

CENTROAMERICANA

26.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2016

CENTROAMERICANA

26.2 (2016)

Direttore
DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-122-5

Número monográfico

**Homenaje a Rubén Darío
en el primer centenario de su muerte
(1916-2016)**

GLORIANTONIA HENRÍQUEZ – DANTE LIANO
(COORDS.)

ÍNDICE

GLORIONTONIA HENRÍQUEZ
En el centenario de la muerte de Rubén Darío (1916-2016). Presentación9

DANTE LIANO
Palabras liminares17

GIUSEPPE BELLINI
La poesía de Rubén Darío hoy21

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
Modernidad y modernismo en «España contemporánea» de Rubén Darío31

DANIEL VIVES SIMORRA
Un poema de circunstancia de Rubén Darío: la «Epístola a la Señora de Lugones». “Bacchianas brasileiras” y arte de la fuga en la ‘Isla de Oro’61

JORGE EDUARDO ARELLANO
Rubén Darío y las letras francesas del siglo XIX77

ALESSANDRA GHEZZANI
Ética y estética. Jean-Marie Guyau y la poética de Rubén Darío91

HERVÉ LE CORRE
Cuerpo, género y lenguaje: la danza en dos textos de Rubén Darío. «Miss Isadora Duncan» y «Cléo de Mérode – Nuestra señora de la sonrisa y de la danza» 115

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Rubén Darío: geografía, pintura y paisajes..... 131

GÜNTHER SCHMIGALLE

«Yo soy el anticristo de la América Central». Lecturas y crisis espiritual de Rubén Darío en 1913..... 159

GLORIA ANTONIA HENRÍQUEZ

Rubén Darío. Poesía y reflexión en «Los motivos del lobo» 179

Instrucciones a los autores 199

Normas editoriales y estilo..... 199

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 200

RUBÉN DARÍO: GEOGRAFÍA, PINTURA Y PAISAJES

JOSÉ CARLOS ROVIRA
(Universidad de Alicante)

Resumen: Rubén Darío mantuvo siempre una atención casi obsesiva por la pintura. Su literatura de viajes se concentra, en algún momento, en la perspectiva visual de una exposición, en una galería pictórica o en una pinacoteca, o en la atención inicial por revistas de arte, por cuadros que podía ver en reproducciones, pinturas que crean un mundo desde la pintura. Es notable también su atención esencial por los paisajes (la descripción de los mismos mediante la palabra) sea en la prosa periodística o en la poesía. Un recorrido esencial por las obras en donde aparecen sus viajes principales, sobre todo los europeos, quiere hacer evidente su atención artística y su capacidad de crear paisajes literarios vinculados a su atención por la pintura.

Palabras clave: Literatura de viajes – Pintura – Paisajes – Crónicas.

Abstract: Rubén Darío. Geography, Painting and Landscapes. Rubén Darío always had an almost obsessive interest in painting. His travel writing often focuses on the visual perspective of an exhibition, on art galleries, on his early interest in art magazines where he could see the copies of paintings, painting which create a world by means of painting. Darío's attention to landscapes is also remarkable (the description of landscapes through words) both in his journal articles and in his poetry. By means of an itinerary through Darío's works dealing with his most relevant travels, above all those to Europe, I intend to prove his interest in arts and his ability to create literary landscapes connected to his attention to painting.

Keywords: Travel writing – Painting – Landscapes – Chronicles.

Todos hemos intentado viajar a Citerea con Watteau o Baudelaire (o con tantos otros pintores y poetas). A fin de cuentas, sintagmáticamente, 'viaje a Citerea' es un recurso espacial para explicar estados de ánimo y otras veces, con

mayor frecuencia, transposiciones artísticas entre poesía y pintura. La insistencia didáctica en la *ekphrasis* nos acompaña desde que Horacio concretara la relación con su *Ut pintura poesis*.

Hizo su viaje a Citerea Rubén Darío en “Marina” de *Prosas profanas*¹

Como al fletar mi barca con destino a Citeres
saludara a las olas, contestaron las olas
con un saludo alegre de voces de mujeres.
Y los faros celestes prendían sus farolas,
mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.

En unos versos del poema, inequívocamente, hace aparecer el origen de su Citeres/Citerea:

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

Watteau, sabemos, acompaña a Darío (como Gautier y como el Verlaine de sus paisajes, sus fiestas galantes, sus tocadores íntimos...). Watteau a través de estampas impresas fue revivido en su tiempo de Chile en episodios muy conocidos. Era inevitable por tanto aquel viaje a Citerea y era activa la tradición pictórica que una constelación de artistas significaba para nuestro poeta.

Me planteo en primer lugar, de nuevo y en el interior de un espacio crítico ya frecuente, la relación de Darío con la pintura. Ha sido inevitable en ese lugar citar nombres, junto al de Jean-Antoine Watteau, como los de Nicolas

¹ Las referencias a poemas de Darío, a no ser que se indique otra fuente, lo son a R. DARÍO, *Obra poética*, edición de José Carlos Rovira con la colaboración de Sergio Galindo, Biblioteca Castro, Madrid 2011. Al tener índices de títulos y primeros versos, considero innecesario la cita de páginas cuando éstos sean explícitos en mi texto. Otra cosa sucede por supuesto para las obras de prosa y algunos poemas de más difícil acceso en los que en cada caso se procederá a la identificación. También en fragmentos que no queden explícitos.

Poussin, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley², la pintura prerrafaelita, o el movimiento *art nouveau*; o en otra tradición más clásica, Leonardo da Vinci, Velázquez, Goya...³. No recorro ahora al poeta en sus referencias precisas a los citados, sino que me planteo la forma de conocimiento que Darío tuvo de la pintura a través de indicios biográficos que tienen que ver inicialmente con la visión de revistas u otros materiales sobre arte, y luego, ya en el tiempo incesante de viajes y peregrinaciones, con su manera de enfrentarse a exposiciones en las que, al dar cuenta de las mismas, demuestra un conocimiento singular de la construcción, color y significados de los cuadros. Esta formación pictórica es la que planteo luego que al poeta le permite convertir determinadas geografías en paisajes literarios, en el sentido que definió acertadamente Claudio Guillén:

es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo⁴.

² Me sigue pareciendo importante, entre tantos otros trabajos posteriores, el artículo de C. MARTÍNEZ RIVAS, "Watteau y su siglo en Rubén Darío", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1967, 212-213, pp. 445-452.

³ En R. DARÍO, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, edición de José Carlos Rovira, Alianza, Madrid 2004. En el amplio comentario final, hay varias indicaciones para los poemas VI: "Salutación a Leonardo" y de "Otros poemas", VII: "Trébol" y XXVIII: "A Goya".

⁴ C. GUILLÉN, "Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad", en A. VILANOVA (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona 21-26 de agosto de 1989), vol. 1, PPU-Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 1992, pp. 77-102. Cita en pp. 94-95.

