

Guillermo Barzuna Pérez
Universidad Nacional (Heredia, Costa Rica)

**SIGNOS Y ARQUETIPOS EN LA POETICA
DE RUBEN DARIO**

LETRAS 11–12 (1986)

El término “modernismo” se ha constituido a lo largo del tiempo, en una especie de panacea, a la que se le atribuye una gran gama de significaciones que, de alguna manera, tienen que ver con lo moderno.

En 1890 Rubén Darío utiliza el concepto “modernismo” para designar una tendencia que, en su momento, se plantea como ruptura, y como renovación ante sus contemporáneos. Darío vive un momento coyuntural en materia propiamente artística: comienzan a entrar en crisis algunas corrientes del siglo XIX y se inician posibles vicisitudes que se irán desarrollando en las postrimerías del siglo anterior y en los albores del siglo XX. Especialmente la producción de manufactura y vanguardista hacia 1920 aproximadamente¹. No obstante, el modernismo como tal, debe situarse en los finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, aunque su incidencia y repercusiones abarquen períodos de fechas que trascienden este señalamiento cronológico.

Según Françoise Perus, el movimiento adquiere significación hacia 1880; se consolida como escritura dominante hacia finales de esta década y se mantiene vigente hasta 1910–1920, período en que es sustituido por otras corrientes o alternativas artísticas².

Al respecto, es interesante establecer la contemporaneidad de Rubén Darío con los demás representantes del modernismo:

-
1. El movimiento neoclásico había tenido su incidencia en América de 1800 a 1845, el romanticismo y el realismo aproximadamente entre los años 1845 y 1890. El naturalismo desde esta época hasta 1935; coincidiendo con el modernismo y los ismos de vanguardia. Desde 1935 hasta los tiempos actuales lo que los críticos denominan el surrealismo.
 2. Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. (México, Editorial Siglo XXI, 1976).

Salvador Díaz Mirón (1853--1928) México
 Luis G. Urbina (1868--1934) México
 Amado Nervo (1870--1919) México
 José Juan Tablada (1871--1945) México
 Enrique González Martínez (1871--1952) México
 Guillermo Valencia. (1873--1943) Colombia
 Rufino Blanco. (1874--1944) Venezuela
 José Santos Chocano (1875--1934) Perú
 Ricardo James Freyre (1868--1933) Argentina
 José Enrique Rodó (1871--1917) Uruguay
 Horacio Quiroga (1879--1908) Uruguay³.

El discurso de la crítica ha definido una serie de arquetipos en la constitución del modelo modernista. De acuerdo con una buena parte de la bibliografía al respecto, se deben establecer los siguientes rasgos dominantes de esta escritura:

- tendencia al cosmopolitismo; recurrencia a distintas formas de información; Francia como referencia cultural; asimilación en la poesía de tópicos de las mitologías clásicas entre otras fuentes;
 - reacción frente a la industrialización creciente de la época; así el poema contravendría o rechazaría lo “actual vigente”;
 - artempurismo y las connotaciones de la torre de marfil como visión esencial del yo poético frente al mundo circundante,
 - asimilación de los cánones inherentes a la producción lírica francesa del Parnaso y de la escuela Simbolista con todos sus preceptos;
 - presencia de un fuerte tono hedonista o de búsqueda del placer ante planteamientos tales como el amor y la muerte;
- antiburguesismo, en cuanto a los valores dominantes o a la concepción de mundo del contexto en el momento de su producción;

3. Se respeta la lista suministrada por J. L. Martínez.

preocupación por la autonomía poética de América, en la opción de ruptura con otros textos dominantes⁴.

