *Caras y Caretas*: “[E]s de una erudición cultísima, de una vida ampliamente sufrida en emociones, depurada en arte, y todo ello entregado, con humillación y generosidad sin par, para compensar el pedido de dos pesos que cualquiera de nosotros se atreve a exigir, sin dejar en rehén un átomo de vergüenza” (Garth 72).

En su libro *El Atlántico cotidiano* (2013), Tania Gentic desarrolla una interpretación de la interacción compleja entre las Américas y Europa que ella denomina una “sujetividad palimpsestica”. El Atlántico cotidiano significa un conocimiento más allá de los límites regionales o nacionales, aunque sea un conocimiento solo

³ Cít en Unamuno, *Revista Casa de las Américas* 282, enero-marzo 2016, 108-111.

⁴ V. Martínez Estrada, Ezequiel. *El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Montevideo: Arca, 1968.

momentáneo. Lo múltiple y lo efímero son elementos constitutivos de este palimpsesto epistemológico y material, y rompen el esquema binario del sujeto constituido por la diferencia con el otro” (5-7). Su objeto de estudio es la crónica periodística que a fines del siglo XIX forma públicos lectores nuevos, que desde el tiempo de los modernistas buscan una versión de lo cosmopolita, aunque los temas de sus lecturas sean locales. Su énfasis en lo cotidiano como motivo de las crónicas nos ayuda a reorientar nuestra perspectiva sobre las relaciones transatlánticas y/o transpacíficas) en el mundo de las letras y las ideas, viéndolas como redes superimpuestas con nudos en múltiples lugares que se entrecruzan de maneras muy diversas. Aunque no voy a hablar específicamente de las crónicas de Darío, tal acercamiento me parece muy útil para pensar el espacio dariano; es casi como si él mismo hubiera concebido este palimpsesto, o por lo menos ciertas capas de ello. Claro, dice que su querida es de París, pero se mueve constantemente entre una superposición de planos temporales y geográficos. Ningún lugar se identifica plenamente con una etapa específica, e.g. Centroamérica es el escenario de su juventud, pero esta también ocupa un periodo después de Chile, y la triste y humillante época final.

El poema “Rubén en Santiago”, de Juan José Saer, es un homenaje a Darío y es también un lamento por la “pérdida del reino que fue para mí” de Darío y quizás de Saer también. El poema simultáneamente evoca su traslado a Santiago desde Valparaíso a los 18 años y la mirada a París de un Darío mayor y decepcionado. El poema narrativo cuenta palimpsécticamente varias escenas en una: Darío medita sobre la bruma de la estación de trenes Montparnasse de París:

...En este
momento él está solo, en la estación de Santiago, llevando una valija atada con
un hilo y un traje oscuro liviano, que ya ha resultado insuficiente
en Valparaíso e incluso en el vapor: en semejantes situaciones nos deposita el
mar de este mundo. La flor de la infancia ya está cerrada.
No queda más
que el gran espacio abierto de una estación en el que suena, de cuando en cuando
algún ruido metálico lleno de ecos
.....
(Un ligero
deseo de no haber salido nunca de su casa, los bolsillos llenos de cartas de
presentación.) Viajando,
se percibe, de golpe, el tamaño del mundo,
y al mismo tiempo el ritmo con que se abre y se cierra la prisión de las ciudades.
Y después
también el instante de la estación queda atrás,

con un retroceso doble, en el tiempo y en el espacio, como iban quedando atrás, en ese mismo momento la Gare de Montparnasse y el estanque de Versailles...⁵

“Rubén en Santiago” es bastante fiel a cómo Darío cuenta la escena en su autobiografía, una obra que en general da pocos detalles sobre algunos de los eventos más importantes de su vida. En contraste, la escena de su llegada a la estación de trenes de Santiago es recordada con lujo de detalles. El poeta-príncipe de Centroamérica de 19 años, en los ojos de su huésped, “aquel personaje eminente en la ciudad” no resulta presentable para un hotel de primera clase y es llevado rápidamente a un hotel modesto.

