LA «ENCICLOPEDIA» POETICA DE RUBEN DARIO

P O R

ALBERTO JULIAN PEREZ

Dartmouth College

La idea de buscar un modelo literario e integrar la producción literaria local a una forma de sentir y de inventar europea, entendida ésta como un parámetro universal y centro racional distributivo del arte, se desarrolla a lo largo de toda la vida americana, tanto durante la época colonial como durante la época de la emancipación. Una vez que triunfan las revoluciones independentistas burguesas a principios del siglo XIX, el romanticismo se transforma en el modo literario más aceptado; si bien hubo muchos escritores románticos en Latinoamérica, la crítica está de acuerdo en que no llegaron a consumarse grandes obras poéticas; las razones que se arguyen para que esto haya sido así son diversas, desde la falta de una infraestructura educacional hasta la inestabilidad política que afectó la vida de los artistas y con esto su producción literaria¹. Hay dos puntos que me parecen relevantes con respecto a este problema y que quiero destacar:

1. La idea de adoptar un modelo extranjero e imitarlo implicaba un grave conflicto ideológico para un escritor romántico nacionalista, deseoso de crear una literatura «original», inédita, capaz de expresar el sentir de su pueblo, legitimar culturalmente su independencia y confirmar su identidad y su ser nacional.

2. La tendencia a reproducir las distintas corrientes europeas, especialmente las recibidas a través de Francia, como centro legitimador distributivo de cultura, se mantuvo, con distinto énfasis, durante todo el siglo XIX; así, tenemos ejemplos latinoamericanos de romanticismo, de naturalismo y de parnasianismo...

¹ Véase Emilio Carilla, «El romanticismo en Hispanoamérica» y «Las influencias europeas», en *El romanticismo en la América hispánica* (Madrid: Gredos, 1967), 2.^a ed. revisada, vol. I, pp. 39-129.

Esta tendencia a la imitación de un modelo no llegó a ningún resultado extraordinario en poesía, creo yo, hasta la llegada al mundo literario de Rubén Darío. Como sabemos, Darío se reclamó el fundador del modernismo², pero diversos críticos le han cuestionado esa paternidad y han dicho: no, el modernismo se originó en Martí, en Casal, en Gutiérrez Nájera, en J. A. Silva³. ¿Es cierto esto? Estos escritores, me parece, con-

² Al hablar de modernismo, es importante que el lector tenga una idea clara de la evolución de este concepto, del que se apropia Darío; véase Alfredo A. Roggiano, «Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto», en Iván A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo* (Madrid: Taurus, 1987), pp. 39-50; el profesor Roggiano hace una impecable investigación filológica del término, enfatizando el papel que tuvo Baudelaire en su evolución al dedicar un capítulo a «La modernité» en su obra *L'art romantique*.

³ Iván Schulman hace una sucinta evaluación historiográfica de este problema en Lily Litvak (ed.), «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», en *El Modernismo* (Madrid: Taurus, 1975), pp. 65-95. Schulman ataca la opinión de los críticos «tradicionalistas», quienes sostienen que los escritores coetáneos a Darío: Martí, Silva, Gutiérrez Nájera y Casal, son los «precursores» del modernismo y Darío su iniciador; está en contra de la posición de Raúl Silva Castro de que las fechas límites del modernismo son 1888, año de la publicación de *Azul*, y 1916, año de la muerte de Darío; prefiere la idea de Juan Ramón Jiménez de que el modernismo fue una «tendencia general», una «época» de límites difíciles de precisar, un movimiento inconcluso. Debemos comprender, sin embargo, que si llevamos esta idea hasta sus últimas consecuencias, en lugar de alcanzar un conocimiento más perfecto del modernismo, avanzando hacia una mayor definición y determinación, hacemos lo contrario: lo transformamos en una especie de esencia ideal que flota por encima de la creación latinoamericana como una niebla contaminante. Con el mismo derecho podríamos decir que el barroco o el romanticismo son movimientos inconclusos (lo cual, como hipótesis, me parecería más verosímil) aún presentes en la creación artística contemporánea, pero tal subterfugio idealista no haría sino inutilizar estos conceptos, quitándoles todo valor práctico. Como consecuencia de esta actitud, Schulman no percibe la relación de ruptura que existe entre el modernismo y la vanguardia y descubre características modernistas en obras de Asturias y Carpentier, que son posvanguardistas; si bien en todo proceso de ruptura y negación, por una ley dialéctica bien conocida, siempre hay elementos de aquello que se niega que pasan, transformados, al nuevo producto cultural, este último es cualitativamente diverso, su identidad difiere del anterior y las analogías entre ambos no hacen sino ignorar las diferencias: son anacrónicas y ahistóricas. Ofrezco la siguiente prueba práctica: cualquier lector que hoy, en 1988, lea una poesía vanguardista escrita por Neruda en la década del veinte, sentirá que la estética de esta poesía es contemporánea a su forma de sentir, está *viva*; si ese lector lee luego una poesía modernista de la década de 1890, percibirá que se trata de una expresión poética divorciada de su manera actual de sentir, está *muerta*, es la poesía de un período histórico *concluido*, cerrado, que le exige un esfuerzo filológico de reconstrucción. En mi artículo «El efecto estético vanguardista» (de próxima aparición en *Revista Iberoamericana*) he tratado de explicar concretamente cuál fue el aporte de las vanguardias a la poética contemporánea y cómo modificaron nuestra manera de leer y sentir la poesía.

