



La poesía de Rubén Darío en Chile

Naín Nómez

Universidad de Santiago de Chile

Muchos críticos y especialmente Ángel Rama en la introducción de su poesía completa,¹ han recordado que cuando Rubén Darío publicó *Azul* en Valparaíso en 1888 (a los 21 años de edad), había escrito casi un tercio de toda su obra. No es de extrañar esta abundancia de versos para un poeta que se inició escribiendo cuando tenía unos diez años y que publica por primera vez con seudónimo en una revista cuando contaba con doce o trece años. Pero al mismo tiempo, como el mismo crítico señala, todavía el innovador Darío no aparece, aunque las absorbentes lecturas de los clásicos españoles y los románticos franceses² estimulados por su sensibilidad de amores trascendentes y espirituales, lo transforman en un versificador frenético. El propio poeta consideró oficialmente como su “Obra” poética anterior a 1886 solamente el libro juvenil conocido como *Epístolas y poemas o Primeras notas* de 1885, publicado tardíamente como *Primeras notas* en 1888 en Managua. En esa misma publicación, agregó al final su texto titulado “El arte” que había sido impreso en 1884, al cual le hizo múltiples correcciones. Más aun, se nos señala que durante su última permanencia en Guatemala se reencontró con el original de sus “Poesías de adolescente” escritas entre 1879 y 1882 (por lo tanto, entre los doce y los quince años), pero a pesar de su entusiasmo, no hizo ningún intento por publicarlas.³ Con ello cumplía un precepto que se ha hecho una costumbre entre los escritores de nuestro canon: la de ignorar los textos de su primera escritura intentando borrar las huellas anteriores a su intervención rupturista en el campo literario. Es lo que ha ocurrido en nuestro medio, hasta donde conozco, con poetas como Pablo Neruda, Vicente Huidobro, César Vallejo, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral, Gonzalo Rojas, Mahfud Massís y Nicanor Parra. Pero por otro lado, también es cierto, que este borramiento es siempre a medias, porque parte de la tarea de la crítica es lograr desandar el camino y descubrir lo que se ha ocultado o perdido.

1 Señala el crítico que “si se leen hoy los papeles que escribió antes de 1886 (es nada menos que la tercera parte de su obra lírica) no se encontrará a Rubén Darío...es un intérprete.” Rama, “Prólogo” en Darío 1977, p. XIV.

2 Según Silva Castro, “Sequeira atribuye a la estancia de Darío en la Biblioteca Nacional de Managua lecturas de Victor Hugo, de Théophile Gautier, de Ernest Feydeau, de Catulle Mendès, de La Fontaine, de Lamartine, de los Goncourt y de Villemain”. Silva Castro 1965, p. 22.

3 En “Criterio de esta edición” realizado por Ernesto Mejía Sánchez para la edición de 1977, p. LIV.



Además de esta obra originalmente de 1885, Darío publica en Chile en 1887 el libro *Abrojos* cuyos poemas, según Raúl Silva Castro, fueron escritos en 1886, y *Rimas* editado también el mismo año 1887.⁴ Este último texto, con el que participó en el Certamen Varela con el título de “Otoñales” bajo el seudónimo de Imberto Galloix, obtuvo solo un *accésit* (mención honrosa), ya que su amigo Eduardo de la Barra ganó el primer premio. El concurso pedía para esta mención una colección de poemas del género que cultivaba Gustavo Adolfo Bécquer, que era el poeta de mayor influencia del momento en Chile y al que Darío había leído desde los quince años. Sin embargo, también se presentó debido a sus apuros económicos y a instancias de su amigo Pedro Balma-ceda Toro, en la sección de “Cantos Épicos”, mención donde fue galardonado con un primer premio (compartido con Pedro Nolasco Préndez), por su poema “Canto épico a las glorias de Chile”, que el poeta tampoco consigna en sus obras completas.⁵ Posteriormente en 1888 se publicaron en Valparaíso *Las rosas andinas: Rimas y contra-rimas por Rubén Darío y Rubén Rubí*, este último un seudónimo paródico de su amigo Eduardo de la Barra (1839-1910), quien imitaba burlescamente al poeta y recelaba de las nuevas tendencias modernistas.⁶ Este fue un polemista agudo, de gran perfección métrica e imitador de todas las formas y autores del romanticismo. Pero como ha señalado Fernando Alegría, “no consiguió crear auténtica poesía sino en raras ocasiones”.⁷ Sin embargo, y debido a su fama, será a él a quien Darío pedirá el prólogo de la primera edición de *Azul*, después de la muerte de José Victorino Lastarria durante ese mismo año, crítico a quien se lo pensaba solicitar originalmente.

