

EL MOTIVO DEL RETORNO EN RUBÉN DARÍO Y EN EL IMAGINARIO POSMODERNISTA

Resumen

El ensayo explora el aspecto metapoético que entraña el tema del retorno en la poesía hispanoamericana modernista y posmodernista. Tanto en "La elegía del retorno" de Urbina como en "El retorno maléfico" de López Velarde y en "La balada del retorno" de Salomón de la Selva el motivo del retorno a la patria constituye un punto de partida válido para una nueva definición del papel que desempeñan el poeta y la poesía en el mundo moderno. Contrario al vates romántico y su avatar en el dariano poema "Retorno" de los Intermezzos tropicales, el poeta posmodernista ya no es un visionario capaz de inteligir en sus versos el alma del universo y el orden o el sentido del mundo sino una voz individual sin poderes o facultades proféticas y cuya subjetividad a menudo tiende a desdibujarse en la propia escritura. Correspondientemente, para los poetas posmodernistas las capacidades epistemológicas de la poesía son harto más modestas que las modernistas puesto que las mismas se limitan a un hacer habitable el mundo desencantado, opaco y no aurático dentro del cual los poetas han aceptado vivir sin procurar ya trascender (a la manera romántica) la materialidad o la inmanencia de los límites de dicho mundo. Por otro lado, ni López Velarde, ni Urbina, ni incluso Selva, proponen una ruptura tajante con los postulados estéticos de la poética dariana y, por extensión, del modernismo. En todos ellos pervive el nostálgico deseo de regresar a ese espacio utópico de la certidumbre y el mito, del ideal y la armonía, del ritmo del universo que corresponde en el mejor de los casos al ritmo del poema y cuyo paradigma constituye la obra poética de Rubén Darío.

Palabras clave: *posmodernismo, modernismo, retorno, modernidad, Rubén Darío*

Abstract

This essay offers a metapoetical reading of the topic of the nostos or homecoming within "modernista" and "posmodernista" poetry. In Urbina's "La elegía del retorno," as well as in López Velarde's "El retorno maléfico," and in Salomón de la Selva's "La balada del retorno," the motif of the return to the homeland constitutes a valid point of departure for a new definition of the role that poets and poetry can play in the modern world. In contrast to the Romantic vates and its incarnation in Darío's poem "Retorno" from Intermezzos tropicales, the "posmodernista" poet no longer appears as a visionary capable of limning in his verses the soul of the universe and the meaning of the world, but rather as an individual voice without prophetic faculties or powers, whose subjectivity often tends to efface itself in the text. Correspondingly, for the "posmodernista" poets, the epistemological possibilities of poetry are much more modest than for the "modernistas." The "posmodernistas" are committed to inhabiting the disenchanting, opaque world of modernity, and no longer seek to transcend the materiality of such a world in the Romantic and Platonic sense. On the other hand,

neither López Velarde, nor Urbina, nor even Selva, envision a complete rupture with the aesthetic principles of Darío's poetry, or, by extension, with "modernismo." In all three poets, the nostalgic desire to return to that utopian, mythical realm of harmony and certitude lives on, an ideal space in which, as Darío expressed it, the heartbeat of the universe would correspond to the rhythmic cadence of the poem.

Keywords: "posmodernismo", "modernismo", homecoming, modernity, Rubén Darío

El tema del retorno es una de las preocupaciones constantes de la poesía hispano-americana posmodernista.¹ La predilección que los posmodernistas muestran por dicho motivo sugiere una conexión con ese lado sentimental y elegíaco que ya había cultivado hasta el exceso la poesía romántica del siglo XIX hispanoamericano (composiciones como el "Himno del desterrado" de Heredia, "La imagen de la patria" de Caro o "Vuelta a la patria" de Pérez Bonalde serían algunos de los textos paradigmáticos o canónicos de este tópico en la lírica romántica). El tema, en cambio (con alguna que otra importante excepción), no gozó de particular fortuna dentro de la lírica modernista, empeñada como estaba la mayoría de sus practicantes en refrenar, mediante una buena dosis de objetividad parnasiana, los excesos de aquel romanticismo tétrico y elegíaco que ya habían criticado Bello, Pombo y Gutiérrez y González antes de que lo hicieran Gutiérrez Nájera, Martí o el propio Darío.² La preferencia de los poetas posmodernistas por dicho motivo, particularmente entre aquellos cuya obra constituye frente al modernismo lo que Federico de Onís denomina una "reacción hacia el romanticismo", podría explicarse de manera inmediata como parte de la tentativa posmodernista que pretende recuperar o (según la frase de Onís) restaurar el contenido sentimental y elegíaco que, hasta cierto punto, el modernismo había preterido o atenuado cuando adoptó los criterios objetivistas de la modalidad parnasiana, con la vaga y ensoñadora musicalidad entresacada del simbolismo francés o sin ella.³

¹ El término se utiliza a lo largo de este trabajo para referirse específicamente a la producción literaria hispanoamericana de las primeras dos décadas del pasado siglo, tal como lo hicieron Federico de Onís, en su conocida *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1934; New York, Las Américas Publishing Company, 1961, y, en fecha más reciente, Hervé Le Corre, en su oportuno estudio sobre la *Poesía hispanoamericana posmodernista*, Madrid, Gredos, 2001. Aunque existen indiscutibles concomitancias entre las variadas prácticas poéticas del posmodernismo hispanoamericano y lo que los críticos de la cultura contemporánea (en Francia y Norteamérica en particular) han llamado "postmodernidad", no es el propósito de este trabajo explorar los puntos de contacto entre ambos conceptos. Utilizo, siguiendo a Le Corre, la grafía "relajada" del término (y no la culta), en parte para distinguirlo de "postmodernismo" en el sentido de "postmodernidad", y en parte porque el posmodernismo, en su pronunciación coloquial, se aviene mejor al carácter desenfadado y "conversable" de esta modalidad escrituraria. Para un recuento bibliográfico de los avatares del término en la crítica hispanoamericana, cf. el capítulo primero del estudio de Le Corre.

² Véase Oscar Rivera Rodas, *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*, Madrid, Alhambra, 1988.

³ Onís, *op. cit.*; pp. xviii-xix.

La afinidad existente entre románticos y posmodernistas, en lo que al tema del retorno se refiere, puede explicarse en parte por las circunstancias históricas del momento, adversas por lo general para con los poetas afiliados a ambas tendencias. Mientras que las obras más representativas del modernismo hispanoamericano se producen durante el período de relativa paz y prosperidad que abarca las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera del XX, los románticos y los posmodernistas crearon su obra artística en un período histórico asaz más turbulento. Los románticos habían vivido los años de la independencia o más bien la sucesión de guerras civiles que asoló buena parte del continente americano mientras que los posmodernistas crearon lo más representativo de su obra durante el violento decenio que coincidió con la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial, sin que pueda hacerse caso omiso del efecto negativo que ya para ese entonces la política expansionista de los Estados Unidos había ejercido a lo largo del hemisferio y contra la cual ya se habían manifestado muchos modernistas a propósito de la Guerra Hispanoamericana y luego de la toma de la zona del canal de Panamá. Con éstos, por otra parte, comparten los posmodernistas el malestar, el desconcierto y la desazón que produjo en el artista decimonónico la llegada de la modernidad a Hispanoamérica, fenómeno sobre el cual las crónicas y los versos de Martí, Gutiérrez Nájera, Darío y otros muchos habían rendido antes elocuentes testimonios.⁴

Los pormenores biográficos de cada uno de los poetas que figuran en este ensayo también justificarían la predilección que todos ellos muestran por el susodicho tema. Por su azarosa existencia y su constante deambular por Europa y América, Rubén Darío constituye la figura del viajero o del nómada por antonomasia; la escritura de "Retorno" (1907) coincide con una de sus visitas a Nicaragua y la primera redacción del poema es, al parecer, el improvisado producto de una de las tantas veladas literarias a las que el poeta se vería obligado a asistir.⁵ A excepción de López Velarde (que no salió de México a lo largo de su corta existencia), todos los demás experimentaron, en alguna época de su vida, el desarraigo y la añoranza que produce la lejanía de la tierra natal, pero, aun en el caso del jerezano, la distancia emocional y física que media entre la capital y la provincia victimada por la contienda revolucionaria proporciona el contexto y la separación que son necesarios para que se concrete la nostalgia, emoción relacionada, etimológicamente incluso (como se sabe), con la vivencia

⁴ Algunos de los textos fundamentales son el "Prólogo" al *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde (obra de Martí), "El arte y el materialismo" (Gutiérrez Nájera), "La protesta de la musa" (Silva) y los cuentos y crónicas de Darío en su período chileno. El tema ha sido objeto de cuidadoso escrutinio en los estudios de Ángel Rama ("La dialéctica de la modernidad en José Martí", *Rubén Darío y el modernismo, Las máscaras democráticas del modernismo*), Iván Schulman (*Las entrañas del vacío*) y Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo: Supuestos históricos y culturales*).

