

EDUARDO NEALE-SILVA

RUBÉN DARÍO Y LA PLASTICIDAD

CUANDO LLEGO Rubén Darío a tierra chilena a fines de junio de 1886 traía consigo una potencialidad artística que habría de expresarse muy pronto en un afán de plasticidad. Este breve estudio se refiere a ese afán, circunscribiéndolo por ahora al período que va desde mediados de 1886 hasta principios de 1889.

No es del todo exacto que Darío descubriese la literatura francesa en Chile y que su francés fuera realmente precario, pese a lo dicho por el propio poeta sobre este punto. Ya en 1885 le atraían “la orfebrería caprichosa y rara” de François Coppée y las exquisiteces de Théophile Gautier, conocidas estas últimas a través de *Fusains et aux fortes*. Asimismo debió sentir el atractivo de otros escritores franceses presentados por Gautier en sus *Portraits contemporains*, libro que había hallado en la Biblioteca Nacional de Managua. Se sabe, además, que en septiembre de 1885 hasta hizo una traducción de un cuento de hadas de Catulle Mendès, *La llama azul*¹.

Estaba también ya configurada en él la práctica de dar realce a la realidad por medio de alusiones mitológicas. Así lo atestigua, entre otras, la composición ¡*Margarita!*, que cita Sequeira en su libro *Rubén Darío criollo*². Dichas alusiones constituyen el comienzo del grecolatinismo que caracteriza a Darío en años posteriores. Añádase a estos antecedentes el haber demostrado Darío a una edad muy temprana cierta disposición para el dibujo, según se ve en la carta que le escribió el Dr. Luis A. Debayle en 1908 recor-

¹Véase Sequeira, Diego Manuel, 1945, pp. 208, 190, 211.
Rubén Darío criollo. Buenos Aires.

²Ibid., p. 223.

dándole la ocasión en que el poeta expuso un retrato de un Mr. Swan³.

¿Cómo se explica la intensificación de su afán de plasticidad entre 1886 y la publicación de *Azul*?

Instalado en Santiago, a Darío le tocó en suerte vivir en una sociedad próspera y estable en cuya intelectualidad predominaba el gusto por lo francés. Sus amigos chilenos fueron los escritores y artistas que se reunían en *La Epoca*, periódico que dirigía don Eduardo Mac Clure⁴. Acogido amistosamente por sus nuevos amigos, Darío sintió muy pronto lo que el Sr. Raúl Silva Castro llama una "influencia de ambiente". Tal influencia debió darse tanto en el campo de las teorizaciones como en el oficio literario mismo. Ese influjo llevó también a Darío a una especie de confrontación, es decir, al examen crítico de ciertas obras literarias y artísticas, examen que trajo como resultado una verdadera transmutación de valores. Fue también en Chile donde Darío inició una etapa de experimentalismo durante la cual puso en práctica la lección de los hermanos Goncourt, intentando la fusión de varias artes dentro de nuevos patrones estilísticos.

Omitiremos por el momento el estudio de escultores y pintores para fijar la atención en uno sólo de los literatos chilenos de esa época, Pedro Balmaceda Toro, a quien llamó Donoso "el más brillante de todos los (críticos) de arte en su país"⁵, y de cuya obra podría derivarse, según la opinión del Sr. Eugenio Orrego Vicuña, nada menos que "el nacimiento de la escuela modernista"⁶. A esto añade don Julio Saavedra Molina que el influjo de Balmaceda sobre Darío "no fue solamente reflejo, mediante su biblioteca, sus chinerías y sus conversaciones", sino "directo, activo y de ejemplo"⁷. Nosotros no concordamos enteramente con esta última opinión, ni con la del Sr. Orrego Vicuña; daremos luego nuestras razones al examinar la calidad artística de las obras de Darío y Balmaceda.

Tampoco creemos que se pueda establecer una equivalencia entre

³Sequeira, D. M., *op. cit.*, pp. 221-222. p. 355.

⁴Muy valiosos datos sobre varios de estos hombres se hallan en: Silva Castro, Raúl, *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid, 1956.

⁵Donoso, A., *Obras de juventud de Rubén Darío*. Santiago, 1927,

⁶Orrego Vicuña, Eugenio, "Antología Chilena", *Anales U. Chile*, Año xcix, Nº 41, 1941, nota 63-a, p. 500.