En un sinnúmero de textos, pero especialmente en su *Autobiografía*, Rubén Darío dejó anotada su visión particular sobre su vida, su obra, los diferentes lugares en que vivió y los acontecimientos centrales de su vida. Al referirse a su viaje a Chile en 1886, señala:

A causa de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado, resolví salir de mi país. ¿Para dónde? Para cualquier parte. Mi idea era irme a los Estados Unidos. ¿Por qué el país escogido fue Chile? Estaba entonces en Managua un general y poeta salvadoreño, llamado don Juan Cañas. “Vete a Chile –me dijo–. Es el país a donde debes ir.” [...] Y el caso es que entre él y otros amigos me arreglaron mi viaje a Chile. Llevaba como único dinero unos pocos paquetes de soles peruanos y como única esperanza, dos cartas que me diera el general Cañas.⁸

4 Silva Castro 1965, p. 25.

5 Ernesto Mejía Sánchez señala que “en ninguna de las listas se incluye el *Canto épico a las glorias de Chile*, que Darío presentó al Certamen Varela bajo el seudónimo de *Ursus* y que ganó la mitad del primer premio”. *Poesías*, p. LVI.

6 Como anota también Mejía Sánchez en la edición de *Poesías*, “Darío consideró la publicación de sus *Rimas* en el volumen del Certamen Varela, I (Santiago, Imprenta Cervantes, 1887, pp. 186-197), en *Las rosas andinas*, folleto en que Eduardo de la Barra las parodia (Valparaíso, Imprenta y Librería Americana de Federico T. Tathrop, 1888) y en las *Poesías* del propio De la Barra (II, Santiago, Imprenta Cervantes, 1889, pp. 381-425) como verdaderas ediciones...”. Darío 1977, p. LVI.

7 Alegría 1954, p. 265.

8 Darío 1999, p. 18.



El poeta se embarca a Chile en un vapor alemán en el cual es el único pasajero y relata en su autobiografía las primeras impresiones del país al que arriba:

Por fin, el vapor llega a Valparaíso. Compro un periódico. Veo que ha muerto Vicuña Mackenna. [...] hice buscar a Eduardo Poirier, y al poco rato este hombre generoso, correcto y eficaz, estaba conmigo dándome la ilusión de un Chile espléndido y realizable para mis aspiraciones. [...] Poirier fue entonces, después y siempre, como un hermano mío...Poirier me pidió la carta que traía yo para aquel personaje eminente en la ciudad directiva y la envió al destinatario.⁹

Estas descripciones anuncian ya la construcción imaginaria que hace el poeta de cualquier situación común, puesto que la muerte de Vicuña Mackenna le sirve para vanagloriarse de crear una nota necrológica con una rapidez meteórica. Con Poirier, el poeta habría escrito a dos manos un folletín romántico, la novela *Emelina* para presentarla un certamen literario convocado por el diario *La Unión* de Valparaíso en enero de 1886. Esto fue antes de la llegada de Darío a Chile (en junio de ese año como se consigna en varios trabajos), pero la muerte de Vicuña Mackenna que era uno de los jurados, retrasó el plazo del concurso y permitió que su amigo Poirier lo invitara a compartir la autoría de la obra (escrita en diez días según se lee en el prólogo de su publicación en 1887), que no obtuvo el premio. Este fue otorgado a la novela *Dos hermanos* de Enrique del Solar. Luego de esta primera frustración literaria, el poeta se traslada alrededor de agosto de 1886 a Santiago. Darío describe en su autobiografía su llegada y el recibimiento despectivo que le brinda la burguesía nacional. La citamos en extenso, porque da cuenta del temple de ánimo del poeta en su ingenuidad esperanzada y en su despertar frente al clasista contexto que lo espera:

Ruido de tren que llega, todo el trajín de una estación metropolitana. Mi valija y yo quedamos a un lado y ya no había nadie, cuando diviso dos cosas: un carruaje espléndido con dos soberbios caballos, cochero estirado y valet y un señor todo envuelto en pieles, tipo de financiero o de diplomático, que andaba en la estación buscando algo. Yo, a mi vez, buscaba. Con un tono entre dudoso, asombrado y despectivo me preguntó: “¿Será usted acaso el señor Rubén Darío?” Con un tono entre asombrado, miedoso y esperanzado pregunté: “¿Será usted acaso el señor C.A.?” Entonces vi desplomarse toda una Jericó de ilusiones. Me envolvió en una mirada. “Tengo -me dijo- mucho placer en conocerle. Le había hecho preparar habitación en un hotel de que le hablé a mi amigo Poirier. No le conviene.”

