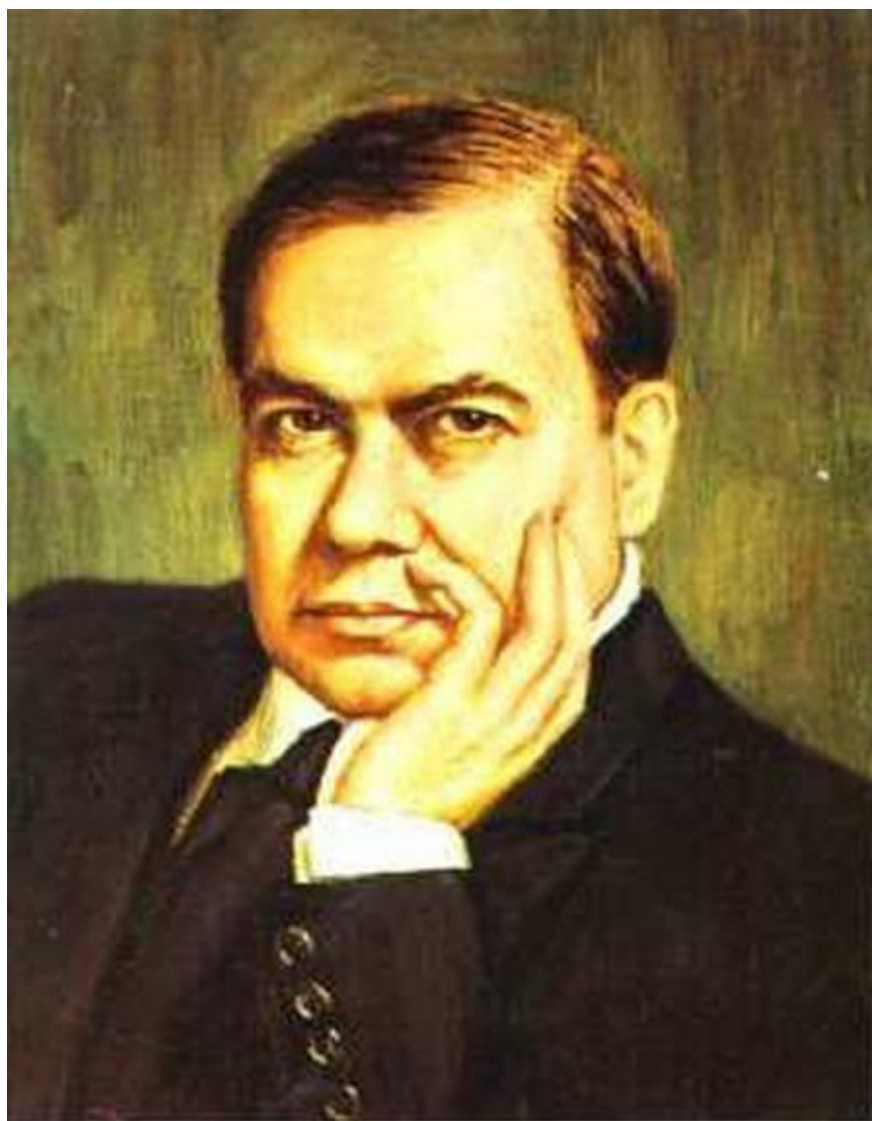


Revista Literaria Katharsis <http://www.revistakatharsis.com/>

DARIANAS Y EVOLUCIÓN LITERARIA NICARAGÜENSE

POR

Norbert-Bertrand Barbe



Una serie de trabajos sobre Dario y sobre la literatura vanguardista y joven de Nicaragua (los 3 últimos artículos de la serie de XI - el último trabajo es una sección de 9 retratos de jóvenes autores de hoy.

Digitalizado por **KATHARSIS**

<http://www.revistakatharsis.com/>

I - LA PERSPECTIVA POLITICA EN AZUL...

En el 110 aniversario de la primera publicación de *Azul...* consideramos oportuno revisar la opinión de Juan Valera, al parecer compartida por Fidel Coloma González quien la cita en su *Introducción al estudio de Azul...*¹, al hablar del "Tema central en *Azul...*"²: "Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo".

A) El título: *Azul... El Sátiro*

En *Historia de mis libros*, Darío afirma que "No conocía aún la frase *l'Art c'est l'azur*" cuando puso el título de *Azul...* a su libro, lo que contradice Coloma³, refiriéndose a la nota I de la segunda edición (Guatemala, 1890) donde "Darío comenta el verso victorbuguiano y afirma que *"explica el porqué del título de la obra"*".

El diario *La Época* de Santiago de Chile anunció la publicación del libro primero bajo el título "*El año lírico*" (octubre 15, 1887) y después bajo el de "*El rey burgués*" (noviembre 16, 1887), y sólo por no "*chocar*" al posible mecenas don Federico Valera ni entrar en conflicto con don Eduardo Mac Clure, director de *La Época* y modelo para "*El rey burgués*" según Samuel Ossa Borne, fue adoptado el título *Azul...*⁴.

Sin embargo varios elementos nos permiten comprender más precisamente porqué fue elegido este último. "*El año lírico*", sección con la que termina el poemario, empieza contando los amores entre dos aves, el macho de plumas negras y la hembra de buche blanco ("*Primavera!*"), y concluye con la imagen del gavilán matando a una paloma ("*Anagké*"). La paloma bucólica, "*feliz*" porque es suya "*la floresta*", de "*Anagké*" nos recuerda al poeta amante de la Naturaleza del "*Rey burgués*", cuento inspirado en Hugo. *La leyenda de los siglos* en cinco volúmenes fue publicada entre 1855 y 1883. Si bien "*Un voleur à un roi*"⁵ parece prefigurar la arenga del poeta al rey burgués de Darío, no cabe duda de que "*La Flûte*" (poema no datado de *Les Destinées* d'Alfred de Vigny), y ante todo "*Le satyre*" hayan directamente inspirado el cuento.

"*Le satyre*" es el más famoso poema de *La leyenda de los siglos*, presente en la obra desde 1855. Inspirado en la egloga "*Silenus*" de Virgilio, tuvo gran influencia sobre toda la poesía del fin del siglo XIX. El mismo Hugo reutiliza el tema en otros dos poemas del libro: "*Le Titan*" y "*Le géant aux dieux*" (este último publicado en la segunda edición en 4 vol., de 1877). "*Le satyre*" se divide en cinco partes: una introducción; "*Le Bleu*"; "*Le Noir*"; "*Le Sombre*"; y "*L'Etoile*". En él se confrontan los dioses, en especial Hércules y Apolo, al fauno Marsias, paradigma de lo humano.

Coloma⁶ apunta: "En realidad, encontramos en el libro ("*Azul...*") la palabra "*azul*" más de medio centenar de veces. Aplicada a la naturaleza (al cielo), a las personas (ojos, pupila), a las cosas (cuarto, salón, tapices), el término agrega cierta idea de pureza, de trascendencia". El mismo Darío nos dice en *Historia de mis libros*: "el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el "*coeruleum*", que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro"⁷. He aquí la clave de la simbología del color azul en Darío. Igualmente notable es la recurrencia del color azul en *La leyenda de los siglos* como símbolo celestial. En "*Le satyre*" el fauno

¹ Fidel Coloma González, *Introducción al estudio de Azul...*, Managua, Manolo Morales, 1988, p. 56.

² *Ibid.*, cap. III.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁵ Victor Hugo, *La légende des siècles*, París, Garnier Flammarion, 2 v., t. 2, p. 92.

⁶ Coloma, pp. 17-18.

⁷ Rubén Darío, *Historia de mis libros*, Managua, Nueva Nicaragua, 1988, pp. 38-39.

"negro"⁸, el "Hombre" Marsias creado por Vulcano⁹ y llevado por Hércules se enfrenta a los dioses en el azul, el "cielo de los dioses"¹⁰.

Hugo definía *La leyenda de los siglos* como la historia de la liberación progresiva de la humanidad. De ahí que en su obra Hugo identifica finalmente el poeta a Pan, el Gran Todo, el hombre obligado a violar lo Desconocido, a destripar la Esfinge (como se expresa en "*Solitudines coeli*", segunda parte de *Dieu*). Es esta superación de Dios que clama el fauno al final de "*Le satyre*": "*Place à Tout! Je suis Pan; Jupiter! à genoux*"¹¹.

B) Azul... y Prosas Profanas

Así el negro fauno revienta la azulada bóveda celestial y se iguala a los dioses. En *Les contemplations*, VI, Hugo habla del "*noir cerveau du Piranèse*" y en *La leyenda de los siglos* de "*nous le noir genre humain farouche, nous la plèbe*"¹². La identificación entre el poeta y la muchedumbre se encuentra también en *Azul...* "*Le satyre*" abre sobre "*Clarté d'âme - Cerveau des songeurs sacrés*"¹³ y "*Les chutes - Fleuves et poètes*". Como el sátiro en Hugo se identifica al poeta, en Darío el poeta se asemeja al sátiro de Hugo, "*vestido de modo salvaje y espléndido*", "*Mesías*" de "*la Gran Naturaleza*" que "*sacudió su cabeza bajo la tempestad*", "*semidios olímpico*". Al sátiro que "*chante le bonheur, l'Atlantide*"¹⁴ responde el poeta "*nacido en la aurora*" que busca "*la raza escogida*" con su "*verbo del porvenir*".

El rey burgués que se le opone y "*junto al corzo o jabalí sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas*" mientras "*las mujeres batían palmas con movimientos rítmicos y gallardos... rey sol, en su Babilonia llena de música, de carcajadas y de ruido de festín*" se define como un Hércules-Apolo asesino de la Naturaleza. Es significativa la advertencia del poeta al rey: "*Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cosida y el otro de marfil*". El rey para distraerse pone entonces al poeta insolente a tocar música. "*Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni de ideales.../... Y... (el) poeta hambriento (de dar) vueltas al manubrio: tiririrín, tiririrín... avergonzado a las miradas del gran sol!*" Obviamente el poeta sometido al rey burgués es un nuevo Marsias herido por un falso Apolo, un dios humano que goza no del arte sino del oro. Su lugar (el porvenir, la aurora), su pueblo (la raza escogida) como su contraposición con lo blanco (abandonó a la musa de carne de la ciudad "*con el rostro lleno de polvos de arroz*", se opone al rey rico y rodeado de cisnes, sus lágrimas lo acercan a la "*tierra negra*", muere en la nieve "*implacable y helada como gorrión que mata el hielo*")¹⁵ le hacen el poeta de América. Sus "*alas de buracán*" le asemejan al famoso dios del trueno de los indígenas. Identica oposición se encuentra entre Pan y Apolo en "*Palabras de la satiresa*" en *Prosas Profanas*.

Más claramente todavía, en la penúltima estrofa del poema "*Canto de Vida y Esperanza*" (París, 1904), que, como el conjunto, funciona sobre la base de la oposición entre antigüedad y modernidad (estrofa 3), infancia y melancolía (estrofa 4), alma y cuerpo (estrofas 6-7), "*intelecto*" y "*corazón*" (estrofas 13 y 16-18), crepúsculo y "*hora de la melodía*"(-mediodía)/"*de madrigal*"(-madrugar) o de la "*aurora*" (estrofas 7-8 y 25-26), Psiquis y Pan (estrofas 9-24), Darío aclara el simbolismo para él humano, natural y carnal ("*la armonía del gran Todo*", estrofa 20), y por ende ctónico del color azul ("*luz oscura*", "*verdad inaccesible (que) asombra*", "*secreto ideal (que) duerme en la sombra*", estrofa 23), liberador de "*la caña de Pan (que) se alza del lodo*":

⁸ Hugo, p. 12.

⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ V. R. Lehmann-Nitche, *Revista del Museo de la Plata*, No. 26, 1922, pp. 15-68.

"Del crepúsculo azul que da la pauta
que los celestes éxtasis inspira,
bruma y tono menor - ¡toda la flauta!,
y Aurora, hija del Sol - ¡toda la lira!"

Ahora bien la identificación del sátiro, paradigma de la humanidad, con Prometeo, Cadmo e Ixión en Hugo¹⁶, la insistencia consecuente en el destino prometeico de los hombres que aprenden a dominar no obstante la Muerte y la Fatalidad¹⁷ por medio del trabajo (en especial la agricultura) y la ciencia: "Obéis, germe, naíl"¹⁸ dicen a todas las cosas, nos colocan ante un planteamiento de orden epistemológico idéntico al que encontramos en el "Coloquio de los Centauros".

En Hugo el hombre-fauno entre "Olympes bleus et ténébreux Averno"¹⁹, "larve d'un dieu", debe apoderarse de "la chaîne d'azur,... la chaîne du ciel" y así "l'azur du ciel sera l'apaisement des loups"²⁰; según la misma dialéctica (de la que vemos muy bien como pudo integrarse a la problemática latinoamericana de Darío), es irónicamente que en "Las Razones del Momotombo", Hugo pone en boca del volcán nicaragüense las palabras: "el hombre blanco, es como el cielo azul", cuando ve llegar por primera vez a los conquistadores, y cree su dios mejor que el de los indígenas.

Es también a Hércules, constructor de la Atlántida según el catalano Jacint Verdaguer en su conocido libro epónimo²¹ (1878) publicado por primera vez sin autorización del autor en catorce números consecutivos de 1877 de la revista catalana de Buenos Aires *L'Aureneta* tras haber obtenido el premio de la Diputación de Barcelona en los juegos Florales del mismo año, que se opone el sátiro huguesco²², al igual que los centauros del "Coloquio".

Pero la concordancia va más allá todavía. Si una fuente posible del "Coloquio" es *La Atlántida* de Verdaguer, otra es "L'ábime", último poema de *La leyenda de los siglos* donde "El Hombre" dialoga con personificaciones zodiacales. Las figuras mitológicas citadas por los protagonistas son las mismas (Deucalión,...) en "El coloquio" y en "L'ábime".

Mientras la simbología zodiacal que encontramos en "Le satyre"²³ nos devuelve a poemas como "Año nuevo" el carácter gnóstico del fauno "Dios-aparecido" prefigura aquí el Pan de *Prosas Profanas* o del frontiscipio de *Los Raros*²⁴.

Más generalmente "El fardo" prefigura "Sinfonía en gris mayor"; "La ninfa", "Era un aire suave..."; "Venus" y "De invierno", "Para una cubana", "Para la misma" y "Bouquet"; "El palacio del sol" en su título prefigura a "El país del sol" pero en su temática a "Sonatina"; "Pensamiento de otoño" prefigura a "Año nuevo". En sus motivos y en sus temas también *Azul...* prefigura a *Prosas Profanas*. En cuanto a los motivos son ya numerosas en *Azul...* las

¹⁶ Hugo, pp. 10-18.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 18-20.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 23. Lo que nos remite a las primeras líneas de nuestro artículo sobre "Los Motivos del Lobo".

²¹ V. Jacint Verdaguer, *La Atlántida*, Madrid, Planeta, 1992.

²² Lehmann-Nitche, pp. 8, 11-12, 17.

²³ *Ibid.*, pp. 9 et II.

²⁴ V. Darío, *Prosas Profanas*, ed. de Ignacio Zulueta, Madrid, Castalia, 1983, p. 36 y nota 44 pp. 36-37.

referencias al "Jardín de las Hespérides"²⁵, a "La selva indiana"²⁶, al "jardín de oro"²⁷, al "ocre de oriente, hoja de otoño"²⁸, a Wagner²⁹, a Watteau³⁰, a Lohengrin³¹, a la "Bella del bosque durmiente"³², así como son recurrentes las referencias al león, símbolo de la América hispánica en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, al Oriente, al sueño, a la esfinge, a los sátiros y al cuello. En cuanto a los temas citaremos la serie de oposiciones entre "los cuerpos y... las almas"³³, la muchedumbre y la sociedad culta³⁴, la musa fiel y la musa infiel, el hombre moreno y la mujer rubia, y más generalmente entre lo negro y lo blanco, entre la "noche fría" de "la blanca implacable y belada"³⁵ y la aurora o sol meridional. Además el velo de la reina Mab como "velo de los sueños"³⁶ de alguna manera prefigura la evocación reiterada del vellocino de oro del poeta-Jasón en *Prosas Profanas*.

Ahora bien vimos en nuestro trabajo "*Prosas Profanas: la alegoría de la Poesía y la identidad cultural en Darío*"³⁷ que tales motivos y temas, presentes en la obra de Darío desde muy temprano, en poesía por lo menos desde *Epístolas y poemas*, revelan y soportan un discurso claramente latinoamericanista. Entonces al plantear que los temas y motivos de *Azul...* prefiguran los de *Prosas Profanas* y se integran a la orientación general de la obra de Darío nos percatamos de que esos motivos y temas en *Prosas Profanas* sólo retoman, desarrollan y profundizan una dialéctica ya presente en *Azul...*

C) Introducción al estudio estructural de *Azul...*

No es necesario volver sobre la situación económica del Chile de la época y su influencia en *Azul...*, lo que resulta obvio en "El rey burgués", "El fardo" o "La canción del oro", cuestión suficientemente estudiada por Coloma y Jorge Eduardo Arellano (*Azul... de Rubén Darío-Nuevas perspectivas*) entre otros.

En "Medallones", sección recordando a los "Medallones" y "Tumbas" que en sus *Poesías* (1862-1896) Stéphane Mallarmé dedicó a los que le influenciaron, resalta el discurso latinoamericanista de Darío. Se trata de una serie de odas a poetas del continente, incluyendo las odas a Withman el rudo poeta de la unión americana, el "portugués" Catulle Mendés, y Leconte de Lisle. Arellano nos ofrece un precioso testimonio de las diversas fuentes e influencias de Darío destacando la presencia de Mendés en el "proyecto francés" de *Azul...*

La crítica ha hablado de la orientación parnasiana de Darío sin desentrañar lo que ello implica. Darío es parnasiano, simbolista, flaubertiano y ante todo huguesco, y no se trata de una "pose", ni siquiera de una comunión de gusto e intereses con movimientos o artistas estéticamente atractivos. Ser discípulo de Hugo, parnasiano, y compartir las aficciones del simbolismo significa aceptar modelos de representación³⁸ provenientes de un estricto código lingüístico y simbólico. En Leconte de Lisle, jefe de fila del

²⁵ Darío, *Azul...*, Tegucigalpa, Guaymuras, 1993, p. 60.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 154.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

³¹ *Ibid.*, p. 151.

³² *Ibid.*, p. 152.

³³ *Ibid.*, p. 76.

³⁴ V. Coloma, pp. 63 ss.

³⁵ *Azul...*-Guaymuras, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ Barbe, "*Prosas Profanas: la alegoría de la Poesía y la identidad cultural en Darío*", *La Prensa Literaria*, 5/7/1997, pp. 4-6.

³⁸ Fenómeno de compenetración entre los movimientos de la época que, lejos de ser particular a la obra de Darío representa un aspecto determinante del "internacionalismo" de las corrientes de finales de siglo, v. por ej. Gilles Néret, *Aubrey Beardsley*,

parnasianismo, podemos hallar el origen y la recurrencia de elementos darianos como la concepción de una Grecia con blancura de estatua (*Poèmes antiques*, 1852) y al mismo tiempo "farouche" (*Les Erinnyes*, 1873), así como una suerte de orientalismo esencialmente ubicado en la antigua India (*Apollonide*, 1888). Lo mismo que la obsesionada relación víctimas-verdugos del "poète des bêtes de proie" (ver la nota de "Estival"). La presencia de héroes libertadores como Heraklés y los fieles de los dioses caídos ("Le Rumoiá", "Le barde de Temrab") como Níobe "la gran vencida". Darío como Leconte de Lisle canta a la política y al amor. Igual que el poeta de la princesa triste Leconte de Lisle en su evocación del encuentro con una virgen que ha de morir después revive el recuerdo de su isla natal (La Réunion) y de las caricias maternas ("Le Manchy", "L'illusion suprême"). En Sully Prudhomme como en Darío encontramos la elegía del "Vase Brisé". Volveremos a la simbología del azul "décadent" en Mallarmé³⁹. Es pues hacia una lectura mitoanalítica de *Azul...* que nos lleva la evidenciación de un léxico común a los movimientos de la época. Así como en "Medallones", a poner también en paralelo con la obra de Mallarmé, ya lo hemos dicho, resalta la posición latinoamericanista (en el mismo soneto a Leconte de Lisle la figura del león refiere tanto a "Estival" como a la América hispánica de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*), en "Sonetos" resulta evidente al comparar esta sección con "Echos", tres poemas que aparecieron sólo en la edición de 1890 por los que Darío sintió una vergüenza (injustificada) por su francés.

La dicotomía Heraklés-Pan en la obra dariana cobra especial interés: observamos la correspondencia entre "A un poeta" y "Caupolicán", primer poema de "Sonetos" inspirado en el episodio de la muerte del jefe indígena de la *Araucana* de Ercilla en el que el héroe adquiere un valor crístico igual que Pan en "A Verlaine" de *Prosas Profanas*. Caupolicán, "Dios-aparecido" como Pan, supera según el poema a Hércules y a Sansón. De ahí que el poeta "Hércules loco... a los pies de Onfalia" de "A un poeta" aparece como su contrario. "Lirio", la mujer que lo encadena es "Venus", musa blanca que espera la violación del poeta en "Invierno" (como en "Bouquet" de *Prosas Profanas*), "rosa roja que fuera flor de lis" y que añora el poeta del alba y del Trópico; la "Gloire" de los "Echos" periodísticos. *Azul...* presagia en eso también el doble proceso de hallazgo y superación como de dudas e incertidumbres ("Yo persigo una forma...") del poeta de América de *Prosas Profanas* ante la musa blanca. Es interesante que el título "Echos" evoca entonces a la ninfa que siempre escapa a Pan, símbolo del poeta como vimos.

Partiendo de estas constataciones podemos emprender con más seguridad nuestra lectura de *Azul...* Cada cuento y cada parte parece girar alrededor de esta figura central. No obstante dividiremos nuestro estudio en dos partes: las identificaciones "seguras" y las todavía "inseguras". Cabe precisar que estas últimas deben considerarse en vía de identificación, pues no podrían poner en tela de juicio el esquema global de la obra ya que la misma sistematicidad de las identificaciones seguras incita más a considerar un mecanismo globalizante en la estructuración del texto de parte del autor que a rechazarlo, lo que sencillamente no tendría ningún sentido.

No obstante la división casi perfecta entre textos con referencias explícitas a personajes de la mitología latina y a los de la mitología sajona ("El velo de la reina Mab", "El rubí" y por ende "La canción del oro", el tema clásico de la princesa triste en "El palacio del sol"), cada uno de los "Cuentos en prosa" parece referir implícitamente a un tema de la mitología clásica greco-romana. "El rey burgués" da la pauta a toda la obra.

En "La ninfa" ésta se encuentra en el estanque como el poeta del "Rey burgués". Los sátiros aparecen aquí como seres antiguos anteriores al cristianismo. Por eso se oponen a los santos. Sólo nos los recuerdan las

Köln y París, Taschen, 1998, pp. 7-8. Dentro de esta mentalidad cosmopolita de los artistas, que quieren acabar con las limitaciones ideológicas impuestas por la opresión del exceso de puritanismo de la sociedad burguesa de la época, se entienden tanto las desviaciones sexuales de Oscar Wilde o Aubrey Beardsley, como, más generalmente, la apología del amor y en particular de la sexualidad, es decir del "erotismo", v. *ibid.*, por Baudelaire, Rops, Beardsley, o Darío. De hecho, el erotismo ostentado y extremoso del arte viene a ser una arma política, como se ve muy bien en Darío, notablemente en *Epistolas y Poemas, Azul...* y *Prosas Profanas*, tres poemarios donde el amor sirve de alegoría a la escenificación del discurso latinoamericano.

³⁹Que adquiere todavía más fuerza en Darío, ya que el azul es en la lengua española (como también en el italiano) el color titular del salvador Príncipe de los cuentos.

obras de arte. Al ver las ninfas blancas que se ríen de él el poeta se declara "*fauno burlado*". Como siempre varias referencias se superponen en el poema. Numa y Egeria, Acteón y Artemis (hermana de Apolo), Citeres. Lesbia, que come carne, besa a un animal de pelo blanco y se asocia a la evocación de Frémiet, escultor especializado en los animales como lo recuerda Darío en nota, aparece como una verdadera antigua diosa cazadora. El poeta nos cuenta aquí sus afanes por la musa (egería o ninfa) blanca. El mismo nombre de Lesbia alude a este hallazgo imposible. Metamorfoseado en fauno el poeta se identifica con Pan cuyos amores con la diosa casta (identificada con Selene) nos cuenta la mitología clásica. Interesante es la alusión al emperador Numa Pompilio que por haber revelado que las leyes por él promulgadas le habían sido inspiradas por su esposa Egeria, diosa del alumbramiento, fue castigado por Diana quien lo metamorfosó en fuente donde las vestales sacaban el agua para sus ceremonias rituales. Entonces en "*La ninfa*" la inspiración poética se logra por la sumisión del poeta-Pan a la divina musa blanca, pero también a través de una metamorfosis, el poeta identificándose casi indistintamente con Pan, Acteón o Numa, personajes objetos de una revelación. En eso como veremos se relacionan con el poeta Garcin de "*Pájaro azul*" o los cuatro artistas del "*Velo de la reina Mab*".

"*La canción del oro*", siguiendo el mismo rumbo, o pone al pobre poeta, que come su pan moreno, los ricos blancos y rubios ("*donde alzan las velas profundas la aristocracia de su blanca cera*"⁴⁰). En este cuento la posición liberal de Darío es evidente al oponer el poeta a la muchedumbre como masa pero identificarlo como también en "*El fardo*" al pobre como ser individual⁴¹. Compartiendo al final su pan con una vieja, nos evoca a San Martín (cuya versión negra, San Martín de Porras, es más difundida en América) y aparece como símbolo de la justicia, la equidad y la espiritualidad que literalmente se desvisten de los bienes materiales. Es la importancia central de este tema en la alquimia que nos induce a ver en el poeta harapiento de "*La canción del oro*" una alegoría de Midas. Su "*cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído*" nos recuerda que según Plutarco en *De la charla* por haber votado en favor de Pan en el concurso que le oponía a Apolo, el dios le hizo crecer orejas de asno que Midas logró disimular con una peluca. Pero su barbero, agobiado por el secreto, cava un hoyo en el suelo y murmura: "*Midas, el rey Midas, tiene orejas de burro*". Y unas cañas que crecen ahí agitadas por el viento repiten la frase fatal. Así mismo en el cuento de Darío "*el eco se llevó aquel himno* (del oro), *mezcla de gemido, ditirambo y carcajada*"⁴². Por otra parte el poeta que sacando "*de su bolsillo un pan moreno, comió y dio al viento su himno. Nada más cruel que aquel canto tras el mordisco*"⁴³ alude al pasaje en que Midas, después de libertar a Sileno de los campesinos que le acosan y propagar el culto de Dionisos, pide al dios el don de cambiar en oro todo lo que toque, concesión que casi le mata de hambre y de sed de la que al final quiere ser liberado.

Posible alegoría del trágico destino de los indígenas de América (véase "*Tríptico de Nicaragua*"), "*El rubí*" es el relato del viejo Puck que cansado de una vida de labor a sacar oro, diamantes y piedras preciosas de la tierra, enseña a los demás falsos rubis productos de la ciencia humana que se venden en toda Europa⁴⁴. El verdadero rubí dice es el extracto de las entrañas de la tierra, identificada con la blanca mujer amada ("*¿Ninfas? -No, mujeres*"⁴⁵) que robó a un hombre atrayéndola con su brazo musculoso al lugar subterráneo⁴⁶ del que un día ella quiere huir para volver con su congénere destrozándose en el intento su cuerpo contra los filos de diamantes rotos incrustados en la cueva del gnomo. Y "*Cuando el gran patriarca nuestro, el centenario semidios de las*

⁴⁰ *Azul...*-Guaymuras, p. 58.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 53 y 61-62.

⁴² *Ibid.*, p. 62.

⁴³ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

entrañas terrestre, pasó por allí, encontró aquella muchedumbre de diamantes rojos..."⁴⁷. Sin duda tal historia, no obstante la referencia a la granada⁴⁸ (que evoca más bien Perséfone, pero claro está el hombre del cuento no puede ser Pirítoos) nos devuelve al mito de la ninfa Eurídice que perseguida por Aristeo, hijo de Apolo educado por Quirón y padre de Acteón, fue mordida por una víbora (símbolo fálico sutilmente transformado aquí en brazo extendido debajo del agua). En el mito, idéntico al de Semele y Dionisos, fue Orfeo el tracio, supremo músico, cuyo canto apacigaba a las fieras y conmovía a los árboles y a las rocas, y no Eurídice la eterna prisionera de los infiernos que destrozaron las menades embriagadas. En los dos casos nos encontramos frente a una simbología estacionaria. Al igual que Puck abraza en vano al cuerpo muerto de su amada Orfeo al devolverse sólo encuentra, desvaneciéndose, la sombra fluyente de Eurídice.

"*El pájaro azul*" donde el poeta loco de amor se enfrenta a su padre, viejo provinciano afortunado y pragmático, rompiendo por rabia y pasión la carta en que se negaba a mandarle más dinero, alude al mito de Atenea. Como Niní, la diosa tiene los ojos garzos (*Teogonía*, v. 924-929), aunque en su *Iliada* (cantos V-VI) Homero le preste ojos verdes⁴⁹. Esta ambigüedad posee un especial interés para la interpretación alquímica de *Azul...* y sobre ella volveremos más adelante. Atenea también se relaciona con Pan. Atenea se encoleriza cuando sorprende a Hera y a Afrodita riéndose de ella cuando su rostro se deforma al interpretar la flauta salida de sus manos, y arrojándola maldice a quien ose ejecutarla. Pan que la recoge es desollada por Apolo que es vencido en un famoso concurso de música. Atenea nació del cerebro de Zeus, y el pájaro azul encerrado en el cerebro de Garcin es liberado a la muerte de Niní. El grito que lanza Atenea al nacer según dice Píndaro hace estremecer el cielo y la tierra y es equiparable a la detonación que sale del arma de Garcin. Niní es la inspiración de Garcin, el hijo pródigo. Atenea es hija de Metis, la inteligencia primordial, devorada por Zeus para impedir el nacimiento del hijo que le suplantaría. Zeus a su vez emascula a Cronos como Garcin rompe la carta de su padre.

"*Palomas blancas y garzas morenas*" cierra la serie de "*Cuentos en prosa*". Opone Inés que se burla del narrador, prima rodeada de palomas⁵⁰, a Elena, "*musa ardiente y sacra*" encontrada donde "*paloma blanca y rubia no había*"⁵¹, oposición muy explícita⁵² entre las "*garzas blancas*" como "*cisnes*" parecidas a "*las damas inglesas...* (de *Shakespeare*" y las negras "*más encantador(as)*", algo orientales (véase la referencia al rey Salomón), únicas capaces de revelar "*el secreto de las delicias divinas en el inefable primer instante del amor*"⁵³. La referencia a *Pablo y Virginia*⁵⁴ no deja lugar a duda sobre el carácter latinoamericanista del cuento. Inés (del lat. "*Ignus*": "*fuego*") representa a Venus (la diosa del amor cuyo atributo tradicional son las palomas), fuego divino del apacible Anteros, y Elena el fogoso amor erótico, humano y total. La referencia al juicio de París es clara; Darío eligió entre lo divino y lo humano, lo que conlleva a la asunción de su ser trágico. Elena al igual que Pandora fue considerada como una prefiguración de Eva.

Así la sección "*Cuentos en prosa*" se inicia mostrándonos la oposición que hay entre pobreza y riqueza y cierra oponiendo lo humano y lo divino relacionando implícitamente lo primero con la muerte como lo hace Hugo. Los tres cuentos incluidos después llevan la misma simbología. "*El sátiro sordo*", versión humorística del "*Rey burgués*", refiere al destino trágico de Pan y Orfeo (una temática semejante se encuentra también en

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁹ V. también la referencia explícita de Darío, *ibid.*, p. 89.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

⁵² *Ibid.*, p. 89.

⁵³ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

"Marina" de *Prosas Profanas*). "A una estrella" es un himno a Venus, inalcanzable musa blanca, estrella de la mañana. Cuento que se relaciona a su vez con "La ninfa", "Palomas blancas y garzas morenas", "A un poeta", "Echos" y los últimos poemas de "El año lírico" y "Sonetos". "La muerte de la imperatriz de China", que combina los mitos de Narciso y Pígalión, alude también a lo mismo. Como en "Palomas blancas y garzas morenas" América se vuelve lugar de alcance de o para la musa blanca⁵⁵. Igualmente profesa la preferencia por la musa de carne y hueso cuyo color rosado evoca a "Para una cubana" de *Prosas Profanas* en su oposición a la blancura marmórea del Ideal (en este caso el busto de la Imperatriz). Ese color rosado de la esposa en "La muerte de la imperatriz de China" tiene gran importancia en *Prosas Profanas*, pues siendo una clara referencia al mestizaje americano habla también de la apropiación de la musa por el poeta de América (ver también este proceso de transmutación en "El rubí"). Los besos de la esposa vengada en el cuento nos recuerdan los que Pígalión da a su estatua viva. El mirlo en jaula en el saloncito azul, feliz de la reconciliación de sus dueños, hace del cuento una versión optimista del "Pájaro azul", al igual que "El sátiro sordo" es una versión humorística del "Rey burgués".

La relación entre los textos de las distintas ediciones es igualmente orgánica. Vimos como "El rey burgués" y "Palomas blancas y garzas morenas" se relacionan en la oposición entre lo humano (pobre...) y lo divino (rico, poderoso,...). Además en los dos cuentos el poeta declara haber abandonado a la musa blanca y sofisticada de la ciudad (o de la civilización). Igual "La ninfa", "El rubí" y "Palomas blancas y garzas morenas" nos hablan del amor imposible con la musa blanca. "La ninfa" y "El rubí" evocan cada uno a su manera un proceso de desollamiento (ver la referencia a Acteón y a la diosa carnívora en "La ninfa"). Mientras "La ninfa" cuenta el hallazgo de la ninfa por el poeta-fauno, "El palacio del sol" habla de una niña que sólo encuentra la curación al tocar el zócalo de un fauno. "La canción del oro" y "El rubí" tratan de la codicia de los hombres. "El velo de la reina Mab" y "El palacio del sol" hablan del diminuto y maravilloso carro de oro de las hadas que cura cualquier tipo de melancolía. "Aguafuerte" nos recuerda "El rubí". "Paisaje" de "Album santiagués" y "Invernal" abordan el mismo tema que "Palomas blancas y garzas morenas". Mientras la comparación de la mujer con una hada en "El ideal" evoca "El velo de la reina Mab" o "El palacio del sol", la relación frustrada del poeta-Pígalión con su musa asemeja "El ideal" a "Autumnal" y "La muerte de la imperatriz de China". "A un poeta" al hablamos de un poeta que añora a su musa aparece como la contraparte del "Rubí". "El velo de la reina Mab" como "El pájaro azul" y "La cabeza" tratan de la inspiración del poeta. Finalmente "La ninfa" y "El pájaro azul" resaltan a través de la evocación, explícita o no, de las figuras de Numa y Atenea ese tema en la perspectiva de un alumbramiento divino. Más precisa todavía es la alternancia en esta sección entre cuentos sobre la muerte y sobre la resurrección o inspiración, "La canción del oro" se ubica como eje central en este conjunto.

D) Tres identificaciones inseguras de Azul..

Tres identificaciones quedan inseguras respecto a "Cuentos en prosa".

"El velo de la reina Mab" opone al dinero cuatro artistas malditos⁵⁶ que aspiran a la musa blanca⁵⁷, por ser ella que posee el velo azul de los ensueños capaz de darles su inspiración. Por el juego de las referencias vemos que el escultor simboliza la antigüedad, el pintor la época moderna, y el músico el siglo XIX. Pero el poeta, a quien le toca el "cielo azul"⁵⁸, muy antiguo y muy moderno, une en su arte, Logos "inmortal"⁵⁹, todas las épocas. La última frase del cuento: "se bailan extrañas jarándulas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito"⁶⁰ describiendo el objeto propio de cada arte parece devolvernos a la imagen de

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 152-153.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 52 y 54.

⁵⁸ *Ibid.*, p.51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

Apolo entre las Musas, inmortalizada por Poussin en *La inspiración del poeta*.