Además del señalamiento de estos tópicos, en la producción modernista, se presentan otras opciones o acercamientos al respecto. Entre ellas, la posición de Hernando Valencia Goelkel: “... *Hay que tener en cuenta que las acusaciones de exotismo, de admiración euro-peísta, de desdén por la circunstancia social, política y económica, se presentaban (en el modernismo) como una actitud moral. Ese era el atavío: bajo tal guisa la crítica y hasta la diatriba aparecían como legítimas. Pero ese aspecto ético era solamente un disfraz: en el fondo, se trataba de un gesto onerosamente sentimental, y por consiguiente, de un principio retrogresivo. Era la afirmación de un ‘pathos’, era el rechazo de algo que tenía cierta coherencia expresiva, en nombre de la vieja mística americanista cada vez más ilusoria e insostenible, a medida que el continente ungido iba reafirmandose más y más en la colección de repúblicas, más próspera acá, más sórdidas allá, pero en todo caso marginadas, explotadas, secundanas, mediocres. El espíritu, arbitrario y deslealmente, se había negado a hablar a través de América. Entonces había que recapturar los viejos sueños, esta vez especificados hasta cierto punto en el marco de una intención política y social, concretadas, de preferencia, en una voluntad revolucionaria y en una generosa adhesión a vagos efluvios de marxismo. En rasgos generales, tal fue el movimiento; pero conviene ver, sumariamente, por qué el modernismo contribuyó a desatarlo, por qué la negación tan absoluta a un fenómeno que es, al final de cuenta, el primer canto no enteramente desdichador de una intención creadora, con exponentes dignos en casi todas las naciones, con rasgos que permiten atribuirle una voluntad común y que no hacen irrisoria, por lo tanto, la denominación de movimiento o de escuela*”⁵.

Por su parte, Françoise Perus se fundamenta en la premisa gene-

4. Confróntese lo siguiente:

—Valbuena Brionés. *Literatura Hispanoamericana*. Tomo V. (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1969).

—Anderson, Imbert. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I. (Opus cit).

—Bonilla, Abelardo. *América y el pensamiento poético de Rubén Darío*. (San José, Ed. Costa Rica, 1977).

—González, Jézer. “El hedonismo en la poesía de Rubén Darío” en *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua* (No. 20, Año XI, nos. 1976).

Además una serie de artículos sobre Darío recogidos en dicho boletín.

5. Valencia Goelkel, Hernando. “La mayoría de edad”, en el compendio *América Latina en su literatura*, Opus cit. p. 128.

ral de que la producción literaria es una práctica regulada, que se realiza en el marco de una estructura social definida: el modernismo, por lo tanto, constituirá un proceso de producción socialmente determinado⁶. La autora considera la práctica literaria, sobre todo en el nivel de reconstrucción de las representaciones sensibles de experiencias de la sociedad. Dicha práctica puede, a su vez, conducir a un cuestionamiento de la sociedad por parte de la obra literaria. Así la producción modernista se sitúa en una época de transición claramente definida en América Latina: la implantación tardía del capitalismo dependiente en la región de los años 1880--1890⁷.

Los escritores, como grupo social, fueron marginados de la administración y de la escena política por la élite militar y por los teóricos del progreso. Esto determinaría para Perus la presencia de los tópicos claves del discurso modernista: su concepto de poesía, el antiburguesismo, el concepto que de sí mismos tienen los modernistas⁸.

Por su parte, Fernández Retamar plantea la serie de reinterpretaciones que la crítica ha asumido respecto al modernismo y afirma que es una literatura que comienza a generarse en el último cuarto del siglo XIX, primero en Hispanoamérica y luego en Europa. Analiza sus relaciones con la generación del 98 en España y con las figuras de Darío, Martí y Rodó. Manifiesta que Hispanoamérica se une en su condición de continente subdesarrollado gracias a una estructura común: *"no una entidad política, sino una desventura económica, que no tardaría en revelarse al mismo tiempo en desventuras políticas y con una compleja obra literaria"*⁹.

A la luz de estas concepciones y de lo que se establezca a partir de los textos darianos se intentará un análisis diacrónicos de la poesía dariana. Tres producciones señalan diacrónicamente importantes hitos en el desarrollo de la creación del poeta. "A un poeta" del libro

6. Perus, Françoise. *Opus cit.* pp. 15-50.

7. Perus, Françoise. *Opus cit.* p. 40.

8. El bloque político y económicamente fuerte está constituido por la alianza entre los latifundistas criollos, los grandes comerciantes locales y el capital extranjero. Se mantendría a nivel superestructural un legado religioso y señorial, que correspondía a la falta de una tendencia democrática en el nivel político. La importancia del capital extranjero, la característica dependiente del capitalismo en la región, la subordinación de la oligarquía a los centros hegemónicos, determinaron la tendencia a la europeización y al cosmopolitismo en el plano literario para Perus. Perus, F. *Opus cit.* p. 45.