Y en un instante, aquella equivocación tomó ante mí el aspecto de la fatalidad, y ya no existía, por los justos y tristes detalles de la vida práctica, la ilusión que aquel político opulento tenía respecto al poeta que llegaba de Centroamérica.¹⁰

Este recibimiento de la élite santiaguina, contrasta con el mundo de los periodistas y escritores que lo acogen de manera más efusiva. Por ahora, es importante destacar al me-

9 Ibidem, p. 19.

10 Ibidem, p. 20.



nos dos testimonios que revela el poeta en su autobiografía en relación a su estadía en Chile y que expresan de manera cabal los gérmenes del cambio radical de su obra poética. El primero se refiere a la entrada del poeta en la redacción del diario *La Época* y su consecuente incorporación al grupo de los jóvenes intelectuales de la capital. Darío señala:

Allí conocí a don Pedro Montt; [...] a don Augusto Orrego Luco; al doctor Federico Puga Borne, actual ministro de Chile en Francia. [...] Eran habituales a nuestras reuniones Luis Orrego Luco; el hijo del presidente de la República, Pedro Balmaceda Toro; Manuel Rodríguez Mendoza; Jorge Huneus Gana; su hermano Roberto; Alfredo y Galo Irarrázabal; Narciso Tondreau; el pobre Alberto Blest, ido tan pronto...¹¹

Este ambiente pone al poeta en contacto no sólo con jóvenes escritores que se están relacionando con los últimos movimientos literarios en América y Europa, incluyendo los primeros modernistas, sino que lo vincula con las mejores bibliotecas del país. Entre la lectura y las discusiones de la bohemia santiaguina, el poeta va profundizando ciertas formas de escritura que incipientemente ya estaban presentes en sus publicaciones inmediatas, como ocurre por ejemplo con “La cabeza del rawí” de *Epístolas y poemas* y “La copa de las hadas” de 1887 recogida en *Poemas dispersos*. En ambos textos, el poeta se desprende de los resabios románticos para recoger historias, leyendas, fabulaciones en que prima un lenguaje que apela a los sentidos, a la belleza y a los temas exóticos, incluyendo la reina Mab del cuento del mismo nombre de *Azul*.

El segundo testimonio del poeta que aquí anotamos, es acerca de sus innovaciones:

¿Cuál fue el origen de la novedad? El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero, y menos en nuestra América. Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. [...] Luego vendrían otros anteriores y mayores. Gautier, el Flaubert de *La tentación de St. Antoine*, Paul de San Víctor que me aportarían una inédita y deslumbrante concepción del estilo. [...] Acostumbrado al eterno clisé español del Siglo de Oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual.¹²

Esto lo refrenda el propio poeta cuando abunda sobre el título de su libro:

“¿Por qué ese título *Azul*? No conocía aún la frase huguesa *L’Art c’est l’azur*, aunque sí la estrofa musical de ‘*Les châtements*’. [...] Mas 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.”¹³

11 Ibidem, pp. 20–21.

12 *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, p. 41.

13 Ibidem, pp. 41–42.



Esto coincide con lo que han señalado los críticos, especialmente Ángel Rama, quien lo cataloga como el primer escritor de Hispanoamérica, por su énfasis en la escritura más que el discurso o la oratoria y por la indispensable “cerebración” que justifica la profesionalización del nuevo arte.¹⁴

El 30 de julio de 1888 se publica la primera edición de *Azul* en Valparaíso. El poeta había escrito prácticamente todos los poemas durante su estadía en Chile en paralelo con otros trabajos más tradicionales que fueron los citados más arriba. Todo el material de la primera edición había aparecido ya en periódicos y revistas como *La Época*, *La Libertad Electoral* y la *Revista de Artes y Letras*. La única excepción fue el prólogo que hizo su amigo Eduardo de la Barra, quien morirá dos años después.

Aunque el prólogo que le hizo a Darío peca de exceso de retórica y verborrea, logra entrever el sincretismo excepcional del poeta, al señalar:

Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco, lleno de resplandores súbitos y de graciosas sorpresas, de giros inesperados, de imágenes seductoras, de metáforas atrevidas, de epítetos relevantes y oportunistísimos, y de palabras bizarras, exóticas aún, mas siempre bien sonantes.¹⁵