"*El palacio del sol*" nos cuenta la historia de una adolescente de ojos verdes y piel de alba⁶¹, que se encuentra enferma y a quien ningún medicamento puede curar. Pero "*un día (llegó) a las puertas de la muerte... bajó al jardín... Se apoyó en el zócalo de un fauno soberbio y bizarro... Vio un lirio que erguía al azul la pureza de su cáliz blanco, y estiró la mano para cogerlo... no había tocado el cáliz de la flor, cuando de él surgió de súbito una hada, en su carro áureo y diminuto*"⁶² que la llevó al palacio del sol donde entre las danzas y los juegos amorosos de otras niñas anémicas con "*jóvenes vigorosos y esbeltos*" que la atraían y tomaban entre sus brazos, ella también se curó; "*sintió que su cuerpo y su alma se llenaban de sol, de efluvios poderosos y de vida*"⁶³. A esta curación sobrenatural se contraponen la incapacidad del médico, grotesco Esculapio alabado por la madre de la heroína y toda la alta sociedad⁶⁴. Autoreferencia al "*Velo de la reina Mab*", el cuento podría además evocar cualquiera de los encuentros de Pan con una mujer o ninfa, más probablemente con Sirinx, Pitis o Penélope. El palacio del sol, sitio donde es conducida la heroína por el hada, nos hace pensar en el palacio de Apolo, aunque el pasaje también nos recuerda la aventura de Psiquis. Sin embargo la descripción del baile con niñas anémicas en vez de menades parece asemejarse más bien a una bacanal ("*y bailó, gritó, pasó, entre los espasmos de un placer agitado; y recordaba entonces que no debía embriagarse tanto con el vino de la danza*"⁶⁵). Lo que explica el contraste entre la milagrosa cura de la heroína y el médico-Esculapio, siendo Esculapio hijo de Apolo. Para decirlo en términos nietzscheanos se trata de la oposición entre apolonismo y dionisismo, lo que se ajusta perfectamente a la orientación general de la obra de Darío, privilegiando como en "*Palomas blancas y garzas morenas*" lo carnal o humano sobre lo divino, etéreo. Baco también representa como Apolo una hipóstasis del dios Sol original como nos damos cuenta al estudiar el templo de la Triada de la antigua Heliópolis. Ahora bien Ariadna abandonada por Teseo en una playa se deja morir. Baco indio (encarnado en el compañero de la heroína del cuento, "*de mirada primaveral... (con sus) frases irisadas y olorosas, de los períodos cristalinos y orientales*"⁶⁶), al llegar de sus conquistas acompañado por su numerosa comitiva de entre la que destaca la figura de Pan, se enamora de ella y la vuelve a la vida. La iconografía antigua nos ha legado muchas representaciones de las nupcias y de la apoteosis de Baco y Ariadna en el carro del dios, símbolo órfico de resurrección. Entre todas las identificaciones mitológicas posible del "*Palacio del sol*" citaremos la alusión a Susana que hace Darío en notas. Según el mismo Darío el fauno de su cuento está inspirado en el fauno cincelado por el chileno Nicanor Plaza; sin lugar a equívoco el fauno dariano es el símbolo del arte y del ser latinoamericano como Pan en *Azul...*

"*El fardo*" y "*El rubí*" cuentan la historia de dos viejos trabajadores. En "*El fardo*" el tío Lucas después de perder su lancha de pescar se ve obligado a trabajar en el muelle donde su hijo muere al ser aplastado por un fardo inscrito con "*letras en "diamantes"*"⁶⁷. Este motivo que integra la alegoría de la Crueldad como veremos después, nos permite establecer una semejanza entre "*El fardo*" y "*Estival*". El cuento habla del viejo tosco y el hijo de frágil salud y "*sangre negra*" en oposición a la riqueza representada por el "*grueso fardo*" con sus letras de diamante⁶⁸, sucesivamente comparado con un pez⁶⁹ y un perro⁷⁰, y asociado con triángulos y pirámides⁷¹.

⁶¹ *Ibid.*, p.71.

⁶² *Ibid.*, p. 72.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 47-48.

(símbolos de la estructura social clásica), sugiriéndonos la idea del monstruo de la alquimia⁷². Las letras de diamante del fardo aluden a la cifra misteriosa de la Bestia del *Apocalipsis*, 13, 18 y 17, 5, la que primero aparece bajo la forma de un leopardo con patas de oso y fauces de león (13, 2), y después de un cordero que habla como serpiente (13, 11), referencias que nos ayudan a interpretar el carácter híbrido de las apariencias del fardo y su relación con las figuras de "Estival". El Dragón rojo arrojado a la tierra por San Miguel y sus ángeles (12, 7-10) intenta matar a la mujer y a su hijo (12, 3-6), vomitando un río de agua (12, 15), "pero la tierra vino en auxilio a la mujer...(y) tragó el río" (12,16). En "El fardo" ocurre al revés, al ser destruida la lancha por el mar el hijo queda a salvo para morir después aplastado por el fardo identificado con la Bestia, alegoría del poder (17,13) y del dinero (17, 4 y 18, 11), objetos de admiración de los hombres (13, 7). En "El fardo", como vimos, es el hijo y no la Bestia (13, 3) quien es herido de muerte. En "El rubí" acontece algo semejante sólo que aquí es la heroína y no su amante la que muere destrozada tratando de escapar. La figura del hijo en "El fardo" posee un halo crístico, su corta existencia reproduce los momentos esenciales de la vida, pasión y muerte de Jesús a quien recién nacido se le esconde de Herodes y más tarde casi adolescente se refugia voluntariamente en el Templo, al joven del cuento se le resguarda en un conventillo cada vez que se enferma para protegerle por su débil salud. Como Jesús fuente de salud y de vida, el joven con su trabajo lleva el bienestar y la cura a su familia. Su muerte llorada por su madre nos recuerda los momentos de la crucifixión y la deposición. Sin embargo hay varios elementos que nos llevan al mito de Laocoonte. La escena transcurre a orillas del mar. El fardo tiene "letras en "diamantes"" "como ojos"; las serpientes de mar "encendidos ojos" y "amarran con grandes ligaduras" a Laocoonte quien apuñalándolas les hace chorrear sangre negra⁷³. Laocoonte es la contraparte de Cadmo, padre de Acteón citado por Hugo junto con Prometeo e Ixión. Cadmo es el héroe civilizador constructor de la ciudad. La figura de Laocoonte está ligada a la desaparición de la espléndida Ilión encendida por los pérfidos Argivos. Laocoonte ve a las serpientes atarazar a sus hijos cuando se disponía a sacrificar un toro a Neptuno; el tío Lucas ve perecer el suyo mientras "se alistaba para ir a cobrar y desayunarse"⁷⁴. Laocoonte, antiguo sacerdote de Apolo, provocó la furia del dios al desposar a su esposa delante de su imagen. La mujer del tío Lucas "llevaba la maldición del vientre de los pobres: la fecundidad"⁷⁵. Todavía más claramente que "El palacio del sol", "El fardo" revela una predilección por lo dionisiaco: lo humano, lo carnal, en oposición a lo apolíneo. Así Darío desarrolla una crítica social a semejanza de Laocoonte que, desconfiado de la palabra de Sinón, advierte a los troyanos engañados sobre la desgracia que se les avecina.

E) Mitos y alquimia en *Azul...*

Todos los textos estudiados parecen girar alrededor de las figuras de Pan y Apolo, salvo "Palomas blancas y garzas morenas" que evocando como "El fardo" el carácter nemesiaco de la guerra de Troya revela la oposición entre lo humano y lo divino en referencia a la dicotomía Pan-Apolo, optando por lo propio, lo que significa la superación de dicha dicotomía. Otra exclusión es "El rubí" de inspiración órfica al igual que "El sátiro sordo", ambos hablan del advenimiento del poeta de América identificado con Pan. "El fardo" por su parte revela el carácter crístico de Pan, el Prometeo-Orfeo de Hugo.

Como hemos visto en la sección "Cuentos en prosa" encontramos una permanente referencia a la mitología antigua. En la sección titulada "En Chile" encontramos una alegoría crística. La fuente de inspiración de este proceso cronológico de evolución es *La leyenda de los siglos*. "Album porteño" y "Album santiagués" reúnen doce poemas.

"En busca de cuadros" muestra al poeta-Dios que sueña mirando desde arriba la ciudad. "Acuarela" por los

⁷² V. *Rosarium philosophorum*, Stadtbibl. Vadiana, St Gallen, M.S. 394, f. 92.

⁷³ Virgilio, *Eneida*, Madrid, Fraile, 1994, p. 49.

⁷⁴ *Azul...*-Guaymurás, p.48.

⁷⁵ *Ibid.*, p.44.

nombres de las protagonistas es una alegoría de la Virgen y su madre. El iris que lleva Mary es el símbolo del matrimonio entre José y María, así como también el signo que anticipa el advenimiento. El ángel de la Anunciación tradicionalmente ofrece un lirio a la Virgen. Aquí como en "*El palacio del sol*" es evidente el significado sexual del motivo. "*Paisaje*" evoca el ambiente de la Navidad; los animales: la mula y el buey, posiblemente el trabajador sea José. "*Aguafuerte*" describe el lugar donde unos herreros semejantes a Cíclopes afanosamente forjan el metal mientras afuera una muchacha come uvas. Esta fruta símbolo entre otras del amor nos lleva a pensar en Afrodita y en su matrimonio con Hefestos. Hay también una doble referencia renacentista a la Creación. Vulcano arrojado del Olimpo por Júpiter fue quien enseñó las artes del metal a los hombres, quebrándose los miembros en su caída, pasaje que nos recuerda al Nommo dogón, Prometeo africano. La muchacha comiendo uvas nos evoca por su parte como en el *Hortus deliciarum* del Bosco la numerosa descendencia de Eva. Darío nos propone una alegoría típica del siglo XIX del advenimiento demiúrgico del artista-Prometeo, el establo siendo aquí transformado como en El Bosco o *L'Ystoire de Merlin* en forja demoníaca. "*La virgen de la paloma*", que refiere también al tema venusiano y a los *Evangelios apócrifos* donde Cristo niño infunde vida a palomas hechas de barro, aborda el tema de la creación artística, identificándola con el propio nacimiento de Cristo. "...y él, poeta incorregible, buscó los labios de donde brotaba aquella risa"⁷⁶, frase que evoca la relación amorosa del poeta con la musa en "*De invierno*" o "*Para una cubana*". "*La cabeza*" es la cabeza del artista, cíclope y diablo como lo llama Darío, llena del mundo que lo rodea "*como la endiablada mezcla de tintas que lleva la paleta del pintor*"⁷⁷.

Con "*Album porteño*" recorrimos desde la concepción hasta la crucifixión donde el cráneo de Adán es redimido por la sangre de Cristo; estos poemas constituyen una alegoría del artista de tipo cosmogónica en que Dios es el mismo artista que reconstruye con su visión propia el mundo conocido. Así como "*El sátiro sordo*" es la recreación de un mito estacionario (pero refiere también a *Samuel*, 16, 14-23, lo que amplifica el aspecto mesianico del poeta identificándolo con David, como la oposición entre Norte y Sur en *Prosas Profanas* que es a la vez una referencia al mito de Quetzalcoatl y a *David*, II, 5-45), y "*El año lírico*" de las estaciones en relación simbólica con el origen del mundo, "*Album porteño*" es una cosmogonía (como lo muestra también la alusión a los Cíclopes de la forja de Vulcano), es decir una genealogía de la creación artística, como lo es también "*Album santiagués*". En ambos cada texto alude a un género o una técnica pictórica. En "*Acuarela*" de "*Album santiagués*" el poeta imagina su encuentro con una especie de Cenicienta del mundo real. "*Un retrato de Watteau*" es la descripción de una mujer admirándose delante de su tocador bajo la mirada de un sátiro en bronce que porta un candelabro (símbolo de la penetración física de la mujer-musa por el arte como el lirio en "*El palacio del sol*"). El rapto de Europa en el plafón representa la superación del arte clásico por Darío tal como lo estudiamos en *Prosas Profanas*. "*Naturaleza muerta*" describe la impresión de realidad que dan las frutas falsas gracias al talento del artista. "*Al carbón*" recrea la actitud orante de una mujer. "*Paisaje*" es una escena de amor entre una hermosa rubia y un moreno gentil al resplandor del crepúsculo. El sexto y último texto en referencia a Baudelaire trata del "*Ideal*" del "*pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis*"⁷⁸, mujer "*torre de marfil, ... flor mística*"⁷⁹ que pasa soberbia ante el artista, como un "*sueño azul*"⁸⁰. "*El ideal*", último poema de "*Album santiagués*", prefigura a la musa blanca, "*flor mística*" inalcanzable de "*Yo persigo una forma...*", poema con el que concluye *Prosas Profanas*, momentos en los que el artista habla en primera persona, pues ya posee voz propia porque ha encontrado a su musa, aun imposible. El descubrimiento ("*Acuarela*") de la musa ("*Divina Psiquis, dulce mariposa invisible*", como escribe Darío en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*), encerrada como el Eros de Psiquis en su propia idealidad ("*Un retrato de Watteau*"), se alcanza gracias al arte que le da realidad ("*Naturaleza muerta*"), raptándola como el toro a Europa. La belleza transporta al artista a un plano divino ("*Al*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

carbón"). Pero el artista Pigmalión o Prometeo enamorado ("*Paisaje*") pierde su musa dándole a luz: "*visión que deslumbra*" ("*El ideal*"⁸¹).

La tercera parte de *Azul...* que aporta una nueva visión cosmogónica, está dividida en: "*Primavera*", himno al amor y al mundo edénico, salvaje y primordial; "*Estival*", que recrea el segundo momento de la Creación cuando aparecieron los felinos y las víboras, época saturnal en la que se tejieron los conflictos; "*Autummal*", "*historia... secreta.../llena... de poesía*"⁸² del origen, desde "*las nieblas*"⁸³; "*Invernal*", donde se habla por primera vez de la humanidad, de su Creación implícitamente (ya se ha señalado "*El paisaje urbano en 'Invernal'*"⁸⁴, que se opone al salvajismo de las estaciones anteriores), asocia el invierno al amor. El amor humano no es castigado; la instalación del poeta en el mundo del invierno favorece el nacimiento del amor, segunda Creación redimida de la culpa como en los casos de Deucalión y Noe, pues el invierno es identificado con el Diluvio en la simbología clásica sincrética entre los relatos bíblicos y las cuatro estaciones, notablemente utilizada por la iconografía moderna. De aquí, verdadero acto de fe del artista del siglo XIX, "*Pensamiento en otoño*" es un himno a la belleza y al amor humano. Al nivel estructural el hecho de que "*Invernal*" cierra el ciclo de las estaciones prefigura este himno, resaltando el carácter trágico, adámico o prometéico, del destino de la humanidad. Con "*Anagke*" se finaliza *Azul...* El poema expone la profunda meditación de Dios sobre su Creación que era toda amor, reprochándose por la muerte que la enturbia y que él mismo impuso. El valor simbólico y bíblico, más precisamente cosmogónico ("*Verano, estío, otoño, invierno, siendo/ cuatro tiempos, que el año dividieron/ en cuatro espacios...*" dice Ovidio, *Las metamorfosis*, Lib. I, 190-193) de las estaciones en *Azul...* se evidencia en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* que reutilizan los motivos de *Azul...* (esencialmente la estación de otoño). La estrofa doce de "*Canción de otoño en primavera*" con acentuada nostalgia recoge la dialéctica de "*Pensamiento de otoño*" en la que la primavera aparece asociada al Edén y por ende al Pecado original como en Poussin. Idénticamente la estrofa dieciocho del primer poema epónimo de *Poema del otoño y otros poemas* (1910) hace referencia al episodio de Ruth y Boaz que, en Poussin como en Hugo, simboliza el verano. En los cuatro primeros poemas de "*Intermezzo tropical*" que siguen a "*Poema del otoño*" están las horas del día confundidas con las estaciones y sus alegorías tradicionales como en la serie que Géricault realizó en Italia. En las primeras estrofas de "*Vesperal*" y de "*Canción otoñal*" nuevamente se identifica el Occidente con el crepúsculo sólo que aquí el advenimiento que se anuncia no es el del poeta prometeico como en *Azul...* sino el de América, más precisamente el de Nicaragua. Nicaragua país del mediodía, "*Midí, roi des étés*" para el poeta, mediodía en *Prosas Profanas*, país ignorado en "*Divagación*" y de la última estrofa de "*Era un aire suave...*" buscado afanosamente por el poeta a través de los cuatro puntos cardinales y desde el que una vez localizado es posible contemplar la totalidad: "*Es la isla de Cardón, en Nicaragua./ Pienso en Grecia, en Morea o en Zacinto./ Pues al brillo del ciclo y al cariño del agua/ se alza enfrente una tropical Corinto*"⁸⁵, Corinto citada en "*Divagación*" a propósito de la Jonia de "*Era un aire suave...*" Arturo Andrés Roig planteará más tarde esta misma oposición entre el Occidente crepuscular y la América Latina matutina que "*canta... la alondra matinal en el alba de la primavera*"⁸⁶ como Darío escribe a su musa Venus en "*A una estrella*" .

Por todo este conjunto de elementos *Azul...* se inscribe dentro de una perspectiva latinoamericanista. Al mundo rico y ciudadano de mujeres blancas se opone la Cenicienta de "*Acuarela*". Con brazo de ninfa y pie pequeño en el zapato de tacones rojos la aristócrata santiaguesa de "*Un retrato de Watteau*" se contrapone no sólo a la Cenicienta de "*Acuarela*" sino que también a los monstruos: sátiros y sirenas que decoran su entorno. El arte y la cultura son el paradigma y la salvación de la monstruosidad física de la humanidad tal como se ve

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 123.

⁸³ *Ibid.*, pp. 124ss.

⁸⁴ Coloma, pp. 163ss.

⁸⁵ Darío, *Poesía*, Managua, Nueva Nicaragua, 1994, p. 368.

⁸⁶ *Azul...* Guaymuras, p. 161.

en "La ninfa", en paradójica concordancia con la diformidad moral que campea en el mundo egoísta y vanidoso de los grandes y de los dioses. "Naturaleza muerta" plantea el contraste en el plano artístico-cultural⁸⁷. La sección "El año lírico" aborda lo mismo sólo que a nivel mitológico. "Anagke", palabra que significa "Fatalidad" como lo recuerda D. Eduardo de la Barra⁸⁸, resalta de manera irónica el carácter trágico de la vida marcada por la contraposición entre Dios y Satán en referencia a Job. "Anagke" es también la evocación del mito de Escila que transformada en alondra por haber traicionado a su padre fue devorada por éste metamorfoseado en águila. Así como Elena o Filomela, símbolo de la voz poética en Darío, Escila se relaciona con las intrigas del poder y del amor. Escila como Filomela (o Ariadna) es traicionada por un mozo. Al cortar la mecha de oro de su padre para entregarse a Minos, Escila sería la representación de la América hispánica que deshaciéndose del yugo español se entrega a los deseos de conquista del águila de América del Norte (ver también *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, en particular sobre la alondra como símbolo del advenimiento del pueblo latinoamericano los poemas XII a XIV). Tal hipótesis encuentra su confirmación en "Canto a la Argentina" donde la figura de Anagké simboliza nuevamente el destino trágico que a América impuso Europa. "El año lírico" opone entonces símbolos de la discrepancia y de la crueldad de los dioses (Adonis y Afrodita en "Primavera", el príncipe de Gales y sus niños rubios en "Estival") a símbolos del amor y de la entrega al otro (las aves de "Primavera", el amor del tigre asociado con Pan, Cupido y Citeres en "Estival", la relación del poeta creador del mundo con la mujer-musa en una concepción adámica de descubrimiento y "Unión mística" en "Autumnal", la paloma venusiana de "Primavera" asociada con blancura, el despertar de Oriente, la aurora, el cielo azul, el recuerdo de la amada para el amante, la música celeste y la maternidad en "Anagke"). "Invernal" evocando a Hebe opone el frío que mata al pobre (noche fría, nieve frígida, invierno, como en "El rey burgués") al amor del poeta que representa el calor del fuego y lo negro. Igualmente "Pensamiento en otoño" opone el invierno a la mujer, Venus de abril, eterna primavera, y al amor de pareja, a los que el poeta dedica un himno. "Estival", que nos recuerda "La mort du loup" de *Les Destinées* de Vigny⁸⁹, es una alegoría de la Crueldad tal como podemos ver en los libros de emblemas⁹⁰. Las letras de diamante del fardo representan igualmente el corazón duro, como el pecho de diamante de las figuras de la Crueldad. "Al carbón", que describe una mujer orando en la oscuridad, como "Autumnal" habla de una trascendencia de tipo religioso de lo blanco a través de lo negro. De ahí que la mujer blanca de "boca roja que pedía el beso" amante del hombre moreno de "Paisaje" en *Album santiagués* es como la hembra de "boca bermeja" de "Primavera" o la mujer de "Invernal", "Venus" y "De invierno", alegoría como en *Prosas Profanas* de la musa blanca que se entrega al poeta de América. "El ideal", retomando lo misma dialéctica que "La cabeza" o "Autumnal", identifica el ideal, lo blanco, el alba, el azul y la musa con el país encantado ("Paisaje" de *Album santiagués*) que en *Prosas Profanas* se identifica claramente con América.

Ahora bien una vez constatada la unidad de motivos en la obra dariana la misma recurrencia de estos nos incita a proponer una interpretación alegórica de *Azul...* Es oportuno volver nuevamente a la cuestión del origen del significado de este título, pero esta vez refiriéndonos a Mallarmé, autor de dos celebres poesías tituladas "L'après-midi d'un faune" (1876) y "L'Azur" (1866) evidentemente de simbología alquímica. En "L'Azur" Mallarmé opone el azul celeste del cielo a la materia: "-Le Ciel est mort. - Vers toi, j'accours! donne, ô matière,/ L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché/ A ce martyr qui vient partager la litière/ Où le bétail heureux des hommes est couché,/ Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée... N'a plus l'art d'attifer la sanglante idée,/ Lugubrement bâiller vers le trépas obscur.../ En vain! L'Azur triomphe et je l'entends qui chante/ Dans les cloches... et du métal vivant sort en bleus angélus! / ... Où fuir dans la révolte inutile et perverse?/ Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!" Aquí el Ideal se vuelve sospechoso y el mal atractivo como en la poesía de Baudelaire que reaccionó a la poesía de Hugo. En "L'après-midi d'un faune" Mallarmé describe a un sátiro idólatra asociado al rojo de la carne y de la sangre

⁸⁷ V. Lily Litvak, "Una "Naturaleza muerta" - Rubén Darío derrota a Zeuxis y a Parrasio", *Artefacto*, No 11, marzo-junio de 1995.

⁸⁸ V. *Azul...*, edición del Centenario, Managua, Nueva Nicaragua, 1988, p. 66.

⁸⁹ "La Filite", otro poema de *Les Destinées*, habiendo también inspirado a Darío, en este caso, ya lo hemos dicho, a "El Rey burgués" y "El sátiro sordo".

⁹⁰ V. José Luis Morales y Marin, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986.

que aspira a la muerte y al amor y poseyendo a Venus se condena a sí mismo. Este sátiro se opone al azur, falso. Y al bañarse como en una fuente en los ojos azules de la ninfa y en su caliente vellón su soplo asciende de nuevo al cielo. La cabeza vacía del poeta, el color rojo y el metal son símbolos alquímicos. Las campanas podrían evocar la unión en el aire del fuego y del agua⁹¹. El carácter mesiánico de Pan, que se encuentra también en "*Verlaine*" de *Prosas Profanas*, refiere a la oda a Pan de Virgilio en la cual el rostro del dios simboliza el fuego, su barba el fuego y el aire, su piel las estrellas, y la flauta de siete cañas los siete cielos, o a Servio en el que las astas del dios representan los rayos del sol y sus cuernos la luna.

Numerosos motivos de la obra dariana tienen un trasfondo alquímico: palacios de cristal, reyes, princesas o ninfas desnudas, pavos reales, y parejas de enamorados. En *Prosas Profanas* el poeta-alquimista se propone encontrar la verdadera clave del jardín de las Hesperides en su búsqueda heroica del vellocino de oro. La última parte de la edición de 1901 nos revela que como el alquimista en la concepción hindú el poeta busca como transformar el cuerpo, mortal y corruptible⁹², en inmortal y divino. Podemos citar varios símbolos alquímicos evidentes en *Azul...*: el verso de oro⁹³, las referencias a Alberto Grande, Averroes, Raimundo Lulio, "*las fórmulas aristotélicas, ... cábala y nigromancia*" así como también a la Piedra Filosofal⁹⁴, la química⁹⁵, lo rojo que brota de lo blanco⁹⁶, la cabeza⁹⁷, la música celeste de "*Anagke*"⁹⁸, el "*arca extraña*" del "*terrible taller*"⁹⁹, el "*camino de Gloria, donde hay que andar descalzo sobre cambroneras y abrojos; y desnudo, bajo una eterna granizada*"¹⁰⁰. Podemos también ver en "*La cabeza*" la imagen alquímica de Atena, o sea la lluvia de oro que encontramos por ejemplo en las obras de Glauber o de Michael Maier. Como lo recuerda Julio Valle-Castillo¹⁰⁰ numerosos escritores desde Octavio Paz hasta Cathy Login Jade pasando por Ricardo Gullón y Anderson Imbert señalaron "*la corriente central de ocultismo que atraviesa la obra de Darío*".

Según las teorías budista, zen y sufi, en el proceso de iluminación que acontece durante la búsqueda de la Piedra Filosofal, se forma el núcleo espiritual, el hombre materia y alquimista de la Gran Obra debe cambiarse en el divino cinabrio según dice la alquimia china para igualar a los dioses a través de la fundición ritual, es decir el pasaje en la forja, los hornillos alquímicos de la tradición europea en los cuales la Piedra Filosofal pasa del blanco al rojo. Es ese mismo proceso de identificación entre el poeta-Dios y su obra-mundo que nos revelan "*La ninfa*", "*El velo de la reina Mab*", "*El pájaro azul*", "*La cabeza*" o "*El ideal*". "*El rubí*", "*Aguafuerte*" y "*De invierno*" nos hablan explícitamente del pasaje del blanco al rojo. De ahí nace la Piedra Filosofal. La Obra ha de llevarse a cabo en primavera, estación de "*El palacio del sol*", "*La muerte de la emperatriz de China*" o "*Echos*", pero también primera estación de "*El año lírico*". *Azul...* nos descubre de manera alegórica el proceso alquímico en sus distintas etapas. Devorado por Cerbero ("*El fardo*") en ocho ocasiones por mediación del fuego secreto el sujeto, tras haber descubierto la materia prima mineral y metálica de la Gran Obra de la teoría sanscrita: Adán (el hombre salvaje del "*Rey burgués*"), y limpio de impureza (el poeta harapiento de "*La canción del oro*" que nos evoca también al Loco del Tarot), queda listo para ser cocido en el interior del Huevo hasta alcanzar la perfección ("*Aguafuerte*"). Tenemos aquí también una relación con la mitología clásica:

⁹¹ V. Stanislas Klossowski de Rola, *Alquimia*, Madrid, Debate, 1993, fig. 36.

⁹² *Azul...*-Guaymuras, p.54.

⁹³ *Ibid.*, p.63.

⁹⁴ *Ibid.*, p.66.

⁹⁵ *Ibid.*, p.69.

⁹⁶ *Ibid.*, p.99.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 136-137.

⁹⁸ *Ibid.*, p.152.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰⁰ Julio Valle-Castillo, "*Rubén Darío y el poema gráfico de América*", *Nuevo Amanecer Cultural*, sábado 7 de febrero de 1998, p. 1.

"Zeus fulmina a los Titanes. De sus cenizas nace la raza humana, que tiene del origen de sus antepasados lo que en ella hay de terrestre y de bestial, pero posee también en su alma otro elemento, divino, que se debe a Dionisos devorado. La tarea del hombre es, pues, librarse de lo que en él hay de "titánico", despertar, purificar el elemento divino, dionisiaco, que también posee. Tales fueron las leyendas y las enseñanzas del orfismo"¹⁰¹.

En esta perspectiva la alternancia en *Azul...* entre cuentos de muerte y cuentos de resurrección toma todo su valor. Dentro del huevo los dos principios uno masculino, caliente y solar, el otro femenino, frío y lunar, se interactúan mordiéndose salvajemente ("*Estival*") hasta pudrirse y disolverse en nigredo líquido, esta oscuridad superior a todas las otras porque "*no hay generación sin corrupción*". A esa etapa, que anuncia el nacimiento de un niño en Belén ("*Album porteño*"), sucede la etapa en la que el Mercurio vuelve en el microcosmos (b"*Album santiagués*") del Huevo recibiendo las influencias celestiales y purificadoras ("*Al carbón*") y vuelve a caer sobre el continente que ha de emerger finalmente ("*Autumnal*"), mientras aparece un sinfín de hermosos colores llamado Cola de Pavo Real (los "*iris hechos trizas... (con) un color de lapislázuli y una humedad radiosa*" que describe Darío¹⁰² en "*Acuarela*" de "*Album porteño*" alude a la mujer Iris¹⁰³). Al final de este segundo trabajo el Rey Rojo o Azufre de los Sabios sale del vientre de su hermana Isis o el Mercurio, Rosa Alba, la Rosa Blanca, para reunirse en el Fuego del Amor (Sal o Fuego Secreto) con la Reina Bendita (al igual que Cadmo atraviesa la serpiente con su lanza) dando así a luz a la Piedra Filosofal ("*Invernal*", "*Pensamiento en otoño*"). Darío propone entonces de ver en el poeta un alquimista. "*Pocos artistas son verdaderos alquimistas: hay demasiados que trabajan siguiendo los principios de la química vulgar. Estos últimos, basándose en este arte, divulgan todo tipo de sofismas y los impostores los utilizan para, después de haberse arruinado ellos, arruinar a otros. (Su arte) se hubiera despreciado por todas estas razones de no haber existido otras más fuertes para valorarlo, ya que muchos de sus descubrimientos han sido muy útiles para la humanidad. Los verdaderos alquimistas no se vanaglorian de sus conocimientos; no pretenden engañar a la gente para conseguir dinero, porque, como Morien dijo al rey Calid, el que lo tiene todo, no necesita nada. Dan sus riquezas a los necesitados. No venden su secreto y, si transmiten su conocimiento a unos cuantos amigos, es sólo a aquellos que creen que se lo merecen y que lo utilizarán de acuerdo con la Voluntad Divina. Conocen la Naturaleza y sus mecanismos, y utilizan este conocimiento para alcanzar, como dice San Pablo, el del Creador"* escribe Don Pernety en su *Dictionnaire Mytho-Hermétique*¹⁰⁴, recordándonos los poetas del "*Rey burgués*" y "*El rubí*". Pero si el poeta puede obtener esta suprema sabiduría es porque: "*Porfirio, en su tratado sobre las sensaciones, nos dice que la visión no se produce por un cono ni por una imagen ni por ningún otro objeto, sino que es la mente, estableciendo conexión con los objetos visibles, la que se ve así misma en dichos objetos, que no son sino ella misma, dado que la mente abarca todo y que todo lo que existe no es sino la mente, que contiene cuerpo de todas clases*" según dice la teoría gnóstica¹⁰⁵.

El manejo de los colores tiene aquí su significación. Mientras el negro Saturno, que echando por la boca a sus hijos simboliza a la materia prima una vez humedecida y calentada adecuadamente, se relaciona con la turquesa, el sol se asocia con el zafiro, piedra muchas veces citada por Darío en su obra¹⁰⁶. Así el color verde de la primavera en "*Echos*" o indistintamente garzo o verde de los ojos de Atenea, que evoca el grado primordial de la obra, el Caos, que hay antes y durante la putrefacción, se complementa con el grado último, azul, del sol, sombra de Dios, oro de los filósofos ("*encarnación de éter*"¹⁰⁷), que se opone al oro falso de la ciencia humana. Además, esta ambivalencia que mantiene Darío en el poemario entre los dos colores parece

¹⁰¹ Georges Méautis, *Mitología griega*, Buenos Aires, EDICIAL, 1995, p. 90.

¹⁰² *Azul...*-Guaymuras, p. 96.

¹⁰³ V. Bib. Apost. Vaticano, Cod. Pal. lat. 1066, f.223.

¹⁰⁴ Cit. por Klossowski, p. 13.

¹⁰⁵ Klossowski, *ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ V. por ejemplo *Historia de mis libros*, o *Azul...*-Guaymuras, p. 78.

¹⁰⁷ *Azul...*, *ibid.*, p. 61.

resolverse en la figura del dios azteca del Sol Chalchihuitl¹⁰⁸, en cuanto éste es símbolo de renovación (renovación que se puede interpretar en la perspectiva dariana tanto como la regeneración del proceso de superación alquímica que como el renacimiento modernista que el nicaragüense aportó a la literatura de su época). El azul es símbolo del dominio del hombre sobre su destino: el Agente Mágico Universal: Azoth y la región de Magnesia (ver "*Anagke*" y la concepción prometeica del artista en *Azul...*). Como nos lo revela "*El palacio del sol*" la alquimia es Panacea, Fuente de Vida, Medicina Universal. El juego de los colores tiene entonces en *Azul...* un doble valor simbólico: de rebelión como en Baudelaire: "*L'oeil d'azur (étant vaincu par l'oeil noir*" ("*Lesbos*"), y por ende de superación y advenimiento como en el *Apocalipsis* y "*El fardo*". Es en la reunión alquímica del alma (principio femenino) y del poeta (principio viril) que, en "*Palomas blancas y garzas morenas*" o "*De invierno*" como en el primer poema sin título de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* (estrofas 6 y 9-10), se opera tal trascendencia, tal advenimiento del divino cinabrio, de lo rojo, color-símbolo como lo negro de lo Americano tanto en *Azul...* como en *Prosas Profanas*. El proceso de alcance de un ser propio se desarrolla en los dos poemarios a través de la alegoría musical, la alquimia siendo Arte de Música, la Sal Armónica, tercer componente del Arte es representada como en *Prosas Profanas* por la estrella de Belén junto con Pan, hijo de Mercurio, músico cuya cabeza y cuerpo componen el jeroglífico del mercurio de los filósofos, solar y lunar a la vez.

F) Azul... "en question"

El título *Azul...* con puntos suspensivos acusa la significación múltiple: alquímica, huguesca, baudelairiana y mallarmeana del color azul y nos introduce a la problemática latinoamericanista del poemario, evidente en sus motivos, dándonos nuevas y definitivas luces sobre la cuestión de la supuesta orientación esencialmente estética de Darío antes de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, que nos autorizan a pensar que hay una continuidad en su creación desde *Epístolas y Poemas*. Este estudio demuestra que, más allá del discurso social, *Azul...* no solamente plantea el problema del individuo en la sociedad capitalista moderna, sino que también se interroga sobre el estatus de América en el mundo, lo que al reconocer una ciudadanía nacional nos permite hablar en el más estricto sentido etimológico de la orientación política de *Azul...* En esta medida comprendemos el carácter mesiánico del poeta, típico de la mitología del siglo XIX acerca de la formación de sí, ora en las armas y el heroísmo viril, ora en el talento oratorio o las artes y letras¹⁰⁹. Esta superación nacional a través del advenimiento de un individuo, que se encuentra también en Dostoievsky, Hugo o Michelet, toma en Darío acentos que confirman las tesis de Fanon acerca de los conflictos en la relación negro-blanco. *Azul...*, influenciado entre otros por Martí (especialmente en "*Walt Withman*"¹¹⁰) nos da cuenta del pensamiento latinoamericano y liberal de una época.

¹⁰⁸ V. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Laffont/Jupiter, 1988, art. "Bleu", p. 131.

¹⁰⁹ V. Philippe Ariés y Georges Duby, *Historia de la familia*, Madrid, Taurus, 1991, t. 8, p. 165.

¹¹⁰ Como lo recuerda Coloma, pp. 177-178.

III - PROSAS PROFANAS: LA ALEGORIA DE LA POESIA Y LA IDENTIDAD CULTURAL EN DARIO

En su *Introducción al estudio de Azul...* (1988), Coloma González nos dice que "*Ayuda a comprender mejor las obras darianas, estudiar como están organizadas, es decir, ver como están dispuestas las composiciones que las integran, que orden siguen*"¹¹¹.

