



El príncipe entre los leones: El acontecimiento Darío en la poesía colombiana

David Ramírez

Si Colombia fuera un animal, sería un león. Al menos eso pensaba Rubén Darío, para quien el león encarnaba el rasgo más característico de lo colombiano: la combinación de violencia y refinamiento, inteligencia y conservadurismo. La referencia más conocida a este respecto es el verso inicial de su soneto “Colombia,” uno de los poemas más declamados en la historia de ese país. “Colombia es una tierra de leones,” dice allí con grandilocuencia el poeta nicaragüense (*Poesías completas* 726). Variaciones de este verso, o incluso su repetición, son frecuentes siempre que escribe sobre autores, políticos o temas colombianos. “*Cave leonem*,” por ejemplo, fue la advertencia que le inspiró el presidente Rafael Núñez, su benefactor, cuando lo visitó en Cartagena en 1893 (“Rafael Núñez” 64); al escritor José María Vargas Vila, acérrimo rival de Núñez, también lo celebró llamándolo “[s]eñor de reyes y leones” (*Poesías completas* 806); el largo artículo sobre Colombia que escribió para *Mundial Magazine* (1911-1914), en el que reaparece el apelativo “tierra de leones,” está construido sobre la misma ambivalencia leonina: por un lado, el país de las más doctas, las más nobles, “las más grandes ilusiones políticas”; por el otro, el país de las más “terribles contiendas,” de las largas listas de muertos (“Colombia” 1).

Si Colombia es para Rubén Darío, el príncipe de las letras castellanas, una tierra de leones, ¿qué se puede decir, en contraste, de la imagen que tenían de él esas fieras? Aunque las polémicas y debates que suscitó el modernismo en Colombia fueron frecuentes y ocuparon un espacio destacado en los diarios y revistas más importantes, la sorprendente ausencia de Rubén Darío en ellos parece confirmar el dictamen del poeta y crítico Rafael Maya en 1961: “la influencia de Darío [en Colombia] fue lánguida y casi nula” (25). De las varias razones que pueden aventurarse para explicar este fenómeno probablemente la más plausible sea la que ofrece el propio Darío en su artículo de *Mundial Magazine*: el aislamiento económico, político y cultural del país, al mismo tiempo causa y consecuencia de su historia de violencia, no sólo limitó la circulación de las ideas modernistas, sino que también propició un culto desmedido a la gramática—“influencia nociva de los antiguos filtros españoles,” según Darío (“Colombia” 25)—el cual, a su vez, atemperó cualquier intento por establecer un diálogo sostenido con el autor de “Sonatina.” Con excepción de Guillermo Valencia, poeta con el que Darío tuvo un fugaz intercambio de cartas a finales de 1899 cuando aquél se encontraba en París, el nicaragüense sólo tuvo relaciones, la mayoría de ellas epistolares y esporádicas,

con un puñado de escritores que vivían fuera de Colombia, y que generalmente lo buscaban para pedirle una opinión sobre sus libros o, ya un poco más tarde, para publicar alguno de sus poemas en *Mundial Magazine*. No deja de ser elocuente, en este sentido, que el más importante medio de difusión de las ideas modernistas en Colombia, la *Revista Gris* (1892-1896), no haya publicado ni un poema de Rubén Darío o que el crítico literario más importante de la época, Baldomero Sanín Cano, haya escrito su primer texto sobre el nicaragüense apenas en 1916.¹

Las únicas excepciones significativas en este borroso mapa de intercambios literarios son José Asunción Silva (1865-1896) y Luis Carlos López (1879-1950), el uno un “modernista temprano,” de acuerdo con la periodización de Cathy Jrade (22), y el otro, uno tardío o posmoderno (68). Aunque Asunción Silva sólo conoció al Darío de *Azul...* (1888) y al que escribía en los periódicos argentinos, y López tuvo con él un diálogo breve y lleno de malentendidos, ambos establecieron un vínculo íntimo y sutil con sus ideas; un vínculo, además, que se puede reconstruir alrededor de la recepción de un solo poema de Darío: “Sinfonía en gris mayor.”

Por razones que explicaremos poco a poco, tanto Asunción Silva como López, dos poetas más camaleónicos que leoninos, eligieron este poema como emblema de la poesía del nicaragüense y respondieron a él con otros poemas: “Sinfonía color de fresas con leche” y “Siesta del trópico.” Este cruce de poéticas distintas al interior de una misma visión estética, la visión modernista, nos muestra que la ausencia de Darío de la escena literaria y cultural colombiana de finales del XIX y principios del XX es solo aparente. Como veremos, su nombre movilizó a intelectuales muy diferentes, varios de ellos antagonistas entre sí, que hicieron frente común en su contra con una pasión indistinguible de la admiración y el deseo. Además de confirmar la solidez del proyecto político y estético detrás de ese frente común—o “cordón sanitario” según lo llamó el crítico David Jiménez Panesso (99)—“Sinfonía de fresas con leche” y “Siesta del trópico” (junto a otros textos que gravitan a su alrededor) también ponen en evidencia las fisuras de aquel proyecto. Asunción Silva y López son, a un mismo tiempo, habitantes ilustres de dos ciudades distintas: la “ciudad teológica” de Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez (Darío, *Poesías completas* 549) y la ciudad (fallidamente) moderna que da cuenta del fracaso del discurso antimoderno de la Regeneración (Melgarejo Acosta).