De nuevo sobre el tiempo chileno inicial

He narrado alguna vez la presencia de Darío en Chile desde el 24 de junio de 1886, y su estancia entre Santiago y Valparaíso que durará dos años y ocho meses, hasta el 9 de febrero de 1889, como un primer viaje a la modernidad. Efectivamente, desde su Centroamérica inicial, desde su Nicaragua de la infancia y primera mocedad, desde la breve estancia en El Salvador en 1882, el joven de 19 años llegaba con este viaje a una modernidad de ferrocarriles, gran puerto comercial, ciudades en desarrollo, periódicos de importantes tiradas, edificios singulares...

Sabemos que su primera sensación de Santiago fue de rechazo hacia él por parte de quienes lo reciben, aunque por la recomendación de Eduardo Poirier que lo había recibido en Valparaíso y con quien escribió la novela *Emelina*, lo presentan en el diario *La Época*. Evoca Darío las amistades que va construyendo en el mundo intelectual, tan vinculado a la política, como señaló Fernando Alegría⁵. Entre los principales, destaca su amistad con Pedro Balmaceda Toro, hijo del Presidente de la República en aquellos años, junto a su relación con todo un mundo cultural que circulaba por el periódico más importante, en cuyo inmueble Darío acaba viviendo al principio, en un estrecho cuarto sin calefacción.

El lujoso edificio (calle Estado, cerca de Huérfanos) cuenta algún cronista que era «de una elegancia fría, con un salón griego con mármoles y otro salón “de los tiempos galantes”, con cuadros de Wateau y de Chardin»⁶. La pintura, y Wateau en primer lugar, va a ser referencia explícita quizá a través de estas láminas y, sobre todo, de la figura de Pedro Balmaceda que será su amigo principal y de quien en sus memorias recuerda que

No ha tenido Chile poeta más poeta que él. A nadie se le podría aplicar mejor el adjetivo de Hamlet: «Dulce príncipe». Tenía una cabeza apolínea, sobre un cuerpo deforme. Su palabra era insinuante, conquistadora, áurea. Se veía

⁵ F. ALEGRÍA, “El modernismo camina por la Alameda”, *Revista Universitaria*, 1989, 26, pp. 6-11.

⁶ R. MERINO, “El Santiago de Darío”, *El Mercurio*, 22 de noviembre de 1996, p. 17.

también en él la nobleza que le venía por linaje. Se diría que su juventud estaba llena de experiencia. Para sus pocos años tenía una sapiente erudición. Poseía idiomas. Sin haber ido a Europa sabía detalles de bibliotecas y museos. ¿Quién escribía en ese tiempo sobre arte, sino él? Y ¿quién daba en ese instante una vibración de novedad de estilo como él? Estoy seguro, de que todos mis compañeros de aquel entonces, acuerdan conmigo, la palma de la prosa a nuestro Pedro, lamentado y querido⁷.

Conocemos además que a la muerte del amigo, estando ya Darío de regreso en Nicaragua, le dedicó un libro con el título del seudónimo literario que utilizaba Balmaceda, *A. de Gilbert*⁸, aparecido en San Salvador en 1889, que es significativo por muchas cosas, pero también por la reflexión artística que establece a través del amigo que «escribía sobre arte», fallecido ese mismo año.

A. de Gilbert me ha parecido siempre un libro importante a pesar de no estar entre los más tratados por la crítica. De pequeño formato, sus 206 páginas son un recorrido a través de la figura de Pedro Balmaceda por Santiago y la cultura francesa que Darío estaba descubriendo, también a través de otros como Manuel Rodríguez Mendoza, pero sobre todo con el hijo del Presidente de la República, con el que comparte días hasta avanzada la noche en el Palacio de la Moneda, con el que ve pinturas y objetos en su gabinete del palacio, bibelots, japerías, miniaturas, platos y medallones, libros, pilas inmensas de ejemplares azules y rojizos de la *Nouvelle Revue* y de la *Revue de deux Mondes*, panoplias con retratos familiares y de amigos, un ambiente de refinamiento que les permite en «aquellas heladas noches» entregarse al «mundo de nuestros castillos aéreos»: «Irábamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès (...) oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madama Adam»⁹, y lo más importante: «y escribiríamos libros franceses! Eso sí. Haríamos un libro entre

⁷ R. DARÍO, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Casa Editorial Maucci, Barcelona 1915, cap. XV, en línea <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-de-ruben-dario--0/>> (consultada 1 de febrero de 2016).

⁸ R. DARÍO, *A. de Gilbert*, Imprenta Nacional, San Salvador 1889.

⁹ *Ivi*, p. 34.

los dos, y trabajaríamos porque llevase ilustraciones de Emile Bayard (...) Y luego a Italia, a España(...) Y luego (...) un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India...»¹⁰. La cultura francesa y el orientalismo parece que están en la base principal de estos encuentros, como está la pintura: «Sin haber visitado un solo museo célebre de Europa, y sólo por el conocimiento de las obras de mérito que hay en Santiago, y por el estudio de los mejores críticos, él fue el más brillante de todos los de arte, en su país»¹¹.

Al testimonio del propio Darío, se une el que un contertulio y amigo duradero de Rubén aporta. Se trata de Luis Orrego Luco quien en un prolijo y disperso trabajo de 1921 recordó el espacio del Palacio de la Moneda que ocupaba “Pedrito Balmaceda, que era entonces casi un niño”:

Estaba situado ese salón en la Moneda, en el ala derecha. Era una pieza espaciosa, dividida por un cortinaje en dos, de las cuales una era alcoba y la otra salón de nuestro amigo. Había revestido las paredes de tapiz rojo y adornado con abanicos y diseños japoneses, porcelanas de Sèvres, cuadros de Valenzuela Puelma, de Pedro Lira, de Alberto Orrego. Era una habitación elegante y original¹².

Los pintores chilenos de la época, paisajistas, retratistas de figuras femeninas desnudas como Valenzuela, de episodios históricos y paisajes como Lira, o de panoramas y nocturnos entre Venecia y Santiago como Orrego, presidían aquella estancia y serían ocasión de seguirlos en su presencia en salas y salones de Santiago y Valparaíso.

El conjunto de referencias mantenido hasta aquí nos remite a las transposiciones artísticas que Darío inicia en *Azul* que, como sabemos, aparece en la imprenta Excelsior de Valparaíso en 1888. Algunas de ellas están presentes antes en la prensa de Santiago y de la ciudad porteña.

¹⁰ *Ivi*, pp. 34-35.

¹¹ *Ivi*, p. 41.

¹² L. ORREGO LUCO, “Rubén Darío en Chile”, *Pacífico Magazine*, Zig-Zag (Santiago), 1921, 97, p. 78.