Atendiendo a esto vemos que *Prosas Profanas* tiene una organización clara. La versión de 1897 esta dividida en seis secciones, más unas "*Palabras liminares*".

La primera comprende dieciocho poemas:

El primero se pregunta donde encontrar a la musa que ríe. El segundo la busca en las cuatro partes del mundo.

"*Sonatina*" cuenta la historia de una blanca princesa triste, la musa, triste porque ignora las maravillas del sur.

"*Blasón*" ubica la poesía y el arte en general bajo la forma del "*cisne de nieve*" en Europa. Mientras "*Del Campo*" evoca los viajes de Darío, al tiempo que el poeta a la manera de Bécquer afirma: "*Yo soy la poesía.../ Yo soy el postrer gaucho*"¹¹² *que parte para siempre, / de nuestra vieja patria llevando el corazón*".

En "*Alaba los ojos negros de Julia*", como en los poemas siguientes, se opone entonces el mundo blanco del norte a la "*luz meridional*", negra, autóctona, fuente de inspiración del poeta.

En "*Bouquet*"¹¹³ y "*El Faisán*" (significativamente "*escrito en París*" según Darío, es decir entre junio y julio de 1893, aún que publicado sólo en 1895), Rubén explica como él logró la musa blanca haciéndola suya espiritual y físicamente.

De aquí que "*Garçonnière*" muestra como el poeta se convirtió en el centro de atención de Europa, especialmente de los círculos de artistas y poetas por él mismo superados.

Cerrando el ciclo "*Ite, Missa Est*" sugiere desde el título esta superación plena del blanco por el negro, del norte por el sur, de la musa por el poeta, de Europa por América.

Con la segunda sección, "*El Coloquio de los Centauros*", se remata la progresión a contrapelo de los poemas de la primera parte. A nivel estructural y funcional, cada poema a partir de "*Para una cubana*" va haciendo referencia al que le precede como si se tratara de su continuación en vez de abordar un tema nuevo. De esta manera queda en evidencia el retorno a lo original y lo indígena.

La secuencia progresiva de la primera parte, epónima del poemario, se nos revela como la matriz de las demás partes que integran la obra.

En la tercera sección titulada "*Varia*" encontramos en el primer poema: "*El poeta pregunta por Stella*" la

¹¹¹ Coloma, p.23.

¹¹² Término que Pablo Groussac utilizó en 1896 para definir el arte de Darío, cit. *in ibid.*, pp. 80-81.

¹¹³ "... *ejercicio sobre el blanco* (dedicado y titulado "*A Blanca*" Gómez Palacios en su publicación original en la Revista Buenos Aires) *nacido de la simpatía evocativa de Gautier*", v. Darío-Zulueta, p. 42.

afirmación de la superioridad de la musa del poeta sobre la musa blanca, musa del poeta por quien pregunta, al igual que en los primeros poemas de *Prosas Profanas* trata de ubicar el país de los cisnes.

"*La Página Blanca*" y "*Año Nuevo*" revelan el advenimiento del poeta identificado con un rey mago y con Cristo¹¹⁴.

"*Epitalmio Bárbaro*" que concluye "*Varia*" es una ubicación de la verdadera poesía, en el tiempo y en el espacio, del mítico país de los centauros, es decir de la edad de oro.

La cuarta sección; "*Verlaine*", además de ser un homenaje a la muerte del poeta francés conlleva la afirmación del mismo proceso de superación. La desaparición de Verlaine se trueca en símbolo de la muerte del arte de la vieja Europa y del advenimiento consecutivo de Darío como poeta de América.

La quinta sección; "*Recreaciones arqueológicas*" es la ubicación del mundo poético en el país de los centauros donde Quirón, personaje principal del "*Coloquio*", y según la mitología educador de Asclepios y compañero de Jasón en la búsqueda del vellocino de oro, se convierte en "*Palimpsesto*" en "*raptor de Europa*" en lugar del toro Zeus de la leyenda clásica. Es decir que Darío, cuyo símbolo es Quirón, aventajó a Europa en su arte, como lo ha dado a entender en "*Garçonnière*" y lo afirmará en el "*Prefacio*" de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*.

Las secciones adjuntadas en la edición de 1901 retoman las mismas dialéctica y progresión que las precedentes partes¹¹⁵.

En "*Dezires, Layes y Canciones*" se identifica, como en *Azul...*, el amor con el arte y trata nuevamente de la superación tanto espiritual como física, de la musa blanca, personificada en una gata, por el poeta negro, o sea el poeta de América.

La última sección: "*Las ánforas de Epicuro*" es una serie de himnos de Darío a sí mismo, primero al poeta, después a su musa (poemas del 2 al 5) y finalmente a sus viajes que le permitieron encontrar a la musa autóctona.

Así el poeta se reconoce en el Jasón de "*La hoja de oro*" y en el Ulises de "*Marina*".

Como pudimos apreciar, uno de los motivos más destacados en donde se expresa esta superación de lo ajeno por lo propio es la oposición entre el blanco y el negro o rojo.

Según el principio de inversión típico del arte del siglo XIX, el color negro hace referencia al hemisferio sur, el de la "*luz negra*" y "*meridional*", como lo llama Darío en "*Alaba los ojos negros de Julia*", mientras el rojo alude al color de piel tradicionalmente atribuido a los pueblos indígenas de América, a "*las rojas plumas*" del "*indio plumaje*" como lo poetizó Martí¹¹⁶.

Otro motivo importante, que se anuncia desde el primer poema, es el del país incógnito, así definido en *Prosas Profanas* y caracterizado como un país ignorado y lejano; un país que por estar alejado, es a menudo considerado isla: "*isla de oro*" o "*isla de la vida*" en "*Marina*"; un país de mar evidentemente; pero también un país de sol, más exactamente de alba, auroral; un país de exquisitas riquezas; un país de ensueños y "*halagüeño*":

¹¹⁴Según una simbología que Darío reutilizará en "*Responso*", haciéndose así "*eco*" de la "*leyenda del Verlaine católico*", *ibid.*, p. 38.

¹¹⁵Al contrario de la opinión común y de lo que pretende Zulueta, *ibid.*, p.39, no hay una nueva dialéctica en las secciones de la edición de 1901.

¹¹⁶Cit. in Alberto Pérez Solís, *Modernismo hispanoamericano*, Managua, Distribuidora Cultural, 1993, pp.51 ss.

"país Fantasía" y de los cisnes; país que finalmente aparece como el de los centauros, como la Colquida de Jasón o la patria perdida de Ulises.

Con todos estos elementos que definen el país en cuestión el poeta compone una alegoría de la mítica América, paraíso terrenal, utopía e isla de Esperanza¹¹⁷.

Esta noción de Esperanza asociada al país incógnito es recurrente en *Prosas Profanas*, como la referencia a Salomón o al rey de Oriente, evocadora de la concepción tradicional de América como isla salomónica¹¹⁸.

Tanto la definición del país incógnito como su asociación al Oriente cabe plenamente en lo que Roig llama "el discurso civilizatorio" a propósito de la literatura argentina del siglo XIX¹¹⁹.

Evidentemente influenciado por la corriente orientalista que enfrenta a Europa con el Oriente primitivo y salvaje, cuna de la humanidad y de los más antiguos mitos, en "Los Cisnes" Darío escribe: "La América Española como la España entera / fija está en el Oriente de su fatal destino".

La contraposición permanente en *Prosas Profanas* entre la reina de Saba y el rey Salomón manifiesta la dicotomía civilización-barbarie.

Sin embargo, el hecho de identificar América con el Oriente, además de la referencia implícita al mito de Quetzalcóatl, se explica, por un lado, por el juego de inversión, como dijimos, típico del siglo XIX y por otro lado por la antítesis entre América, futuro y alba de la humanidad, y la vieja Europa que ya llegó a su poniente. Así en "Salutación del optimista" Darío habla de "la espléndida luz que vendrá del Oriente, / Oriente Augusto en donde todo lo cambia y renueva / la eternidad de Dios, la actividad infinita".

El contraste entre el modelo europeo y América es revelador del discurso civilizatorio en la medida que supone en *Prosas Profanas* la síntesis de Darío como sátiro (dios original del bosque)¹²⁰ y la musa blanca de Apolo, es decir entre "carne y alma", "numen barbaro" y "resplandor latino", como dice Darío en "Palabras de la satiresa" y "A los poetas risueños".

La constatación de lo expuesto nos coloca ante una reflexión más importante para la comprensión de *Prosas Profanas*.

En *Prosas Profanas* como antes lo hizo en *Azul...*, Darío maneja permanentemente el sincretismo entre las artes, universo artístico superado por él mismo con particular énfasis a la identificación entre los órganos de la voz y los instrumentos de música, poniendo en evidencia, especialmente en la primera parte, la evolución que va de la risa y del grito hasta el lenguaje, que adquiere mayor expresión en el diálogo de tipo platónico y hermético del "Coloquio".

En otras palabras, en *Prosas Profanas* nos aparece muy claramente la división agustiniana entre "armonía", encarnada por la voz humana, "orgánica" por los instrumentos de viento, y "rítmica" por los instrumentos de

¹¹⁷Fernando Ainsa, *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Cesares*, Madrid, Alianza, 1992, pp.82-83.

¹¹⁸*Ibid.*, p.88.

¹¹⁹Arturo Andrés Roig, *Rostro y Filosofía de América Latina*, Mendoza, EDIUNC, 1993, la parte "Entre la civilización y la barbarie", pp. 23-91.

¹²⁰No obstante el carácter crístico de Pan, "Dios-aparecido", luminoso y mesianico (es decir guía), en el frontispicio del libro de *Los Raros*, lo que revela el "marco gnóstico de (la) doctrina poética" de Darío, v. Darío-Zulueta, op.cit., p.36 y nota 44 pp. 36-37.

cuerda y de percusión¹²¹ .

Esta división es clásica de las alegorías de la Poesía, cuya más famosas son: *El concierto campestre* de Giorgione, los *Tarocchi* de Mantegna, y el fresco del muro de la entrada de la biblioteca de Pico de la Mirandola¹²² .

Entonces, la utilización también frecuente en *Prosas Profanas* del símbolo de la fuente, que en el poema epónimo de la última parte se identifica explícitamente a Darío como inspiración y modelo para los jóvenes poetas, termina de confirmarnos que la obra se debe entender como una alegoría de la poesía, en cuanto a que la fuente de la inspiración está justamente con los instrumentos de música y el canto el otro elemento clásico de las alegorías de la Poesía ya citadas¹²³ .

Nunca es más claro en Darío que en "*Triste, muy tristemente...*"

Esta fuente que para Darío resulta ser Verlaine en "*Responso*" ("*el chorro de agua de Verlaine*" como dice en el "*Soneto autumnal*" de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*)¹²⁴ , para sus discípulos es el mismo en "*La Fuente*". Triunfante sobre sus modelos Darío afirma en las "*Palabras liminares*" de *Prosas Profanas*: "*mi literatura es mía en mí*".

Tal afirmación de un ser propio se refiere directamente a la de Martí, cuando el escribe que la poesía existe "*en sí*"¹²⁵ , es decir en él mismo, o sea en su sangre como lo aclara en "*Mis versos*", introducción a *Versos libres*¹²⁶ (¿1882?).

De hecho la sangre es uno de los motivos más destacados de la poesía modernista para simbolizar al sentido trágico y prometeico de América Latina.

Igualmente al decir "*Hombre soy*", Darío se inspira también del discurso continental de Martí¹²⁷ .

Cuando Martí escribe que la poesía existe "*en sí*" es la afirmación impersonal y por consecuencia colectiva de un valor universal, que efectivamente hace eco a la preocupación de Darío al criticar en el "*Prefacio*" de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* las normas poéticas impuestas desde Europa, como a su pensamiento de las "*Palabras Liminares*" de *Prosas Profanas* y de "*La Fuente*", donde el artista como ente individual y maestro alecciona a sus discípulos.

De ahí entendemos como - lo que confirma de nuevo el "*mi poesía es mía en mí*" martiniano del "*Prólogo*" - el símbolo de la fuente en el poema correspondiente expresa una problemática latinoamericanista en cuanto se desprende histórica, filológica e ideológicamente de la teoría del venezolano Andrés Bello acerca del *Modo de estudiar la historia* (1848):

"¿Hemos de ir a buscar nuestra historia en Froissart, o en Comines, o en Mizeray, o en Sismondi? El verdadero movimiento retrógrado consistiría en principiar por donde los europeos han acabado (...) Es preciso además no dar demasiado valor a nomenclaturas filosóficas; generalizaciones que dicen poco o nada por sí mismas al que no ha contemplado la naturaleza viviente

¹²¹Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, París, Gallimard, 1970, p. 198.

¹²²*Ibid.*, pp. 197 ss.

¹²³*Ibid.*

¹²⁴Darío, *Poesía*, p. 290.

¹²⁵Cit. in Pérez Solís, p. 40.

¹²⁶José Martí. *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 87-88.

¹²⁷Cit. in Pérez Solís, p. 36.

en las pinturas de la historia (...) ¡jóvenes chilenos! aprended a juzgar por vosotros mismos; aspirad a la independencia del pensamiento. Bebed en las fuentes."¹²⁸

Entonces, el "bebed en las fuentes" de Darío se revela en *Prosas Profanas* por una parte mediante la figura paterna literaria central de Verlaine como maestro en línea directa, y por otra parte mediante la afirmación reiterada de la necesidad de ser original, o sea, en la valorización del doble proceso de re-conocimiento de la herencia, y de búsqueda propia de apropiación y superación de lo ya hecho.

Así, si consideramos una vez más la secuencia y la temática de *Prosas Profanas*, es evidente que el poemario es una alegoría de la Poesía, que esta búsqueda individual supone un porvenir colectivo en la medida en que Darío, una vez encontrada su musa (la "Hoja de oro" del poeta Jasón), se vuelve profeta y luz crítica en "Palabras Liminares", "La página blanca", "Año nuevo" y "La Fuente", como Verlaine lo fue para él en "Responso".

Prosas Profanas, además de estar estructurada en una progresión de tipo cíclico que implica el retorno a las raíces indígenas, se estructura también al nivel funcional a partir del conjunto de las nociones de superación y filiación que se entremezclan y soportan mutuamente.

Si el "discurso civilizatorio" conlleva la superación del modelo europeo, lo que a su vez erige Darío como arquetipo para los jóvenes poetas, el discurso latinoamericanista que se desarrolla concurrentemente opone la superación del modelo europeo por Darío a la reutilización servil de su arte por sus discípulos, reutilización que él critica desde el "Prólogo".

El carácter meramente mesiánico del poeta en *Prosas Profanas*, además de dar cuenta de una moda del siglo XIX (tema del artista-Prometeo), confirma entonces la calidad individual de la conciencia patriótica¹²⁹, cuyos ejemplos más famosos son la obra de Dostoievsky, y en Nicaragua *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva.

Lo que nos lleva a detenernos más atentamente en la poesía de Darío en su globalidad. Vemos entonces que sus temas y motivos tienen una fuerte recurrencia (las cuatro partes del mundo, la princesa triste,...).

En esta perspectiva, resulta todavía más interesante analizar los poemarios (es decir dejar a parte los poemas no integrados en el conjunto).

Pues desde el primero, *Epístolas y Poemas*, reproducen siempre un mismo esquema en el cual la alegoría de la Poesía sustenta el discurso latinoamericanista¹³⁰, o sea que, según una posición aristotélica, el poeta-Mesías abre a su pueblo las puertas de la liberación. Es por eso que en Darío (*Epístolas y Poemas*) y en Verlaine (*Poèmes saturniens*), el vate aparece como el alter ego del sacerdote -o del mismo Dios-, y del guerrero cuyos paradigmas son para Darío Bolívar y San Martín.

Ahora bien, es cierto que el discurso latinoamericano no toma vigencia en los cuentos de Darío antes de 1892-93¹³¹, lo que parece comprobado por los poemarios, si exceptuamos a *Epístolas y Poemas*. Sería entonces tentador explicar el porque la no -actualidad referente a los cambios históricos y políticos del fin del siglo pasado, tanto en Nicaragua como en América Latina¹³², y podemos decir en el mundo entero¹³³.

¹²⁸Citado por Beatriz González Stephan, *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1987, p. 126.

¹²⁹V. Yuri Guirín, "Bajo el signo de la cultura", *América Latina*, 1988, n° 10, pp.50-61.

¹³¹V. Darío, *Poesía, Antología poética*, León, Hospicio San Juan de Dios, 1967, y *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Acuado S.A., 1950-1953, 5t.

¹³¹Aunque aparezca de manera esporádica desde 1889. Análisis basada en la lectura de Darío, *Cuentos completos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1990.

¹³²V. en particular las luchas contra los Estados Unidos y la difícil aparición de un discurso nacional, *Taller de Historia*,

Sin embargo acabamos de demostrar la existencia de una problemática realmente continental en *Prosas Profanas*¹³⁴.

No es necesario buscar más allá que en la edición en 5 volúmenes de las *Obras completas*¹³⁵, aún sabiendo que está incompleta, para constatar que los *Retratos*, como la *Emelina* (1887) y numerosos poemas de los años 1885-1890 llevan en sí, además de una temática semejante a la de trabajos más acabados (comparar por ejemplo "*La copla de "Garcin"*" con "*El Pájaro Azul*"), una fuerte orientación política liberal¹³⁶ y continental.

Así la referencia a *Otelo* en *Rimas* nos hace recordar "*La cabeza del Ramo*" o "*Alí*". "*En el Sur*" confirma la posibilidad de una interpretación hispanoamericana de la oposición entre la paloma y el gavián en "*Anagké*".

Sabemos además que varios poemas de *Rimas* oponen la espiritualidad de América Latina al mercantilismo de los Estados Unidos (todavía estigmatizado en *Emelina* y en su contraparte poética contemporánea "*Aviso del porvenir*"), lo que permite también orientar políticamente, y a la luz del análisis que hace Coloma¹³⁷ de la situación económica de Chile de la época, la interpretación de la crítica del oro en *Azul*...

Finalmente nadie puede negar al *Canto épico a las Glorias de Chile* (1887) su carácter evidentemente latinoamericanista (al igual que *Epístolas* y *Poemas*).

Aún más, siendo inspirado en las obras de sus maestros (Hugo Baudelaire, Verlaine) como autodefinition de los artistas del siglo XIX modelos de la humanidad prometeica (Shelley, Balzac, Wilde, Leroux, Meyrink, Manet, Courbet - estos dos últimos en cuanto a la aparición de la alegoría del Arte en sus pinturas -, etc), la recurrencia del tema de la alegoría de la Poesía en Darío¹³⁸ tiene claramente valor en el marco del modernismo latinoamericano que, reconociendo el género trágico de su ser colectivo, lo expresa a través de la búsqueda y de la afirmación de un discurso continental endógeno.

Al igual que Martí y más generalmente los modernistas, Darío en su arte da la pauta desde una concepción que propone a Europa como modelo de civilización (Hegel, Alberdi, Sarmiento) hasta la reivindicación de lo propio (Bello, José Enrique Rodó), que a su vez va de la crítica modernista (aún todavía prehispánica) del modelo ya superado a su simple negación y rechazo a partir de la vanguardia en adelante.

Managua, UCA, julio de 1994, nº6 "*Nación y Etnia: ¿Identidad natural o creación cultural?*", la parte "Identidad nacional", pp. 9-55.

^{133V} por ej. la cuestión de la tardiva adquisición de una identidad nacional en el caso de la unidad italiana o del despacho de Ems.

¹³⁴Lo que confirman las interpretaciones de Groussac, Darío en *La Nación* del 27-11-96, y José Enrique Rodó (1899 - esta última reconocida desde las primeras líneas del capítulo sobre *Prosas Profanas* en *Historia de mis libros* como la más completa y valiosa que pueda existir. Si el texto de Rodó retoma la referencia a Utlán y Palenque de las "*Palabras liminares*", así que los símbolos del Arquero y de la fuente, o la oposición entre "*invierno*" y "*juventud*" -lo que comprueba, aunque indirectamente, nuestro análisis de la superación del norte por el sur-, las tres interpretaciones (de Groussac, Rodó y del mismo Darío) afirman que *Prosas Profanas* representa el logro de un arte americano "virgen", o sea la adquisición de un lenguaje propio. V. también Darío-Zulueta, pp. 50-52.

¹³⁵Darío, *Obras completas*.

¹³⁶ Reconocida por el mismo Coloma González, y que viene probablemente de lo que Darío fue educado en León, ciudad liberal opuesta a Granada la conservadora, v. por ej. Humberto Belli, "*Un ensayo de interpretación sobre las luchas políticas nicaragüenses*", *Historia y Violencia en Nicaragua*, Managua, UPOLI e UNESCO, 1997, pp. 153-175.

¹³⁷Coloma González, pp.39-52.

¹³⁸No estamos diciendo aquí que, por ser poeta, Darío habla de poesía haciéndola, lo que a un cierto nivel hace cualquier autor, sino que sus libros llevan un cuestionamiento explícito sobre el estatus del arte, y más preciso, como en los otros escritores citados, sobre el estatus del arte en la sociedad. Hablo entonces aquí de la secuencia de los poemas.

De aquí que podemos sostener que *Prosas Profanas* es representativa de la unidad semántica de la obra de Darío, y que por consiguiente la podemos definir como Ofelia Schutte (1993) caracteriza las obras de Martí, Zea y Roig:

"...nos parece que la idea de "nuestra América" propuesta por el poeta y revolucionario cubano José Martí es un caso ejemplar de la conciencia del tipo "para nosotros".../... Es una vuelta de la conciencia que niega aquellos valores que niegan "nuestro" valor. La separación del sujeto conciente de su medio ambiente a través de una vuelta crítica de la conciencia constituye una "doble negación" (dialéctica) mediante la cual la enajenación original puede ser superada, en un proceso siempre abierto al devenir y Roig añadirá a los ideales utópicos"¹³⁹ .

¹³⁹Roig, pp. 17-18.

IV - BAUDELAIRE Y EL INDIGENISMO EN *PROSAS PROFANAS*

Anteriores interpretaciones nuestras sobre *Prosas Profanas* y "*La perspectiva política en Azul...*" nos llevaron a plantear la cuestión del latinoamericanismo en las obras de Darío antes de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*.

Reanudando ahora el hilo de esta problemática, podemos decir con la seguridad que nos permiten tener *a posteriori* dichas investigaciones que los estudios daríanos padecieron de la habitual descontextualización que hasta en la literatura comparada gangrena a nuestras ciencias. La consecuencia directa de tal diacronismo combinada con la común insistencia en el genio de los artistas individuales fue como siempre la circunstancialización y aislamiento del fenómeno de su realidad vital. Así pues nos parece oportuno volver a abrir el informe considerando esta vez que si bien la circunstancialidad es de donde partimos en nuestra "*pretensión a la universalidad*" no es ella sino su carácter de comprensión idiosincrática dentro de la sociedad cultural de una época la que nos permite objetivarla científicamente.

El caso más obvio de ello es la polisemia implicada por los puntos suspensivos en el título de *Azul...* Ya en "*La perspectiva política en Azul...*" hemos discutido larga y detenidamente el origen y significado de este título. Sin embargo nos gustaría apuntar aquí como suplemento a lo dicho en nuestro trabajo anterior y a manera de introducción al presente que si se acepta la idea de un contenido latinoamericanista en *Azul...*, evidenciado por la figura recurrente del Sático, deviene obvio entonces que devolviéndonos a la dialéctica prometeica propia del siglo XIX el concepto polisémico referido en la palabra "*Azul*" del título del poemario de Darío denota, y más se arraiga en una tradición hispanoamericana e hispano-nicaragüense en particular: pues tanto nos remite a la pupila azul de la Poesía becqueriana como, en cuanto símbolo del cielo y de lo divino, a los días del hilo azul que en *El Güegüence*, según la acertada interpretación de Arellano en su edición de la obra, representan cierta Edad de Oro.

También los temas fundamentales de *Prosas Profanas* se pueden considerar como una reinterpretación latinoamericanista de los temas de *Las Flores del Mal*. Ya en *Azul...* los discos de "*En Chile*" tienen una progresión y temática similares a las de la división del poema "*Un fantasma*" en *Las Flores del Mal*. Igualmente en esta misma perspectiva "*El Ideal*" se inspira en el famoso poema "*A une pasanté*", como también se inspirará del poema de Baudelaire Carlos Martínez Rivas en "*Mundo*" (*La Insurrección solitaria*).

No es casual si en *Prosas Profanas* el poema "*Para una cubana*" ocupa más o menos en Darío el mismo lugar que "*A une dame créole*" en Baudelaire (la obra de Baudelaire tiene más poemas que *Prosas Profanas*, lo que impide hacer una equivalencia exacta), y como éste es un himno a la belleza mestiza de América y una invitación "*au vrai pays de gloire*" (aun cuando los dos poemas no lo ubican exactamente en el mismo país).

Igualmente "*Lesbos*" opone "*la mâle Sapho*" a la "*belle Vénus*", "*L'oeil d'azur (étant vaincu par l'oeil noir)*" de la reina de la isla griega que insultó "*le rite et le culte inventé*". Tanto en Baudelaire como en Darío el universo del poeta se sitúa en un lejano país, que los dos oponen al mundo real (impuesto) cantando, Darío en "*Alaba los ojos negros de Julia*" y Baudelaire en "*Lesbos*", la belleza exótica.

En "*Palimpsesto*", supuesto original medieval según el epígrafe, Darío nos cuenta la historia del "*raptor de Europa*" (¿Quirón?). Si comparamos ahora la temática de este poema con la de "*Le palimpseste*" (primer poema en prosa de la octava sección, titulada "*Vision d'Oxford*", de *Los Paraísos artificiales* de 1851, "*Palimpsesto*" siendo el segundo de la quinta sección de *Prosas Profanas*), vemos de nuevo que Baudelaire aclara a Darío por así decirlo de manera retroactiva.

Hablando de la superposición de las épocas históricas simbolizadas respectivamente por "*une tragédie grecque, une légende monacale et une histoire de chevalerie*" (secuencia que en efecto se puede apreciar entre "*Friso*",

"Palimpsesto" y "Cosas del Cid"), Baudelaire encuentra en est "palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire" una lógica interna que, gracias al poeta que nos la da a entender, impide el olvido y favorece el recuerdo de las cosas más antiguas ¹⁴⁰ :

"Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et se sont, chacune à son tour, recouvertes d'oubli. Mais à l'heure de la mort, ou bien dans la fièvre, ou par les recherches de l'opium, tous ces poèmes peuvent reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment. On croit que la tragédie grecque a été chassée et remplacée par la légende du moine, la légende du moine par le roman de chevalerie; mais cela n'est pas vrai. A mesure que l'être humain avance dans la vie, le roman qui, jeune homme, l'éblouissait, la légende fabuleuse qui, enfant, le séduisait, se fanent et s'obscurcissent d'eux-mêmes. Mais les profondes tragédies de l'enfance, - bras d'enfants arrachés à tout jamais du cou de leurs mères, lèvres d'enfants séparées à jamais des baisers de leurs soeurs, - vivent toujours cachées, sous les autres légendes ¹⁴¹ du palimpseste. La passion et la maladie n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes" ¹⁴¹ .

En el caso de Darío, de quien veremos como reutiliza en *Prosas Profanas* el mito indígeno de Quetzalcóatl, ello trasladado al ámbito latinoamericano significa que la Conquista no logró que se olvidará la tradición autóctona, sino que le dió más vigor todavía, obligándola a convertirse en una verdadera cultura de resistencia. Es lo que de alguna manera subraya la evocación en "Palimpsesto" del "raptor de Europa". En *Prosas Profanas* es el poeta-Quirón, representante y paradigma de lo americano. En la mitología clásica es el mismo Zeus, quien convertido en toro cruzó el mar llevándose a Europa, al igual que Darío-Quetzalcóatl hacia el mar del Este en busca de su Tulla, o Baudelaire evocando los viajes del alma poética hacia la Loire de "A une dame créole" y hacia la Lesbos del poema epónimo. De ahí la importancia del tema del viaje en *Prosas Profanas*, y de los viajes del poeta-Ulises-Jasón en "Las ánforas de Epicuro".

A semejanza de Baudelaire quien encuentra sus "paraísos artificiales" en el opio y las maravillas del Oriente - "le trésor de (ses) urnes" de "Rêve parisien" - (que sea propiamente dicho en *Los Paraísos artificiales* o también en *Las Flores del Mal*), Darío encuentra el suyo en los tesoros de la reina de Saba, evocados fielmente a la *Biblia* (III Reyes, 10), en particular en "La Página blanca". Esta visión mítica del Oriente adquiere más fuerza ya que en la tradición mesoamericana también "está... relacionado con... la riqueza y la fortuna" ¹⁴² .

Más significativo que el orientalismo o el cosmopolitismo de Darío, dos actitudes típicas de la época, es para nosotros el poema "La Fuente" de "Las ánforas de Epicuro" en el que el poeta se define como lo hace Baudelaire en el poema "La Fontaine de sang" de *Las Flores del Mal*. Así en "Sonnet d'Automne", cuyo título y temática se encuentran de manera repetida en Darío a partir de *Azul...* (directamente en referencia a Baudelaire en la medida que como en el francés donde "Sonnet d'Automne" precede a "Chanson d'après midi", en algunos poemarios Darío asocia simbólicamente las horas del día a las estaciones del año), el poeta de lo carnal, el artista, ser "de l'antique animal" se opone a los "yeux clairs comme le cristal" del "soleil automnal,/ (de)... ma si blanche, ô ma si froide Marguerite".

Implícitamente definido por antinomía como un negro Fausto, el poeta-Prometeo es también el Icaro de "Les Plaintes d'Icare" o de "L'Albatros" "roi... de l'azur" con su "aile qui se casse". Es el representante de la "Race de Caïn" que "au ciel monte,/ Et sur la terre jette Dieu" en "Abel et Caïn", conforme más tarde Darío definirá la raza americana.

Es más precisamente todavía el cisne de "Le cygne", poema dedicado a Hugo, que habiendo perdido su

¹⁴⁰ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, pp. 214-217.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 216-217.

¹⁴² V. Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 1991, art. "Este", p. 72.

divinidad joviana y "évadé de sa cage" "Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,/ Vers le ciel ironique et cruellement bleu,/ Sur son cou convulsif tend... sa tête avide,/ Comme s'il adressait des reproches à Dieu" pensando "à la négresse, amaigri et phthisique,/ Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,/ Les cocotiers absents de la superbe Afrique/ Derrière la muraille immense du brouillard;/ A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais, jamais! .../... Aux captifs, aux vaincus! ... à bien d'autres encore"¹⁴³.

Refiriéndose implícitamente a este poema (como Sully Prudhomme en "Le Cygne" y Mallarmé en "Le vierge, le vivace...", poema también conocido como "Le sonnet du cygne"), Darío en las múltiples evocaciones del cisne (en algunos poemas claramente identificado con el cisne de Leda) en *Prosas Profanas* evoca trágicamente como en *Azul...* el "ciel ironique et cruellement bleu" de la poesía de Hugo. De hecho contrariamente a lo que plantea Pedro Salinas¹⁴⁴, si bien el azul sigue siendo símbolo del arte para Mallarmé y los "décadents", como el cisne se vuelve también símbolo del Eden perdido.

El dios que Darío pretende superar y "sur la terre jet(er)" es "La Beauté" que, amarga según Rimbaud, en el poema epónimo de *Las Flores del Mal* "trône dans l'azur comme un sphynx incompris,/ . . . unis(sant) un coeur de neige à la blancheur des cygnes;/ (qui) hai(t) le mouvement qui déplace les lignes,/ Et jamais... ne pleure et jamais... ne ri(t)" ("La Página blanca", "La Dea", "El Reino interior",...).

Es el "troupeau gazouillant de beautés d'hôpital" del poema siguiente titulado "L'idéal", en el que el poeta no logra "trouver parmi ces pâles roses/ Une fleur qui ressemble à (son) rouge idéal". Es finalmente, entonces, "La terreur du mystère ("sphynx incompris" de "La Beauté")" que sufre el hombre en "Le Couvercle"¹⁴⁵. Hasta la novela popular podrá exclamar: "la Beauté! c'est... la divinité!"¹⁴⁵.

Baudelaire buscando según confiesa en las "Notas" de *Las Flores del Mal*¹⁴⁶ la métrica perfecta en la poesía (comparar también con "Yo persigo una forma...", último poema de la versión de 1901 de *Prosas Profanas*), como Darío, opone en "L'idéal" lo carnal, lo rojo, a la sosería del rosado, haciendo como Darío también de la Musa o belleza una figura bifronte, "ange inviolé", esfinge y caraña (véase por ejemplo "Hymne à la Beauté" y los poemas XX a XXVII del poemario), según se trata de una poesía propia o ajena. La importancia simbólica de "L'idéal" para Darío se evidencia por el hecho de que el último texto de "En Chile" de *Azul...* lleva ese mismo título.

Lo anterior aclara el por qué en los proyectos de "Prefacio(s)" de Baudelaire¹⁴⁷ como en los de Darío para *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* se critica a la ignorancia que "va croissant" y a las imitaciones. Más generalmente en Darío como en Baudelaire se oponen la muchedumbre (el arte de Gavarni con "son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital") al individualismo poético, oposición que en el carnaval del mundo ("la fête de la Vie" de "Danse Macabre", tema romántico frecuente tanto en Poe como en "Le Masque", "Une gravure fantastique", o *Prosas Profanas*) pasa por la lucha del hombre-cisne contra la esfinge del misterio azul y el divino que atormenta.

Ello y la oposición entre el rojo y el rosado sustentan en *Prosas Profanas* el discurso continental, a través de la reiterada evocación de la superación del arte europeo (la esfinge del azul, el Dios blanco) por el poeta de América (el carnal Pan, símbolo explícito de "La Muse Malade", "La Muse Vénale", opuesto en Baudelaire a "Phoebus", y más lógicamente en *Prosas Profanas* a Apolo). Así a "Les Sept Vieillard(s)" ("quadrupède(s) infirme(s)

¹⁴³ *Les Fleurs du Mal*, pp. 211-213.

¹⁴⁴ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 99.

¹⁴⁵ Gaston Leroux, *Aventures incroyables*, París, Robert Laffont, 1992, p. 816.

¹⁴⁶ *Les Fleurs du Mal*, p. 308.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 313.

ou... juij(s) à trois pattes”), Darío opondrá los siete Pecados, símbolos de la América prometeica (comparar “*El Reino Interior*” y “*La Fuente*”), y encontrará como Baudelaire en “*A une Malabraise*” los “*vieux airs inconnus*”, lejos de “*notre France*”, en la metamorfosis del “*viejo clavicordio Pompadour*” en la “negritud” de una poesía americana propia, aunque por cierto por medio de una genealogía que ya encontramos en “*Les Phares*”, poema que lógicamente inicia *Las Flores del Mal*. (La afición de Baudelaire por las criollas, y su relación a la imagen de la enfermedad, propia de un romanticismo negro, se explica históricamente por su viaje en Oriente, en particular en la Isla Mauricio, en 1841, impuesta por su familia para intentar curarle de su sífilis.)

No es en “*La vie antérieure*”, reino del pasado, sino en “*El Reino interior*”, el de lo propio, que Darío encontrará la musicalidad buscada. Llegará entonces el advenimiento del poeta de América, Sagitario con su “*carquois*” tirando “*javelots*” (“*La Mort des Aristes*”) en el renuevo boreal de “*Janvier*” de “*La Muse Vénale*”. Quetzalcóatl y Cristo resucitado, Darío será “*un soleil nouveau*” (“*La Mort des Aristes*”), oponiéndose así también al arte moribundo y fúnebre de Europa. Lo que es evidente si comparamos los motivos de “*Año Nuevo*” y su lugar en la secuencia de *Prosas Profanas* con los ya citados de “*La Muse Vénale*” y “*La Mort des Aristes*”.

La poesía de Verlaine aparece entonces como vínculo entre las de Baudelaire y Darío, como la de Baudelaire lo era con la de Hugo. En muchos aspectos el “*Prólogo*” de los *Poemas saturninos* desarrolla una temática similar al extracto citado de “*Palimpseste*” acerca de la antigua importancia de los poetas, problemática que también tiene eco en “*El rey burgués*” y “*El sátiro sordo*”. Los motivos de la máscara (es decir del carnaval), del cisne y del “*orgue de Barbarie*” se encuentran en “*Nocturne parisien*”, el cisne relacionándose aquí como en Baudelaire con el río, y el órgano con la música venusiana como en *Prosas Profanas*. También el último poema de *Poemas saturninos* identifica como *Las Flores del Mal* “*L’Oeuvre, (avec)... un soleil ("qui se lève")!*”, y como *Prosas Profanas* habla del “*bloc vierge du Beau, Paros immaculé*” de la Venus de Milo, símbolo mismo del Arte para Verlaine, que Darío se queja de no poder alcanzar en el último poema de la versión de 1901 de *Prosas Profanas* (evidenciando así la presencia de un “*discurso civilizatorio*” en el poemario).