tinuaron con esa tendencia permanente en la literatura latinoamericana, que es la imitación, consciente o inconsciente, de modelos extranjeros, que se transforman en parámetros literarios de la propia creación, y en su imitación adoptaron elementos no sólo románticos, sino también parnasianos, siguiendo la novedad europea, a partir de la publicación de la primera antología de la poesía parnasiana en Francia, de 1866, a la que siguió una segunda antología en 1871 y una tercera y última en 1876⁴. Todos defendieron el derecho de los escritores de habla hispana de nutrirse de diversas literaturas, pero aún aguardaban una respuesta más permanente en el terreno de la práctica poética a preguntas como: ¿es posible encontrar nuestra voz poética original cuando lo único que hacemos es imitar?, y si imitamos, ¿cómo conviene que sea esta imitación? La respuesta que dieron los escritores mencionados, con la excepción de Darío, no llegó a soluciones poéticas ejemplares que superaran la respuesta que los románticos habían dado a esas mismas preguntas. Este interrogante preocupó a los escritores desde la época de la emancipación, pero el gran poeta romántico latinoamericano se hizo esperar en vano. Y si no había llegado un gran poeta romántico durante la época heroica de las luchas de la independencia, ni después, durante el período de luchas internas, si no habíamos tenido nuestro Víctor Hugo ni nuestro Walt Whitman, ¿era posible que llegara un gran poeta posromántico, un poeta epigonal del siglo romántico, cuando ya el romanticismo había generado sus propias contradicciones, que estallaron en la reacción parnasiana y «decadente»? Esto, aunque nos parezca mentira, sucedió: Latinoamérica, que no pudo tener su gran poeta romántico, tuvo su poeta posromántico, su poeta parnasiano, Rubén Darío, que publica *Azul* en 1888, pero no da su primera obra madura, *Prosas profanas*, hasta 1896. Lo cierto es que pudo no haber pasado, pudimos no haber tenido nuestro Rubén Darío, y la poesía del siglo XIX, de desordenadas y no demasiado logradas imitaciones, se hubiera prolongado en el XX, quizá con la misma poca fortuna. Para entender bien este problema debemos abandonar una noción causalista mecanicista de la historia literaria, según la cual la acumulación de ciertos antecedentes o hechos determinan *necesariamente* una consecuencia *inevitable* y reestablecer su importancia a lo que podemos llamar el *factor subjetivo* en literatura. *Potencialmente*, la posibilidad de que surgiera un gran poeta estuvo latente durante todo el siglo XIX, pero Darío fue el factor subjetivo que transformó esta mera *posibilidad* en una *realidad histórica*.

