

## DARÍO Y BAUDELAIRE: UN ESBOZO DE APROXIMACIÓN

### I. *Dario en Chile.*

Rubén Darío llegó a Chile en junio de 1886, cuando tenía diecinueve años; en Nicaragua dejaba sus experiencias iniciales de poeta precoz, e iba a Santiago "en busca de un ambiente propicio a los estudios y disciplinas intelectuales".<sup>1</sup> Años más tarde, al evocar esta época, el poeta escribirá: "encontré [en Chile] nuevo aire para mis ansiosos vuelos y una juventud llena de deseos de belleza y de nobles entusiasmos".<sup>2</sup>

En efecto, en Santiago comenzaron a rodearlo los nuevos amigos, los futuros cómplices en noches de bohemia, de té y ajeno, de *spleen* y devoción por la literatura nueva que venía de las metrópolis para ellos cosmopolitas y fascinantes —Nueva York, Buenos Aires, Roma y, sobre todo, París—, conocidas, en general, a través del fervor libresco. De esta manera, "formaban un grupo juvenil y entusiasta, dinámico y exaltado por el arte y por la gloria, combatían la pasividad de la sociedad de Santiago, eran Quijotes, en fin, de una cruzada que sólo iría a producir sus frutos más adelante".<sup>3</sup>

La primera tarea de Darío en Chile fue el periodismo; comenzó a trabajar en el diario más importante que la capital tenía por entonces: *La Época*. Allí, aparte de publicar las crónicas y comentarios habituales —literarios, teatrales, artísticos en general—, comenzó a anticipar las piezas sueltas en prosa y verso que luego reuniría en *Azul*...

### II. *La formación literaria.*

Cuando Darío llegó a Chile, su formación literaria era casi la de un autodidacto: desordenada pero amplia. Investigaciones de Raúl Silva Castro, en las notas que el poeta escribía en esos años y en páginas de sus amigos, permiten observar un buen conoci-

1. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1919, p. 169.

2. *Ib.*, p. 169.

3. Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, Editorial Gredos, 1956, p. 47.

miento de clásicos griegos y latinos, y de clásicos y modernos españoles, americanos, ingleses, italianos, alemanes y, muy especialmente, franceses. Con referencia a éstos, sin embargo, los datos no son del todo precisos. Por declaraciones del mismo Darío se sabe que conocía a Stendhal y a George Sand, y que había hecho la lectura sin duda más preponderante en él, la de Victor Hugo, del cual, a poco de llegar publicó en *La Época* una traducción de su libro póstumo, *La fin de Satan*, con el título de "La entrada a Jerusalén".

    Mi penetración en el mundo del arte verbal francés [confiesa Darío] no había comenzado en tierra chilena. Años atrás, en Centro América, en la ciudad de San Salvador y en compañía del buen poeta Francisco Gavidia, mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Victor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene. <sup>4</sup>

Según *Historia de mis libros*, el origen de la novedad de sus primeros cuentos y poesías se debió a su

    reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el Extranjero, y menos en nuestra América. <sup>5</sup>

Y otra confesión:

    fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario. Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía, de las comprendidas en el *Parnasse Contemporaine*, fueron para mí una revelación. Luego vendrían otros anteriores y mayores: Gautier, el Flaubert de *La tentation de St. Antoine*, Paul de Saint-Victor, que me aportaron una inédita y deslumbrante concepción del estilo. <sup>6</sup>

Este panorama se ampliará durante la estadía chilena con otros autores: Banville, Leconte de Lisle, Zola, Silvestre, Daudet, Mallarmé, Heredia, su futuro "padre y maestro mágico": Verlaine, etcétera.

Sin embargo, los datos que proporciona el mismo Darío no parecen completos. Hay opiniones que lo demuestran así: Diego Manuel Sequeira <sup>7</sup> incluye a Feydeau, La Fontaine, Lamartine, Villemain y los Goncourt entre los autores que Darío había tenido a su alcance, además de los citados por él mismo, en la Biblioteca

4. Darío, Rubén. *Loc. cit.*, p. 171.

5. *Ib.*, p. 170.