1. Del gris a las fresas

“Sinfonía en gris mayor” es uno de los poemas más estudiados de *Prosas profanas* (1896). Apareció por primera vez en el diario guatemalteco *El correo de la tarde* en 1891, aunque probablemente se escribió en 1889. Tres años después de publicarse en Guatemala, el poema apareció de nuevo en el periódico argentino *La Tribuna*, esta vez como colofón a una pequeña crónica de Darío sobre el calor del verano bonaerense (Castillo 68-70). Fue allí donde seguramente lo leyó Asunción Silva, quien muy rápidamente escribió su propia versión del poema bajo el seudónimo burlón de Benjamín Bibelot Ramírez. “Sinfonía color de fresas con leche” apareció el 10 de abril de 1894 en *El Heraldo* de Cartagena, apenas un par de meses después de que “Sinfonía en gris mayor” apareciera en Buenos Aires (ver el Apéndice para leer el texto completo de ambas sinfonías).

La evidente intención paródica de Asunción Silva ayudó a que su sinfonía se reprodujera en varios diarios e iniciara una polémica que no sólo llegó hasta Darío, sino que los estudiosos de sus obras perpetuaron después, asumiendo posiciones que van desde la indignación—se trataría de un poema “faciló[n], miope e injust[o]” (Oliver Belmás 284)—pasan por la negación—el poema es una parodia de los imitadores de Darío (Santos Molano 1114, Schulman 79, González-Rodas 81)—y acaban en la reivindicación—el poema confirma que “la distancia estética e ideológica” que separa al irónico Asunción Silva del supersticioso Darío es irreductible (Jaramillo 239).²

Este tipo de acercamientos, que a veces reproducen sin querer las mismas rivalidades literarias que estudian, pasan por alto un detalle que sale a la luz en cuanto se hace un análisis comparativo de ambas sinfonías que no se limite a leerlas en oposición. La parodia de Asunción Silva no sólo supone una lectura acertada de una de las cualidades centrales del poema de Darío, sino que, leída en retrospectiva, podría interpretarse además como una reflexión sobre el deseo y la ansiedad de imitar que, al final de cuentas, inspira a ambos poemas. El “original” que reescribe paródicamente la sinfonía de Asunción Silva es, como bien se sabe, la reescritura celebratoria de un modelo anterior: la “Symphonie en blanc majeur” de Théophile Gautier.

Como anotó Jorge Luis Castillo, uno de los rasgos principales de “Sinfonía en gris mayor” es “la transposición verbal de elementos pictóricos y musicales” (69). José Enrique Rodó fue el primero en llamar la atención sobre este proceso de transposición o traducción en el poema. Después de Gautier, dice el intelectual uruguayo en el que tal vez sea el primer estudio de la sinfonía de Darío, solamente el autor de *Prosas profanas* (1896) ha “acertado a convertir tan prodigiosamente en imágenes el poder sugestivo de un color” (162-63). La “manifiesta ambigüedad” que entraña el poema sería, de acuerdo con esto, una extensión de la naturaleza misma del color gris; esto es, de su propensión a opacar los límites sin borrarlos completamente, como sí lo hacen el blanco o el negro (Castillo 72). En este detalle se encontraría la diferencia más significativa no sólo entre la “Sinfonía en gris mayor” y “Symphonie en blanc majeur,” sino también entre aquella y la “Sinfonía color de fresas con leche” de Asunción Silva. En marcado contraste con el poema de Darío, ni la sinfonía de Gautier ni la de Asunción Silva son cromáticamente ambiguas. El poema del francés tiene, por supuesto, una gran riqueza simbólica y permite numerosas lecturas. Sin embargo, lo que en uno, el de Darío, es el desvanecimiento sutil de los contornos, en el otro es una serie de metáforas que funden a la mujer del poema con la naturaleza, toda ella blanca.

Por su parte, la sinfonía de Asunción Silva también rehúye la ambigüedad cromática, pero lo hace por otras razones. Su intención paródica busca exponer y no difuminar. El título que elige el colombiano no sólo juega con la referencia a un postre muy popular en Bogotá—en esto se adelantó a Rodó, quien se refirió a la “Sinfonía en gris mayor” como una “golosina del arte” (152)—sino que también saca ventaja de los experimentos sinestésicos con el color que realizan Darío y Gautier, cuyo poema, sin duda, Asunción Silva también conoce. Al rojo y al blanco del título se suman en la primera estrofa una multitud de colores que conforman un verdadero pastiche, tanto en el sentido de mezcla desordenada como de imitación:

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y polícromos cromos de tonos mil,
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
rubio y sutil. (vv. 1-7)

A lo largo de toda la sinfonía de Asunción Silva, los seres y la naturaleza de la imaginaria modernista (lirios, cisnes, hadas, lirias, “nieve y carmín”) se amontonan de manera caótica, junto a manchones de color que acaban por estorbarse mutuamente, oscureciendo, casi hasta el punto de la anulación, el sentido:

En las víriadas márgenes que espuma el Cauca
áureo pico, ala ebúrnea, currucuquea,
de sedeñas verduras bajo el dosel,
do las perladas ondas se esfuma glauca:
¿es paloma, es estrella o azul idea?...
Labra el emblema heráldico del áureo broquel,
róseo rondel. (vv. 15-21)

El objetivo que persigue el poeta bogotano, por supuesto, es el de llevar la estética “rubendariaca” hasta el límite del sinsentido. La historia modernista que anuncia la primera estrofa del poema, en la que se perciben ecos de poemas como “Venus” y “Era un aire suave...,” se diluye en medio de una confusión que sólo al final del poema encuentra su previsible justificación: “¡estos son los caóticos versos mirrinos / ésta es la descendencia, Rubendariaca” (vv. 46-47), concluye la voz poética al tiempo que toma distancia frente al poema mismo.³

