

## Modernismo y sociedad en la obra poética de Rubén Darío

Marco Antonio Rodríguez Murillo  
Red Literaria del Sureste Nuestra América, México  
ludovicoariosto@gmail.com

### **Resumen**

La presente investigación estudia la poesía de Rubén Darío desde una perspectiva social. Para ello se consideran los siguientes temas: lenguaje lírico (cuantitativa y cualitativamente), y la concepción poética que Rubén Darío tenía de América. Asimismo, se revisa el concepto de Modernismo desde las propuestas de Schulman, Ruiz Abreu, y otros escritores.

**Palabras clave:** Modernismo, Darío, poesía, lenguaje lírico, sociedad, América.

## Modernism and Society in the Poetic Work of Rubén Darío

### **Abstract**

This investigation studies the poetry of Rubén Darío from a social perspective. For this effect, the following topics are considered: lyrical language (quantitative and qualitatively), and the poetic conception that Rubén Darío had of America. As well, the concept of Modernism is review from the proposals of Schulman, Ruiz Abreu, and others writers.

**Keywords:** Modernism, Darío, Poetry, Lyrical language, Society, America.

## Introducción

Según el crítico Iván Schulman, para reflexionar en torno a las diversas manifestaciones de la modernidad suscitadas en Latinoamérica, es necesario poner en la mesa de diálogo dos diferentes conceptos que hacen referencia a dos tipos de espíritu que hicieron acto de presencia en el siglo XIX: la modernidad social y la modernidad estética o artística. La primera creció en nuestros países con apenas algunas variaciones con respecto a los modelos europeos, por lo que trajo un inevitable beneficio a estos últimos a costa del prejuicio hispanoamericano. Sus características eran, nos dice Schulman: “la defensa de la doctrina del progreso, la confianza en la eficacia de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo cronológico o “astronómico”, el culto a la razón, la primacía de ciertos valores colectivos e individuales como la acción, o las soluciones basadas en los principios pragmáticos” (2002: 214). La segunda modernidad, practicada por nuestra pequeña élite letrada, fue uno de los pocos rubros en donde se pudieron insertar las ideas y esperanzas para la construcción de una modernidad netamente hispanoamericana, no sujeta a la dependencia económico-ideológica de las potencias mundiales. Aquello, además, “constituyó una expresión fundamentalmente contestataria, antimercantil, anti-burguesa, antirracional [sic] y lúdica, centrada en la entronización de lo subjetivo” (Schulman, 2002: 214).

En literatura esta última modernidad tuvo una clara manifestación en el Modernismo, y que para Schulman fue “una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo” (2002: 214). El origen del Modernismo se remonta hasta 1882, cuando José Martí publica en Nueva York el “Prólogo” a *El poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde. En dicho texto hace énfasis en el nuevo espíritu poético y su carácter crítico hacia la vida moderna, sumado a su confluencia con la naturaleza:

Suspensa, pues, de súbito, la vida histórica; harto nuevas aún y harto confusas las instituciones nacientes para que hayan podido dar de sí, –porque a los pueblos viene el perfume como al vino, con los años,– elementos poéticos; sacadas al viento, al empuje crítico, las raíces desmigajadas de la poesía añeja; la vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética; la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna (Martí, en línea).

A pesar de que en la obra de Martí aparecen indicios suficientes para hablar de Modernismo, no es hasta que la obra de Rubén Darío aparece en el ámbito hispanoamericano cuando el Modernismo comienza a estar en la mira del mundo moderno-occidental, y a hablarse de él como una renovación de la literatura castellana.

El objetivo del presente ensayo es tratar de llegar a una definición del Modernismo hispanoamericano desde una perspectiva social, haciendo hincapié en las reflexiones de Schulman, Ruiz Abreu y otros críticos, quienes lo consideran no como una escuela, sino como un arte epocal, ya que en él reside la manifestación del pensamiento hispanoamericano de una etapa clave como lo fueron las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Asimismo, presento una reflexión de conceptos clave como: el individualismo y la identidad, el lenguaje lírico, y el cosmopolitismo, así como la idea de América. A continuación procedo a revisar la manifestación social del Modernismo en la obra del poeta nicaragüense Rubén Darío.

### **Modernismo y sociedad hispanoamericana**

En las últimas décadas del siglo XX se cosecharon importantes logros en cuanto al estudio del Modernismo se refiere. Los críticos, tras una exhaustiva revisión hecha desde una renovadora óptica, concluyeron que el Modernismo no podía ser considerado como una escuela, sino como una literatura epocal: “una manifestación literaria de una época regeneradora, la del profundo “de-basamiento” y “re-basamiento” [...] de la cultura decimonónica” (Schulman, 1966: 12). Todo ello consecuencia del intento de inserción de Hispanoamérica al mundo moderno, siempre con la intención de mostrar una identidad propia, la cual se enfrentaría a aquella que las potencias mundiales le tenían preparada: la de Estado neocolonial, o bien, subdesarrollado. Con toda razón comenta Octavio Paz: “el amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces negada a los hispanoamericanos” (1965: 21).

Si el Modernismo es un arte epocal y no una escuela, se entiende el porqué a lo largo del tiempo los académicos y estudiosos han intentado dar con una definición totalizadora sin poder llegar a ella, de ahí que Álvaro Ruiz Abreu en *Modernismo y generación del 98* (1984), y Schulman en *El*

*proyecto inconcluso* (2002), propongan la idea de que “no es homogéneo, sino disperso” (Ruiz, 1984: 9); además de “la pluralidad Modernista, concepto afín de la(s) filosofía(s) existencialista(s), o sea el concepto de varios modernismos que dejaron sus huellas no sólo en las producciones de una literatura elitista sino en espacios diversos de la cultura popular” (Schulman, 2002: 77). Debido a esta característica del Modernismo, resulta posible apoyar o rebatir diversas adjudicaciones que intentan definirlo totalmente: Modernismo como un segundo Romanticismo hispanoamericano, o nuestro propio Romanticismo; como movimiento exclusivamente especular (en cuanto a la idea del arte por el arte); como escapismo; como arte decadente, como crítica hacia la sociedad, etcétera. Al respecto, recordemos *Prosas profanas* (1896), de Rubén Darío. Pareciera que en este poemario el autor centra sus preocupaciones en la búsqueda de nuevas formas de lenguaje poético, “olvidándose” de plasmar y criticar la realidad moderna, tal como lo había hecho en algunos pasajes de *Azul...* (1888). Debido a dicho poemario, y a otros cuyo valor resalta en lo estético, es que el Modernismo ha sido considerado equivocadamente escapista, es decir, que prescinde de las problemáticas sociales que se suscitaron en su contemporaneidad.