6. *Ib.*, p. 170.

7. Véase: Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo*. Buenos Aires, Kraft, 1945.

Nacional de Managua, mientras colaboraba en ella antes de viajar a Chile; por otro lado, Enrique Anderson Imbert<sup>8</sup> afirma que ya hacia 1882 Darío leía e imitaba no sólo a Mendès y Gautier sino también a Coppée.

### III. *La posible influencia de Baudelaire.*

Este desajuste entre los recuerdos personales de Darío y las observaciones de la crítica —desajuste bien documentado por Silva Castro en más de una oportunidad— se agudiza cuando entra en debate, precisamente, la influencia de Baudelaire. No interesa aquí hacer una pesquisa minuciosa sobre los autores franceses que Darío pudo haber leído o no antes de trasladarse a Chile o durante su estadía allí, tarea que, por lo demás, ya ha merecido más de un desvelo a la crítica; lo que interesa es señalar el conocimiento de Baudelaire que Darío pudo tener para esa época, y, en especial, la influencia que ese conocimiento habría ejercido en él cuando sus modelos estaban menos asimilados, es decir, durante los años chilenos de fervor juvenil por los autores franceses más recientes, fervor que Darío volcaría luego en *Azul...*, su primer libro de significación en la marcha del modernismo.

Llama la atención que, unos cuantos años más tarde, entre todas las páginas dedicadas por Darío a las figuras y ambientes literarios de su tiempo, no aparezca ninguna semblanza de Baudelaire; ni en *Los Raros*, donde se ocupó de gran parte de los escritores que la burguesía positivista de la época veía como “malditos y decadentes”, y entre los cuales militaba Baudelaire con aquilatados méritos; ni en las *Semblanzas* de escritores extranjeros; ni en las crónicas y los juicios que enviaba de París a Buenos Aires para *La Nación* y otras publicaciones.

Se encontrarán, sí, algunas referencias dispersas en una u otra página, pero sólo cuando Darío asocia la obra del escritor que lo ocupa con tal o cual perfil del poeta francés. Dirá entonces que Baudelaire es el padre de los decadentes, que sugirió ideas oscuras y relámpagos satánicos, que reventó petardos para espantar esas cosas llamadas “gentes”, que fue una víctima del *spleen*, que escribió poesías condenadas para asustar al burgués, que introdujo en Francia a Edgar Allan Poe, etc. Estas referencias sí; pero lo curioso es que, aun cuando Baudelaire consiguió su adhesión, Darío no dejara de él una impresión integral y fervorosa como la que le suscitaron no ya sus númenes favoritos —Hugo, Mendès, Verlai-

8. Véase: Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La colonia. Cien años de república.* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961.

ne—, sino incluso otros “raros”, con los cuales se sentía identificado, aunque algunos de ellos estén hoy piadosamente olvidados por la literatura, y Baudelaire no.

Sin embargo, que Darío no se ocupe de Baudelaire cuando ya ha avanzado su carrera literaria es menos extraño que no lo haga ni siquiera en aquellos años de estadía chilena, años tan activos y efervescentes, en que los escritores jóvenes estaban pendientes de la vida literaria y artística de Francia; más aún si se repara en el hecho de que Baudelaire podía ser considerado verdadero bahuarte de revolución estética por un motivo básico: porque *Les Fleurs du Mal*, aparecidas en 1857, habían provocado un sonadísimo escándalo que acabó en los tribunales, le acarreó al autor una condena por perturbación de la moral y le confirmó, con todos los honores, su condición de *poète maudit*.

Nótese, de paso, que si el año 1857 fue nefasto para la moral pública, resultó, en cambio, particularmente afortunado en materia literaria: además de asistir a la aparición de *Les Fleurs du Mal*, acogió la publicación de *Madame Bovary*; por supuesto que Gustave Flaubert también acabó en los tribunales, procesado por el mismo motivo que su colega poeta y cargando con la agobiadora culpa de haber inquietado las conciencias de la sociedad contemporánea.