En *Fêtes galantes* encontramos de nuevo el símbolo del cisne (“*A Clymène*”), y el último poema titulado “*Colloque sentimental*” prefigura al menos en su título el “*Coloquio de los Centauros*”, último poema de la primera parte (o mejor dicho único poema de la segunda sección) en *Prosas Profanas*. Sin embargo la preocupación cosmológica del “*Coloquio de los Centauros*” ya es perceptible en “*Colloque sentimental*”, bajo una forma idéntica: la del diálogo. En *Poemas saturninos* como en *Fêtes galantes* el azul es símbolo del arte poético. Es explícito desde el “*Prologue*”, primer poema de *Poemas saturninos*, donde Verlaine dice del “*poète, l’Amour du Beau, voilà sa foi, / l’Azur son étendard, et l’Idéal, sa loi!*” Este azul es justamente el que “*a fui, vaincu, vers le ciel noir*” en “*Colloque sentimental*”. Se notará también en el “*Prologue*” de *Poemas saturninos* la referencia al final de la segunda estrofa a Carlomagno “*l’Empereur a la barbe fleurie*”, la que conlleva una evocación del poeta dios y guerrero civilizador como “*el reinado de Hugo, / emperador de la barba florida*” en los últimos dos versos de “*Pórtico*”, poema que sigue casi directamente el “*Coloquio de los Centauros*” en *Prosas Profanas*.

En el mismo “*Prologue*” la citación de “*La voix qui rit ou pleure alors qu’on pleure ou rit*”, que se encontrará de nuevo en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* (“*Canción de otoño en primavera*”), es una referencia evidente a “*La Beauté*” de *Las Flores del Mal*¹⁴⁸.

Así relato de una pérdida, y por consiguiente de una búsqueda, la del “*Ideal*”, los poemarios de Verlaine permiten entender el valor continental de esta misma búsqueda en *Prosas Profanas* por medio de la referencia

¹⁴⁸ De hecho, como vimos, para Baudelaire ella “*trône dans l’azur comme un sphynx incompris, / . . . unis(sant) un coeur de neige à la blancheur des cygnes; / (qui) hai(t) le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais... ne pleure et jamais... ne rit(t)*”. Ahora bien, el último verso que acabamos de citar no puede menos que evocarnos su célebre y conmovedora reutilización por Darío en “*Canción de otoño en primavera*” (cuya temática está en relación dialéctica con la de “*Lo Fatal*” con el que concluye *Cantos de vida y esperanza Los Cisnes y otros poemas*, poemario de 1905 que contiene a los dos poemas): “*Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer...*”

implícita de Darío a la obra de su maestro, como permite también de alguna manera destacar el “*discurso civilizatorio*” que supone una dicotomía entre barbarie e civilización, dicotomía cuyos motivos se aclaran a su vez en referencia como vimos a Baudelaire; dicotomía entre lo que Verlaine en el “*Prologue*” de *Poemas saturninos* llama “*Le pacte primitif par les siècles usés*” cuando “*L’Action... autrefois réglait le chant des lyres*” y que el poeta era rey (y no el rey burgués como Darío nos da a entender en el primer texto de *Azul...*), la época actual en la que el poeta ya no tiene poder ni importancia.

Al nivel del discurso latinoamericano esta búsqueda de un retorno al “*pacte primitif*”, que se expresa a través la figura de Pan y la referencia permanente a la antigüedad en *Prosas Profanas*, servirá de base a la oposición entre lo indígena, lo autóctono, y lo ajeno, lo impuesto, entre lo verdadero: las raíces propias, y lo falso: lo importado, oposición entre el Sur y el Norte que implícitamente nos remite a un mito querido de Darío, el dios Quetzalcóatl, según una modalidad que nos toca ahora aclarar.

“*Sonatina*” nos ofrece una alegoría del alma poética (“*La princesa triste*”) que “*pálida*” como la Muerte de “*La Página blanca*”, espera la venida del poeta Mesías combatiente de Oriente. Por consiguiente la “*Pobrecita princesa de los ojos azules*” tiene que ser superada como “*La Página blanca*” o las Virtudes del “*Reino Interior*” por el poeta-rey de Oriente. La princesa, “*pálida*” y “*de los ojos azules*”, no es sino el símbolo del alma poética encerrada en la difunta forma clásica del arte del Norte. Todo ella, su fisonomía como su ser femenino, la predeterminan a ser liberada por el viril y bárbaro rey negro, que en “*Divagación*” canta por su “*reina de Saba*” y en “*Pórtico*” es “*rey del país de Fantasía*” y “*abre a la musa las puertas de Oriente*”, musa que a su vez inspirada “*en las moriscas exóticas zambras*” aparece como una perfecta Venus medieval, “*en un bloque hiperbóreo, / enfrente de un triunfo de Baco*”.

Tal concepción de Oriente refiere implícitamente al mito civilizador más destacado, más importante de Mesoamérica, el de Quetzalcóatl. Así la simbología de los colores negro y rojo y su oposición al blanco en la poesía modernista continental adquiere su plena significación en *Prosas Profanas*. Si comparamos la evocación del “*día... / ... {en que) Cenís sera Ceneo*” del “*Coloquio de los Centauros*” con el folio 4 de las famosas *Anales de Cuauhtitlán* nos percatamos de que son formas semejantes de invocar la divinidad dual primordial “*Señora de nuestra carne* (la femenina Omecíhuatl), *Señor de nuestra carne* (el masculino Omecuhli), / *aquella que viste de negro, aquel que viste de rojo*”, divinidad dual que según nos informa Georges Baudot “*anima y sostiene el proceso creador de la “Toltecatl” forjada por Quetzalcóatl. Es el anhelo de llegar más allá de la muerte, más allá del caos de este mundo, al mundo de la luz, “tonatich iixco”: “hacia delante del rostro del Sol”, en la dirección del Oriente, llegar al “Tlillan Tlapallan”: “la tierra de la tinta negra y de la tinta roja”, es decir, la religión de la escritura y del saber, el paraíso de la sabiduría. Idea civilizadora que es matriz de la sociedad postclásica... / ... (a la cual se oponen) los hechiceros venidos del Norte... / ... (que provocan) la faz nocturna de la gran divinidad dual “Ometeotl”, símbolo de noche, norte y color negro, “Tezcatlipoca”: “el de espejo que abuma”, gran rival y doble de Quetzalcóatl en el duelo cósmico*”¹⁴⁹.

Los hechiceros obligan “*Quetzalcóatl a irse de “Tlillan Tlapallan”: “la tierra de la tinta negra y roja”, tierra de sabiduría y de escritura, (subir) al Tlatlayan: “lugar de la quema”... (y desaparecer) en el mar luminoso del Este... (pero) antes de su desaparición profetizó que volvería y asumiría de nuevo el poder y gobierno de la ciudad. El “Códice de Cuauhtitlán” así lo canta... / ... “Decían los viejos que se convertiría en la estrella que al alba sale; así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quien por eso nombraban el Señor del alba (“Tlahuizcalpantecuhli”)...”*”¹⁵⁰.

Vemos así que el carácter cíclico de América-Edad de Oro y utopía, asociada con el alba, en *Prosas Profanas* tiene origen en el mito de Quetzalcóatl, dios civilizador que, engañado por los nortehños hechiceros, prometió volver y se convirtió en el Señor del Alba, es decir en el planeta Venus, estrella de la mañana¹⁵¹, muy a menudo citado en el poemario, aunque por cierto en relación con la belleza artística a la cual preside la diosa

¹⁴⁹ Mito y ritual en América, Madrid y México, Alhambra, 1988, pp. 49-51.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp 52-53.

¹⁵¹ V. González Torres, art. “Este”, p. 71.

según los artistas modernos, desde los de la Escuela de Praga hasta los del siglo XIX.

La simbología crística, recurrente en el poemario, del dios estacionario no pasa desapercibida en el *Códice* donde se dice que después de emborracharse hizo construir una caja de piedra en la que se encerró para recuperarse. De este "cofre.../... se levantó al cuarto día"¹⁵². Es porque "Siguió vinculado estrechamente con la región de la luz, con el Oriente, y también con el Poniente, país del descenso y de la muerte oscura"¹⁵³. Así se explica también la doble oposición en *Prosas Profanas* entre Norte y Sur y entre Este y Oeste, cuyo carácter mesiánico es acentuado por su presencia en la *Biblia* en la oposición entre los "reyes del Mediodía" y los "reyes del Norte" (*Daniel*, 5-45).

De manera similar la pantera, parangón del poeta - en cuanto "dios... de la fecundidad, de las fuerzas vitales" de la tierra¹⁵⁴, volviéndose símbolo de lo autóctono y oponiéndose a lo extranjero, se relaciona también al nivel simbólico con "la deidad serpiente-pájaro del agua"¹⁵⁵. Además "el paso a la Mar del Sur, en pos de la ruta a la Tierra de..., Especierías,... pasaje que habría de facilitar la navegación al Oriente"¹⁵⁶ es fuertemente arraigado en la mente colectiva nicaragüense.

A manera de conclusión nos gustaría notar lo siguiente: la recurrencia en *Prosas Profanas* de la figura del dios civilizador Baco se puede entender por referencia implícita a la de Quetzalcóatl. Sin embargo el "discurso civilizatorio" presente en el poemario no deja de implicar aunque valorada según el principio de inversión romántico la identificación de Pan (no obstante su participación al igual que los sátiros en la comitiva báquica) con el poeta y la carne, mientras que como podemos apreciar en los últimos poemas de "Las ánforas de Epicuro" Europa se identifica con el alma.

Ahora bien tal constatación simple debe ser revisada a la luz del presente trabajo. Así se podrá valorar correctamente esperamos la obra de Darío en toda su complejidad dialéctica como unos de los pasos del discurso latinoamericano hacia la afirmación de sí. No es casual si al afirmar en las "Palabras Liminares" de *Prosas Profanas* "mi literatura es mía en mí" Darío se inspira en el poema de Martí "La poesía es sagrada...". Así el "discurso civilizatorio" se invierte en el poemario, notablemente por medio de la identificación entre América y el Oriente, paraíso terrenal del dios Tlaloc¹⁵⁷ (lo que nos devuelve a la reflexión del inicio sobre los días del hilo azul...), el Oriente (la raza de Quetzalcóatl) siendo él en este caso el civilizador.

Así se invierte también, en "Sonatina" por ejemplo, la oposición bíblica entre el rey Salomón y la reina de Saba, depositaria aquí de toda la sabiduría de Oriente, desconocida pero al mismo tiempo añorada por la princesa blanca.

¹⁵² Baudot, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁴ V. Coloma González.

¹⁵⁵ Baudot, p. 54.

¹⁵⁶ V. Nicasio Urbina, "El mito del canal interoceánico en "Tragame Tierra" de Lizandro Chavez Alfaro", *Decenio*, n° 1, dic.-enero 1996-1997, p. 15.

¹⁵⁷ González Torres, art. "Tlaloc", p. 174.

V - EL "COLOQUIO DE LOS CENTAUROS": HACIA UNA FILOSOFIA DE LA CIENCIA

"Es una lástima, porque la incomunicación con los caballos ha retrasado a la humanidad, (...) Si alguna vez la rompiéramos podríamos fabricar al centauro".

Gabriel García Márquez¹⁵⁸

Leyendo el "Coloquio de los Centauros" nos encontramos con esta sugerente reflexión del centauro Quirón: "La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno". La redondez de la frase nos coloca de hecho en el punto de partida de nuestro trabajo: todo texto tiene sentido en sí mismo y el conjunto de sus unidades mínimas que Barthes llama "lexis", las cuales podemos identificar con los sintagmas nominales, nos permite desentrañarlo¹⁵⁹.

Si con las "lexis" se logra una interpretación cabal es porque conllevan símbolos que acusan la mentalidad colectiva. Este campo de inmanencia constituye el fundamento del mitoanálisis, método que fue el corazón del curso de Historia del Arte que recientemente impartimos en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-Managua, segundo semestre de 1996). Ahora bien, la perspectiva inmanentista de la que hablamos implica tener una actitud comparatista. De hecho el valor intrínseco de un texto se destaca sólo como expresión idiosincrática del discurso general.

Así, la frase que nos ocupa: "La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno" requiere una interpretación que vaya en escala descendente de su significado mitológico a su significación dentro del propio texto, pasando por su significación en la época y en la obra del autor.

La realidad de la repuesta de Quirón a Reto "mi padre fue Saturno" está sacada de la mitología griega según la cual Quirón a excepción de los demás centauros, que son hijos de Ixión y de la Nube, es hijo de Cronos y de la ninfa Filira, o, según otros autores de la Oceánida a la que el dios se acercó en forma de caballo¹⁶⁰. Como sabemos desde la antigüedad Saturno fue confundido con Cronos, divinidad del tiempo¹⁶¹.

En cuanto a que "La ciencia es flor del tiempo" es notable la referencia al tiempo como revelador. De acuerdo con Panofsky esta expresión sería una interpretación artística de la verdad rescatada por el tiempo, inspirada en la frase "veritas filia temporis"¹⁶². El verso: "La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno" adquiere unidad para nosotros desde el momento en que, Como dijimos antes, Saturno es confundido con el dios Tiempo. Además Saturno ha sido considerado tradicionalmente padre mítico de los artistas, tal como lo demuestran Klibansky, Panofsky y Saxl en: *Saturno y la Melancolía*. Así, dice Reto de Quirón: "... Eres la fuente sana de la verdad que busca la triste raza humana...". Esta fuente, en "Responso" es Verlaine y en el segundo poema de "las Anforas de Epicuro" - parte que concluye la edición de 1901 - es el mismo Darío.

No obstante la identificación entre Quirón y Darío se nos vuelve más evidente en "Palimpsesto" donde el centauro es el "raptor de Europa/... orgullo(so) de su conquista".

Más generalmente, la identificación entre el ser poético y Saturno nos la reafirma expresamente Darío en

¹⁵⁸ Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, Santa Fe de Bogotá, Norma, 1994, p. 40.

¹⁵⁹ Véase Roland Barthes, *OEuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994-1996, 3 t., y Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Bès Editions, 2001.

¹⁶⁰ Véase por ejemplo Méautis, p. 158.

¹⁶¹ Véase por ejemplo Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 97-99.

¹⁶² *Ibid.*, p. 107; y Salinas, p. 148.

"*Luz de Luna*", uno de sus últimos cuentos escrito hacia 1914, todavía en referencia a Verlaine: "Y recordé que el poeta de los "Poemas saturninos" encuentra el origen de ciertas amargas existencias en el astro extraño, Saturno"¹⁶³.

La relación tejida entre Quirón y Darío y entre la ciencia y la genealogía del centauro nos sitúa ante la pregunta ¿Qué significación tiene la ciencia en el parlamento? Develamos una similitud entre el centauro y el poeta; el primero fue educador de Aquiles, Asclepio y Jasón¹⁶⁴, mientras Darío en *Prosas Profanas* se nos revela como "modelo". A este papel de "Padre y Maestro excelso" se refiere Reto en el parlamento que precede al de Quirón. Más evidente todavía se hace la identidad entre el centauro y el poeta en su búsqueda por apropiarse de la ciencia en "La cartuja", poema de *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) donde Darío pide: "Sentir la unión de la divina mano,/ ver florecer de eterna luz mi anhelo,/ y oír como un Pitágoras cristiano/ la música teológica del cielo./ Y al fauno que hay en mí, darle la ciencia,/ que al Ángel hace estremecer las alas"¹⁶⁵.

De hecho todo el "Coloquio de los Centauros" encierra una reflexión sobre el conocimiento. Nosotros, conducidos por el hilo de Ariadna, vamos a tratar de desentrañar la serie de motivos enmarañados en el texto, hilvanándolos a la armazón lógica del Misterio que se esconde en el laberinto del universo mítico dariano.

En el prelude del "Coloquio" se describe a pinceladas un paisaje insular que por sus matices nos evoca la mítica tierra americana. Hay una intencionalidad en el poeta a elegir tal espacio como habitat de los centauros, siendo que las aguas, según la *Mitología Griega* de Müller¹⁶⁶, son el medio predilecto de las deidades equinas¹⁶⁷. Así, los tritones que aparecen en el prelude del "Coloquio", en otro poema Darío los llama "Sileno oceánico"¹⁶⁸. Creemos que la asociación entre sirenas, tritones, centauros y agua, puede ser una metáfora que las figuras correspondientes de la mitología mesoamericana¹⁶⁹.

Esta isla de oro llena de los ruidos de la naturaleza nos evoca un bullicioso caos original. Entonces de entre el galope del tropel equipo aparece Quirón para imponer con su palabra el silencio y el orden de las cosas. Nombrándolas se define genealógicamente a sí mismo con ecos bíblicos: "He aquí que renacen los laureles milenarios/.../ Y anímase en mi cuerpo de Centauro inmortal/ la sangre del celeste caballo paternal". Es por eso que Reto sigue hablando de la vida del centauro, criador de Aquiles y herido por Heracles. A lo que Quirón responde enigmáticamente: "La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno".

Cuando Quirón expone su ascendencia divina como hijo de Saturno, a diferencia de los otros centauros que son hijos de Ixión y de la Nube, Reto exalta su vida de maestro. Como en "Responso" un halo crístico envuelve la esencia del centauro que se afirma como Camino, Verdad y Vida¹⁷⁰.

Movido por la esencia divina del maestro y a tono con él, hace su entrada Abantes saludando con himnos toda la grandeza vertida en la naturaleza. Encontramos aquí una progresión ascendente desde el valor normativo de la palabra hasta el canto que revela el misterio bajo la forma sensible de las cosas (tanto que

¹⁶³ Darío, *Cuentos Completos*, p. 318.

¹⁶⁴ Méautis, p. 158.

¹⁶⁵ Véase Darío, *Obras Completas*, t. V, p. 1120.

¹⁶⁶ Darío había subrayado el párrafo en el texto, v. Salinas, p. 195.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 216ss.

¹⁶⁹ Véase González Torres, art. "Chacs-Chaacs", "Chicchán" y "Pauahutun", pp. 56-58, 61-62 y 136-137.

¹⁷⁰ V. "Canto de Vida y Esperanza":
"Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita.
El Arte puro como Cristo exclama:
"Ego sum lux et veritas et vita!"

según los cristianos el que canta ora dos veces). Este valor superior atribuido al canto se relaciona con el carácter religioso del poeta destacado por Quirón en los mitos clásicos. Con gestos litúrgicos Quirón acepta los himnos y precisa el valor del misterio que se expresa en las cosas señalando al vate y al sacerdote como los elegidos para revelarlo a sus congéneres. Se siente aquí como en otras partes del poemario un aliento que llega directo del "Prólogo" de los *Poemas saturninos*. En el último verso del parlamento, el Numen se patentiza en su doble dualidad, que por una parte conjuga espíritu y materia, y es a la vez maniqueísta.

Así, Folo que, al igual que Quirón, posee la sabiduría¹⁷¹ diserta con cabalística equidad sobre la naturaleza dual de los centauros. Cabe notar entonces la perfección de su interpretación que dedica ocho versos al carácter divino del centauro y nueve a su carácter bestial, y cuatro más para concluir. Esta perfección encuentra su contraparte en el verso hexadecasílabo de Quirón, dividido a su vez en dos hemistiquios de secuencia inversa: en el primero se afirma la naturaleza bestial y en el segundo la naturaleza humana de los centauros.

De aquí que, signado por Quirón, Orneo cree comprender el "*secreto de la bestia*" recurriendo a la visión maniqueísta del maestro quien puntualizando dice que "*la torcaz benigna, (y) el cuervo protervol son (solamente) formas del enigma*". Como Quirón al inicio del poema, Astilo realiza un intento audaz de aproximación al enigma al sostener que siendo el motivo de inspiración del poeta sólo a él está dado revelarlo.

Recordemos que en el simbolismo es el espacio interior el que conduce al Ideal, también llamado "*puro concepto y... eterno símbolo*"¹⁷². Es el poeta el que viste la idea de forma sensible.

Neso, cambiando el rumbo, nos plantea el problema gnoseológico desde la perspectiva agustiniana al hacer referencia a su pasión por Deyanira, mujer de Herácles¹⁷³. Guarda esta visión maniqueísta del mundo. Dejando aflorar su lado bestial nos dice que las cosas terrenales, en este caso el amor, nos apartan del mundo celestial. Este parlamento es un eje en la composición del texto, porque aludiendo nuevamente a Herácles se recrea el mito del destino humano a merced de los dioses¹⁷⁴, e introduciendo historias de violaciones cometidas por divinidades relacionadas con el agua se estructura el peldaño que nos permite el acceso a la segunda parte del texto. No obstante, la sensualidad carnal de Neso no excluye el plano espiritual vinculado a la feminidad, lo que lleva a Quirón a hablar del nacimiento de Venus, gracias a la sangre de Saturno, dándole así continuidad celestial al relato de la genealogía terrenal iniciado por Folo.

Eurito, en abierta oposición a Neso y al abrigo del Maestro, resalta la belleza de la mujer personificada en Hipodamia, que hasta en su nombre está relacionada con los caballos.

Las tres últimas intervenciones nos colocan frente a una doble problemática: la escatológica apoyada en el hecho de que el mito de Deyanira encierra los motivos de la sangre de la Hidra de Lerna y de la quemadura de Herácles, dios civilizador. La carnal en cuanto que la figura de Deyanira representativa del amor sexual se opone a la figura de Venus, diosa de la belleza y del arte¹⁷⁵. Esta última cuestión registra la influencia que ejerció Schopenhauer en el pensamiento simbolista.

¹⁷¹ Salinas, p. 194; y Méautis, pp. 157-158.

¹⁷² *Encyclopaedia Universalis*, París, ed. de 1985, t. 17, p. 503.

¹⁷³ Méautis, pp. 168-169.

¹⁷⁴ En este caso semihumanos, buenos o malos, herridos por un semidios, representante de su némesis. La lectura de Georges Dumézil, *El destino del guerrero*, 1969, trad. Madrid, Siglo XXI, 1971, 1990, pp. 123-125ss., nos confirma la estrecha relación entre Herácles, los centauros y ciertos personajes mitológicos citados por Darío en el "*Coloquio*".

¹⁷⁵ En cuanto a Venus diosa del Arte, v. Barbe, "*Prosas Profanas: la alegoría de la Poesía y la identidad cultural en Darío*".

Así Hipea y Odites debaten: el primero, en un lenguaje que nos recuerda a Baudelaire y basándose en la aventura trágica de Neso, idéntica a la mujer con el mal y la muerte, y el segundo la identifica con el bien. La recurrencia del motivo de la miel en las intervenciones de Odites y Quirón deja suponer que como en Vasari¹⁷⁶ y en el *Descubrimiento de la Lujuria* de Bronzino nos encontramos frente a la relación tradicional entre inocencia y sexo en la cual son los instintos bestiales del género humano los que prevalecen¹⁷⁷.

En respuesta al problema Quirón acude al mito platónico del andrógino primordial encarnado aquí por Cenis¹⁷⁸. La idea de que es el poeta-oráculo el que tiene la clave del misterio original es retomada por Clito. Aquí como en "*Caín*"¹⁷⁹ la cuestión de la sabiduría conlleva en sí el mito del pecado original. Se aclara así la referencia anterior a la torcaz y al cuervo, las dos figuras mensajeras del Arca de Noé, expresando el problema del origen desde un punto de vista maniqueísta propio del pensamiento judeo-cristiano, que se evidencia al comparar dicha referencia con "*Anagke*" y la oposición entre rapaz y paloma que encontramos también en *Candido* de Voltaire y *Taras Bulba* de Gogol, por ejemplo.

Posiblemente inspirado en el primer poema de *La leyenda de los siglos* de Hugo, el "*Coloquio*" reproduce la estructura del fragmento de Parménides. En el "*Coloquio de los Centauros*", después de una cosmología-cosmogonía, Folo da cuenta de una genealogía antropológica, y Quirón remata con una demonología.

Caumantes interviene después de Clito y con palabra semejantes nos habla de la armonía que existe entre el monstruo y "*la mecánica celeste*" diciéndonos: "*cuando tiende al hombre la gran naturaleza, / el monstruo siendo el símbolo se viste de belleza*".

Con Crineo retornamos a la problemática inicial del "*Coloquio*": "*Yo amo lo inanimado que amó el divino Hesiodo*" exclama, y Quirón le responde: "*Sobre el mundo tiene un ánima todo*". Por eso Crineo dice haber encontrado un alma hasta en las piedras. A las últimas palabras de Crineo: "*amo el granito duro que el arquitecto labra / y el mármol en que duermen la línea y la palabra*", responde Quirón: "*A Deucalión y a Pirra, varones y mujeres / las piedras aun intactas dijeron: "¿Qué nos quieres?"*". Esta idea es la misma que aparece en "*Carta del país azul*" donde Darío escribe "*el escultor es un poeta que hace un poema de una roca*"¹⁸⁰.

Respondiendo a su vez a Crineo, Licidas oye el "*funebre respiro*" de los bosques identificado con el grito de Atis y la canción de Filomela, lo que también nos vuelve a la idea inicial del "*Coloquio*" de que todo tiene un alma. Asimismo, en Ovidio, después del diluvio todos los seres vivos incluso los hombres vuelven a surgir gracias a los "*huesos*" de la Tierra Madre, las piedras¹⁸¹. Schopenhauer también entabla esta conexión entre lo "*inanimado*" y lo animado¹⁸².

¹⁷⁶ Conocido por Darío, v. Porfirio García Romano, "*Darío y Leonardo: "La sonrisa de Mona Lisa"*", Managua, *El Nuevo Diario*, Sec. "*Nuevo Amanecer Cultural*", sábado 8 de febrero de 1997, p. 6.

¹⁷⁷ Panofsky, pp. 108ss. y nota 64.

¹⁷⁸ Notaremos que hay probablemente en el "*Coloquio*" una asociación implícita entre la figura dual de Cenis y Filomela, símbolo tradicional de poeta, v. Salinas, pp. 186ss., ya que a Filomela le corresponde en la mitología, aun que sin ninguna relación directa salvo esta homonimia, un cierto Filomelo, hermano de Pluto, v. Homero Lezama, *Diccionario de Mitología*, Buenos Aires, Claridad, 1988, p. 146, y así tal vez implícitamente en relación con la percepción prometeico del hombre en el poema.

¹⁷⁹ *Cuentos Completos*, p. 298.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸¹ Ovidio, *Las Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 19-20.

¹⁸² Lo que se puede también relacionar con el mito mixteco del origen, que cuenta una batalla contra las piedras en la que se organizó lo inanimado y lo animado, v. González Torres, art. "*Arboles*", p. 14.

Lo inorgánico como cosa existe pero no se puede definir a sí mismo. Sólo la conciencia es la que permite objetivizar el mundo (conforme las tesis de Berkeley). La matemática no alcanza a diferenciar lo inorgánico de lo orgánico. Sólo la Filosofía es "dianoiológica". Para lograr la objetivización es necesario alejarse de las cosas, esto es, ser objeto y sujeto al mismo tiempo. El arte es por ello la superación de la voluntad¹⁸³. Esta concepción de Schopenhauer culmina en su pensamiento estético que aparece notablemente en *El mundo como voluntad y como representación* (1819) con su estudio de *Laoconte*. "... la piedra, en su inmortalidad total, en su ausencia de sentido, desesperadamente muda, se presenta al espíritu como medida y testimonio de todos los instantes que éste podría vivir". Schopenhauer muestra la importancia del pensamiento aristotélico en la formación de lo que los escolásticos han denominado "quiddidad"¹⁸⁴. Atendiendo a la jerarquización hegeliana clásica, apunta que la arquitectura es la más baja de todas las artes. Por ser de piedra "La arquitectura no tiene otra finalidad que la de manifestar la acallada y potente lucha de los elementos: es la antinomia "entre la resistencia y la gravedad"¹⁸⁵. En *Laoconte* se expresa también el grito imposible de las piedras. Es así que Schopenhauer habla de: "Un grito, representado en la piedra o sobre la tela, un grito mudo de algún modo, sería mucho más ridículo que esta música pintada de la que se trata en los "Propíleos" de Goethe"¹⁸⁶.

Lcidas como Schopenhauer puede escuchar esta voz trágica de las cosas cuyos sufrimientos tienen su causa en el pecado original¹⁸⁷. De ahí la inclusión de Deucalión, hijo de Prometeo, y de Pirra su esposa, hija de Epimeteo (a su vez hermano de Prometeo¹⁸⁸) y Pandora. Retomando las palabras baudelairianas¹⁸⁹ de Hípea, Arneo concluye sobre Lcidas diciendo "La muerte es de la vida la inseparable hermana", y Quirón responde: "La Muerte es la victoria de la progenie humana".

Medón precisa acerca de la Muerte, identificándola con la casta Diana y con el olvido. Aquí como en varios cuentos de Darío¹⁹⁰, encontramos la ligazón entre el tema cognoscitivo y el de la muerte, los que, en algunos casos como en el "Coloquio", se unen al "imperio de la mujer"¹⁹¹. Vemos todavía aquí la influencia del pensamiento de Schopenhauer cuando se opone la castidad a la voluntad de vivir, castidad o abstinencia que según la creencia hindú lleva al hombre a la "dulce paz que vierte" buscada por los dioses como dice Amico.

A eso Quirón añade: "La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte". Eurito, llevado como anteriormente Abantes por lo que dice Quirón, declara que Prometeo tiene la clave de la muerte porque pudo robar la vida. Quirón, que habiendo renunciado a su vida para salvar a Prometeo y evitar el sufrimiento causado por la herida que le hiciera Herácles, cierra el polilogo de los centauros, diciendo que nadie podrá vencer la castidad

¹⁸³ Alexis Philonenko, *Schopenhauer - Una filosofía de la tragedia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 130-156.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 196-199.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸⁷ Arthur Schopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte* (selección de textos), Madrid, EDAF, 1973, pp. 82-98.

¹⁸⁸ V. por ejemplo Michael Grant y John Hazel, *Dictionnaire de la Mythologie*, Verviers (Bélgica), Marabout, 1975, 1981, p. 138.

¹⁸⁹ "La Licencia y la Muerte son dos buenas muchachas, / ..." ("Las Dos Buenas Hermanas", *Las Flores del Mal*, poema CXII en la edición de 1861). Asociación entre la muerte y la belleza, unidas bajo la figura emblemática de la mujer, que volvemos a encontrar muy claramente también en "Ave, dea, moriturus te salutat" (poema V, 34, dedicado a Judith Gautier, de *Toda la lira* de 1888) de Hugo, uno de los grandes maestros espirituales de Darío, con Verlaine: "La belleza y la muerte son dos cosas profundas, / con tal parte de sombra y de azul que diríanse / dos hermanas terribles a la par que fecundas, / con el mismo secreto, con idéntico enigma. / Oh, mujeres, oh voces, oh miradas, / cabellos, / trenzas rubias, brillad, yo me muero, tened / luz, amor, sed las perlas que el mar mezcla a sus aguas, / aves hechas de luz en los bosques sombríos. / Más cercanos, Judith, están nuestros destinos / de lo que se supone al ver nuestros dos rostros; / el abismo divino aparece en tus ojos, / y yo siento la sima estrellada en el alma; / mas del cielo los dos sé que estamos muy cerca, / tú porque eres hermosa, yo porque soy muy viejo."

¹⁹⁰ *Cuentos Completos*, pp. 257, 298, 303, 305, 307-308, 332, 335, 381-382, 385, 402, 406.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 391.

y por consecuencia el secreto de "*La virgen de las virgenes... inviolable y pura*", la Muerte.

La descripción del paisaje con la que concluye el poema nos da la imagen de un mundo ya organizado por la palabra de los centauros.

La lógica de la estructura del texto está dada por la importancia de Herácles que castiga a los centauros, ya sean éstos buenos o malos. Al comienzo del poema se habla de la herida que Herácles hizo a Quirón y se termina aludiendo al autosacrificio que debió padecer el centauro para liberarse de su sufrimiento. Obviamente uno de los temas centrales del "*Coloquio*" es el castigo.

Las figuras femeninas de la segunda parte evidencian también esta lógica ya que todas ellas se relacionan con el océano¹⁹², con la violación o el adulterio¹⁹³, con el caballo, el toro o el centauro¹⁹⁴, y también, aunque de manera indirecta, con la guerra de Troya¹⁹⁵ que los antiguos griegos consideraron el origen de su Némesis.

De aquí podemos derivar tres niveles del problema del conocimiento: el endógeno, el teológico, y el estético.

El primer nivel está inscrito en la dialéctica general del poemario. La asociación de las figuras femeninas con el océano, la violación y las bestias equinas se integra al tema central del libro: la superación de Europa por América¹⁹⁶.

A partir de esto se introduce la problemática teológica del pecado original ligado a Prometeo, liberador de la humanidad y robarador del conocimiento a los dioses y a Deyanira (cuya iconografía fue relacionada durante el Renacimiento con Europa) que al igual que Eva fue engañada por causa de su ingenuidad.

Finalmente la consideración de este estatus prometeico de la humanidad doliente redimida por el artista - filósofo que con su palabra conduce a la humanidad de las tinieblas a la luz -, explica por qué el sabio Quirón, poseedor del *Logos*, comienza el "*Coloquio*" imponiendo el orden en el caos y cierra el "*Coloquio*" en un mundo ya organizado por la palabra cuando el sol está en su punto más alto iluminando el sentido de las cosas. Nos damos cuenta que las dos últimas intervenciones de Quirón, como las numerosas referencias a personajes del génesis de la mitología griega como a Prometeo y a Filomela, definen el ser humano y poético como trágico.

Entonces podemos decir que el "*Coloquio de los Centauros*" conlleva un doble movimiento: primero todo tiene un ser vital (el "*lacrimae rerum*" de Virgilio¹⁹⁷), y que únicamente la palabra organizadora del poeta puede revelar el misterio. Segundo, el ser prometeico de los hombres se manifiesta a través del pecado original que le permite alcanzar conocimiento y muerte, símbolos en Baudelaire de la fatal superioridad de los hombres sobre los dioses, tema muchas veces recreado por Darío¹⁹⁸.

¹⁹² Cenís, Deyanira y Venus. Por otra parte, Filomela es hermana de Procné y de Procris, cuyo nombre significa "rocío", v. Lezama, p. 274. A este grupo adjuntamos el mismo Quirón.

¹⁹³ Cenís, Deyanira, Filomela, Hipodamia, Pasífae y Venus. Aquí también adjuntamos Quirón a este grupo.

¹⁹⁴ Deyanira, Hipodamia y Pasífae.

¹⁹⁵ Cenís, Hipodamia y Venus. Deyanira mató a Herácles al tener noticias de que su esposo venía de tomar una ciudad por amor a una doncella.

¹⁹⁶ V. Barbe, "*Prosas Profanas: la alegoría de la Poesía y la identidad cultural en Darío*".

¹⁹⁷ V. Salinas, p. 199. Lo que en sí conlleva ya una preocupación igualitaria latinoamericanista.

¹⁹⁸ *Cuentos Completos*, pp. 218, 303, 305, 307-308, 332, 355, 381-382, 385, 391, 402, 406. Apuntaremos que se trata de superioridad pero también de rebeldía, conforme la concepción del siglo XIX de la relación entre divinidad y humanidad.

Reconocemos entonces que el conocimiento como problema teológico y ontológico es el tema central del "Coloquio", o sea que estamos otra vez ante la cuestión de la significación de la noción de ciencia en la frase de Quirón: "La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno".