Si bien el crítico reconoce los galicismos del libro, que para algunos críticos nacionales eran un exceso y una impureza lingüística, no los condena: “Suelen haber raíces exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos; pero es correcto”, y para explayar sus halagos, señala que Rubén Darío tiene el don de la armonía bajo todas sus formas. “Ya es la armonía imitativa, que nace, como sabéis, de la acertada combinación de las palabras (como)... ‘el raso y el moaré que con su roce ríen’ [...] Fuera de la armonía imitativa hay aquí, en grado supremo, aquella otra que convierte la lengua en una flauta suave y sonora; y hay la gran armonía, la más artística, la que consiste en el perfecto acuerdo entre la idea y la expresión. [...] Agregad a estas fases de la armonía las melodías del lenguaje sometido a la ley del metro y del ritmo, y sabréis en qué nuestro maestro es maestro como pocos. El don de la armonía es uno de los secretos que tiene para encantarnos.”¹⁶

Estos aciertos del crítico (quien igualmente le señala que “abusa del colorete, del polvo de oro, de las perlas irisadas”), no bastaron sin embargo, para que Darío repitiera el prólogo de su amigo en su segunda edición de 1890. La primera edición, que había sido costeadada por el millonario Abelardo Varela (el mismo que patrocinaba el concurso con su nombre), estaba compuesta por una dedicatoria al millonario, nueve cuentos, dos poemas que formaba parte de la sección “En Chile” y una serie titulada “El año lírico” que incluía cuatro poemas que representan las cuatro estaciones del año y dos poemas titulados “Pensamiento de otoño” y “Anagke”. En la segunda edición que porta el prólogo de Juan Valera, agrega tres cuentos, el poema “A un poeta”, tres sonetos y cinco medallones. Darío, que no desperdiciaba oportunidad de hacerse notar, hizo llegar un ejemplar de la primera edición al escritor español a través de un

14 Darío 1977, “Prólogo” de A. Rama.

15 Citado por Silva Castro 1965, pp.17-18.

16 *Ibidem*, p. 19.

diplomático que residía en Valparaíso, don Antonio Alcalá Galiano y Miranda, primo de Juan Valera. El escritor español le envía dos cartas encomiando su obra y posteriormente las incluye como artículos en los volúmenes de sus *Cartas Americanas*. De allí las toma Darío con un oportunismo que le era innato y las integra como el prólogo de la segunda edición del libro publicado en Guatemala. Juan Valera le da el espaldarazo que el poeta necesitaba para iniciar su periplo por otros países del continente y más tarde por Europa, especialmente España. Recalcará el español:

Usted es usted; con gran fondo de originalidad y de originalidad muy extraña. [...] El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. [...] Extraordinaria ha sido mi sorpresa cuando he sabido que usted [...] no ha salido de Nicaragua sino para ir a Chile, en donde reside desde hace dos años a lo más. ¿Cómo, sin el influjo del medio ambiente, ha podido usted asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma que aúna y organiza estos elementos, convirtiéndolos en substancia propia?¹⁷

Valera, si bien le reprocha los galicismos (“Suele haber raíces exóticas en su vocabulario, suelen deslizarse algunos graciosos galicismos, pero es correcto...”), no deja de aplaudir la manera como Darío los incorpora en la lengua castellana, especialmente en los cuentos que encuentra singulares y que analiza uno por uno.

Ángel Rama, por su parte, observa que Valera es el primero en descubrir que la originalidad mayor de *Azul* está en los cuentos. Y esto se relaciona directamente con la manera como diversos críticos han leído *Azul* y con los vínculos que el poemario tiene con la poesía chilena, con el modernismo y con el Chile de esos años. La lista de quienes se han preocupado de *Azul* es casi interminable. Además de Rama y Silva Castro, cabe aquí destacar a Fernando Alegría, Alone, Enrique Anderson Imbert, Guillermo Díaz-Plaja, Keith Ellis, Ricardo Gullón, Max Henríquez Ureña, José Olivio Jiménez, Jaime Giordano, Juan Ramón Jiménez, Raimundo Lida, Octavio Paz, Françoise Perus, Pedro Salinas, Juan Loveluck, Ivan Schulman, Jaime Concha, Noé Jitrik, Saúl Yurkievich, Alberto Julián Pérez, Alvaro Salvador y Grínor Rojo, entre muchos otros. Varios de ellos enfatizan la tendencia purista de una transformación estética radical, mientras otros acusan a los poetas modernistas de dar la espalda a la realidad. Pero entremedio se yerguen los críticos que logran visualizar la concepción universalista y a la vez específica de la tentativa modernista que va aparejada a su profesionalización dentro del sistema capitalista. Por el contrario, la poesía chilena del momento permanecía reducida aun a los cánones románticos, aunque algunos pocos poetas (específicamente aquellos del grupo de Darío) intentaban desarrollar una limitada renovación afianzada especialmente en la influencia de la poesía francesa parnasiana y simbolista, que llegaba al país a través de revistas y libros. A pesar de ello, la mayor parte de los poetas que escribían, publicaban y dominaban el espacio cultural cuando Darío llegó a Chile, eran aun deudores del romanticismo como son los casos de Salvador Sanfuentes (que había muerto en 1860), de Guillermo Matta (1829-1899), de Guillermo Blest Gana (1829-1905, hermano del novelista Alberto Blest Gana), José Antonio Soffía (1843-1886) y el mencionado Eduardo de la Barra, amigo de Darío. Hay