El silencio explícito que Darío guarda sobre Baudelaire y que se ve bien en el abundante material documental aportado por Silva Castro en *Rubén Darío a los veinte años*, más las declaraciones del propio poeta sobre los autores que manejaba en aquellas fechas son, tal vez, algunas de las razones por las cuales Octavio Paz ha podido afirmar:

los primeros modernistas pasaron del culto de los románticos franceses al de los parnasianos. La segunda generación, en plena marcha [las que siguen son palabras de Anderson Imbert] “agrega a las maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas, ricas en musicalidad”.<sup>9</sup>

El escritor mejicano sostiene también que Baudelaire es el primer autor decisivo para la segunda generación modernista; pero como considera a Darío nexo de unión entre las dos promociones, la conclusión debería ser, por fuerza, que Darío experimentó la influencia de Baudelaire sólo tardíamente.

Al juicio de Paz se opone el de otros críticos. Anderson Imbert ve ya en composiciones de 1882 la gravitación de Baudelai-

9. Paz, Octavio. “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”, en *Cuadrivio. Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda*. México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 17.

re; <sup>10</sup> para Raimundo Lida es inequívoca en ciertos recursos que se dan desde los primeros escritos rubendarianos (específicamente, el uso de las mayúsculas personificadoras); <sup>11</sup> Pedro Henríquez Ureña la señala como decisiva, junto con la de Gautier, Banville, el Parnaso, y especialmente Verlaine por los simbolistas, en todo el movimiento de originalidad que significó el modernismo. <sup>12</sup>

Erwin K. Mapes acepta también la influencia baudeleriana sobre Darío, sólo que a partir del afincamiento del poeta en Chile. Mapes reproduce palabras de E. Rodríguez Mendoza que así lo afirman:

*Tout indique que jusqu'à son arrivée au Chili il savait peu de chose sur les mouvements littéraires français contemporains. Les salons de La Époqa, les colonnes du journal même et les bibliothèques privées de plusieurs bons amis lui offraient chaque jour des occasions excellentes de se familiariser avec les plus récents courants de la vie intellectuelle française.*

*La lecture des oeuvres françaises contemporaines dans le milieu où il se trouvait fit prendre au jeune homme une nouvelle orientation littéraire: "La Vénus de Milo... présidait dans les salons de La Époqa. Aux pieds de l'impassible déesse étaient entassées les éditions de Lemerre, de Charpentier et de Calmann-Lévy, sur les couvertures desquelles apparaissaient des noms nouveaux pour le poète en quête d'assimilations rénovatrices: ceux des Goncourts, de Baudelaire, de Leconte de Lisle, de Catulle Mendès, de Taine, de Barbey d'Aurevilly...". <sup>13</sup>*

Finalmente, la influencia baudeleriana también fue señalada por Juan Valera, cuando apareció *Azul...* Al saludar el libro, escribió en *El Imparcial*, de Madrid:

Leídas las páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa: Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendès, Rollinat, Goncourt, Flaubert, y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. <sup>14</sup>

10. Véase: Darío, Rubén. *Poetas*. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

11. Véase: Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

12. Véase: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964.

13. Mapes, Erwin K. *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, p. 18.

14. Daro, Rubén. *Azul... Carta-prólogo* de Juan Valera. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1964, p. 12.

Aunque el nombre de Baudelaire no tiene mayor relieve dentro de esta lista y se pueda pensar que Valera lo incluyó entre los restantes con el propósito de mencionar globalmente a los últimos renovadores franceses, es interesante, de todas maneras, que ya un lector de aquellos años haya entrevisto la incidencia de Baudelaire en la obra del poeta joven.

