

La originalidad de las influencias en Rubén Darío

Francisco Solares-Larrave

Northern Illinois University

tc0fjs1@wpo.cso.niu.edu

Estados Unidos

Resumen: Críticos como Max Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, entre otros, consideran las influencias que recibió Rubén Darío de autores previos como explicación de su producción. Un aspecto interesante de estas influencias es que no fueron involuntarias sino deliberadas, como lo revela la famosa frase dariana de 1891: "¿A quién debo imitar para ser original?" (*EE*: 121). Esta afirmación debe llevarnos a reconsiderar nuestras ideas sobre el valor de las influencias como método crítico, y contextualiza el fenómeno cultural del modernismo al enfatizar su naturaleza como respuesta cultural y resultado de una transculturación. Aunque este tema haya sido tratado por la crítica (Rama, 1970; Pacheco, 1970), tanto la idea de influencia que refleja esta declaración como sus resultados en su obra literaria nos llevan a reexaminar la noción de influencia, especialmente si se considera el modernismo como una formulación hispanoamericana de respuesta cultural, resultante de un proceso de transculturación. Este acercamiento servirá como explicación posible de los actos de apropiación de parte de Darío, quien, según Noé Jitrik, consideraba la literatura como un producto. Dentro de este contexto, cabe proponer que Darío veía estas apropiaciones como procesos modernos, orientados al mejoramiento de su producción. De este modo, al insertar elementos de obras europeas que decidió "imitar para ser original", no sólo altera el concepto crítico tradicional de la influencia, sino que establece un patrón de relaciones literarias y culturales entre América Hispana y Europa, visible en la interacción de sus obras y las fuentes que la inspiraron, como son "Sonatina" ("Le chevalier double" de Théophile Gautier), y "Palabras a la satiresa" ("Les ingénus" de Paul Verlaine).

Palabras clave: Influencias; Rubén Darío; Originalidad; "Sonatina"; "Palabras a la satiresa".

Title and subtitle: The originality of the influences in Rubén Darío.

Abstract: Max Henríquez Ureña and Enrique Anderson Imbert, among others, have viewed the influences Rubén Darío received from other writers as a way to explain the Nicaraguan poet's work. However, a particular aspect of these influences is that they were very deliberate on Darío's part, as his famous 1891 statement "Who should I imitate in order to be original?" (*EE*: 121) proves. In fact, this remark of Darío's leads us to reconsider our notions of what influence means as a critical category, and also adds context to the cultural phenomenon of transculturation, that gave place to Spanish American *modernismo*. Even though critics such as Angel Rama (1970) and José Emilio Pacheco (1970) have examined this topic, both, the idea of influence contained in Darío's statement, and its literary results have led me to reexamine influence as a strategy within *modernismo's* agenda of cultural reply. This approach to influence may explain Darío's own acts of literary appropriation, which, according to Noé Jitrik, stem from the poet's concept of literature as commodity. Within this context, we want to propose that Darío saw these appropriations, now known as influences, as part of a modernization process whose goal was the improvement of his own, as well as Spanish America's cultural production. Hence, his choice to "imitate in order to be original" not only questions the traditional notions of influence, but also forges a pattern of literary and cultural relationships between Spanish America and Europe. This pattern is

evident in the relationship between his own works, and those on which his poems were inspired. With these ideas in mind, my essay examines Darío's use of French literature in "Sonatina" ("Le chevalier double" de Théophile Gautier), and "Palabras a la satiresa" ("Les ingénus" de Paul Verlaine).

Key words: Influences; Rubén Darío; Originality; "Sonatina"; "Palabras a la satiresa".

La influencia como categoría crítica y estrategia cultural

En el momento en que alguien esgrime la palabra "influencia", el resultado puede ser halagüeño o perjudicial para el autor a quien se le aplica. Por lo general, el uso de la influencia como categoría analítica sirve, ante los ojos de los críticos, para explicar un texto literario, si no la obra entera de un escritor. Sin embargo, la connotación del término es una cuestión aparte en esta situación, e involucra un juicio de valor de parte de quien señala la presunta influencia en la producción de un autor determinado. El problema reside en nuestra percepción del fenómeno de la influencia; de hecho, al aludirla generalmente vienen a la mente nociones sobre los orígenes, inicios o raíces de una obra y, de hecho, no dejamos de insinuar que la obra cuyas influencias quedan señaladas es, en realidad, una copia mejorada, una imitación glorificada de otro trabajo literario. De esta asociación entre obras debe surgir, o al menos, se presume, una teoría que aclare las circunstancias y aspectos de una obra como resultado del efecto de otra obra o de un autor particular. Como anota José María Martínez (1996) en su valioso ensayo sobre las fuentes de *Azul...*:

El conocimiento del contorno libresco, aunque desplazado en los últimos años por otro tipo de enfoques críticos, sigue resultando válido para fijar el contexto cultural de un poeta y, dada la selección implícita en todo proceso de escritura con referencias literarias externas, resulta imprescindible para conocer su lado más profundamente creativo (199).

Por otra parte, como arguye Harold Bloom (1997) al hablar de la influencia entre poetas, la influencia tiene un elemento particular: es un homenaje intencional pues también significa "inspiración" (xii). De ahí que, en su momento, el hablar de influencias también revele las simpatías, asociaciones y antagonismos de un autor, además de su agenda cultural y artística particular. Esta segunda idea de influencia no recibe la misma importancia, pues carece del valor arqueológico que se le asigna al concepto inicial. De hecho, como las influencias frecuentemente son objeto de descubrimiento, cuando un autor la refleja a manera de homenaje, solamente se le reconoce sin mayores análisis ni profundizaciones como un punto más en el desarrollo literario particular de un escritor.

Ahora bien, hablar de influencias con respecto a Rubén Darío es internarse en un campo minado, pues su trabajo revela un uso deliberado y consciente de las dos interpretaciones del fenómeno. Por un lado, el señalamiento casi incriminador surge fácilmente gracias a la abierta y evidente filiación dariana con los movimientos artísticos europeos. Por otra

parte, es notoria la aceptación que Darío ejercía ante la variedad de producciones culturales que conoció, así como el hecho de que su voluntad de experimentación lo llevó a incorporar muchos de sus rasgos en su obra literaria. Curiosamente, pese a este encuentro de corrientes e ideas en la obra literaria de Darío, nunca se deja de señalar su originalidad. De hecho, los términos "originalidad" y "Rubén Darío" aparecen frecuentemente asociados como equivalentes.

Sea como fuere, Darío, en su originalidad, supo conjugar las novedades expresivas europeas con la literatura hispanoamericana. Con todo, y a pesar del consenso sobre su creatividad, nunca faltan señalamientos casi acusatorios sobre el efecto que tuvieron sus variadas lecturas sobre su producción literaria. Estas observaciones dieron pie a la siguiente observación de Bernard McGuirk (1987):

The fact is that Darío scholarship, as much as any, has been both blessed and bedeviled by the question of literary influence. Time and again, an influence may be traced or asserted: yet influence study generally proves inconclusive insofar as it remains at the level of established *fact*. Far more interesting is the question of how influence works and why (53).

La conclusión final de McGuirk(1987) —detenerse a pensar en la forma en que trabajan estas "influencias"— debe servir como impulso de futuros estudios, pues se refiere a un problema en particular: el valor que atribuimos a las influencias como medio de explicación literaria. Como afirma McGuirk (1987), las influencias son incontrovertibles, pero su valor reside más en su contexto y consecuencias. De hecho, al enfatizar la influencia de otras literaturas en las obras modernistas reforzamos la imagen paradójica del movimiento, cuyos participantes forjaron, mediante préstamos, adopciones y apropiaciones, un estilo identitario hispanoamericano usando componentes europeos. Pese a esta aparente paradoja, los resultados hablan por sí mismos tan claramente como Darío, que frecuentemente comentaba sobre las fuentes literarias en que bebía y sobre sus esfuerzos por transplantar lo aprendido a su propia producción artística.

Con todo, esta categoría metodológica ha llevado a críticos como Max Henríquez Ureña, Seymour Menton y Octavio Paz, explícita o implícitamente, a considerar el modernismo como una creativa maraña de influencias, por lo que resulta usual hablar de las "influencias" literarias europeas en los modernistas como artículo de fe. Si bien, como aduce McGuirk (1987), las influencias son innegables, debemos considerar que también subvierten la originalidad modernista. En otras palabras, la "influencia" (detectada por un crítico sagaz gracias a su experiencia literaria) señala una dependencia y no una separación. Al pensar en influencias de este modo vemos puentes con peaje, en lugar de la estela de una embarcación que se aleja de las costas familiares para internarse en un mar de novedades. En realidad, y siguiendo un poco de lejos a Ángel Rama, las influencias "elegidas" por los modernistas reflejan "el esfuerzo obsesivo de autonomía" que marca la historia hispanoamericana (Rama, 1970: 20). El resultante alejamiento, impulsado por el anhelo de liberación, ayudó a los modernistas a interpretar y evaluar su herencia literaria (103).