17 Darío 1954, “Prólogo” de J. Valera, pp. 30-32.



que agregar la figura de Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente Balmaceda,¹⁸ quien proveyó al poeta de la mejor biblioteca del país y de las novedades en libros y revistas que provenían de Europa y América, lo que unido a la biblioteca de Samuel Ossa Borne, lo pone al día de las últimas novedades de la literatura universal y especialmente la francesa. Críticos como José Victorino Lastarria o concursos como aquellos en que había participado Darío, enfatizaban un ambiente cultural en que prevalecía el canon romántico y se criticaba a los nuevos poetas que eran llamados “decadentistas”, como en algún momento se autocalificó el propio Darío. Frente a ellos se reproducía una literatura que imitaba profusamente los cánones europeos tradicionales y que permanecía muy cercana aun a los románticos españoles, especialmente Ramón de Campoamor, José Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer.

La crítica de fines del siglo XIX no fue muy benigna con la poesía chilena anterior a la llegada de Darío a Chile. Ya el crítico español Marcelino Menéndez y Pelayo, indicaba en el prólogo de una antología de poesía hispanoamericana, que el carácter de los chilenos era positivo, práctico, sesudo, poco inclinado a idealidades. Por su parte, Raúl Silva Castro, expresa ideas parecidas en el prólogo de otra selección: “una poesía gris, desabrida, poco melódica, sin extremos de fantasía, sin especial atención a los matices de la palabra”. Y luego ratifica lo anterior:

Estos caracteres se han perpetuado hasta el día, ya que, como es notorio, Chile no cuenta en su haber ni con un innovador del vuelo de Rubén Darío, ni con epígonos casi tan grandes como aquel maestro, en los cuales han sido relativamente fecundos los demás pueblos americanos...¹⁹

Muchos otros críticos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, insistirán en estos juicios negativos, entre ellos Alfred Coester, Eliodoro Astorquiza, Eduardo Solar Correa, y Hernán Díaz Arrieta (Alone).²⁰ Pero lo que aquí nos compete es detenernos en la importancia que tuvo Darío para la poesía chilena y la que tuvo el grupo de *La Época* para Darío.

Si bien es cierto que el grupo al que se incorpora Darío intenta conmovir el ambiente con las nuevas propuestas modernistas que llegaban del continente, esos intentos se reducen a algunas revistas de tiraje limitado como la *Revista de Artes e Letras* (1884) y la *Revista de Bellas Artes* (1889) o el diario *La Época* donde publicaban sus crónicas. Nos referimos especialmente a Narciso Tondreau, Leonardo Eliz, Ricardo Fernández Montalva, Pedro Nolasco Préndez y Manuel Rodríguez Mendoza. Sin embargo, la mayor parte de

18 Gran amigo de Darío y a quien le dedica su libro *A. de Gilbert: Biografía de Pedro Balmaceda* (1889).

19 Silva Castro 1937, p. XIV.

20 Entre las antologías de la poesía chilena citadas por el propio Raúl Silva Castro en 1937 están las de Leonardo Eliz llamada *Siluetas líricas y biográficas* (1889), la de Marcelino Menéndez y Pelayo (1895) y la de Alfredo Coester (1929). A estos autores se agregan Hernán Díaz Arrieta (Alone) con su *Historia personal de la literatura chilena* (1954), Domingo Amunátegui Solar en una publicación de la *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1920). Eliodoro Astorquiza con “Ha habido poetas en Chile (1931) y Eduardo Solar Correa con *Escritores de Chile* (1932).