Una vez llegamos a estos versos finales, la dedicatoria de la sinfonía adquiere un nuevo sentido. Los “colibríes decadentes” a los que Asunción Silva dedica el poema son, en definitiva, sus verdaderos autores. Que Rubén Darío sea el más destacado de estos colibríes o, dicho de otro modo, que Rubén Darío sea a quien debemos atribuir la autoría de “Sinfonía color de fresas con leche,” se confirma meses después de publicado el poema tanto por la correspondencia personal de Asunción Silva como por su prólogo a la antología de Darío publicada en 1894 por la Biblioteca Popular Colombiana, el primer texto crítico sobre el nicaragüense escrito en Colombia. En ese prólogo, el poeta bogotano vuelve a asociar a Darío con el decadentismo y dice de nuevo que la ininteligibilidad es una de las características centrales de esta estética. Vale citar aquí sus palabras, que funcionan también como una descripción de su propia sinfonía (que él atribuye a Darío):

El procedimiento de los decadentes es completamente *fin de siècle*, como ahora se dice: relación vaga entre la imagen y el objeto, transmutación de cualidades y formas que turban la comprensión, epítetos raros, inesperados y extravagantes, símiles de las impresiones que nos producen las cosas y no

de las cosas mismas y otras condiciones de estilo alambicado y sutileza de ingenio que hacen a los decadentes perfectamente ininteligibles para el común de los lectores. (*Páginas nuevas* 154)

Leída con cierta distancia crítica, uno de los aspectos que más llama la atención de “Sinfonía color de fresas con leche” es que juzgue tan severamente el decadentismo de sus contemporáneos cuando al propio Asunción Silva debemos uno de los principales manuales del decadentismo latinoamericano, la novela *De sobremesa* (Jiménez Panesso 43). El hecho es destacable no porque sea contradictorio sino porque pone en evidencia uno de los rasgos constitutivos de la obra y la personalidad del bogotano. “Cuando se lee a Silva,” comenta David Jiménez Panesso en sus ensayos sobre el modernismo en Colombia, “se tiene con frecuencia la impresión de que odia todo aquello en lo que teme verse reflejado” (97). Su manera de conjurar el pavor a descubrirse imitador es imitando impunemente lo que dice despreciar. Este es, en cierto sentido, el reverso inesperado, pero previsible, de la máxima estética que Darío hizo célebre en sus palabras liminares a *Prosas profanas*. Al escribir que “mi literatura es *mía* en mí” (86) y citar unas palabras de Wagner contra la imitación, Darío condenó la literatura latinoamericana a esa ansiedad de la originalidad de la que él no sólo no fue inmune, sino que, como han mostrado Mariano Siskind e Irina Garbatzky, también problematizó e incluso reivindicó.

La sinfonía de Asunción Silva no puede leerse solamente como un ataque personal a Darío ni como una crítica a sus imitadores. Si se desconfía un poco de esta perspectiva, es de hecho posible descubrir que son varios los puntos de encuentro entre ambos poetas. La cuestión de fondo tiene que ver con las paradojas del ideal de originalidad absoluta al que parece aspirar la estética modernista. En el caso de Asunción Silva y Darío, hay al menos tres puntos de encuentro alrededor de este tema, todos de índole distinta y visibles una vez que ponemos en diálogo, sin dejar de tener a las sinfonías como referente, otros textos suyos.

El primero de esos puntos, interesante porque matiza la lectura oposicional entre Asunción Silva y Darío, sale a la luz cuando encontramos ecos de “Sinfonía en gris mayor” en otros poemas del colombiano; es decir, cuando le restituimos a Asunción Silva su lugar entre los colibríes rubendariacos. Quizás el ejemplo más elocuente de esto sea el poema “Paisaje tropical,” originalmente publicado en *Repertorio colombiano* el 5 de marzo de 1895 (casi un año después de su sinfonía) e incluido póstumamente en *El libro de versos* (1923). El título del poema anuncia de entrada una conexión con Darío que trasciende los juegos sinestésicos con el color. Aquí lo que prima es una particular visión del trópico que, aunque no alcanza la profundidad psicológica de la de Darío, reproduce la misma fascinación con la sombra y el sueño. La monotonía adormecedora con que termina el poema de Darío es la misma con que empieza el soneto de Asunción Silva:

Magia adormecedora vierte el río
 en la calma monótona del viaje
 cuando borra lo lejos del paisaje
 la sombra que se extiende en el vacío. (vv. 1-4)

Curiosamente, la mayor diferencia con “Sinfonía en gris mayor” tiene también resonancias darianas. Justo cuando la sombra se va a apoderar del paisaje, “Venus se enciende en el espacio puro” y la luz del poniente crea un “cielo rosado y verdeoscuro / en los espejos húmedos del agua” (51). El trópico de Asunción Silva es, en definitiva, muy similar al que imagina Rubén Darío: se trata de una geografía idealizada, pre-moderna, que invita a la ensoñación y atrae sobre todo a lectores que viven en centros urbanos distantes del trópico o que se imaginan distantes de él, como es el caso de Bogotá, Buenos Aires o Madrid.⁴

