

contrapondría una esfera de rotunda fealdad a un ámbito de luciente belleza. Sin embargo, quien revise desprejuiciadamente los fragmentos críticos que el joven Neruda publicaba con regularidad en la revista estudiantil, podrá observar que no es ése el espíritu de fórmulas tan sagaces como *rosario tormentoso* (para *Desolación*) o *mezcla del extático hay-kay con el crepitante traqueteo de Occidente* (para Huidobro). No hay contraposición, creemos, sino procesalidad dialéctica. Es decir, Neruda concibe el *barro* como un estilo meramente inferior de la materia, de la cual las *rosas* son un fruto sublimado. La idea es que el *barro* es el abono necesario de las *rosas*. ¡Antípodas del becquerianismo!

Esta corrección no opaca en nada ni lesiona el mérito renovador de De Rokha. En la misma *Claridad* publica el autor de *Los gemidos* poemas de tan deslumbrante belleza, que sobrepasan en mucho lo mejor que por entonces escribía Neruda. Pero habría que probar, al mismo tiempo, si la renovación abierta por De Rokha se emparenta realmente con el desarrollo posterior experimentado por el autor de *Residencia en la Tierra*. El concepto de renovación es abstracto y vacío mientras no se precisa la modalidad concreta de su operación. Renovación es lenguaje en acto, y no sólo potenciación de un nuevo lenguaje poético.

En otros ángulos de su escrito, Lamberg mantiene loable ecuanimidad al enfocar las obsesiones personales que tanto han desfavorecido a su biografiado. Se respeta la verdad, pero se desechan los excesos. Es en este aspecto propiamente biográfico donde se hace más visible la ponderación del ensayista y lo últimamente informativo que resulta su ensayo de aproximación a tan preterida figura de la poesía chilena.

JAIME CONCHA

<https://doi.org/10.29393/At411-18RDJC10018>

Rubén Darío, "*bajo el divino imperio de la música*", de ERIKA LORENZ.

Estudio sobre la significación de un principio estético. Trad. y notas de Fidel Coloma. Edics. "Lengua", Managua, 1960, 140 pp.

A pesar de existir una extensa y hasta inabarcable bibliografía sobre Rubén Darío y el modernismo, no abunda en general el comentario acerca de la obra misma del poeta. Sólo tres contribuciones se imponen como imprescindibles para ese conocimiento (aparte, bien entendido, de los aportes biográficos y documentales, que no vienen aquí a cuento, pues apuntan a otra esfera de intereses): *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata, 1935), de Arturo Marasso; *La poesía de Rubén Darío* (Edit. Losada, 1948), de Pedro Salinas y ésta que reseñamos, de la investigadora del *Instituto Iberoamericano*, de Hamburgo.

El libro de Marasso allega, como es sabido, muchos de los materiales literarios y plásticos que estimularon la fantasía de Darío. Perdería sentido si mirásemos su información como un estudio de fuentes; por el contrario, hay que verlo como un esclarecimiento del humus cultural que subyace bajo el brillante edificio lírico del nicaragüense.

La obra de Salinas, en cambio, se presenta como una interpretación de la poesía dariana. El ensayista aspira a describir la totalidad de ella a partir del tema vital del poeta. Es cierto que distingue dos subtemas —el social y el del arte—, pero es al tema erótico al que dedica su mayor esfuerzo exegético. Por eso lo mitológico, de tanto desarrollo en el arte rubeniano, se le aparece como potenciación de lo erótico; igualmente, la tendencia existista sería sólo una multiplicación diferenciadora de ese erotismo fundamental. Postula Salinas: "Lo mitológico es un soberbio repertorio de potenciación de su tema (el erótico), y le ofrece las mejores coyunturas para objetivarlo poéticamente" (p. 105). Pero el eros se le revelará a Darío como insatisfactorio debido a la acuciante conciencia del tiempo: "El tiempo, traído de la mano por la conciencia, pone en fuga el tropel de criaturas eróticas, y deja al hombre en la puerta de la mina al conocerse" (p. 174). En diversos grados de profundización, el erotismo revelará al poeta su otra faz espiritual —la ultraerótica— que le permitirá ahondar en su dualidad, en esencia la misma verlainiana: su condición de ángel y de fauno, de cristiano y de pagano a la vez. Este, sumamente condensado, es el pensamiento interpretativo de Salinas, una vez dejados de lado todos los finos detalles y matices del análisis que prodiga el crítico español.