Ahora bien, una explicación alterna sobre el interés modernista en otras literaturas es, según José Emilio Pacheco (1970), que:

[a]l perder España sus postreras colonias y acelerarse la expansión de los Estados Unidos, los hispanoamericanos depusieron su actitud hostil e intentaron crear una noción de identidad hispánica a la que no se oponía el gusto por la literatura francesa, ya que los mismos metros importados por los primeros modernistas —el alejandrino y el eneasílabo— fueron introducidos de la propia Francia por Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita (xv-xvi).

Este esfuerzo por crear una cultura que no considerara la admiración por las literaturas extranjeras como deslealtad, refleja la transformación señalada por Rama (1970: 42) y por Pacheco (1970: xlv): que el arte había adoptado un sistema análogo al del mercado, en el cual las obras funcionaban como una mercancía más. Gracias a estas ideas los modernistas decidieron considerar otras literaturas como fuentes de insumos enriquecedores, y su arte, que, como señala Pacheco, tenía lectores especializados (1970: xliii-xlv), refleja sus decisiones y elecciones mediante recursos metaliterarios y autorreflexivos. Las influencias se convierten así en préstamos de inversión mediante los cuales los modernistas, con una actitud postnacionalista, desarrollan una literatura nueva que integra conceptos como la intertextualidad y la heteroglosia. Darío refleja esta renovación en su famosa formulación de 1891, cuando escribió en su ensayo "Los colores del estandarte" la pregunta (en francés) "¿A quién debo imitar para ser original?". Su respuesta: "Pues a todos" (*EL*: 121).

Notemos que con todo y el tono travieso de Darío, su afirmación juega con los bordes del problema que nos ocupa: la percepción de la influencia. Conviene recordar que, como señala José María Martínez (1996), con Darío abundan los riesgos de encontrarse con pistas falsas:

Al investigar la procedencia de los textos darianos existe, además, el inconveniente de que tampoco los testimonios autocríticos ofrecen una garantía de infalibilidad. Así, las declaraciones de *Historia de mis libros* (1909) y de la *Autobiografía* (1912), tantas veces utilizadas como piedras clave de argumentación, contienen mistificaciones e inexactitudes (199-200).

De este modo, si, como sugiere el propio Darío en sus numerosas afirmaciones, su obra proviene de una adaptación deliberada y no de una adopción inconsciente, ¿cómo afecta su actitud nuestro concepto de influencia? ¿Podemos hablar de apropiación? ¿Qué efectos tendría un cambio de término?

La respuesta posible a todos estos problemas surge al considerar el modernismo como resultado de una transculturación, operando en forma dialógica con otras literaturas y otras culturas. Al partir de esta posición, el modernismo, con todas sus reflexiones críticas y autocríticas, adquiere una dimensión particular, pues revela su valor como respuesta cultural de Hispanoamérica al reprocesar (y reapropiar) figuras y signos foráneos en su producción contestataria. Dentro de este contexto las alusiones de Darío a las literaturas francesa, inglesa y de Estados Unidos, y sus referencias a autores como Gautier, Verlaine

y Murger dentro del sistema crítico que formulara en *Los raros*, ilustran su convicción del poder de la "influencia" como medio de respuesta cultural.