⁵ Para los detalles en torno a la composición de este poema, véase la edición de las *Poesías completas* de Rubén Darío que prepararon Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmas, Madrid, Aguilar, 1968; p. 1197. Todas las citas de la poesía de Darío se hacen por esta edición.

expresada en “El retorno maléfico”. En cuanto a los demás, las circunstancias personales de Urbina y Selva ciertamente justifican las melancólicas efusiones de sus respectivos poemas “La elegía del retorno” y “La balada del retorno”. Luis Gonzaga Urbina vive exiliado en La Habana cuando escribe los versos que luego incluye en *El glosario de la vida vulgar*, publicado al año siguiente en Madrid; y Salomón de la Selva, que había abandonado la ciudad de Nueva York para residir en la de México en 1921, evoca su participación en la Gran Guerra al trasoñar un regreso, que es y no es necesariamente el suyo, a su país de origen con el penúltimo poema que integra *El soldado desconocido* (1922), ese hito que bien puede señalar los límites del posmodernismo y el comienzo de lo que José Emilio Pacheco ha llamado la “otra vanguardia”, si bien la corriente coloquial y prosaica (“antipoética” al decir de Parra) que ciertamente predomina en el libro de Selva no logra desalojar totalmente ese íntimo y vago lirismo que, en buena medida, caracteriza la poesía posmodernista.⁶

Para situar dentro de una justa perspectiva crítica lo expresado hasta el momento, conviene puntualizar aquí que los pormenores biográficos de los poetas considerados en el presente ensayo, así como la coyuntura histórica dentro de la cual se sitúa cada uno de ellos, proveen meramente el trasfondo, el contexto necesario para enmarcar, pero no estrictamente para dilucidar los textos poéticos comentados en el curso de este trabajo. En el caso particular de las referencias biográficas, las mismas son sin duda el punto de partida de las siguientes reflexiones, pero lo que interesa convertir en el objetivo principal de las mismas es el aspecto metapoético que entraña el tema del retorno y la manera en que éste se convierte en un punto de apoyo fundamental para las reflexiones que el posmodernismo plantea en torno al modernismo y a la modernidad en general. Considerada en términos metapoéticos, la presencia del tema del retorno en la poesía hispanoamericana posmodernista sirve para demarcar

⁶ Los datos biográficos sobre López Velarde, Urbina y Selva provienen, en el caso de los primeros, de la *Antología del modernismo* que preparó José Emilio Pacheco para la UNAM en 1970 (hay una nueva reimpresión en un solo volumen por Ediciones Era, 1999), aunque también se ha tomado en cuenta el conocido estudio de Allen Phillips sobre *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962, así como la nueva edición de la *Obra poética* de la Colección Archivos, Madrid, ALLCA XX, 1998, a cargo de José Luis Martínez, y que incluye, por añadidura, una atinada y variada selección hecha a partir de la ya considerable cantidad de estudios críticos que ha venido suscitando la impronta de este poeta. Sobre Urbina, se encuentran, además, algunos datos biográficos y bibliográficos en el primer tomo de la edición en dos volúmenes de las *Poesías completas* que preparó Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1987, y en el artículo de Gerardo Sáenz, “La poesía de Luis G. Urbina”, *Journal of Spanish Studies*, 1 (1973): 105-12. Referente a Selva, se consultaron la “Introducción” de Miguel Ángel Flores a su edición de *El soldado desconocido y otros poemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, y el estudio de Nicolás Navas Navas, *Paralelismo entre Rubén Darío y Salomón de la Selva*, Managua, Fondo Editorial CIRA, 2002, amén de la nueva biografía del poeta, obra de Jorge Eduardo Arellano, *Aventura y genio de Salomón de la Selva*, León, Alcaldía Municipal de León, Asociación de Amigos del Teatro “José de la Cruz Mena”, Instituto Cultural Rubén Darío, 2003. Las referencias de Pacheco a la “otra vanguardia” se originan en su artículo así denominado (“Nota sobre la otra vanguardia”) en *Casa de las Américas*, 118 (1980): 103-107.

la distancia, siempre ambivalente y movediza, que media entre el modernismo y el posmodernismo y, por ende, entre el posmodernismo y la modernidad.

Es sabido que los poetas posmodernistas se distancian, mediante el prosaísmo, la ironía y el tono menor, de la estudiada eufonía, la espiritualidad platonizante y la sentenciosa altisonancia que típicamente caracterizan el verso modernista tal como lo definieron Martí, Casal, Díaz Mirón, Valencia y, sobre todo, Darío; pero, como bien señala el importante estudio de Le Corre, el posmodernismo matiza esa distancia que establece con el modernismo al preservar en buena medida la riqueza temática, metafórica y rítmica de dicha poética, aspecto al cual ya se había referido Onís en su antología al afirmar que el posmodernismo era una reacción conservadora del modernismo mismo aunque el mismo constituyera también una reacción restauradora “de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó”.⁷ Si la tendencia predominante en la poesía moderna ha sido lo que Paz ha denominado la “tradicción de la ruptura”, el posmodernismo es, hasta cierto punto, la excepción que confirma la regla, ya que propone, a la vez, la continuidad y la reforma, el homenaje y la crítica o, según la terminología de Le Corre, la conservación y el despilfarro de la estética modernista.⁸ En otros términos, el posmodernismo se manifiesta mediante una ruptura parcial con el sistema poético modernista que, en ciertos y determinados aspectos temáticos y retóricos, acaba por no ser definitivamente una ruptura.

Desde este punto de vista, el posmodernismo representa frente al modernismo un alejamiento y a la vez un regreso. Si pudiera aplicársele al posmodernismo el conocido decir de Juan Ramón Jiménez de que el modernismo es una “actitud”,⁹ en el caso de los posmodernistas, la misma sería un constante

⁷ *Op. cit.*; p. xviii. En torno a la presencia del prosaísmo, el humor, la ironía y el lenguaje conversacional o coloquial en el posmodernismo, han disertado entre otros, además de Onís y Le Corre, Octavio Paz (*Los hijos del limo*), Guillermo Sucre (*La máscara, la transparencia*), Nicolás Bratosevich (*Posmodernismo y vanguardia*), Allen Phillips (“Cuatro poetas hispanoamericanos entre el modernismo y la vanguardia”) y Ángel Rama (*Las máscaras democráticas del modernismo*). También es útil el capítulo introductorio del libro de Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, que toma como punto de partida principal las teorizaciones de Roberto Fernández Retamar en “Antipoesía y poesía conversacional” (recogido en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, 1977, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1981). Al legitimar dentro de su práctica poética la esfera de lo íntimo y lo inmediato, lo banal, lo vulgar y lo feo, el posmodernismo incorpora a la lírica moderna hispanoamericana una visión de mundo inmanente, desencantada —en el sentido que le da Max Weber al término en su conocido ensayo “Science as a Vocation”— y afín a las doctrinas materialistas y positivistas que el marcado carácter idealista y la meta trascendental de la poética modernista habían postergado, sin haber conseguido, por otro lado, sustraerse completamente a su influjo.

⁸ Le Corre anota que la poesía posmodernista pone en práctica la “deflación” y el “derroche” del caudal poético modernista. Sugiere también que se da el fenómeno contrario: la “conservación” (*op. cit.*; pp. 336-338). El punto de vista de este trabajo es que el posmodernismo logra, a la vez, ambas cosas (preservar y subvertir) mediante su ambivalente recurso a la intertextualidad. La cita de Paz en *Los hijos del limo*, pp. 17-18.

⁹ Véase el “Prólogo” de Ricardo Gullón a la conocida obra de Juan Ramón Jiménez, *El modernismo, notas de un curso*, México, Aguilar, 1962; p. 17.

regresar (o más bien un querer y no poder regresar) al modernismo mismo, a ese hito, rasero, canon o centro en suma que constituye el punto de partida y, también, el de divergencia de su propio quehacer poético. De ahí la importancia, el significado emblemático que el motivo del retorno desempeña dentro de la poesía posmodernista, tema del que se ocupan estas páginas y cuya relevancia también vale la pena encarecer, tomando en cuenta (aunque sea de paso) que, tras las dilucidaciones de Onís, el término "posmodernismo" resultó prácticamente desalojado del discurso crítico del hispanismo hasta fecha muy reciente, y que por ello la recuperación o recanonización del concepto que propone el acertado libro de Le Corre marca también una vuelta, un regreso.

El intento de leer el motivo del regreso como una metáfora cuyos principales referentes son el texto poético mismo y la subjetividad del poeta manifiesta en la escritura está lejos de ser una operación arbitraria. Ya en la épica clásica, el tópico del retorno entraña una carga simbólica debido a la polisemia y a las afinidades etimológicas del término. La palabra *nóstos* (regreso a casa) puede también utilizarse para nombrar metapoéticamente a una subcategoría de poemas épicos cuyo asunto es el retorno al hogar (*nostoi*).¹⁰ Por lo demás, la etimología misma del *nóstos* lo aproxima a la palabra *nóos* que significa "mente" o, propiamente, "conciencia" o "conciencia de sí".¹¹ A lo largo de *La Odisea*, el *nóstos* alude no sólo al regreso de Ulises a casa así como al género dentro de cuyo canon dicha epopeya se sitúa (los *nostoi*), sino que también remite al proceso mediante el cual el héroe errante recupera su verdadera naturaleza o la genuina esencia de su propio ser. Este regreso o recuperación de la conciencia de sí se manifiesta de varios modos o, si se quiere, en varias etapas: primeramente, en los recuerdos del hogar lejano que continuamente asedian al héroe (o sea, por medio de su *nostalgia* que etimológicamente significa "dolor de querer regresar" a lo que se tuvo o a lo que se fue); o bien cuando éste es reconocido por otros, como en el conmovedor encuentro de Odiseo con su fiel aya Euriclea; y, finalmente, mediante el reestablecimiento de la identidad social, evento que en *La Odisea* está marcado por la lucha a muerte del héroe con los pretendientes, gracias a la cual éste logra recuperar finalmente su condición de rey de Itaca y de esposo de Penélope.