La primera esencial es, desde el primer cuento, “El rey burgués”, la proyección de imágenes que quizás sean las de las estancias de La Moneda vividas, aunque ahora en función negativa para determinar el ansia de mostrar sus riquezas de aquel rey, que no era poeta, sino burgués, y que atará al poeta que aparece a un manubrio de caja de música en el jardín para que se gane la comida dando vueltas y consiguiendo sonidos...hasta su muerte invernal. Describe los salones del Rey Burgués:

¡Japonerías! ¡Chinerías!, por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo: quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa, y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; artesanas de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tibores, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas¹³.

Y quizá como recuerdo inevitable de los salones del diario *La Época*, según la precisión de Roberto Merino que antes cité: «Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas, y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones!»¹⁴.

Watteau tiene además un motivo de presencia imprescindible en el “Álbum santiagués”, álbum con el que comenzaré la idea de transformación de una geografía en paisaje. Se trata del muy conocido “Un retrato de Watteau”, en el que sin embargo la imagen construida significa una extensa mirada descriptiva en la que motivos precisos del pintor francés, a pesar de que no haya un cuadro

¹³ DARÍO, *Obra poética*, p. 220.

¹⁴ *Ivi*, p. 221.

concreto detrás del enfoque dariano, son retomados en una perspectiva de transposición artística a la que Lily Litvak dedicó un brillante estudio¹⁵.

La construcción pictórica y paisajística tiene su núcleo esencial en el “Álbum porteño” que antecede al santiagués, en el que en la sección primera, “En busca de cuadros”, Ricardo, el protagonista del álbum dariano, va buscando las sensaciones que contraponen la tranquilidad y belleza de un cerro al tráfico urbano que queda abajo. La perspectiva de Darío resuelve con unos trazos una de las mejores estampas de la ciudad moderna:

Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; de las carreras de los corredores frente a la Bolsa; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y cuadros, subió al cerro Alegre¹⁶.

para encontrar un espacio de refugio en una relación permanente que establece el autor en otros muchos textos entre las ciudades y sus refugios, que aquí continúa así:

subió al cerro Alegre que, gallardo como una gran roca florecida, luce sus flancos verdes, sus montículos coronados de casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas¹⁷.

¹⁵ L. LITVAK, “La dama ante el espejo. Darío y Watteau”, *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 51-66. Desde una perspectiva teórica es importante además el trabajo de la misma autora, “*Ut pintura poesis*. La descripción de la obra de arte en Rubén Darío”, en C. CUEVAS (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*, Publicaciones de literatura española contemporánea, Málaga 1988, pp. 133-154.

¹⁶ DARÍO, *Obra poética*, p. 273.

¹⁷ *Ibidem*.

Y el refugio encontrado le sirve al poeta para insistir de nuevo en la contraposición de los dos espacios:

Abajo estaban las techumbres de Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plumizo, a cuadros, con sombrero de paño, y por la noche bulle en la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz que brota en las vidrieras, los lindos rostros de las mujeres que pasan.

Más allá, el mar, acerado, brumoso, los barcos en grupo, el horizonte azul y lejano. Arriba, entre opacidades, el sol.

Donde estaba el soñador empedernido, casi en lo más alto del cerro, apenas sí se sentían los estremecimientos de abajo¹⁸.

Creo que las pinceladas a través del lenguaje se convierten en muy efectivas para la contraposición visual de espacios que pretende el autor, que continúa su “Álbum porteño” con una “Acuarela”, un “Paisaje” y un “Aguafuerte” con las que voluntariamente intensifica la plasmación técnica de sus palabras que siguen en el “Álbum santiagués” en el que, aparte del retrato mencionado de Watteau, hay una “Acuarela”, una “Naturaleza muerta”, un apunte “Al carbón” (un interior), y un “Paisaje”, que confluyen narrativamente en “El ideal”. Se trata de un ejercicio concreto de técnicas pictóricas que adquieren relevancia por las construcciones lingüísticas que las identifican. En el medio de las dos, el poeta Ricardo ha descendido de los cerros hasta su casa, y allí:

aquel soñador se encontraba en su mesa de trabajo, donde las cuartillas inmaculadas estaban esperando las silvas y los sonetos de costumbre, a las mujeres de los ojos ardientes.

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

¹⁸ *Ivi*, p. 274.

capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...¹⁹.

Viajes y exposiciones pictóricas como formación y expresión de paisajes: España

En 1898 el periódico *La Nación* de Buenos Aires nombra a Darío corresponsal en Madrid. Se trata de que refleje con sus crónicas la España ‘del desastre’, la de la pérdida de las últimas colonias y de la guerra con los Estados Unidos. *España contemporánea*, obra que forman estos artículos, es uno de los mejores libros de crónica del fin de siglo. Aparecido en París en 1901, los catorce meses de vida española y madrileña de Darío que inicialmente pasa en España en este viaje penetran en un ambiente que para el poeta fue de sorpresa y cansancio, de desilusión y de enamoramiento, de atención y distancia.

El clima de la derrota reciente está presente, pero hay además desolación cuando se acerca a otros aspectos de la sociedad. La enseñanza, por ejemplo, está en una muy pobre situación; la poesía está medio moribunda; el teatro, mediatizado por el triunfo del género chico zarzuelístico que Darío no soporta.

La política en las crónicas tiene una de las valoraciones más negativas, la Academia de la Lengua también. Cuando describe (en la crónica “Los inmortales” del 22 de septiembre de 1899) la situación de la Academia (la RAE) destaca su carácter conservador sobre todo (en lo referente a la lengua y a la política) y repasa el nombre de los académicos y a sus obras para resaltar las absolutas medianías que son casi todos, a excepción de algunos como Juan Valera, Galdós, Menéndez Pelayo. En el relato humorístico de Darío, del que son referencia «áulicos profesores de infantas viejas» (Cayetano Fernández), autores de «versos aceptables, es decir, malos» (Mariano Catalina), valora a uno sólo con una línea «Pidal y Mon escribe correctamente» nos dice.

El 12 de mayo asiste en Madrid a una famosa exposición pictórica²⁰ en la que se presentaban fondos del Museo de Arte Contemporáneo, constituido el

¹⁹ DARÍO, *Obra poética*, p. 278.

²⁰ R. DARÍO, “Una Exposición”, en *España contemporánea*, Mundo Latino, Madrid 1917, pp. 130-138 (*Obras completas*, vol. XIX).

año anterior para alojar la obra de pintores vivos. La situación social por la que atraviesa la pintura tiene una valoración negativa en la descripción de una exposición en la que, en su inauguración previa, en el *vernissage* realizado unos días antes al acto inaugural que presidió la reina, había «cuatro gatos y los pintores», porque «Entre una exposición y una corrida, la corrida». Los pintores no hallan qué hacer, y desde luego, con singulares casos en contrario, «arte no hacen». Y sin embargo la pintura española, nos dice, triunfa fuera. Está reflejando esto sin duda un problema social: «Los ricos no protegen como antaño a los artistas; y el gobierno hace poquísima cosa», un problema que concierne globalmente a la cultura: «Se pinta como se escribe, como se esculpe, con la puntería puesta hacia el cocido patrio, buscando la manera de *réussir*, de caer en gracia al público que paga».