#### IV. *Dos declaraciones.*

Sean cuales fueren las conclusiones de la crítica sobre la vinculación Darío - Baudelaire, hay dos declaraciones del autor de *Azul...* que en principio es interesante tener en cuenta. Las dos se relacionan con el libro de 1888: una, muy general, ilustra acerca del criterio con que el poeta utilizó sus modelos literarios; la otra, más particularizada, alude a lo que Darío quiso hacer con *Azul...*

En "Los colores del estandarte", artículo con el cual Darío defendió su libro *Los Raros* de la afilada crítica de Paul Groussac, el poeta confiesa que mientras elaboraba las páginas de *Azul...* solía preguntarse qué autores franceses podía imitar; se respondía entonces:

Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original.<sup>15</sup>

Por otro lado, aparte de esta declaración sumamente elocuente por sí misma, en *Historia de mis libros* también hay una confesión vinculada con *Azul...*, que para el caso interesa ya mucho más concretamente:

Si mi *Azul...* es una producción de arte puro, sin que nada tenga de docente ni de propósito moralizador, no es tampoco lucubrado de manera que cause la menor delectación morbosa.<sup>16</sup>

El eco baudeleriano que provocan estas palabras es casi inmediato. *Les Fleurs du Mal* postulan también por la belleza con mayúscula, por la pureza de la lírica, y Baudelaire, como Darío, está muy lejos de querer asumir una actitud docente. Lo que busca, por sobre todo, es traducir estados profundos de alma sin desdeñar ninguno de todos los posibles ámbitos humanos. Ha advertido que en lo degradado, mísero y tétrico —tanto o más que en lo noble e incorrupto— alienta una materia artísticamente válida —he-

15. Citado por Silva Castro, *loc. cit.*, p. 207.

16. Darío, Rubén. *El viaje a Nicaragua...*, p. 180.

rencia romántica que hace de lo feo una sustancia estética verdadera—, y sabe que sólo puede lograrse una lírica adecuada al destino crepuscular de su tiempo, la “modernidad”, recurriendo a lo tenebroso y anormal, pero como rasgo ontológico del hombre y no como agente de deleites morbosos.

Partiendo de la realidad concreta, Baudelaire edifica la irrealidad, la desrealización de su poesía, y encuentra en la forma de la obra el medio eficaz que lo rescata del dolor sin finalidad, de la desolación y del nihilismo que la época le ha metido dentro. De esta manera, consigue lo que no podría haber conseguido de adoptar una mera actitud docente ante el lector y selectiva ante la realidad, consigue que su obra se convierta en algo trascendente: en el testimonio de un artista apto para expresar su tiempo, que se despersonaliza en el acto poético porque ha dejado de creer en la actitud inofensiva del aislamiento romántico y que se arriesga a mostrar al *hypocrite lecteur* el submundo que alienta en cada hombre.

Este complejo enfoque baudelero, que definió los elementos fundamentales de la lírica moderna, apenas si despunta en las convicciones del *Darío de Azul*...; inclusive, ni siquiera llega a fundamentar totalmente su poesía mayor; pero ayudó a crear, entre los escritores que en forma aislada o conjunta levantaron la bandera modernista, un estado adecuado para demoler los convencionalismos de todo tipo que imperaban en la época, y propicio para la concepción de un criterio lírico más depurado y más alto.

Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia —quiero decir: una *forma significativa*— al romanticismo; además, y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice el mundo sino que lo funda —o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánimo. En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras de lo desconocido, están en Francia.<sup>17</sup>

En la medida en que *Darío*, y con él todos los activistas del modernismo, aceptaron estas nuevas leyes de juego, se asimilaron a la legítima tradición de ruptura en que Octavio Paz los ha individualizado con acierto.

## V. “Invernal” y “Paysage”.

Pero al margen de cualquier declaración de orden teórico, es la confrontación de dos textos poéticos lo que permitirá percibir

17. Paz, Octavio, *loc. cit.*, p. 15.

concretamente la incidencia de Baudelaire en el Dario de veinte años. Al respecto, aporta datos bastante reveladores la lectura de "Invernal",<sup>18</sup> silva que Darío incluyó dentro de la sección en verso de *Azul*... como uno de los cuatro momentos inspirados por las estaciones para "El año lírico". y de "Paysage",<sup>19</sup> el primero de los "Tableaux Parisiens" que forman la segunda parte de *Les Fleurs du Mal*.