ellos no había publicado libros antes de la llegada de Darío y su sensibilidad modernista no se reflejaba en textos que fueran más allá del conocimiento que tenían de los primeros poetas modernistas latinoamericanos, como son los casos de José Martí (1853-1895), de Julián del Casal (1863-1893), de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) o José Asunción Silva (1865-1896), todos muertos antes del inicio del nuevo siglo y con varios libros publicados tardíamente. Así es como Narciso Tondreau inicia su producción con un libro romántico titulado *Penumbras* en 1887 y bajo la influencia de Darío se propone editar “Asonantes”, un poemario con la marca del poeta mayor que nunca se publicó.²¹ En el caso de Leonardo Eliz, este se mantuvo dentro de la línea del romanticismo tardío sin llegar jamás al modernismo, en libros de poemas que publica después de 1900. Tanto Manuel Rodríguez Mendoza como Pedro Nolasco Préndez, se quedaron en el gesto de la renovación, para posteriormente dedicarse a otras labores como la diplomacia, el periodismo o los cargos gubernamentales. En este último, su obra poética se reduce a tres libros con cierto carácter épico ligados a personajes históricos. Probablemente el único modernista auténtico de ese grupo fue Ricardo Fernández Montalva (1866-1899), quien obtuvo mayores éxitos en prosa (especialmente en la novela), que en poesía. Se inicia con poemas a la Bécquer (*Íntimas*, 1888) y luego en los *Nocturnos* de 1897 va a incursionar un tanto tardíamente en las estéticas innovadoras del modernismo.

De lo anterior se desprende que a pesar de la admiración de sus amigos y de cierta intelectualidad urbana, la repercusión de *Azul* en Chile fue limitada. El grupo de los amantes del “decadentismo” no era mirado con buenos ojos por los cenáculos literarios del país y deberá pasar mucho tiempo antes de que un grupo de poetas se hiciera cargo de la nueva estética, aunque de manera muy matizada. Recién la poesía chilena moderna pareciera iniciarse en 1895 con el libro *Ritmos* de Pedro Antonio González, un poeta que recoge las mejores enseñanzas del decálogo modernista y tardíamente las innovaciones de *Azul*, pero que lo entroniza con el romanticismo (que a juicio de Octavio Paz nunca se fue de América) y cierto intimismo sensiblero que se quedará para siempre en la poesía chilena. Ya a la vuelta del siglo XX y de una manera bastante tardía, en el sincretismo de la poesía chilena posterior resurgirá un modernismo apagado y grisáceo muy específicamente nacional, en los textos de Manuel Magallanes Moure, Miguel Luis Rocuant, Francisco Contreras o Pedro Prado, poetas que matizan las nuevas tendencias con una tradición intimista y neorromántica.

Volvemos a Darío, quien sí se empapó en Chile de un mundo cosmopolita nuevo que para los parámetros de Centroamérica eran fabulosos, de una cultura que miraba hacia Francia y de una modernidad incipiente surgida al calor de la tardía llegada del capitalismo. En el prólogo al libro de Tondreau que nunca se publicó, Darío señala que “Santiago en la América Latina es la ciudad soberbia [...] el pueblo chileno es orgulloso y Santiago es aristocrático [...] Santiago juega a la bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela y a veces hace versos en sus horas perdidas. [...] Santiago gusta de lo exótico y en la novedad siente cerca de París”.²²

21 Al respecto, Silva Castro señala que “el nombre de Narciso Tondreau (1861-1949) quedará fijo, sin duda, en la historia literaria de la América Española cuanto dure en ella la del propio Darío, desde luego por haberle inspirado el que iba a ser el prólogo de las *Asonantes*, libro anunciado por el poeta chileno y jamás impreso”. Silva Castro 1966, p. 101.

22 Darío 1955, t. II, p. 52.



Esta visión de Darío es parte de su agudo espíritu de observación, aunque hay que recordar que se trata de un recorte social de la vida santiaguina que se focaliza en las elites y que por otro lado, incrusta también en ese realismo la analogía con un París soñado, temática en la que también abunda Alvaro Salvador.²³ Salvador recalca que Darío tiene una obsesión culturalista que construye una ciudad ideal que se identifica con la “ciudad galante”, el París soñado pero nunca real. Frente al mundo urbano que se constituye en consumo capitalista, el poeta representa una ciudad artificial revalorizada como objeto de cultura, dándole un aura que ha perdido. En muchas ocasiones, indica, el poeta describe la ciudad desde la distancia, un cerro, un mirador, una torre, lo que permite transformarla en otra, la soñada, la idealizada, la artificial que se constituye desde el intelecto, para borrar el prosaísmo de la realidad burguesa. Esta “ciudad galante” al decir de Salvador, es la que define la ciudad de Darío, la ciudad modernista:

Darío no conoce el París real, sólo conoce la geografía literaria de la que hablan los libros, la geografía descrita por Gautier, Mendès, Leconte de Lisle, Hugo, Verlaine, etc. Y Darío confunde la ciudad real con la ciudad sublimada por el arte y la literatura, una ciudad que en la mayoría de los casos no sólo pertenece al pasado, a la memoria histórica de los propios escritores parisinos, sino que además es recreada por la mayoría de estos escritores finiseculares como el arquetipo nostálgico de un pasado glorioso para el arte y la literatura como ciudad imperial y galante.²⁴

El espacio sublimado es ahora un espacio sin relaciones de producción, el espacio del arte. Al distanciarse de lo urbano y mirarlo desde lejos, desde arriba o desde la visión culturalista, Darío vacía ese mundo de lo prosaico burgués y lo muestra como la artificiosidad de una construcción intelectual: le da un aura distinta. Así en lugar de convertir el mundo urbano en consumo, el poeta lo reconstruye idealmente y lo convierte en una réplica cultural.