Recorre a continuación la abundancia de «cuadros tristes, enfermedades, hambres, harapos, mendigos», trasladados desde la realidad próxima; le llama la atención la no existencia de una pintura histórica de calidad, y ni mucho menos que dé cuenta de «la historia reciente de la humillación y del descuartizamiento de la Patria», los retratos tampoco abundan y, sin embargo, «el paisaje y la marina se multiplican por todos lados. No es esto malo, pues se advierte que al ir hacia la naturaleza, hacia la luz, se mantienen la tradición». Creo que la crítica, discutible como todas en muchos aspectos, pormenorizada en pintores que no están o no quieren estar en un museo en el que «las medianías eminentes firman docenas de cuadros», mientras no están Raimundo Madrazo, ni Barbudo, ni Jiménez de Aranda, aunque hay valiosos de Pradilla, Casado, Rosales, Gisbert, Moreno Carbonero, Plasencia, Muñoz Degrain, Haes, Sorolla «para que el visitante se sienta bañado del maravilloso esplendor que brota de tanta riqueza solar, y reconozca que este don divino de la comprensión del día fue dado a los pintores de España con singular generosidad».

Entre varias reflexiones artísticas, hay alguna sobre que los mejores artistas están siempre pensando en el extranjero donde son reconocidos («Casi no hay exposición europea en donde los medallados extranjeros no sean españoles»), pero nos interesa sobre todo su fijación en el paisaje, aunque esté dentro de una afirmación problemática de que «diríase que para los pintores españoles no existe el mundo interior», por lo que

El mismo paisaje no es sino la reproducción inanimada de tierra, de árboles, de aguas, solitarios o con acompañamiento de figuras anecdóticas; sin que la secreta vida de la Naturaleza se presente una sola vez, y mucho menos el alma del artista, que contagiara con su íntima sensación al espectador atraído²¹.

La intensidad paisajística de Darío marca ahora sus reflexiones y su encuentro con dos pintores que considera importantes precisamente por su captación de exteriores. El primero es el catalán Nicolau Raurich i Petre, del que un cuadro cuyo título no cita

desde luego atrae por su originalidad y su vigor. Es un gran macizo de tierra asoleada en primer término, una pequeña altura en cuya falda medran unos cuantos chaparros cuya sombra mancha de violeta oscura el terreno reseco. En el fondo se divisa un azulado monte; y a la derecha, en choque violento, con el amarilloso tono de la tierra, el mar al sol, de un azul ofensivo, se deja ver, espumante en las olas que llegan a la costa. La gran masa está plantada con hermosa osadía, y se calca en el cielo soberbiamente; los detalles se avaloran con el atrevimiento de la pincelada, que en veces diríaespatulazo, toques espesos de un relieve insolente²².

Este tipo de descripciones en las que Darío consigue que visualicemos el cuadro son las que están en la base de las propias construcciones paisajísticas. Continúa su crónica aproximándose a Joaquín Sorolla, de quien comenta un cuadro presente, *Componiendo la vela*, y destaca también las figuras en *El almuerzo a bordo*. Sobre el primero dice: que

habría que señalar al par que las condiciones de color, que acreditan a este pintor, y su estudio del movimiento, la nimiedad en la rebusca de un efecto como el atigrado de luz y sombra que produce el sol al pasar entre las hojas. Por

²¹ *Ivi*, p. 134.

²² *Ivi*, p. 135.

otra parte, sus figuras, muy bien hechas, tienen ojos que no miran, gestos que no dicen nada, es un mundo de verdad epidérmica, de realidad por encima²³.

Siguen interesantes reflexiones sobre la pintura de motivos del Quijote que presenta Moreno Carbonero y sobre un cuadro muy reconocido posteriormente, el *Salusinfermorum* de Luis Menéndez Pidal.

La última crónica de este período, fechada el 7 de abril de 1900, se titula “Certámenes y Exposiciones”²⁴ y en ella vuelve Darío a imágenes y pintores que ya conoce bien. Menciona cuatro exposiciones (junto a las de pintura, la de carteles de *El Liberal* y la de fotografía de *La Ilustración Española y Americana*) para detenerse y recorrer la del Salón Amará, aunque hay un concurso pictórico en *Blanco y Negro*. La sala Amará ha sido una reciente novedad en Madrid para la exposición comercial de pinturas en una sala «pequeña, suficiente para el mercado; tiene muy buena luz y está elegantemente puesta». En esta primera visita, destaca un cuadro de Cecilio Pla, critica otro de Alberto Alcalá Galiano («expone una pequeña tela, castigo de las pupilas, de una violencia de tintes que no superarían todos los cromos del poeta andaluz Salvador Rueda...»); comenta que están presentes los cuatro hermanos Benlliure, para llegar a Aureliano de Beruete, del que destaca su monografía sobre Velázquez aparecida en francés, y comenta su cuadro sobre El Tajo como el de un «paisajista de mérito y no es la menor de sus cualidades una sobriedad muy rara entre sus colegas», para destacar a continuación un retrato de mujer de Mariano Fortuny, una imagen de la que sí dice que tiene «vida interior».

Destaca a continuación al hispano-belga Carlos de Haes «que en sus últimos años fue presa de la locura», y lo hace en su condición de

²³ Sobre la visión de Sorolla en esta exposición, globalizando el concepto de modernidad, es importante el trabajo de A. ACEREDA, “Dos visones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla”, *Revista de Literatura*, LXV (2003), 129, pp. 119-143.

²⁴ *España contemporánea*, pp. 329-334.

maestro de una generación de pintores, quien enseñó la ciencia del paisaje y dio la clave del sentimiento de la naturaleza, intérprete de admirables marinas y de vivientes campañas, lejos de las rudas manifestaciones de las paletas apopléticas, de las atronadoras murgas coloristas. (...) Hay de él aquí una marina, noble y serena, que se destaca en su marco, soberanamente, entre toda la habilidad circundante²⁵.

Siguen otros motivos pictóricos, como estampas cervantinas de Jiménez Aranda, figuras variadas de Raimundo de Madrazo, Ignacio Pinazo o Emilio Sala, para entrar de nuevo al paisaje a través de Antonio Muñoz Degraín del que destaca su *Laguna de Venecia*, peligrosa por todas las representaciones que contiene, y su *Bahía y puerto de pasajes*. Tras la figura de un monaguillo de Pinazo, tras una desconcertante afirmación sobre Sorolla («Del célebre Sorolla hay también dos pinturas en que, como siempre, prueba su vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte»), aborda a un pintor que ya comentó en la otra exposición, pero de quien se declara «amador», Nicolau Raurich i Petre, «que no tiene gran fama», que en aquella muestra, aunque «tuvo pocos estimadores fue blanco, en cambio, de muchas saetas». Y sin embargo:

El poema-paisaje de Raurich, en esta sala, se llama *Otoño* y produce el contemplarlo un deleite misterioso de poesía. ¡Es un estado de alma, un estado de corazón! Es una unión íntima del espíritu de la naturaleza, que tiende a manifestarse, con el espíritu del artista; y en esa soledad de agua y de árboles esa unión se traduce; y en la melancolía de las hojas secas y del ambiente, del paisaje todo, hay un encanto secreto, que en estrofas de suaves colores penetra en nosotros por la senda visual, a despertar en nuestro interior reminiscencias de lejanos ensueños²⁶.