9. Fernández Retamar. *Para una interpretación de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones.* (Casa de las Américas, Cuba, 1976). p. 9.

Azul (1888); “Torres de Dios, poetas” y “Oda a Roosevelt” del libro **Cantos de vida y esperanza** (1905)¹⁰.

Si bien es cierto que en los textos “A un poeta” y “Torres de Dios, poetas” enuncia Darío, explícitamente una teoría artística; se ha considerado adecuado el análisis de una producción suya tardía: “Oda a Roosevelt” para una justa comprensión de sus claves poéticas¹¹.

A UN POETA

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

Hércules loco que a los pies de Onfalía

10. José Eduardo Arellano en “Rubén Darío, antiimperialista” en *Casa de las Américas* (Cuba, No. 133, 1982-julio-agosto, pp. 104-108), señala tres producciones textuales del autor, dos en prosa: *Don Quijote*, cuento de 1899 y *El triunfo de calibán*, ensayo de 1898; así como el texto en verso *Oda a Roosevelt* de 1905. Considera a esta trilogía, la producción donde Darío volcó su pensamiento antiimperialista en torno a los valores hispanolatinos frente a la cultura anglosajona. Equipara su figura a la del pensamiento de Martí y Rodó y otros pensadores de la época.
11. Es interesante señalar la intertextualidad y al mismo tiempo la aparente ruptura de los textos escritos por su contemporáneo, también modernista, Enrique González Martínez (México, 1871-1952), quien a su vez emite una propuesta política de especial consideración:

“Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con ritmo latente
de la vida profunda. . . y ahora intensamente
la vida, y que la vida comprenda su lenguaje

Mira al sapiente buho como tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de palas
y posa en aquel árbol al vuelo taciturno. . .

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila que se clava en la sombra, interpreta,
el misterioso libro del silencio nocturno”.

Confróntese además “Mañana los poetas” del mismo autor.

*la clava deja y el luchar rehúsa,
héroe que calza femenil sandalia,
vate que olvida la vibrante musa.*

*Quién desquijara los robustos leones,
hilando esclavo con la débil rueca;
sin labor, sin empuje, sin acciones,
puños de fierro y áspera muñeca!*

*No es tal poeta para hollar alfombras
por donde triunfan femeniles danzas:
que vibre rayos para herir las sombras,
que escriba versos que parezcan lanzas.*

*Relampagueando la soberbia estrofa,
su surco deje de esplendente lumbre,
y el pantano de escándalo y de mofa
que no lo vea el águila en su cumbre.*

*Bravo soldado con su casco de oro
lance el dardo que quema y que desgarras:
que embista rudo como embiste el toro,
que clave firme, como el león, la garra.*

*Cante valiente y al cantar trabaja;
que ofrezca robles si se juzga monte;
que su idea, en el mal rompa y desgaje
como en la selva virgen el bisonte.*

*Que lo que diga la inspirada boca
suenen en el pueblo con palabra extraña;
ruido de oleaje al azotar la roca,
voz de caverna y soplo de montaña.*

*Deje Sansón de Dalila el regazo:
Dalila engaña y corta los cabellos.
No pierda el fuerte el rayo de su brazo
por ser esclavo de unos ojos bellos.”¹²*

12. Darío, Rubén, *Poemas*. (San Salvador, Editorial Universitaria, 1976), p. 23.

Las referencias atribuídas al poeta oscilan dualísticamente entre dos categorías, por una parte de fortaleza y por otra de sensibilidad. Por medio de designaciones de la mitología clásica se van enumerando atributos que implican fuerza y que se enuncian a parte de una dialéctica diferenciadora: El poeta unido a Hércules, al héroe, a los leones, al bravo soldado, a Sansón; y antepuesto a lo femenino, al iletrado, a Dalila.