Acaso uno de los únicos puntos verdaderamente en común y que generaliza a muchos de los autores modernistas, sea la plasmación de la modernidad en sus textos, y con ello, el proyecto de apropiación de ésta para Hispanoamérica, con el fin de fortalecer su identidad y darla a conocer al resto del mundo. Esta idea en común lleva dentro de sí un ferviente deseo de innovación y renovación.

Siendo receptor de varios movimientos ideológicos y literarios, el Modernismo estuvo marcado por el individualismo de los románticos. Sin embargo, dicho concepto no respondió únicamente al deseo de un espíritu humano libre de los nuevos estatutos sociales impuestos por la burguesía, sino también al deseo de dar a conocer una identidad propia, marcadamente hispanoamericana, no supeditada a las grandes potencias de Occidente. Por otra parte, el Modernismo puede ser visto como una reacción contra el Romanticismo (Ruiz, 1984: 11), contra su “esterilidad”, su anquilosamiento en las letras latinoamericanas. Aclaro que en ningún momento se repudió este movimiento: la obra de Rubén Darío, por ejemplo, está fuertemente influenciada por autores como Edgar Allan

Poe, Víctor Hugo, Lord Byron, Bécquer, entre otros; lo que se criticó fue la manera en la que se tomó en Hispanoamérica: como imitación de los autores claves de Europa y de Estados Unidos, aportando muy poco a la literatura. No había, pues, una identidad propia en estos textos, sino más bien una propuesta de imitación o palimpsesto de los grandes textos románticos occidentales. Por ello, según comenta François Pérus: “El modernismo responde, según Rama, al “afán de autonomía de las recién conformadas naciones latinoamericanas, no sólo frente a las antiguas metrópolis, mas también frente a los centros hegemónicos que surgen con la reciente expansión capitalista-imperialista” (1976: 69).

Para definir el pensamiento hispanoamericano y su lugar en el mundo moderno, los modernistas tuvieron la tarea de actualizarlo; razón por la cual en muchos de sus textos aparecen diversas filosofías y mitologías tanto orientales como occidentales: religiones, ciencias, movimientos artísticos y literarios. En breves palabras, los modernistas tenían que estar a la vanguardia de los nuevos descubrimientos acontecidos en el mundo, puesto que se consideraban voceros de la modernidad; de ahí el evidente carácter cosmopolita que se logra ver, aun en textos que pudieran parecer locales. Esta vanguardia fue también hacia el pasado de la misma Hispanoamérica, realizando una introspección (aunque todavía escueta) hacia las culturas indígenas, no sólo con el fin de que la identidad obtenida proviniera de las raíces más profundas, sino como manifestación en contra del orden colonial (y neocolonial) del que se había participado, y del que aún no se lograba salir.

La poesía, y en general la literatura modernista se caracterizó más que por una renovación temática, por el enriquecimiento del lenguaje y la frase “el arte por el arte” (Pérus, 1976: 69). Lo anterior está profundamente ligado a la idea de que el artista moderno es un anfibio en la sociedad, es decir, vive en un mundo comprendido entre fuerzas totalmente contrarias y, si se quiere, contradictorias, como lo son la realidad y su propio imaginario poético:

Vivía éste en medio de fuerzas contradictorias, polares, condenado a comparar con dolor el profundo e intransitable abismo entre sus gustos refinados y exquisitos y los valores materialistas y positivistas que lo

circundaban [...] La tensión y distensión de las fuerzas antagónicas del modernismo, el siempre frustrado intento del escritor por establecer nexos entre su realidad interior y la exterior, producen en él una sensación de vacío, de soledad y de aislamiento (Schulman, 1966: 17).

Este imaginario, en contra de lo que algunos críticos piensan, no revela una irresponsabilidad o un rompimiento frente a la realidad del artista, sino que ésta se manifiesta en su propia creación, a veces de una forma sencilla y otras requiriendo de un minucioso análisis para desentrañar el significado de los elementos que la componen. Por ello se decía que el Modernismo era una especie de culteranismo latinoamericano entendido por pocos, una primera muestra de nuestra literatura barroca<sup>1</sup>. Según Carpentier, las dificultades y extrañezas que presentaba la obra de arte, dependía del intento de imitación de la naturaleza vasta y abundante que tanto había fascinado a los Conquistadores del siglo XVI y a los exploradores como Humbolt; así, el escritor hispanoamericano, se ve obligado a “lograr en su estética [...] un barroquismo paralelo al barroquismo del trópico templado” (1984: 124).

Para Schulman, el imaginario estético del artista del modernismo tiene como labor final “(re) construir su universo” (2002: 137); en vez de negar la vida, la afirma, la eterniza y la perfecciona mediante la idea del arte por el arte, la naturaleza, la belleza inmortal, el amor, etcétera. Aquello, además, sirve como un rechazo al espíritu avasallado por el utilitarismo, producto de la expansión económica de Europa y de Estados Unidos, donde aquellos valores ya habían sido invalidados y desplazados por pseudovalores materialistas. En este sentido, y siguiendo con Schulman, se considera al discurso modernista como un discurso de poder en cuanto a su cualidad de lenguaje desarmador: “Ante el desmoronamiento del discurso dominante, apolíneo, con el advenimiento del proyecto modernista / moderno se produce otro, dionisiaco, caracterizado por un tenaz cuestionamiento de

<sup>1</sup> Alejo Carpentier comentaba que el barroco no es un tipo de arte histórico, sino más bien un tipo de espíritu característico de algunos lugares en cuyos momentos se manifiesta un clímax de desarrollo o el principio de éste. Por ello, para el novelista cubano, el barroco se manifiesta “donde hay transformación, mutación e innovación; por tanto puede ser culminación, como puede ser premonición” (1984: 116). Además de que lo barroco tiene que ver con el mestizaje y cierta simbiosis (elementos que traía a colación el Modernismo). En este sentido la gran explosión que significó en el arte el Modernismo, era premonición de un proyecto para hacer florecer la economía, política, sociedad y cultura latinoamericanas, proyecto que, por ciertas circunstancias, no pudo ser llevado completamente a cabo.

conceptos sacrosantos, el experimentalismo estilístico, y el replanteamiento de percepciones de la naturaleza y de la realidad social e individual” (2002: 137). Asimismo, el lenguaje tendió hacia el cosmopolitismo intentando llenar aquellos valores que el mundo ya había perdido: abundan referencias a la Francia de los Luises, al Japón<sup>2</sup>, a la India, y a varias mitologías de la tradición grecolatina, lugares y épocas que se consideran de plenitud y florecimiento para la vida artística. También se supercodificaron elementos de otras culturas con el fin de suprimir la idea del sujeto colonizador y la del sujeto colonizado. El léxico propuesto por los modernistas funcionó, entonces, como subversivo de la sociedad burguesa moderna, y como el medio por el cual el artista descubría los soportes ideológicos y emocionales de los que carecía esta sociedad.