Ruido de tren que llega, agitación de familias... la estación va quedando desierta. Mi valijita y yo quedamos a un lado, y ya no había casi nadie en aquel largo recinto cuando divisó dos cosas: un carruaje espléndido con dos soberbios caballos, cochero estirado y valet y un señor todo envuelto en pieles, tipo financiero o diplomático, que andaba por la estación buscando algo. Yo, a mi vez, buscaba... Me envolvió en una mirada. En aquella mirada abarcaba mi pobre cuerpo de muchacho flaco, mi cabellera larga, mis ojeras, mi jacquecito de Nicaragua, unos pantaloncitos estrechos que yo creía elegantísimos, mis problemáticos zapatos y sobre todo mi valija (74-75).

Al encontrarse en la primera “prisión de las ciudades” Darío comienza un duro aprendizaje para ponerse al día: “El poema de Saer” narra:

... Tiene
que empezar desde cero otra vez. Aceptar el código arbitrario de un medio más refinado, porque, después de todo, él ha venido a conquistarlo y a tenerlo arrodillado a sus pies.

Eventualmente la fama y el éxito de Darío lo hacen, según Saer, una mercancía: “Más tarde escribiré *Azul, Prosas profanas*,/ todo eso: en una palabra lo adorarán como a un Dios. Lo/ pasearán como a una puta decrepita,/ de país en país, siempre medio borracho...” Y sobre este aspecto podemos traer otro poema de Pacheco, “Vidas de los poetas”: “En la poesía no hay final feliz./ Los poetas acaban/ viviendo su locura./ Y son descuartizados como reses/ (sucedió con Darío)” (190, *Irás y no volverás* [1969-1972]).

El escritor nicaragüense Sergio Ramírez ha escrito en varios momentos sobre Darío, más notablemente en una novela, *Margarita está linda la mar*, título que toma de un poema a Margarita Debayle, hija del médico que atendía a Darío y quien le

⁵ Saer, Juan José. “Rubén en Santiago”, *El arte de narrar: poemas (1960-1987)*. Madrid: Visor Libros, 2000, 77-81.

hizo la cirugía fatal (la ironía es que esta Margarita se casó con Anastasio Somoza, fundador de una dinastía dictatorial y cruel que duró hasta 1979). La novela en sí es palimpséstica, imponiendo escenas de la vida de Darío con escenas de un grupo que planeaba el asesinato, fallido, de Somoza en los años 50. El toque de gracia de la novela es la presencia de un niño huacho, Quirón que todos saben que es el hijo del cura, quien con Darío se reconocen como seres raros. El poeta aprieta violentamente la cabeza de aquél entre sus manos para transmitirle sus dones. También le deja unos libros cuando se va. Quirón resulta ser un tipo como el Funes borgeano por su memoria de las lecturas, aunque no parece perder su sentido de perspectiva. El personaje Darío de Ramírez no es en general simpático sino sardónico y burlón, muy en contraste a los muchos testimonios que lo describían como tímido, cortés, y bueno. Pero Quirón se convierte en un hombre sencillo y honesto, quizás es el hombre que pudiera haber sido Darío, sin alcohol y sin penurias.

En un ensayo de *El País* de diciembre de 2015, Ramírez retoma el tema de Darío en vísperas de su centenario: “En la poesía de Rubén Darío hay dos mundos que se distancian, [...]: uno insondable, de misterios siempre por descifrar, donde la correspondencia de los significados se vuelve infinita: la sinestesia, ese juego verbal profundo donde el sol es sonoro y los sonidos son áureos; la búsqueda constante de lo diverso, que es la clave de la unidad de los significados pitagóricos, los números como signos del universo ‘que nos dicen al Dios que no se nombra’” (sp). Por la cita de Ramírez podemos entender la fascinación de Darío por la mitología, cuyos personajes híbridos, más allá de poblar su imaginaria verbal, entran en sus poemas como criaturas apasionadas, contradictorias y feroces.