Darío parece haber tomado de Baudelaire cuatro elementos básicos: el escenario, la situación del poeta, el deseo que lo embarga y la facultad que pone en acción para poder concretarlo. Por lo demás, la primera diferencia que salta a la vista es de orden formal: Baudelaire se concentra en veintiséis versos, Darío necesita

18. Para facilitar la comprensión de este análisis se incluyen pasajes ilustrativos del extenso poema rubendariano:

"Noche. Este viento vagabundo lleva / las alas entumidas / y heladas. El gran Andes / yergue al inmenso azul su blanca cima. / La nieve cae en copos, / sus rosas transparentes cristaliza; / en la ciudad, los delicados hombros / y gargantas se abrigan; / ruedan y van coches, / suenan alegres pianos, el gas brilla; / y si no hay un fogón que le caliente, / el que es pobre tiritita. // Yo estoy solo con mis radiantes ilusiones / y mis nostalgias íntimas, / junto a la chimenea / bien harta de tizones que crepitan. / Y me pongo a pensar: ¡Oh! ¡Si estuviese / ella, la de mis ansias infinitas, / la de mis sueños locos / y mis azules noches pensativas! / ¡Cómo! Mirad: De la apacible estancia / en la extensión tranquila / vertería la lámpara reflejos / de luces opalinas. / Dentro, el amor que abrasa; / fuera, la noche fría; / el golpe de la lluvia en los cristales / y el vendedor que grita / su monótona y triste melopea / a las glaciales brisas. / Dentro la ronda de mis mil delirios, / las canciones de notas cristalinas, / unas manos que toquen mis cabellos, / un aliento que roce mis mejillas, / un perfume de amor, mil conmociones, / mil ardientes caricias; / ella y yo: los dos juntos, los dos solos; / la amada y el amado, ¡oh Poesía!, / los besos de sus labios, / la música triunfante de mis rimas, / y en la negra y cercana chimenea / el tuero brillador que estalla en chispas. // ¡Oh! ¡Bien haya el brasero / lleno de pedrería! / Topacios y carbunclos, / rubíes y amatistas / en la ancha copa etrusca / repleta de ceniza. / Los lechos abrigados, / las almohadas mullidas, / las pieles de Astrakán, los besos cálidos / que dan las bocas húmedas y tibias. / ¡Oh viejo Invierno, salvel, / puesto que traes con las nieves frías / el amor embriagante / y el vino del placer en tu mochila. // [...] ella que, hermosa, tiene / una carne ideal, grandes pupilas, / algo del mármol, blanca luz de estrella; / nerviosa, sensitiva, / muestra el cuello gentil y delicado / de las Hebes antiguas: / bellos gestos de diosa, / tersos brazos de ninfa, / lustrosa cabellera / en la nuca encrespada y recogida, / y ojeras que denuncian / ansias profundas y pasiones vivas. / [...] En la copa labrada, el vino negro, / la copa hirviente cuyos bordes brillan / con iris temblorosos y cambiantes / como un collar de prismas; / el vino negro que la sangre enciende, / y pone el corazón con alegría, / y hace escribir a los poetas locos / sonetos áureos y flamantes silvas...".

19. Se copia entero el poema de Baudelaire:

"*Je veux, pour composer chastement mes églogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues / Et, voisin des clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. / Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde; / Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. // Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre. / Les fleuves de charbon monter au firmament / Et la lune verser son pâle enchantement. / Je verrai les printemps, les étés, les automnes; / Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones. / Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais. / Alors je rêverai des horizons bleuâtres, / Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin, / Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin / L'Émeute tempêtant vainement à ma vitre, / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre; / Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le Printemps avec ma volonté, / De tirer un soleil de mon coeur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère".*



de un centenar más; deseoso de exhibir una interioridad rica, el poeta joven no se preocupa por incurrir en reiteraciones. Baudelaire ha aprendido la tiránica lección de mesura y rigor con que el Parnaso castiga los desbordamientos románticos; Darío está bajo la seductora férula de un Victor Hugo excesivamente pródigo y desacostumbrado a la contención.