⁷Saavedra Molina, J., "Rubén Darío y Sarah Bernhardt", *Anales U. Chile*, Año xcix, Nº 41, 1941, p. 43.

la fase chilena de la obra dariana y el movimiento modernista. El arte es forma, existencia y expresividad, pero no todos los artistas dan igual importancia a un mismo tiempo a estos tres aspectos de la labor creativa. En el caso de Darío la etapa chilena es un período experimental, configurativo, en que el poeta se dedica a explorar las posibilidades plásticas y musicales del arte literario. Que esta era su intención se deduce de la naturaleza misma de algunos de sus escritos, incorporados luego en *Azul*, y de las declaraciones categóricas sobre estas materias contenidas en su ensayo sobre Catulle Mendès. Claro está que su preocupación por la Forma apunta a concreciones de vida, cuyos contornos y sentido son expresión de su peculiar modo de ser.

Examinemos primero la fundamentación teórica de *Azul* buscando en los ensayos de Balmaceda aquellos puntos en que ambos escritores coinciden. Había entre ellos una extraordinaria afinidad espiritual, de la cual da testimonio el propio Darío⁸.

Para Balmaceda, como para Darío, la esencia del arte verdadero es la belleza de la forma. Dice a este respecto Balmaceda: "La belleza de la obra de arte no consiste única ni primeramente... en la belleza que puede poseer la realidad reproducida, sino en la belleza de la forma en que la presenta el artista"⁹.

Darío halló en las ideas de Balmaceda la confirmación más absoluta de otro principio estético: el de embellecer la realidad tratada en la obra literaria. Balmaceda lo había dicho en forma categórica: "El artista tiene la doble misión de engrandecer la realidad, de prestar belleza a esas fisonomías que escoge como perfecciones..."¹⁰.

Era también para Balmaceda canon fundamental del arte la libre expresión individual. Imbuido como estaba de una buena dosis de romanticismo, sostenía que el arte es expresión puramente personal "sin más ley que las leyes físicas de la naturaleza —la acústica, la óptica..., sin más guía que la propia emoción, que el sentimiento que llevamos nosotros mismos...". Balmaceda hace del artista un semidiós

⁸"Sus ideas estaban tan de acuerdo con las que yo alimentaba que, desde aquel instante, una cadena íntima y radiosa unió nuestros espíritus". Donoso, A., *op. cit.*, p. 347.

⁹Balmaceda Toro, Pedro, *Estudios y ensayos literarios*. Santiago, 1889, p. 185.

¹⁰*Ibid.*, p. 54. En la carta a Darío, fechada set. 17 de 1887, es aún más explícito: "¡El arte, hijo mío... nunca pisa el barro, ni pasea en las carretas de los verduleros, ni alienta en los cafés...". *Anales U. Chile*, Año xcix, Nº 41, 1941, p. 480.

creador —teoría predilecta de Darío y de los modernistas en general—, y llega a afirmar —equivocadamente, en nuestro sentir— que el hombre es la causa y el efecto de sus propias sensaciones¹¹.

Darío y Balmaceda, como se ha insinuado antes, creían en el consorcio de las artes. Balmaceda, sin embargo, no llevó a la práctica la totalidad de su teoría pues, aunque tenía conocimientos musicales y aptitudes para la escultura y la pintura —artes en que había hecho ensayos bajo la dirección de artistas chilenos—, su obra escrita le muestra principalmente como colorista.

Hasta este punto Balmaceda y Darío estaban en perfecto acuerdo. En agosto de 1887 el chileno dio un paso decisivo hacia el realismo, como se ve en su largo trabajo "La novela social contemporánea". Esta vez Darío no concordó con él, a pesar de haber escrito ya, en abril del mismo año, *El fardo*, cuento realista por excelencia. Darío hizo amistosas reconvenciones a su amigo y —cosa curiosa—, para insinuarle que se había desviado del buen camino, le recuerda la necesidad de ser creador plástico¹².

Darío cree que la búsqueda de la belleza impone un doble deber: el de configurar objetos agradables a la sensibilidad humana y el de asociar éstos a emociones y sentimientos. A veces el contenido emocional de sus relatos nos llevan al ámbito de lo sublime, como se ve en la magnífica creación al carbón de la mujer que ora:

"me parecía ver aquella faz iluminarse con una luz blanca y misteriosa, como la que debe haber en la región de los coros proster-nados y de los querubines ardientes; luz alba, polvo de nieve, claridad celeste, onda santa que baña los ramos de lirios de los bienaventurados"¹³.

Nada de esto logró Balmaceda. Excepción hecha de algunos pasajes felices, sus mejores trabajos son los de crítica artística y literaria y no sus cuentos. Para probar esta afirmación, fijemos ahora la aten-

¹¹Balmaceda Toro, Pedro, *op. cit.*, p. 67.

¹²"Sé artista; no quieras ser sabio. Pinta, cincela". *A. de Gilbert*. Donoso, A., *Obras de juventud de Rubén Darío*. Santiago, 1927, p. 366. Desde aquí en adelante todas las

referencias a *A. de Gilbert* se harán por la edición de Donoso.