Con lo antes planteado, bien se puede decir que el Modernismo no sólo consistió en un lenguaje desarmador por medio de la crítica, sino que a través de ella misma buscaba construir, ya fuese la identidad propia, o bien, el futuro hispanoamericano mediante la abolición de un “falso” presente. Algunos modernistas como José Martí buscaron afirmar una identidad latinoamericana a partir de cierta otredad. Dice el poeta cubano en la escena V de “Abadala”:

El amor, madre, a la patria  
no es el amor ridículo a la tierra  
ni a la hierba que pisan nuestras plantas.  
Sino el odio invencible a quien la oprime,  
es el rencor eterno a quien la ataca (Martí, 1975: 18).

Tomando en cuenta la hipótesis anterior podría decirse que en el Modernismo “todos los textos son políticos, inclusive los que a primera vista parecen eludir la realidad” (Schulman, 2002: 18), o por lo menos cuentan con una intención que va más allá del disfrute estético, esto es que se entrevé una intención crítica. Es cierto que el lenguaje modernista no estaba destinado a las masas; pero en ello hay que entender el significado de la escogencia del receptor de estos textos, las clases altas y las letradas; no como una moda, sino como la comprensión de que estas

---

<sup>2</sup> Recordemos la gran influencia que el poeta mexicano José Juan Tablada tuvo al respecto de la poesía japonesa, pues logró en sus libros una adaptación válida del Haikai al idioma castellano.

clases, colocadas en la parte más alta de las esferas sociales, eran las únicas capaces de cambiar el rumbo de la América Hispana. Había que presentarles un discurso opuesto al de la modernidad europea, un discurso de un pueblo autónomo, separado de la sombra de otras potencias. Mientras tanto, hay que recordar que la gran mayoría de los escritores dedicaron su vida a las labores periodísticas, de esta forma sus discursos accedían a la masa poblacional (al menos la que podía leer), mostrándoles sus ideas digeridas.

Pavao Pavlicic, reflexionando sobre el modernismo (no sólo hispanoamericano, sino la inclusión de todo el arte moderno), concluye que existe una preocupación por describir la realidad circundante y un anhelo de poder cambiarla mediante el arte (1993:165-166). Aquello no era para menos, pues en todo el mundo se vivió una época de grandes cambios marcados por la necesidad de dejar atrás el pasado. Por ello, señala Pavlicic que “el arte modernista no necesita del pasado, excepto como oposición” (1993:166). En el caso particular del Modernismo, se regresó al pasado con la idea de delinear un nuevo presente. Un ejemplo claro es el cuento de Rubén Darío titulado “El rey burgués”. Con el fuerte sentido crítico que alimenta la trama, se retorna al momento en que los nuevos ricos nacidos de la burguesía hicieron mancuerna con la vieja aristocracia, dejando a un lado el arte y toda la carga de valores humanos existentes: “¿Era un rey poeta? No amigo mío, era el rey burgués” (2003: 26) escribe el nicaragüense. El texto modernista, al referirse al pasado lo critica, al mismo tiempo que establece un análisis de sus repercusiones en la contemporaneidad. Lo mismo ocurre con el futuro. Por ello, uno de los puntos claves sobre la mesa de diálogo de estos escritores fue la juventud. Martí, en *La edad de oro* (1889), propone la formación educativa de la niñez latinoamericana mediante la lectura de cuentos, poemas, o ensayos escogidos, que despertaran el espíritu crítico de su lector infante. José Enrique Rodó, más teórico que didáctico, en su *Ariel*, hace clara mención de este concepto, que para él es central: “La energía de vuestra palabra y vuestro ejemplo puede llegar hasta incorporar las fuerzas vivas del pasado a la obra del futuro” (1979: 9). Rubén Darío, por su parte, desde el mundo de las alegorías, define este concepto como un “divino tesoro”, un doble don que tiene una parte simbólica, relacionada con la innovación literaria y



la individualidad latinoamericana; y otra parte social, vinculada con el progreso. Meditando, entonces, acerca de estos tres textos se puede extraer la siguiente conclusión: los cambios necesarios para la correcta incorporación de los países hispanoamericanos a la modernidad, sin que ésta se dé a partir de un neocolonialismo o subdesarrollo, tenían que ser puestos en marcha desde ahora. Sería la juventud quien disfrutase de los frutos, y quien tuviera que mantenerlos en su respectivo árbol.

A continuación hablaré de la obra de Rubén Darío. En ella se estudia la forma en que los puntos más cruciales para entender la veta social del Modernismo se manifestaron y dieron pie a una identidad compleja, que en su momento fue considerada la voz más representativa de toda Hispanoamérica.

### **El Modernismo de Rubén Darío**

Desde la lectura de los primeros poemarios de Rubén Darío, el lector puede encontrar una carga sutil de compromiso social acorde a varios intelectuales de la época. En ellos, que corresponden a su etapa formativa (1880-87), están presentes los primeros atisbos de su voz poética y ciertas reflexiones que lo llevarán a plasmar un descontento social que encuentra desembocadura en la universalización de la problemática del ser humano ante la modernidad. La poesía de Darío, entonces, no sólo se manifiesta en un plano local o nacional (Nicaragua, Hispanoamérica), sino que puede ser interpretada en la línea de grandes hitos universales, presentando dos perspectivas de la modernidad (la primera desencantada, la segunda entusiasta del progreso). Así, la poesía del nicaragüense revela, por un lado, los momentos en que Hispanoamérica se ve asombrada ante las posibilidades del proyecto de modernidad, hasta esos otros en que lo descubre como un proyecto fallido. En *Salutación del optimista*, dice:

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!  
Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos  
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;  
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;  
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte;  
se anuncia un reino nuevo (Darío (II), 2005: 7-8).

Por otro lado, en *Canto de esperanza*, encontramos:

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.  
Un soplo milenario trae amagos de peste.  
Se asesinan los hombres en el extremo Este (Darío (II), 2005: 16-17).

Tenemos en la poesía de Rubén Darío la expresión de un sentir universal que, de igual manera, sería compartida por tantos otros poetas a nivel mundial. Una expresión cosmopolita sí, pero siempre evocando su lugar de arraigo: lo hispanoamericano, entregándonos así su propia versión de proyecto de modernidad. A continuación abordaré algunas de las propuestas que considero importantes para la ilustración de dicho proyecto.