Propone, a su vez, un tipo de escritura poética y, por ende implícitamente se manifiesta un ideal de belleza. *“No es tal poeta para hollar alfombras / por donde triunfan femiles danzas: / que vibre rayos para herir las sombras, / que escriba versos que parezcan lanzas”*. Esta conciencia de superioridad en el poeta implica una conciencia de que el quehacer artístico se vale por sí mismo, o, lo que es lo mismo se apela a la autonomía del objeto literario al determinarlo como centro de interés y no como acto comunicante. Perus interpreta este hecho tomando en cuenta que la época en que se genera el movimiento modernista existe una conciencia de la necesidad de profesionalización del escritor, debido a que él mismo es apartado de la vida política y obligado a profundizar en una estética sensualista y elaborada, dirigida y compartida por un público selecto.

Lo histórico o puramente referencial no ocupa un lugar relevante en los motivos plasmados en el texto “A un poeta”. El interés se centra en la mostración de una perspectiva estética en donde se expone una concepción del arte auténtico, según la cual el yo poético se opone a cualquier tendencia pragmática o de compromiso con el mundo de lo cotidiano. Desde luego que en esta antinomia puede leerse claramente la presencia de un conflicto para el poeta: las relaciones entre arte y sociedad, que el hablante resuelve líricamente mediante la creación de una realidad alternativa en su discurso. Realidad poética que rechaza lo mundano, lo prosaico y que a su vez asume la ingerencia de opciones imaginarias o se refugia en otras connotaciones culturales y espaciales. Esta idea del quehacer poético enunciada en este poema del libro *Azul*, se consolidará plenamente en *Prosas Profanas* (1896). El texto de este poemario “Yo persigo una forma. . .”, concebido bajo la forma de soneto, concreta ampliamente los postulados de su poética inicial. En el primer cuarteto dice *“Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo / botón de pensamiento que busca ser la rosa; / se anuncia con un beso que en mis labios se posa / al abrazo imposible de la Venus de Milo”*¹³.

13. Darío, Rubén. *Opus cit.* p. 59.

Asimismo, en la parte de escritura en prosa en **Azul** aparecen indicios reveladores al respecto: se establece la fuerza y sensibilidad del poeta como elegido, sensible e inmortal; frente al no poeta, insensible y perecedero: "*Porque Orfeo hacía gemir los leones y llorar guijarros con la música de su lírica rítmica*" (El sátiro sordo), "*Yo tengo el verso que es de miel y el que es de oro, y el que es de hierro candente*" (El velo de la Reina Mab); "*Pues yo digo que Orfeo ha cantado bien y le han elegido los dioses*" (El sátiro sordo)¹⁴.

De acuerdo con los planteamientos de Francoise Perus, es posible interpretar este artepurismo y el principio de evasión como los resabios de una actitud feudal que se opone a la forma del arte como mercancía y a la creación utilizada con fines pragmáticos. También, establece la autora, que dada la carencia de un mercado importante para el destino de la producción modernista, el poeta convoca fundamentalmente a un destinatario selecto y minoritario¹⁵.

En 1905 publica **Cantos de Vida y Esperanza**, libro en el cual se manifiesta cierta oscilación en lo relativo a su concepción del acto creador, en relación con su poética anterior y la ulterior asimilación de los valores propios del arielismo. Tres textos son de especial importancia en la delimitación del objeto propuesto. "Canto I", de "Torres de Dios, poetas", "Oda a Roosevelt".

En términos generales, en el libro se abren nuevos tópicos a los de la producción anterior. La asunción de referencias tales como Argentina, Nicaragua, Roosevelt, Rodó, etc.; señalan la fase en que muchos modernistas, entre ellos Darío, vuelven sus ojos hacia América ("Ariel", 1900; "Cantos de vida y esperanza", 1905; "Odas seculares" de Lugones, 1910). Juan Durán Luzio, en **Creación y Utopía**, en el artículo dedicado a Darío, sintetiza esta nueva actitud, afirmando que en "Cantos de vida y esperanza", el poeta va acercándose intensamente a la problemática del continente, a su geografía, a su historia¹⁶.

El poemario tiene su apertura con algunos textos que contribuyen de manera especial a dilucidar su nueva concepción poética.