El escritor mexicano Alvaro Enrígue, en su ensayo *Valiente clase media*, asocia la clase media del fin de siglo con la cursilería y ve el modernismo como un signo de las luchas de la clase media emergente: “La modernidad, en Hispanoamérica, no se construyó, se impuso” (10). Enrígue dice de Darío: “El hombre que escribió los versos empalagosos de ‘Sonatina’... no era un frágil señorito hemofílico, sino un enjundioso morenazo que se ponía borracheras diarias de titán [...]. No fue solo un lírico alambicado cuyos trabajos nos obligaban a memorizar en la escuela, sino un hombre capaz de mezclar sonidos y significados para generar artefactos multisensoriales: no poemas que se leen, sino objetos de letras con varias dimensiones que se levantan frente al lector como un edificio monstruoso y perfecto” (16). Me interesan especialmente aquí las palabras “un edificio monstruoso y perfecto” porque nos retornan al concepto de la poesía de Darío como una ruina, un concepto elaborado también por Lezama y por Pacheco. Pero el concepto de ruina funciona como destrucción y construcción. Repito la frase de Ramírez sobre la presencia de los seres mitológicos en la poesía de Darío: “Y los saca del friso de mármol para expresar a través de ellos sus propias incertidumbres existenciales, como en ‘El coloquio de los centauros’. Darío, fiel a las ideas de sus ‘Palabras liminares’ de *Prosas profanas*, iba combinándolo y construyéndolo todo,

una combinatoria temática y formal de los fragmentos y ruinas de tiempos lejanos: ‘...yo destesto el tiempo en que me tocó nacer... (Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro...)’” (158).

Es tan obvio lo transatlántico y lo transpacífico y lo trascendente de Darío que no necesita más elaboración. Pero Julio Ortega nos provee con otra vertiente de este dialoguismo, volviéndolo a sus fuentes, los ríos de Nicaragua como quería Lezama: “Pero también del dialoguismo de Nicaragua, el primer espacio democrático del español, donde las lenguas originarias eran varias y cada quien fue plurilingüe desde la suya. Y, asimismo, de las albas, que amanecieron en galaico-portugués y en catalán y alcanzaron su día pleno en el verbo de Darío” (*Babelia* s.p.).

No sé si las palabras de Borges sobre Darío, señalando su obra como el origen de la poesía moderna en español, siguen vigentes, especialmente las que dicen que su influencia “no cesa ni cesará”. Darío no quería seguidores que le copiaran sino poetas que encontraran su propia ruta. El computador de ayer y los amores de ayer ya son ruinas: son trazos de nuestra historia y posibles bloques de nuestras construcciones futuras. Como dice Darío en “Dilucidaciones”, el prólogo a *El canto errante*: “No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos” (318). Y más adelante: “Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas” (321)... “La poesía existirá mientras exista el problema de la vida o de la muerte” (327).

BIBLIOGRAFÍA

- Caplan, David. *Questions of Possibility: Contemporary Poetry and Poetic Form*. Oxford University Press, 2005.
- Darío, Rubén. Ángel. *Poesía*. Mejía Sánchez, Ernesto, Rama (edit.). Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Darío, Rubén. *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Ibáñez, Roberto (edit.). Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970.
- Darío, Rubén. *Opiniones*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1990.
- . *Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Ellis, Keith. *Critical Approaches to Rubén Darío*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1974.
- Enrique, Alvaro. *Valiente clase media: dinero, letras y cursilería*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- García Morales, Alfonso. *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.

- Gentic, Tania. *The Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*, 2013.
- Jrade, Cathy Login, 1949. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Pacheco, José Emilio. *La arena errante* (1992-1998). México: Ediciones Era, 1999.
- . *Como la lluvia* (2001-2008). México: El Colegio Nacional: Ediciones Era, 2009.
- . *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1964-1968). México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca, 1985.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985.
- Ramírez, Sergio. *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Santillana, 1998.
- . “Cisnes de verdad y de mentira: mitología y música son dos mundos que se enlazan en la poesía de Rubén Darío”, *El País* (Madrid) 26 de Dic 2015, Web. https://elpais.com/elpais/2015/12/23/opinion/1450874217_844003.html
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Trad. Paul Zakir. London: Verso, 2013.
- Saer, Juan José. “Rubén en Santiago”. *El arte de narrar: poemas (1960-1987)*. Madrid: Visor Libros, 2000. 77-81.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Ugarte, Manuel. *Escritores iberoamericanos de 1900*. México: Editorial Vértice, 1947.