a) *La buhardilla urbana.*

El escenario es urbano: ambos poetas están en su bohemia buhardilla ciudadana. La invención del ámbito urbano como ámbito lírico es producto de Baudelaire, que ha cambiado el antiguo decorado eglógico de la campiña por este paisaje de campanarios, talleres, azoteas y chimeneas. Como lo ha hecho notar sagazmente Hugo Friedrich,<sup>20</sup> el concepto de modernidad sustentado por el poeta tiene dos vertientes: una vertiente negativa, que define a las ciudades como lugares inhóspitos, sin verdor, con luces artificiales y predominio de esa técnica a la que sirven el vapor y la electricidad; en síntesis, una vertiente que ve en la época los triunfos de la materia y la correlativa decadencia del alma; y una vertiente disonante, que consiste en convertir todo ese mundo negativo de las ciudades en algo fascinador y capaz de misterio. De ahí que el paisaje urbano de Baudelaire produzca una doble sensación en el poeta: de acercamiento, porque, consciente de que ése es el espectáculo que corresponde a un hombre de su tiempo, lo goza viviendo el mundo ciudadano, artificial, que está bajo su azotea; de rechazo, porque lo lleva a cerrar las ventanas en invierno e inventarse sus *féeriques palais, des horizons bleuâtres, des jardins, des jets d'eau, des oiseaux chantant*, etc., como única salida posible.

Darío, aunque sigue los pasos del francés, no puede evitar, primero, la referencia a la naturaleza, referencia romántica y, a la vez, anecdótica, porque el poema fue escrito realmente en la vecindad de los Andes, en Valparaíso, durante el invierno de 1887. Acorde con la referencia inicial, el gran Andes que se levanta nevado hacia el cielo, funciona la siguiente: la nieve que cae y que cristaliza sus copos, real en "Invernal", hipotética en "Paysage". Finalmente, sí, los transeúntes, los coches que pasan, el gas que brilla, los pianos de cercanos lugares nocturnos. Es decir, a pesar de la contaminación, prevalece la imagen urbana a lo Baudelaire, y Darío, como su antecesor cuando llega el invierno, resuelve pasar la noche de frío tras los cristales de la ventana, asistiendo desde allí al espectáculo que ofrece la ciudad.

20. Véase: Friedrich, Hugo. "Baudelaire", en *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1959.

Con todo, hay una diferencia manifiesta: mientras Baudelaire tiende a ver "desde adentro" el marco escenográfico, convirtiéndolo en un rasgo sustancial de su condición de poeta urbano, es decir, moderno, Darío da más bien una imagen epidérmica del escenario, lo ve como algo accidental, de modo que podría estar ausente sin que lo medular de la situación lírica se alterase.

b) *La soledad.*

En ambos casos, la situación del poeta es la misma: la soledad. Pero también en esto raya el modelo a mayor altura.

Baudelaire comunica una sensación de soledad rigurosa, de total aislamiento en un medio esencialmente multitudinario como es una ciudad moderna. Y ésa es la imagen que traza para su lector: el hombre en la ciudad —como el poeta en la sociedad y el albatros a bordo de una embarcación— sólo se tiene a sí mismo y le está vedado esperar algo del medio en que se encuentra inmerso. En esas condiciones de vida no resta sino aceptar con responsabilidad y conciencia totales la situación de ente insular, y crearse, por propia cuenta, los recursos —espirituales sobre todo— que permitan sobrellevarla.