*"Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana*

14. Darío, Rubén. **Azul** (México, Ed. Nacional, 1967).

15. Perus, Francoise. **Opus cit.** pp. 35-50.

16. Durán Luzio, Juan. **Creación y Utopía. Letras de Hispanoamérica** (Heredia, EUNA, 1979).

*en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana. . .*

*La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo”¹⁷.*

Es una especie de exégesis en que el hablante lírico asume cierta distancia en relación con su creación anterior y a la vez da visos de una poesía más reflexiva, donde la angustia prevalece como elemento válido ante el devenir, y donde se presenta una búsqueda de nuevos “espacios” en la configuración del mundo poético.

El libro, a su vez, admite diversas lecturas dada la cantidad de indicios que se ofrecen para la comprensión del mundo de los poemas, con los planteamientos de Rodó en su clásico *Ariel*. La intención de preservar los valores hispanoamericanos, las connotaciones culturales: lengua, nacionalidad, religiosidad y la espiritualidad del continente frente al pragmatismo de otros modelos que se perfilan en los finales del siglo como neocolonialistas; constituye una idea totalmente coherente con el pensamiento arielista¹⁸. Afirma Durán Luzio que, “*El hispanoamericano vio en el ensayo de Rodó un símbolo de su situación histórica: Ariel se convierte desde el instante mismo de su aparición en la bandera de la resistencia espiritual del idealismo latino frente al utilitarismo norteamericano; es el símbolo mismo del latino-americano definido por primera vez*”.¹⁹

TORRES DE DIOS, POETAS

*“Torres de Dios! Poetas!
Pararrayos celeste
que resistía las duras tempestades,
como crestas escueltas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!*

La mágica esperanza anuncia un día

17. Darío, Rubén. *Opus cit.* pp. 60-64.

18. Durán Luzio, Juan. *Opus cit.* p. 115.

19. Darío Rubén. *Opus cit.* p. 65.

*en que sobre la roca de armonía
expiará la pérfida sirena
Esperad, esperemos todavía!*

*Esperad todavía
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza
la insurrección de abajo
tiende a los Excelentes.
El canibal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.*

*Torres, poned al pabellón sonrisa
Poned, ante ese mal y ese recelo
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo. . .”²⁰.*

De los tres textos escogidos, este supone una mayor problematización para la lectura. Se ha propuesto el acceso de una lectura bajo los preceptos ideológicos del “Ariel”; pero el texto también puede interpretarse intertextualmente en relación con su poética anterior. En esta segunda opción el poema enuncia una clara antinomía entre el “poeta” y el “no poeta”. Se afirma la superioridad del poeta por sobre los hombres comunes; de un lado “la perfidia, lo bestial, lo caníbal, el mal, el recelo” y por otro lado “lo celeste, lo divino, lo sereno”.

Se sacraliza a la poesía y se ubica a los poetas en una torre de marfil. El poeta sabe de la armonía universal a diferencia de los hombres vulgares que son mayoría. Anuncia que, en un futuro la situación cambiará favorablemente para los primeros. De ahí la ubicación espacial que conforman las imágenes: hay un abajo y un arriba, un principio de superioridad y otro de inferioridad. Al poeta se le atribuyen categorías de fuerza “pararrayos celeste”, de tranquilidad, de sensibilidad; y a los otros los caracteriza la maldad y la vulgaridad, la dureza, la codicia, el odio. Las imágenes referentes al espacio de los poetas implican altura: “torres”, “crestas escuetas”, “picos agrestes”; y las alusivas al no poeta remiten más bien a lo puramente terrestre: “insurrección de abajo”.

20. Idem.

Otros rasgos que admite esta opción de lectura es la categoría de trascendencia en el “poeta” y la de circunstancialidad en el “no poeta”: el poeta debe esperar porque posee la certeza de su eternidad “rompeolas en las eternidades” frente a la circunstancialidad del “no poeta” anclado en lo puramente terrenal.

Además, el poeta se concibe como un elegido de Dios “Torres de Dios, poetas”, fortalecido y acompañado por imágenes que implican lo misterioso, lo sobrenatural “la mágica esperanza”.

Es sí como en la estrofa final el conflicto entre ambos (poeta-no poeta) se resuelve con el triunfo de la belleza: “*Torres, poned al pabellón sonrisa / Poned ante ese mal y ese recelo, una soberbia insinuación de brisa / y una tranquilidad de mar y cielo*”.