De condesas, princesas y promesas

A manera de ejemplo de esta estrategia de respuesta podemos reconsiderar las "influencias" literarias francesas en Darío. Una de ellas es la respuesta que Darío articula en "Sonatina" al cuento "Le chevalier double", de Theophile Gautier, en la que vemos en acción las estrategias de transculturación de los modernistas. Naturalmente, aunque sea tentador hablar de influencias, tal vez convenga más señalarlas como transferencias, debido a los aspectos que problematizan la relación entre ambas obras. Comencemos por decir que ambos trabajos empiezan con el evocativo retrato de una mujer, a la que tratan ambos en formas muy distintas. Gautier presenta a Edwige, una mujer noble, casada con el conde Lodbrog, meditando sobre su situación mientras contempla el paisaje desde su ventana, y recuerda la reciente llegada de un inquietante extraño. Este visitante, venido durante una noche de tormenta, ha cautivado su corazón, y Edwige se debate entre su fidelidad y una morbosa pasión por este poeta de Bohemia al que Gautier (1993) describe como "bello como un ángel, pero como un ángel caído" (127-28, mi traducción). Cuando este hombre, cuyos ojos la atormentan, se va, Edwige da a luz a Olof, hijo del conde, al que ya esperaba a la llegada del bohemio. Más tarde, un nigromante elabora el horóscopo del niño y le explica a Edwige su extraña naturaleza: Olof se encuentra bajo el gobierno de dos estrellas, una roja, maléfica, y la otra verde, de benéfica influencia, en constante conflicto. Hacia el final del cuento, Olof encuentra a otro caballero, lo mata y entonces da cuenta de que ha eliminado a su doble, la influencia negativa en su vida.

Entre tanto, la princesa dariana, perdida en su ensoñación, surge, rozagante y prometedora, de los conocidos versos iniciales de la "Sonatina":

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

(...)

La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión (1972: 25).

Esta actitud contemplativa de la princesa dariana coincide con la de la dama nórdica (por lo tanto exótica) de Gautier (1993), que aparece así:

Qui rend donc la blonde Edwige si triste? que fait-elle assise à l'écart, le menton dans la main et le coude au genou, plus morne que le désespoir, plus pâle que la statue d'albâtre que pleure sur un tombeau? (127).

[¿Quién entristece tanto a la rubia Edwige? ¿Qué hace ella sentada al balcón, con el mentón sobre su mano y el codo en la rodilla, más sombría que la desesperación, más pálida que la estatua del albatros que llora sobre una tumba? (mi traducción).].

La actitud feérica de ambas figuras les confiere un aire distante y a la vez familiar, al asociarlas con los cuentos de hadas. Darío refuerza esta impresión al anotar:

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz? (1972: 25-26).

Mientras tanto, en Gautier (1993) leemos:

Edwige, blonde Edwige, ne croyez-vous plus à Jesus-Christ le doux Sauveur? doutez-vous de l'indulgence de la très sainte Vierge Marie? Pourquoi portez-vous sans cesse à votre flanc vos petites mains diaphanes, amaigries et fluettes comme celles des Elfes et des Willis? Vous allez être mère; c'était votre plus cher vœu: votre noble époux, le comte Lodbrog, a promis un autel d'argent massif, un ciboire d'or fin à l'église de Saint-Euthbert si vous lui donniez un fils (127).

[Edwige, rubia Edwige, ¿no crees acaso en Jesucristo, el dulce salvador? ¿Dudas de la indulgencia de la santa Virgen María? Por qué llevas siempre a tu lado tus pequeñas manos diáfanas y delgadas como las de un elfo o un gnomo? Serás pronto madre; ése era tu deseo más profundo; y tu noble esposo, el conde Lodbrog, ha prometido un altar de plata maciza, un ciborio de oro fino a la iglesia de San Euberto si le das un varón (mi traducción).].

Si bien tanto Darío como Gautier retratan las posibles elucubraciones de sus personajes, nos llama la atención la calidad como símbolo de una promesa futura que comparten las dos mujeres en sus obras. Mientras la princesa suspira con anticipación por su felicidad futura, la condesa se tortura con recriminaciones y dudas sobre su conducta y pensamientos. Con todo, en lugar de ver estas similitudes como influencias, o préstamos ilegales, considerémoslas como resultado del viaje literario de Edwige de Europa a Hispanoamérica. Si Edwige es una mujer madura, condesa y noble, en espera de un hijo que solidifique su matrimonio y le traiga tesoros, la princesa dariana es una mujer joven y soltera, que sueña con conocer al hombre que se case con ella. Dentro de su mundo, Edwige ha cumplido con su misión y su futuro —es casada y madre—, aunque oculte su fascinación por el visitante de Bohemia. Mientras, la rozagante princesa dariana encarna una promesa de felicidad y un futuro esperanzador. Como ambas figuras pueden representar el encuentro entre pasado (tradición) y futuro (modernidad), su dicotomía aparece enmarcada por los elementos del discurso de futuridad con el que, según Carlos