### **El lenguaje rubendariano (I)**

Rubén Darío ensayó si no todas, sí al menos la mayoría de las formas en que la poesía castellana podía ser expresada; desde el endecasílabo y el octosílabo (las formas más comunes), hasta el verso libre y el poema en prosa (novedades en aquel tiempo). Ello fue necesario porque, como señala Pedro Henríquez Ureña: “La versificación castellana parecía tender fatalmente a la fijeza y a la uniformidad, hasta que la nueva escuela americana, vino a popularizar versos y estrofas que antes se empleaban sólo por rareza” (1981: 96). En toda la amplia gama de versos y formas que abundan en la obra poética del nicaragüense, más que un afán de inventor, se halla el sello de un excelente lector y aprehensor de las novedades de su tiempo. Muchos poemas que asombran por su acabado técnico, no fueron descubrimientos suyos, sino perfeccionamientos de las búsquedas de otros autores contemporáneos o del pasado. En ese sentido, para Henríquez Ureña, la principal aportación de la poesía de Rubén Darío (y en general de los modernistas) tiene que ver con *la* “modificación definitiva de los acentos” (1981: 97). A continuación pasaré a comentar dos casos concretos que aparecen en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

En “Marcha Triunfal” existe una clara referencia a “Nocturno”, de José de Asunción Silva, en cuanto al uso de cláusulas en la estructura del poema; mientras que el poema XV, que combina versos de medidas diferentes, nos recuerda la poesía de Eugenio de Castro (Henríquez, 1981: 105-106). De *Marcha Triunfal* y su relación con *Nocturno* pongo un ejemplo. Silva escribe:

Una noche (1),  
toda llena (2) de perfumes, (3) de murmullos, (4) y de música (5) de alas  
(6),  
una noche (7),  
en que ardían (8) en la sombra (9) nupcial y húmeda (10), las  
luciérnagas (11) fantásticas (12),  
a mi lado (13), lentamente (14), contra mí (15) ceñida, toda (16), muda y  
pálida (17)  
como si un (18) presentimiento (19) de amarguras (20) infinitas (22)  
hasta el fondo (21) más secreto (22) de tus fibras (23) te agitara (24),  
por la senda (25) que atraviesa (26) la llanura (27) florecida (28)  
caminabas (29) (1951: 68).

Como bien se observa en la pequeña muestra de nueve versos que he tomado, entendemos que se encuentra escrito con una base de cláusulas (numeradas entre paréntesis) de a cuatro sílabas. La cláusula planteada por Rubén Darío será de tres sílabas como base:

Las trompas (1) guerreras (2) resuenan (3)  
de voces (4) los aires (5) se llenan... (6)  
Aaquellas (7) antiguas (8) espadas (9),  
a aquellos (10) ilustres (12) aceros (13),  
que encarnan (14) las glorias (15) pasadas... (16) (Darío (II), 2005: 21).

Esta apropiación hecha por Darío no tiene por objeto la imitación, sino más bien buscar nuevas formas de expresión para la poesía castellana. La cláusula planteada en “Marcha triunfal” no se diferencia de la de Silva sólo por una sílaba más; fijémonos: lo verdaderamente importante está en las consecuencias que trae para la sonoridad del poema, la cual depende de

los acentos obligatorios, que, en el caso de tratarse de cláusulas, recae siempre en la penúltima sílaba. En “Marcha Triunfal” estos acentos aparecen con una frecuencia mayor que si hubiera sido en cláusula de cuatro sílabas, a tal grado que prácticamente todo acento es obligatorio, condición que le imprime al ritmo un carácter trocaico, como si del sonido de una verdadera marcha se tratase. Esta estructura silábica le da al poema un tono entre la oda y lo épico, alejándolo nuevamente de la forma de Silva, cuyo tono nos remite más a lo elegíaco.

Entre las composiciones de Darío también podemos encontrar influencias de Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas* (1887), de José Martí y Gutiérrez Nájera; sobre este último, nos dice Max Henríquez Ureña, que sus influencias pueden ser halladas en composiciones como “Tarde del trópico” y “Su alcoba” (1981: 95) La cercanía con la poesía de Martí está denotada en los versos de arte menor, los cuales, a menudo, son “sencillos”, preferentes de naturalidad y desprovistos de las características crípticas y dificultades formales comunes en la mayor parte de la poesía rubendariana. Ofrezco como ejemplo esta selección perteneciente a “En el álbum de Raquel Catalá”:

Hoy quiero contarte,  
Raquel Catalá,  
un cuento de Cielo,  
de tierra y de mar...  
que pasó en Basora,  
que pasó en Bagdad  
que pasó en un reino  
que no sé ya. (Darío (II), 2005: 207).

La poesía de Darío no sólo fue nutrida por sus contemporáneos, sino que también encontró fuerza en los poetas de la antigüedad. Es así que a lo largo de toda su obra se pueden encontrar referencias a los poetas romanos Valerio Catulo (“Mía” y “Dulce Mía”, en *Prosas Profanas*, 1896); y a Marcial y sus epigramas de carácter burlesco y mordaz (“Décima de pie forzado acabado en patio”, “Epigrama a Argüello”, ambos publicados en *Poesía Dispersa*, 1919). También ensayó diferentes tipos de soneto,

desde el llamado sonetillo hasta el de dieciséis sílabas; y empleó profusamente versos apenas recurridos con anterioridad, o ya en desuso, como el eneasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, enriqueciendo la poesía en lengua castellana con nuevas posibilidades rítmicas. Ejemplo de lo anterior es “Canción de otoño en primavera”, donde se utiliza el verso de nueve sílabas, con variaciones en el acento obligatorio (en negritas). En los primeros tres versos dicho acento recae en la tercera y penúltima sílabas, en los siguientes cuatro en la segunda y penúltima, y a partir de allí varía según conveniencia de “la música del poema”:

Juventud, divino tesoro,  
¡ya te **vas** para no volver!  
Cuando **quiero** llorar, no **lloro**...  
y a **veces** lloro sin querer.  
Plural ha sido la celeste  
historia de mi corazón.  
Era una dulce niña, en **este**  
**mundo** de duelo y aflicción (Darío (II), 2005: 28).