El texto admite, además, otra dimensión de lectura más coherente con la secuencia semántica del libro y con la última producción del poeta. Dentro de ella puede leerse el texto desde la perspectiva de un yo poético de dimensión colectivo (“esperemos todavía”) que exhorta a los poetas, designados con atributos de sensibilidad y fortaleza, a defender la excelencia espiritual frente a la mediocridad y al utilitarismo. Al poeta lo enuncia como torre, como pararrayos, categorías que implican superioridad con respecto a otras categorías puramente materiales que implican codicia y odio. El poeta, por lo tanto, es una especie de sujeto capaz de defender los valores espirituales más dignos, a costa incluso, de soportar “duras tempestades”. Es el depositario de la cultura que se enuncia a partir de la imagen “sacra poesía”. Se concibe entonces al poeta como representante de la voz del pueblo, de los intereses genéricos y de los valores espirituales. Su función es la de salvaguardar las claves culturales para un futuro positivo que se anuncia en la segunda estrofa: “*La mágica esperanza anuncia un día / en que sobre la roca de armonía / expiará la pérfida sirena / Esperad, esperemos todavía*”.

Entrecruce de discursos (Ariel/Darío), el texto admite ser leído y comentado en función de su inteligibilidad como documento. Su transparencia como texto se funda en la simultaneidad de relaciones verbales con las de un sistema de pensamiento (arielismo). A la luz del texto “Oda a Roosevelt” estas relaciones permiten establecer las pautas para la delimitación de la poética del autor.

A ROOSEVELT

1 *Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,*
 2 *que había de llegar hasta ti, cazador!*
 3 *Primitivo y moderno, sencillo y complicado,*
 4 *con un algo de Washington y cuatro de Nemrod!*
 5 *Eres los Estados Unidos.*
 6 *eres el futuro invasor*
 7 *de la América ingenua que tiene sangre indígena,*
 8 *que aún reza a Jesucristo y aún habla en Español.*

9 *Eres soberbio y fuerte ejemplar de tu raza;*
 10 *eres culto, eres hábil; te opones a Tolstoi.*
 11 *Y domando caballos, o asesinando tigres,*
 12 *eres un Alejandro-Nabucodonosor.*
 13 *(Eres un profesor de Energía),*
 14 *como dicen los locos de hoy).*

15 *Crees que la vida es incendio,*
 16 *que el progreso es erupción;*
 17 *que en donde pones la bala*
 18 *el porvenir pones.*

No.

19 *Los Estados Unidos son potentes y grandes.*
 20 *Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor*
 21 *que pasa por las vértebras enormes de los Andes.*
 22 *Si clamáis, se oye como el rugir del león.*
 23 *Ya Hugo a Grant lo dijo: "Las estrellas son vuestras".*
 24 *(Apenas brilla, alzándose, el argentino sol*
 25 *y la estrella chilena se levanta. . .) Sois ricos.*
 26 *Juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón;*
 27 *y alumbrando el camino de la fácil conquista,*
 28 *la libertad levanta su antorcha en Nueva York*
 29 *Mas la América nuestra que tenía poetas*
 30 *desde los tiempos viejos de Netzahualcoyotl,*
 31 *que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco;*
 32 *que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;*
 33 *que consultó los astros, que conoció la Atlántida,*
 34 *cuyo nombre nos llega resonando en Platón;*
 35 *que desde los remotos momentos de su vida*

- 36 *vive de luz, de fuego, de perfume, de amor;*
 37 *la América del grande Moctezuma, del Inca,*
 38 *la América fragante de Cristóbal Colón,*
 39 *la América Católica, la América española,*
 40 *la América en que dijo el noble Guatemoc:*
 41 *“Yo no estoy en un lecho de rosas”; esa América*
 42 *que tiembla de huracanes y vive de amor;*
 43 *hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.*
 44 *Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.*
 45 *Tened cuidado. Vive la América española!*
 46 *Hay mil cachorros sueltos del León español.*
 47 *Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,*
 48 *el Riflero terrible y el fuerte cazador*
 49 *para poder terneros en vuestras férreas garras.*
- 50 *Y, pues contáis con todo, falta una cosa: Dios!*²¹