Una segunda coincidencia entre el nicaragüense y el colombiano se desprende de la relación de ambos poetas con Rafael Núñez, el presidente de Colombia en los años en que se publicaron ambas sinfonías. Conmovidos por la muerte de Núñez en 1894 y con solo cinco días de diferencia, Asunción Silva y Darío escribieron sendos ensayos, aquel en el *Cojo Ilustrado* y este en *La Nación*, sobre la poesía del ex presidente colombiano. En términos generales, estos ensayos pueden leerse como un final alternativo al cuento de Darío “El rey burgués.” En esta versión, en vez de morir congelado, el poeta decide aceptar el cargo oficial que le ofrece el rey—ser, por ejemplo, cónsul en Buenos Aires o Caracas—y escribir un texto para celebrar su memoria. Asunción Silva, ya lo sabemos, nunca pudo encarnar enteramente este final alternativo del “Rey burgués”; Darío, por su parte, lo hizo sólo de un modo parcial, y nunca exento de grandes angustias.⁵ Con todo, más allá de las posibles estrategias políticas y estéticas detrás de estas decisiones, si nos limitamos a estos ensayos sobre Núñez, encontraremos allí rastros de la ambigüedad que supone el ideal de pureza artística. El más evidente es que uno de los motivos medulares de ambas notas necrológicas es la autonomía de la poesía frente a la política. Asunción Silva lo dice explícitamente al final de su ensayo: “Dejemos a biógrafos más apasionados y que optan en todo por las conclusiones simplistas, la tarea de averiguar si los triunfos políticos llenaron las ambiciones secretas del autor de ‘Sursum’” (*Obras completas* 334); Darío hace lo mismo desde el principio: “Poeta político...no entiendo eso, o más bien no lo quiero entender” (“Rafael Núñez” 64). Y un poco más adelante agrega: “Huélgome de hablar únicamente del Núñez del libro y la rima” (65). ¿No resulta mínimamente curioso que sea precisamente en un texto elogioso sobre un político, en ese entonces ya famoso por sus malos versos, donde Darío insista en que el “único objeto” del poeta es la ascensión al “inmortal sublime paraíso” del Arte? (64). ¿No sorprende que Asunción Silva persista en elogiar la poesía de Núñez conociendo bien el virulento artículo que contra ella escribió su amigo Baldomero Sanín Cano en 1988? Quizás la mayor paradoja dentro de estas paradojas es que tanto Asunción Silva como Darío sostengan que el valor poético de Núñez radica en que él encarna los ideales modernistas. Núñez, él sí, no siguió el “peligroso camino de la imitación,” “la plaga colorista y artística que hoy se despierta en toda la América española” (65). O en palabras de Asunción Silva: él no se rindió a ese “nimio cuidado” de la forma que, “convertido en preocupación enfermiza, anima las producciones de los decadentes y simbolistas de la última hora” (331). Si tomamos en serio estas ideas, Núñez, el poeta filósofo, el león sabio, sería o el modernista modelo o la confirmación de que la mayor aspiración de los modernistas es no sólo imposible sino también indeseable: la resistencia al “peligroso camino de la imitación”—en el caso de Núñez reflejo de la resistencia del país que gobernó a relacionarse con el mundo exterior—tiene un costo enorme: el más original de los poetas es, en última instancia, el que más lejos está de la poesía; el modernista ideal es un antimoderno.

Hay, finalmente, un tercer detalle relacionado con este aspecto que resulta significativo: la invitación a la parodia. “Sinfonía color de fresas con leche” hace parte, como ha mostrado Jiménez Panesso, de una bien establecida tradición colombiana que ha usado la burla para “destruir a un enemigo que amenazaba un orden venerado, llámese clasicismo, tradición conservadora o, incluso, humanismo” (131). Previsiblemente, el principal blanco de estas burlas, firmadas por críticos, poetas e incluso sacerdotes, fue Rubén Darío. Con el tiempo, sin embargo, también Asunción Silva se convirtió en blanco de ellas. Quizás la más conocida sea la de José María Rivas Groot y Lorenzo Marroquín en su novela *Pax* (1907). Partiendo del emblemático “Nocturno” del colombiano y de la “Marcha triunfal” del nicaragüense, estos autores escribieron la “Balada de la desesperanza,” un poema que atribuyeron cínicamente a un personaje llamado S. C. Mata (Ese se mata). He aquí un fragmento:

Una noche,
 una noche,
 a la una, a las dos de la mañana,
 a la una,
 a las dos, a las tres de la mañana,
 desvelado el penitente por las ranas y las ratas,
 por las ranas que en los fosos del convento
 crotoraban... (vv. 39-46)

De vivir unos años más, Asunción Silva, que en *De sobremesa* ya había vislumbrado la parodia de sí mismo, se habría sorprendido de haber sido parodiado junto a Darío en un mismo poema. Asimismo, se habría dado cuenta de que, queriendo usar la parodia como “arma de la reacción ofendida” (Jiménez Panesso 105), acabó por ser el precursor de una nueva línea del modernismo que después explotarán, ya no sólo con intenciones antimodernas, poetas como Herrera y Reissig o Luis Carlos López. En el marco de las convicciones estéticas de Darío, ceder a la parodia habría sido la más radical de las profanaciones, una que su obra concibe pero que nunca se atreve a realizar. La sacralidad de la poesía está firmemente asentada en el centro de su poética y marca, de alguna forma, también su límite.

2. De la sinfonía a la cacofonía

En un lapso de cinco meses—entre el 7 de diciembre de 1911 y el 17 de abril de 1912—Rubén Darío y el poeta cartagenero Luis Carlos López intercambiaron una serie de cartas que son el testimonio de un malentendido personal que tiene alcances simbólicos. Con el desenfado que le era natural, López le envió a Darío un poema para *Mundial Magazine* acompañado de unas palabras que tenían un pie en la burla y otro en el elogio. En su primera carta, la que suscitó toda la polémica, el poeta cartagenero dice lo siguiente: “Tal vez, dentro de seis meses, si la cosecha no trae langostas, realizaré la doble ilusión de ir a París y de Conocer [sic] a Vd. personalmente, matando de esta manera dos ilusiones” (Bazik 126); un poco después, aludiendo al “Responso” a Verlaine y a “El reino interior,” agrega: “Que la siringa agreste y los bulbules le libren de las retretas municipales. Son estos los votos que hace por Vd. su adicto admirador” (126).

Para Jorge Luis Castillo esta es la típica carta “que cualquier discípulo desafecto pudiera tener con una figura que, por su autoridad y gravedad, desempeña una irrefutable función magisterial” (123). La respuesta de Darío a la carta, en cambio, sorprende por su agresividad, algo inusual en un poeta como él. Después de aclararle a López que *Mundial Magazine* es una revista seria y que por eso no puede aceptar su colaboración, el nicaragüense hace el siguiente comentario sobre el plan de López de visitar París: “¡Traiga mucho dinero! Por mi parte, trataré de que su presencia me sea menos desagradable de lo que podrá suponerse” (Darío, *Cartas desconocidas* 338). Todavía más interesante que esta respuesta es la corrección de unos meses después, en la que pide disculpas por su reacción argumentando que, buscando agradar, había asumido un tono humorístico que le era extraño: “Crea usted que me arrepiento de haber contestado a usted queriendo hablar en su idioma. Y que no reincidiré” (342).