A la luz del estudio de Erika Lorenz, necesita ser corregida o, por lo menos complementada, la visión de Salinas. Ya antes, era visible muchas veces la inadecuación entre los comentarios de Salinas y las informaciones suministradas por Marasso. Ahora, es significativo que sólo en muy pocas ocasiones la investigadora alemana se refiera al estudioso español; cuando lo hace, por lo demás, se trata de citas que carecen de alcance substancial (pp. 15, 16, 17, 35 y 129). Lo que pasa, en el fondo, es que la exposición de Erika Lorenz discurre por otras vías de exégesis.

En textos tan importantes como las "Palabras liminares" de *Prosas Profanas* y las "Dilucidaciones" de *El Canto Errante* se refiere Darío a la armonía verbal y a la música ideal, a la música de las palabras y a la música de las ideas. Además, la mayoría de los títulos de sus libros contienen significaciones afines: *Prosas Profanas* (1896), *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907). Sobre la base de estas verificaciones iniciales pretende Erika Lorenz fijar el valor que tuvo para la poesía de Darío el principio musical.

Desde las relaciones infantiles de Darío con la música (pp. 12 y 13), desde sus simbólicas alusiones a las personalidades de ciertos creadores como Chopin, Rameau y Schubert (pp. 14-21), se asciende a precisar las primeras connotaciones del ideal musical para el poeta: "Cabe ahora a la música, junto a la ya conocida significación de equilibrio conciliador,

una nueva y esencial: fuga hacia lo irreal..." (p. 17). Gracias a la mediación de la música, escuchada en sus músicos preferidos, el poeta concilia su corazón con los espacios del mundo y se libera en pos de una ansiada ingravidez.

Una primera profundización del sentido de lo musical se produce a través de la figura de Ricardo Wagner. "Para el Rubén Darío de *Azul...*, la música se extiende entre dos polos: Terpando (Antigüedad) y Wagner, como lo manifiesta en "El velo de la reina Mab" por boca del Músico (...). Las relaciones de Darío con Wagner se verifican en la época de *Azul...* por dos vías: una, en sentido muy general, a través de Verlaine, al que Darío contempla en *Los Raros* "delante del trono del enorme Wagner"; otra, más directa, a través de Catulle Mendés —"mi verdadero iniciador"— (...). Mendés podía mostrar alguna relación con el maestro de Bayreuth, debido a que su amante era A. Holmes, alumna y adoradora de Wagner" (p. 23). Sería superfluo, por lo demás, insistir en la fuerza que para la simbología poética de Darío presenta la impregnación wagneriana.

Lo que aporta Wagner a la comprensión dariana de la música es, en substancia, la concepción de ella como puente de participación *sentimental* en la armonía del cosmos. Por virtud de la música, el corazón del poeta (estados de ánimo, sentimientos, instancias subjetivas en general) sufre una vasta ampliación, que lo libera universalizándolo. Este pasaje de "El velo de la reina Mab", citado por Erika Lorenz, se hace así comprensible: "La luz vibrante es himno y la melodía de la selva halla un eco en mi corazón" (p. 25).

Pero Ricardo Wagner es también, para Darío, individualización del gran Pitágoras, figura que preside míticamente la constelación de valores con que el poeta reviste lo musical. Es por esta conexión que Wagner resulta fundador de un "orbe de poesía absoluta" y nos comunica, a través de la música, una experiencia de lo primigenio.