¹³*Azul...*, p. 300. Todas las referencias a este libro se harán por la edición de Saavedra Molina-Mapes, *Obras escogidas de Rubén Darío*, Santiago, 1939.

ción en los atributos plásticos de los relatos de Balmaceda y compáremoslos con los de Darío¹⁴.

19 *Organización*. En ambos escritores la preocupación estructural se traduce en una obvia segmentación de las descripciones. No otra cosa indican las frases adverbiales con que se separan los planos de la realidad descrita: "en primer término", "más allá", "en el fondo", etc. Sirva de ejemplo el breve ensayo que precede en *Azul* a los varios "géneros pictóricos" de la sección *En Chile*. Después de indicarse el punto de vista —el Cerro Alegre de Valparaíso—, se da una detallada visión del primer plano, seguida de lo que se ve "abajo" y luego "más allá".

Donde es más obvia la superioridad de Darío es en la organización armónica de calidades plásticas, esto es, línea, color, superficie y espacialidad. Sus versos y prosas de la época chilena son una expresión sincrética de dos, o tres, o más atributos plásticos: color y forma, línea y movimiento junto con matiz y textura, todo dentro de variadísimas y gráciles configuraciones verbales. En Balmaceda la organización parece parcializada, como si una calidad plástica constituyera una entidad aparte y tuviese pocas relaciones con las demás.

20 *Linearidad*. Darío tenía una capacidad gráfica extraordinaria. En este respecto aventajó, y con mucho, a su amigo chileno. Este apenas insinúa contornos y rara vez consigue la firmeza de trazos que caracteriza la representación dariana. El poeta nicaragüense es ante todo selectivo. A veces un solo rasgo le basta: "Allá lejos —dice al comienzo de *El fardo*— en la línea como trazada con un lápiz azul que separa las aguas y los cielos, se iba hundiendo el sol"¹⁵. Su capacidad lineal le lleva a observar graciosas curvas, enhiestas líneas verticales, arabescos, trazos oblicuos y ondulaciones. Particularmente felices son las escenas de movimiento en que las líneas ondulantes expresan contornos móviles y a la vez vértigo de vida:

"y los cazadores, inclinados sobre el pescuezo de los caballos, hacían ondear los mantos purpúreos y llevaban las caras encendidas y las cabelleras al viento"¹⁶.

¹⁴En nuestra exposición se han subdividido las calidades plásticas (línea, color, superficie y espacialidad) en diez categorías puramente

por razones de método.

¹⁵*Azul*... p. 235.

¹⁶*Azul*... (*El rey burgués*), p. 222.

Escena parecida se halla en el relato *Por las playas*, de Balmaceda, pero aquí los detalles plásticos aparecen como anotaciones sueltas mezcladas con elementos realistas discordantes:

“El viento fresco hería nuestras sienes, levantaba el ala de los sombreros y la punta de las corbatas. Algunas ovejas huían espantadas”¹⁷.

3º *Cromatismo*. De todos los elementos impresionistas el que más fascinaba a Balmaceda era la policromía. Se sabe que le dio lecciones sobre las propiedades de los colores el pintor chileno Ernesto Molina, a quien le unía una estrecha amistad. Balmaceda fue más bien un teorizante que un “pintor” colorista de primer orden. En el volumen *Estudios y ensayos literarios* no hay ningún ejemplo de cromatismo literario comparable a los diseños de Rubén, pero sí hay un buen número de comentarios teóricos que revelan sensibilidad y cultura estética. Siguiendo a los impresionistas, Balmaceda elimina todo preconcepto sobre las cosas (tipo, utilidad, etc) para concentrarse en los valores cromáticos. En Darío la policromía se convierte en uno de sus más eficaces instrumentos descriptivos. Sirva de ejemplo el paisaje inserto en *Palomas blancas y garzas morenas*, que es admirable por su gama pictórica:

“En el cielo opalino se veía una diafanidad apacible que disminuía hasta cambiarse en tonos de violeta oscuro por la parte del oriente y aumentaba, convirtiéndose en oro sonrosado, en el horizonte profundo, donde vibraban oblicuos, los últimos rayos solares”.

Tres son los colores que predominan en la paleta de Darío, ya como valores cromáticos o como vehículos de múltiples asociaciones: el amarillo del oro, símbolo de exquisitez y poder; el rosado, matiz de sugestivas carnaciones, y el azul, el color de la ensoñación poética. Sus fuentes de coloración literaria son también tres: la paleta del pintor, el mundo de las piedras preciosas y semipreciosas y el cromatismo de las flores.

Para Balmaceda las flores eran motivo de exquisitas complacencias, según se ve en el relato *Las violetas*¹⁸. Atestigua estas delectaciones el propio Darío, quien habría de recordarlas en su bello libro *A. de Gilbert*, ya mencionado. El gusto por las flores inspiró en Darío varias

¹⁷Balmaceda, *op. cit.*, p. 254.