Llama la atención que más de un año después de este desencuentro, en mayo de 1913, Darío haya decidido publicar en su revista un poema de Luis Carlos López, y además que ese poema sea precisamente una de las varias versiones que de “Sinfonía en gris mayor” escribió el colombiano: “Siesta del trópico.” ¿Puede tomarse este gesto como una extensión de sus disculpas? Sea como fuere, sea por esta u otras razones, lo que es un hecho es que “Siesta del trópico” no hace más que poner de manifiesto lo que Darío ya había dicho en sus cartas: que López habla un idioma distinto; un idioma que Darío habló solamente una vez y de manera fallida: “por primera vez, y creyendo agradar, salíme de mi carácter y contesté en igual tono. Y usted no ha comprendido. Es triste” (342).

Una de las características de “Sinfonía en gris mayor” en la que, por contraste, hace pensar “Siesta del trópico” es la musicalidad. Este aspecto fue en el que Darío siguió más de cerca a Gautier, quien a su vez retomó varias ideas de Berlioz y de Liszt, especialmente la idea del poema sinfónico. En su ensayo sobre Gautier, Emmanuel Mickel Jr. describe el poema sinfónico de la siguiente manera:

The purpose of this form of music is descriptive, and it retells a legend or presents a series of scenes on an extra musical subject. A symphonic poem consists of several linked sections or movements. In each section the atmosphere and tempo contrast with the others. Typically one theme or set of themes is used, but with variations and changes in the different parts of the composition. (339)

En la sinfonía de Gautier el blanco cumple la función de la *mélodie*, o la *idée fixe* según Berlioz, sobre la que se levantan las variaciones de la *harmonie* que, de acuerdo a Mickel Jr., en el poema son cuatro movimientos más una coda de tres estrofas (339). En el caso de “Sinfonía en gris mayor,” la base melódica está dada por los monótonos cuartetos dodecasílabos con rima asonante que forman el poema. La sencillez métrica sirve de soporte a la complejidad armónica que representa el gris y las variaciones temáticas que este introduce. De un primer movimiento centrado en el paisaje, el poema pasa, a través de una pequeña transición, a otro centrado en el marinero y termina con el motivo de la siesta.

Una de las limitaciones de esta lectura del poema, realizada a profundidad por Erika Lorenz, es que le cuesta incorporar a la estructura sinfónica los versos finales, precisamente aquellos en los que un “solo monótono” toma el lugar de la orquesta. Otro estudioso del poema, Alan Trueblood, ha respondido a esta dificultad dándole a la cigarra, y por lo tanto al movimiento final, el protagonismo del poema. Su propuesta es, en este sentido, similar a la de Luis Carlos López en “Siesta del trópico,” pues lo que hace el Tuerto en este poema es repetir desde el inicio el solo de la cigarra hasta volverlo cacofónico. El mismo título del poema es, de hecho, la reiteración de parte de un verso de la sinfonía de Darío; verso, además, que ya en la misma sinfonía se repite dos veces.

A diferencia de Darío, López es conservador en cuestiones de composición. Una mirada rápida a su obra muestra una obsesión con el soneto que, en principio, resulta sorprendente, si bien esperable en una tradición poética conservadora como la colombiana. Tal inflexibilidad tiene su equivalente temático en la otra gran obsesión del poeta colombiano: el tedio. Es más, en cierta medida, se podría decir que la obra entera de López es una suerte de interminable “Sinfonía en gris mayor” repetida hasta el cansancio. “Misantrópica tarde,” “De tierra caliente,” “Tierra caliente,” “Cuarto de hora,” “Crepúsculo sedante,” “En la playa,” “Desde un pontón,” “Cielo y mar” son los títulos de sólo algunos de los muchos poemas en los que se repite este tema, generalmente a partir de una escena básica: desde una ventana, una silla, un pontón o el camarote de un barco, una voz poética describe, a veces un paisaje, a veces una situación, en la que lo único significativo es el anodino y bochornoso paso del tiempo en el Caribe colombiano, precisamente el lugar por el que llegaron el modernismo y la modernidad a Colombia.

La decisión de darle a “Siesta del trópico” la forma de soneto es, en este contexto, paródica. “Sinfonía color de fresas con leche” se escribió remedando la estructura métrica de la sinfonía de Darío, pero agregándole pequeñas variaciones, la más visible de todas la estrofa de pie quebrado. López reproduce este gesto paródico de Asunción Silva escribiendo un soneto lleno de fisuras, desprovisto tanto de cualquier regularidad métrica como de cualquier solemnidad temática; su forma es la del tedio; un soneto prosáico, pedestre, somnoliento:

Domingo de bochorno, mediodía
de reverberación
solar — Un policía,
como empotrado en un guardacantón,

durmiendo gravemente. Porquería
de un perro en un pretil. Indigestión
de abad, cacofonía
sorda de un cigarrón.