Otro poema que no puedo dejar de comentar es “Letanías de nuestro señor Don Quijote”, fue escrito en dodecasílabos, compuestos por dos hemistiquios de a seis sílabas cada uno, la forma más arcaica en que puede ser practicado según Montes de Oca (2000: 111):

Rey de los hidalgos, (/ ) señor de los tristes,  
que de fuerza alientas (/ ) y de ensueños vistes,  
coronado de áureo (/ ) yelmo de ilusión;  
que nadie ha podido (/ ) vencer todavía,  
por la adarga al brazo, (/ ) toda fantasía,  
y la lanza en ristre, (/ ) toda corazón (Darío (II), 2005: 48):

La misma fórmula se repite en “Los motivos del lobo”. El verso más destacado en la poesía rubendariana es el de 14 sílabas, también llamado alejandrino. Comenta Montes de Oca: “Le viene su nombre de que en la Edad Media se empleó en abundancia para cantar al guerrero Alejandro, y conoció su mayor esplendor con el mester de clerecía. Los románticos

emplearon el mismo ritmo del alejandrino medieval, pero Rubén Darío le da una nueva acentuación rítmica, colocando el acento principal en la tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio, y lo hace mucho más dúctil” (2000: 112). Para mí, el gran hallazgo de Darío, consistió en liberar al alejandrino de la rígida correspondencia hasta entonces existente entre la estructura sintáctica del verso y su división métrica en dos hemistiquios, recurriendo para ello a varios tipos de encabalgamiento. Además, lo adaptó a estrofas y poemas estróficos para los que tradicionalmente se empleaba el endecasílabo, tales como el cuarteto, el sexteto y el soneto.

De *Cantos de vida y esperanza*, llama la atención el poema titulado “Salutación del optimista”. Éste (al igual que “Salutación al águila”) recuerda los intentos de Andrés Bello por reproducir en castellano la métrica grecolatina. Si bien la versificación castellana se basa en la cantidad de sílabas, los sistemas griego y latino priorizan el tiempo de pronunciación del total de sílabas en una palabra, que pueden ser largas o breves. Así se forman los llamados metros. Para el sistema de Bello, las sílabas largas y las breves encuentran correspondencia en las llamadas tónicas y átonas: “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda” (Darío (II), 2005: 7). El fragmento citado es un hexámetro, nótese que Darío ha formado dos grupos: el primero (íncultas-ubérrimas-Hispania-fecunda) por una sílaba tónica y dos átonas, el segundo (razas-sangre), por una sílaba tónica y una átona. La idea del hexámetro se mantiene pero no se logra totalmente, puesto que sólo se tienen cinco pies. Conforme el lector avanza en el desarrollo del poema, puede constatar que los versos abrazan la forma libre, aunque en ocasiones persiste cierta noción de hexámetro.

### **El lenguaje rubendariano (II)**

Para Octavio Paz “a un tiempo la palabra es música y significación” (1997: 154). La renovación y experimentación rubendarianas, no sólo se dieron en el plano formal, sino también en el sentido del texto (1997: 147). En la carta-prólogo de la primera versión de *Azul...* (1888), escrito por Juan Valera, existen unas breves líneas dedicadas a comentar el pseudónimo con el que Félix Rubén García Sarmiento se presentaba ante el mundo literario. En ellas se resalta el evidente cosmopolitismo del nombre, puesto

que Rubén y Darío son de procedencia judía y persa, respectivamente (Darío, 2003: 8). Esta inventiva para hacer coincidir varios elementos dentro de uno mismo permeará gran parte de su poesía.

Desde la primera etapa de su poesía, la tarea del nicaragüense se resume en la búsqueda de su “voz” poética, y ello lo hace a través de reflexiones sobre el mundo moderno y la defensa de los ideales y valores del mundo antiguo, un mundo con visión señorial a través de la cual se busca sustentar la función social del poeta y de la poesía. Para François Pérus en esta etapa el lenguaje de la poesía de Darío se constituye a partir de los siguientes elementos:

1. La imagen de la mujer como un ser platónico, cuya belleza y virtud son obra del creador (Pérus, 1976: 101). Esto es indicador de dos factores: la demarcación del ideal del artista, por medio de una abstracción en la que subsiste la imposibilidad de llegar a la fuente de su deseo; y la trasposición dentro de la ficción de los lazos del vasallaje que funcionan en la sociedad tradicional (Pérus, 1976: 102). El hecho de que la mujer sea vista como obra del creador, tiene una vertiente en la relación arte-objeto de arte.
2. La ficcionalización de la transformación de valores de uso en valores de cambio, y la demostración del cómo este fenómeno capitalista destruye los valores contenidos en el punto anterior.
3. La denuncia del “prosaísmo”<sup>3</sup> en la sociedad y su preocupación por el futuro del arte y de la poesía: “Al prosaísmo de una realidad desublimada, Darío opondrá, pues, la majestad de un universo forjado por el arte” (Pérus, 1976: 126).

Hasta aquí las características más destacadas de la primera etapa de Darío, una etapa de pruebas y búsquedas. En el futuro varias de estas características aquí presentadas se mantendrán, otras evolucionarán, y otras se alimentarán de nuevas, dando paso a una poética madura. La mayoría de los estudios sobre el poeta nicaragüense coinciden en que su

---

<sup>3</sup> Este término deriva de la expresión hegeliana “Prosa del mundo”. Para Girardot es “el estado en el que el individuo es al mismo tiempo medio y fin de otros individuos. Y es en ese estado en el que el arte ha dejado de ser la más alta forma en la que se manifiesta la verdad y el más alto menester del espíritu” (1988, 25).

relevancia y su ingreso en la mirada de la literatura en lengua castellana, es a partir de la publicación de *Azul...*, del cual José Díaz Cervera dice:

Para muchos, *Azul...* es un libro escrito desde la soledad, la frustración y el desencanto. En él la exquisitez cumple una función compensatoria conquistada puntualmente con el alarde imaginativo y la suntuosidad del lenguaje; desde el refinamiento verbal, Darío equilibra su exclusión del mundo y de una sociedad que le causaba un claroscuro emocional de tentación y repudio; tentación por el lujo y el confort, repudio por la vacuidad existencial y la devoción mercantilista (...) supuso el descubrimiento cabal de la desolación y la amargura en un mundo que había traicionado los ideales nobles de la cultura, haciendo del arte una actividad efectivamente marginal (...) Desde este desencanto, Rubén Darío erige la trinchera del Ideal Estético como una forma de acercarse al mundo y de pervivir en él; su arma fundamental es la pureza artística, su divisa el cosmopolitismo, es decir, ese espacio de interacción posibilitado por el arte donde todos podemos comprendernos (2001: 61).

La importancia de este libro en la poética de Darío está dada por: 1) ser la primera expresión de una voz netamente suya; 2) ser el intento de dilucidar los pormenores del arte y del artista inmersos en la sociedad burguesa moderna; 3) la aparición de la temática de la naturaleza como sinónimo de ideal de arte. Sin embargo, no será hasta “El coloquio de los centauros”, publicado años más tarde en *Prosas profanas* (1896), cuando este tema encuentre su forma más desarrollada. Si bien existe una clara diferencia entre civilización y salvajismo, hombre y naturaleza respectivamente; el salvaje se contrapone al hombre en cuanto a que éste último no pertenece a la naturaleza, pero no resulta serle perjudicial. En pocas palabras, el salvaje rubendariano es el buen salvaje comentado por poetas como Ovidio, Juvenal y Virgilio, en ellos, apunta Roger Bartra:

Podemos observar [...] una cierta admiración por el primitivismo. Sus hombres salvajes son vegetarianos y están lejos del canibalismo feroz de los cíclopes. Sin embargo estos poetas no comparten la tradición que viene de Hesíodo y que exalta los valores asociados a la vida arcaica y primitiva; por el contrario sostienen lo que Bernerheimer llama una filosofía iluminista que cree en el progreso (1998: 36).