El motivo del retorno en la épica clásica es consonante con una pluralidad de niveles interpretativos que, sin prescindir del nivel literal, pueden adentrarse

¹⁰ Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1979, 6§n 2; p. 97. Aparte de *La Odisea*, que es la epopeya del *nóstos* por excelencia, existen numerosos relatos orales del regreso a casa que tienen como protagonistas a buena parte de los héroes de *La Ilíada* y cuyos pormenores preservaron los resúmenes enciclopédicos de historiadores clásicos como Proclo.

¹¹ La palabra *nóos* "originally designated something close to 'consciousness'". El viaje de regreso de Ulises a Itaca "preserves the connection between *nóos* and the 'return to consciousness'". Douglas Frame, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven/London, Yale University Press, 1978; p. 75.

en un terreno metarreferencial o metapoético cuando aluden (metarreferencialmente) al género de poemas consagrados al *nóstos* o bien cuando el mismo remite (metapoéticamente) al proceso mediante el cual la conciencia del héroe se ve positiva o negativamente afectada por la vivencia del retorno.¹² Entre los posmodernistas, como veremos, el motivo del regreso también disfruta de esa doble autorreferencialidad porque la experiencia del retorno a la patria no sólo alude metatextualmente al poema mismo, sino también a la conciencia del hablante lírico que recuenta o, en la mayoría de los casos, anticipa el viaje de vuelta, proyectándolo hacia un futuro imaginado donde convergen, por obra y gracia de la memoria, los recuerdos del pasado, de la patria y del hogar en medio de una subjetividad casi siempre fragmentada, opaca o conflictiva.

Si bien es cierto que, como se mencionó anteriormente, los modernistas no se sintieron particularmente atraídos por el tema del retorno (contrario al posmodernismo, el modernismo sí forma parte de la “tradición de la ruptura”), no menos evidente resulta que, en las relativamente pocas ocasiones en que se allegaron al tema, procuraron abordarlo desde una perspectiva ajena al despliegue emotivo (sentimental en el peor sentido de la palabra) que caracterizó el tratamiento del mismo entre los románticos. Caso arquetípico de esa aproximación sobria y mesurada al tema del *nóstos* es el poema “Retorno” de Rubén Darío, en cuya obra poética no se registra, a saber, la presencia de este tópico hasta una fecha relativamente tardía. Con motivo de su viaje a Nicaragua a fines de 1907 y después de unos dieciocho años de ausencia (según confiesa en su *Autobiografía*), compuso el poeta su “Intermezzo tropical”, luego publicado junto a la serie de crónicas que reunió en su opúsculo *Viaje a Nicaragua* (1909). El “Intermezzo tropical” es una colección de nueve poemas que no guardan entre sí relación temática alguna, a excepción de los tres primeros de la serie; sin embargo, todos ellos remiten directa o indirectamente a la presencia

¹² Para los propósitos de este trabajo, cuando menos, resulta necesario distinguir entre los términos *metarreferencialidad* y *metapoeticidad* en lo que se refiere al tópico del *nóstos*. Puede decirse que el *nóstos* desempeña una función metarreferencial cuando simplemente remite al género de poemas consagrados al regreso de los héroes a la patria (*nostoi*); la función metapoética del *nóstos* se relacionaría más bien con el proceso mediante el cual la conciencia del héroe va evolucionando o recreándose (*poiesis*) durante el retorno. En la poesía moderna, como es sabido, la reflexión metapoética se convierte en una de las prácticas esenciales, una vez las mismas adquieren carta de naturaleza entre los románticos alemanes y franceses (sobre todo los primeros). En las teorizaciones en torno a la ironía o parábasis de los hermanos Schlegel o de Jean Paul Richter, el “entusiasmo” poético se suspende una vez la razón interviene para que el texto se vuelva sobre sí mismo y se convierta, principalmente, en una reflexión sobre sus propios límites, siempre insuficientes con relación a lo que los mismos románticos han convertido en la meta de la poesía (el conocimiento de lo absoluto). La bibliografía sobre el tema es muy amplia. En el contexto de la poesía hispanoamericana o española, pueden consultarse los estudios de Oscar Rivera Rodas (*La modernidad y la retórica del silenciarse*) y de Leopoldo Sánchez Torre (*La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*). Son útiles las reflexiones de Roland Barthes, en “Literatura y meta-lenguaje”, artículo que figura entre sus *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973; pp. 127-128. He tratado también el tema en mi estudio sobre *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1999.

del poeta en suelo nicaragüense, circunstancia que justifica la unidad de la colección y que funciona dentro de la misma de manera parecida a la conocida forma musical del tema con variaciones. En efecto, la vivencia del trópico en “Intermezzo tropical” hace las veces de tema o motivo principal a partir del cual los poemas individuales representarían una serie de variaciones poéticas ya que no musicales, aunque no debe olvidarse que la poesía de Darío es, ante todo, un intento de cifrar en el verso la esencia espiritual del universo que el poeta concibe en términos melódicos y armónicos.¹³

“Retorno” es el séptimo de los intermezzos tropicales y el único texto de los nueve incluidos en la colección que establece con el resto de la obra poética de Darío un claro vínculo intertextual. El poema constituye, en primera instancia, un diálogo de Darío consigo mismo o, más bien, una mirada retrospectiva a su trayectoria vital, semejante en intención, aunque no en alcance o en profundidad, al poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*.¹⁴ A diferencia de este último, la persona poética de “Retorno” no se dedica, sin embargo, a plantear una problemática de tipo metapoético al nivel de la anécdota y prefiere ofrecer, en cambio, una serie de reflexiones sobre la trayectoria de su vida, que era precisamente el segundo de los dos grandes temas que Darío había tratado en esa especie de *apologia pro vita sua* que son los versos de “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana”. Aunque la mención del “Anfión antiguo” y “el prodigio del canto” en la segunda estrofa del poema ciertamente lo inscribe en un plano metapoético que celebra la naturaleza sagrada y musical de la poesía,¹⁵ las restantes estrofas del poema marcan un

¹³ Sobre este tema han disertado ampliamente, entre otros, Octavio Paz (“El caracol y la sirena”, *Los hijos del limo*), Erika Lorenz (*Rubén Darío: Bajo el divino imperio de la música*), Jaime Giordano (*La edad del ensueño: Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*), Raymond Skyrme (*Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*) y Cathy L. Jrade (*Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*).

¹⁴ El poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* (“Yo soy aquel...”) es uno de los textos cardinales de toda la obra poética de Darío y, hasta cierto punto, le proporciona a la misma un centro de gravedad. Ofrece una mirada retrospectiva y también prospectiva que pretende abarcar toda su trayectoria personal y artística, y eso lo convierte en una versión moderna y poética de las conocidas apologías clásicas. Es también, más que nada, una mirada hacia adentro y un develamiento del “reino interior” que sus lectores (i.e. Rodó, a quien va dedicado) no habían sabido ver en su obra anterior, deslumbrados por la belleza formal de la prosa de *Azul...* y los suntuosos versos de *Prosas profanas*: “En mi jardín se vio una estatua bella; / Se juzgó mármol y era carne viva; / Un alma joven habitaba en ella, / Sentimental, sensible, sensitiva” (*Poesías completas*, p. 340). Además de ser un texto confesional y conversacional (“Si hay un alma sincera, esa es la mía”), “Yo soy aquel...” es también una reflexión metareferencial en torno a las capacidades gnoseológicas del acto poético. En torno al tema, véase Laura R. Scarano, “La concepción metapoética de Darío en *Cantos de vida y esperanza*”, *Revista de Estudios Hispánicos* (Río Piedras, P.R.), 12 (1985): 147-167, y para una caracterización del discurso autocrítico de Darío en ese poema, pueden consultarse, entre otros, el estudio de Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; pp. 113-115, y el libro de Alberto Julián Pérez, *La poética de Rubén Darío: crisis postromántica y modelos literarios modernistas*, Madrid, Orígenes, 1992; pp. 65, 87 y 138.

¹⁵ La estrofa (citada a continuación) pone de manifiesto el vínculo analógico existente entre la “armonía verbal” y la “melodía ideal” ya expresado en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* así

decisivo cambio de rumbo. El poeta cesa de poner de relieve la esencia mítica y musical que le atribuyera al acto poético y lo asume como si fuera un instrumento dúctil para plasmar su “esencia de recuerdo” y sus “ensueños de niño”, lo que equivale a afirmar que, a un nivel literal o anecdótico, la problemática vital pasa a convertirse en el foco principal del poema.¹⁶ Y, sin embargo, es evidente que, en el resto del poema, Darío no se limita a presentar un mero recuento de su trayectoria vivencial. Si el hablante lírico del poema liminar de los *Cantos...* alternaba la reflexión metapoética con la confesión autobiográfica, el yo poético de “Retorno” se apoya en lo segundo, es decir, en la vivencia personal, para elaborar un discurso patriótico y nacionalista cuya meta aparente es exaltar el acervo histórico-cultural del país.