Ángel Rama incursiona en el mismo sentido, al decir que lo que hace la estética modernista es un análisis racional y técnico “que deja atrás la vaguedad emocionalista que cultivara el romanticismo y el sociologismo primario de los realistas”.²⁵ Novedad, belleza y consumo, elementos que Darío coloca ya en *Azul* llevando a fondo la transmutación de lo natural en artificial. “Rosas artificiales”, “Selva sagrada”, “Paisajes de cultura” y “Reino interior”, son partes de un nuevo orden que busca vencer la alienación de la fragmentación de la nueva sociedad. Dirá Rama que

Esa exótica selva de la retórica donde figuran la homofonía, las anáforas, las paronomasias, las aliteraciones, las semilicadencias, invade una poesía que gustosamente se construye en torno a sus incitaciones, alzando y redoblando las rimas consonantes, las rimas interiores, los rizamientos iterativos que imbrican unas palabras con otras...²⁶

El mismo Rama indicará que es en el cuento donde estaba la mayor originalidad de Darío, quien lleva las armas de la crónica periodística a la ficción, pero con un efecto artístico mayor. En “la canción del oro” o en “El rey burgués” es donde el poeta

23 Salvador 2006, pp. 29–52.

24 Ibidem, p. 42.

25 Darío 1977, “Prólogo” de A. Rama, p. XLVIII.

26 Ibidem, p. LI.



anuncia su protesta contra el hombre práctico y seco, pero como señala el crítico “la originalidad del texto estriba en que ambos términos, el Rey y el Poeta, ocupan situaciones contradictorias internamente”.²⁷ Ambos forman parte de una problemática con oposiciones interiores: el rey es la ignorancia pero vive dentro del arte a través de su riqueza, mientras que el poeta canta “el verbo del porvenir” como un profeta romántico que evoca las “rosas artificiales”, desde el corazón de un sistema que lo rechaza pero debe aceptar para sobrevivir. Frente a la contradicción, Rama señala que para Darío la moral es el único absoluto que parece firme, lo que puede apreciarse en los cuentos donde la parábola sirve para mostrar las contradicciones sociales. En el mismo sentido, Salvador señala que la base ideológica del Modernismo puede definirse en el concepto de moral estética, que significa “vivir el arte como vida y la vida como arte”, aunque, a su juicio, es más una armonía que una contradicción.²⁸

Por su parte, Grínor Rojo analiza cinco de los cuentos de *Azul*, para mostrar la oposición entre la figura del Poeta y la sociedad oligárquica chilena que lo desprecia y lo zahiere.²⁹ Estos cuentos son “El rey burgués”, “El sátiro sordo”, “La canción del oro”, “El velo de la reina Mab” y “El pájaro azul”. Rojo señala el paralelismo entre la actualidad histórica de “El rey burgués” y el aparato mitológico de “El sátiro sordo”, inscrito en el dinero que provee los objetos preciosos que se enumeran. Frente al desborde de la riqueza, la actitud dariana sería contradictoriamente de deseo y admiración por un lado y de resentimiento y envidia, por otro. El oro es como señalaba Rama una “imagen obsesiva” para el poeta y como agrega Rojo, “el poeta de ‘La canción del oro’ no canta, vomita”.³⁰ A partir de estos elementos, el poeta que es consciente de su precaria condición económica, se construye en los textos un universo superior y distinto, un reino alternativo en una especie de venganza imaginaria. Rojo se apoya en Rama para señalar esta aceptación/ reprobación que muestra el poeta en sus cuentos.

El sentimiento negativo (de privación y rencor), a caballo sobre el sentimiento positivo (de fascinación), genera en “La canción del oro” la trayectoria de un discurso que primero se presenta como un ahogo en el pecho, más tarde como una palabra, un poco más allá como fuego y por último, como un entrechocar de dientes apretados.³¹