El escalonamiento de sentidos de la música puede ser restablecido de la siguiente manera: equilibrio conciliador, fuga hacia lo irreal, participación en la armonía cósmica, experiencia de lo absoluto, hasta culminar en la determinación pitagórica de la música como símbolo máximo del poder creador. Pero a Pitágoras se contrapone siempre en esa poesía la acción de Orfeo. "Sin duda: con Orfeo penetran en la perfección de la ley divina (pitagórica), la imperfección y la capacidad de sufrimiento de lo humano. Esto es, para hablar platónicamente: Orfeo es a Pitágoras lo que la imagen sensible es a la idea" (p. 33). Esta escisión, arquitectura totalizadamente la poética de Darío: "La polaridad pasajero-eterno, simbolizada en flauta y lira, la ha expresado también Darío en una doble función del ritmo. La primera, coincide con el ya conocido "ritmo de la inmensa mecánica celeste". El poeta exige: "ama tu ritmo... bajo la ley", "la ley eterna, que el ritmo del orbe gobierna". Luego, como la vista está dirigida hacia lo legal, se trata de un ritmo eterno. En segundo lugar, el ritmo se convierte en símbolo de lo pasajero, cuando la mirada se concen-

tra en las cosas en que él se manifiesta (...). No obstante, este ritmo de lo transitorio es en el fondo sólo una forma apariencial que denuncia el eterno ritmo de la "ley eterna". Ambos se compenetrán: como Pitágoras y Orfeo, como Apolo y Pan, se funden en una unidad" (pp. 39-40).

Trazado así el horizonte de fuerzas con que opera lo musical, la investigadora pasa a distinguir dos fases en la concepción dariana de la música. Una, válida para *Azul...* y *Prosas Profanas*; la segunda, representada por *Cantos de Vida y Esperanza* y *El Canto Errante*. En el primer caso, el signo es de fuga, de sueño, a fin de superar las limitaciones temporales y espaciales del presente. Para ello se vale el poeta de la música de las palabras, de la armonía verbal: mediante "la presencia de lo material en el sonido bello" se lleva a cabo esa deseada superación de la circunstancia contingente. La otra etapa regida por la música de las ideas, concentra su esfuerzo en poetizar la creación artística misma, como forjadora de un mundo absoluto. Antes que huida de lo temporal, es positiva absolutización.

Dejaremos hasta aquí esta incompleta reseña, que ojalá estimule a un conocimiento de la obra que comentamos. Esta se nos realza como la más decisiva exégesis aparecida hasta la fecha sobre la poesía del autor americano.

JAIME CONCHA

*A la sombra de los días*, de GUILLERMO ATÍAS. Zig-Zag, 1965. 222 pp.

*A la sombra de los días* obtuvo el segundo premio de Novela del Concurso CRAV 1964. Aparte de su hermoso título, cuenta con singulares valores que la sitúan entre las mejores narraciones aparecidas en 1965, año fértil en la creación novelesca del país.

El 38, tiempo de efervescencia en la historia social y política de Chile, ha sido asediado por diferentes narradores que buscan apresar su imagen justa, grávida del dinamismo que tuvieron los acontecimientos. *La locura de Juan Bernales* (1949), de Carlos Keller; *Sesenta muertos en la escalera* (1953), de Carlos Droguett; *Mañana los guerreros* (1963), de Fernando Alegría, son sólo algunos eslabones en la cadena interpretativa de los tiempos del Frente Popular. A ellos se suma ahora este relato de Atías, montado en tres hitos cronológicos: los años inmediatos al 30, que ven el nacimiento de los grupos fascistas chilenos; los años 38-40, con la derrota de los nazis criollos en los sucesos de la Universidad y del Seguro Obrero, por una parte y, por otra, la incipiente decepción de las masas trabajadoras frente a un Gobierno elegido por ellos, pero que cada vez les resultaba más extraño; y el reciente 63, en que la preparación de las últimas elecciones presidenciales se enfoca como mera reprise de la anterior.

En *El Tiempo Banal* (Nascimento, 1955), ya Atías había manifestado un propósito ambicioso, allí plenamente conseguido: ofrecer una visión multidimensional de la sociedad chilena. Todos los planos sociales apare-