La conexión de ambos niveles, el autobiográfico y el histórico (el microcosmos con el macrocosmos), se teje a partir de un discurso mítico centrado precisamente alrededor del tema del *nóstos*. La experiencia de quien fuera “recibido como ningún profeta lo fue en su tierra” se inscribe eventualmente en la esfera del mito una vez el poeta asocia su condición de asendereado viajero que regresa a la patria con el arquetipo del *homo viator* que constituye, por antonomasia, el héroe de *La Odisea*;¹⁷ el ámbito de lo histórico también se perfila, por otra parte, gracias a la evocación de un mismo pasado mítico dentro del cual se confunden la historia y la leyenda: el mundo precolombino junto al mito platónico de la Atlántida. Esta última alusión opera dentro de la mentada dimensión mítica como un enlace que vincula la errancia del sujeto nómada (en su triple dimensión de hombre, héroe y poeta) con un discurso mítico-histórico que aspira juntamente a legitimar al hablante lírico como cantor de la nación y a ésta como espacio utópico donde convergen los mitos grecolatinos con los precolombinos (“Baco” con los “templos sagrados de Copán” o los “Atlántidas” con “el gran Moctezuma”) porque Darío aspira a situar los aportes culturales de su tierra natal y, por extensión, de todo el continente americano dentro de una perspectiva universal: “nuestra tierra... está hecha para

como el que reside en la pareja de antónimos “carne” y “espíritu” de cuya sagrada fusión (“como en el pan y el vino”) dependen las aspiraciones epistemológicas de la poética modernista: “Por el Anfión antiguo y el prodigio del canto / se levanta una gracia de prodigio y encanto / que une carne y espíritu como en el pan y el vino” (*Poesías completas*, p. 782).

¹⁶ El hablante poético de “Retorno” parece, en efecto, más interesado en el ser que en el hacer y, particularmente, en el quehacer poético, oficio al que sólo vuelve a aludir vagamente y de pasada al mentar el “divino laurel” en el segundo verso de la siguiente estrofa: “Amapolas de sangre y azucenas de nieve / he mirado no lejos del divino laurel, / y he sabido que el vino de nuestra vida breve / precipita hondamente la ponzoña y la hiel” (*Ibíd.*; p. 782).

¹⁷ Darío, *Autobiografía*, en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, vol. I; p. 167. Las citas de las obras en prosa de Darío se dan todas por esta edición. El sentido que se le da a la palabra “mito” en este trabajo corresponde a las teorizaciones de Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*. Para Eliade el mito es, ante todo, una narrativa que remite al origen, al tiempo original que está fuera o antes de la historia. Cito por la traducción inglesa de Willard R. Trask, *The Eternal Return*, London, Routledge, 1955; pp. 21-34 *et passim*.

la Humanidad”.¹⁸ Gracias a esta genealogía difusa que entrelaza a Ulises con Darío y a la Atlántida con el mundo precolombino y con la Nicaragua actual, el poeta puede concluir al final de su poema que “si pequeña es la Patria, uno grande la sueña”.¹⁹

La Nicaragua que ensalza Darío es el espacio premoderno de la leyenda y el mito: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas” había declarado en *Prosas profanas*.²⁰ Lo precolombino se legitima a partir de los mitos fundacionales de la civilización occidental: Si “Pan vino a América” y los “Atlántidas fueron huéspedes nuestros”, los orígenes del continente americano remiten a la mitología griega y a Platón; lo visionario es la cualidad del continente americano que exalta Darío tanto en sus habitantes (“el gran Moctezuma”) como en el esplendor de la naturaleza (“Hugo vio en Momotombo órgano de verdad”). Confundiendo en un pasado remoto, que no es otro que el de los orígenes, el mito y la poesía (el tiempo fuera del tiempo y de la historia), la palabra poética puede pasar así de lo autobiográfico a lo profético.²¹ Con su repetida insistencia en temas de sesgo “mundonovista”, Darío parece querer aspirar una vez más al título de “poeta de América” que Rodó le había negado en los párrafos iniciales de su famoso estudio sobre *Prosas profanas* y cuyos reparos (que tampoco son tan dogmáticos o lapidarios como a veces se afirma) ya el poeta había procurado desmentir al incluir en sus *Cantos de vida y esperanza* temas de política y “versos a un presidente”.²²

Si bien, a un nivel literal, la confidencia autobiográfica cancela la reflexión metapoética para inscribirse en un discurso comprometido con la defensa de la riqueza cultural del continente americano y el engrandecimiento de la propia patria, no es ésta la única lectura que suscita el motivo del *nóstos* en el poema

¹⁸ *Poesías completas*, p. 783.

¹⁹ *Ibid.*; p. 784. Ya Pedro Salinas había reparado en el ambicioso intento de Darío de conciliar lo nacional con lo universal en el texto de este poema. Véase *La poesía de Rubén Darío*, 1948, Barcelona, Seix Barral, 1975; p. 229.

²⁰ *Poesías completas*, p. 546.

²¹ De acuerdo a Eliade, el recurso al tiempo del origen es un modo de poner de relieve la realidad ontológica de los eventos y los personajes que se asocian a este tiempo mítico; en otras palabras, el tiempo de los orígenes, el tiempo antes de la historia (esa instancia mítica que Eliade designa con la frase “in illo tempore”) posee una dignidad ontológica y una carga fundacional mucho mayor que el tiempo sin principio y sin final del discurso histórico moderno. El tiempo mítico se opone así al tiempo histórico y contribuye a legitimarlo. Tal es la intención de Darío cuando asocia los tiempos en que le tocó vivir con el tiempo originario, mítico de Moctezuma y la Atlántida, que es también el tiempo en que se inscribe su propio discurso poético y, por extensión, su propia condición de poeta vidente y, por encima de todo, la poesía como tal.

²² Darío, *Poesías completas*, p. 626. El tema ha tenido amplias resonancias en la crítica dariana y lo han tratado entre otros Emir Rodríguez Monegal (“Darío and Rodó: Two Versions of the Symbolist Dream in Spanish American Letters”), Sylvia Molloy (“Ser/decir: Tácticas de un autorretrato”) y Rivera Rodas en su citado estudio sobre *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Abordé también el tema en mi ensayo “El rey Oscar y el presidente Roosevelt: el sentimiento de lo aristocrático en Rubén Darío”, publicado en *Cuadernos de Marcha*, 13.148 (febrero-marzo de 1999): 44-52.

de Darío. El tema del retorno que diera lugar a la fusión de la autobiografía y la historia por medio del mito apunta también a una dimensión metapoética que atañe al devenir mismo del sujeto, es decir, a la transformación del poeta confesional romántico en el *vates* de sesgo profético y victorhuguesco que pretende con su voz hacerse eco de un clamor continental.²³

El tratamiento del tema del retorno en el poema de Darío coincide con la triple significación que tiene el *nóstos* en la épica griega. “Retorno” es un texto que comunica un contenido emotivo al tiempo que alude al lenguaje con que el mismo se expresa y pondera el efecto que ambos tienen en la conciencia del creador que articula la voz poética. Los versos iniciales del poema sugieren que, en todo momento, el mismo hablante poético es consciente de la doble metarreferencialidad que entraña el clásico motivo del *nóstos*: “El retorno a la tierra natal ha sido tan / sentimental, y tan mental, y tan divino, / que aún las gotas del alba cristalinas están / en el jazmín de ensueño, de fragancia y de trino”.²⁴

Gracias a su no desdeñable conocimiento de los clásicos y a su aguda intuición poética, Darío demuestra estar al tanto de las connotaciones del *nóstos* dentro de la épica griega (los *nostoi*) así como de la correspondencia que la misma establece entre el viaje de retorno y el reencuentro gradual del viajero con su yo auténtico o con lo esencial de su propio ser.²⁵ Resulta significativo que el poeta no tarde en calificar su experiencia con la tríada de adjetivos “sentimental”, “mental” y “divino” porque, en el contexto del poema, la relación entre los dos primeros es análoga al vínculo existente entre las palabras griegas *nostoi* y *nóos*; es decir, tal como sucede en el ámbito de la épica griega, la proximidad morfológica, etimológica, fonética y semántica que media entre dos de los calificativos empleados por Darío para describir la experiencia del retorno remiten a una lectura metarreferencial y metapoética del motivo del *nóstos* en el contexto de su poema.

El retorno se conceptúa en el ámbito de lo sentimental no sólo porque la experiencia provoca en el poeta una reacción afectiva o emotiva, sino porque, dentro del contexto metarreferencial que atañe al poema, el *nóstos* queda inscrito en un tipo de poesía asociada al sentimiento, a la subjetividad y a la autorreflexión, es decir, dentro de la poesía romántica por excelencia, a la cual, según la famosa definición de Schiller, es preciso distinguir de la poesía ingenua, que es aquella donde la subjetividad del poeta no se manifiesta

²³ *Poesías completas*, p. 626.

²⁴ *Ibid.*; p. 782.

²⁵ En torno al conocimiento general que tenía Darío de la literatura (y de la mitología) clásica griega, pueden consultarse (en su edición definitiva) el conocido estudio de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954, o el menos pormenorizado libro de Charles D. Watland, *La formación literaria de Rubén Darío*, Managua, Imprenta Nacional, 1966.

independientemente del objeto del poema.²⁶ El término “sentimental” comporta en ese sentido una doble significación: designa el contenido emotivo cuya efusión o despliegue alienta la creación poética y también al género de poesía, subjetiva, emotiva, sincera, romántica en suma, que se encarga de expresarlo: “arte de corazón” afirma Darío en la estrofa cuarta de “Retorno” para metapoetizar así el texto que la contiene como ya antes había proclamado en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*, que “si hay un alma sincera, ésa es la mía”, procurando desmentir a aquellos que lo juzgaban “mármol” cuando era “carne viva”. Ésta es poesía que brota del “chorro de la fuente” y ese manantial (una de las arquetípicas *metaphors of mind* estudiadas por Abrams en el contexto del romanticismo europeo)²⁷ no es sino uno de los avatares del alma de Darío; y conviene recordar aquí que, *pace* Salinas, ése es el tema más importante de toda su poesía.