¹⁸Balmaceda, *op. cit.*, p. 266.

crónicas que revelan conocimiento y sensibilidad¹⁹. Podría decirse, por otra parte, que lo que fue en Balmaceda lirismo descriptivo y fruición cromática se transforma en riquísima fuente de sensaciones e imaginación en la literatura de Darío.

En cuanto a las piedras preciosas, la riqueza incomparable de Darío no necesita mayores comentarios.

4º *Matización*. Sobre este punto Balmaceda era hasta intransigente. Desazonado por el abuso de los colores intensos en la obra del pintor José Tomás Errázuriz, se pregunta: "¿qué pensar de una tendencia desgraciada... a suprimir los tonos en vez de aumentarlos...?"²⁰. Darío mostró igual predilección por el matiz y lo habrá de emplear en sutilísimas imágenes visuales. En su paleta habrá "tonos de violeta oscuro", "fugaces medias tintas", un "tinte violeta que se esfumaba por ondas", una cara "levemente amapolada", etc. Sobre el valor de la matización había, pues, en ambos escritores perfecta concordancia de pareceres.

5º *Luminosidad*. Hay dos cualidades de la luz que Balmaceda y Darío comprendieron en todo su valor: la vibración y la sugestividad de los contrastes lumínicos. Ciñéndose a las enseñanzas de los impresionistas, ambos consideraban la luz como elemento activo. Darío nos dirá que "La luz vibrante es himno", y nos la presentará ya como incendio, celebrando una grande y santa nupcia, o trémula y desfalleciente a la hora crepuscular. Balmaceda, de un modo menos sutil, vivificará los rayos del sol dotándolos de cualidades humanas: "Los rayos del sol, jugueteando con mis cuadros, iban, venían y entraban nuevamente, riendo como chicuelos"²¹. Ambos escritores nos dicen, pues, que la luz es una serie de instantáneas de una constante transformación. He aquí la esencia misma del arte impresionista.

Darío concebía la luz como un fluido palpable, de verdadera consistencia, y la representa como "átomos de sol", "polvo de nieve", o "polvo de oro". Pero donde es mayor su magia es en la representación dinámica de la brillantez. Su prosa es a veces un verdadero derroche de resplandores, relámpagos, llamas, destellos, centelleos, irradiaciones y burbujeo luminoso. Sirva de ejemplo *El rubí*, que es, según el propio sentir del poeta, "una orgía de brillo y color". No es de extrañar que sean tan numerosos en *Azul* los calificativos lumínicos: brillante,

¹⁹Véase *Bouquet, Obras desconocidas de Rubén Darío*, pp. 78-83.

²⁰Balmaceda, *op. cit.*, p. 46.

²¹Balmaceda, *op. cit.*, p. 263.

chispeante, flamante, radiante, reluciente, lustroso, resplandeciente, luminoso, relumbrante, etc. Quizá el más socorrido sea el adjetivo "cristalino", que aparece en novedosas metáforas, como aquella de las aguas que charlaban diciéndose "bromas cristalinas".

6º *Esculturalismo*. Empleamos aquí este término para aludir únicamente a una calidad plástica, pues la consideración del arte escultórico merece lugar aparte.

Para Balmaceda la forma escultural fue más bien motivo de delectación que elemento significativo de su arte literario. Darío, en cambio, concibe la forma inseparablemente unida al alma de las cosas. Las formas esculturales están dotadas de vida y son a la vez presencias y esencias. Hombre sensual amante del desnudo, habrá de referirse en numerosas ocasiones a sugestivas configuraciones femeninas: "seno firme y esponjado", "esplendidez de... cuerpos de rosa y nieve", "cadera a flor de espuma", "nuca blanca y rosa", etc. Añádanse los dioses y diosas y otros seres mitológicos que con sus bellas formas dan dimensión estética al mundo de los mortales. Nada o casi nada del cuerpo femenino está representado plásticamente en las narraciones de Balmaceda. Y hasta hay una ocasión en que parece evitar el tema con un tímido "eso": "Lo demás —dice— el encanto de las mujeres, las vivezas de la fisonomía, ... las amplitudes del cuerpo, de eso ... sólo quedaban rastros que se dibujaban entre los pliegues de su bata"²².