Alonso (1998: 6), Europa se refería a América durante el siglo XIX. Afirma Alonso (1998) que América era visualizada como una tierra promisoría, joven y prometedora, cuya novedad justifica todos los intentos de explotación. Esta imagen particular puede explicar que la princesa, mujer joven y soltera, encarna una promesa, y que, merced a su exotismo, se convierte en un signo modernista tan elocuente como el cisne, integrada con visiones de la feminidad similares a las de "La ninfa" y "La muerte de la emperatriz de la China" por su conjunción de sexualidad, otredad y arte. En contraste con estas figuras, Gautier presenta una mujer casada y de conducta presumiblemente irreprochable, pero que todavía oculta un secreto cuyas repercusiones se extienden a su hijo (su futuro). Por su parte, Darío adoptó y adaptó las imágenes recibidas del autor francés al contexto modernista y, como parte de su proceso de apropiación de lo europeo, convirtió a la condesa en princesa, y al hacerlo transformó sus lamentaciones en una dulce melancolía, que al mismo tiempo envuelve una promesa de felicidad. De este modo, Darío formuló un retrato prometedor y esperanzador de la modernidad para Hispanoamérica.

"Les ingenus" y "Palabras de la Satiresa": una revisión

Las influencias de la literatura francesa en la obra dariana van más allá de este encuentro con Gautier. De hecho, muchos críticos han señalado la multitud de puntos de contacto existentes entre el modernismo de Darío y la literatura francesa. El caso que nos ocupa a continuación ha sido señalado por Arturo Marasso, según anota Ángel Rama (1970: 118), y se trata más bien, según el crítico uruguayo, de "una motivación circunstancial" (118).

En realidad, como admite en su texto, Rama (1970) está en desacuerdo con la lectura que propone Marasso de "Palabras de la satiresa", y presenta una alternativa: que en este poema, "todo se hace explícito y rotundo, apelando a un juego de referencias rígidamente cultistas, donde las palabras valen por los conceptos que conllevan en un sistema valorativo propio de la época". (119) El resultado es un "entretreído de conceptos" que sobrepasa, en impacto y ejecución, a la deliberada imprecisión de Verlaine. Aduce Rama (1970) que mientras Verlaine presenta un "juego 'nuancé', evanescente, casi ambiguo, debussyano" (118), Darío ofrece "el mecanismo categórico, brillante, con sonoridades de gran orquesta, explicativo y mental" (118), con todo y "erectos senos" y "lozanas manzanas", que emergen de un "busto que bruñía de sol".

Con todo, al leer los poemas desde otra perspectiva, las relaciones entre ambos emergen de manera diferente. Si bien Rama (1970) acierta al señalar las estrategias contrastantes de ambos poetas, el aspecto que prefirió dejar de lado es la manipulación y la observación de la figura femenina como símbolo de una promesa (de placer, de felicidad). Verlaine (1951), cuyo poema "Les ingenus" pertenece a la colección *Fêtes galantes*, comienza con una tierna evocación de juventud. La voz poética se refiere a un tiempo impreciso, una velada otoñal, en la que un grupo de jóvenes mujeres se presta como fuente de fantasías inocentes para el poeta.

Les hauts talons luttaien avec les longues jupes,
En sorte que, selon le terrain et le vent,

Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
Interceptés! —et nous aimions ce jeu de dupes.

[Los altos talones luchaban con las largas faldas,
y según fueran el terreno y el viento,
a veces relumbraban partes de piernas
—interceptadas— y nos gustaba este juego inocente (mi traducción).].

La imagen de faldas y talones en contacto sugiere movimiento, y sólo merced a esta situación logra el poeta atisbar "trozos de pierna" con frecuencia. El voyeurismo implícito en la acción queda retratado, nostálgicamente, como un juego inocente, de tontos [*jeu de dupes*]. Esta visión, impresión de placer, prometido e inocente, continúa en la estrofa siguiente:

Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux
Inquiétait le col des belles sous les branches,
Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches,
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

[A veces también el dardo de un insecto celoso
preocupaba del cuello a las bellas bajo las ramas,
y los súbitos relámpagos de nuca blancas,
eran placer para nuestros jóvenes ojos locos (mi traducción).].