Sabemos que el parnasianismo inició con Leconte de Lisle y Sully Prudhomme la apología de la ciencia tanto en el estudio de las religiones comparadas, como de la Historia Antigua y de las Ciencias de la Naturaleza. El concepto de arte como ciencia se encuentra también en el naturalismo de Zola en *La novela experimental*. Y, en Darío, la sabiduría: "riega... todas las artes, brinda... todas las ciencias"¹⁹⁹. Esta teoría, cuyo origen se encuentra tanto en el positivismo comtiano como en Platón y Aristóteles²⁰⁰, adquiere su máxima expresión al final de los *Poemas saturninos*, cuando Verlaine escribe:

"Lo que necesitamos, nosotros (los "Supremos Poetas") es, a la luz de las lámparas,/ La ciencia conquistada y el sueño domado,/ Es la frente entre las manos del viejo Fausto de las estampas,/ Es la Obstinación y es la Voluntad/.../ Es la noche, la áspera noche de trabajo, de donde se levanta/ lentamente, lentamente, la Obra, ¡como un sol!/.../ Para que un día, golpeando con rayos grises y rosados la obra maestra serena, como un nuevo Memmón,/ La Alba-Posteridad, hija de los Tiempos taciturnos,/ ¡Haga en el aire futuro resonar nuestros nombres!"²⁰¹.

Uniendo arte y ciencia la literatura del fin del siglo XVIII y del siglo XIX desarrolla una tesis revolucionaria como fue demostrado por Barthes y Annie Le Brun²⁰². El hombre, negando a Dios se deshace de la fe gracias a la ciencia. Así, el género humano se presenta como prometeico en Shelley o Balzac. Schopenhauer²⁰³, Baudelaire²⁰⁴ y Darío en "Lo Fata" se expresan al respecto en términos semejantes. No es casual que Ixión simbolice este estatus en Schopenhauer²⁰⁵ y en el "Coloquio". Sin embargo, Schopenhauer es quizá quien ha reconocido de manera más diáfana la superioridad del artista como el ser más sensible ante las desgracias del mundo. La diferencia que hay entre su teoría y la de los artistas del siglo XIX es que para él la superación del dolor pasa por el ascetismo, mientras que para ellos la condición carnal, aunque trágica, es la única salvación. Al elegir a los centauros como parangones de la humanidad Darío como Schopenhauer y más recientemente Nydia Palacios²⁰⁶ acentúan la esencia bestial del género humano. Los artistas del siglo pasado, haciéndose eco de Schopenhauer²⁰⁷ exaltaron como valores el universalismo, el mundanismo y el cosmopolitismo.

Cabe subrayar que en Platón²⁰⁸ como en Schopenhauer²⁰⁹ el arte se identifica con la ciencia y la medicina porque según éste último el arte cura el alma. En el "Coloquio" Quirón también está asociado a la ciencia y la medicina.

¹⁹⁹ Citado en Eduardo Zepeda-Enriquez, *Mitología nicaragüense*, Managua, Manolo Morales, 1987, p. 17.

²⁰⁰ V. Aristóteles, *Metafísica*, I, 1-2. Platón, *El Banquete*, pp. 275-279 de *Diálogos socráticos*, México, New York y Panama, W.M. Jackson Inc., 1976, asocia además el arte al amor.

²⁰¹ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, París, Flammarion, 1995, pp. 67-68 (trad. Barbe).

²⁰² Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, París, Seuil, 1987.

²⁰³ Schopenhauer, p. 121.

²⁰⁴ Baudelaire, *Les fleurs du Mal*, v. por ej. pp. 46 y 222.

²⁰⁵ Schopenhauer, p. 118; y Philonenko, p. 183.

²⁰⁶ Nydia Palacios, "El erotismo en "El Coloquio de los Centauros"", *La Prensa*, Sec. "La Prensa Literaria", sábado 25 de enero de 1997, pp. 1-2.

²⁰⁷ Schopenhauer, p. 179.

²⁰⁸ Platón, pp. 275-279.

²⁰⁹ Schopenhauer, pp. 182-186.

Por eso resulta que la muerte como el arte representan, para los artistas del siglo XIX, la ausencia del dolor. La valoración negativa que Verlaine hace del tiempo, en el extracto citado, explica la relación entre el tiempo y Saturno.

En la frase que nos ocupa, por medio de una oposición entre el tiempo vivido (histórico) que nos entrega a la desesperación²¹⁰ por que "es la forma esencial para todos los objetos del conocimiento al servicio de la voluntad", y el conocimiento de lo bello que no sirviendo a ningún tipo de interés no es "ustensilio", sino "ontológico"²¹¹.

Cuando Darío escribe: "La Muerte es la victoria de la progenie humana"²¹², indudablemente se inspira en Schopenhauer que dice: "La belleza es la victoria pensativa"²¹³. El consideraba que el arte siendo intemporal vence a Cronos en su más delirante furor²¹⁴.

Y Darío como Verlaine escribe: "Las Musas, amigos míos, dan a mi entender la verdadera dicha. Ellas coronan de flores inmortales a sus protegidos; hacen que sus nombres venzan al Tiempo, les ayudan en las empresas de amores y les brindan el favor generoso de los monarcas y los potentados"²¹⁵. El arte, nos dice Schopenhauer, asocia la paz (necesaria en la creación de la obra) y la angustia (frente a la tormenta de la naturaleza que por contraste nos permite gozar de la tranquilidad que lo bello procura a nuestra alma)²¹⁶. Aquí Schopenhauer retoma a Kant para quien "... la naturaleza no es considerada como sublime en nuestro juicio estético en la medida en que engendra el miedo, sino porque constituye una llamada a la fuerza que está en nosotros, fuerza que nos permite mirar todo lo que nos preocupa (los bienes, la salud, la vida) como pequeñas cosas..."²¹⁷. Como enajenación del mundo sensible, el arte nos conduce a la luz del conocimiento que Schopenhauer nos presenta como isla de la verdad en *Disertación*²¹⁸; reminiscencia de la alegoría de la caverna de Platón.

Idénticamente la "Isla de Oro" del "Coloquio" es el lugar donde el mundo se organiza y se alumbra al entendimiento bajo el imperio del lenguaje y del arte, como vimos a través de las figuras de Saturno (Padre mítico de las artistas), Filomela (símbolo del poeta²¹⁹), y Prometeo (paradigma de los artistas en el siglo XIX).

"El (artista) - dice Schopenhauer - comprende la naturaleza como con medias palabras expresa inmediatamente de una

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 96-97.

²¹¹ *Ibid.*, p. 171.

²¹² Validando el simbolismo continental de la alusión, en "Salutación del Optimista" de *Cantos de Vida y Esperanza Los Cisnes y otros poemas*, Darío habla de "la alta virtud resucit(ando)/... a la hispana progenie", lo que nos recuerda la alusión a la Muerte como victoria de la "progenie humana" en "El Coloquio de los Centauros". Igualmente, resaltando la imagen mítica de América, Darío reitera su identificación implícita con la Atlántida en "Salutación del Optimista" y "A Roosevelt". Más, en "A Roosevelt" la Atlántida, que reconocemos en "El Coloquio de los Centauros", mediante la referencia a la obra de Verdaguer, por ser la isla donde viven los hombres-caballos, se integra a la evocación de Netzahualcoyotl, Baco y Pan, la América latina volviéndose "hija del Sol", es decir, pues, Venus, figura matutina de Quetzalcóatl como ya se encuentra en *Prosas Profanas*, v. Barbe, "Baudelaire y el indigenismo en *Prosas Profanas*", *La Prensa Literaria*, 6/2/1999, pp. 4-5. En "Salutación del Optimista", se asocia también la América hispánica al Oriente, el que se atribuyó a la reina de Saba en *Prosas Profanas*.

²¹³ Schopenhauer, p. 143.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

²¹⁵ Darío, *El hombre de oro*, Madrid, Aguilar, 1995, pp. 21-22.

²¹⁶ Philonenko, p. 186.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 181.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 164.

²¹⁹ V. Salinas, pp. 186ss.

manera definitiva lo que ésta no había sino balbuceado"²²⁰. El artista, "monstruo" que arroja sobre el hombre una luz cruel"²²¹, hace aparecer lo disimulado gracias a la razón²²², porque el gusto es juicio reflexionante²²³. Como escribe Leonardo: "Saber es saber ver"²²⁴.

En el "Coloquio" Quirón es este monstruo revelador que por su conexión con lo divino entiende en la Naturaleza celosa de sus secretos (la casta Diana)²²⁵ la canción de Filomela bajo el horroroso grito de Atis. La condición prometeica del arte (Diana es la que da muerte a Europa y a su raptor en "Palimpsesto") nos descubre la posición latinoamericanista implícita en el "Coloquio". La utilización de los centauros, raza titánica, entre los cuales se contó Quirón, educador de los dioses y héroes, sugiere como en las "Palabras Liminares"²²⁶ que la superación de Europa implica el retorno a lo autóctono, de antiguas raíces y sabiduría. De igual manera la construcción de una cosmología, Saturno-Venus, que asume la secuencia de Hesiodo en la *Teogonía* y de Pico de la Mirandola en el *Comento*²²⁷, sirve, como en *La ilustre familia* de Salomón de la Selva, de marco para la elaboración de una apología de lo propio.

Integrado, como hemos visto, al problema de lo americano en su diacronicidad, y dialectizando éste por la cuestión de la adquisición de una ciencia propia (es decir, también, o más precisa y a la vez ampliamente en nuestro caso, un discurso propio), capaz de superar a la herencia europea, el centauro, mitad hombre, mitad caballo, en Darío, y en particular en el "Coloquio", se define propiamente como una figura histórica de la americanidad, remitiendo a la auto-afirmación del siglo XIX del ser criollo como indígena e hispánico, al recordarnos implícitamente que los caballeros con sus monturas (tradicción española) fueron considerados como divinidades por los americanos de la época de la conquista (tradicción indígena), quienes en aquel entonces desconocían a los équidos.

Finalmente, como la obra de Miró Quesada, el "Coloquio de los Centauros" nos pone frente al problema de la adquisición de una ciencia y arte endógenos. Hemos demostrado que sólo con el estudio atento del poema se llega a esta conclusión. Y es a través del mitoanálisis, de sus motivos, que sacamos a la luz el valor real del texto como un paso en la fundamentación de esta búsqueda individual y colectiva.

En contradicción con José Manzanana²²⁸, podemos afirmar retomando las palabras de Quirón: "La ciencia es flor del tiempo", que la reflexión filosófica no se puede dar *a priori*. La reflexión filosófica es el fruto de una labor comparativa sobre la relación de la obra con su contexto, lo que llamaremos "metatexto". La disciplina estética, si se estructura con el metalenguaje que acabamos de definir, tal como Roig lo expone, es decir, utilizando el arte como hecho cultural para entender de manera analítica el pensamiento y su evolución, nos introducirá a una historiografía crítica²²⁹ que nos permitirá comprender cabalmente nuestro ser y orientar nuestro quehacer.

²²⁰ Philonenko, p. 186.

²²¹ *Ibid.*, p. 172.

²²² *Ibid.*, p. 142.

²²³ *Ibid.*, p. 132.

²²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²²⁵ Sobre la doble identificación de Diana con la naturaleza y con la muerte, véase Salinas, pp. 70-80.

²²⁶ Darío escribe: "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. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman", *Prosas Profanas*, Managua, Distribuidora Cultural, 1995, p. 5.

²²⁷ La secuencia es también idéntica en lo que concierne a la (doble) alternancia Omccihuatl-Luna (Venus) y Venus-Quetzalcóatl en la mitología mesoamericana.

²²⁸ José Manzanana, "El estatuto teórico de la filosofía", conferencia en Bergara, diciembre de 1997.

²²⁹ Como lo dice el mismo Manzanana.

Así, a semejanza de Freud en su introducción al estudio del caso de "Dora"²³⁰, citaremos al *Fausto* (I, "Hexenküche") de Goethe:

*"Nicht Kunst und Wissenschaft allein
Geduld will bei dem Werke sein!"*

²³⁰Sigmund Freud, *Cinq Psychanalyses*, 1905-1918, París, PUF, 1954, 2001, p. 8. El extracto citado del *Fausto* significa: "El Arte y la Ciencia no son suficientes, la obra necesita paciencia", trad. del francés (nota 1 p. 8 *in ibid.*) al español por nosotros.

VI - EL LOBO DE LOS “MOTIVOS” DE RUBEN DARIO

“*Los motivos del lobo*”, poema escrito hacia el mes de diciembre de 1913, recrea la disputa que sostiene Francisco de Asís con un feroz animal, episodio inspirado en la escena del lobo de Gubbio del capítulo 21 de las *Fioretti*.

Mas la polémica sostenida por el lobo de los *Motivos* que al final elige nuevamente rebelarse nos traslada, mediante la humanización de la bestia que en su intento por socializarse se integra a la aldea formando parte de ella, de la fábula moral a otro nivel de significación que nos descubre una dialéctica poética.

En este sentido el lobo que compara el dolor de “*los animales de Nuestro Señor*” con el dolor de los hombres, “*criatura(s) de Nuestro Señor*” de Francisco, nos expone sus “*motivos*”; la palabra “*motivo*” en el contexto adquiere un *glissement de sens* (tal vez inspirado de “*Las Razones del Momotombo*” de Hugo), pues si originalmente designó figuras de estilo, aquí refiere específicamente a las razones del lobo.

En el poema Darío retoma la estructura del relato existente en las *Fioretti* hasta el momento en que en señal de promesa el lobo tiende su pata al santo de Asís.

No hay unidad de criterio a la hora de interpretar este pasaje de la vida de Francisco y su encuentro con el lobo de Gubbio.

Algunos especialistas estiman que el relato es la adaptación de una leyenda antigua, extraña a San Francisco; otros piensan respecto a esta narración que se trata de una transposición con ribetes dramáticos y pintorescos de la liberación del poblado asolado por los lobos; pues, muchos autores hablan anecdóticamente del viaje que realizó al monasterio de San Verecundo, en las cercanías de Gubbio en el que los campesinos trataban de persuadirle, para que se detuviera por temor a las manadas de lobos feroces que acechaban los alrededores.

Incluso hay quienes creen que el episodio evoca la celebración de las paces entre un bandido y los pobladores de Gubbio por mediación del santo²³¹.

Enmarcado en los principios franciscanos el proceso de redención de lobo en las *Fioretti* está iluminado por la paz en aras de la cual y en fe de promesa el animal tiende la pata al hermano de Asís. Este es un pacto individual de persona a persona que culmina cuando el lobo frente a los aldeanos de nuevo extiende su pata al santo como sellando un contrato social.

En las *Fioretti* Francisco va en busca del lobo y tras reprocharle sus fechorías la fiera baja su testa en señal de arrepentimiento en un gesto que precede el momento en que el animal tendiendo su pata al santo en fe de promesa pacta la paz.

Para tranquilidad de sus habitantes Francisco regresa a la aldea en compañía del lobo para dar testimonio de que la bestia no seguirá más en sus andanzas y es entonces cuando se repite la secuencia en la que el lobo extiende su pata al santo luego de bajar la cabeza en signo de contrición.

En la reproducción de la secuencia al celebrarse primero un pacto individual y después un contrato social, está implícita la voluntad moral de enseñanza de las *Fioretti*, pues los mismos campesinos del lugar pudieron ser testigos de la transformación milagrosa del lobo.

²³¹ V. Victoriano Casas, *Francisco de Asís - Vivir según el Evangelio*, Madrid, Paulinas, 1983, 1988, p. 97.

En el poema el lobo tiende su pata al pactar a solas con el hermano de Asís pero frente a la gente de la aldea únicamente mueve testa y cola.

Por el hecho de ser irreplicable por su unicidad el pacto adquiere una gran fuerza en el contexto del poema. Pues en ese “*apretón de mano*” quedaron empeñados el honor de los pactantes y sellada la paz. Por la fuerza de ese pacto único en el poema se destaca el proceso de socialización y domesticación del lobo:

“Y, baja la testa, quieto le seguía
como un can de casa, o como un cordero.”

“Y luego, en señal
de contentamiento,
movió testa y cola el buen animal,
y entró con Francisco de Asís al convento.”

En las *Fioretti* en cambio en presencia de la aldea se renueva el pacto milagroso en una pedagogía de la fe visible.

Darío sigue a las *Fioretti* tanto en las secuencias como en el lenguaje. No obstante advertimos dos cambios notables en el poema.

Antes del pacto el animal le expresa a Francisco sus impresiones acerca de la maldad de la naturaleza humana y después del pacto luego de su convivencia con los hombres del pueblo y de haber sufrido en carne propia la maldad humana, exterioriza su rencor eterno.

Las demás biografías: Celano, *Vida segunda*, 7; San Buenaventura, *Segunda menor*, 5-5; *Leyenda de Perusa*, 74, 75²³²; dan cuenta de las plagas y de las manadas de lobos que acechaban a Greccio y no a Gubbio y de las exhortaciones a “*hacer dignos frutos de penitencia*” para que, según el santo de Asís, se acaben todos los males. En todas las versiones, la gente se enmienda a excepción de la *Leyenda de Perusa* por lo que los lobos vuelven a atacarla.

Obviamente en el poema se entretienen la versión de las *Fioretti* y la *Leyenda de Perusa*.

Los cambios introducidos por el poeta están encaminados a darnos una imagen humanizada del lobo.

En las *Fioretti*, el lobo no habla, es Francisco quien deduce que la bestia mata por hambre.

Darío obvia las versiones que hablan de manadas de lobos y retoma de las *Fioretti* la imagen de un solo lobo al que le otorga el don de la palabra, elementos que le dan rostro y le imprimen carácter. Cuestión que nos motiva a hurgar en la tradición la relación simbólica del lobo con la humanidad.

Así encontramos que la antigüedad registra la existencia de los hombres lobos, que al parecer eran feroces combatientes, aunque probablemente no se trataba de un pueblo específico sino de grupos de adolescentes que como parte del ritual de iniciación se alejaban durante algún tiempo de la aldea²³³; imágenes que recogió la

²³² *San Francisco de Asís - Escritos - Biografías - Documentos de la época*, edición de José Antonio Guerra, Madrid, La Editorial Católica, 1985, pp. 250-251, 518, 643-644, 838-840.

²³³ V. por ej. Askold Ivancik, “*Les guerriers-chiens - Loups-garous et invasions cythes en Asie Mineure*”, *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CCX, fasc. 3, París, PUF, julio-septiembre de 1993, pp. 305-329; y Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, París, François Maspero, 1968, pp. 154-171.

memoria colectiva y que más tarde dieron origen a la leyenda del hombre lobo.

En muchas creencias primitivas, especialmente en las de América, uno de los principales dioses primordiales se manifiesta ora como humano ora como canino. Así en Ovidio la figura de Licaón está relacionada con la Creación y el Diluvio.

Muy a propósito de esto la toma de conciencia del problema indio por parte del héroe en *Danza con los lobos* pasa por su encuentro con la figura totémica del lobo.

En las mitologías el lobo es una figura primordial del mundo natural vinculada al hombre salvaje.

Es así como el ser canino es una condición que permite asociar al lobo con el averno. En las *Fioretti* las fauces de la bestia, en clara referencia a Cerbero, son comparadas con la boca del infierno que debe ser mil veces más temido, según palabras del santo, por ser mil veces más terrible.

Igualmente Darío identifica sucesivamente al lobo con “*Luzbel o Belial*” y con “*Moloch y... Satanás*”.

En todas las versiones de la vida de san Francisco, el lobo es la encarnación de la venganza divina.

Variando la versión de las *Fioretti* en la que el lobo convive durante dos años con la gente hasta que muere y basándose en fuentes populares²³⁴ Darío cuenta la vivencia del lobo en el mismo convento.

La comparación de estos dos elementos: el lobo como encarnación de la venganza divina y la ubicación en el convento y no en la aldea como en las *Fioretti* nos lleva a considerar la existencia en el poema de una “*hermandad insólita*” entre el Bien y el Mal.

En las biografías del hermano de Asís es el mismo Francisco el que amonesta a los hombres pecadores; en Darío es el lobo, ante la impotencia del santo, el que denuncia la maldad humana.

Esta dialéctica particular que se entabla entre el santo y el lobo nos evoca la ambigüedad del discurso satánico proselitista de la palabra divina en *Job* y Goethe²³⁵.

La bestia del poema se transfigura en un Mefistófeles moralista, que nos entra a otra dimensión de “*Los Motivos del lobo*”: la de la crítica social.

En el *Leviatán* Hobbes sostiene que el hombre es un lobo para el hombre: “*homo homini lupus*”; y que la aceptación y obediencia al Estado es lo que le salva. Sin embargo, en contraposición a esta tesis en defensa del absolutismo y el orden establecido, el lobo de Darío cuestiona y acusa a la organización y *modus vivendi* de la sociedad humana y opta por el estado natural.

Si bien su crítica se centra en los siete pecados capitales:

*“Mas empecé a ver que en todas las cosas
estaban la envidia, la Saña, la Ira,
y en todos los rostros ardían las brasas
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.*”

²³⁴ V. Casas, p. 96.

²³⁵ V. Barbe, “*La critique de la religion dans la première version du Faust de Goethe*”, *Quipos*, París, n° 125, diciembre de 1994, pp. 10-16.

*Hermanos a hermanos hacían la guerra,
Perdían los débiles, ganaban los malos,
hembra y macho eran como perro y perra²³⁶,
y un buen día todos me dieron palo.”*

su discurso está desprovisto de intencionalidad religiosa.

El retorno del lobo a sus andanzas, en el poema a diferencia de la versión de la *Leyenda de Perusa*, de ninguna manera representa la cristalización de la venganza divina sino que al contrario su crítica se enfrenta a la somera justificación que hace San Francisco del proceder de los hombres:

*“... - En el hombre existe
mala levadura
Cuando nace viene con pecado. Es triste
Mas el alma simple de la bestia es pura”*

El papel del religioso en el poema nos recuerda el papel que Hobbes otorga al Estado como moderador ideal.

*“Un día, Francisco se ausentó. Y el lobo
dulce, el lobo manso y bueno, el lobo probo,
desapareció, tornó a la montaña,
y recomenzaron su aullido y su saña.
Otra vez sintióse el temor, la alarma²³⁷,
entre los vecinos y entre los pastores;”*

Darío haciendo eco a las tesis de Rousseau realiza una crítica pertinente de la sociedad humana en la que privilegia el estado natural, postura que le inscribe dentro de la resuelta refutación que le hace Locke a Hobbes, ya que Locke considera absurda la obediencia ciega al poder; pues en estado natural el hombre es libre y el Estado entonces es creado por los mismos hombres para condicionar esa libertad y no para restringirla convirtiéndose en un coercitivo Leviatán²³⁸.

Redondeando estas ideas que sustentan el poema encontramos las argumentaciones de Voltaire en *Cándido* que nos alumbran iluminando los motivos expuestos por el lobo.

Como el héroe de Voltaire el lobo restringido en sus instintos naturales acepta convivir con los hombres; pero al final, rechazando el “*mejor de los mundos posibles*” que le ofrece el santo de Asís, decide como Cándido “*cultivar a su jardín*”.

El lobo cierra la exposición de sus *Motivos* imponiéndole a Francisco que le dije existir en su libertad al tiempo que le exhorta a seguir su camino y su santidad, propuesta que conlleva la refutación a la oración que

²³⁶ Se apreciará, dentro de esta oposición entre estado natural y estado social, el valor muy particular de la comparación por parte del lobo de la maldad de los humanos, no con la ferocidad de los animales salvajes, sino que con la actitud de los perros de casa.

²³⁷ Nos parece posible suponer que, a nivel formal, esta circunstancia del poema de Darío sirvió de modelo a Ernesto Cardenal para “*De pronto suena en la noche una sirena...*”, *Epigramas*, reed. Managua, Anamá, 1997, p. 24.

²³⁸ Ideas políticas libertarias que Darío desarrolla a través un discurso nihilista (en el sentido político de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX de este término) en su famoso “*Dinamita*”.

impotente reza el santo.

La oposición al “*Padre Nuestro*” reside en la no aceptación de la existencia de una instancia sobrenatural planteada en la primera estrofa de la oración y el cuestionamiento del orden establecido aludido en la segunda estrofa.

La satisfacción de la necesidad es la única ética valedera. Así, asumiendo una posición de libertad total del individuo al igual que Locke ante el orden social, el lobo rehusa vivir inmerso en una doble moral que le obliga a ser mendigo de su alimento y su libertad. Doble moral que reza la segunda estrofa del “*Padre Nuestro*”. Pues en el mundo natural donde:

“*Como el oso hace, como el jabalí*²³⁹,
... *para vivir (se) tiene... que matar.*”

“*Danos hoy nuestro pan de cada día.
Perdona nuestras ofensas, como
también nosotros
Perdonamos a los que
nos ofenden*”

Sin embargo, no se trata de una ingenua justificación del estado natural por parte de Darío. Su lobo, *zoom politikon* no es sino un ser natural ante la sociedad, un ser símbolo de la apasionada causa de la liberación de América Latina.

En Darío la figura del sátiro y del centauro en cuanto seres naturales enmarcados en la dialéctica civilización-barbarie son símbolos de lo latinoamericano. El “*Padre Nuestro*” que concluye “*Los Motivos del lobo*” es trascendido de manera inversa en el “*Padre Nuestro de Pan*” que consiste en un himno de amor universal.

La elección del episodio del lobo de Gubbio por Darío no obedece a la casualidad. La tradición considera a Francisco como un santo liberador²⁴⁰.

En Darío el proceso de oposición entre la naturaleza y la organización social y creencias impuestas por el colonialismo se enfatiza más en “*Momotombo*” (1907), inspirado en el poema citado de Hugo. La consecuente negación burlesca a los planes divinos dentro de una perspectiva latinoamericanista, según nuestra lectura, la encontramos al final de “*Anagkê*” (1888), último poema de *Azul...* Ambas cuestiones alcanzan mayor evidencia en “*Estival*” (1887), poema perteneciente también a *Azul...*, inspirado en Vigny, donde un tigre, paradigma de la naturaleza salvaje y tropical, se enfrenta al príncipe de Gales, que no iba a cazar por hambre, y a sus hijos rubios.

Los poemas citados por su temática admiten ser comparados con el tema de “*Los Motivos del lobo*”. Es posible establecer que esta temática alcanza mayor fuerza y colorido dentro del conjunto de *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) al que se integra “*Los Motivos del lobo*”.

Canto a la Argentina y otros poemas y *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* son obras que anuncian un

²³⁹ Dentro de la dialéctica latinoamericanista del poemario, que estudiaremos, se debe notar que las dos figuras del oso y el jabalí, en cuanto es un puerco salvaje, son elegidos por Darío en este verso por ser la contraparte del lobo, en su simbólica tradicional de hombre salvaje, o sea de humanidad primitiva. Eso nos será confirmado por la comparación entre “*Los Motivos del lobo*” y los dos otros poemas de vena animalística que lo siguen en *Canto a la Argentina y otros poemas*: “*La canción de los osos*” y “*Gesta del Coso*”, este último sobre el que significativamente se cierra el poemario.

²⁴⁰ V. Leonardo Boff, *San Francisco de Asís - Ternura y vigor*, Santander, Sal Terrae, 1982, cap. III, pp. 127-150.

advenimiento. Confirmándonos el conocimiento que poseía de la obra de Verdaguer, Darío escribe en “*Canto a la Argentina*”:

*“He aquí la región del dorado...
He aquí el vellocino de oro,
La Atlántida resucitada...
He aquí el gran Dios desconocido
que todos los dioses abarca.”*

Reconocemos en los últimos versos a Pan, figura central en la obra dariana, cuyo nombre en griego significa “*Todo*”.

“*France-Amérique*” ofrece una genealogía latina de la América hispánica y “*La rosa niña*”, poema que le continúa, el relato del nacimiento de Cristo en donde una niña convirtiéndose en flor se autoregala.

Basándonos en la recurrencia del motivo de la mujer-rosa en Darío, podríamos suponer que esa niña nos remite a “*la triunfante Venus criolla*” “*que cumpliendo filiales deberes con las genitoras pasadas*” implícitamente refiere a una herencia desposada por la raza de hombres latinoamericanos, “*adanes del porvenir*” según proclama el “*Canto a la Argentina*”.

Evocando directamente a Verdaguer Darío escribe:

*“Iberos de la península
que las huellas del paso de Hércules
visteis en el suelo natal:
¡He aquí la fragante campaña
en donde crear otra España
en la Argentina universal!”*

Renovado Prometeo, el ser latinoamericano es identificado en “*Canto a la Argentina*” con la figura de Lucifer²⁴¹, “*pues eres la aurora de América*”, desde donde se introduce la dialéctica ya encontrada en “*Los Motivos del lobo*”.

“*La Cartuja*” oponiendo la Penitencia de los santos a la carnalidad del poeta nos dispone a la exaltación de la fiesta, la euforia y hasta la *débauche* de “*Pequeño poema de Carnaval*”.

La secuencia establecida entre “*France-Amérique*” y “*La rosa-niña*” aclara el sentido de la secuencia de estos últimos poemas, la que culmina con “*Valldemosa*” en el que Darío a la manera de Verdaguer nos brinda una “*España americana*”.

Ubicado entre “*France-Amérique*” y “*Valldemosa*” “*Los Motivos del lobo*” aparece como uno de los tres hitos de vena animalística del poemario, junto con “*La canción de los osos*” y “*Gesta del Cosó*”.

“*La canción de los osos*” retrata a los osos convertidos en “*víctimas sangrientas*” “*de hombres blancos y divinos*” y les incita a luchar y a profesar “*sus principios más allá del Bien y del Mal*”. Lo que nos vuelve a la dicotomía ya señalada en “*Los Motivos del lobo*” en donde el animal decide no obedecer más a los supuestos designios divinos que esconden la justificación del orden establecido.

²⁴¹ Astralmente asociado con Venus, como ya sabemos, lo que explica la citación.

La elección baudelairiana del Mal, tanto en “*La Cartuja*” como en “*Los Motivos del lobo*” y “*La canción de los osos*” tiene correspondencia con “*Ritmos íntimos*” donde el poeta invita a María al pecado. En el poema siguiente titulado “*Balada de la bella niña del Brazil*” María se ha convertido en “*la triunfante Venus criolla*”.

Sin embargo esa dialéctica religiosa no constituye una crítica a la tradición cristiana sino que plantea la cuestión de los valores impuestos y el como liberarse de ellos. Así por ejemplo en “*Canto a la Argentina*” la figura religiosa de la Fatalidad simboliza explícitamente el destino trágico de América impuesto por Europa.

Como el lobo el oso representa tradicionalmente al hombre salvaje y el toro personificado en la “*Gesta del Coso*” es como el mismo se define un dios primordial, que contrapuesto a la figura del buey, nos invita a considerar la reiterada llamada a la paz en el poemario, más como el deseo de una paz desarmada, lo que queda claro en los últimos versos del poema.

Viril, antigua y natural, la América que nos ofrece Darío revela el propósito del poeta de forjar una conciencia continental creándole una historia de origen remoto inscrita en la tradición occidental. Una América superior a estos antepasados en respuesta a la concepción hegeliana.

Podemos considerar “*Los Motivos del lobo*” representativo de la obra dariana por dos razones: primera en cuanto a que abriga una problemática social, y segunda en cuanto a que aporta una mitologización de América y del ser americano a través de géneros líricos como la oda y el canto.

En ese marco se entiende la referencia constante a figuras primordiales de las mitologías clásicas para representar o simbolizar a lo americano; tal como Pan, los sátiros, el lobo, etc., dándoles el don de la razón, lo que le permite, al igual que Bulgakov en *Corazón de perro*, proyectar una luz crítica frente al orden establecido.

VII - LA CONCEPCION MILENARIA: APOCALIPTICA Y FINESECULAR DE RUBEN DARIO EN *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA Y OTROS POEMAS*

Con este trabajo nos proponemos seguir el hilo que hemos venido deshilvanando con los trabajos sobre *Azul...*, *Prosas Profanas*, así que *Canto a la Argentina y otros poemas*, desde una perspectiva mitoanalítica.

Ya han sido señaladas, por los críticos, el carácter autobiográfico y el alcance latinoamericanista de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*. Por otra parte, según el colombiano Jaime Concha, *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* a diferencia de los anteriores poemarios no fue concebido en forma aditiva, sino como un todo cerrado, cuestión que podemos visualizar en el contraste entre los valores positivos de la primera parte y la concepción fatalista con la que concluye la obra.

Nos proponemos hacer una lectura seguida de los poemas de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* y la lógica interna del poemario.

La primera parte titulada “*Cantos de vida y esperanza*” consta de catorce poemas.

El primer poema nos introduce al plano marcadamente autobiográfico de la obra. Se trata de una respuesta a las críticas de Rodó a quien Darío dedica el primer poema. Rodó había afirmado refiriéndose a *Prosas Profanas* que Darío no era el poeta de América.

Así tanto en “*Al lector*” como en el primer poema de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* Darío reafirma su preocupación por los vaivenes del mundo contemporáneo y su pretensión de superar la bajeza de la vida política a través de la universalidad de su verso²⁴². Justificando así la afirmación del “*Prólogo*” de *Prosas Profanas* vislumbrando meramente la necesidad de “*encerrar(se) dentro de (sí) mismo*”²⁴³ para satisfacer su “*hambre de espacio y sed de cielo*” que consecuentemente le lleva a rozarse con Dios. Esta autoafirmación del valor de su poesía pasa por la evocación repetida del azul y al final del poema de Cristo, manera de establecer la continuidad entre *Azul...*, *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*.

“*Salutación del Optimista*” reutiliza la problemática del arte y la lengua (versos 3, 4 y 7, 11) dentro de una preocupación racial adventista y antiimperialista. Es obvio aquí la intencionalidad de infundir el ánimo a los españoles derrotados, apuntando hacia la América Latina²⁴⁴ como esperanza por Dios y por España.

“*Al Rey Oscar*” acentúa el problema de la latinidad en el epígrafe y los versos así como la relación entre España y los países nórdicos: unión de razas que se expresa como en “*Letanías de Nuestro Señor Don Quijote*” mediante la oposición entre la figura emblemática de Hamlet y la de Segismundo. Si el último párrafo de “*Al Rey Oscar*” retoma la temática adventista le es dedicado todo el poema siguiente titulado “*Los Reyes Magos*”.

“*Cyrano en España*” nos vuelve a la relación Francia-España como apología de la latinidad y dentro de este contexto a la idea central en el poemario, ya encontrada en “*Al lector*” y el primer poema, del arte “*que vence sobre el espacio y el tiempo*”²⁴⁵.

“*Salutación a Leonardo*”, cuyo título se inscribe significativamente en relación dialéctica con el de “*Salutación*

²⁴² Darío, *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, Managua, Distribuidora Cultural, 1995, pp. 26, 28-29.

²⁴³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

del *Optimista*”, recrea la genealogía griega²⁴⁶ e italiana de la latinidad dentro de la cual se ubica el poeta, “Pegaso” del poema siguiente ya evocado en “*Cyrano en España*”.

“*A Roosevelt*” opone claramente los diabólicos Estados Unidos, identificados con Nemrod y Mammón, a Dios y a la latinidad.

En el poema IX la oposición entre razas hecha en el poema anterior se identifica con la lucha de clases, en la que como en “*Al lector*” los poetas torres y estandartes del arte representan esta esperanza.

“*Canto de Esperanza*” redondea la problemática apocalíptica en el sentido de una oposición entre Cristo blanco y el Anticristo. El caballo evidencia también la referencia directa al *Apocalipsis* como fenómeno de revelación, conforme la etimología griega. El último verso expresa de nuevo como en *Prosas Profanas* la condición mediadora del poeta entre lo divino y lo humano.

El poema XI reutilizando la figura del Pegaso blanco y la referencia al *Apocalipsis* en la tercera estrofa donde asocia Shakespeare a Cervantes nos deja ver que ahí donde los Estados combaten los artistas comparten.

A través de una serie de oposiciones tanto explícitas como implícitas entre amor y odio (como en el primer poema), arte y política, blanco y negro, pureza y maldad, “*Helios*” es entonces un himno a las figuras clásicas de la poética dariana: el Sol, la alondra, los caballos, el hiperionida, la celeste Osa, Pegaso, el azul. El Sol se identifica al arte, al amor, y a Dios²⁴⁷, y se opone a Satán en una versión cristianizada del nacimiento de la aurora. Este advenimiento en el que el sol como en *Prosas Profanas* representa a lo hispánico simbolizado por el Quijote no deja de recordarnos el discurso de “*A Roosevelt*”.

Siguen concluyendo lógicamente el conjunto: “*Spes*”, himno a Cristo y a la Esperanza, con sentido teosófico²⁴⁸, y la “*Marcha Triunfal*” en la que el Sol y la Patria se oponen al odio y a la muerte.

“*Los Cisnes*”, segunda sección del poemario, consta por su parte de cuatro poemas.