7º *Calidad tectónica*. Una mente como la de Darío no podía pasar por alto los valores arquitectónicos de suntuosos edificios y palacios. En *El rey burgués* se destaca una "escalera de columnas de alabastro y de esmaragdita," y en *La canción del oro* alude a "altas columnas", "hermosos frisos" y "cúpulas doradas". Sin duda actuaban sobre su sensibilidad poética las sabias observaciones de Manuel Rodríguez Mendoza, experto en arquitectura, las vivencias de suntuosas mansiones chilenas y la esplendidez modernista del Cerro Santa Lucía, a la cual se refiere en el artículo dedicado al libro *Asonantes*, de Narciso Tondreau²³. La grandeza arquitectónica de los palacios, en los que hay "desafíos de soberbia" se traduce también en desbordada admiración por la magnificencia de los materiales: ónix, alabastro, pórvido, ágata o mármol. Tras toda esa grandeza hay, sin duda, un sim-

²²Balmaceda, *op. cit.*, p. 251.

cidas de Rubén Darío, p. 282.

²³Silva Castro, R., *Obras descono-*

bolismo, pues la mansión señorial es para Darío trasunto de distinción y prosapia. Balmaceda, hijo de aristócratas, y familiarizado con el lujo y la ostentación, no ve esa especial grandeza que asombra al poeta nicaragüense.

8º *Textura*. Darío tenía una especial perceptibilidad táctil que le permitía compenetrarse del ser de los objetos por medio de una proyección en la naturaleza física de éstos. De aquí que sean frecuentes en *Azul* las alusiones a contacto —real o implícito— con superficies de gran suavidad y pulimento, ya con “la pulida crisoprasa y el ágata”, o con la “elástica y tersa carne de mujer”. Esta misma sensibilidad táctil le lleva a notar las superficies ásperas y las aristas cortantes que en *El rubí* destrozan un cuerpo “blanco y suave como de azahar y mármol y rosa”. En ninguna de las composiciones de Balmaceda se advierte interés por las sensaciones de firmeza, solidez o suavidad que son tan frecuentes en los relatos de *Azul*.

9º *Decorativismo*. El mundo de *Azul* es muchas veces profuso y paramental, pues el temperamento de Darío exigía presencias múltiples. Nada más ajeno a su idiosincrasia que el espacio en blanco. Pero Darío no se contenta con la simple copiosidad; exige al mismo tiempo belleza, vida pletórica y múltiple. Por eso fijará la atención en todo lo que es atavío, ornato y suntuosidad —esculturas, cariátides, glorieta, pórticos, o bien quimeras de bronce, lacas, partesanas, tibores y porcelanas. Y en los grandes salones versallescos descubrirá el tapiz purpurado, las grandes cortinas, lunas venecianas, ébanos, palisandros y cedros. En el decorativismo de Darío se funden líneas, colores y espacios en una suma armónica de plasticidad y estilización. Su mundo físico es profuso pero no tiene la retorcida tensión de la decoración barroca. Balmaceda carecía de sentido paramental y por ende su visión de la realidad no tiene ni la riqueza ni la ornamentación de la creación dariana.

10º *Estructura literaria*. Queda, por fin, una última consideración que atañe a la forma literaria exclusivamente: la estructuración del relato mismo, factor configurante que debemos distinguir de lo que antes llamamos organización.

Balmaceda no logró dar a sus cuentos trabazón interna y unidad. Su arte narrativo es difuso y, a veces, amorfo. Hay en él falta de proporción entre las partes, deficientes intercalaciones de un relato dentro de otro, digresiones conceptuales, minucia dispersa. Darío, en

cambio, tiene sentido estructural, por demás evidente en algunos relatos: narración única con marco literario, en *El rey burgués*; organización bipartita, en *Palomas blancas y garzas morenas*; segmentación con reiteración al final de casi todas las partes, en *El palacio del sol*; línea narrativa fragmentada, en *El pájaro azul*; morfología cuadripartita, también con marco, en *El velo de la reina Mab*. En suma, a menudo hay en los cuentos de Darío una especie de geometría, que es a la vez grata periodicidad rítmica. Esta estructuración en tiempo y en espacio es una calidad plástica que no posee ninguna de las narraciones incluidas en el volumen de Balmaceda.

No ha sido nuestra intención afirmar que la producción literaria de Darío en la época chilena es plasticidad y sólo plasticidad. Hay también en *Azul* una dinámica, cuyos centros de gravitación se integran en dos conjuntos polares: espiritualidad y erotismo; complacencia y protesta. Estos cuatro ámbitos vitales implican diferentes tesituras que dan variedad al mundo de *Azul*. Hay, empero, una actitud reflexiva y valorizadora que aparecerá sólo después y que llevará al poeta a una inmersión en la angustia. El modernismo de la época chilena habrá de considerarse, pues, como etapa constitutiva en que el arte dariano apunta principalmente a cuatro valores: belleza, armonía, dinamismo y esplendor.