Darío, como sabemos, fue un adaptador de las corrientes literarias fran-

⁴ Véase Luc Decaunes, «Introduction» a *La poésie parnassienne. Anthologie* (Paris: Seghers, 1977), pp. 7-39.

cesas, especialmente la parnasiana, pero Darío no fue simplemente un parnasiano: Darío inventó el modernismo. Antes de determinar en qué consistió el modernismo convendría enumerar rápidamente cuál fue la propuesta del Parnaso francés con respecto al romanticismo que lo precedió, porque es en este contexto en el que se inserta la poesía dariana⁵. Según Francis Vincent, el romanticismo tuvo en Francia una dirección liberal; Sainte-Beuve, en 1830, decía que el arte tenía la misión de reflejar los sentimientos de la humanidad progresista; para Hugo, el jefe del romanticismo francés hasta bien entrada la segunda mitad del siglo (muere en 1885), el poeta es un mago, un sacerdote, un profeta, un conductor de pueblos; cree en una poesía personal e intimista, en la cual el poeta expresa sus sentimientos y en una poesía al servicio de las ideas elevadas y morales: la poesía debía ser obrera de la civilización y unir lo bello a lo útil; la forma, para él, estaba al servicio de la poesía y no era un objetivo en sí⁶. El Parnaso reacciona contra el romanticismo, y esta reacción, en la medida que propone la separación del arte de la vida y de su papel como motivador de las ideas sociales, es una reacción conservadora. El Parnaso propone:

a) El arte debe ser impersonal y el poeta comportarse de manera impenetrable frente a su creación, tratando de eliminar de la poesía la confidencia y la emoción;

b) El objetivo del arte es el arte mismo, no es un medio, sino un fin, autónomo, y la poesía no debe ser ni filosófica, ni religiosa, ni política, ni social;

c) La forma tiene preeminencia sobre el fondo, el verso debe estar

⁵ Alfredo A. Roggiano, en «Proposiciones para una revisión del romanticismo argentino», en *Revista Iberoamericana*, núm. 90 (enero-mayo 1975), pp. 69-77, y en «Esteban Echeverría y el romanticismo europeo», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto: Universidad de Toronto, 1980), pp. 629-631, ha demostrado las diferencias existentes entre el romanticismo europeo y el argentino. El aspecto más creativo del romanticismo argentino, considera, no se centró en la subjetividad de los poetas líricos, como en Europa, sino en el ensayo político-social; mientras el Romanticismo europeo tendió a la evasión en el tiempo y en el espacio, el romanticismo argentino se comprometió con el aquí y ahora y no rompió con el racionalismo y el historicismo de los enciclopedistas contra el que reaccionaron los románticos europeos, ni aprobó la idealización de la sociedad y el hombre natural que preconizaba Rousseau. El profesor Roggiano especifica que la diferencia nace a partir de la peculiar lectura que los románticos rioplatenses hacen del romanticismo europeo; Echeverría, Sarmiento y Alberdi rechazaron el exagerado individualismo del romanticismo y restablecieron el vínculo entre literatura y sociedad.

⁶ Francis Vincent, «La doctrine parnassienne», en *Les parnassiens* (Paris: Gabriel Beauchesne et ses fils, 1933), pp. 28-82.

bien hecho y requiere un lenguaje poético especial; la técnica del verso exige el aprendizaje; la rima es todo para el verso y debe ser rica;

d) La poesía tiene que ser objetiva, descriptiva, pintoresca, plástica o escultórica; el objetivo de la descripción es la descripción misma; la descripción refleja y reproduce el mundo exterior: la naturaleza y sus paisajes, las obras de arte, los seres vivos, tanto hombres como animales, y sin despreciar las plantas y las flores. A lo real próximo prefiere lo real lejano, lo exótico, lo distante;

e) La poesía es considerada una forma literaria erudita, reservada para el cenáculo y los iniciados; se nutre de la historia, la arqueología, la etnología, la mitología;

f) El trabajo artístico tiene que ser lento, minucioso, buscando la expresión breve y concisa y desechando la expresión inspirada y abundante, tal como la cultivaban los románticos.

La influencia de la poesía parnasiana es visible en la obra de los poetas considerados modernistas, como Martí y Gutiérrez Nájera; Martí dice en *Versos libres*:

Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava⁷.

Sin embargo, Martí, un poeta comprometido con su realidad social, un luchador por la libertad de su patria, a pesar de su gusto por el verso escultórico y bien hecho, jamás hubiera aceptado la noción parnasiana de que el fin del arte es el arte mismo, ni tampoco el postulado de la impersonalidad poética; Martí creyó en la inspiración romántica y en la misión del poeta; en ese mismo texto, agrega, refiriéndose a sus versos:

Tajos son éstos de mis propias entrañas —mis guerreros—. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente, sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida.

... Van escritos, no en tinta de academias, sino en mi propia sangre⁸.