El primer poema²⁴⁹ sigue la oposición de la América hispánica con los Estados Unidos representados por los “*brumos septentrionales*”, el águila y los bárbaros fieros frente los cisnes, los potros y el león, todos estos símbolos latinoamericanos. Sin embargo la esperanza está representada al final del poema, invirtiendo las tesis de Hegel acerca de la contienda necesaria entre la América hispánica y la América sajona, por la unión entre el cisne negro y el cisne blanco al igual que en la tercera estrofa América del Norte había sido definida por antinomia a través la de América Latina.

“*En la muerte de Rafael Nuñez*” es una evocación del infierno dantesco - que nos hace pensar al modelo pictórico utilizado por Delacroix en el siglo XIX - que sin embargo lleva al poeta a la paz y a la cruz, guiado por el enigma y la esfinge del simbolismo y la latinidad evocada esta vez por la figura de Montaigne, hasta en el epígrafe, a semejanza de lo que ocurre en “*Responsó*” con Verlaine.

El tercer poema, siguiendo el rumbo apocalíptico (macabro en “*En la muerte de Rafael Nuñez*”), político y

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁸ V. Barbe, “*Isis y Esperanza: los dos rostros del Bonus Eventus - Una cuestión de iconología medioeval*”, *El Nuevo Diario*, I^a parte: 29/12/1998, p. 10; II^a parte: 30/12/1998, p. 11; III^a y última parte: 31/12/1998, p. 11.

²⁴⁹ *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, p. 52.

estético del conjunto, identifica también a semejanza de lo que ocurre en *Prosas Profanas* el amor, el cisne y el arte.

El poema IV empezando como el tercero con la figura de Leda nos reubica en una dialéctica entre amor y guerra, paloma y águila, reutilizando como en el poema anterior la figura ambivalente por definición de los Dióscuros, guerreros y curanderos a la vez. Significativamente la segunda estrofa retoma una oposición de figuras animalísticas similar a la de “*Anagké*” y de “*Los Motivos del lobo*”.

La perfecta secuencia del poemario se siente aquí por la cualidad orgánica del pasaje del tema macabro en el segundo poema al tema apocalíptico en el tercero, después de la doble referencia en los poemas III y IV a los Dióscuros, y finalmente de la retoma, como veremos, de motivos entre la segunda parte: “*Los Cisnes*” del poemario y el primer poema de la tercera. Idénticamente el hecho de que el poemario se divide en tres partes debe hacernos reflexionar sobre el carácter marcadamente religioso y simbólico adventista del conjunto, pues el número tres, relacionado con la trinidad cristiana, representa tradicionalmente la “*realización completa*” del ser mediante la “*participación al mundo invisible*”²⁵⁰.

La tercera sección del poemario, titulada “*Otros poemas*”, es la más extensa de la tres, consta de cuarenta y un poemas.

El primer poema por su título de “*Retratos*” nos recuerda *Azul...* Dividido en dos partes opone el guerrero a la santa, en una dialéctica similar a la de “*Los Cisnes*”.

Es interesante notar para entender la tercera sección del poemario que en el capítulo sobre Poe de *Los Raros* (1896) Darío retomando la dialéctica rodiana opone a los Estados Unidos-Calibán la mujer musa, tanto de Poe como suya, promesa y símbolo de esperanza²⁵¹. Dentro de esta oposición Darío identifica como en los poemas de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* al vate con el caballero y termina con la invocación a Dios²⁵².

Así los poemas del II al VI de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* se centran en una problemática naturalista y amorosa en la que se vislumbra una progresión simbólica de las estaciones y de las horas del día similar a la que encontramos en *Azul...* y *Prosas Profanas*.

En “*Por el influjo de la primavera*”, cuyo título advierte del renacimiento estacionario, resurgen las figuras darianas del fauno, la bacante y Venus dentro de una dialéctica entre lo antiguo y lo moderno en la que se da particular énfasis al acento de latinidad que encierran estas figuras: “*Ensueño florentino*”, “*egipán latino*”, “*bacante griega/ y parisiense*”²⁵³.

Al amor primaveral de este poema que termina con una invocación a la musa “*paloma blanca*”, a semejanza de lo que ocurre en “*Palomas blancas y garzas morenas*” en *Azul...*, inalcanzable sucede en los poemas siguientes una orientación crepuscular.

Los últimos versos de “*Nocturno*” aludiendo a la muerte aclaran retrospectivamente las referencias a la que “*no encontramos nunca*” (“*Por el influjo de la primavera*”), el viaje incierto hacia el futuro (“*La dulzura del Angelus...*”) y “*lo invisible*” (“*Tarde del Trópico*”).

²⁵⁰ Chevalier et Gheerbrant, art. “*Trinité*” y “*Trois*”, pp. 971-973ss.

²⁵¹ Darío, *Obras completas*, t. 2, pp. 260-261.

²⁵² *Ibid.*, p. 270.

²⁵³ *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, p. 58.

Al igual que “*Tarde del Trópico*”, asemejándose a la invocación solar de la última estrofa de “*Por el influjo de la primavera*”, nos devuelve a la problemática del advenimiento de los pueblos del Trópico, “*Nocturno*” por su parte nos reintroduce al carácter autobiográfico y aquí trágico del poemario, sobre el que regresa el poema siguiente titulado “*Canción de Otoño en Primavera*”, donde se entrelazan: autobiografía, vida amorosa y sentido trágico de la existencia. Significativamente este poema concluye con la identificación en el último verso entre el “*Alba de oro*” y la interioridad del poeta, lo que nos remite a las “*Palabras Liminares*” de *Prosas Profanas* y al inicio de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*. De ahí que “*Trébol*” nuevamente evocando las figuras culturales clásicas de la hispanidad imagina un intercambio epistolar entre Góngora y Velázquez. El primero estigmatizando los males de España y el otro confortando al pesimista escritor. Por supuesto esta fórmula epistolar entre personajes del Siglo de Oro alude a la situación contemporánea de la España derrotada.

La insistencia de Darío en referirse al oro, en “*Trébol*”, enlaza con la referencia al “*Alba de oro*” del poema anterior. Así, mientras la segunda estrofa de la segunda parte de “*Trébol*” alude al centauro dariano, la tercera parte que empieza con la imagen del “*Pegaso divino*” es donde Darío hace uso de la palabra para responder a las dos figuras emblemáticas de España. Afirmandose así el supremo valor del arte²⁵⁴ para con brillo gongorino enaltecer la relación dicotómica existente entre España y América Latina a través de un juego con los términos de Península y Colonia.

Utilizando el fenómeno de traslación y ampliación de los primeros poemas de la primera sección del poemario en el que la América hispánica (“*Salutación del Optimista*”) se identifica con la misma España (“*Al Rey Oscar*”) para luego reconstruir su genealogía latina (“*Cyrano en España*”, “*Salutación a Leonardo*”). En “*Trébol*” con la idea de que la colonia está contenida en la península se afirma la hispanidad de la América Latina. Para después en el poema siguiente “*Charitas*” nuevamente reconocer la latinidad de América esta vez a través de la figura francesa de Vicente de Paúl.

De ahí que las figuras del águila por tradición el animal tutelar de los Estados Unidos y el ruiseñor que en “*Augurios*” aparece como el del poeta y que encontramos en la segunda estrofa del tercer soneto de “*Trébol*” nos remite obligatoriamente a la dualidad cultural que deviene en América postcolonial la que reaparece en “*Charitas*” en la oposición entre palomas y águilas que remata en el mismo poema con la evocación de los príncipes y las potestades de Francia, con matices apocalípticos y de movimientos sociales.

Los poemas IX y X titulados respectivamente “*No obstante...*” y “*Librános, Señor...*” siguiendo el primero la evocación de figuras de la latinidad, en este caso de autores franceses, evocan el uno como en “*Trébol*” la necesidad de vencer el miedo (“... (el) *vicio*,/... *la locura y la muerte*”) y el otro la oposición entre el amor y el dolor invocando a Dios.

De ahí que “*Filosofía*” prefigurando en su último verso “*La canción de los osos*” de *Canto a la Argentina y otros poemas* nos hace pensar en la sentencia bíblica, colmada de esperanza: “*los últimos serán los primeros*”. Recurriendo a la figura del sapo “*Filosofía*” aparece como una reminiscencia de las ideas de Voltaire vertidas en su artículo sobre “*Lo bello*” de la *Enciclopedia*. Leda utilizando a su vez la figura mitológica para ahondar en la idea de que el amor divino hace que las “*quejas se van*”²⁵⁵.

Al igual que Leda recurre al cisne, figura emblemática del poeta, “*Divina Psiquis*” volviendo como “*Retratos*” a la oposición entre virginidad y militarismo y adjuntando otros como: sombra y luz, paganismo y cristianismo, ubica nuevamente, en los dos últimos versos, al poeta como mediador entre los hombres y Dios, fuente de toda esperanza.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

Con la vuelta del pájaro azul aludida en el soneto siguiente significativamente de trece versos se entabla una relación dialéctica con “*Divina Psiquis*”, décimo tercer poema de la sección. Mas los poemas XV y XVI ofrecen como contraparte la visión trágica del poeta en relación a la creación artística y la procreación, la que el poeta en la última estrofa de “*A Phocas el campesino*” mediante las figuras de la mariposa y Psiquis, símbolos del alma poética, se confunde con la creación artística. El poema XVII concluye la serie de poemas en los que el amor, la mujer y el arte se oponen a lo material y vulgar.

Así como en el “*Coloquio de los Centauros*” la ciencia milenaria, a imagen de la espiritualidad de Ariel, contrasta con la barbarie encarnada claramente aquí en “*el progreso/ ‘yankee’*”.

“*Un soneto a Cervantes*” opone implícitamente la figura del “*Cristiano y amoroso caballero...*” al “*poderoso caballero... don Dinero*” quevedesco y explícitamente la “*pesadumbre y... tristeza*” al amor y la esperanza que encarna Cervantes como paradigma del alma española.

Los poemas XIX al XXIII redondean la apología del amor como sentimiento intelectual y de alguna manera divino contrario al materialismo de la sociedad contemporánea.

“*Madrigal exaltado*”, poniéndose desde la primera estrofa bajo el signo macabro del *Dies irae*, opone el sol y el amor a la locura del mundo. Canto de amor a una doncella, retoma la figura del “*egipán*” latino ya encontrada en “*Por el influjo de la primavera*”.

“*Marina*”, cuyo título y temática nos recuerdan a *Prosas Profanas* asociando las figuras de Venus y el sol, es una alegoría de la América Latina, raptor de Europa, cuyos tropeles nos recuerdan al “*Coloquio de los Centauros*”. Como es sabido Venus y el sol son estrechamente ligados a Quetzalcóatl.

En relación dialéctica se hace referencia a la vaca crepuscular, símbolo también venusiano en “*Cleopompo y Heliodemó*”.

“*Ay, triste del que un día...*” y el poema XXIII como anteriormente los poemas XV y XVI constituyen la contraparte fatalista de la temática amorosa y adventista de los poemas anteriores.

“*Augurios*” es un bestiario en el que el águila, símbolo implícito de los Estados Unidos, se ve cambiado en la secuencia del poema por el búho griego, animal que une Oriente y Occidente, creándole así una genealogía latina a la América española por la paloma tradicionalmente opuesta al águila en Darío y por el ruiseñor animal tutelar del poeta aquí como en Wilde.

Los poemas XXV al XXVIII reemplazan el fenómeno de sucesión que concluyen los poemas XV-XVI por otro de alternancia.

“*Melancolía*” como el primer poema de la primera sección evoca la correlación entre la poesía como intento de liberación y la vida cruenta, problemática que resalta también “*De Otoño*”.

“*¡Aleluya!*” y “*A Goya*” exaltan respectivamente el mestizaje y la selva virgen (“*¡Aleluya!*”) y el arte hispánico (“*A Goya*”). Si bien “*De Otoño*” termina con un verso de eco pushiniano “*A Goya*” insiste en el carácter crepuscular de la península.

“*Caracol*” retomando como antes “*Marina*” una simbología similar a la de los últimos poemas de *Prosas Profanas* (en la edición de 1901) nuevamente alude a la relación entre América y Europa.

El amor que Darío vislumbra en esta relación a través de la forma del caracol se amplía en “*Amo Amas*” unida la idea de una consunción universal de toda la creación. Idea a la que vuelve “*Nocturno*” (que retoma el

título del quinto poema de esta sección, aludiendo de nuevo, de manera muy similar a la de Azorín en sus cuentos, a la unidad del ser trágico del artista con los movimientos del mundo de los que es receptor por excelencia) y “*Urna votiva*”. Anteriormente a estos dos poemas y después de “*Amo Amas*” “*Soneto autumnal al Marqués de Bradomín*” marca esa ampliación del concepto de lo particular en el sentido de la identificación entre la hispanidad y una latinidad de estirpe francesa representada por la paloma a semejanza de lo que ocurre en “*Augurios*”.

“*Programa matinal*” es otro discurso de esperanza que rechazando la ignorancia ya aludida en el poema XXII pareciera encontrar en el divino país de la mañana el goce auroral e infantil de la selva nativa evocado en “*Urna votiva*”.

“*Ibis*” dedicado al animal tutelar del dios egipcio de la muerte Thot toca nuevamente el tema de la ambigüedad del ser abriendo así sobre “*Thanatos*”, poema que con una conceptualización de la muerte parecida a la que encontramos en el “*Coloquio de los Centauros*” contradice la visión trágica del poema XXII, lo que nos induce a considerar la conexión posible entre los poemas XXXI al XXXIV y del XXXVI al XXXIX.

Mientras “*Thanatos*” y “*Programa matinal*” responden al desesperado lamento: “*Ay, triste del que un día...*”, “*Ofrenda*” como “*Bouquet*” en *Prosas Profanas* es donde el poeta se propone “ornar (el corpiño)” de la mujer con su “rimado bouquet”. Si bien “*Ofrenda*” es una nueva alegoría de la primaveral Venus, “*celestial/ Madona*” carnal, el hecho de que la última parte de “*Ofrenda*”, como los poemas de la primera sección del poemario reintroducen a Darío dentro de una genealogía latina franco-italiana, literaria y artística, nos invita a interrogarnos sobre la cualidad dialéctica de los versos siguientes: “*Bandera que aprisiona/ el aliento de Abril*”, y “*Carrera de Atalanta/ lleva tu dicha en flor*”. Pues a “*Ofrenda*” sigue el poema titulado “*Propósito primaveral*”, el cual como “*Programa matinal*” nos remite en su título a la idea de una propuesta para el futuro. Propuesta o proyecto que sería de carácter primaveral y auroral, cualidades connotativas tanto en *Prosas Profanas* como en *Intermezzo Tropical* de la propia América Latina. Retomando la misma temática amorosa que “*Ofrenda*”, en “*Propósito primaveral*” el poeta se propone de nuevo en homenaje a Vargas Vila, maestro erótico, iniciar a la adolescente en cuanto, alusión saturnina, la “*hoz de oro ha cegado (el trigo)*” del poeta.

Y así como la serie de los poemas del XXXI al XXXIV se abre con “*Soneto autumnal al Marqués de Bradomín*”, la serie de poemas del XXXVI al XXXIX concluye con “*Letanías de Nuestro Señor Don Quijote*”, en el que recurriendo a la figura de la esperanza, Darío ensalza el heroísmo idealista del alma hispánica encarnada en el Quijote a través de nuevo de una correspondencia entre Hamlet y Segismundo.

Concluye así el poemario con los poemas “*Allá lejos*” y “*Lo Fatal*”. “*Allá lejos*” confirma en su último verso la simbología nicaragüense y latinoamericana de la primavera para Darío. Así la simbología amorosa que llena el poemario en una perspectiva política de oposición entre: por una parte el amor y la espiritualidad hispánica y latina, y por otra parte el materialismo y la voluntad imperialista anglosajona prefigura el poemario *Canto a la Argentina y otros poemas*.

La aparición de la figura del buey en “*Allá lejos*” de pasada relacionada aquí con la del toro como imágenes de la nicaragüanidad y de los recuerdos primaverales y venusianos de la infancia y de la fecundidad de la Tierra Madre²⁵⁶ prepara la reutilización de estas dos figuras en su enfrentamiento en “*Gesta del Coso*”.

²⁵⁶ A semejanza de lo que ocurre en la iconografía patriótica tradicional de la Paz, v. en particular Dumézil, *Le roman des jumeaux - Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1994, por ej. pp. 90, 95 et 155; y *Servius et la Fortune - Essais sur la fonction sociale de louange et de blâme et sur les éléments indo-européens du "cens" romain*, Paris, Gallimard, 1943, así que las reproducciones del vol. 1-58 de la colección iconográfica Maciet de la Biblioteca del Museo de Artes decorativas de París, y *Andrea Mantegna peintre, dessinateur et graveur à la Renaissance*, fig. 112 pp. 376-377 y 116 pp. 384-385. De hecho, el buey, símbolo de Paz en cuanto promesa de prosperidad cívica y agrícola, se identifica explícitamente con la Paz en “*Paz y Paciencia*” (1893) de Darío, *Cuentos completos*, pp. 343 à 345.

Referida tal vez a las concepciones imperialistas y panteístas whitmanianas (véase también en este sentido las “*Palabras Liminares*” de *Prosas Profanas*), la dialéctica amor-guerra en Darío no sólo reaparece en poemarios contemporáneos de autores nicaragüenses en primera instancia y centroamericanos tales como por ejemplo: *El soldado desconocido* de Salomón de la Selva, *Epigramas* de Ernesto Cardenal, *Cantata estupefacta* de Alvaro Urtecho o *El Pastor de las equivocaciones* del salvadoreño Roberto Armijo así como de manera más difusa pero más sistemática en la poesía femenina nicaragüense de los 70-90, sino también en varias películas norteamericanas contemporáneas.

Los recuerdos de niñez en “*Allá lejos*” cierran el poemario de manera autobiográfica como se abrió con: “*Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana*”. “*Lo Fatal*” continuando con el rumbo autobiográfico concluye el poemario con las interrogantes propias de la madurez. Mientras “*Yo soy aquel que ayer...*” habla de lo vivido, “*Lo Fatal*” integrándose plenamente a la preocupación adventista del poemario, cierra preguntándose sobre el futuro incierto.

No cabe duda que el adventismo que se encuentra en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* es el resultado de las preocupaciones sociales, esencialmente nihilistas y finiseculares de la Europa de la época, de las cuales el mismo Darío da cuenta en “*El fin del mundo*” en donde el agotamiento de la fe²⁵⁷ se opone a la mitología solar y cristiana de las calamidades apocalípticas que llevaron a la última conversión de la humanidad²⁵⁸.

De manera más general y a la vez más particular en el capítulo de *Historia de mis libros* reservado a *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* Darío aclara la voluntad latinoamericanista de la obra que abraza un canto de esperanza de genuina fe para el mundo hispánico.

Así, son notables los préstamos a Martí, tanto a *Ismaelillo* (1882) como a *Versos sencillos* (1881). La dedicatoria que hace Martí a su hijo Ismaelillo nos recuerda a “*A Phocas el campesino*”. Los tábanos fieros de Martí pueden compararse con los bárbaros fieros de Darío. La “*tórtola blanca*” con su paloma. “*Yo soy un hombre sincero...*” que abre *Versos sencillos* con “*Yo soy aquel que ayer...*”. La bailarina española con su bandera del poema X de *Versos sencillos* tal vez puede aclarar la amorosa “*Ofrenda*” de Darío. Otros elementos también como la rubia y la “*abeja estival*” del poema XVII o las referencias pictóricas de los poemas XIV y XXI de *Versos sencillos* reaparecen en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*.

En *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* confluyen el latinoamericanismo de Darío y el legado de Martí para forjar una perspectiva política que orienta la lectura de la visión apocalíptica del poemario, no tanto como consecuencia del pesimismo de la Generación del 98 sino más bien como una respuesta a ella. Respuesta que lleva a la autoconciencia nacional y latinoamericana afirmándose a sí misma como país del porvenir. Esta autoafirmación pasa en el poemario, por ejemplo en “*A Goya*”, por la descripción del arte del pintor español como crepuscular. Ya hemos apuntado esta concepción “*matutina*” de la América Latina en Darío opuesta a la vieja Europa agotada y sin más convicciones y a la vez necesitada de nuevos valores²⁵⁹.

Lo que nos lleva finalmente a reinterpretar la idea de América como utopía para los americanos, tema ampliamente desarrollado por el pensamiento americano contemporáneo, por ejemplo en *La Utopía posible* del filósofo nicaragüense Alejandro Serrano Caldera. No sólo, para parafrasear a Cerutti, como discurso desde el ser otro sino como forma mesiánica de estructuración del discurso patriótico, sino como respuesta al discurso colonial europeo y sus múltiples intentos de realización en el suelo americano. Contradiendo la definición

²⁵⁷ *Obras Completas*, t. 2, pp. 700-702.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 697-699.

²⁵⁹ V. también Elisa Arévalo Cuadra y Pablo Kraudy, “*Rubén Darío y las elecciones*”, *Cultura de Paz*, Managua, UNESCO, n° 10, octubre-diciembre de 1996, pp. 11-16.

de Joseph Gabel²⁶⁰ en la distinción que hace entre utopía individual y utopía colectiva, podemos afirmar a partir de la lectura que hemos hecho de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* que la utopía no es distinta de la ideología, sino más bien la utopía es una forma de ideología.

Por ende, si bien se fundamenta, como en la obra de Darío, en un intento de reencontrar una cierta Edad de Oro, ello se debe, contrariamente a lo que comúnmente se piensa, en el carácter cíclico de la mitología crítica, lo que hemos tenido la oportunidad de demostrar en otra ocasión²⁶¹ y que se confirma en las concepciones de la dialéctica histórica de Hegel y Marx.

En el caso de Darío como de las teorías latinoamericanistas del siglo XX este carácter cíclico es reivindicado como propio de las creencias indígenas y opuesto a la concepción lineal de la historia. Es decir que, al contrario de lo que postula Gabel, es evidente por lo mismo que él señala: la utopía es soñar lo imposible para realizar lo posible, que la utopía no puede suponer un proceso hacia atrás mientras la ideología supone un proceso hacia adelante. Tampoco conocemos utopías individuales de tipo esquizoide. Probablemente a nivel psicológico como podemos percibir en poemas de *Cantos de vida y esperanza y otros poemas*, “*Lo Fatal*” por ejemplo, hay latente la necesidad de refugiarse en la infancia, etapa de la vida en que no hay mayor nivel de compromiso ni de decisiones, lo que validan los estudios etnopsicoanalíticos de Devereux. Sin embargo no se trata aquí de sueños utópicos a pesar de que estos sentimientos pudieron infundir una cierta ambivalencia temporal en las concepciones utópicas. La misma etimología de la palabra “*utopía*” revela su doble condición de posibilidad todavía no realizada. Las utopías, sean platónicas, del siglo XVI o del siglo XX latinoamericano, son meramente sociales.

Como lo apunta Gabel existen en un “*tiempo explosivo*” ya que aspiran al cambio.

A diferencia de lo que postula Gabel que atribuye el “*tiempo espacializado*” a la utopía como “*acto individual*”, las utopías por constituir visiones que una sociedad tiene de sí misma se ubican dentro de este “*tiempo espacializado*”. La Pléyade pretendía encontrar en el sistema francés de su época la expresión de tal utopía o Edad de Oro para el mundo. Platón lo propone en la república ateniense posible. Darío en el poemario, como los teóricos latinoamericanos posteriores a él, conciben la América Latina como la nueva utopía posible para el mundo.

Darío en *Cantos de vida y esperanza y otros poemas* busca también justificarse ante los que no le entendieron; de ahí que encontramos en el poemario una orientación latinoamericanista en las dos primeras secciones mucho más evidente que en sus poemarios anteriores, mientras que a través de la constante preocupación autobiográfica que inunda el poemario y de las numerosas auto-referencias literarias encontramos más que todo en la tercera sección una notable insistencia del poeta en escribir poemas amorosos como manera de reafirmar la validez de *Azul...* y *Prosas Profanas*.

Este doble movimiento de afirmación mesiánica de lo latinoamericano y de validación autobiográfica (que se encuentra también en *Prosas Profanas*) nos remite probablemente a la realidad psicológica y social de la utopía como producción cultural simbólica en su perpetua conformación de discurso individual y aspiración social.

Es muy notable en los dos “*Nocturnos*” del poemario que, recordándonos la estructura de los libros de cuentos de Azorín²⁶², expresan la voluntad de los artistas contemporáneos de volverse críticas de la sociedad

²⁶⁰ *Encyclopaedia Universalis*, art. “*Idéologie*”.

²⁶¹ Barbe, “*La Crucifixión: ¿evento cósmico o viaje del ánima?*”, *El Nuevo Diario*, 5/12/1997, p. C-1.

²⁶² Tanto contemporáneos como posteriores, v. Azorín, *Blanco en azul y otros cuentos*, Managua, Nueva Nicaragua, 1986. Desgraciadamente, no podemos aquí sino apuntar este elemento, que va mucho más allá del ámbito restringido del presente

en la que viven, identificándose al medio de tal manera que se vuelven paradigmáticos de todos nosotros, nuevos Cristo o nuevos Prometeo. Vimos que esta cualidad mesiánica, notablemente desarrollada en su pretensión “metalingüístico” por los naturalistas, en particular Zola con *La novela experimental*, se encuentra por ejemplo también en *Las Flores del Mal* de Baudelaire, o en *La leyenda de los siglos* de Hugo a través de las figuras de Caín, Lucífero, y Pan, esta última reinterpretada por Darío desde la época de *Azul...* en sentido exclusivamente latinoamericanista.

trabajo. Sin embargo nos hemos interesado a la pretension “metalingüístico” de los cuentos de Azorín para explicar el debate postmoderno sobre “metateoría” en un ensayo todavía inédito titulado: “*Estudio de la cuestión metateórica a partir de las críticas no occidentales y lacanianas al pensamiento postmoderno*”.

VIII - “*LO FATAL*” DE RUBEN DARIO
Y “*¿QUE SOS NICARAGUA?*” DE GIOCONDA BELLI:
DOS EXPRESIONES GENERICAS DEL DISCURSO PATRIOTICO
EN LA POESIA NICARAGUENSE

Los encuentros con las Licenciadas Rebecca Luz Peña y Anielka Garballo Palma, estudiantes del curso de Sociocrítica de la Literatura por nosotros impartido dentro del marco de la Maestría de Filología Hispánica de la UNAN-Managua dieron origen al presente trabajo, por el deseo de fomentar el estudio analítico – lectura vertical y contextualización en el sentido panofskiano del concepto - de las obras.

La validez metodológica, y hasta, de alguna forma, estructuralista de nuestra propuesta de estudio comparativo de “*Lo Fatal*” de Rubén Darío y “*¿Qué sos Nicaragua?*” de Gioconda Belli se fundamenta desde varios puntos de vista: primero, la secuencia histórica, del siglo XIX al XX, en las formas del discurso patriótico, la primera en voz varonil, la otra desde una posición femenina; más la una en perspectiva trágica, resaltada por el mito de auto-engendramiento que es la ideología de la perpetua juventud, la otra en voz de futura mediante la esperanza de la procreación perpetua; los dos textos evolucionan dentro de la dialéctica que va de lo inanimado hacia lo vivo y termina con lo humano; finalmente, los dos poemas contienen al final una solución de continuidad formal mediante la acentuación del discurso por la descomposición de la armonía de la sucesión de las estrofas.

En “*Lo Fatal*”, Darío plantea el problema del ser a partir de la jerarquía clásica que va de lo inanimado a lo vivo para llegar finalmente al hombre mismo. Así el primer verso opone el árbol, “*apenas sensitivo*”, a la piedra que “*no siente*” del segundo verso. Los dos versos siguientes que concluyen la primera estrofa invierten esta jerarquía negativa (de lo vivo a lo inanimado, el árbol símbolo del reino vegetal siendo aquí la imagen de la forma más simple de vida): de hecho el tercer verso refiere al sentido inmediato del dolor del “*ser vivo*”, mientras el cuatro nos lleva a la “*pesadumbre*” de la “*vida consciente*”, último eslabón en los grados de la vida natural.

Así, aunque que explícitamente referido al ser humano, por oposición a las formas primitivas de vida, inferiores en el nivel de conciencia de su propia vivencia, la segunda estrofa remata haciendo énfasis en los múltiples valores del sentir: el primer verso, contraponiendo ser y saber – lo que confirma el valor filosófico de la poesía dariana, ya aludido en nuestros anteriores trabajos -, el autor contempla el ser “*sin saber nada*”, o sea el ser inconsciente, y el ser “*sin rumbo cierto*”, o sea el ser que duda; la forma presente, propia del ser en existencia, está reemplazada en el segundo verso por el futuro, expresado a su vez como dualidad: el “*futuro terror*” de “*haber sido*”. La inmediatez del sentir del primer verso de esta segunda estrofa, que dialectiza el último verso de la primera estrofa, se incrementa en la reflexión llevada por la autorreflexión sobre el transcurrir del tiempo y la existencia. Es porque el “*espanto seguro*” (“*futuro terror*”) de “*estar mañana muerto*” abre en valor positivo esa peculiar cualidad del ser en la acción que posteriormente teorizará Heidegger y que se representa en el idioma español por el verbo “*estar*”, forma temporal del verbo “*ser*” como inmanencia ontica. El soplo del último verso, quebrado por la espera del final de la frase, acaba con la idea, valorando el sufrir respectivamente “*por la vida*” (inmediatez del sentir y el estar) y “*por la sombra*” (conciencia remota del más allá).

La tercera estrofa termina con una idéntica ruptura, ya que comprende cinco versos, los dos últimos formalmente de la mitad de los demás, experimentando de nuevo la dialéctica entre futuro: “*adonde vamos*” y pasado: “*de dónde venimos*”, pero invertida respecto tanto del orden lógico de la sucesión temporal como de la aparición de los dos tiempos en la penúltima estrofa. En realidad, esta inversión responde doblemente:

1/ A la reaparición en los dos primeros versos de la tercera estrofa como en el primero de la segunda a la oposición entre ausencia de saber (“*lo que no conocemos*”, “*la carne que tienta*”) y racionalización intuitiva del

conocimiento (“*lo que apenas sospechamos*”, “*la tumba*”), la carne simbolizando como a menudo en Darío la vida concreta, y la tumba, como en “*El Coloquio de los Centauros*” también, la certeza reflexionada del mañana (“*espanto seguro*”). El problema del ser, como en el “*Coloquio*” adquiere entonces ante todo un matiz epistemológico.

2/ A la retoma, esta vez conforme la tradición de lo inanimado hacia lo animado, de las figuras aquí implícitas de la piedra (“*frescos racimos*” por la relación con la tierra) y del árbol (“*fúnebres ramos*”), al igual que en la primera estrofa la piedra relacionándose con el estar aquí y el árbol con una original forma de proyección en la dimensión superior del sentir y por ende del ser.

Como ya se ha notado, los *Cantos de Vida y Esperanza* representan una época de madurez en la obra de Darío, y por ello vuelve a surgir en todo el poemario la misma interrogación sobre el andar del tiempo, desde el primer poema a “*V Nocturno*”, “*Canción de Otoño en Primavera*”, “*Ay, triste del que un día...*”, “*Augurios*”, “*Melancolía*” o “*De Otoño*”.

Como lo indica el título, “*Melancolía*” se interesa al ser poético (tradicionalmente relacionado con el temperamento saturnino de los neoplatónicos a Paul Verlaine, el maestro de Darío). Es entonces interesante apuntar que combina en el segundo verso de su primera estrofa las figuras del primer verso de la segunda estrofa y del segundo de la tercera en “*Lo Fatal*”, cuando dice: “*Voy sin rumbo y ando a tientas*”.

“*Melancolía*”, dedicado a Domingo Bolívar, asocia la cuestión literaria al discurso sobre el ser pero dentro de un marco continental con matiz religioso (“*Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía*”). De hecho, en *Historia de mis libros*²⁶³, Darío escribe:

"Un soneto hay que tiene una dolorosa historia: "Melancolía". Está dedicado a un pobre pintor colombiano que tenía el apellido del Libertador. Era un hombre doloroso, poseído de su arte, pero mayormente de su desesperanza. Le conocí en París; fuimos íntimos, me mostró las heridas de su alma. Yo procuré alentarle. Pasado un corto tiempo partió para los Estados Unidos. Y no tardé en saber que en Nueva York, en el límite de sus amarguras, se había suicidado."

Al simbolismo solar y divino del nombre Domingo se asocian entonces, y en cierto modo se contraponen, las denotaciones de arte, muerte, nación y esperanza, evocando la imposible búsqueda de la luz del arte, sin embargo en perpetua vía de lograrse, por superación continua del mismo trabajo poético diario sobre sí, como en “*Yo persigo una forma*”, poema que concluye la versión de 1901 de *Prosas Profanas*, integrando así obviamente la problemática de *Cantos de Vida y Esperanza*, y en particular de su estructura discursiva - desde “*Yo soy aquel que ayer no más decía...*” hacia “*Lo Fatal*” - en la prolongación de *Prosas Profanas*, por la doble alusión ideológica al “*Coloquio de los Centauros*”, que concluye la versión de 1896 de *Prosas Profanas* en “*Lo Fatal*”, y a “*Yo persigo una forma*” en “*Melancolía*”, que a su vez prefigura, lo hemos visto, la temática de “*Lo Fatal*” en la secuencia de la última parte de *Cantos de Vida y Esperanza*.

Nada extraño entonces si el poema que responde directamente a “*Melancolía*” se titule “*¡Aleluya!*”, que, como lo recuerda Darío, todavía en *Historia de mis libros*²⁶⁴: “*exalta el don de la alegría en el universo y en el amor humano*”, don que, casualmente, como veremos en Gioconda Belli, pasa por “*el vientre de esa pequeña/ de quince años,.../.../ Y el aliento de la selva virgen,/ y el de las vírgenes hembras*”, en una identificación entre el ser mujer y la Tierra Madre que no deja de recordarnos la sutil interpretación de la obra de Pablo Antonio Cuadra por José Emilio Balladares²⁶⁵, en cuanto al carácter histórico de la Naturaleza como expresión de la construcción de la identidad nacional sobre la base de las raíces indígenas, simbología de la selva que rastreamos de Horacio Quiroga a Pablo Neruda (en una interesante dialéctica entre el *Canto General*, el *Canto Temporal* de Cuadra y el

²⁶³Darío, *Historia de mis libros*, pp. 97-98.

²⁶⁴*Ibid.*, p. 98.

²⁶⁵José Emilio Balladares, *Pablo Antonio Cuadra - La palabra y el tiempo (Secuencia y estructura de su creación poética)*, San José, Libro Libre, 1986.

Canto Cósmico de Ernesto Cardenal), a Octavio Paz, Denis Nuñez²⁶⁶ y Armando Morales, así como en los trabajos folclóricos en la obra de la nicaragüense Milagros Palma. Mientras existe una real intertextualidad de vivencia trágica entre los escritos de Cuadra y los de Carlos Martínez Rivas (comparar "*Albarda*" con "*Romanzón*", "*Autosoneto*" con "*El Auto-Hamlet*", la formulación crística de "*El amante*" con la de "*Proyecto de la Obra Maestra*", el vocable "*pedra sobre pedra*" de "*Mis Cariátides*" - poema interpretado en sentido nacionalista por Balladares en II-4 -, vocable que reaparece en el segundo "*Mural USA*"), intertextualidad hasta en sentido político entre el poema "*Mayo. Oratorio de los cuatro Héroes*" de Cuadra y *El Paraíso recobrado*, "*Villancico*" de Martínez Rivas o la revolucionaria "*La Canción del Elegido*" del cubano Silvio Rodríguez.

La juventud es llamada en todo el poemario *Cantos de Vida y Esperanza* mediante la oposición entre lo auroral y lo nocturno, la primavera y el otoño. Así ocurre en "*La dulzura del Angelus...*", sin duda cuadro a la Millet, pero también, por el mismo título, resolución del conflicto entre la duda metafísica y la certidumbre religiosa. Casualmente, dentro de este marco, la oposición entre lo vespertino de "*Lo Fatal*", reflexión del hombre maduro frente a su destino, y los recuerdos suaves de la infancia en la Tierra Patria de "*Allá Lejos*" ("*La dulzura del Angelus...*" recordando ya, como después "*Allá Lejos*", por antinomia al "... *ángelus matinal y divino/ que diluye... ingenuas campanas provinciales*") reproducen invertida la secuencia del inicio del poemario, entre la reflexión sobre la juventud y los escritos primogénitos del autor en el primer poema ("*Yo soy aquel que ayer no más decía...*"), la cual desemboca sobre la afirmación adventista de lo latinoamericano de los poemas siguientes, en particular de "*Salutación del Optimista*", segundo poema del libro.