Darío, en cambio, como el poeta muy joven que es, apenas si siente la soledad en su carácter de categoría existencial. Su comportamiento es más bien el de un adolescente que usa con glotonería de esa circunstancia como pretexto para un poema, y se deja motivar así, sin buscarle al trance una proyección mayor. Crea vivencias librescas y reitera lo aprendido en los libros; se esfuerza por revitalizar, con sensaciones acústicas, visuales, olfativas, táctiles, situaciones que la literatura recorrida con avidez en sus días de autodidacto ha descapitalizado anteriormente. Lo grave del caso no es tanto esto —toda situación desgastada es literariamente recapitalizable— como que aún no tenga a mano el bagaje de madurez y experiencia capaz de dar auténtica tensión lírica a un apunte de cuaderno escrito con buena letra pero con ingenuidad.

c) *El deseo de evasión.*

Común a "*Paysage*" e "*Invernal*" es el deseo de evasión. En Baudelaire este deseo obedece a un rechazo de la realidad trivial y natural que conspira contra las nobles aspiraciones del alma. La realidad trivial y natural es, en el mundo de los valores baudelerianos, la negación del espíritu; de ahí el desvelo constante por hacer de *Les Fleurs du Mal* un libro de desrealización en el cual una activa inteligencia creadora triunfe sobre la realidad;

anulado todo lastre de realidad, el cosmos del poeta puede levantarse sin trabas ni contaminaciones. Traspuesto este proceso a imágenes poéticas es visto como la salvación de la aridez invernal por medio de un universo poblado de palacios mágicos, horizontes azulados, jardines, chorros de agua, pájaros que cantan noche y día. La limpieza, la transparencia del recurso baudelero es lo que despoja a la aventura de todo artificio y pirotecnia.

Darío, por su parte, como la mayoría de los modernistas, hereda aquel sentimiento inicial de *spleen*, de hastío, de depresión casi neurótica ante la realidad material y hostil del mundo, de su tiempo;<sup>21</sup> y, en su condición de americano, ese sentimiento se complica con un rechazo instintivo de la tierra donde transcurren sus días, tierra tan primaria, tan torpe, tan ajena a los refinamientos europeos. Pero este rechazo no ahonda lo suficiente, se queda en la detonación de la protesta; para comprobarlo basta reparar en los elementos puramente ornamentales con los que Darío oculta el precario mundo circundante. Es la misma actitud que en *Prosas profanas* lo hará acumular princesas, bandolines, centauros, ánforas y abanicos. Dicho de otra manera: el desconformismo aprendido en los poetas malditos y decadentes no asume en el poema rubendariano la forma capaz de provocar ese estremecimiento galvánico que buscaban —y conseguían— *Les Fleurs du Mal*. Darío se desmaya, por ahora, en su buhardilla de joven enfebreado; poco después, entre los pausados giros de una gavota robada subrepticamente del salón dieciochesco de la Pompadour.

#### d) *La fantasía.*

Si en ambos poetas la situación es la misma, la soledad, ambos también intentarán sustraerse a ella —y, por supuesto, a la desalentadora realidad donde se hallan inmersos— mediante el ejercicio activo de la fantasía. Los dos se valen únicamente del pensamiento y de la voluntad para lograr la huida; pero los movimientos son diametralmente opuestos: Baudelaire sale de un interior estrecho a un espacio abierto de horizontes y pájaros en fluyente libertad; Darío ahonda la estrechez de su cuarto abigarrándolo de objetos y visiones que dibujan una imagen cada vez más sofocante.

21. Aunque muy sabido, no deja de ser oportuno recordar aquí lo que el poeta afirmaría tiempo después en las "Palabras liminares" a *Prosas profanas*:

"¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer...".

Surge entonces una paradoja: quien inicialmente se mostraba poeta estricto de la modernidad y sus ingredientes representativos va ahora en busca de la naturaleza; a la inversa, quien despuntaba como poeta abierto hacia el paisaje natural se vuelve ahora hacia la modernidad más rigurosa. Pero que no despiste este trastocamiento. Mientras Baudelaire afirma su condición de hombre urbano inventando una naturaleza que no busca donde debiera, en la realidad externa, para terminar de consagrar así el supremo poderío de la imaginación; Darío sofisticada ingenuamente la suya por exagerar un repertorio de elementos que, mejor administrado, hubiese resultado tolerable. Es decir: utilizando con ajuste recursos que aparentemente parecerían contradecirlo, Baudelaire consigue lo que no consigue Darío al excederse en los rasgos que en principio estaban a su favor. Sobre esta base se comprenden las respectivas diferencias: a los horizontes azules del francés, Darío opone sus pieles de astracán; a los chorros de agua, sus lechos opulentos; al sol, topacios y pedrerías; al canto de los pájaros, los suspiros y las risas de los amantes; al calor de la imaginación, el calor de un brasero.