La propuesta ideológica parnasiana, que hubiera repugnado a Martí, fue del gusto de Gutiérrez Nájera, de Casal, de Silva y especialmente de Rubén Darío. Pero la imitación parnasiana, o la influencia del Parnaso en la literatura latinoamericana, que, repito, no hace sino continuar la in-

⁷ José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (Madrid: Hiperión, 1985), p. 72.

⁸ *Ibid.*, p. 72.

fluencia de la literatura francesa en Latinoamérica, no fue todo en el llamado modernismo; el modernismo fue «algo más»... Dice Rubén Darío, en respuesta a Paul Groussac, en «Los colores del estandarte», comentando sobre su actitud poética frente a los parnasianos y su criterio de imitación en *Azul*:

Qui pourrais-je imiter pour être original? me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que me cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte, los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original⁹.

Juan Valera había llegado, años antes, a una conclusión similar, en su carta a Darío, publicada en *El Imparcial*, a propósito de la aparición de *Azul*; Valera notaba que Darío *había estudiado* muy bien a románticos y parnasianos franceses y que, no obstante, su poesía era otra cosa, «una rara quintaesencia», ya que él no imitaba exactamente a sus modelos y, por tanto, no coincidía en su totalidad con la poesía de éstos: lo había «revuelto» todo¹⁰. A partir de esta primera observación, creo yo que podemos llegar a establecer una serie de pautas que caractericen el comportamiento poético de Darío y entender el cambio que éste establece en la poesía posromántica, parnasiana, de su época:

1. Darío busca conscientemente un modelo para imitar y trata de estudiar y aprender este modelo lo mejor posible.

2. En este proceso de apropiación del modelo, la cultura francesa, especialmente la «nueva poesía» parnasiana y su ideología artística, aparecen como la norma de lo poéticamente bueno y aceptable.

3. Darío trata de «legitimar» su modelo poético e imponer su uso en su medio cultural;

4. El aprendizaje y la apropiación del modelo, que es abstraído de su medio cultural nativo y, por tanto, separado de la peculiar dialéctica que lo hizo posible, da por resultado una visión de conjunto, general, *idealizada* de la producción poética adoptada como modelo, que aparece como algo acabado, completo, simultáneo y no parte de un proceso; esto permite la superposición de rasgos que en el lugar de origen resultarían contradictorios, por ejemplo, aspectos románticos junto a otros parnasianos.

⁹ En Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Guadarrama, Punto Omega, 1980), p. 52.

¹⁰ En Rubén Darío, *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas* (México: Editorial Porrúa, 1965), edición de Antonio Oliver Balmás, pp. 3-16.

5. La imagen integral del modelo poético difiere del modelo en sí, por cuanto el poeta, que procede según un modelo, mantiene una doble visión hacia su propio medio poético y cultural y hacia el mundo poético y los procedimientos propuestos por el modelo; el artista nunca pierde consciencia de la totalidad intertextual del modelo que trata de integrar y opera en su visión un aspecto «irónico», desdoblado de la realidad poética.

6. Esta decisión de Darío de proceder según un modelo le dificulta la observación objetiva de su propio medio poético, lo aliena con respecto a su propia realidad autoral.

7. Darío, para poder adoptar un modelo literario extranjero como una totalidad a la que observa desde afuera, como algo acabado y perfecto, tuvo que someterse a un proceso previo de aprendizaje del modelo; el aprendizaje es un proceso lógico de aprehensión, contiene un aspecto social que entra en conflicto con la expresión artística, en la cual el poeta mantiene una relación individual con su lenguaje y su medio; esto determina una superposición de los códigos lógicos sobre los códigos estrictamente estéticos, se pierde en parte el carácter individual de la expresión artística y se reduce su valor como arte; este proceso facilita la transiti-vidad del conocimiento y explica la gran cantidad de imitadores a que dio lugar esta especie de descubrimiento genial de Darío¹¹. Es probable que el carácter mismo de la poesía parnasiana, que cautivó la imaginación de los escritores latinoamericanos, haya contribuido a que Darío concibiera esta idea de adoptar un modelo extranjero en forma abierta e indiscrimi-nada; como vimos, la poética del Parnaso proponía el aprendizaje minu-cioso del oficio poético y asumió la incorporación intertextual no sólo de otras literaturas, sino también de otros medios artísticos no literarios, especialmente las artes plásticas. Los latinoamericanos no fueron, por otra parte, los únicos extranjeros atraídos por el Parnaso; uno de sus poetas más eminentes, José María de Heredia, era cubano y escribía en lengua francesa; con su excepción, el proceso de incorporación intertextual de los parnasianos es menos radical que el de Darío¹².