La cuestión de la juventud como elemento definitorio de lo nacional se encuentra en el pensamiento americano contemporáneo tanto en Arturo Andrés Roig y la teoría de la América auroral como en la película *La Misión* de 1986 de Roland Joffé, los pequeños roigianos nicaragüenses²⁶⁷ o la reciente película *Spider-Man* de 2002 de Sam Raimi, en la que los E.U. se auto-definen como salvadores de los niños del mundo cuando al final, recuerdo de los atentados del 11 de septiembre y auto-justificación política, los neoyorquinos lapidan al malvado gritándole de dejar en paz al superhéroe que está intentando salvar a unos niños del precipicio en que les puso el super-malo, y afirman que atacándose a uno de ellos se ataca a todos.

La figura crística y trágica del héroe nacional, en contraparte, se integra a todo un conjunto, en el que encontramos de los héroes napoleónicos, a los de las películas estadounidenses sobre la Segunda Guerra Mundial, Vietnam, así como a los personajes encarnados por Bruce Willis en *Armageddon* de 1998 de Michael Bay (también director de *Pearl Harbor* en 2001) y *Hart's War* de 2002 de Gregory Hoblit, el protagonista norteamericano de *Reign of Fire* de 2002 de Rob Bowman, el Carlos Fonseca Amador de José Coronel Urtecho, o - inspiradas en el Pedrarias-Somoza del largo poema histórico *El estrecho dudoso* de 1966 de Cardenal - las figuras-símbolos de Sandino en la narrativa de Sergio Ramírez (del paralelo Darío al costarricense llegado del exterior y enjuiciado y ejecutado sin mayores pruebas, en la misma época en que empieza sus crímenes Somoza, en *Castigo Divino*).

Respondiendo a esta versión masculina de lo nacional, trágica y por ende heroica²⁶⁸, se opone, tanto en "*¡Aleluya!*" como en *Por los campos van los campesinos* de Cuadra (pieza en la que, casualmente, se combinan la figura masculina trágica y al final la de la mujer portadora de vida), *La Madre* de Máximo Gorki, la narrativa de Ricardo Pasos Marciacq, Roig²⁶⁹, o la poesía feminista, la figura de la mujer-madre, de la Madre Patria.

²⁶⁶V. nuestro trabajo sobre su obra en el catálogo del III Encuentro Integracionista de la Plástica Centroamericana y El Caribe de San Salvador, en 1999.

²⁶⁷Elisa Arévalo Cuadra y Pablo Kraudy, "Rubén Darío y las elecciones", *Cultura de Paz*, oct.-dic. 1996, n° 10, pp. 11-16 y en particular 12-13, y Kraudy, "El humanismo paternalista en Nicaragua. Los frailes de la Orden de Santo Domingo Bartolomé de las Casas y Antonio de Valdivieso", conferencia dada en la residencia de los Dominicanos el 21 de febrero del 2000, reproducida en *Antonio de Valdivieso: Un Obispo dominico en la Nicaragua del siglo XVI, Protomártir de América*, Managua, CIDAL, 2000, pp. 47-56.

²⁶⁸V. también nuestro trabajo sobre *Les thèmes du "Radeau de la Méduse" de Théodore Géricault étudiés à travers leur récurrence dans l'oeuvre du peintre, et dans l'art et la littérature du XIXème siècle*, Bès Editions, Francia, 2001.

²⁶⁹Roig, "Figuras y Símbolos de nuestra América", *Cuadernos Americanos*, n° 34, vol. 4, julio-agosto 1992, México, pp. 171-179.

Mientras en la película *Insomnia* del 2002 de Christopher Nolan, la mujer policía es la que, afirmación del discurso feminista y contraparte del desenlace de *The Enforcer* de 1976 de James Fargo, queda al final como imagen de la esperanza una vez muertos el héroe policía corrupto y el asesino al que se enfrenta, en la cinta *El coleccionista de huesos* de 1999 de Phillip Noyce, la mujer policía es la que le vuelve a la vida al héroe cuyo alter-ego es un halcón neoyorquino, variación sobre el símbolo nacional del águila; ahora bien, la joven se inscribe en relación dialéctica con la hermana del héroe, casada en Phoenix, referencia clara al ave que siempre renace de sus cenizas, dialéctica resuelta al final mediante la llegada por Navidad de la hermana con su niña, concretizando ésta última el regreso a las aspiraciones mundanas del protagonista suicida.

La secuencia del poema “¿Qué sos Nicaragua?”, con referencia vanguardista en el título al habla nicaragüense, se nos presenta de la forma siguiente: primera estrofa relacionada con la tierra, segunda con el aire, tercera con el agua, cuarta de nuevo con la tierra, quinta con el aire (las palomas), sexta con el agua (por la referencia al parto, y por ende, implícitamente, a la fuente), las séptima y octava estrofas desembocan sobre la visión de la guerra, como medida de lo propiamente humano en cuanto resalta el dolor en sentido, dentro de nuestro estudio, daiano tal como lo hemos definido en “*Lo Fatal*”. Como en Darío y los demás autores referenciados, en el poema de Belli lo nacional se remite y hasta se mide en función de la alusión trágica al ser patriótico; así la segunda estrofa, resaltando como el título una posición vanguardista, cita a los cenizales de voz náhuatl, y en primer lugar al guardabarranco, pájaro nacional de Nicaragua; la cuarta estrofa refiere a la guerra, mediante la visión de pechos “*puntudos y amenazantes*”, pero también, al mismo tiempo a los dos volcanes-símbolos del país: pues, en medio del lago de Nicaragua, llamado por los indígenas “*Mar Dulce*” o “*Lago de Cocibolca*”, se encuentra la isla más grande del mundo en agua dulce: La Isla de Ometepe, cuyo nombre significa “*isla con dos montañas*”, en clara alusión al Concepción y El Madera, volcanes gemelos que la resguardan. Una leyenda local cuenta que ambos se enamoraron, entraron en erupción y se unieron para siempre. La sexta estrofa del poema a su vez nos remite a los hechos de guerra, en los que las dos últimas estrofas hacen todavía más énfasis.

De hecho, en el poema de Belli, la evocación de los elementos, si bien se contrapone como en “*Lo Fatal*” a lo humano, expresa una dicotomía distinta, ya no entre la naturaleza y lo humano como ser pensante, sino entre la naturaleza como Tierra Patria y lo humano en su proceso histórico de (de)/-construcción. Los elementos naturales ya no se relacionan como en *Cantos de Vida y Esperanza* con la descripción del destino individual, sino que vienen a ser símbolos de la pertenencia colectiva a lo nacional.

Las seis primeras estrofas remiten así al ámbito geográfico de la realidad oriundo (definida por lo terrenal como en el manifiesto de los Praxis), y las dos últimas, en ruptura de estilo por su limitación a dos versos en vez de tres, al ámbito histórico nacional.

Es en esta medida en que la realidad circundante y contextual involucra al individuo que en “¿Qué sos Nicaragua?” como en “*Lo Fatal*” lo personal se inscribe dentro del marco colectivo, pero en Belli en sentido de género. Siendo una poesía feminista la suya, esto es, se expresa por alusión permanente al ser mujer: la primera estrofa alude al “*triángulito de tierra*”, objeto definitorio tanto de la forma geométrica que asemeja el mapa de Nicaragua (el último verso de esta primera estrofa: “*perdido en la mitad del mundo*” es una resonancia mínima de Nicaragua como país utópico, en bien o en mal, a manera de Macondo, en la novela *Waslala* de la misma Belli), como al pubis, en cuanto prefiguración de la imagen de los “*pechos de mujer hechos de tierra*” de la cuarta estrofa (que a su vez nos recuerdan la “*tradición hecha mujer*” de Vidaluz Meneses²⁷⁰). Ya (por ejemplo) en la primera estrofa de “*Elegía del indio muerto*” de 1963, parte de la serie de *Poemas Indígenas*, el jinotepino Leonel Calderón escribía: “*El indio murió/ cuando rascaba el pubis de la tierra;/ cuando quería fecundar su vientre seco/ para el advenimiento/ rural de las espigas*”. Del nada anecdótica la referencia nuestra a este discípulo de Pablo Antonio Cuadra, César Cuadra y Cardenal, cuyos *Poemas de la Ausencia* (1966-1970) tienen eco en los *Poemas a la Mujer Ajena* de Porfirio García Romano, de la misma manera que sus poemas “*Para una muchacha como aquella que soñó*

²⁷⁰Cit. por Juan Sobalvarro, “Un vistazo a las poetas nicaragüenses”, 400 *Elefantes*, n° 10, julio 2000, s/n, p. 3 del artículo.

Joaquín Pasos”, “Penélope”, los dos de 1978, y la premiada “*Canción del Nauta con los Ojos Lejos*” de 1960 (de tema común con el anterior) también llevan paralelos en la poética de García Romano. Así podemos agregar a este ensayo la hipótesis, remitiéndonos también a la interpretación de P.A.C. por Balladares, de que el pubis fecundo de la tierra nacional, fundador cultura e históricamente de la identidad en Calderón, es el que encontramos de nuevo en el “*triangulito de tierra*” evocado por Belli.

Remitido al ser mujer, el dolor y el parto son otros elementos de género del poema de Belli, respectivamente ubicados en la sexta y octava estrofas. Citaremos evidentemente también los “*pechos*” de la cuarta estrofa. Más alusivos sin duda son el ambiguo “*polvo*” de la sexta estrofa, combinado sin embargo con la evocación del parto, las “*palomas*” de la quinta estrofa, o la “*bala en boca*” de la séptima estrofa²⁷¹. Sin embargo, la agitación en las ramas de los árboles provocada por las “*palomas*” en Gioconda no deja de recordarnos el *Nido* del primer período de Patricia Belli, que, en referencia a un refrán hungrío, representa a las ramas de un árbol como piernas de mujer en las que un nido aparece indistintamente como imagen del falo o, más probablemente, del niño como falo de sustitución ya analizado por el padre del psicoanálisis Georges Devereux en *Baubo – La vulva mítica* (véase en este sentido también el poema titulado “*Parto*” de Gioconda Belli, significativamente dedicado al nacimiento de su hija como forma de desdoblamiento y autoengendramiento). Las palomas son símbolos recurrentes de la mujer en la poesía de Calderón, obviamente en referencia a Darío²⁷², y hasta se identifican a otro objeto de deseo del cuerpo femenino (referenciado por Belli en la estrofa anterior, y que confirmarían nuestro acercamiento entre el poema de Gioconda y la pintura de Patricia, en cuanto remiten en Calderón a la forma erguida): son los pechos: “*tus vírgenes pechos que son como dos palomas*”²⁷³.

La alternancia en el poema de Belli como en “*Lo Fatal*” remite explícitamente a una jerarquía de lo inanimado a lo vivo y a lo humano, destacable de la imagen literaria de la voz del viento a la del ruido de las cosas y los animales al grito (símbolo del dolor pero también del *Logos*) humano: así, mientras la segunda estrofa de “*¿Qué sos Nicaragua?*” evoca no los pájaros mismo sino que su “*vuelo*”, la estrofa asemejando el caligrama de un ala desplegada, y la tercera estrofa el “*ruido de ríos*”, la cuarta asocia el “*cantar de hojas*” a la agitación de las aves – llegando ya, pues, al nivel musical, “*première écoute*” según Roland Barthes –, y la siguiente a los “*gritos de mujeres como parto*”, citación literal - lo apuntan las comillas - de Cardenal²⁷⁴, en referencia (como lo intuyó perfectamente en nuestros encuentros de Maestría la Lic. Martha Regina Vargas, otra estudiante nuestra) a la problemática genésica del parto, pero en el sentido adventista que encuentra en los demás textos de la *Biblia*, de alumbramiento del pueblo mesiánico (v. *Miqueas*, 4-10, con la simbólica “*Hija de Sión*”, y *Juan*, 16-21), vuelta apocalíptica de Cristo (*Ap.*, 12, 2-4) o de la profecía en sí (*Isaías*, 21-3 y 66, 6-10). Se acaba el conjunto con la alusión a la “*bala en boca*”, cuyo oficio macabro nos devuelve al silencio mortal del origen. A la guerra se contraponen entonces la esperanza dolorosa que ofrece la mujer.

Al silencio de la muerte (estrofa 7) el grito de la llegada al mundo (estrofa 6). En este sentido, conforme la identificación tradicional, que encontramos a menudo en las artes plásticas y audiovisuales, por ejemplo en el 2002 en Nicaragua con el afiche “*Madre sólo hay una... como la naturaleza ninguna/ Prevenir los incendios forestales es tarea de todos!P*” donde se dibujan como selva y ríos las líneas y cruvas de una mujer recostada, todo el poema pincela un cuerpo de mujer: del pubis (estrofa 1) a los pechos (estrofa 3) y la boca (estrofa 7), la estrofa 6 referente al parto y la 8 al dolor intercalando las funciones baja (el procrear) y alta (el hablar/el gritar) a los órganos correspondientes, jerarquizados del más vulgar al más culto. El poema lleva así una serie de subdivisiones: entre elementos reales concretos y actos (“*triangulito de tierra*” en la estrofa 1, “*vuelo*” en la 2, “*ruido de ríos*” en la 3) y sus respectivas personificaciones (“*pechos de mujer hechos de tierra*” en la estrofa 4, palomas y “*cantar*” en la 5, “*gritos de mujeres, como de parto*” en la 6). De lo mismo, el polvo de la guerra (estrofa 6) se opone a la tierra viviente (estrofas 1 y 4), mientras “*las piedras pulidas y brillantes*” llevadas por los ríos de la

²⁷¹V. en este sentido también el poema “*Declaración de amor post-mortem a Kurt Cobain*” de Héctor Avellán, en nuestra interpretación de su poemario *Las cimelas que guardé en la biclera - Poemas 1994-1996*, UNAN-León, 2002, o el cuento “*Te dije que vendría tarde*” de Marta Leonor González, 400 *Elefantes*, Managua, agosto de 1998, p. 21: “...pensó que un balazo en la boca no la dejaría viva, sobó la pistola y la besó imaginando la punta rosada del pene de Ricardo, sus dos testículos acariados por ella.”

²⁷²Leonel Calderón, *Entre la soledad y el silencio*, Texaco, 2000, p. 150.

²⁷³*Ibid.*, p. 158.

²⁷⁴V. Sobalvarro, “*Las mentiras del exteriorismo*”, 400 *Elefantes*, Managua, agosto de 1997, p. 22.

estrofa 3 prefiguran los pechos “*lisos*” de la estrofa 4, conforme la jerarquía susodicha de lo inanimado a lo vivo y lo humano. En esta perspectiva, el poema se divide también en las cinco primeras estrofas (cinco siendo la cifra tradicional del mundo), que tratan de los elementos y animales (1: tierra, 2: aire/aves, 3: agua “*ríos*”/tierra “*piedras*” “*montes*”, 4: tierra/mujer, 5: tierra “*árboles*”/aire “*paloma*”), y las tres últimas (expresión trinitaria sólo posible, como se sabe, en la mitología cristiana dentro del engendramiento del Hijo por la mujer parturiente), que tratan de la historicidad contemporánea desde el ser mujer. La combinación más compleja de los elementos entre las estrofas 3 y 5, contemplando las tres relaciones posibles entre agua y tierra (estrofa 3), tierra y aire (estrofa 5) y tierra y mujer (estrofa 4), poniendo a lo femenino como eje central de la unión ascendente entre los elementos, hacia lo divino.

Todo lo anterior, es decir, a la vez la secuencia del poema, basada en la puesta en escena de género, como la formulación de la última estrofa (cuyo primer verso es epónimo del poema): “*¿Qué sos, Nicaragua/ para dolerme tanto?*”, inducen una respuesta becqueriana, que Nicaragua es Mujer, y no sólo Tierra Madre, sino que también se identifica con la vivencia y el ser mismo, el Ser-en-Sí, de la propia poetiza.

La potencialidad del nacer como creadora de historia patria es un tema que se encuentra también en “*Uno no escoge*” de Belli, “*deber de amor*” ante “*el país donde nace*”, “*responsabilidad*” de esta “*historia que nacer/... meta que alcanzar*”, “*semilla*” de la que “*... hacer el mundo/ en que nacer y crecer*”, opuesto como en “*¿Qué sos Nicaragua?*” al silencio de los ojos y los oídos tapados y la voz enmudecida. Silencio nocturno y ceguera de las cosas a la que se oponen la sonrisa (boca=*Logos*) de la mujer en “*Cuanto pesa el amor*”, amor a su vez dialectizado como principio impuesto por Dios pero imposibilitado en Nicaragua según dice Belli en “*Dios dijo*”. “*Y Dios me hizo Mujer*”, que retoma la frase bíblica en sentido personal y de creación única, Belli reafirma a la vez la unión implícita entre lo femenino y lo divino, como en “*¿Qué sos Nicaragua?*” y “*Cuanto pesa el Amor*”, y el ser mujer en cuanto expresión corporal, existencial, definitoria de “*instintos*”, “*ideas*” y “*sueños*”, jerarquizando de manera materialista (implicación social de la situación existencial) la jerarquía tradicional de “*¿Qué sos Nicaragua?*”.

**IX - "OBRA MAESTRA" DE JOSE CORONEL URTECHO,
"NO" DE CARLOS MARTINEZ RIVAS
Y LA PROPUESTA EDUCACION DEL LECTOR BURGUES**

" *Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat* "
(William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, acto III, escena 1)

El estudio de las obras a partir de su análisis esotérico es una técnica aparentemente distanciada de los métodos acostumbrados, sean éstos críticos o científicos. La crítica, si bien expresa opiniones sobre su material, pretende, al igual que la estética, la inmanencia formal, concretizada en la obediencia o trascendencia y superación de las reglas habituales del arte, lo cual de hecho no evidencia la ideología subyacente en la obra como material investigativo, sino las posiciones del crítico ante la obra, esto es, la valoración personal, y por ende subjetiva, que nos ofrece el crítico. Al contrario, el método exotérico, frecuentemente empleado - a decir verdad, en sentido equivocado - con el reciente éxito de la sociología del arte, en particular después de los logros del estructuralismo lévi-straussiano, sociología del arte amparada por la teoría marxista-leninista de la identidad implícita entre las producciones materiales y las producciones simbólicas, reivindica la comprensión de la obra en el mejor de los casos como expresión fantasmagórica de realidades concretas²⁷⁵, y en el peor como expresión vacía en sí, cuyo único sentido le viene del espectador (Umberto Eco) o del mercado (Pierre Bourdieu).

Así, dentro de tales antecedentes, puede parecer complicado y acaso poco práctico asumir una posición esotérica - en particular en lo que a textos tan condensados como el poema "*Obra Maestra*" de José Coronel Urtecho se refiere -, salvo si la asumimos en perspectiva panofskiano, o sea, como el primer paso hacia el discernimiento del significado social de la obra como expresión de la mentalidad de su época.

La III Bienal de Artes Plásticas Centroamericanas, presentada en los meses de septiembre y octubre del 2002 en el Palacio de la Cultura de Managua nos da la pauta para abordar el material escrito como forma caligramática, ya que en esta exposición, muchas obras plásticas - todas abstractas - integran el texto como elemento aclarador. Ya en un antiguo número del *Nuevo Amanecer Cultural*, Julio Valle Castillo evocaba el trabajo de la forma realizado por Rubén Darío en la oda "*A Roosevelt*" (1904), al diseñar la primera estrofa del poema para darle el aspecto del mapa de América del Norte. Nosotros también encontramos algo similar en "*¿Qué sos Nicaragua?*" de Gioconda Belli²⁷⁶ donde con los nombres de las aves-símbolos nacionales se estructura la segunda estrofa como ala desplegada.

Los caligramas integran una larga historia: si bien Guillaume Apollinaire escribió sus primeros caligramas en 1914, dando al género nueva vida y fama internacional, y si Darío le antecedió diez años, los primeros caligramas los encontramos entre los griegos antiguos. Entre los autores de la Edad Media, se destaca Fortunat, de la corte de Carlomagno, que integraba, conforme la técnica propia de la corte de Constantino desarrollada por Porfyrus, el caligrama en el cuerpo del texto, coincidiendo así también perfectamente con los principios emitidos por Horacio en el *Arte Poético*. El Renacimiento dio un valor negativo al caligrama, así Rabelais (*Cinquième Livre*, cap. 27, 44, 46) los utiliza en forma burlesca. Sin embargo, la integración rabelaisiana del caligrama dentro del espacio narrativo dio origen a un género que va de *Vida y Opinión* de Tristram Shandy de Sterne a los experimentos de Charles Nodier en el siglo XIX. El barroco multiplicó los caligramas, aun cuando hoy en día la mayoría de estos están perdidos. Citamos por ejemplo las obras del carmelita Paschasius o la *Metamétrica* de 1663 de Juan Caramuel Lobkowitz. Así la integración del mapa de América del Norte dentro del espacio poético en "*A Roosevelt*", forma evocada por la reducción progresiva de los elementos métricos de los versos, no es sino la retoma de los llamados versos ropálicos, que son una de las cuatro

²⁷⁵V. por ej. las *Mitologías*, o Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale - Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*.

²⁷⁶V. el capítulo anterior.

técnicas griegas de juego formal con el acróstico, el palíndromo y el lipograma (esta última retomada por Georges Pérec en *La Disparition*).

Es interesante para nosotros notar que el caligrama se concibe a la vez como juego plástico dentro del texto (identificación entre el objeto referenciado y la forma dada a la organización espacial del texto) y como juego formal con las mismas letras organizándose y/o destacándose (a veces por su ausencia) según cierto orden.

Este proceso clásico lo utiliza claramente Coronel Urtecho en "*Obra Maestra*" de 1928:

"Ojuánto me ha costado hacer esto!"

Aquí, obviamente la "o" actúa en primer lugar como expresión de asombro, pero también es la inicial del objeto referenciado, a saber la "*Obra Maestra*".

El principio de broma, propio de los movimientos de vanguardia, se expresa plenamente en este título, por cierto muy alejado del resultado final propuesto por el poeta. En este sentido, es importante apuntar que el poema se fecha en el mismo año del nacimiento de la vanguardia nicaragüense. De hecho, si algunos ubican el momento de la creación del movimiento en 1927, con la publicación del poema "*Oda a Rubén*" de Coronel Urtecho, y otros en 1931, cuando se publica la página *Vanguardia*, la cronología real fue reseñada en el número extraordinario de *El Pez y la Serpiente* (1978-1979), dirigida por Pablo Antonio Cuadra. Para celebrar el 50 aniversario, la dirección de la revista escogió ubicar entre 1928 y 1929 el nacimiento del movimiento, o sea, después del regreso de Coronel Urtecho de los Estados Unidos, y de Luis Alberto Cabrales de Francia, la consiguiente formación en 1927 del grupo Renacentista con alumnos y ex alumnos del Colegio Centroamérica y del Instituto Nacional de Oriente en Granada, y la aparición en 1928 de la revista *Semana* en su segunda época, esta vez dirigida por Coronel Urtecho, Cabrales y Luis Pasos Argüello, revista en la que por primera vez se publicaron los poemas franceses y norteamericanos traducidos por los vanguardistas, así como los de su propia inspiración.

Por otro lado, es evidente que el poema "*Obra Maestra*", en tono de burla, se remite al ámbito más general de la concepción contemporánea que tenían los demás movimientos de vanguardia, en este caso europeos, de la obra de arte. Tanto los futuristas como los dadaístas en sus respectivos manifiestos contemplaban la necesaria "*muerte del arte*" y de los museos, que invitaban a quemar. Significativamente, el concepto de "*muerte del arte*" viene de Hegel, que lo entendía como el paso necesario hacia la Razón, ya que, según su concepción histórico-ideológica de los acontecimientos, los tres pasos para llegar a la Razón eran: la Religión, en la que se expresaban la fe y el instinto, superados los dos por la "*muerte de Dios*" con el siglo de las Luces, el Arte, que permite llegar a lo Absoluto mediante los sentidos - es decir, que el Arte todavía era más acá del Entendimiento -, y la Filosofía, el nivel más alto del Pensar, con el que se alcanza el conocimiento de lo Absoluto mediante la Razón. Según Hegel, de la misma manera que la muerte de Dios era indispensable para la plena realización del Arte, la muerte del Arte era dialécticamente la condición *sine qua non* del advenimiento de la Razón, y la muerte del arte se daría cuando el arte se volviera su propio sujeto, practicando la auto-irrisión al abandonar los objetos tradicionales en provecho de los puros conceptos.

El hecho es que la "o" que abre el poema "*Obra Maestra*" es históricamente dependiente de la "o" con la que se termina el poema "*Voyelles*" de Arthur Rimbaud:

"O, *supremo Clarín lleno de estridores extraños,*
Silencios atravesados de los Mundos y los Ángeles:
- O el Omega, *trazo morado de sus Ojos!*" (La traducción es nuestra.)

De lo mismo, el poemario *Morado* (cuatro ediciones: 1940, 1958, 1971, 1975) de Ge Erre Ene (Gonzalo Rivas Novoa), parodia de la poesía de Darío y versión cómica del título *Azul...*, expresa tal vez una idéntica génesis con "*Obra Maestra*", en cuanto sátira de lo Bello, "*supremo Clarín*" modernista.

De hecho, enmarcada en su contexto histórico, la "o" de "*Obra Maestra*" tiene el sentido terminal del clásico "*Omega*", pero aquí, por su posición inicial en el poema, atribuido a un objeto en realidad cómica y voluntariamente inconcluso. Así, crítica y negación de la obra maestra concebida en sentido tradicional, la obra maestra propuesta por Coronel Urtecho viene a ser arquetípica de la concepción que tenía su época del artista como libre de todo compromiso artístico con el público. El artista contrapuesto al artesano. Se sabe por ejemplo que el escultor francés César daba a realizar sus esculturas en formato grande. Ya Marcel Duchamp abrió esta dicotomía discursiva entre el artista como hacedor y el artista como intelectual con los *ready-mades*.

Al nivel sincrónico, el menosprecio por la técnica - es decir, por el *tiempo* que toma la realización de la obra en el sentido medieval y artesanal estricto de la noción de "*chef-d'oeuvre*"²⁷⁷ - aparece, entonces, como la evolución lógica de la auto-afirmación, a partir del Renacimiento²⁷⁸, de las artes plásticas, ya no como artes mecánicas, sino como artes liberales.

El sentido vanguardista chistoso de "*Obra Maestra*", sobredeterminado por el segundo verso, concreta e identifica el primero como siendo, de hecho, la misma "*obra maestra*", por el pronombre demostrativo que se le aplica.

El ensimismamiento del cuestionamiento artístico, en el que la propia letra, como ocurre en el caso de "*Voyelles*" de Rimbaud, o los caligramas en cuanto juego puramente literario, aparecen como expresión final del arte, ya no denotativo de una realidad exterior, sino afirmación de un mundo personal.

Ahora bien, el otro elemento fundamental de las vanguardias es el uso de la vulgaridad como parte integrante del choque con el espectador burgués y, por ende, con el mercado, a la vez expresión de la "*muerte del arte*" - como en "*L.H.O.O.Q.*" de 1919 de Duchamp - y del advenimiento subsiguiente del arte por el arte.

Preocupación, finalmente, nominalista de la identidad entre el sociolecto y el idiolecto, perfectamente expresada por Hugo Ball en el *Manifiesto Dada* leído en el Cabaret Voltaire el 14 de julio de 1916 (y que parcialmente, por lo menos en esta problemática, retomará Tristan Tzara en *Manifiesto Dada 1918*):

"Yo leo versos cuya intención no es menos que esto: pasarse del lenguaje. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada buddha, Dalai Lama, Dada m'dada, Dada m'dada, Dada mbm'dada. Lo que importa es la relación y que sea primero un poco interrumpida. Yo no quiero palabras que fueron inventadas por otros. Todas las palabras fueron inventadas por otros. Quiero mi propia estupidez y además vocales y consonantes que le corresponden."

En la Bial ya citada, el uso, en las obras plásticas, de palabras, citas (en los dos cuadros y la instalación de Ezequiel Padilla en homenaje a Ignacio Ellacuría), recortes de periódicos (en la instalación *Arqueología de la Memoria* del salvadoreño Milton Doño representa a la masacre fascista de 1932), y hasta a menudo artículos del diccionario, marca cómo el sociolecto se inserta en el idiolecto para aclararlo, pero como negación del artista a expresar idea propia subjetiva, y deseo que el espectador haga el trabajo de reflexionar sobre la obra, siendo entendida ésta por el artista como cuestionamiento vivencial (ciclo de la vida humana expresado a través de símbolos señaléticos) o político (nombres de hombres políticos corruptos borrados del lienzo en la obra de Rodrigo González, Constitución Nacional de Nicaragua, emblema del país o diccionario

²⁷⁷V. Walter Cahn, *Obras Maestras - Ensayo sobre la historia de una idea*, Madrid, Alianza, 1989.

²⁷⁸Y las obras y reivindicaciones de Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti, v. Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, París, Gallimard, 1966.

del siglo XIX en una de las dos instalaciones de Raúl Quintanilla viniendo respectivamente a oponerse a la práctica política común y aclarar en forma denotativa y burlesca la relación dialéctica amo-esclavo mediante la identificación entre los colonizadores y los "coloide(s)", que se difunden sin mezclarse con la materia porosa cuando la invaden, y entre la Colonia y irónicamente el adjetivo "columbino"), o sea, para volver a la problemática de Tzara, como manifestación inmediata de lo dado, integrando y pervirtiendo el contexto propio al crear una distancia lingüística entre la norma del significado (el sociolecto referenciado por el uso de palabras o los artículos de diccionario) y su denotación en la obra (el idiolecto en cuanto interpretación personal de la realidad).

La vulgaridad de la que hablábamos se historiza a partir de *Olympia* y *Le déjeuner sur l'herbe* (los dos cuadros de 1863) de Édouard Manet, hasta las obras de Duchamp y el *Manifiesto Dada 1918*, escrito y publicado por Tzara en abril de aquel año, *Manifiesto Dada 1918* fundador del movimiento dada berlinés, y prefigurado en su tensión hacia lo escatológico por el *Manifiesto del futurismo* del italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado en la revista *Figaro* el 20 de febrero de 1909, y de connotación claramente sexual (en el anterior *Manifiesto del Señor Antipirina* de 1916, del mismo Tzara, se fundamentan también en el *Manifiesto* de Marinetti, la referencia central a los objetos de la contemporaneidad, en particular el automóvil, y la alusión nativa al ser bebé - todavía presente en *Manifiesto Dada 1918* -).

Esta vulgaridad enfocada hacia lo grotesco de las partes genitales y anales permite entender que no sólo se resuelve la figura de la "o" que conforma la "Obra Maestra" de Coronel Urtecho como la expresión invertida y cómica del "Omega" que marca el final y la muerte del arte como se conocía anteriormente, sino que nos abre a la posibilidad de ver esta "o" por lo que es: un círculo. Forma polisémica del cero como expresión del vacío y la ausencia, en este caso de la obra. Como hemos apuntado al inicio, nuestra "o" es, en primera lectura, una "o" de asombro, la admiración del poeta ante su propio trabajo, pero también, como lo sospechamos, "o" de incredulidad para el espectador. De símbolo tradicional de perfección y unión con lo divino, la "o" se vuelve aquí la forma más simple de la nada, así como de identificación, por toda la red subyacente referencial ya evidenciada, de la identidad entre la emoción personal y la letra que la expresa, asimismo entre la letra y su caligrafía en el momento de pronunciarla, adecuación perfecta y reducción del sentido a la forma. Dentro de este contexto en que la "o" viene a ser la imagen misma de la boca asombrándose por auto-admiración burlesca o indignación del lector por sentirse engañado y despreciado en su conocimiento previo de lo que es una obra maestra, resaltante y destacada, la vocal también, por referencia al uso de lo vulgar por las vanguardias de la época - y, en el caso de Nicaragua, de lo popular como expresión vernácula de lo nacional -, debe remitirnos a lo que es la nada en sentido vulgar: un ano, la "mierda" tan al centro de las preocupaciones de Tzara, y realizada para el lector en la "Obra Maestra" de Coronel Urtecho, ya que ésta, en su forma como en su ataque implícito al sentido común, por la auto-satisfacción aparentemente injustificada del autor, se opone a lo que tradicionalmente se considera como una obra maestra: una obra fruto de un trabajo asiduo de la palabra. Consciente de la perversión que hace sufrir a nuestras costumbres de lectura, Coronel Urtecho la apunta en el segundo y último verso del poema, haciendo una explícita referencia al tiempo que le tomó escribirlo.

En su obra²⁷⁹, Carlos Martínez Rivas expresa de manera recurrente el problema de la obra maestra, planteándola a menudo como algo inconcluso por naturaleza (v. "Proyecto de la Obra Maestra", no publicado en poemario), y hasta en oposición con el gusto pequeño burgués, como ocurre en "Memoria para el Año - Viento Inconstante":

"Sí. Ya sé.
Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra.
Pero no la tendréis.

²⁷⁹V. nuestra traducción crítica: *Le Paradis retrouvé/L'Insurrection Solitaire/Varia/Addendum: "Une rose pour la petite fille qui revint pour sa mort"/A la manière de la chauve souris*, Bès Editions, Francia, 2003.

De mí no la tendréis.

*Aunque se vuelva, comentando, algún maestro
del humor entre vosotros: -Poco trabajo le costará cumplir...
Aunque sepa hasta qué extremo las amáis."*

A lo que sigue una burla al gusto del mundo burgués para la música clásica, pero de cajón, con paradigma Juan Sebastián Bach.

En "No", segunda parte de "*Mecha quemándose - Suite*", poema de la última parte, titulada "*El Monstruo y su Dibujante*", de *La Insurrección Solitaria* (1943), se desarrolla esta dialéctica, expresándose claramente la oposición entre el buen gusto común y el gusto muy particular del artista:

*"Me presentan mujeres de buen gusto
Y hombres de buen gusto
Y últimos matrimonios de buen gusto
Decoradores bien avenidos viviendo en medio
de un miserable e irreprochable buen gusto.
Yo sólo disgusto tengo.*

Un excelente disgusto, creo"

Sin bien la "o" con la que empieza "*Obra Maestra*" no consta de punto de exclamación, la frase siguiente, que afirma la letra como objeto mismo de la susodicha obra maestra representa una auto-afirmación discursiva, de satisfacción y jubilación. A diferencia - y también contraponiéndose en eso al afirmativo "No." que, en el lugar estratégico donde empieza en el mapa el istmo centroamericano, cierra el caligrama de América del Norte en "*A Roosevelt*" de Darío -, el título "No" de Martínez Rivas, careciendo de toda puntuación, representa la forma más simple, adjetival, y definitiva de auto-afirmación individual por negación de la norma - lo que, a nivel lingüístico, encarna la ausencia de los esperados puntos de exclamación en cuanto rechazo de cualquier signo de enunciación positivo - (v. lo que acabamos de decir sobre el uso de palabras en las obras plásticas en la Bienal de Arte Centroamericano, así como la interpretación psicoanalítica del decir "no" como forma de placer, y el episodio de la marcha en común en el patio de la escuela en *Dead Poets Society* de 1989 de Peter Weir).