Pero no debe perderse de vista que el retorno también es mental. Opera en un sector de la interioridad del poeta que no está necesariamente dominado por el sentimiento o la razón: se sitúa en la imaginativa, en la zona del ensueño y de la “esencia de recuerdo” antes mentada. Se relaciona metapoéticamente con el pensamiento mismo (*nóos*) en cuanto éste se ve afectado y transformado por ese contenido emotivo o sentimental (el acto de sentir con la mente) y el mismo se concreta en una visión autorreferencial que resulta ser doble porque incluye juntamente al sujeto y a la experiencia vivida por éste. El retorno consiste entonces en una operación introspectiva de la mente cuyo fundamento es emotivo (sentimental) y que funciona dentro de la misma como un estimulante o reactivo que aviva las facultades dinámicas y creadoras (*poiéticas*) de la imaginativa (se trata, después de todo, de la mente de un poeta romántico) en un proceso gradual gracias al cual el sujeto mismo va cobrando o refinando la conciencia que tiene de sí y de la esencia de su ser verdadero.

“Retorno” se perfila entonces como el testimonio que da cuenta de un cambio en la subjetividad del poeta. La experiencia del regreso transforma al poeta lírico, sentimental y subjetivo, en un poeta de aliento épico, en una figura mítica, modelada a partir del paradigma del héroe homérico; es decir, el texto constituye un comentario metapoético en torno a la visión que tiene el Darío

²⁶ En su famoso ensayo sobre lo “ingenuo” y lo “sentimental” en la poesía, Schiller anota que: “The poet ... either *is* nature or he will *seek* it. The former makes for the naive poet, the latter for the sentimental poet” (p. 200). Según Schiller, lo “ingenuo” es una cualidad esencial de la poesía clásica mientras que lo “sentimental” es uno de los rasgos que definen a la poesía moderna o romántica y la distinguen de la clásica. Convirtiendo a Ariosto en un prototipo del poeta sentimental, Schiller describe que el mismo “cannot conceal his own amazement and emotion while relating [an] incident. The sense of the distance between those customs and the customs characteristic of his age overwhelms him. All at once he stops portraying the subject matter and appears in his own person” (p. 198). Friedrich Schiller, “On Naive and Sentimental Poetry”, *Essays*, trad. Daniel O. Dahlstrom, eds. Walter Hinderer y Daniel O. Dahlstrom, 1795-1796; New York, Continuum, 1993; p.198.

²⁷ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953, Oxford, Oxford University Press, 1971.

poeta de sí mismo y corresponde al deseo de transformar al lírico sentimental que siempre hubo en él en un *vates* visionario y profético semejante a la idea que Darío tenía de Hugo (cf. “Víctor Hugo y la tumba”) y que fuera capaz de articular “con voz de la Biblia o verso de Walt Whitman” (“A Roosevelt”) la conciencia intelectual de todo el continente americano.²⁸ Lo que Darío pretende trazar en “Retorno” es, en suma, un regreso a los mitos que la modernidad ha desalojado del acervo cultural de los desencantados tiempos en que le tocó vivir al poeta; y se trata no sólo de retornar a los mitos griegos o precolombinos, sino a la figura del poeta moderno como mito, o sea, de proponer su propia mitificación, proceso que ha de lograrse estableciendo una analogía entre su propia trayectoria y la del nauta homérica. Cuando Darío afirma en la segunda estrofa que su retorno a la tierra natal, amén de “sentimental” y “mental”, es “divino”, no responde meramente a las exigencias de la rima, sino que enuncia una de las claves secretas de su texto: el poeta regresa a su origen y recupera su índole divina para proclamar la naturaleza sagrada y revelatoria de la poesía así como su prestigio y funcionalidad frente las tendencias materialistas y utilitarias que caracterizan el mundo moderno.

La mitificación del poeta se lleva a cabo mediante su identificación con el epónimo héroe de la epopeya homérica, paralelismo que, en los versos de “Retorno”, Darío elabora de manera sutil. Hubiera sido fácil para el poeta trazar una analogía entre el poema homérico y su propio texto desde las primeras estrofas del poema, para así inscribir dentro de semejante alegoría el transcurrir de su propia vida. Sin embargo, no opta Darío por tan conveniente correspondencia y prefiere convertir la experiencia del viaje en un proceso de gradual autodescubrimiento, en un llegar a ser como Ulises, es decir, como el viajero por antonomasia y, más aún, como el viajero que triunfa ante la adversidad al culminar su *nóstos* con el reconocimiento de su *status* social tras la matanza de los pretendientes y la recuperación del trono de Itaca.

La primera alusión que hace Darío al poema homérico no ocurre sino hacia la mitad del poema, una vez el poeta ha confesado su predilección por el mar y los viajes: “Por atavismo griego o por fenicia influencia, / siempre he sentido en mí ansia de navegar, / y Jasón me ha legado su sublime experiencia / y el sentir en mi vida los misterios del mar”.²⁹

Sólo después de haberse comparado con los argonautas, alude Darío al conocido episodio de las sirenas, figuras de emblemática y mítica resonancia donde coinciden armoniosamente la atracción sexual y el canto, o sea, el

²⁸ Darío pudo también hallar en Gaspar Núñez de Arce un modelo contemporáneo para el tipo de poeta cívico y altisonante que Hugo y Whitman constituyen por excelencia. En torno a la importancia, a menudo subestimada, de Núñez de Arce en Darío, cf. Pacheco, *Antología del modernismo*, p. xxviii.

²⁹ *Poesías completas*, p. 783. Anderson Imbert anota que el sentimiento de Darío de “ser la reencarnación de un Jasón o un Odiseo, envuelve la realidad de Nicaragua en un aura de misterio” (*op. cit.*; p. 178).

impulso erótico y el poético: “¡Oh, cuántas veces, cuántas veces oí los sonos / de las sirenas líricas en los clásicos mares! / ¡Y cuántas he mirado tropeles de tritones / y cortejos de ninfas ceñidas de azahares!”.³⁰

Es evidente que el viaje del hablante lírico es ante todo la metáfora de un proceso introspectivo que conduce a la automitificación de la figura del poeta. Para Darío, éste se convierte en una especie de Ulises del verso, distinto del héroe homérico porque su meta no pertenece al mundo de la material, sino al reino del espíritu y porque su viaje está gobernado por las atracciones eróticas que determinan el orden universal y el alma cósmica cuya esencia es el canto mismo. Si la propia *Odisea* y el sufrimiento del nauta transforman a Oudeis (“Nadie”) en Odiseo, rey de Itaca, la búsqueda del “terrible misterio de las cosas” (cuyos avatares son “los misterios del mar” y “los sonos de las líricas sirenas”) convierte al poeta en el “vate que suele oír el acento desconocido” (“Coloquio de los centauros”) y le confiere estatura mítica y poderes proféticos. Su palabra ya no es individual, sino plural o, como quería Darío, continental. El mito llena de sacro sentido los profanos caminos de la historia, que es el otro lado de lo poético y su complemento. Bien lo expresa Darío, con su acostumbrada visión contemporizadora y ecléctica de todo lo que es humano: “Mas sabe el optimista, religioso y pagano, / que por César y Orfeo nuestro planeta gira, / y que hay sobre la tierra que llevar en la mano, / dominadora siempre, o la espada, o la lira”.³¹

Si bien no sería exacto afirmar que para Darío el compromiso político va siempre a la mano del quehacer poético, resulta evidente que en este poema el emparejamiento de César con Orfeo (o Pitágoras en una de las variantes que anota Méndez Plancarte) es una muestra adicional de las tendencias sincréticas del pensamiento poético de Darío ya evidente en su poesía anterior y cuya meta es la conciliación de los opuestos: “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París”, “Eva y Cipris concentran el misterio / del corazón del mundo” o “con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo” o, incluso en el mismo texto de “Retorno”, “carne y espíritu” o “amapolas de sangre y azucenas de nieve”.³² Pero al final de la estrofa queda establecido, en cambio, que existe una profunda y tal vez irreconciliable divergencia entre el orden del mundo y el ser del poeta: es necesario escoger entre la espada o la lira; y aunque haya que darle al César lo que es del César, el rumbo del poeta no deja lugar a dudas. En un evidente homenaje al viejo tópico de las armas y las letras, Darío contrapone los dos lados de la modernidad (el histórico y el artístico) para formular luego una disyuntiva, una encrucijada frente a la cual el poeta y el hombre habrán de escoger su definitivo derrotero. Si bien es cierto que Darío comienza por colocar en un mismo plano la historia y la poesía (o a César y a Orfeo), tal

³⁰ *Poesías completas*, p. 783.

³¹ *Ibid.*; p. 782.