Darío se había convertido en un minucioso conocedor y crítico de pintura contemporánea. He destacado las dos citas dedicadas a Nicolau Raurich porque me parecen una compleja manera de mirar, también como poema-

²⁵ *Ivi*, p. 332

²⁶ *Ivi*, p. 333.

paisaje la segunda, a un pintor del que Darío se confiesa «amador». Quien pugnaba por crear paisajes-poemas iba buscando determinaciones y avances de los mismos en la pintura, también en los días finales de esta estancia española desde la que iniciaba a partir de aquí un periplo europeo.

Paris en el laberinto artístico y social de la II Exposición Universal

El 20 de abril de 1900 estaba ya en París, ciudad en la que había vivido dos meses en 1893. El viaje de ahora es también como corresponsal de *La Nación*, que le pidió que trasladase sus crónicas a la nueva Exposición Universal. El resultado de las mismas, que se completan con las de un viaje italiano, es el libro *Peregrinaciones* publicado en París en 1901²⁷. Como el traslado a Italia lo inicia en Septiembre, hay cuatro meses de acontecimientos artísticos vinculados a la Exposición de la que tiene que narrar su ambiente y sus nuevas estructuras de las que dos, “Le grand Palais” y le “Petit Palais” sirvieron de contenedores para exposiciones pictóricas, de las que da cuenta de una forma más rápida que lo habitual, quizá distraído por lo que llama «la vasta feria» en la primera reseña de su presencia allí.

Las notas ambientales dan paso al recorrido por estructuras como la recreación del Viejo París, las actividades en la misma exposición, una inmensa exposición floral y vegetal, hasta llegar, el 1 de mayo, al Gran Palacio cuya arquitectura describe antes de empezar a dar cuenta de lo expuesto en él: «Allí dentro está, como os he dicho, el arte francés de los últimos cien años, del cual claro es que no he de hacer os ni la historia ni el análisis; y la exposición decenal, es decir, lo que el arte de esta potente Francia ha creado desde 1889».

Hay también una apreciación severa inicial de lo que está viendo:

Hay maravillas, hay cuadros enormes de mérito relativo y oficial, y pequeñas telas en que se reconcentra un mundo de meditación, de audacia, de ensueño. Están representadas todas las tendencias que en estos últimos tiempos han

²⁷ R. DARÍO, *Peregrinaciones*, Mundo Latino, Madrid 1917, pp. 31-35 (*Obras completas*, vol. XII).

luchado, con excepción de ciertas obras sublimes a que la crítica de los discernidores de medallas no ha puesto su pase autoritario²⁸.

Protesta por ejemplo por la exclusión de Henry de Groux, y es un reproche a comentar; dice textualmente:

Todo adorador de la belleza sugestiva y profunda lamentará no encontrarse por ejemplo, con el sublime *Cristo de los Ultrajes* del formidable y apocalíptico Henry de Groux, que aunque nacido en Bélgica, ha hecho más por el arte francés que señalados y enriquecidos miembros del Instituto²⁹.

Aquí surge la historia de su relación con Henry de Groux, una amistad bohemia de este tiempo con el que, junto a Amado Nervo y otros amigos, vivía disolución en días interminables de alcohol y apariciones nocturnas con disfraces fantasmagóricos del belga en noches de «tormentosas nerviosidades e invencibles insomnios», según contaba el poeta³⁰.

Hay un aspecto de Groux sobre el que es necesario volver para entender la cita aquí del *Cristo de los ultrajes*, y es que este cuadro señalado por Darío está hecho por un joven pintor en 1884, justo el año en el que fue el primer juicio del “Affaire Dreyfus”. Groux era un joven que defendió años después hasta físicamente a Emile Zola, asediado por masas antisemitas y ultranacionalistas, cuando declaraba en 1899 por su famoso “J’accuse” que fue determinante para dar un vuelco social al caso Dreyfus. Desde Madrid, Darío conocía por la prensa estos asuntos en 1899, y escribe un artículo titulado “El Cristo de los ultrajes” en el que vincula estrechamente el cuadro del pintor y los acontecimientos sociales que están ocurriendo con gravedad en Francia, hasta el punto de sembrar una alarma en una parte de la conciencia europea:

²⁸ *Ivi*, p. 35.

²⁹ *Ivi*, pp. 35-36.

³⁰ F. CONTRERAS, *Vida y obra de Rubén Darío*, corregida y aumentada por Flavio Rivera Montealegre, Universe Publishing, Miami/Bloomington 1912, p. 111. Sobre Henry de Groux, Darío realizó una evocación amplia en *Opiniones* de 1906: R. DARÍO, “Henry de Groux”, en *Opiniones*, Mundo Latino, Madrid 1917, pp. 175-190 (*Obras completas*, vol. X).

Hay un maravilloso cuadro de Henry de Groux en que el Rey de la Dulzura parece en el más amargo de los suplicios de su pasión: la ola de la miseria humana, de la infamia humana, le escupe su espuma; la bestialidad humana le muestra los puños, le amenaza con sus gestos brutales, le inflige sus más insultantes muecas; y la divina fortaleza deja que hierva la obra del odio alrededor de ese pobre harapo de carne viva que representa la verdad. Ese infeliz Dreyfus hace recordar ciertamente al Cristo de los ultrajes, no por el martirio continuo que ha sufrido y sufre su fatigada armazón de hombre, sino porque en él, después de Pilatos, se ha vuelto a sacrificar la idea de justicia, se ha repetido a los ojos de la tierra el asesinato de la inocencia³¹.

Esta posible digresión tiene un sentido y es, volviendo al Darío que recorre la exposición del Gran Palais, señalar que el poeta, en esta Francia amada, segunda patria y primera en un sentido cultural, se siente algo distante de lo que está observando y de lo que está viviendo, una sociedad que a pesar del escaparate de la Exposición Universal, está dividida entre antisemitismo de corte ultranacionalista y liberalismo democrático, y fuertemente conmocionada por el conocimiento del famoso proceso del que Darío había sabido el año anterior en Madrid, lo que había provocado su artículo citado.

Frente a todo esto, una Francia que sabía ser grandilocuente en su historia provoca una reflexión distante ante la exposición que observa:

Atraen al gran público dos especies de trabajos: las grandes *machines* de historia y sobre todo de batalla, y los desnudos. El alto vulgo no dejará de detenerse ante los retratos de Bonnat, cuya seriedad fría es dominadora en la vanidad oficial de ese mundo selecto.