"No" sigue las preocupaciones del primer poema de la "*Suite*", acerca éste de la labor del escritor buscando "*los signos las/ letras de boy los calamares/ en su tinta*". Esa investigación del estilo persiguiendo una forma se expresa como afirmación inmediata del ser poético por contraposición con su situación contextual: "*Perezoso de la Historia y de los diarios.*"

Ahora bien, es precisamente esta inmediatez de lo vivido como principio artístico, por oposición a la idea de la obra como trascendencia eterna que Tzara, antes que Coronel Urtecho, plantea en su *Manifiesto*:

*"DADA es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos.../... Odio la objetividad grasa y la armonía, esa ciencia que encuentra que todo está en orden. Sigán, hijos míos, humanidad... Dice la ciencia que somos los servidores de la naturaleza:/ todo está en orden, hagan el amor y rómpanse la cabeza. Sigán, hijos míos, humanidad, gentiles burgueses y periodistas vírgenes... *** Estoy contra los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno. *** Completarse, perfeccionarse en su propia pequeñez hasta llenar el vaso de su yo, coraje para combatir por y contra el pensamiento, misterio del pan desencadenamiento súbito de una hélice infernal en lis económicos:/ LA ESPONTANEIDAD DADAÍSTA/.../... La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer las penumbras y flotar en la gran boca llena de miel y de excremento. Medida en la escala Eternidad, toda acción es vana - (sí dejamos que el pensamiento tenga una aventura cuyo resultado fuese infinitamente*

grotesco - dato importante para el conocimiento de la impotencia humana). Pero si la vida es una farsa barata, sin objetivo ni parto inicial, y porque nosotros creemos deber salir adelante limpiamente, como crisantemos lavados, del asunto, hemos proclamado única base de entendimiento: al arte. El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía. El artista, el poeta se regocija del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad. El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos. Fofa e insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos./ Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte vivirá en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados./ Pero la soltura, el entusiasmo e inclusive el júbilo de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos: somos finos y nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esa planta insinuante y casi líquida; ella precisa nuestra alma, dicen los cínicos. También ése es un punto de vista; pero no todas las flores son santas, por fortuna, y lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción antihumana.²⁸⁰

No hay duda de que, mientras la identificación entre la obra tal como la concibe el público y el carácter mercantilista de los diarios venga en Tzara de Stéphane Mallarmé²⁸¹. La identificación entre Historia y diario como formas objetivas de lo no artístico pasa idénticamente de Mallarmé a Martínez Rivas. Así no es nada casual encontrar en Tzara referidos a la vez el "Monstruo" o "grotesco" y la labor del artista como "Dibujador" del mismo, lo que a la vez prefigura y aclara el título y la temática de la última parte de *La Insurrección Solitaria*.

Ahora bien, de la misma manera, la contraposición vanguardista de "No" entre gusto social y "disgusto" artístico como expresión nueva de la estética renovada también aparece como elemento clave del *Manifiesto* de Tzara:

*"El inicio de Dada no fue el comienzo de un arte, sino de un disgusto. Disgusto con la magnificencia de los filósofos que por 3000 años nos han explicado todo (¿para qué?) disgusto con las pretensiones de los artistas-representativos-de-Dios-en-la-tierra, disgusto con la pasión y con la verdadera enfermedad patológica en la que el hastío no es lo peor; disgusto con una falsa forma de dominación y restricción *en masse*, que acentúa más que apacigua el instinto de dominación del hombre, disgusto con todas las categorías catalogadas, con los falsos profetas que no son nada sino un frente para los intereses de dinero, honor, enfermedad, disgusto con los lugartenientes del arte mercantil hechos para obedecer de acuerdo a unas pocas leyes infantiles, disgusto con el divorcio del bien y el mal, lo bello y lo feo (¿porque sería más estimable ser rojo que verde, a la izquierda que a la derecha, ser grande que pequeño?). Disgusto finalmente con la dialéctica Jesuítica que puede explicar todo y llenar la mente de la gente con oblicuas y obtusas ideas sin ninguna base fisiológica o raíz étnica, todo esto por medio de artificio cegador e ignominiosas promesas de charlatanes."* (La traducción es nuestra.)

El título "No" viene entonces a dar cuenta del rechazo de la tradición burguesa que se quiere imponer al autor. Se inscribe como prolongación de la apología de la Nada como entidad negativa, discurso opuesto al arte tradicional. Define así a la vez "el despertar de la acción antihumana" tzarana, y la concepción de la literatura

²⁸⁰ *Siete Manifiestos Dadá*, Barcelona, Tus Quets, trad. Huberto Halter.

²⁸¹ V. Barbe, *Iconología*, cap. XVII-I.

misma como contra-arte. Por un lado, el concepto kantiano de "nada" viene a ser en el siglo XX, de Carl Gustav Jung a Teodor Adorno, Roland Barthes (véase, respecto a la última cita, el carácter algo dadaísta de las preocupaciones y el título del póstumo *L'obvie et l'obtus* de 1982) y su discípulo Tzvetan Todorov, definitorio del arte como vacío referencial²⁸² - error que se entiende tanto por la tradición estética formalista como por la amplificación del concepto del arte abstracto como intencionalidad (Meyer Schapiro) a la idea que todo arte, aun figurativo, es subjetivo -; por otro lado, la resistencia del arte contemporáneo tanto al público burgués (lo que desembocará en los años 60 sobre el *land art*), como la marginalización e invalidación de la universalidad posible de los discursos, esencialmente después de la Segunda Guerra Mundial, pero cuyas premisas ya se encuentran en el *Manifiesto* de Tzara después de terminar una guerra duramente perdida para los Alemanes, y el enfrentamiento del arte no figurativo (en artes plásticas) o descriptivo (en literatura) con intérpretes que cada vez menos aptos a entender de que se trataba dieron vuelta y empujaron a los propios artistas a fomentar la idea de la subjetividad innata e imposible de compartir en su obra, estos tres elementos validaron la conciencia de enajenamiento del discurso artístico.

Tal vez esta dialéctica insoluble del artista ante el discurso burgués impugnado pero sin embargo, como podemos apreciar, contraído se aclara un tanto citando Juan Sobalvarro²⁸³, cuando escribe, acerca de la afirmación "... la literatura sola, la literatura por la literatura, no sirve para nada..." de Ernesto Cardenal en la introducción a la segunda edición de la antología de *Poesía nicaragüense* del poeta trapense²⁸⁴:

"¿acaso no tiene un tono vanguardista granadino? ¿no viene esta idea de una de las contradicciones de la vanguardia... la de criticar al burgués y a la vez ser portador de sus ideas? para el burgués la literatura no sirve porque no es una máquina de hacer dinero, aunque hay sus excepciones. No hay literatura "sola" (adjetivo puesto en negrilla por Sobalvarro), hay literatura y la literatura sirve como sirve todo lo que es portador de ideas y conocimiento."

Se marcan entonces en Coronel Urtecho y en Martínez Rivas las dos vertientes - cómica e irónica/trágica - de la ideología social de los artistas contemporáneos auto-definiéndose como prototipo de la clase marginada²⁸⁵. Sobredeterminadas por las secuelas de la guerra en Nicaragua (comparar por ejemplo con la obra de Erick Aguirre), huellas de este posicionamiento se encuentran:

1/ En Marta Leonor González, en el poema "*A propósito de un pensamiento vago*" del poemario *Huérfana Embravecida*²⁸⁶, en el que el acto femenino de cortarse las uñas, explícitamente relacionado con la muerte (como en la "*Oda a Safo*" de Salomón de la Selva en *El Soldado desconocido* de 1922), evidencia la permanencia en el hoy de la mujer social;

2/ Y, todavía en sentido de género, en el epigrama que dedica a Martínez Rivas al final de *Las ciruelas que guardé en la bieleria - Poemas 1994-1996*²⁸⁷, el joven poeta homosexual Héctor Avellán, donde expresa este mismo encerramiento en el presente; casualmente, Avellán en "*De las muertes posibles de William S. Burroughs*", del mismo poemario, termina sobre una nota muy a la manera de Martínez Rivas, en particular de "No":

*"Para ver a los buenos ciudadanos,
sobrios y heterosexuales,
entrar justos y cómodos
al sistema"*

²⁸²V. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*.

²⁸³En "*Las mentiras del exteriorismo*", *400 Elefantes*, Managua, agosto de 1997, p. 22.

²⁸⁴Managua, Nueva Nicaragua, 1986, p. VIII.

²⁸⁵V. Barbe, "*Los Malditos*", *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10, y "*El Auto-Hamlet*" de Carlos Martínez Rivas, cuyo antecedente vanguardista es el "*Autosoneto*" de Cuadra.

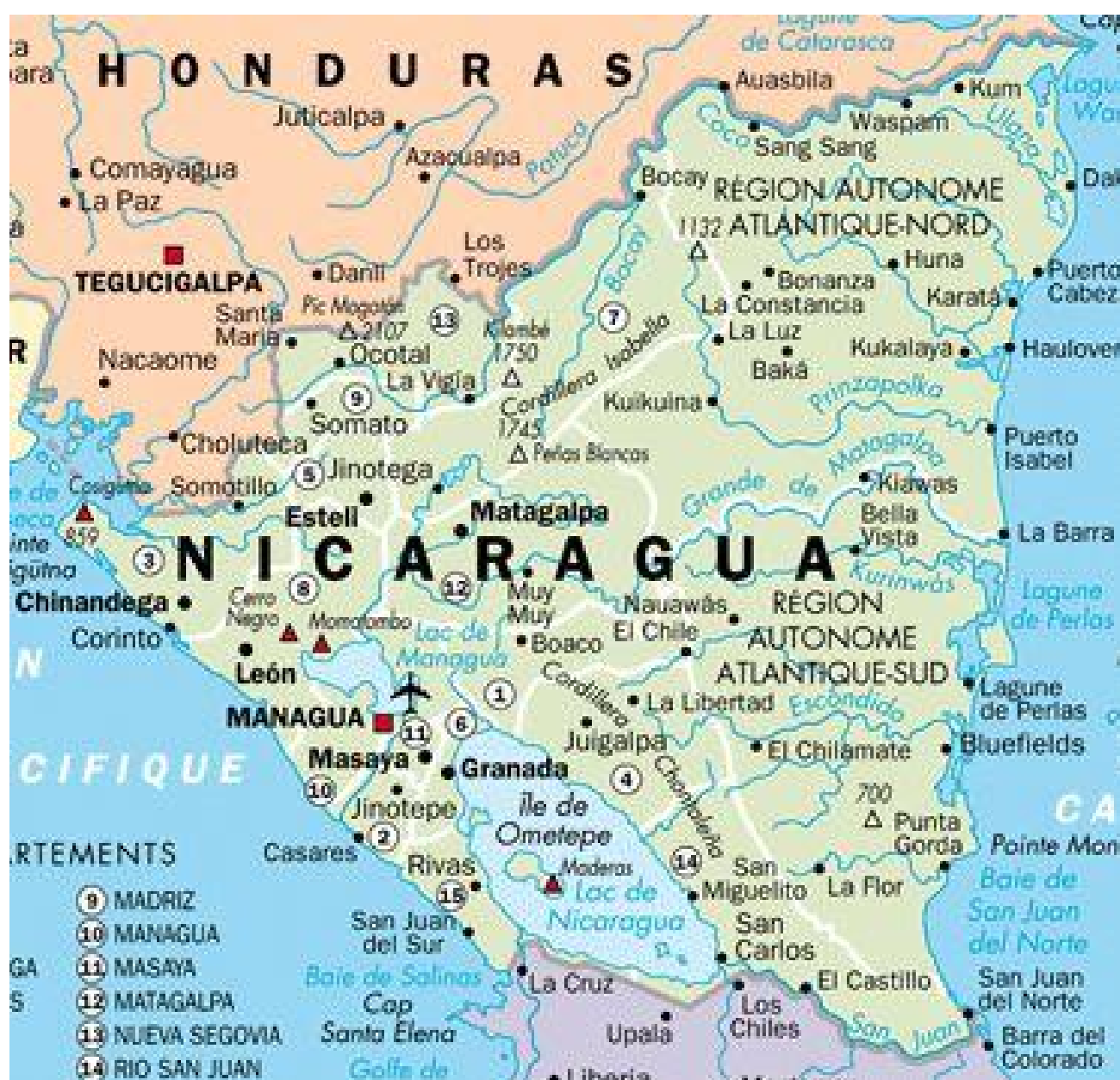
²⁸⁶Marta Leonor González, *Huérfana Embravecida*, Managua, 400 Elefantes, 1999.

²⁸⁷Héctor Avellán, *Las ciruelas que guardé en la bieleria - Poemas 1994-1996*, UNAN-León, 2002.

Revista Literaria Katharsis <http://www.revistakatharsis.com/>

Poema sobre el que desemboca, precisamente, otro, "*Panfleto para la clase incómoda*", en este caso la campesina, con la que se identifica el autor.

XI - 9 RETRATOS DE LA LEJANIA: UNA CRONICA LITERARIA SOBRE NICARAGUA DESDE ULTRAMAR



DE LA OBRA DE PORFIRIO GARCÍA ROMANO COMO PRACTICA POETICA

Quisiera plantearme la cuestión de la obra de PGR no como teórico, sino como poeta. En esta elección predominan varias razones: primero, y ante todo, mi amistad con el mismo, que me impide aproximarme a su trabajo de manera claramente objetiva; en segundo lugar, la distancia que puede existir entre nuestras formas de ver la labor poética; tercero, sin deseo de dialectización gratuita, las similitudes, y diría yo, en mi progresión artística, la influencia sufrida de métodos de PGR en mi obra; finalmente, el deseo de expresar puntos de vista que no sean concebidos como verdades científicas sin más, sino, más acá de eso, para decirlo así, como producto de una aproximación a mi propia experiencia poética mediante la obra de un artista amigo y muy amigo mío, históricamente el primero del que puedo decir: fue, es, y espero seguirá siendo mi amigo. Primero de mis amigos, uno de los mejores, a pesar de las distancias y las enajenaciones propias de las vidas.

Llegando a la médula de mi propósito, cabe recordar la apertura de la presentación del poemario *Primera Carta Esencial* en la UCA por Fernando Silva: el emerito y prestigioso poeta y ensayista empezó diciendo que no le gustaba la obra de PGR, pero que tal vez ese desamor o rechazo provocado en él por la obra era precisamente un logro, ya que según entendía era la idea de PGR hacer algún tipo de anti-poesía postmoderna.

Y es cierto en algún punto: PGR tiene pretensión de hacer una poesía a pesar de la poesía, y así podría definir su poesía - rematando en esta idea la instalación *Poe-silla* que irónicamente presentó en la ArteFactoría (representando una silla rodeada de imágenes de Poe pegadas en la pared y el suelo de un rincón de la galería) - si no contradecía esa idea el obvio preciosismo de los textos de PGR.

Preciosismo de las referencias y alusiones: a objetos cultos y hasta sacros del arte nacional e internacional, así como a ciudades y reminiscencias de poetas; preciosismo de los temas: a menudo expresión vivencial de un recorrido ciudadano y mucho más a menudo de crítico de arte y de hombre amoroso; preciosismo en fin de las figuras que suelen llevarnos o a referencias cultas o a imágenes evocativas y hasta románticas de ambientes (sea en sus odas algo darianas a las ciudades nicaragüenses, sea en su manera de referirse a los sentimientos del amor - y a sus atributos habituales - más que a la cosa sexual en sí).

Es interesante, desde esta perspectiva relevar cierta comunidad histórica de PGR con varios de sus contemporáneos:

Héctor Avellán: en cuanto al relato del amor perdido más que del amor ganado o perdurable; David Ocón: en el manierismo muy reconocible de expresar los sentimientos, las situaciones y los lugares; Carola Brantome: en el interés por temas vivenciales más que políticos, existencialistas más que sociales; El jinotepino Leonel Calderón: cuyos *Poemas de la Ausencia* (1966-1970) tienen eco en los *Poemas a la Mujer Ajena* de PGR, de la misma manera que sus poemas “*Para una muchacha como aquella que soñó Joaquín Pasos*”, “*Penélope*”, los dos de 1978, y la premiada “*Canción del Nauta con los Ojos Lejos*” de 1960 (de tema común con el anterior) también llevan paralelos en la poética de PGR.

Con los tres primeros y yo, PGR organizó un informal grupo poético y literaria, en el que Ocón tomó la sucesión de Avellán.

El rechazo de una poesía comprometida integra así perfectamente PGR a su generación, como poeta de la generación postsandinista.

La predominancia de una visión personal, rastreable en sus poemas a los pintores, debidos a su trabajo de crítico, o en sus poemas de amor, sitúan indudablemente PGR en la línea de los novelistas (más que

***Revista Literaria Katharsis* <http://www.revistakatharsis.com/>**

poetas) contemporáneos que han venido desarrollando una autobiografía recreada y quebrantada en sus obras. La biografía personal deviniendo el elemento fundamental de una reconstrucción ideada - por no decir ideal - de la realidad física.

En eso el recurso de PGR a los pintores para expresar sentimientos propios nos remite claramente a la creación literaria de una mitología personal, derivada de las artes plásticas hacia la literatura.

HECTOR AVELLAN Y EL DISCURSO DEL YO

Poeta tomado en su deseo permanente de afirmar su independencia, Avellán se dió a conocer tanto por su labor poético como por sus intervenciones en los diarios nacionales.

Su poesía se siente de tal ambivalencia: a la vez se sustenta en vivencias personales, y pretende elevar esas referencias a la altura de una reflexión social, a semejanza de uno de sus modelos evidentes, tanto del punto de vista temático como de los recursos formales: Ernesto Cardenal.

La escenificación de la realidad vivida como paradigmática de situaciones sociales en su primero poemario *Las ciruelas que guardé en la hielera*, como el uso repetido de la cita y el collage, acercándole a los vanguardistas, a Cardenal, pero también a su contemporáneo Porfirio García Romano, revelan otro recurso de la poesía de Avellán y García Romano: la derivación del motivo.

De hecho, el relato remite en Avellán como en PGR no tanto a lo que cuenta la voz narrativa como a otra vivencia, de dimensión más amplia.

Mientras en PGR el juego sobre la figura central de la poesía (la sonrisa que no se describe, los eventos que revelan ser títulos de películas) produce una desconstrucción formal del poema de lo descriptivo en cuanto realidad remitida hacia el concepto como mero hecho literario, en Avellán sirve para llevar un testimonio social en base a una vivencia personal, en una perspectiva que no sólo nos remite a la voluntad demostrativa y educativa de la poesía comprometida, sino a la propuesta psicológica modelizada de la teoría contemporánea: allí donde al describir sus ideales y sus imágenes mentales el poeta rechaza sin embargo la identidad con su modelo (el campesino que Avellán no es, pero también Cardenal afirmando una comunidad ideológica con este mismo campesino descrito y reivindicado), Avellán nos ofrece una producción que pone en perspectiva los niveles de verdad en los discursos ideológicos, logrando así, en su obra como en sus posicionamientos, a veces contradictorios, en los diarios, plantear una poesía fuerte, marcada por el involucramiento social al mismo tiempo que por la clara conciencia que todo involucramiento es el resultado de intereses de grupo.

De ahí toma todo su sentido su reivindicación como poeta homosexual, que toma la palabra para una clase social. La voluntad del poeta de situar la experiencia vivida como recurso ideologizado de poder no puede sino remitirnos a idénticos pasos hechos en su tiempo en Nicaragua por la poesía femenina en cuanto discurso de liberación. Notaremos en este mismo sentido la distancia, a veces clara a veces fluctuante, practicada por las poetas femeninas respecto de un involucramiento político directo, con el fin de abrir ampliamente paso a la voz femenina en sus diversas manifestaciones individuales.

La predominancia del Yo sobre el nosotros en este tipo de poesía es, como en el caso de la poesía de Avellán, el medio para afirmar valores ontológicos propios ante normas sociales opuestas.

MARTA LEONOR GONZALEZ Y EL PODER

La obra de MLG se define por la brevedad de sus textos, así como por la desconstrucción que ella le hace sufrir al idioma muy a menudo.

Ese recurso de maltrato de la lengua viene sustentado en su poesía la fuerza de las imágenes.

Mientras anteriormente la poesía femenina nacional enfocó formas del ser y el estar propias de lo femenino por oposición a lo masculino, para plantear el deseo femenino frente al deseo masculino, MLG da un paso más, al igual que su contemporánea la artista Patricia Belli en sus cuentos, en describir ya no el cuerpo femenino sino el cuerpo masculino como objeto del deseo ajeno, objeto en MLG sometido y a veces ridiculizado, lo ridículo siendo una forma de erotización del discurso de posesión del hombre por la mujer para el lector.

En MLG como en Belli, el cuerpo y el ser masculinos son objetos central del deseo de la narradora; sin embargo, en Belli son los sentimientos de la mujer sobre y hacia el cuerpo masculino que son tema de los cuentos - o sea el Yo femenino reflexionando sobre la relación y la fantasía de la misma, al igual que ocurre en Avellán por ejemplo en cuanto del discurso homosexual se trata -, mientras en MLG es el mero aparato sexual masculino en cuanto objeto a disposición que es el centro de atención de la poetiza.

Ese inversión del discurso dominante es la que provoca el choque, poniendo MLG a la altura de este "excelente disgusto" carlosmartiniano, provocando el lector desde la insurrección ya no generacional o de casta, ya no del *Ser-mujer*, sino del *ser una mujer*. Lo que, sustentado por golpes de estado que le da la autora al idioma, en textos cortos de tipo epigramáticos, le da su extrema fuerza y vigencia a la obra de MLG, jugando ella con los símbolos fantasmáticos de la mentalidad masculina acerca de la *mujer fatal*, para invertirlos y darnos no el retrato de una dominadora (objeto sexual recurrente de los sueños prohibidos del dominio del hombre), sino de una mujer dominante, o sea de una mujer actual, directora de revista.

DONALDO ALTAMIRANO Y LO RIDICULO

Expatriado amigo mío en Honduras, Donaldo Altamirano tiene una página abierta en *La Prensa Literaria* desde su exilio, gracias a la voluntad de Marta Leonor González, una de las primeras sin duda a darle tributo después de Raúl Quintanilla en las páginas de *ArteFacto*.

Amante de Francisco de Quevedo y de Beltrán Morales, sus formas cortas usando el escorzo como recurso lo más apropiado a la crítica y denuncia de las incoherencias sociales, PLC (Pedro León Carvajal) nos propone en sus cuentos cortos, a menudo no más de una página, relatos sin sentido, sea que plantean situaciones sin más - no historias con un inicio y un fin, historias "*sans chute*" -, sea que cuentan situaciones propiamente surrealistas.

El recurso de PLC sirve a poner en escena el *estar-allí* de este autor, filósofo de formación, que se plantea en su obra pictórica la cuestión de lo absurdo en las situaciones las más santas (así en su *Crucifixión* en la que Jesús se está oliendo los sobacos), y del trazo como creador de formas surrealistas y monstruos ópticos en sus dibujos.

En sus cuentos, PLC se recuerda de la literatura de lo absurdo, entre cuyos autores él admira Beckett y Ionesco, para enfrentarnos con figuras de personajes perdidos en el paisaje de su vida cotidiana, si nos es permitida la comparación Quijotes frente a monstruosidades inexplicables como las figuras robóticas que nacen de los trazos de PLC en su obra de dibujador como mera manera de practicar la técnica, figuras nacidas del trazo mismo sin idea predefinida. Las situaciones a las que se enfrentan los héroes que no lo son de PLC nacen propiamente de este universo literario que PLC modeliza a partir del suyo y nuestro: la realidad kafkaiana del pequeño en la ciudad y la vida, héroes desmovilizados, sin meta.

En eso, nos ofrece una visión de la realidad nacional y continental desde un punto social, como los hacen desde un punto de vista político en sus obras respectivas Erick Aguirre y Juan Sobalvarro.

JUAN SOBALVARRO: EL CONTEXTO Y LAS SITUACIONES PROPIAS

Tanto en su narrativa como en su poesía y sus ensayos, Juan Sobalvarro propone una relectura de la vivencia nacional y la historia literaria desde un punto de vista crítico.

Así en su narrativa y su poesía, nos cuenta pedazos de su vida propia de manera notablemente objetivo, en el que los hechos solos inducen el lector a reflexionar sobre la situación descrita, manera que tiene eco en la muy interesante propuesta de aproximación a la historia literaria nacional contemporánea, que viene desarrollando en *400 Elefantes*, a menudo de manera dialéctica ("*las verdades...*" y "*las mentiras...*"), según un proceso que se distingue de las habituales críticas sentimentales proporcionadas en estos tipos de medios no oficiales.

Su alejamiento de las escuelas y los grupos lo asemeja, como el uso de la vivencia personal como paradigma de la vivencia social, a Héctor Avellán. La pretensión de llevar una crítica ensayística paralela a su labor de escritor lo aproxima también a Donald Altamirano, así como el uso del "*non sense*" que expresado en las situaciones, antes que en las opiniones de sus personajes (a diferencia ahí a veces de Altamirano), lleva el lector a asumir un papel activo en la opinión que se viene forjando en base a los planteamientos del autor, más asesor (o tutor) que guía.

La obsesión de Sobalvarro para comprender en su trabajo de crítico el proceso histórico literario postcardenaliano, y en su trabajo literario postsandinista lo hace hijo de su generación, con Erick Aguirre, Alvaro Urtecho, Raúl Quintanilla o Héctor Avellán.

ERICK AGUIRRE Y LA PERDIDA DEL SOL

En su poemario *Pasado Meridiano* como en su novela *Un Sol sobre Managua*, Erick Aguirre se revela como el periodista de talento que es, procesando la realidad mediante el relato vivencial de la historia personal elevando al rango de expresión generacional. Así la aparición en *Un Sol sobre Managua* de figuras tan emblemática como la de Raúl Orozco, el poeta de negro.

Revisando la historia reciente, se asemeja a Juan Sobalvarro. Pero iniciando su recorrido no desde la negación o el cuestionamiento del sandinismo, sino más bien desde la genealogía personal (*Pasado Meridiano*) se acerca a Alvaro Urtecho y Sergio Ramírez, y desde las consecuencias del liberalismo sobre una ciudad destruída por los catástrofes naturales y la guerra, nos ofrece una puesta en perspectiva de la realidad cotidiana similar a las reiteradas vidas de simbología mesianico con identificación implícita con Sandino y el mismo autor en Ramírez.

Pero ahí donde la reconstrucción del proceso histórico se remite en Ramírez a la historia del siglo XX desde la primera mitad, Aguirre revela su identidad generacional con autores tales como Urtecho y Sobalvarro al plantearla a partir de la segunda, y más precisamente su compromiso periodístico más que novelístico o histórico en la elección del hito de los 70.

Como en Ramírez, Avellán o Sobalvarro - y de alguna manera, aunque no implicada políticamente, en Porfirio García Romano y David Ocón -, en Aguirre es la vida real, lo vivido, que sirve de base a la historia. Influenciado en ello por la teoría de su época - las "*circunstancias*" de Ortega y Gasset y posteriormente de los estructuralistas -, su obra se lee como el testimonio dialéctico del postsandinismo, no en una perspectiva irónica y de oposición al compromiso político como lo son las de Sobalvarro y más todavía de los jóvenes grupos literarios managüenses (Tribal Literario, Literatosis), sino todo lo contrario, como la obra de su amigo Orozco, en cuanto historia del compromiso perdido de la política con y hacia el pueblo después de la revolución (lo a que remite la recurrente simbología del recorrido del sol en los títulos de la obra de Aguirre, en particular con el muy emblemática *Pasado Meridiano*, evocación eniquevoca de su baja).

MARVIN CORRALES, DIOS Y EL DIABLO

En su obra teatral, "*La Mosca*", premiada en el Certámen 2002 de la UNAN-Managua, Marvin Corrales asocia una doble preocupación: moral y católica acerca del pecado original y su consecuencia hoy en día (sobre la prole humana de Darío), y social y nacionalista acerca de la situación de Nicaragua y su pueblo frente a las multinacionales, simbolizadas por la Coca Cola, asimilada a la serpiente bíblica. La ingenuidad aparente del tema se complica a gusto por la multiplicación de los enfoques desde personajes evocados sin ser nunca realmente claramente definidos.

Esta preocupación doble: teológica y social, es la que en *Una burla sencilla*, primero libro del autor, se expresa en un poema y una serie de cuentos, en los que se mezclan consideraciones místicas que nos recuerdan Alfonso Cortés, y un lenguaje coloquial muy propio de Fernando Silva, logrando así Corrales la unión de los dos extremos de la tradición literaria nacional: lo pulcro postmodernismo y la coloquial vanguardia y postvanguardia, en una sutil mezcla a la que ya nos había preparado el artista y escritor David Ocón en sus cuentos.

Pero ahí donde Ocón recurre a imágenes del arte y la literatura cultas que retuerce hasta darle un toque coloquial, apropiándose, Corrales utiliza símbolos universales, y ahí donde Ocón por su gran cultura artística logra elevar lo propio afirmándolo negativamente al retrotraer la evocación en su recorrido personal de las grandes obras de siempre como epígonos de situaciones de aquí, el más coloquial Corrales probablemente por su formación antropológica utiliza ya no las obras sino los símbolos de connotaciones universales (el árbol, la oscuridad) para enoblecere la aventura nacional. Los dos recurriendo al igual que Silva al idioma como sintagma de lo propio, valorando en él la burla, desde una perspectiva vanguardista y hegeliana, pabloantoniocuadrana o güegüencista, según como cada uno se lo planteara, de lo nicaragüense como inversión.

A lo absurdo como recurso literario en Silva y Ocón, Corrales, siendo también actor de máscara, adjunta lo trágico, lo que lo acerca en su poema "*La Noche de los Alucinámbulos*", en forma de larga plegaria, a las oraciones de la poesía cardenaliana, y a las pretensiones lautrémontianas de los contemporáneos Tribal Literarios.

TRIBAL LITERARIO Y LITERATOSIS

Aunque no obligatoriamente de manera explícita, los Tribal Literarios - que se valen abiertamente de la herencia *décadente* -, son más que todo hijos de Carlos Martínez Rivas, del cual utilizan formas y finales poéticos.

Su afirmación de lo literario como vivencial, y de lo vivencial como superior a lo social, y de lo superior como clasista, y de lo clasista como individualista, y de lo individualista como existencialista, y de lo existencialista como único valor, les hace hijos espirituales de los de la generación anterior, de Héctor Avellán a Juan Sobalvarro entre los más jóvenes.

A pesar de la devoción inequívoca en los tres grupos (Tribal Literario, Literatosis, ArteFacto) al maestro Martínez Rivas, pero sin embargo al margen de estos planteamientos de "*insurrecciones solitarias*", se presentan los Literatosis como un grupo más próximo a ArteFacto en el pensamiento de crítica social, y el proceso de desconstrucción y collage formal en su poesía. Los Literatosis reemplazan por una superposición de trozos de vivencias sociales como collages o palimpsestos lo pulcro del trabajo de la palabra en sí *décadente*, mallarméana y carlosmartiniana empleado por los Tribal Literario.

Cuando los Tribal Literarios buscan expresar situaciones vivenciales mediante palabras denotativas, que se sustituyen a las acostumbradas del lenguaje común, el trabajo de la forma expresándose en el campo de la invención y del reemplazamiento lingüístico, los Literatosis expresan estas vivencias a través de la superposición de trozos de poemas como yuxtapuestos. Mientras al cambiar las palabras comunes por términos cultos o inauditos los Tribal Literarios pretenden así afirmar gustos y técnicas literarios no sociales, y por ende clasistas, los Literatosis prefieren reivindicar posicionamientos sociales mediante vivencias reveladoras a semejanza de Raúl Quintanilla al que dieron tributo.

Mientras en su poesía los Tribal Literarios cuentan básicamente (aunque sea más complejo el proceso en la realidad de la creación cuando se da) historias lineares, cambiando cada palabras por otra (similar, contraria, contradictoria o sin ninguna relación), promoviendo así la expresión de una visión personal, idiosincrática (metáforica, si nos reportamos a la famosa relación "*metáfora/metonimia*" de la lingüística y la semiología contemporáneas), de lo real, los Literatosis superponen relatos paralelos, acentuando así no la personalidad de la comprensión individual del mundo, sino la multiplicidad del mismo, en una perspectiva que debe mucho a la corriente exteriorista nicaragüense propiciada en particular por Ernesto Cardenal, y todavía perceptible por ejemplo en los escritos de Donaldo Altamirano.

Así, aunque los dos grupos: Tribal Literario y Literatosis en sus nombres revelan un malestar ante su propia situación ante el hecho poético nacional, y un deseo de relevar a sus mayores, Tribal Literario, al reivindicar formalmente su dependencia a movimientos contemporáneos y sin embargo opuestos al naturalismo de finales del siglo XIX, expresan claramente su deseo de no involucramiento social y afirmación de la poesía por la poesía. Por ello, responden a propuestas desconstruccionistas, a través del reemplazamiento sistemático de la palabra común, manera que encontramos en Francia en Nodier y Mallarmé. Al contrario, los Literatosis, superponiendo como en forma de collages partes distintas para conformar un sólo poema, proponen visiones caleidoscópicas de la realidad, periodísticas o esbozadas, como Erick Aguirre en *Un Sol sobre Managua*, Sergio Ramírez en su novelística o Avellán en sus poemas, y más generalmente películas contemporáneas como las de Quentin Tarantino o *Things You Can Tell Just By Looking At Her* del 2000 de Rodrigo García, camino abierto entre otros en la narrativa por el español Camilo José Cela en los años 60.

Es así interesante notar que reproducen los dos grupos en su enfrentamiento de hecho, por ser los dos managüenses y de finales de la década del 1990, debates antiguos, que en América Latina por ejemplo se dieron entre los representantes de una poesía pura (José Lezama Lima, Rodolfo Hinostroza, Javier Sologuren) y los de una poesía social (Cardenal, Pablo Neruda, Mario Benedetti).

ALVARO URTECHO Y LA FORMA DEL PASO DEL TIEMPO

Sin duda el más destacado poeta de hoy y tal vez el más importante en Nicaragua después de Carlos Martínez Rivas, por la calidad de su poesía, Alvaro Urtecho supo entranar en una sola obra la imagen del paso cotidiano del tiempo, y la vivencia metafísica de un intelectual frente a la imagen que se hace del mundo.

Ahí tal vez reside el hecho que se puede hablar de Urtecho como de un poeta de la música, música sobre la que se abre la *Cantata Estupefacta*, ruido embrutecedor de la discoteca, y música del silencio de los días pasados de *Cuaderno de la Provincia*. Música wagneriana y huguesa del *Esplendor de Caín*.

Sin incurrir en lo desconstrucción formal, Urtecho logra llevarnos sentimientos y hacernos compartir situaciones, como en otros ámbitos Erick Aguirre y Juan Sobalvarro, en palabras simples y frases construídas que no son sin recordar Carlos Martínez Rivas.

Esta simplicidad formal es más interesante todavía porque permite, caso excepcional en la poesía, a Urtecho crear universos fuertes. A través de relatos donde la palabra lo ceda a la descripción de la situación, Urtecho logra poseer una fuerza de evocación que, no transmitida por imágenes modernistas o pabloantoniocuadradas de rematada simbología y excesivamente pulcro lenguaje, ni mucho menos por desconstrucciones formales coronelurtechianas o postmodernas, no puede sino compararse al gigantismo genial de un Hugo: de hecho, al igual que la del francés, la poesía de Urtecho, que presta de Hugo la utilización de las figuras bíblicas evocadas en forma romántica y heroizadas como alegorías de los elementos primordiales, se mueve entre (y/o ha evolucionado de) por una parte la utilización, precisamente, de las figuras-símbolo de la tradición clásica para representar la gesta nacional contemporánea vista desde un punto de vista personal y subjetivo (comparemos *Cantata Estupefacta* y *Esplendor de Caín* con *La Leyenda de los Siglos*), y (hasta) por otra la evocación de la vida cotidiana en términos domésticos y estacionales, ahí también el curso del tiempo macrocósmico sirviendo de medido y espejo al paso de la vida humana particular (comparemos *Cuaderno de la Provincia*, que comparte con las *Odas elementales* nerudianas el deseo de elevar a poesía la evocación de las cosas cotidianas - aunque, sustituyendo las alegorías en forma de naturalezas muertas barrocas del maestro chileno, Urtecho logra según nosotros una mejor cercanía con el sentimiento de lo común o conocido -, con *Feuilles d'Automne* o *Les Contemplations*).

Como sus contemporáneos, Aguirre, Raúl Orozco, Urtecho nos relata su propia vivencia de la historia nacional, pero en una forma que nos recuerda más Horacio Peña, Sergio Ramírez, o Martínez Rivas. Aunque sus recuerdos de provincia se asemejan a los de *Pasado Meridiano* de Aguirre.

Pues, más que los eventos exteriores descritos por Sobalvarro, Aguirre, Orozco Ramírez, y más que los pensamientos ensimismados ofrecidos por ejemplo en la obra de los Tribales Literarios, es la visión intelectualizada por reflexiones acerca de la realidad inmediata de nos representa Urtecho, utilizando probablemente así, como intelectual de formación filosófica y docente que es, el lenguaje directo para reforzar la idea sobre la palabra.