En estos diferentes aspectos, se ve expresada, a juicio del crítico, la contradicción del poeta que fluctúa entre lo que admira y lo que execra, lo que desea y lo que abomina. En el cuarto texto que analiza Rojo, “El velo de la reina Mab”, cuatro artistas se lamentan en una buhardilla de la pobreza de sus dones, derrotados por el desprecio del mundo, para luego ser rescatados por la reina Mab que los cubre con su velo transformándolos en seres plenos de energía y confianza, pero sobre todo vanidosos. El velo de la reina, crea a juicio de Rojo, un “mundo interior”, antiutilitario, el reino de los sueños de la poesía. En los poemas, según Rojo, Darío construye una galería de “reinos” alternativos al “reino” del oro: el bosque mitológico, la selva exótica, la aurora maravillosa o un interior de invierno que se transforma en un espacio paradisíaco como en el poema “De invierno”, donde la armonía del espacio interior del

27 Ibidem, p. XXII.

28 Salvador 2003, p. 54.

29 Rojo 2011, pp. 155-197.

30 Rama 1970, p. XXII y Rojo 2011, p. 165.

31 Rojo 2011, p. 166.



esteta y del burgués se equiparan. Este trabajo de sustitución constituye la promesa de un universo a cubierto de los conflictos de la historia. A juicio del crítico, esta entrada en lo propio que le saca el cuerpo a lo propio, produce la verdad de *Azul* y del Modernismo.³²

Darío deja Chile el 9 de febrero de 1889. En Valparaíso, donde fue recibido despectivamente en 1886 por don Adolfo Carrasco Albano, ahora es despedido solitariamente por los obreros portuarios a los que de alguna manera rindió tributo en su cuento “El fardo”. En el intertanto y en coincidencia con los críticos que hemos citado, Darío instala con *Azul* desde Chile una realidad alternativa, la del arte y un universo autónomo, el del poema. Hay libros mejores que *Azul* en Darío y en los poetas modernistas, pero este libro convierte el modernismo con una literatura definida, moderna, con especialistas, oficio, crítica, en definitiva una literatura que entra en el espacio de la contradictoria modernidad latinoamericana. Esta profesionalización marginal que se inaugura a fines del siglo XIX es la que con altos y bajos predomina hasta nuestros días, independientemente de la suerte histórica del movimiento que cada cierto tiempo resurge de sus cenizas para alimentar una genealogía casi infinita.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX*. Berkeley y Los Ángeles : University of California Press, 1954.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. 5 tomos. Madrid : Afrodisio Aguado, 1950–1955.
- Darío, Rubén. *Azul*. 2ª edición. Prólogo de Juan Valera. Santiago de Chile : Zig Zag, 1954.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Darío, Rubén. *Autobiografía. España Contemporánea*. México : Editorial Porrúa, 1999.
- Darío, Rubén. *A. de Gilbert: Biografía de Pedro Balmaceda*. Santiago de Chile : Ediciones Biblioteca Nacional, 2016.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo I. Santiago de Chile : Lom Ediciones, 1996.
- Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío*. Madrid : Orígenes, 1992.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas : Ediciones de la Biblioteca, 1970.
- Rojo, Grínor. *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon*. Tomo I. “El siglo XIX”. Santiago de Chile : Lom Ediciones, 2011.
- Salvador, Alvaro. *Las rosas artificiales*. Sevilla : Fundación Genesian, 2003.
- Salvador, Alvaro. *El impuro amor de las ciudades*. Madrid : Visor Libros, 2006.
- Silva Castro, Raúl. *Antología de poetas chilenos del siglo XIX*. Santiago de Chile : Biblioteca de Escritores de Chile, 1937.
- Silva Castro, Raúl. *Panorama literario de Chile*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1961.
- Silva Castro, Raúl. *El Modernismo y otros ensayos literarios*. Santiago de Chile : Nascimento, 1965.
- Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Santiago de Chile : Editorial Andrés Bello, 1966.
- Poesía. *Revista Ilustrada de Información Poética*, n° 34–35. Número monográfico dedicado a Rubén Darío. Madrid : Ministerio de Cultura, 1978.

32 Ibidem, p. 179.

THE POETRY OF RUBÉN DARÍO IN CHILE

This article attempts to give a panoramic insight into the residence of Rubén Darío in Chile as well as the changes in his poetry between 1886 and 1889. All this is related with the publication of *Azul* in 1888, a relevant poetry book for Modernism. During this voyage, the poet finished an apprenticeship that turned him into the most important poet of a movement that transformed the continental poetic forms, and left a legacy that changed the future of Chilean poetry.

PALABRAS CLAVE:

poesía chilena — Rubén Darío — *Azul*

chilean poetry — Rubén Darío — *Azul*

Naín Nómez es poeta, crítico literario, académico de excelencia de la Universidad de Santiago de Chile. Ha publicado una docena de libros y antologías sobre poesía chilena y latinoamericana y ocho libros de poemas, además de unos sesenta artículos sobre literatura latinoamericana, cultura y comunicación social.