Darío pasa de puntillas ante esta exposición: destaca a Eugène Carrière con amplitud, también por su retrato de Verlaine, y cita de pasada a Raphaël

³¹ R. DARÍO, "El Cristo de los ultrajes", *Revista Nueva*, 15 de septiembre de 1899, vol. II, n. 22, pp. 149-151. Lo rescató N. RIVAS BRAVO, *Lengua*, 2009 (octubre), 34, con un acertada explicación sobre "Rubén Darío y el *Affaire Dreyfus*". Lo tomo en cualquier caso de C. PAILLER, "Rubén Darío y Dreyfus: confusión y desencuentro", *Caravelle*, 2012, 98, pp. 203-212, cuyas conclusiones sobre ambigüedad de Rubén próxima al antisemitismo no comparto.

Collin, a Charles Cottet, para destacar de nuevo los paisajes diminutos de Ary Renan, porque en ellos «se contiene la visión y el sentimiento de la vasta naturaleza», y tras algún nombre más concluye este paseo que ha sido breve con algo parecido al desconcierto:

Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. Mil nebulosas de poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística; pero el útil del trabajador, vuestro oficio, vuestra obligación para con el público del periódico, os llaman a la realidad. Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario³².

Siguen paseos artísticos, arquitectónicos y pictóricos, por los pabellones de Italia, de Inglaterra, de Estados Unidos (estos dos con matizadas distancias al mundo anglosajón más evidentes en el caso de Estados Unidos). Hay un capítulo excepcional sobre el escultor Rodin que es un modelo de penetración crítica en su obra, pero a fin de cuentas estamos quizá ante un Darío que lo que ha querido es problematizar la sociedad francesa que vive ahora, o que se ve obligado a ello en las “Reflexiones del año nuevo parisiense”³³, que el 1 de enero de 1901 cierran la parte francesa de las crónicas, ahora con un paisaje urbano desolador:

Al salir del teatro (la Noche Buena) París se sentó a la mesa. Y la Brama y la Lujuria y la Riqueza y el Dolor y la Alegría y la Muerte también se sentaron con él. Al llegar el año nuevo, cuando el mundo vuelve la vista al siglo que pasó, hay

³² DARÍO, *Peregrinaciones*, p. 39.

³³ *Ivi*, p. 133.

alguien que hace notar su presencia de todas maneras, mientras París no hace sino quitarse su traje de color de rosa para ponerse otro color de amaranto: la Miseria. Peor que la miseria de los melodramas, esta es, cierta, horrible y dantesca en su realidad. Y no hay mayor contraste que el de esta riqueza y placer insolentes, y ese frío negro en que tanto pobre muere y tanto crimen se comete³⁴.

El panorama se agrava en una visión demoledora sobre la que un pintor querido y comentado reaparece: – «Diga usted, me dice un pintor tremendo, y hombre tan tremendo como el pintor – Henry de Groux, el autor del *Cristo de los Ultrajes*: – Diga usted que la Francia está podrida, que al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. *Finis latinorum*. ¡Abyecta muerte!»³⁵.

A fin de cuentas ha prestado más atención esta vez a la sociedad que al arte y como testigo, aunque considere que sigue siendo el lugar imprescindible para triunfar, lanza su veredicto definitivo: «Lo que en París se alza al comenzar el siglo xx es el aparato de la decadencia».

Desde otra perspectiva, hay dos obras esenciales parisinas en las que la construcción de las mismas determina que no estén dentro de nuestro enfoque: la editorialmente desconcertante *La caravana pasa*³⁶ en la que sí podemos recabar multitud de datos y reflexiones sobre arte (pintores como Benjamin Constant, Antoine Wiertz, etc, o los salones de País en 1902), y *Parisiana*, en la que continúa, a través de la narración de episodios de grandes

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 135.

³⁶ Sobre esta obra, cuya lectura se vio dificultada por un error editorial del propio Darío que la editó en 1902 (París, Garnier) omitiendo los títulos y las fechas de lo que habían sido crónicas para *La Nación* realizadas sobre todo desde París en su estancia desde la primavera de 1901 al verano de 1902, ha sido imprescindible el trabajo de edición y de reconstrucción crítica de Günther Schmigalle (R. DARÍO, *La caravana pasa*, edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle, Academia Nicaragüense de la Lengua/Tranvía, Managua/Berlin 2000-2002, 4 vols.); también G. SCHMIGALLE, “*La caravana pasa* de Rubén Darío. Problemas de investigación”, en J. BROWIT – W. MACKENBACH (eds.), *Rubén Darío: cosmopolita*, IHNCA/UCA, Managua 2010, pp. 41-53.

figuras de la historia reciente, y episodios cotidianos que van desde el rally París-Madrid a las tarjetas postales³⁷, la confrontación con la ciudad y el descrédito de la misma en un sentimiento de pasión junto a rechazo, similar al que cierra la parte dedicada a París en *Peregrinaciones*.

Italia por fin: exposiciones y paisajes

El “Diario de Italia”³⁸ que cierra el libro comienza al 11 de septiembre de 1900 en Turín al que llega en tren desde la Saboya francesa atravesando el túnel de MontCenis que, al terminar sus trece kilómetros, se abre en un paisaje de

Flores recién abiertas, azul fino de un zafiro glorioso, casitas de estampa, ojos que saben latín de Virgilio y bocas que sonríen al ofrecernos café con leche y uvas de las próximas viñas. Delicioso paisaje, deliciosas muchachas, delicioso Virgilio, deliciosa copa de leche y uvas frescas.

En esta apertura está una técnica constante de Darío en este viaje en el que las descripciones naturales se abren a imágenes humanas, referencias alimentarias y sobre todo relatos culturales.

El primer lugar del que da cuenta es la Pinacoteca: comienza con cuadros históricos de la casa de Saboya, a los que siguen salas con lo que llama primitivos (Macrino d’Alba, Gerolamo Giovenonne, Sodoma – Giovanni Antonio Bazzi –, Bernardino Lanino), a los que siguen Fra Angelico, Botticelli, Tiziano, algún bajorrelieve de Donatello, Van der Weyden, Memling, Teniers, Brueghel, Jordaens, Rubens, Van Dyck, Holbein, algo de menor valor que los que recuerda en El Prado de Velazquez, Murillo, Ribera, Sánchez Coello, para llegar de nuevo a Rembrant, Caravaggio, Gentileschi, Vanni, Domenichino, Reni, Albani, Veronese, Tiepolo, un recorrido rápido por una inmensa galería histórica en una Turín a la que sigue narrando con su

³⁷ Es interesante el trabajo, entre otras sobre esta obra, de M. MARTÍNEZ ANDRADE, “La otredad en la literatura de viajes de Rubén Darío”, *Signos Literarios*, 2007 (julio-diciembre), 6, pp. 71-97.