Soledad de necrópolis, severo
y hosco mutismo. Pero
de pronto en el poblacho

se rompe la quietud dominical
 porque grita un borracho
 feroz: — ¡Viva el partido liberal!... (vv. 1-14)

Como vemos, López se sirve de una sucesión de encabalgamientos bruscos y algunas alusiones a la sinfonía de Darío para desacralizar incluso el motivo del tedio. El marinero de la sinfonía queda sustituido por un policía cuyo sueño es acompañado por una mosca enorme que, en vez de sonar el violín, zumba y da vueltas encima del excremento de un perro. La “cacofonía sorda” se refuerza con un mutismo “hosco,” sepulcral, que, como el gris de Darío, lo envuelve todo. El cambio de escenario y personajes le permite al cartagenero introducir en su poema un aspecto que estaba ausente, pero implícito, en la sinfonía del nicaragüense: el pueblo, la ciudad, el terruño. En “El fardo,” uno de los cuentos de *Azul...*, Darío nos da alguna indicación de cómo podría ser el puerto en que se encuentra el viejo lobo de su poema, pero en su sinfonía el puerto es devorado por un trópico gris, monótono y soporoso que invita a regresar al pasado. Lo mismo ocurre, como vimos, con el trópico de Asunción Silva.

El trópico de López es muy distinto. En vez de un viaje introspectivo, el poema del cartagenero nos ofrece una mirada descarnada de su “villorio,” al que compara con un cementerio. Se trata de un trópico urbano, provincial, que se ha vuelto sobre sí mismo porque ha perdido su línea de fuga: el mar. La Cartagena que Darío visitó en 1893 y que describió como un Olimpo “precioso,” compuesto por una casa blanca, una ermita de techos rojos y tres palmas verdes tras las cuales se asoma “vasto, bello, azul, el mar” (“Rafael Núñez” 63), ya no existe para López. Tampoco existe la Cartagena que en 1894 Asunción Silva describió casi con las mismas palabras: “Las paredes blanqueadas, las palmas que ondulan como abanicos movidos por el viento, el azul profundo del cielo, sobre el cual se corta allá en el horizonte la línea pálida del mar, y quizá la blancura de una vela que va rumbo hacia lejanos países” (333). El mar es la posibilidad del horizonte y la ensoñación, y por eso su pérdida es también la pérdida del “vago, lejano [y] brumoso país” imaginado por el marinero de Darío.

En el poema de López el lugar del mar y la siesta plácida, es decir, del trópico como territorio de los sueños, como lugar de lo exótico, queda ocupado por la necrópolis. Despojado de su exuberancia natural, lo que queda de este trópico es una ciudad sofocante, decadente, habitada por muertos cuyos sueños no abren horizontes ni preservan memorias. Además del moscardón, lo único verdaderamente vivo en este paisaje es un borracho que también participa de otra forma degradada del canto: la consigna política. “Siesta del trópico” es, pues, la reducción del escenario diseñado por Darío a uno solo de sus rasgos: la anulación del confín. Como “la gama de gris” ya no le dice nada al viejo marinero de la “Sinfonía en gris mayor,” a él no le queda más que dar la vuelta y ver, cabeceando bajo el bochorno de la tarde, no una imaginada “tierra de leones,” sino la ciudad sucia, antipoética, moribunda, que tenía a su espalda; los restos de una modernidad fallida emergen de los restos de un poema modernista.

3. Darío y los camaleones

Las reescrituras colombianas de “Sinfonía en gris mayor” que he revisado en este texto tienen dos niveles distintos de lectura. En el primero, ellas, sobre todo la de Asunción Silva, son la estrategia de una tradición poética conservadora para resistir las amenazas del modernismo y, por extensión, de la modernidad. Para evitar el “contagio” del modernismo en el país, era necesario, según un crítico literario de la época, construir un “cordón sanitario” cultural (citado en Jiménez Panesso 99). El gran logro de “Sinfonía color de fresas con leche” y, en menor medida, de “Siesta del trópico” consistiría en construir ese “cordón sanitario” revelando la ilegibilidad del original que reescriben, transformándolo en el reflejo de lo que se supone son ellos mismos: juegos, divertimentos, burlas, golosinas, naderías. Dicha operación explica bien porque ambos “poemas” (y en el caso de López quizás su obra entera) son a un mismo tiempo celebrados por desenmascarar el decadentismo “rubendariáco” e ignorados por la crítica. He aquí la “tierra de los leones”: la Colombia solemne y heroica en la que, según Rafael Maya, “la influencia de Darío fue lánguida y casi nula” (25).

En el segundo nivel de lectura vemos que, a pesar de sí mismos, el funcionamiento de ambos poemas obedece a un mecanismo típicamente modernista y especialmente dariano: la puesta en primer plano de la relación paradójica entre original y copia, la cual a su vez presupone el reconocimiento de la naturaleza creativa de los procesos de traducción e imitación (Garbatzky 125). Más allá de la parodia y la burla, las reescrituras de “Sinfonía en gris mayor” de Asunción Silva y López reproducen y enriquecen la gramática modernista, incluso cuando pretenden negarla. No sorprende, por eso, que al Asunción Silva de *Gotas amargas* y de poemas como “Sinfonía color de fresa con leche” se le considere el iniciador de una “línea menor de la poesía de Colombia,” el padre de un “linaje bastardo” que tiene en Luis Carlos López a su más importante continuador (Bustos Aguirre 19). Esta tradición menor, que en Colombia no se reconoció, pero en otras partes del continente se celebró, representa la antítesis del proyecto regenerador y antimoderno que impulsaron figuras como Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez, los moradores emblemáticos de la “ciudad teológica” de la que habla Darío en su poema “Los cisnes,” dedicado a su benefactor colombiano (*Poesías completas* 549).