¹¹ Sobre las características de los códigos lógicos y los códigos estéticos en un sistema semiótico, véase Pierre Guiraud, *La semiología* (México: Siglo XXI, 1972), traducción de M. T. Poyrazian, pp. 61-105.

¹² José María de Heredia, autor de *Les Trophées* (1893), participó en las tres recopilaciones de poesía parnasiana, de 1866, 1871 y 1876; el griego Jean Moréas, si bien se integra a la vida literaria de Francia en época posterior (llega a París en 1879) y no formó parte del Parnaso, sintió gran simpatía por sus principios estéticos; en su manifiesto simbolista de 1886 declara que el Parnaso fue corrompido por el naturalismo y, por tanto, hacía falta fundar otra escuela, a la que proponía llamar simbolista; pocos años después, en 1891, ataca al simbolismo por haber traicionado

8. En *Prosas profanas*, Darío continúa la práctica iniciada en *Azul*; en este libro observamos una aplicación *sistemática* de su propio método de trabajo, que se caracteriza por: *a)* su tendencia a repetir construcciones sintácticas y formas melódicas, dando a su arte una índole convencional; *b)* el empleo del clisé convencional como parte integral de su estilo (la superposición de las estructuras lógicas sobre la expresión poética, derivadas del proceso de aprendizaje al que se somete el poeta para aprehender su modelo, favorecen el desarrollo de la convención), y *c)* su tendencia a colmar el espacio poético con multitud de efectos ingeniosos, trabajando la rima, el ritmo y los contrastes cromáticos.

9. En *Cantos de vida y esperanza* notamos que su tendencia cognoscitiva y asimiladora lo lleva a integrar en su poética elementos simbolistas, pero que le resulta difícil descartar los antiguos procedimientos parnasianos; una de las causas de esto puede ser la falta de una dialéctica poética local, que no permite que las contradicciones subyacentes entre ambas formas de poetizar emerjan con plenitud; sin embargo, esta saturación del espacio poético contribuye a la «implantación» de una dialéctica poética americana.

10. Este proceso poético modernista no hubiese sido posible sin un tipo de lector que reuniera las características específicas del lector americano; esto responde a las condiciones culturales extraordinarias que crea América como cultura trasplantada, cuyo punto de vista está *desplazado*; este lector americano, ansioso de *aprender* lo que otros han vivido y producido, no es simplemente un super-lector, un lector culto a la europea, sino un lector irreverente, al que podríamos llamar un «lector salvaje», que aprehende los productos de las otras culturas como una totalidad acabada y los refleja de manera anacrónica, fuera de su contexto, idealizados y revalorizados de acuerdo a la función que el producto adquiere en su propia cultura. El producto cultural alcanza en este contexto nuevo un valor inusitado, liberador, *modernizador*; el lector salvaje es un lector de apetitos ilimitados, que no se siente obligado ante ninguna tradición, que juega con total libertad con las creaciones que para otros pueden ser sagradas, tratándolas en unos momentos con ironía y en otros sublimándolas, rodeándolas de un aura mágica. El lector salvaje no aparece por primera vez en nuestras literaturas con Darío; antes que él fueron lectores salvajes Sor Juana, Sarmiento, Poe, Walt Whitman, y después de él, Jorge

su «ascendencia», la tendencia mitologizante grecolatina, y crea la escuela romano-francesa; véase Bonner Mitchell, *Les manifestes littéraires de la belle époque* (Paris: Seghers, 1966), pp. 27-32 y 47. Rubén Darío conoció a Moréas y comenta sus ideas estéticas en *Los raros* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952), pp. 86-101.

Luis Borges¹³. Así como Darío tuvo por destino crear la gran poesía posromántica en lengua hispana, Borges tendría por destino crear la gran prosa posvanguardista de nuestro tiempo, exactamente dentro de los mismos parámetros instaurados por Darío cincuenta años antes: la apropiación de la cultura europea como una totalidad, la visión desdoblada de esa cultura, la intertextualidad, la saturación de la representación artística, la superposición de los sistemas lógicos derivados del aprendizaje sobre la expresión estética y la acumulación heterogénea de procedimientos poéticos.