³² *Ibid.*; pp. 547, 668 y 627.

paridad sólo es posible una vez el poeta y su oficio se acogen a una dimensión mítica, para que la misma les autorice a concebir la creación de un discurso que sea capaz de llenar de sentido el espacio desmiracularizado de la modernidad. Se trata de un discurso profético y fundacional que consiga trazar una genealogía entre la poesía y un pasado mítico que se remonta a los albores de la historia; en otras palabras, la poesía se perfila como un espacio premoderno cuyo abolengo místico o espiritualista se convierte en discurso de resistencia frente al mundo de la modernidad histórica y los principios científicistas y materialistas que la caracterizan y rigen.

El poeta que se despide en la estrofa final del poema no habla, por lo tanto, con la misma voz que se escuchara al inicio. Es la voz del poeta transformada por la experiencia del retorno que suscita tanto en un plano emotivo como dentro de unos procesos autocognoscitivos la toma de conciencia de la significación de su pasado, su sufrimiento, su vocación poética y su errancia. Sólo en la estrofa final del poema, después de haber elevado su propia travesía vital y poética a una dimensión mítica, Darío evidencia a las claras su deseo de emular a Ulises.³³ Ya, para entonces, la autorrepresentación del poeta ha conseguido concretarse en la figura mítica y autoritaria del *vates*, que rivaliza incluso con la del mismo Ulises porque, contrario a éste, Darío no se contenta con permanecer en casa una vez consumado el regreso. Su retorno no es sino el pretexto para una serie indeterminada de viajes de ida y regreso; el retorno es, en realidad, una despedida: “Quisiera ser ahora como el Ulises griego / que domaba los arcos, y los barcos, y los / destinos. Quiero ahora deciros ¡hasta luego! / ¡Porque no me resuelvo a deciros adiós!”³⁴

El poeta se niega así a cerrarle las puertas al proceso introspectivo y autocognoscitivo que ha mitificado los ires y venires de una existencia que de otro modo se concebiría como mero juguete de la suerte ciega. El retorno acaba por convertirse en el punto de partida de una gestión poética dentro de la cual se reafirma el valor de la poesía en el mundo moderno y la índole “divina” tanto del poeta mismo como del mundo que le ha tocado habitar. Aunque el poeta no sea un “pequeño Dios”, como quiere Huidobro, su oficio le confiere, por “el Anfión antiguo y el prodigio del canto”, el don sagrado de unir “carne y espíritu como en el pan y el vino”.

El tratamiento del motivo del *nóstos* en la poesía posmodernista evidencia, por otra parte, de inmediato y a varios niveles, la ambivalente relación existente

³³ La identificación de Darío con Ulises se manifiesta, por el contrario, casi de inmediato en la prosa de su *Viaje a Nicaragua* (1909). El pasaje en cuestión es el siguiente: “Podría decir con satisfacción justa que, como Ulises, he visto saltar el perro en el dintel de mi casa, y que mi Penélope es esta Patria que, si teje y desteje la tela de su porvenir, es solamente en espera del instante en que pueda bordar en ella una palabra de engrandecimiento, un ensalmo que será pronunciado para que las puertas de un futuro glorioso den paso al triunfo nacional y definitivo”. La cita en sus *Obras completas*, vol. III, p. 1024.

³⁴ *Poesías completas*, p. 784.

entre algunos de los poetas representativos de dicha tendencia y la poesía de Rubén Darío. Al establecer una corriente intertextual con el autor de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, los poetas posmodernistas no hacen sino seguir el ejemplo del propio Darío en lo que se refiere a emprender un diálogo metarreferencial y crítico con su propia poesía; en otras palabras, si la originalidad de Darío consistió en buena medida en “imitar a todos” (como él mismo confiesa en “Los colores del estandarte”), los posmodernistas, entre quienes el prurito romántico de la originalidad ejerce considerablemente menos peso, optaron por seguir el ejemplo del maestro y muchos de ellos consideraron la obra de Darío como un legítimo punto, no sólo de partida, sino de franca divergencia. El propio Darío provee la coyuntura propicia para semejante controversia cuando cierra sus “Dilucidaciones” (1907) con la siguiente afirmación: “No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas,”³⁵ postura que abona, bien que de manera implícita, la ironía, el prosaísmo y otros rasgos “antipoéticos” que caracterizan a buena parte de la impronta posmodernista y a sus múltiples avatares en la poesía conversacional (estudiada por Fernández Retamar) o en los mismos antipoemas de Nicanor Parra.

El tratamiento del motivo del retorno dentro de la poesía posmodernista se convierte en una manera de significar una postura ambivalente y crítica frente a la estética modernista cuyos principios cardinales la obra de Darío contribuyó tanto a codificar. Contraria a la experiencia recreada en el poema de Darío, la vivencia del retorno en los demás poetas es algo que, a la vez, se materializa y no se materializa. Tanto en “La elegía del retorno” de Urbina como en “El retorno maléfico” de López Velarde y en “La balada del retorno” de Salomón de la Selva, el regreso es una visión resignada, nostálgica y aprehensiva (aunque, en este último, también esperanzadora) de un porvenir contingente que, sin embargo, se recrea con la definitiva certidumbre de un evento ya pasado.

Los versos iniciales de “El retorno maléfico” (“Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla”) no son menos categóricos que los que pergeña Urbina en su “elegía del retorno” (“Volveré a la ciudad que yo más quiero / después de tanta desventura; pero / ya seré en mi ciudad un extranjero”) o Selva en “La balada del retorno”: “Va a ser así cuando retorne: tú / estarás a la puerta, y será tarde / en el cielo, en el pueblo, en la esperanza / deslumbradora que guardes...” (142).³⁶

El persistente uso del tiempo futuro para plasmar en el verso la presentida

³⁵ *Ibíd.*; p. 700.

³⁶ El texto del poema de Salomón de la Selva se extrajo de la citada edición de Miguel Ángel Flores de *El soldado desconocido y otros poemas*. Los versos de López Velarde provienen de la edición de sus *Obras* a cargo de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; p. 154, y los de Urbina de la edición de sus *Poesías completas* preparada por Antonio Castro Leal, vol. II; p. 181. En lo sucesivo, todas las citas en verso de estos tres poetas se darán por las susodichas ediciones.

visión del regreso crea una tensión en cada uno de estos tres poemas que se plantea sin llegar a resolverse. En “El retorno maléfico”, el poema entero funciona como una preterición mediante la cual se afirma a la vez que se niega el regreso al pasado porque el mismo es irrecuperable para la conciencia del sujeto, ya que la misma se fragmenta durante el proceso mismo de recordar. “La elegía del retorno” plantea un escenario semejante sin el beneficio o, si se quiere, la carga de los artificios retóricos a los cuales el jerezano es afecto; donde López Velarde opta por el deliberado rebuscamiento de la sintaxis y la adjetivación insólita contrastada con el giro incongruente o prosaico, Urbina prefiere la meliflua transparencia de sus endecasílabos monorrimos que son un evidente homenaje a la *terza rima* por parte de aquél que, como el bardo florentino, se encuentra perdido en selva oscura. La transparencia de “La balada del retorno” es aún más acentuada en el plano retórico: más que en el poema de Urbina y mucho más que en el de López Velarde, predomina en los versos de Selva la alocución prosaica y el tono conversacional, llevado éste hasta el extremo de que el poema se inicia como un monólogo y concluye en forma de diálogo.

La cercanía y la distancia entre modernismo y posmodernismo también se evidencia en el contexto cultural que evocan los poemas. La composición de Darío pretende inscribir la historia en el ámbito del mito con el cual se afilia también la poesía y, por ende, la figura del poeta: la legitimación del poeta, dentro de la sociedad moderna que lo desatendía y ninguneaba, era una de las grandes preocupaciones de Darío como evidencian muchos de los cuentos de *Azul...*; Darío recurre al tema del *nóstos* para establecer no sólo su propia genealogía y convertir su trayectoria poética y vital en un mito que también es el del poeta moderno. Los posmodernistas se adentran, en cambio, en la dimensión desolada y violenta del presente histórico que habitan prescindiendo por completo del mito, a menos que se trate, como bien ha visto Paz en *El laberinto de la soledad*, de la cualidad mítica atribuible a la misma modernidad, la tierra baldía donde pasa a residir el poeta una vez los liróforos celestes abandonan, de grado o por la fuerza, el Olimpo y el Parnaso y renuncian a su privilegiada dignidad ontológica para igualarse al resto de la humanidad. López Velarde, Urbina y Selva no sólo no pretenden transformar el discurso poético en revelación profética o proclamación patriótica de la universalidad de la patria, sino que minimizan la prestancia de la voz poética hasta el punto de disolverla y anularla tanto en un plano anecdótico como en el retórico.³⁷

La desmitificación del poeta en la poesía posmodernista corre paralela a un fenómeno de mayor envergadura tanto para dicha práctica poética (el término es

³⁷ Vale la pena añadir que el fenómeno significativamente anticipa una de las tendencias principales de la poesía de vanguardia: la disolución de la voz poética en el plano de un lenguaje cada vez menos referencial, experimento que representan a cabalidad Huidobro en *Altazor* o Vallejo en *Trilce*. Uno de los trabajos más útiles en torno al tema es el de Walter Mignolo, “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” en la *Revista Iberoamericana*, 48.118-119 (enero-junio de 1982): 131-148.

de Le Corre) como para la poesía vanguardista que en muchos sentidos aquélla anticipa. Si el motivo del *nóstos* funciona dentro de la poesía modernista a la manera romántica, es decir, como el proceso mediante el cual el hablante lírico reafirma su individualidad en la escritura (de ahí la importancia de la originalidad y del “no imitar a nadie y sobre todo a mí” que preconiza Darío), la poesía posmodernista utiliza, en cambio, el tópico del retorno para redundar en la postulación de un sujeto lírico disminuido, opaco o transparente y que llega incluso a disolverse o difuminarse en la escritura. En este sentido, el empleo del motivo del retorno entre algunos de los posmodernistas se coloca exactamente en las antípodas del tratamiento que el mismo recibe en la épica griega y en el poema de Darío previamente analizado. Si en *La Odisea* (manifiesto modelo del “Retorno” dariano), el héroe utiliza el *nóstos* para significar la transición de lo ínfimo a la plenitud del ser (Oudeis es, en la gruta de Polifemo, “Nadie”), los posmodernistas lo utilizan exactamente en el sentido contrario, es decir, para representar a través de ese mismo motivo el debilitamiento de la identidad y la disolución del ser, retóricamente en la escritura y/o metafísicamente en la nada.