No se debe pasar por alto que el uso de diversos seres fabulosos no sólo son una legitimación de la obra a través de mitos perfectamente conocidos en la historia de la literatura, sino que, siguiendo a Heinz Mode: resultan “una materialización plástica de fuerzas políticas y sociales, para caracterización a menudo de la amenaza, la violencia y la deshumanización” (2010: 19).

Sin embargo, por encima del buen salvaje, el poeta nicaragüense prefiere al sabio salvaje, porque la naturaleza cuando aparece en su literatura tiene en esencia el “Vedado Conocimiento”: “No es la torcaz benigna, ni el cuervo protervo: / son formas del Enigma la paloma y el cuervo” (Darío (I), 2005: 476). En “El coloquio de los centauros”, poema que recuerda la forma de los *Diálogos socráticos*, el actor principal y quien dirige la conversación entre los numerosos centauros es Quirón, personaje que en la mitología griega estaba relacionado con la sabiduría, la curación, la educación y entrenamiento de héroes imprescindibles como Aquiles. Quirón de ningún modo representa el arte, ni siquiera lo practica; sin embargo, es un vehículo hacia él, en tanto lo vemos discutiendo con los demás centauros sobre la poesía y el misterio que representa en la vida (moderna). En ese sentido, si en la mitología griega aparecía como instructor en el oficio de la guerra, en el “Coloquio de los centauros” su misión es educar al lector sobre la poesía por medio de la poesía. En *Prosas profanas*, y en gran parte de Darío, el carácter de la naturaleza no sólo aparece descrito en el uso del imaginario griego, sino también en el barroquismo de su lenguaje que lleva a recordar el preciosismo en sus descripciones, hecho que equivocadamente fue interpretado como escapismo durante muchos años. La exuberancia de la naturaleza hispanoamericana es trasladada a la visión de las cosas modernas, para dar nombre al mundo nuevo mediante significados ya establecidos; en otras palabras, el trabajo de Darío, y de nuestros primeros poetas modernos, fue describir la novedad a partir de su relación con objetos naturales o de la antigüedad.

Si la naturaleza en Rubén Darío está relacionada con el arte, existe también una contraparte en el mundo urbano, ese mundo imbuido en la prosa del mundo. Pongo como ejemplo los siguientes relatos hallados en

*Azul...* (1888): en “El rubí” se contrastan las piedras fabricadas por el químico Fermi a las auténticas piedras preciosas. En “La muerte de la emperatriz de la China”, el elemento ligado a la naturaleza es la mujer del escultor, mientras que su opuesto, la artesanía, una hermosa estatuilla proveniente de China. En “El velo de la reina Mab”, la miseria de los poetas (causada por la modernidad) se opone al velo azul de la reina. En “El pájaro azul”, el oficio poético de Garcín contrasta con el rechazo de su padre, quien es un comerciante burgués. Es innegable que estas distinciones establecen una serie de jerarquías que desembocan en la distinción entre la masa popular y el exacerbado individualismo del artista: “Mi literatura es mía en mí” (Darío (I), 2005: 455). Escribió Darío. Individualismo que significa, además, el sano desligamiento de Europa: “lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí. Gran decir” (Darío (I), 2005: 476); y la búsqueda de lo propio y latinoamericano: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (Darío (I), 2005: 476). Una búsqueda que en *Cantos de vida y esperanza*, en el cual ahondaré un poco más adelante, se vuelve un himno a las naciones hispanoamericanas y un canto a la humanidad.

### **Rubén Darío y América**

En la literatura de Rubén Darío existe una crítica contra el aparato aristocrático colonial que había sobrevivido a las independencias de los países hispanoamericanos, ya que era uno de los impedimentos para llevar a cabo un buen proyecto de modernidad. Tierras, inversiones extranjeras, grandes sumas monetarias, seguían perteneciendo (o se filtraban) a manos de familias que habían ostentado el poder desde hacía ya varios años. Nada era nuevo, el problema ya había sido planteado por José Martí en su célebre ensayo *Nuestra América* (1880):

Cuando la presa despierta, tiene al tigre encima. La colonia continuó viviendo en la república; y nuestra América se está salvando de sus grandes yerros -de la soberbia de las ciudades capitales, del triunfo ciego de los campesinos desdeñados, de la importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas, del desdén inicuo e impolítico de la raza aborígen-, por la virtud superior, abonada con sangre necesaria, de la república que lucha contra la colonia (1974: 163).

Dentro de esta crítica puede haber una seria contradicción: ¿cómo puede existir en la obra de Darío una crítica al orden señorial, al mismo tiempo que comulgar con una serie de valores estéticos que hermanan al arte con lo aristocrático? El caso que presento para ejemplificación es el de la hiperbolización del poeta, relacionado con la individualidad: “torres de Dios, pararrayos celestes” (Darío (II), 2005, p.16), escribe en *Cantos de vida y esperanza*, otorgando al poeta un signo que lo diferenciaba del resto de la masa poblacional. Otro ejemplo que ofrezco es el caso de *Prosas profanas* en cuyo prólogo dice lo siguiente: “¿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” (Darío (I), 2005: 476). Estos valores se manifestaron, además, según François Pérus, en sus actividades literarias, al “prolongar la función (aunque no la forma) más tradicional de la poesía latinoamericana, función cuyo origen arraiga, a no dudarlo, en un sustrato feudal y colonial” (1976: 100). Esto es el mecenazgo, el cual no dejará de practicar aun alcanzando plena madurez poética.

Quede en evidencia, entonces, que en realidad la denuncia poética de Darío es dirigida contra el aparato gubernamental aristocrático, contra ese oscurantismo que había sobrevivido en Hispanoamérica, mientras que se dejaban intactos (y no pocas veces se realizaban) los valores e ideales ligados al arte. Asimismo, hace falta aclarar que este aparato aristocrático fue diferente al español, puesto que en nuestros países hispanos llegó a manera de colonialismo; elemento que debía de ser erradicado según el pensamiento modernista de la época, para lograr pueblos libres, no sólo política y económicamente, sino también ideológicamente. Ello queda de manifiesto tanto en su exaltación de lo hispanoamericano, como en el rechazo y la denuncia de quien lo amenaza, esto es, los Estados Unidos y Europa, que a menudo eran vistos como sujetos colonizadores.