La principal apuesta de este trabajo ha sido mostrar que estos dos niveles no son excluyentes, sino que el primero de ellos—el más visible—es contenido por el otro, que lo contextualiza sin negarlo. De la Colombia de José Asunción Silva y Luis Carlos López no se puede decir que sea, al menos no todo el tiempo, una tierra de leones. De hecho, el animal que viene a la mente cuando se piensa en estos poetas es uno menos aristocrático y poco frecuente en la fauna modernista: el camaleón. Darío no escribió nada sobre este tipo de reptil. Pero la habilidad de este animal para mimetizarse con el paisaje sin convertirse en él, para copiarlo todo y al mismo tiempo ser único, original, como soñaba el nicaragüense, representa bien el procedimiento principal de estos poemas, que a su vez es un procedimiento central del modernismo. “Sinfonía color de fresas con leche” y “Siesta del trópico” tienen una naturaleza camaleónica. Ambos remiten, podría incluso decirse que encarnan, algo que son y no son, algo que rechazan y admiran: son modernos y antimodernos. Es en este sentido

que resultan poemas centrales para entender no sólo las tensas relaciones de la poesía colombiana con el modernismo, y en particular con Rubén Darío, sino también las ambivalencias que marcaron el difícil proceso de inserción de Colombia a la modernidad.

Rhode Island College

Notas

¹ Los escritores colombianos con los que Darío tuvo una relación más cercana ocupan un puesto relativamente marginal en la historia literaria del país. Probablemente quien llegó a tener una relación más cercana con él, aunque no siempre amistosa, fue José María Vargas Vila. Otro autor que llegó a ser cercano al nicaragüense fue Eduardo Carrasquilla Mallarino (1887-1956). Darío escribió sobre su poesía, prologó uno de sus libros y tuvo con él una correspondencia considerable, según se puede ver en el catálogo de su archivo en Madrid. En Colombia, curiosamente, Carrasquilla Mallarino es un autor prácticamente desconocido (Millán).

² Jaramillo desarrolla este argumento en un artículo en el que, siguiendo una tradición crítica que se remonta a Baldomero Sanín Cano y que continúa Rafael Maya, le apuesta a distanciar a Asunción Silva del modernismo, al menos en la versión que sitúa a Darío en su centro. Dos aspectos son los que ella encuentra irreconciliables entre Asunción Silva y Darío: 1) La religiosidad supersticiosa del nicaragüense frente al escepticismo irónico del colombiano y 2) Las relaciones de ambos con la literatura europea. Según Jaramillo, los vínculos de Darío con España no le permitieron apropiarse plenamente de la tradición francesa ni incursionar, como sí lo hizo Asunción Silva, en el mundo del inglés y del alemán (257-79). Son varios los artículos críticos que reproducen el motivo Asunción Silva vs. Darío e intentan, de distintas maneras, afirmar la preeminencia del uno sobre el otro. Una muestra de la agresividad que ha alcanzado esta disputa es la polémica que Donald Fogelquist y Carlos García Prada entablaron en la revista *Hispania* a finales de la década de los 50. El enfrentamiento en la revista se prolongó por dos años y produjo seis textos cuyos títulos dan buena cuenta de la evolución de la discusión: “The Silva-Darío Controversy” (Fogelquist), “¿Silva contra Darío?” (García Prada), “More about Silva, Darío, and García Prada” (Fogelquist), “¿Qué se propone Fogelquist?” (García Prada), “A Message to García” (Fogelquist) y finalmente “Abur, Mr. Fogelquist...” (García Prada). El primer texto es de septiembre del 1959 y el último de septiembre de 1962. También interesante en este sentido es el artículo de Ignacio López-Calvo sobre la rivalidad entre Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo.

³ Además de “Venus” y “Era un aire suave...,” en varios pasajes del poema parece haber alusiones también a “Sonatina,” uno de los más conocidos poemas de Darío. “Sonatina,” sin embargo, vio la luz en junio del 1895, varios meses después de que se publicara la sinfonía de Asunción Silva. Una hipótesis improbable, pero sugestiva, sería sostener que la relación se dio a la inversa. La princesa cuya “boca de fresa [. . .] ha perdido el color” y el esperado príncipe “más hermoso que Abril” pueden ser, junto con otros detalles del poema, una declaración poética en la que Darío responde a Asunción Silva reafirmando los valores de su estética.

⁴ Este poema de Asunción Silva tiene una relación aún más profunda con otro de Darío sobre el mismo asunto escrito en su época chilena. El poema se llama “Tarde del trópico”: “Es la tarde gris y triste. / Viste el mar de terciopelo / y el cielo profundo viste / de duelo” (*Poesías completas* 553).

⁵ Darío le dedicó a Núñez unos versos incluidos en su poema “Los cisnes” de *Cantos de vida y esperanza*. El poema tiene un epígrafe que alude al poema más famoso de Núñez, inspirado a su vez en el “*Que sais-je?*” de Montaigne. Además de Núñez, Darío también escribió un texto elogioso sobre el expresidente colombiano Rafael Reyes, que apareció en *Mundial Magazine* en 1912.