Después de este somero análisis de calidades plásticas, se impone un estudio de la sección *En Chile*, pues es aquí donde se ve más claramente la capacidad plasmadora de Rubén Darío. Tiene esta sección dos álbumes, uno referente a Valparaíso y otro a Santiago. Los tipos de "cuadros" aquí representados podrían clasificarse así: dos ejemplos de acuarela y paisaje, respectivamente, y un ejemplo de cada uno de los siguientes "géneros": retrato, representación de la Virgen, naturaleza muerta, estudio al carbón y aguafuerte. Total: siete "géneros".

La serie *En Chile* contiene también tres prosas explicativas que debemos considerar en primer lugar: la introducción, titulada *En busca de cuadros*, y las dos piezas que cierran cada uno de los álbumes, respectivamente, *La cabeza* y *El ideal*. Ellas son de especial importancia porque nos dan a conocer el concepto dariano del proceso creativo.

En busca de cuadros acusa una voluntad de plasmación en que va envuelta una fuga, fuga "de las agitaciones y turbulencias... del incesante bullicio e inacabable hervor" del puerto de Valparaíso²⁴. La búsqueda de cuadros es una compensación, una inmersión en espiri-

²⁴*Azul*... p. 287.

tualidad, que expresa la actitud antipragmática de Darío, una de las constantes de su obra literaria.

A Darío no le interesa, pues, toda la realidad sino ciertos aspectos de ella, aquellos que despiertan un eco en su ser y son susceptibles de conformación artística en los llamados "cuadros". Por otra parte, su voluntad de plasmación no se limita al deseo de crear, partiendo de segmentos de la realidad, sino que se nutre también del recuerdo de pinturas²⁵. A tal punto llega la conjunción de pintura y literatura que hasta comenta la posibilidad de trasladar el cuadro literario al lienzo del pintor. En una nota de *Azul* (edición de 1890) nos dirá de *La virgen de la paloma*:

"Este cuadrillo, tan modesto en este libro, tengo la convicción de que daría motivo, tratado por un pintor de talento a una obra artística original y de alto valor estético"²⁶.

Balmaceda, por su parte, recordará obras europeas al contemplar la escena chilena: "Era la Alameda —nos dice— nuestro paseo favorito, lugar admirable donde íbamos a observar puestas de sol, que parecían cuadros extranjeros"²⁷.

En busca de cuadros nos revela también que para Darío y Balmaceda el acto de ver no era la simple captación sensorial, ni tampoco el libre juego de la fantasía. Este punto lo deja en claro Balmaceda cuando le declara a Rodríguez Mendoza:

"Estoy convencido de que fuera de lo que *se ve*, no hay camino seguro. Lo demás es andar haciendo equilibrios con las frases, buscar cadencias y rimas, como le (*sic*) sucede a tantos que se batan con los pinceles, sin mirar un modelo, y hacen verdaderas mezcolanzas de colores"²⁸.

Pero este "ver" ha de entenderse como observación altamente subjetiva y estilizante, pues Balmaceda condena también "la naturalidad excesiva de todo lo vulgar"²⁹.

²⁵Darío recuerda, por ejemplo, "un cuadro de género, muy conocido". (*Obras desconocidas de Rubén Darío*, p. 156) y también otro que presenta a Shakespeare en la corte

londinense (*Azul...*, p. 285).

²⁶*Azul...*, p. 388.

²⁷Balmaceda, *op. cit.*, p. 236.

²⁸*Ibid.*, pp. xxxv-xxxvi.

²⁹*Ibid.*, p. 84.

En el ensayo poético *La cabeza* se encierra toda una teoría del quehacer literario. La tarea creativa —dice Darío— no consiste en la acumulación de imágenes por vía auditiva o visual, a través de sensaciones de ruido, sonido y color. Estas son simple materia prima que no ha sido configurada aún por la mente del artista. El arte sólo comienza cuando la voluntad plasmadora da forma artística, por vía intuitiva, al caudal de sensaciones que nos llegan de fuera. Sin esa forma, lo único que posee el artista es una confusión, o, como dice Darío, “una endiablada mezcla de tintas”. La distinción entre plasmación artística y receptividad sensorial no puede ser más clara.

La tercera pieza, titulada *El ideal*, nos da una visión fugitiva de una mujer hermosa, algo así como un cuadro momentáneo. Lo que aquí llama la atención no es el interés plástico de la mujer real sino la transmutación de ese ser humano en objeto artístico. Este es el que promueve el vuelo imaginativo del poeta, cuya alma se desborda en imágenes de sublime arrebató. *El ideal* nos deja entrever algo de la morada interior del poeta, “pobre pintor de la Naturaleza y de Psiquis”. Y con ello nos dice que en toda creación, por grande que sea el atractivo del mundo exterior, hay siempre un trasfondo espiritual, una psiquis en trance poético.

Añadamos ahora algunos breves comentarios sobre los siete “géneros” pictóricos incluidos en *Azul*.