“El retorno maléfico” y “La elegía del retorno” ilustran a cabalidad esa disolución o desmitificación gradual del hablante lírico. En el poema de López Velarde, el poeta se autodenomina, directa o indirectamente, en las primeras cinco estrofas del poema mediante el uso de la primera persona gramatical (“Y yo entraré con pies advenedizos / hasta el patio agorero”) o en su defecto con la tercera (el poeta se refiere a sí mismo como “el hijo pródigo”); en la sexta y última estrofa, que también es la más larga, no aparece de manera explícita ni la una ni la otra porque el hablante poético ha llegado finalmente a transparentarse en el fluir de la escritura mediante la evocación de esa “íntima tristeza reaccionaria” que recoge la voz del recuerdo. En el poema de Urbina, el desvanecimiento del sujeto se presenta de manera menos gradual, pero sí mucho más definitiva, puesto que se concreta dentro del texto mismo a un nivel literal o anecdótico.

El *nóstos* no es ni para López Velarde ni, sobre todo, para Urbina un reencuentro con lo esencial del ser a menos que esa esencia no sea otra que el quevediano “recuerdo de la muerte”. El jerezano ciertamente sugiere en uno de sus versos, que es precisamente el postrimero de la penúltima estrofa (aquella después de la cual la subjetividad poética cesa de explicitarse), que en el “retorno maléfico” queda implícita la muerte de quien lo trasueña: “mi sed de amar será como una argolla / empotrada en la losa de una tumba”.³⁸ En el caso particular de Urbina, el regreso a la patria también conduce hacia una suerte de *memento mori* que, en el contexto del secularismo moderno, se transforma en el tipo de ruminación nihilista que adquiere una particular resonancia en la poesía posmodernista (“Nada” de Pezoa Véliz, “La estrella de la

³⁸ *Obras*, p. 155.

tarde” de Barba Jacob o “Los heraldos negros” de Vallejo). La disolución del ser en la muerte que explicita el poema de Urbina (está implícita en la gradual impersonalidad que va adquiriendo el hablante poético del poema de López Velarde) es la consecuencia necesaria del aislamiento o, propiamente dicho, de la alienación que experimenta el sujeto en el mundo moderno como parte del proyectado regreso a un pasado dentro del cual sólo a medias consigue reconocerse o incluso que otros lo reconozcan.

Aun tomando en cuenta el carácter tentativo y visionario que el motivo del retorno tiene en los poemas de López Velarde y Urbina, la experiencia del *nóstos* en ambos poetas es un proceso que, dentro de esa instancia metapoética en que el *nóstos* corresponde al *nóos*, sólo ocurre de manera incompleta y parcial. Lo que López Velarde ejecuta en un plano retórico, es decir, la gradual disolución del sujeto poético en un entorno hasta cierto punto enajenante y hostil, lo especifica Urbina a nivel de la anécdota.³⁹ “La elegía del retorno” es, como otros poemas posmodernistas, la articulación poética de una crisis que coloca al poeta en un terreno liminar entre los principios estéticos del arte moderno y los valores propios de la modernidad histórica. El poeta que regresa a su ciudad más querida y deambula por ella, reconociendo y esperando ser reconocido por sus habitantes, es un evidente avatar del conocido *flâneur* que popularizó Baudelaire y, luego, el conocido ensayo de Benjamin, “Algunos motivos de Baudelaire”, supo identificar como una de las máscaras favoritas del poeta moderno, es decir, aquél que habita en el populoso ámbito de la ciudad mercantil o industrial.⁴⁰ También los poetas posmodernistas adoptaron la persona del *flâneur* en la figura del poeta caminante que aparece en los versos de Fernández Moreno (*Las iniciales del misal*) y Borges (*Fervor de Buenos Aires*) así como antes había figurado en los aguafuertes chilenos que incluyó Darío en *Azul...*⁴¹

En “La elegía del retorno”, la persona del poeta caminante posee, por un lado, los poderes visionarios que le permiten “dialogar con todo en el silencio” y conversar con el alma de las cosas (cf. estrofas 7-11) y retener así el vínculo con la imagen del poeta vidente preconizada por los románticos y abonada

³⁹ En torno a los procedimientos desfamiliarizantes (en el sentido que le dan al término los formalistas rusos) que practica López Velarde en “El retorno maléfico”, véase el artículo de Stella T. Clark, “La realidad desfamiliarizada en la poesía de Ramon López Velarde”, publicado en *Hispania*, 71. 2 (mayo de 1988): 249-53.

⁴⁰ El ensayo aparece recogido en *Illuminations* en la traducción inglesa de Harry Zohn (“Some Motives in Baudelaire”), New York, Schocken, 1969; 155-200. En torno al *flâneur* y sus múltiples significaciones en el campo de la sociología cultural, resulta de utilidad la antología de Keith Tester, *The Flâneur*, London/New York, Routledge, 1994.

⁴¹ Véase, por ejemplo, el artículo de Jorge Monteleone, “Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante” publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429 (marzo de 1986); 79-96, y, en el caso de Borges, el ensayo de Sylvia Molloy, “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, recogido en el *Homenaje a Ana María Barrenechea* que editaron Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1984; 487-496.

por el propio Darío en algunos de sus poemas claves como el “Coloquio de los Centauros”. El ideal romántico de una naturaleza animada, simpática y en sintonía con las emociones humanas establece un notable contraste con la visión desencantada, opaca, del mundo moderno que puede entrever el poeta en su imaginado retorno al suelo nativo. La relación del poeta con el mundo natural animado podría considerarse, de acuerdo a Benjamin, como un momento aurático por excelencia porque media entre la naturaleza y el sujeto un reconocimiento recíproco; los objetos que el poeta contempla, no sólo lo reconocen completamente, sino que le devuelven la mirada y la palabra.⁴² Cuando el poeta se acerca a otro ser humano, sucede precisamente lo contrario. Ninguno de los paseantes con quienes coincide en su constante flanear por las calles de la ciudad lo reconoce del todo y la mayoría es incluso indiferente a su presencia: “Veré las avenidas relucientes, / los parques melancólicos, las gentes / que ante mí pasarán indiferentes. / O tal vez sorprendido alguien se asombre, / y alguien se esfuerce en recordar mi nombre, / y alguien murmure: ¡Yo conozco a ese hombre!”⁴³

La relación del poeta con el resto de la humanidad podría entonces clasificarse de no aurática porque (contrario a lo que le sucede al héroe de la epopeya homérica cuando llega a su reino o incluso, indirectamente, al Darío que en la crónica de su *Viaje a Nicaragua* se maravilla de ser profeta en su tierra) no existe un reconocimiento pleno entre el poeta y la mayoría de sus congéneres ni siquiera le devuelve la mirada.⁴⁴ La correspondencia o coincidencia perfecta

⁴² La experiencia del aura, tal como la describe Walter Benjamin en su conocido ensayo sobre Baudelaire, se asocia al acto de la mirada y ocurre cuando se le adjudica a un objeto inanimado o natural la capacidad de devolverle la mirada a quien lo contempla. En palabras de Benjamin: “Experience of the aura thus rests on the transposition of a response common in human relationships to the relationship between the inanimate or natural object and man. The person we look at, or who feels he is being looked at, looks at us in turn. To perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return” (*op. cit.*; p. 188). Es preciso aclarar que la preocupación de Benjamin con el aura es una constante de toda su obra, si bien el concepto va evolucionando a lo largo de la misma y sólo a partir de su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (1919-22) se establece una analogía explícita entre el aura y la mirada. Véase el artículo de Rajeev Patke, “Benjamin’s Aura: Stevens’s Description without Place”, incluido en la colección de ensayos *Benjamin’s Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura: with the Manual of Lost Ideas* editada por Lise Patt, Santa Monica, Institute of Cultural Inquiry, 2001; 81-98.

⁴³ Urbina, *op. cit.*; p. 182.