El juego de ver sin ser observado, de robar imágenes furtivas y, en suma, evocar una visión, continúa mediante el énfasis en lo repentino: las blancas nuca que aparecían como relámpagos, al mismo tiempo que sus jóvenes propietarias se esforzaban en cubrir las "del dardo de un insecto celoso". Estas visiones fugaces, reitera Verlaine, "eran placer para nuestros jóvenes ojos locos" por su presunta ilegitimidad. En este coqueteo con lo prohibido, Verlaine (1951) alude la sexualidad como aventura al simbolizarla como los furtivos encuentros con la piel desnuda de las jóvenes, aunque logra envolverla con un aura de inocencia que, en la estrofa final, termina con un desengaño cruel:

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne:
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,
Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne.

[La noche caía, una noche ambigua de otoño:
Las bellas, soñadoras en nuestros brazos,
se decían entonces palabras tan falsas, en voz baja,
que nuestros corazones desde entonces tiemblan y se asombran (mi traducción).].

La atmósfera, que Rama (1970) caracterizó como "debuysiana", se nota en la repetición (*Le soir* [...], *un soir* [...]) y la eufonía del lenguaje (*équivoque d'automne* y *tremble et s'étonne*, por ejemplo), que anuncian la sorpresa del poeta. Esta nota ominosa emerge como las palabras tan falaces, susurradas por las beldades que se aferran "soñadoras" de

los brazos de los muchachos. Estas palabras, bajas y susurradas, impresionan el joven corazón del poeta tanto que no puede olvidar el contraste entre la belleza de las muchachas y la crueldad que ejercen. La promesa de felicidad, quebrantada, se convierte en desilusión y melancolía, que el poema recaptura con la perspectiva de la edad.

Si, como afirma Rama (1970), el poema dariano "Palabras de la satiresa", publicado en *Prosas profanas*, contrasta con el juego de sutilezas de Verlaine, Darío todavía se vale de la figura femenina para enfatizar las promesas de felicidad.

Un día oí una risa bajo la fronda espesa,
vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas;
erectos senos eran las lozanas manzanas
del busto que bruñía de sol la Satiresa: (1972: 134).

Si para Verlaine la promesa de placer reside en la furtiva visión de talones y faldas, Darío se vale de "una risa bajo la fronda espesa" como medio de evocación de lo prohibido. Sin embargo, en contraste con Verlaine, que se esfuerza por capturar la fugaz visión de las pantorrillas, Darío ve "brotar de lo verde dos manzanas lozanas" que representan no sólo el busto de una mujer, sino una promesa, no menos ilícita, de placer.

Era una Satiresa de mis fiestas paganas,
que hace brotar clavel o rosa cuando besa;
y furiosa y riende y que abrasa y que mesa,
con los labios manchados por las moras tempranas (1972: 135).

Darío refuerza el ambiente sylvico, sugerido por los "insectos celosos" y la imagen de muchachas bajo las ramas de Verlaine, con sus propios claveles, rosas y moras, que encierran asociaciones sensoriales y carnales. De este modo, la imagen femenina difiere radicalmente de las evocaciones de Verlaine. A diferencia de las muchachas, cuyos cuerpos se ocultan, la satiresa se ofrece al poeta:

Tú que fuiste, me dijo, un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta

en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira (1972: 135).

¿Son estas "palabras de la satiresa" que Darío transcribe en su poema, las mismas, tan perturbadoras, que susurran las muchachas en "Les ingenus"? Podríamos aducir que sí, ya que de hecho forman parte de una respuesta cultural al articular dos poemas. Verlaine termina el suyo al mencionarlas, mientras que Darío las transcribe. En ambos casos, las palabras sorprenden y abruma al poeta, pues descubren (o revelan) la calidad carnal del amor. Por otra parte, la transición de la figura femenina, de inocente a seductora, no deja de recordarnos la transfiguración de Edwige, cuya apariencia oculta sus angustias. De

este modo, las jóvenes en “Les ingenus” encierran, tal como Edwige, engaños, duplicidad y traición, y sus palabras —que revelan su dualidad— marcan el corazón del poeta.