Y se ha de reparar todavía en otra diferencia fundamental: a Baudelaire le basta, simplemente, el poder de la fantasía, la voluptuosidad de poder fabricar la primavera por un acto de su sola voluntad; Darío, que, como lo ha apuntado Pedro Salinas, en "El año lírico" define "los cuatro tiempos del año [...] por situaciones de estado amoroso,<sup>22</sup> necesita ir más allá de la pura magia de la fantasía y crear una mujer; una vez sacada de la imaginación esa figura femenina, le atribuye artificiosamente los rasgos aprendidos en el exotismo parnasiano, por un lado, y en los "paraísos artificiales", por otro; es así como la mujer queda convertida casi en la caricatura de la musa del decadentismo. De modo que, si Baudelaire tiende a postergar en este momento su fuerte sensualismo natural y —concepto lúcido— se complace en exaltar la fantasía como una capacidad fulgurante del pensamiento, Darío desborda su sensualismo poderoso en el acto fecundo de la imaginación, y concluye el poema entre exaltaciones alcohólicas y eróticas.

## VI. Conclusiones.

Evidentemente, el posible modelo que Darío pudo haber encontrado en el poema de Baudelaire quedó alterado por completo en "Invernal". La clave se ha esbozado pocos renglones más arri-

22. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1957, p. 55.

ba. Mientras Baudelaire maneja la imaginación lírica como atributo de una inteligencia creadora, que puebla los espacios poéticos con imágenes lúcidas y construidas sobre una base rigurosa de pensamiento, Darío se deja extraviar en los laberintos de una imaginería densamente sensual, incapaz de crear asideros definitivos, hecho que percibió claramente Octavio Paz cuando señaló:

el modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que prefiere todas esas metáforas brillantes y sonoras.<sup>23</sup>

Con todo, entre maestro y discípulo hay una coincidencia evidente: los desvelos por la perfección del verso, la destreza en la concepción de estructuras poéticas, el afinamiento sutil de ritmos y rimas. Ésta es, quizá, la lección que mejor aprendió el poeta americano desde antes de su llegada a Chile; la lección que afianzó mientras insistía en poner los ojos, con sus compañeros de bohemia, sobre la validez aleccionadora de los maestros que se hacían escuchar desde Francia, desde el mundo.

Luego de *Azul*... , el poeta de Nicaragua conquistará su voz más alta: *Cantos de vida y esperanza*, *Poema del otoño*; "Yo soy aquel que ayer no más decía...", "Lo fatal", "La cartuja"... Sin embargo, antes y después, Baudelaire conseguirá desbordarlo. A propósito de *Prosas profanas*, Octavio Paz ha ensayado una explicación que permite comprender, en general, por qué Darío no pudo doblegar nunca esa empinada prioridad:

entre la estética de *Prosas profanas* y el temperamento de Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético sino cordial: se sentía y sabía solo pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo. Lo que da unidad a *Prosas profanas* no es la idea sino la sensación —las sensaciones. Unidad de acento, algo muy distinto a esa unidad espiritual que hace de *Les fleurs du mal* o de *Leaves of grass* mundos autosuficientes, obras que despliegan un tema único en vastas olas concéntricas. El libro del poeta hispanoamericano es un prodigioso repertorio del ritmo, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia sino las metamorfosis de una sensibilidad.<sup>24</sup>

JOSÉ MARÍA FERRERO

23. Paz, Octavio, *loc. cit.*, p. 21.

24. *Ib.*, p. 39.