El poema se estructura en cuatro estrofas a partir de dos grandes núcleos desde un punto de vista semántico. El primero abarca los primeros dieciocho versos y el segundo los restantes treinta y dos versos; separados por el principio de ruptura, de diglocación en la superficie del poema por medio del “No”, que se lanza como corte discursivo y como tono de advertencia entre ambas secuencias, por parte del hablante lírico. En la primera parte se resaltan la pujanza y fortaleza material de los Estados Unidos y en la segunda los valores culturales de la América que habla en español (a partir del verso 29). Tesis arielista en tanto que se contraponen dualísticamente el progreso, el poder y la riqueza material, con la religión y el arte²². Por eso el texto osci-

21. Darío Rubén. *Opus cit.* p. 70.

22. Durán Luzio, Juan (*Opus cit.* pp. 114-15) cita la síntesis del momento histórico que corresponde a la gestación de Ariel y por ende del poema “Oda a Roosevelt”, en palabras de Alberto Zum Felde: “Grave crisis histórica experimenta la conciencia de los países latinoamericanos, al entrar en el nuevo siglo. El ejemplo de Estados Unidos, dinámico y poderoso, donde la energía anglo-sajona había forjado; en la II mitad del siglo XIX, el pueblo de mayor empuje de los tiempos modernos, oprime el ánimo de pensadores y estadistas del continente Sur, llenándolos de desconcierto y desaliento con respecto a sus propias capacidades y a sus destinos. El contraste entre el enorme desarrollo del Norte y el enorme atraso del Sur, es demasiado grande y terrible. Desde hace ya algunos ilustres sociólogos tan eminentes como Sarmiento, Alberdi y otros han predicado la necesidad imperiosa de que esta América indohispana adopte las normas educacionales del coloso anglosajón, sus disciplinas individuales y sociales, su espíritu práctico, como único remedio contra los viejos males heredados de la colonia. Civilizarse es sinónimo de norteamericanizarse. . . Es frente a tal depresivo estado

la temporalmente entre los matices de pasado y futuro. El pasado cultural de América, de grandes proporciones, que no ha dejado de ser, persistente y firme; frente al futuro-presente de Estados Unidos que se perfila como potencia ante la América Hispana. De ahí el tono de advertencia del yo poético a partir del “no” enfático que se enuncia luego del verso 18. Bajo esta estructura dual, los versos iniciales especialmente convocan imágenes referentes al coloso del Norte, pero a medida que se desarrollan, el peso de la lectura recae sobre “la América nuestra”. Todo esto va estructurando una dialéctica del texto que se construye a partir de los principios de tesis, antítesis con una resolución o síntesis insinuada en la advertencia final del texto. Gracias a estos principios polares, el poema admite la presencia de la vida frente a la muerte, del progreso material, frente al desarrollo espiritual de un pueblo; lo que le suministra al texto un fuerte poder persuasivo y de crítica a la historia²³.

Los tiempos verbales, que introducen las diversas estrofas, adquieren significación (es-eres-son-tenía) en tanto que posibilitan los tonos de invocación (a EE.UU.) y de evocación (América hispana) que señalan las dos direcciones en las que oscila todo el texto.

En los cuatro primeros versos el hablante, es un intento poético de definición de los Estados Unidos, contraponen dualísticamente lo primitivo y lo sencillo, con lo moderno y complicado y justifica esta antinomia mediante referencias históricas (“*algo de Washington y cuatro de Nemrod*”). De Washington los elementos de justicia y de orden pero en menor grado que los “cuatro de Nemrod”, Rey de Galdea, cazador, dominador de pueblos por excelencia. Mediante el

de ánimo que aparece Ariel afirmando los valores tradicionales del humanismo renacentista, en oposición a la imperiosa soberbía del utilitarismo anglosajón, a la supremacía del progreso técnico, del enriquecimiento, del poderío. Es la ansiada respuesta de esta América “que aún habla español” (si bien la otra también a su manera reza a Jesucristo), atrasada, débil, a la potencialidad titánica del Norte, su justificación, su compensación, su desquite”.