³⁸ *Peregrinaciones*, p. 141.

cocina (la *fonduta*), galerías urbanas, jardines, etc. para determinar una imagen esencial de la ciudad que resume el 16 de septiembre:

Los monumentos de Turín, confieso realmente, no me fascinan. Por todas partes estos políticos, estos generales, estos príncipes, me aguan la fiesta ideal que busca mi espíritu. Estos políticos son demasiado conocidos y demasiado cercanos para que interesen a quien busca en Italia sobre todo el reino de la Belleza, de la Poesía, del Arte³⁹.

Frente a otras visiones que le interesan más y que descriptiva y constructivamente son paisajes:

En el parque – porque es un parque, aunque le llamen jardín – del Valentino, deleitan las gracias de una acariciante naturaleza. El Po que corre bajo los arcos de los puentes, pacíficamente; los montes cercanos, feraces, cultivados, coronados por la Superga, sembrados de villas y casitas. En la tarde dulce cae con la luz una paz y una melancolía que hacen nacer luceros en el alma. Dichosa gente la que a la orilla de este viejo río vive la perpetua juventud que se revela en la hermosura de estos espectáculos⁴⁰.

El primer encuentro con Italia, que debe ser «el reino de la Belleza, de la Poesía, del Arte» no ha sido conmovedor, parece, y Darío, tras un recorrido por una Pinacoteca histórica, a la que da un valor excepcional pero consabido en muchos casos, tras demostrar su aburrimiento con la ciudad monumental («Turín está solitario ahora, y paréceme que ha de ser triste siempre»), se refugia en la mirada natural que convierte en paisaje, en dirección a la Basílica de la Superga, que preside uno de los montes de la ciudad.

Génova, el 19 de septiembre, «no parece a primera vista una ciudad grata», y la descripción de la ciudad acumula deterioros, edificios con manchas, ventanas «con ropas a secar, como en España», calles estrechas flanqueadas por palacios históricos, la rada del puerto recorrida...una visión desolada de la que salva a los genoveses, antes de pasar a la parte central de su atención: el

³⁹ *Ivi*, p. 157.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 157-158.

cementerio monumental, cuya descripción amplia le lleva sobre todo a contraponer las tumbas monumentales con las de los pobres, un funicular le lleva a un restaurante desde la Zecca, luego la impresionante vista de la ciudad desde las alturas, y su descenso a la ciudad que de nuevo son «callejuelas a las que se desciende por escaleras empinadas, pasadizos oscuros, estrechos, sucios», aunque «Suele acontecer que de un antro de esos surge de repente la cara risueña de una fresca muchacha», que es la imagen más positiva que obtiene de la ciudad en la que sólo ha permanecido un día.

En Pisa está el día 20 de septiembre y permanecerá hasta el 25. La ciudad es «la vieja ciudad llena de historia y arte». Las sensaciones urbanas quizá estén preanunciadas por la visión del río: «Va el Arno silencioso; casi creeríais que sus aguas semiparalizadas no tienen curso. Río turbio, río sin vida, entre las dos barreras de casas, bajo los puentes que unen los dos famosos Lungarnos»⁴¹. Sin embargo hay un apasionado coleccionista de resonancias de arte y literatura al que se le amontonan recuerdos:

Traigo la mente llena de Benozzo Gozzoli, de los Pisano, de Giotto. Poemas, lecciones, impresiones que he leído, inspirados en el Duomo, o en el Campo Santo, cantan, reviven, se despiertan de nuevo en mi cerebro. Antes de entrar en esos santuarios artísticos, siente el alma como una sensación de primera comunión⁴².

Todo esto provoca una larga reflexión en la que personajes de la historia y la cultura van acumulándose a espacios y a pintores de la clasicidad, reflexiones sobre espiritualidad, amplias citas de Vassari sobre Giotto, y Puccio de Orvieto, de nuevo Benozzo Gozzoli, los Orcagnas, jaspeado el relato con citas de Flaubert, anécdotas de Carlo Goldoni, recorridos por la Plaza de los Milagros con el Duomo, el Baptistero, el Campanile como referentes, de los que se aleja un día con un tranvía a vapor a la Cartuja que está en el Valle de Calci. De nuevo nos narra un paisaje:

⁴¹ *Ivi*, p. 169.

⁴² *Ivi*, p. 170.

Es la hora del comienzo de la tarde y el sol hace brillar como polvo de plata el camino trillado. Los montes pisanos marcan su relieve gris sobre el azulado fondo del cielo, y en su cima, la Verruca, sobre su asiento de rocas desgredadas, calca su silueta de castillo de cuento. Voy en la llamarada del sol y en el vaho ardiente del suelo. Un exceso de vida se desborda de los campos circunstantes, y sigo mi camino entre verdores de hojas, al estridente aserrar de las cigarras. El verde de las viñas a un lado, y las uvas negras manchan, colgadas de las guirnaldas, las ramas hojosas; el verde de los olivos al otro, y las hojas semejan manojos de las minas argentadas y hacen un manso ruido al roce del viento. ¿Cuánto tiempo hacía que no escuchaba el bullicio de las cigarras? Era desde los años que viviera en el caliente trópico, donde los mangos sonoros se debaten al soplo de aires furiosos, y el sol violento y calcinante hace humear los pantanos y gritar los bosques⁴³.

La fortaleza en la roca de la Verruca es ese punto habitual que le permite trazar un paisaje con remembranzas de otros lugares y otros tiempos a través del estridente sonido de las cigarras.

Un itinerario por Livorno, Ardenza, monasterios y campos, lo lleva a Roma adonde llega el 3 de octubre, y luego a Nápoles. Roma es irresumible y obtiene la condición de una amplia penetración en escenarios que contienen el arte del pasado, calles de la ciudad, monumentos excepcionales que le abruman, turistas ansiosos que recorren las plazas, la impresión de San Pedro y sus ceremonias en un Año Santo, su visita reverencial al Papa Leon XIII que lo recibe y al que besa la mano para narrar luego pormenorizadamente el encuentro, en un relato que acaba tras paseos y lugares en el Coliseo, hasta llegar a paisajes que liberan y que inequívocamente hablan de pintura: «Y fue luego un amanecer en las cercanías de Roma, cerca de los lugares encantados que dieron a Poussin sus magníficos paisajes», para concretar en la descripción inmediata:

El Tíber iba despacioso entre colinas y frescas campiñas. Apenas comenzaba la luz a insinuarse en el lado oriental y el horizonte se teñía de un dulce violeta y a trechos, un baño de perla suavizaba una tenue irrupción de oro. Y colinas y

⁴³ *Ivi*, pp. 135-136.

campiñas se iban poco a poco iluminando en un aumento progresivo de resplandor. Salía de la tierra como un vaho de vida. No era el envenenado respirar de los pantanos pontinos, sino un aliento sano y vivificante. Al vuelo sutil de una brisa impregnada del perfume del campo, temblaban los céspedes ambarinos y las hojas de las anémonas silvestres, y una fina flor áurea que enciende su estrella de fuego a la orilla del río. Y en una barca, al amor de la corriente, seguimos, con un amigo soñador, un rumbo sobre las aguas en que se desleían los tintes del cielo. Un solitario pescador arreglaba una red. De los caseríos cercanos llegaba el agudo canto del gallo. Y de pronto fue una fiesta solar en el firmamento romano. El sol había roto las brumas matinales, y surgía, en su imperial pompa, entre peñascos candentes, bajo bóvedas de rubíes vivos. El agua se tiñó de sangre y se encendió de la oriental llamarada. La naturaleza parecía iniciar un canto sin palabras⁴⁴.