Mediante una lectura superficial de la mayoría de los textos de Rubén Darío, no hallará el lector indicios de un notable americanismo; para hacerlo se requiere un estudio de las estructuras profundas del texto, bajo la hipótesis de que su poética se emparenta con la urgencia de autonomía de los países latinoamericanos. En otros textos, la gran minoría, sí es posible hacer un recorrido superficial y encontrar dicho americanismo, por ejemplo: “Himnos de los bomberos de Chile”, “Al libertador Bolívar”, “A los

liberales”, “Unión centroamericana” (escritos entre 1880 y 1888); “Apóstrofe a México” (*Epístolas y poemas*, 1885); “Canto a las glorias de Chile”, “Caupolicán”, “J.J. Palma”, “Salvador Díaz Mirón” (*Azul...*); “Salutación del optimista”, “Oda a Roosevelt” (*Cantos de vida y esperanza*); “Tutecotzimí”, “Desde la pampa”, “France-amérique” (*El canto errante*, 1907); “Canto a la Argentina” (*Poemas de otoño y otros poemas*, 1910), “Pax”, entre otros. Según Perús, muchos de estos poemas son resultado de un intento de prolongación de la épica independentista (1976: 107), y concuerda con Paz en que: “recuerda los museos de historia nacional: glorias oficiales, glorias apollilladas, puesto que escribe sobre la historia” (1997: 164) con un sentido más de contar los hechos que establecer una postura crítica, salvo algunas notables excepciones como “Salutación del optimista” y “A Roosevelt”. Asimismo, es necesario agregar al listado aquellos poemas que hablan sobre España: “La poesía castellana”, “Cosas del Cid”, “Cyrano en España”, “Trébol”, “Letanías de nuestro señor Don Quijote”, “A Colón”. Al visitar dichos poemas, el lector puede caer en la cuenta de que Rubén Darío entiende al pueblo español, y a toda su tradición, como parte de la identidad del ser hispanoamericano, que no es ni indio ni español, sino mestizo.

De todos los poemas enlistados, el que la crítica ha destacado como uno de los esenciales para conocer el pensamiento de Darío es la oda “A Roosevelt”, compilada en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Todo el poema supone una evocación a una otredad (el gobierno de Estados Unidos), con el fin de proponer el lugar de Hispanoamérica en el mundo. En un verso de su etapa inicial ya se había preguntado “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?” (Darío (I), 2005: 16) Pero es en este poema en el cual sus ideas geopolíticas toman su forma última y se sintetizan en versos que, si bien se alejan un poco de la sonoridad y hermetismo que pueblan la mayor parte de sus textos, resultan ser contundentes. Desde el título, el juego poético es interesante y está presente en los semas que aparecen en él: *Oda*, que es una elipsis<sup>4</sup> connotada en el tono del poema, y *Roosevelt*, quien fuera presidente de los Estados Unidos de 1901 a 1909. Este último sema no sólo interesa por el

<sup>4</sup> Con este término me refiero a la figura retórica que consiste en eliminar vocablos o frases en el discurso (Montes de Oca, 2000: 28).

dato histórico, sino por lo que representa: el poderío de Estados Unidos y el momento en el que dicho país impuso una fuerte política exterior que lo colocaría como una de las principales potencias mundiales. Mientras tanto, *Oda* expresa una composición poética pensada para la exaltación de algo o alguien. Exaltación que al recorrer cada uno de los versos del poema, se vuelve una ironía, una falsa oda contra el gobierno estadounidense (no contra el pueblo) encarnado en el personaje de Roosevelt. A continuación el poema termina en una focalización hacia lo hispanoamericano, punto en donde aparece el verdadero carácter odaico del texto.

Para una correcta apreciación del poema, éste puede dividirse en dos grandes partes: 1) del verso 1 al 28, en donde se presenta un reclamo hacia Roosevelt (identificado como cazador), y una crítica voraz contra su gobierno; 2) del verso 29 al 50, donde se entrevé una reflexión en torno a la identidad de Hispanoamérica, y una posterior advertencia contra Roosevelt. De la primera parte destacan las referencias a dos personajes: “con un algo de Washington y cuatro de Nemrod” (Darío (II), 2005: 15). El referente Nemrod, tirano de Mesopotamia, es destacado sobre Washington, quien es uno de los personajes patrios de Estados Unidos. Al hacer esto, el autor establece una lejanía del gobierno de Roosevelt respecto a sus “verdaderos” valores nacionales. Nemrod, además, funciona como una pequeña alegoría de la torre de Babel, la cual halla desembocadura en el plano de la realidad, es decir, en Estados Unidos y su política expansionista: “Crees que la vida es incendio, / que el progreso es erupción; / en donde pones la bala / el porvenir pones” (Darío (II), 2005: 15). La segunda parte, inicia con una invocación a la *América nuestra*, y en seguida dicho signo es llenado mediante denotaciones no sólo al pasado prehispánico y colonial, sino también a la Grecia clásica. Estos elementos tienen la función de reflexionar que la identidad del sujeto hispanoamericano se compone a partir de la suma de varias identidades y conocimientos históricos. Hacia el final del poema sobreviene la sentencia contra Roosevelt, alimentada por el mito del fracaso de la Torre de Babel, el cual ya había sido desarrollado en los primeros versos:

Se necesitaría, Roosevelt, ser por Dios mismo,  
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,  
para poder tenernos en vuestras férreas garras.  
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios! (Darío (II), 2005: 16).

En “Dilucidaciones”<sup>5</sup>, varios años después de haber publicado el poema antes citado, el poeta nicaragüense parece contradecir algunas ideas suyas claramente planteadas:

El mayor elogio hecho recientemente a la Poesía y a los poetas ha sido expresado en lengua 'anglosajona' por un hombre insospechable de extraordinarias complacencias con las nueve Musas. Un yanqui. Se trata de Teodoro Roosevelt.

Ese Presidente de la República juzga a los armoniosos portaliras con mucha mejor voluntad que el filósofo Platón. No solamente les corona de rosas; mas sostiene su utilidad para el Estado y pide para ellos la pública estimación y el reconocimiento nacional (Darío (II), 2005: 53).