1. *Acuarela*. Para Balmaceda la acuarela es una representación pictórica de finos trazos y colores delicados. Al describir las minas de Lota, por ejemplo, señala “pequeños detalles, dibujados con un pincel de acuarela, débiles, enfermizos...”³⁰. Para Darío la acuarela es más una atmósfera que una técnica. En los dos ejemplos de *Azul* hay un ambiente juvenil, realzado por los colores suaves, entre los cuales predominan los tonos rosáceos. Hallaremos, pues, “frescura primaveral”, un sol que se pone “sonrosando las nieves con una claridad suave”, y mujeres que ríen con “alegría de pájaro primaveral”. La asociación del color rosado con la acuarela se ve también en *La canción del oro*³¹.

2. *Paisaje*. Cree Balmaceda que la representación de la naturaleza es el medio más apto para traducir las emociones. Concepto ro-

³⁰Balmaceda, *op. cit.*, p. 301.

³¹Se mencionan aquí unas “preciosas acuarelas en que el tono rosado parece que emerge de un cielo

puro y envuelve en una onda dulce desde el lejano horizonte hasta la yerba trémula y humilde”. *Azul...*, p. 249.

mántico por excelencia. Sin embargo, su paisajismo es las más veces espectáculo, mientras que el de Darío es un todo armónico en que se funden escenario y seres humanos.

El primer paisaje está hecho en forma muy especial, pues se desarrolla en dos etapas. Aparece primero ante nuestros ojos un doble escenario: uno de tierra rojinegra y altos barrancos en el fondo, y otro de campo verde y plácido en el primer plano. La segunda etapa comienza al entrar dramáticamente en escena un huaso chileno, como un actor que llena "de pronto" el escenario con su presencia y hace que nuestra vista se concentre en él. Lo que antes fue visión panorámica se ha transformado en retrato, tal como en el arte cinematográfico. Y para dar mayor dramaticidad aún a la imagen visual se presenta el cuerpo de este cíclope, recortado en su grandeza, teniendo como fondo la grandeza de un cielo azul. El personaje está visto ahora desde muy cerca y se nos aparece como una figura estatuaria, tita-nizada, detenida momentáneamente en el tiempo. Se humaniza luego y ejerce su dominio echando un lazo a la bestia. El paisaje concluye en *diminuyendo* con un minúsculo perro que brinca ante nosotros.

Lo que en Balmaceda hubiera sido un panorama digno de ser contemplado es en Darío un maravilloso acto de plasmación en el espacio y el tiempo. Al desarrollarse el paisaje, el contemplador se desplaza a compás con la magia creadora del poeta. Nos hallamos ante un cuadro que recuerda la técnica de las grandes telas de Velázquez.

El segundo paisaje es también mucho más que un simple espectáculo. Una vez más se nos dan dos componentes, la naturaleza y su complemento humano —uno visto en distancia y otro en proximidad. Pero hay más, pues el poeta ha sincronizado el temblor de los árboles con la vibración lírica de los enamorados, para aumentar luego la imponencia del cielo y hacerla culminar en una grandiosa fiesta de colores —"plumas de oro, alas de fuego, vellones de púrpura"—, fiesta colorista que concuerda con la belleza de la expresión amorosa. La gradación en el tiempo y la creciente pompa crepuscular son parte de la ciencia plasmadora de Darío, mago de luces y colores y conocedor profundo de toda expresión humana de belleza espiritual.

3. *Retrato*. Casi tan eficaz como medio de expresión emocional del artista es el retrato, pues éste, según Balmaceda, es una visión de una psicología a través de otra. Por desgracia, la mayoría de los retratos de Balmaceda carecen de dimensión espiritual, obsesionado como estaba por la observación minuciosa. Su técnica es realista:

"Hilario tenía una estatura regular, las espaldas anchas, los ojos muy vivos y un cierto aire indiferente que adquiere con los años la gente de mar. Vestía una camisa rayada; faja lacre en la cintura, y en las espaldas una chaquetilla morena, con las mangas flotantes; los pantalones, recogidos más arriba de los muslos, descubrían una pierna delgada pero nerviosa"³².

Darío no separa jamás el personaje de su circunstancia. En "Un retrato de Watteau" el físico de la aristocrática dama está presentado dentro de un ambiente de sensualidad, refinamiento y narcisismo femenino. Este retrato es un variadísimo conjunto de calidades plásticas: colores, formas esculturales, líneas, texturas, reflejos de luz y decorativismo, todo unido en un haz de perfecciones que el mismo Watteau hubiera envidiado.