En contraste con la representación femenina en “Les ingenus” como vehículo de duplicidad y falsedades, el poema de Darío, aunque no se aleja del voyeurismo insinuado por Verlaine, difiere en el hecho de que el poeta recibe una invitación a observar. En otras palabras, no tiene razón para ser furtivo, ya que la sátiresa ofrece y cumple su promesa. Pese al recurso que Rama (1970) denomina “un entretreído de conceptos” contenidos en Pan, Apolo, el argonauta, la esfera la lira y la flauta (119), el rasgo más notable radica en que la Sátiresa encarna la respuesta cultural dariana a la representación femenina. La sátiresa es, en palabras de Rama (1970), “la mujer rotunda, la compañera del amor carnal que se dirige a él enseñándole el traspaso de la delicadeza tímida adolescente a la integración de carne y alma que parece presentarse como la norma del amor adulto” (118). En contraste con la sátiresa, cuya representación se basa en alusiones a objetos naturales y altamente evocativos, como la risa, las manzanas, el clavel, rosas y moras, las jóvenes muchachas de “Les ingenus” son talones, faldas, piernas y nucas: fragmentos, alusiones o visiones fugaces, indescritibles, pero no por ello inaudibles. Si bien ambas estrategias sugieren una fragmentación del sujeto, en el caso dariano, la respuesta coincide, nuevamente, con la retórica de la promesa a la que se refiere Carlos Alonso (1998). Esta visión de la Sátiresa contiene no sólo la imagen contestataria ante el poema de Verlaine, sino también el típico acercamiento desacralizador típico de Darío, con el que combina su sensualidad, la *jouissance* barthesiana, y el arte, como su causa suprema y objetivo vital.

En suma, Darío, influido o no por Verlaine, plantea una respuesta en “Palabras de la sátiresa” a través de la imagen femenina. Los contrastes que surgen de la comparación de ambos poemas son similares a los que emergen tras observar “Le chevalier double” y “Sonatina”: en todos estos trabajos la imagen femenina experimenta los mayores cambios, y viene a convertirse en promesa y esperanza, pese a que su presunto referente original sugiere lo contrario. En cualquier caso, si bien es difícil evadir la idea de influencia como determinante de estas relaciones, debemos hacerlo desde una perspectiva distinta. Como apunta José María Martínez (1996), Darío “había entendido los conceptos imitación y originalidad como recíprocamente necesarios y en ningún momento contradictorios” (213). Por esta razón, el fenómeno que para otros sería influencia, en este caso es respuesta deliberada y enriquecedora. Después de todo, la singularidad de la princesa de la “Sonatina” no sufre a causa de su parentesco con la condesa, sino más bien crea un enriquecimiento mutuo; igual sucede con las “beldades” de Verlaine y la Sátiresa de las *Prosas profanas*, que, en su encuentro, nutren el contraste de significados encarnados por las figuras femeninas. La transformación de todas estas figuras refleja, en realidad, la originalidad de Rubén Darío, quien supo ver promesas, fulgor y optimismo en donde otros veían culpa, recriminación y angustia. Al fin y al cabo, las influencias, incontrovertibles, existen y reflejan, si no un *Zeitgeist*, al menos una comunicación particular entre sus participantes. Así pues, Darío, relacionado con Gautier y Verlaine a través de sus poemas, se comunicó con el resto de la América Hispánica para escribir poemas originales y

emblemáticos del modernismo. Con este gesto, Darío no sólo demuestra su originalidad al rendir un homenaje, no menos original, a la condesa de Gautier, a las jóvenes de Verlaine, a la tradición que las sustenta, y a la belleza que su imagen representa, mediante la misma transculturación que alimenta al modernismo y que reverbera en la producción cultural hispanoamericana hasta hoy en día.

Obras citadas

- Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York - Oxford: Oxford UP, 1998.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Second edition. New York - Oxford: Oxford UP, 1997.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas*. [1897] 7a. edición. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Darío, Rubén. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. E. K. Mapes, ed. New York: Instituto de las Españas, 1938 (*ET*).
- Gautier, Theophile. *Récits fantastiques*. Paris: Bookking International, 1993.
- Martínez, José María. "Nuevas luces para las fuentes de *Azul...*". *Hispanic Review*, 64, 2 (1996): 199-215.
- McGuirk, Bernard. "On Misreading Mallarmé: Rubén Darío and the Anxiety of Influence". *Nottingham French Studies*, 26, 2 (1987): 52-67.
- Pacheco, José Emilio. "Introducción". En: *Antología del modernismo (1884-1921)*. Selección, introducción y notas de José Emilio Pacheco. México: UNAM, 1970.
- Rama, Angel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la U Central de Venezuela, 1970.
- Verlaine, Paul. "Les ingénus". En: *Oeuvres poétiques complètes*. París: NRF, 1951.