Al leer en su conjunto “A Roosevelt” y “Dilucidaciones”, no debemos pensar en la visión de Darío como una contradicción. En el primer poema se ataca a los afanes expansionistas de Roosevelt que, sin lugar a duda, tenía puesta la mira en los países hispanoamericanos; mientras tanto, en el segundo texto, se elogia la importancia de las letras para los Estados Unidos. En otras palabras, Norteamérica representa una amenaza para la economía de las crecientes naciones de América Hispana, sin embargo, son innegables los valores positivos que encarna. Un caso similar se desprende del poema “Salutación al águila”, que encierra una apología a Estados Unidos. Max Henríquez Ureña nos recuerda que a este texto se le atribuyeron “móviles interesados, por lo menos el de “quedar bien” en las esferas diplomáticas; otros hablaron de debilidad de carácter, de timidez o falta de voluntad ajena, que bien podía ser la de su propio gobierno” (1978: 109). Repito, Darío veía defectos y virtudes en aquel país anglosajón, todos ellos derivados de la visión que tenía de Hispanoamérica. Dice Pedro Salinas: “Ya vimos cómo en la mayoría de las ocasiones concibe a

---

<sup>5</sup> “Dilucidaciones”, es el prólogo a *El canto errante*.

los dos agonistas en postura enfrentada, en actitud de fatal pugnacidad que presagia terribles males. Darío no es belicoso, jamás. Sólo espera de la América sajona respeto, libertad para la otra América, para que viva según sus antiguos y arraigados modos. En su espíritu no hay odio, sino temor” (en Henríquez, 1978: 110). Asimismo, “Salutación al águila” encuentra eco en un poema publicado años atrás, “Salutación del optimista”, no sólo en cuanto a forma y título, sino en cuanto a que los dos poemas son un “himno” escrito con el mismo entusiasmo a aquellas dos Américas hermanas, pero antagónicas, debido a situaciones económicas, políticas y sociales, producto de la carrera que representaba la modernidad.

## **Conclusión**

En el presente trabajo de investigación se vio cómo el Modernismo no sólo significó una renovación formal en lo que respecta a la literatura en lengua española, sino que fue en sí mismo la voz crítica de toda una nueva generación que se abría paso y se adaptaba a las exigencias de los estatutos mundiales. El lenguaje de sus autores tuvo como objetivo rechazar el colonialismo occidental, así como defender el sitio de Hispanoamérica en el mundo moderno, a través de la reflexión sobre la identidad. Esta reflexión resultó imprescindible puesto que se resolvió en dos niveles: uno social y otro individual, el primero estuvo ligado al pasado hispanoamericano, mientras que el segundo a la temática del artista y el lugar de su oficio en la sociedad moderna.

En un segundo momento el ensayo centró su atención en uno de los mayores autores que tuvo el Modernismo, el poeta nicaragüense Rubén Darío, con el fin de explorar un terreno poco visitado en lo que se refiere a estudios críticos que existen sobre este autor: la crítica de la sociedad de su tiempo. Se espera, asimismo, que este trabajo establezca la pauta para futuras investigaciones que sigan esta línea temática, y se mire al Modernismo como una revolución de pensamiento, y no sólo como una renovación de temas y formas en la literatura castellana.

En dicha segunda parte, se analizaron dos aspectos importantes en la obra de Darío, el lenguaje (tanto en su aspecto formal como en el de

significado), así como en la importancia que América tuvo en su obra. Con respecto al lenguaje, se estudió la renovación métrica que impulsó Rubén Darío (el alejandrino, el verso de nueve sílabas, la medición por medio de cláusulas, etc.), acompañado de la crítica social cifrada en diversos elementos como la integración de la naturaleza y la aparición de seres mitológicos o personajes pertenecientes al ámbito aristocrático. En lo que respecta a la temática sobre América, se vio cómo Darío ejercía una crítica contra el gobierno de Estados Unidos, no contra el pueblo, defendiendo así la soberanía e identidad de Hispanoamérica.



## **Bibliografía**

- Asunción Silva, José (1951), “Nocturno”, en *Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 68-70.
- Bartra, Roger (1998), “La cuna agreste”, en *El salvaje en el espejo*, Ciudad de México: Era, 15-41.
- Carpentier, Alejo (1984), “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 108-126.
- Darío, Rubén (2005), *Poesías completas*, tomos I y II, Argentina: Claridad.
- (2003), *Azul...*, Ciudad de México: Ediciones Leyenda.
- Díaz Cervera, José (2001), “La atracción de los abismos (esbozo biográfico de Rubén Darío)”, en *Elocuencias del delirio*, Yucatán: Ayuntamiento de Mérida, 53-81.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1988), “El arte en la sociedad burguesa moderna”, en *Modernismo, supuestos históricos y culturales*, Ciudad de México: Tierra firme – Fondo de Cultura Económica (FCE), 23-43.
- Henríquez Ureña, Pedro (1981), “Rubén Darío”, en *Obra Crítica*, Ciudad de México: FCE, 95-105.
- Henríquez Ureña, Max (1978), “Rubén Darío”, en *Breve historia del modernismo*, Ciudad de México: Tierra Firme / FCE, 90-114.
- Martí, José (1974), “Nuestra América”, en *José Martí páginas escogidas*, Tomo I, La Habana: Ciencias Sociales, 157-168.
- Martí, José (1975), “Abdala”, en *Obras completas*, Tomo 18, La Habana: Ciencias Sociales, 11-24.

Martí, José, “Prólogo a El poema del Niágara”,  
<[http://www.josemarti.info/libro/prologo\\_poema\\_niagara.html](http://www.josemarti.info/libro/prologo_poema_niagara.html)> (Julio de 2010).

Mode, Heinz (2010), *Animales fabulosos y demonios*. Ciudad de México: FCE.

Montes de Oca, Francisco (2000), *Teoría y técnica de la literatura*, Ciudad México: Porrúa.

Pavlicic, Pavao (1993), “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, en *Criterios, edición especial de homenaje a Bajtín*, julio 1993, 165-186.

Paz, Octavio (1997), “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, en *Fundación y disidencia*, Obras completas vol. III, Ciudad de México: FCE, 137-171.

(1965), *Cuadrivio*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

Perús, François (1976), *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Rodó, José Enrique (1979), “Ariel”, en *Ariel, Liberalismo y jacobismo, ensayos: Rubén Darío, Bolívar, Montalvo*, Ciudad de México: Porrúa, 1-63.

Ruiz Abreu, Álvaro (1984), “Modernismo”, en *Modernismo y generación del 98*, Ciudad de México: Trillas, 9-52.

Schulman, Iván A. (1966), *Génesis del modernismo*, Ciudad de México: El Colegio de México-Washington University Press.

(2002), *El proyecto inconcluso, la vigencia del modernismo*, Ciudad de México: Siglo XXI.

**Marco Antonio Rodríguez Murillo.** Licenciado en literatura latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Miembro de la Red Literaria del Sureste Nuestra América. Líneas de investigación: Modernismo, poesía mexicana del siglo xx. Publicaciones: “Ángel en la tempestad: lectura de El responso del peregrino”, en *En la orilla del silencio. Ensayos sobre Alí Chumacero* (2012); “Belleza de una ciudad a orillas de otra”, *Revista Tierra Adentro* (2012).

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2012.

Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2012.