Obras citadas

- Asunción Silva, José. *Obras completas*. Edición de Héctor Orjuela, ALLCA/Universidad de Costa Rica, 1997.
- . *Páginas nuevas*. Edición de Enrique Santos Molano, Espasa, 1998.
- Bazik, Martha S. *The Life and Works of Luis Carlos López*. U of North Carolina P, 1977.
- Bustos Aguirre, Rómulo. “El tuerto López: la mirada insomne.” Presentación de *Poesía completa* de Luis Carlos López, Biblioteca Nacional de cultura colombiana, 2016, pp. 13-23.
- Castillo, Jorge Luis. *Gris en azul. El tedio y la creación poética en Rubén Darío y la lírica hispanoamericana posmodernista*. Academia nicaragüense de la lengua, 2010.
- Darío, Rubén. *Cartas desconocidas de Rubén Darío 1882-1916*. Academia nicaragüense de la lengua, 2000.
- . “Colombia.” *Mundial Magazine*, vol. II, no. 7, 1911, pp. 1-6.
- . *Poesías completas*. Ediciones Antonio Zamora, 1967.
- . *Prosas profanas y otros poemas*. Edición de Ignacio Zuleta, Castalia, 1987.
- . “Rafael Núñez.” *Escritos Inéditos de Rubén Darío*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938, pp. 63-6.
- Garbatzky, Irina. “Blanco sobre blanco.” *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, vol. 3, no. 5, 2017, pp. 123-33.
- González-Rodas, Publio. “Orígenes del modernismo en Colombia: Sanín Cano, Silva y Darío.” *Cuadernos americanos*, no. 268, 1971, pp. 62-92.
- Jaramillo, María Dolores. *José Asunción Silva, poeta y lector moderno*. Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Instituto colombiano de cultura/Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- Jrade, Cathy L. “Modernist Poetry.” *Cambridge History of Latin American Literature*, editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, vol. II, Cambridge UP, 1996, pp. 7-68.
- López, Luis Carlos. *Poesía completa*. Biblioteca Nacional de cultura colombiana, 2016.
- López-Calvo, Ignacio. “Estrategias del poder en el campo cultural del Modernismo: la escabrosa relación entre Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo.” *Rubén Darío. Cosmopolita arraigado*, IHNCA, 2010, pp. 294-319.
- Lorenz, Erika. “Rubén Darío, el gran sinfónico del verso, interpretación del poema ‘Sinfonía en gris mayor’.” *Estudios sobre Rubén Darío*, F.C.E., 1968, pp. 522-35.
- Marroquín, Lorenzo, y José María Rivas Groot. “Balada de la desesperanza.” *Pax*, Bogotá, 1907, Biblioteca virtual del Banco de la República.
- Maya, Rafael. *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Biblioteca de autores contemporáneos, 1961.
- Melgarejo Acosta, María del Pilar. “Trazando las huellas del lenguaje político de La Regeneración: la nación colombiana y el problema de su heterogeneidad excepcional.” *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*, editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo. Pontificia Universidad Javeriana, 2008, pp. 278-307.

-
- Mickel, Emmanuel J., Jr. "An Interpretation of Gautier's 'Symphonie en blanc majeur'." *Modern Philology*, vol. 68, no. 4, 1971, pp. 338-44.
- Millán, Carmén. "Párvulos inconscientes y soldados de luna, Ciudad de Panamá, Colombia, 1903." *Cuadernos de literatura*, vol. 10, no. 19, 2005, pp. 66-80.
- Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Aguilar, 1968.
- Rodó, José Enrique. "Rubén Darío." *Ensayos*, Porrúa, 1989, pp. 137-70.
- Santos Molano, Enrique. *El corazón del poeta: los sucesos reveladores de la vida y la verdad inesperada de la muerte de José Asunción Silva*. Presidencia de la República, 1997.
- Schulman, Iván A. "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo." *El Modernismo*, Taurus, 1981, pp. 65-95.
- Siskind, Mariano. "Traducir a Francia, volverse francés: universalismo, dislocación y trauma en Darío." *Zama*, Número extraordinario homenaje a Rubén Darío, 2016, pp. 135-50.
- Trueblood, Alan. "La cigarra de 'Sinfonía en gris mayor'." *Homenaje a Rubén Darío (1867-1967)*, Memoria del XIII Congreso Internacional de literatura Iberoamericana, UCLA, s.a., pp. 75-81.

Apéndice

“Sinfonía en gris mayor”

Rubén Darío

El mar como un vasto cristal azogado
Refleja la lámina de un cielo de zinc;
Lejanas bandadas de pájaros marchan
El fondo bruñido de pálido gris.
El sol como un vidrio redondo y opaco
Con paso de enfermo camina al cenit;
El viento marino descansa en la sombra
Teniendo de almohada su negro clarín.

Las ondas que mueven su vientre de plomo
Debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
Está un marinero pensando en las playas
De un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara
Los rayos de fuego del sol del Brasil;
Los recios tifones del mar de la China
Le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre
Ha tiempo conoce su roja nariz,
Sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,
Su gorra de lona, su blusa de dril.

En medio del humo que forma el tabaco
Ve el viejo el lejano, brumoso país,
A donde una tarde caliente y dorada
Tendidas las velas partió el bergantín...

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
Del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra
Ensaya su ronca guitarra senil,
Y el grillo preludia un solo monótono
En la única cuerda que está en su violín.

“Sinfonía color de fresas con leche”
José Asunción Silva

A los colibríes decadentes

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y polícromos cromos de tonos mil
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
Rubio y sutil.

El bizantino esmalte do irisa el rayo
las purpuradas gemas; que enflora Junio
si Helios recorre el cielo de azul edén,
es lilial albura que esboza Mayo
en una noche diáfana de plenilunio
cuando las crisodinas nieblas se ven
¡A tutiplén!

En las vívidas márgenes que espuma el Cauca
áureo pico, ala ebúrnea, currucuquea
de sedeñas verduras bajo el dosel
do las perladas ondas se esfuma glauca
¿es paloma, es estrella o azul idea?...
Labra el emblema heráldico de áureo broquel
Róseo rondel.

Vibran sagradas liras que ensueña Psiquis
son argentados cisnes hadas y gnomos
y edenales olores, lirio y jazmín
y vuelan entelechias y tiquismiquis
de corales, tritones, memos y momos
del horizonte lírico nieve y carmín
Hasta el confín.

Liliales manos vírgenes al son aplauden
y se englaucan los líquidos y cabrillean
con medievales himnos al abedul,
desde arriba Orión, Venus, que Secchis lauden
miran como pupilas que cintillean
por los abismos húmedos del negro tul
Del cielo azul.

Tras de las cordilleras sombras, la blanca
Selene, entre las nubes ópalo y tetras

surge como argentífero tulipán
y por entre lo negro que se esperanca
huyen los bizantinos de nuestras letras
hasta el Babel Bizancio, do llegarán
Con grande afán.

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y polícromos cromos de tonos mil,
éstos son los caóticos versos mirrinos
ésta es la descendencia, Rubendariaca,
de la Princesa verde y el paje Abril,
¡Rubio y sutil!