23. Octavio Armand en “El poema como superficie”. *Revista Nacional de Cultura* (Caracas, No. 240, Feb. 1979). p. 87, ubica el poema en cuestión y establece, como señalan los comentaristas darianos, que el poeta también escribió “Salutación del optimista” y “Salutación al águila”: el primero confirma y el segundo parece negar la solvencia moral y espiritual del mundo hispano frente al mundo sajón. Por una parte, Darío augura que “La latina estirpe verá la gran alba futura” y por otro parece estipular que esa “alba futura” será producto de una mediatización: “que los lujos nuestros dejen de ser los rétores latinos y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter” Traición política, fidelidad poética a una concepción de la historia, más allá de las contingencias de la época? Ambas cosas también ninguna afirma Armand. Dos textos divergentes y convergentes pese a la dirección y fecha de escritura, textos paralelos y simultáneos.

vocativo “cazador” y con una marcada lejanía especial del yo lírico (eres), contrasta las cualidades con *“la América ingenua que tiene sangre indígena / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español”* en versos 7-8.

En los versos 9-18 el hablante hace referencia al desarrollo tecnológico, al progreso mal entendido, ya que no incorpora los valores, más dignos o espirituales del hombre. Esto se concreta a partir de las alusiones a Tolstoi (cristianos por excelencia) y a Alejandro-Nabucodonosor (rey de Babilonia). Se ignoran los valores de una y se asumen los del otro.

Resumiendo, en estos primeros dieciocho versos unificados por el tono de invocación, de claras intenciones satíricas, se expresan rasgos del poderío material de los Estados Unidos, que se interrumpen discursivamente con un “no”; ruptura semántica, que introduce otro campo asociativo de imágenes referentes a la América Hispana. Los versos 19-28 definen el poderío militar y económico de Estados Unidos y su repercusión en las naciones del continente. Esto se logra en el decir del poeta, por medio de referencias concretas a la historicidad del continente: Por una parte los Estados Unidos aparecen unidos a Grant (militar y político norteamericano, 1822-1885), a Hércules (fortaleza física) y a Mammón (fortaleza económica), relación que culmina irónicamente en el verso 28 con la imagen de *“la libertad levanta su antorcha en New York”*. Por otra parte, las secuelas de este poderío económico y guerrero, se pondrán en evidencia en las naciones americanas del sur, de las cuales se hace una mención metafórica a través de sus banderas (Chile y Argentina): *“Apenas brilla, alzándose, el argentino sol / y la estrella chilena se levanta”*.

A partir del verso 29 el tono de crítica y de alocución es sustituido por el de valoración y de renovación a ciertas claves culturales y coyunturales de la América Latina. En el verso 29 el hablante se incorpora al mundo americano bajo una dimensión genérica “América nuestra”, estableciendo un grado de pertinencia y de solidaridad a través de referencias que implican el reconocimiento a la potencialidad del subcontinente, sobre todo a los valores artísticos y humanos. Valoriza la poesía precolombina (verso 30), el desarrollo artístico (versos 31-32), la ciencia (verso 33), el pensamiento (verso 34), el mestizaje, la religión. Signos unidos a las categorías de luz, de amor, de vida (versos 36-43) se constituyen, en antítesis de los elementos propuestos para la América sajona en las primeras secuencias de versos. El verbo final, luego de una advertencia (versos 45-49) sintetiza

la diferencia esencial entre los dos espacios propuestos: la fuerza espiritual (en el paradigma final “Dios”) como síntesis de vida, de construcción, de esperanza: (*“Y pues, contáis con todo, falta una cosa: Dios!”*)

En síntesis al hacer una aproximación diacrónica a su escritura se evidencia en la obra de Darío una textualidad oscilatoria.

La visión del poeta y de la poesía presentes en sus creaciones iniciales se entrecruzan con los discursos de los simbolistas y del Parnaso francés del siglo XIX. Se concreta a partir de esta intertextualidad y de la elaboración particular del escritor una poética que se designa bajo la denominación de “modernista”, cuyas implicaciones y significación han sido dilucidadas en páginas anteriores. Por último, en los inicios del siglo XX, su producción anunciará un nuevo signo, sin abandono de los cánones del modernismo. Hay una reelaboración temática que incorpora al americanismo como objeto digno de la creación poética. Esta vez, la interferencia textual se va a dar a partir del discurso ensayístico de Rodó y sus postulados en Ariel.