4. *Representación religiosa.* En *La virgen de la paloma* la acción está reducida a un minimum. El poeta ha ensayado captar un instante en que se funden una postura y un acto. Los colores están apenas insinuados, lo cual da al cuadro una inmaterialidad muy consonante con el tema. Y para subrayar la intención admirativa, creará Rubén una atmósfera de religiosidad, a través de "la tierna beatitud de la mirada", "la esbeltez solemne y gentil" del cuerpo, y un efluvio de gracia y "candor inefable". Este cuadro tiene muchas de las características de las mejores creaciones murillescas.

5. *Naturaleza muerta.* Se hace en este cuadro una clara distinción entre la materia y sus atributos plásticos, dándose al mismo tiempo un doble plano: el de la obra artística y el del contemplador, en este caso, Darío.

Para Rubén no es plasticidad la que el físico y el ingeniero asocian con la estructura molecular o elasticidad de la materia. Tampoco lo es la plasticidad entendida como particularidades de las cosas reales; aquí no hay flores ni frutas verdaderas sino una mimesis de la naturaleza. La verdadera plasticidad para el creador literario está en los materiales de la creación subjetiva. En *Naturaleza muerta* lo que fascina es el "lindo color apacible de las lilas", el aspecto esponjado de las frutas, el matiz de la pelusilla, la consistencia de la pulpa, calidades todas de una realidad artística. Estas son las que despiertan en el

³²Balmaceda, *op. cit.*, p. 306.

contemplador el goce estético, y no la materia misma —cera, mármol y cristal— que nada diría al espíritu sin el sortilegio del arte.

6. *Estudio al carbón.* La intención de Darío al escribir ese poema en prosa fue doble: presentar un tema adecuado al juego de luces y sombras, y ensayar una técnica pictórica. La última oración nos dice:

“Y aquel pulido rostro de virgen, envuelta ella en el manto de la noche, en aquel rincón de sombras, habría sido un *tema admirable* para un estudio al carbón”. (El subrayado es mío) ³³.

En cuanto a la técnica, habrá de observarse que el diseño es borroso y parece esfumarse aquí y allá en un misterioso claroscuro. La total ausencia de color y de detalles concuerda también con las características principales del género.

7. *Aguafuerte.* En contraposición con el cuadro anterior tenemos aquí detallismo y definición, como es de esperarse en un cuadro de este tipo: chispas, llamas, barras, delantales, pecho velludo, musculatura, etc. La única nota discordante es la de color: llamas azulejas, lluvia enrojecida y un “casi imperceptible tono dorado”. Darío creía seguramente que el aguafuerte es vehículo idóneo para la expresión dramática de contrastes; quedaría así explicada la inclusión de una delicada figura femenina a la puerta de la forja, figura que fue sugerida, según Marasso Rocca, por los cuadros de Leandro da Ponte di Bassano³⁴. También es posible que haya rememorado Darío la figura tan femenina de Apolo en “La fragua de Vulcano” de Velázquez. Tenemos otra vez aquí el recuerdo de obras pictóricas como elemento integrante del proceso creativo.

Terminemos, volviendo al problema formulado al comienzo:

¿Hubo en realidad, como ha sostenido el Sr. Saavedra Molina, un influjo de Balmaceda? En cierta proporción, sí. Había entre estos dos hombres una evidente semejanza de pareceres y gustos y, por lo tanto, es lógico suponer que hubo entre ellos un intercambio de influencias, y no simplemente influjo de Balmaceda sobre Rubén Darío. Por haber hecho lecturas parecidas o iguales, por haber discutido más de un proyecto dentro del más franco espíritu de compañerismo y por tener predilecciones semejantes, no es de extrañar que haya ciertas simili-

³³Azul... p. 300.

³⁴Marasso Rocca, A., *Rubén Da-*

rio y su creación poética. Buenos Aires, 1954, p. 357.

tudes entre ellos. Es indudable que una de las japonerías de Balmaceda, esquematizada en una carta dirigida a Rodríguez Mendoza, fue el punto de partida del relato *La muerte de la emperatriz de la China*. Añádase la búsqueda de "cuadros" y la presencia de ciertos detalles en la obra de ambos escritores: escenas de caza, reuniones de la alta sociedad, panoramas de gentío callejero, el tema de la pobreza, alusiones a la estatuaria griega, la técnica de dirigirse a las lectoras en términos respetuosos y galantes, la igualdad de nombres de un par de personajes y un buen número de motivos menores —buhardillas, carruajes, caballerías, artistas, mendigos, flores, licores finos y el inevitable azul... Sin embargo, la configuración plástica no es la misma; el estilo es también, casi siempre, diferente. Allí donde el parecido es más marcado, Darío sobrepasa a Balmaceda en imaginación y elegancia estilística. Por estas razones, y teniendo presentes los antecedentes literarios de Darío al llegar a Chile —amén de otras consideraciones de índole histórica— no creemos que se pueda derivar el nacimiento de la escuela modernista de la figura de Balmaceda.