El proceso de apropiación del modelo poético que lleva a cabo Darío crea una especial tensión dialéctica entre imitación y originalidad: a partir de su «descubrimiento» poético, el modernismo se desarrolla con el efecto propio de una «bola de nieve», que, con gran rapidez y vitalidad, parece arrastrar e integrar todo lo que se le pone a su paso a medida que avanza; la poesía modernista, en un principio una expresión relativamente marginada, se transforma en un movimiento oficialista, destinado a cantar el «progreso» de las sociedades liberales y no tan liberales de fin de siglo¹⁴. La variedad y riqueza poética del modernismo de Darío no sólo constituye un lugar de referencia obligada para los otros poetas, sino que conforma una especie de «enciclopedia» ejemplar; los procedimientos principales que integran esa poética enciclopédica son: mitologización del mundo cultural contemporáneo, creación de mundos compensatorios, integración de las imágenes en complejos ornamentales, formalización de la belleza, saturación de la representación como estado poético «óptimo», creación de un «museo» que refuncionaliza el arte clásico según el gusto burgués (en este «museo» aparecen objetos de diversas culturas y tiempos, en un espacio convencional que les provee su propio contexto, «desnaturalizándolos», con una función decorativa de placer y consumo; los mitos grecorromanos crean una metahistoria fantástica, un mundo «autónomo» de la fantasía, que se aparta de la experiencia cotidiana y fabrica su propia realidad), lectura salvaje de la tradición poética, tecnificación del verso hasta alcanzar un máximo virtuosismo en el uso de la rima y la combinación métrica (Navarro Tomás cuenta 37 metros distintos y 147 combinaciones estróficas, un caso único en la historia de la poesía)¹⁵.

¹³ Véase mi libro *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos, 1986).

¹⁴ La culminación de este proceso se da en 1910, año del Centenario en Argentina, cuando los dos vates más prestigiosos del modernismo, Darío y Lugones, dedican sendas obras a celebrar el acontecimiento cívico: Darío, el *Canto a la Argentina*, y Lugones, sus *Odas seculares*.

¹⁵ Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos* (Barcelona: Ariel, 1973), pp. 220-229.

La aportación de Darío a la poética de su tiempo fue consciente, sistemática e intencional; su «enciclopedia» es resultado del estudio, la erudición, la universalidad de su cultura y, por supuesto, su excepcional talento como poeta; Darío no fue todo el modernismo, pero yo entiendo que el modernismo no hubiese existido sin su creación. Hubiésemos tenido poesía parnasiana, poesía simbolista, pero no hubiésemos tenido esa «otra cosa» que él inventó: el modernismo. Una vez establecido, el movimiento poético implantado por Darío logró crear su propia dialéctica estética en Latinoamérica y España; cuando, años después, se produce la ruptura vanguardista, el trabajo de los nuevos poetas ya no fue una imitación refleja pasiva de las tendencias artísticas europeas, sino que respondió a las necesidades poéticas internas que había instaurado el modernismo; una vez que la poesía logra dar un salto cualitativo en su proceso dialéctico de transformación, ese cambio se incorpora en forma permanente a su desarrollo; aun cuando la vanguardia aparece como una *negación* del modernismo, la alta calidad poética de un Vallejo y de un Neruda implica *necesariamente* la poesía modernista que los precedió; sin el modernismo no hubiésemos tenido en lengua hispana la gran poesía vanguardista de la primera mitad del siglo xx. El siglo xix aguardó en vano la llegada de un poeta romántico superior; cuando éste vino, ya se había iniciado la reacción posromántica; Darío fue posterior a Poe, a Whitman, a Baudelaire, a Verlaine, a Mallarmé; cuando murió, en 1916, tenía cuarenta y nueve años. Darío fue, en nuestra historia literaria, ese elemento, ese factor subjetivo que hizo posible nuestra modernidad poética; como Borges, Darío creó sus propios precursores. Por eso yo pienso que debemos reconocerlo como el fundador de nuestra modernidad literaria ¹⁶.

¹⁶ Borges anuncia su concepto sobre la libertad del autor para escoger y así «crear» sus precursores en «Kafka y sus precursores», en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 710-712. Borges también advierte sobre las modificaciones que una obra posterior ejerce sobre la *totalidad* del sistema literario.