La descripción concluye con una naturaleza que parece iniciar «un canto sin palabras». La fusión canto-silencio-imagen natural confluye en la descripción de un estallido del sol en un paisaje que deviene vivificador conforme va amaneciendo. El sol es el que guía la vida.

Tierras solares y tierras de brumas

La última recopilación de prosas producto de la narración de un viaje europeo fue *Tierras solares*⁴⁵, donde Darío acrecienta su perspectiva paisajística, sobre todo en la parte solar, la dedicada a Andalucía, Barcelona y norte de África (en la que incluye por decisión del editor Venecia y Florencia) fuera de las «Tierras de bruma» (el Rhin, Hamburgo, Berlín, Francfort, Viena, Budapest...). Me interesa destacar la perspectiva paisajística con la que Darío realiza su contraposición. Estamos en Granada:

Desde la Alhambra se mira el soberbio paisaje que presenta Granada y su vega Deliciosa. A la derecha, la antigua capital, el barrio actual del Albaicín, con sus tejados viejos, sus construcciones moriscas, su amontonamiento oriental de

⁴⁴ *Ivi*, p. 230.

⁴⁵ R. DARÍO, *Tierras solares*, Mundo Latino, Madrid 1917 (*Obras completas*, vol. III).

viviendas; al frente, la ciudad nueva, en que la universalidad edilicia sigue el patrón de todas partes; a la izquierda, la verde vega, con sus cultivos y sus inmensos paños de billar; más acá, cerca de la mansión de encajes de piedra, los cármenes, estas frescas y pintorescas villas, donde los granadinos cultivan en los ardientes veranos sus heredadas gratas perezas, sus complacencias amorosas y sus tranquilas indolencias. En el fondo, la sierra coronada de blancura. En verdad se sienten saudades del pasado. Se comprende el entusiasmo de los artistas que han llegado aquí a recibir una nueva revelación de la belleza de la vida. Se piensa en los novelescos guerreros y amantes que vinieron del África cercana a anticiparse en este país espléndido un poco del cielo mahometano⁴⁶.

Era necesario contraponer este paisaje a las tierras de brumas que representaba por ejemplo Francfort y Darío lo realiza y reconstruye un paisaje a través de referencias culturales que lo hacen también paisaje interior:

Francfort, ciudad seca, triste, honrada, judía. (...) La sequedad y la tristeza de esta ciudad de finanzas apenas es alegrada aquí, allá, por la figura de mármol o de bronce de un pensador, de un poeta. Aquí Schiller, allá Goethe, más allá Lessing. Pasan tipos de Shilock, o hermosas Rebecas, por las calles en donde se alzan los muros de la sinagoga. La restaurada catedral se ve como extraña en esta tierra de circuncisos. En el día, se siente el hervor de los negocios, la agitación de los rapaces mercaderes de oro. De noche, no hay lugar más triste. A las diez, ya los teatros están cerrados. A las diez y media, nadie anda por las calles. Tanto como el catolicismo, el arte parece estar aquí en dominio ajeno. (...) El verdadero santuario de Francfort del Mein, es la casita de verjas de hierro y de las cortinillas blancas; la casa de los viejos Rothschild. La sombra del Emperador de la banca, del César israelita, se ve, por los ojos de nuestra adoración marmónica contemporánea, más grande⁴⁷.

Hay que valorar la dimensión de un arte descriptivo que, al interiorizar las sensaciones, crea espacios diferenciados, contrastes que con unas frases determinan valores que son paisajes urbanos cuya diversidad y oposición manifiesta un estado interior de apreciación.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 91-92.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 223-224.

El poeta en busca de cuadros

Quizá sólo hemos podido recorrer fragmentariamente una evidencia que la amplia escritura de Rubén Darío demuestra siempre: una atención y casi obsesión por la pintura recorre su obra. Su literatura de viajes descansa casi siempre en la perspectiva visual de una exposición, una galería pictórica o una pinacoteca, o en la atención inicial por revistas de arte, por cuadros que podía ver en reproducciones, pinturas que crean un mundo desde la pintura, desde su atención esencial por los paisajes que convertía en una técnica de descripción de los mismos mediante la palabra, aquella de la prosa periodística y la poesía en la que doblemente ejerció su magisterio. Un recorrido esencial por su obra nos demuestra su atención y su resolución surgida en el tiempo de Valparaíso en el que el poeta, como el protagonista Ricardo, el poeta lírico de su álbum porteño, anduvo y siguió caminando en busca de cuadros y, desde ellos, de perspectivas y paisajes literarios.

Creo que ese valor esencial acompaña siempre la amplia obra del poeta, sobre todo aquellas crónicas de viajes en las que quiso describir el mundo que veía mediante la construcción de paisajes literarios. Su indagación artística es mucho más amplia y no ha podido ser recorrida aquí en su totalidad: para otra ocasión resultarán esenciales sus apuntes sobre Turner o sobre Arnold Böcklin, las amplias referencias no tratadas de *La caravana pasa*, su penetración en interiores a través de los paisajes, su celebración continua de las formas y el color como una ineludible pasión por la escritura sobre la que quiso tener también un sentido fundacional, casi indudable en la prosa y en la literatura modernista en castellano. Dice en *Historia de mis libros* al hablar de *Azul*:

La parte titulada *En Chile*, que contiene “En busca de cuadros”, “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “La Virgen de la Paloma” y “La cabeza”, otra “Acuarela”, “Un retrato de Watteau” y “Naturaleza muerta”, “Al carbón”, “Paisaje”, y “El ideal”, constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían

antecedentes en nuestra prosa. Tales trasposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva⁴⁸.

Supo entonces, otra vez, de su carácter fundacional y mantuvo una tensión con la pintura sobre la que una y otra vez opinaba, valoraba, consagraba como ejercicio esencial en el que el uso de la sinestesia dotaba de cromatismo y forma artística a la palabra.

Estaba siempre además el soporte de la imagen, detrás de sus paisajes en los que dotaba al apunte de realidad de una disposición visual que identifica y resuelve sus textos como absoluta novedad entre nosotros.

⁴⁸ R. DARÍO, *Viaje a Nicaragua. Historia de mis libros*, Mundo Latino, Madrid 1917, p. 176 (*Obras completas*, vol. XVII).

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-122-5

ISSN: 2035-1496



€ 9,00