⁴⁴ La experiencia de Baudelaire frente a las multitudes que representan la modernidad burguesa en las grandes metrópolis es igualmente traumática: “Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé don’t l’oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu’un orage où rien de neuf n’est contenu, ni enseignement ni douleur” (la cita en Benjamin, *op. cit.*; p. 193). Benjamin asocia la experiencia de Baudelaire al chocar con la multitud (“coudoyé par les foules”) con la pérdida del aura y repara lúcidamente en que el poeta “indicated the price for which the sensation of the modern age may be had: the disintegration of the aura in the experience of shock” (*ibíd.*; p. 194). Al encontrarse con sus semejantes en las calles de la ciudad moderna, Urbina experimenta sentimientos análogos a la desilusión y la amargura (“désabusement et amertume”) que caracterizan la experiencia de Baudelaire con las multitudes en el París del siglo XIX.

que marca la relación entre el poeta y la naturaleza animada es precisamente lo que no encuentra éste en el ámbito de lo humano (y de lo urbano): “Mas ni un mirar piadoso; ni un humano / acento, ni una amiga, ni un hermano, / una trémula mano entre mi mano”.⁴⁵

El mundo en que los objetos, animados por los poderes visionarios del *vates*, dialogan con el poeta mientras que la humanidad como tal no logra o no quiere reconocerlo (“ni un mirar piadoso”) marcan la notable diferencia que el poeta percibe entre el lirismo espiritualizante que reside en su reino interior y el espacio desmiracularizado del mundo moderno que ahora habita el poeta. La referida pérdida del aura que sobreviene cuando el poeta se enfrenta a la modernidad tiene como consecuencia que éste vuelva la mirada hacia su mundo interior para también encontrarlo vacío de sentido: “Iré como un sonámbulo; abstraído / en la contemplación de lo que he sido, / desde la sima en que me hundié el olvido”.⁴⁶

La consecuencia de ese enfrentamiento con la índole impersonal y desencantada del mundo moderno acentúa la experiencia de sentirse extranjero en su propio suelo que ya enunciara en el terceto inicial del poema. El poeta, como el albatros de Baudelaire, no consigue sentirse cómodo en el mundo circundante; pero tampoco tiene el consuelo de poder aspirar a una existencia mejor, más allá de la muerte. En un gesto de resignado nihilismo, acaba por convencerse de que la solución del problema consiste en la eliminación del sujeto, puesto que el mismo se ha convertido en una conciencia torturada y agónica: “Entonces, pensaré con alegría / en que me ha de cubrir, pesada y fría, / tierra sin flores, pero tierra mía. / Y tornaré de noche a la posada, / y, al pedir blando sueño a la almohada, / sintiendo irá la vida fatigada / dolor, tristeza, paz, olvido, nada...”.⁴⁷

La gradación descendiente que presenta la estrofa final del poema evoca el famoso tópico de la fugacidad de la vida que, con una figura retórica semejante, recrearon Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz; pero lo que falta en Urbina es precisamente el subtexto religioso, ascético, y la creencia implícita en una realidad trascendente que justifican en la poetisa mexicana el *contemptus mundi* cuando el mismo se contrapone al no tan despreocupado *carpe diem* que celebra el autor de las *Soledades*. Allende la “nada” que conjura Urbina, se cierne el espectro del cielo sin dioses y sin sentido que caracteriza en un plano filosófico la vida secularizada, noción a partir de la cual se fundamenta el ser moderno. El sujeto, la conciencia angustiada del poeta, se halla dividida entre la visión mágica de un universo animado por la emanación divina en el mundo natural y el mundo desmiracularizado que se impone en Occidente una vez sobreviene la muerte de Dios, la racionalización de la vida humana y la relativización

⁴⁵ *Ibid.*; p. 183.

⁴⁶ *Ibid.*; p. 182.

⁴⁷ *Ibid.*; p. 183.

de todo principio moral, proceso que supo caracterizar lúcidamente Martí al comentar el *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde y referirse al “tiempo de las vallas rotas” o de “reenquiciamiento y remolde” donde “nadie tiene su fe segura”.⁴⁸ Como antes Darío en “¡Ay, triste del que un día...” o en “Lo fatal”, Urbina no puede resolver esa tensión si no es mediante la ataraxia (“paz, olvido”) que sirve para paliar el sufrimiento (“dolor, tristeza”) al tiempo que anticipa la aniquilación final del ser (“nada”).

En el plano metapoético del poema de Urbina, aquél donde el *nóstos* se refiere al *nóos*, el motivo del retorno representa adoxográficamente un regreso que no se consuma del todo o se realiza tan sólo a medias. La vuelta a la patria significa un reencuentro (parcial) del sujeto consigo mismo gracias a la visión o, más bien, a ese diálogo silencioso que el poeta establece con el alma de las cosas; en un plano literario, esa conversación preserva o retiene la visión animada y orgánica de la naturaleza que Darío había convertido en uno de los pilares de la estética modernista. El enfrentamiento con el mundo enajenante, impersonal, no aurático de la ciudad moderna produce, por otro lado, la desintegración del sujeto poético que se niega a llevar sobre sus hombros, en un mundo así, “el dolor de ser vivo” y la “pesadumbre” de “la vida consciente” que lamenta Darío en “Lo fatal”.⁴⁹ Al recrear en sus versos esta visión desencantada del mundo moderno y el negativo efecto que la misma produce en el estado anímico del sujeto poético, Urbina pone en entredicho uno de los principios constituyentes de la poética modernista y vislumbra un terreno donde la misma tiene escasa vigencia, puesto que se ha dejado atrás la aspiración de entender la realidad trascendente mediante la capacidad visionaria de la mente creadora. Lo que queda es dar el paso final y asumir ese espacio desmiraculizado, baldío, esa “tierra sin flores”, como suya. El poeta da ese paso, pero lo hace de manera hartó equívoca: la aceptación de que ese páramo es “tierra mía” coincide justamente con la renuncia final a su propio ser en el olvido de sí mismo que no tarda en abocarlo a la nada.

Salomón de la Selva, en cambio, llega mucho más lejos que López Velarde y Urbina en lo que respecta a la aceptación del lugar que pasa a ocupar el poeta en el mundo moderno. El motivo del *nóstos* implica en Selva una ruptura con algunos, con la mayoría, incluso, de los principios y valores en que se sustentan por igual la estética romántica y la modernista. En *El soldado desconocido* caduca la figura del poeta *vates* y lo reemplaza la del hombre común, la del individuo corriente que es cualquier hombre y, a la vez, todos los hombres porque su condición humana y su padecer lo iguala y hermana a sus semejantes.⁵⁰ Si bien “La balada del retorno” redundante también en la disolución del

⁴⁸ En *Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1953, vol. II; pp. 444 y 445.

⁴⁹ *Poesías completas*, p. 688.

⁵⁰ Aparte de las fuentes citadas sobre Selva, puede consultarse el trabajo de Steven F. White, “Salomón de la Selva: Poeta comprometido de la ‘otra’ vanguardia” en la *Revista Iberoamericana*, 5.157

hablante poético en la escritura, Selva, contrario a los mexicanos, se empeña en reemplazar con otras (el plural es apto) aquella voz autoritaria y visionaria que acaba de reducir al silencio. Las primeras cuatro estrofas del poema están a cargo de una voz poética emotiva y subjetiva que se expresa a la manera romántica, es decir, mediante un introspectivo soliloquio; pero, a partir de la quinta estrofa y sin nexo lógico alguno, esa misma voz poética queda sustituida por un diálogo del que forman parte un soldado que regresa o, más bien, que se ve a sí mismo regresando a su país natal y una mujer que espera a otro ausente a la puerta de su casa. La abrupta transición del monólogo al diálogo (no acotado) marca un cambio significativo en la autorrepresentación del poeta en la escritura porque el contenido emotivo de la conciencia ya no se manifiesta de manera inmediata, como efusión espontánea de la imaginación y el sentimiento, sino de manera impersonal y objetiva, mediante una conversación dentro de la cual el soldado es simplemente uno de los interlocutores y no el foco exclusivo y privilegiado del discurso poético. Es evidente, porque así lo revela en su totalidad la estructura orgánica del poemario, que dicho soldado no es sino un avatar de la figura del poeta, manifiesta en lo que la misma tiene de ordinaria, cotidiana y vulgar. Por lo tanto, el poeta carece de una visión privilegiada o divinamente inspirada del universo y queda, de este modo, colocado en las antípodas del *vates*, profeta visionario o “liróforo celeste” exaltado por los románticos y los modernistas.

En una tentativa correspondiente a ese considerable cambio que experimenta la persona del poeta en el libro de Selva, se redefinen también la esencia y los fines de la poesía. El poeta reniega de su lira, no porque la misma sea incapaz de expresar lo inexpresable, como es el caso del poeta romántico, sino porque el órfico instrumento se convierte en “cosa muy barata” y el poeta prefiere otro que esté hecho de “alambre de púas” y “que dé un son como el son que hacen las balas”.⁵¹ La poesía ya no se origina entonces a partir de la creación o el hallazgo de la armonía verbal que es (o pretende ser) un remedo de la melodía ideal como propone Darío en *Prosas profanas*. La noción de las correspondencias universales, que alienta las pretensiones epistemológicas de la poesía moderna a partir de los románticos, deja de ser un valor operante en el mundo poético de Selva, quien propone una nueva manera de poetizar que, sin embargo, no llega a nombrar: “Aunque la gente diga que no es música, / las estrellas en sus danzas acatarán el nuevo ritmo”.⁵² La esencia de este “nuevo ritmo” sería el prosaísmo poético, es decir, el verso cercano a la prosa en ritmo, en vocabulario, en expresión y en una temática que habrá de consagrarse a lo

(octubre-diciembre de 1991): 915-21. Sin el lujo de detalles que ofrece la nueva biografía del poeta que ha escrito Arellano, White pasa revista en pocas páginas a la trayectoria poética de Selva incluyendo sus orígenes literarios con la publicación de *Tropical Town* (1918) y sus contactos con los poetas Edna St. Vincent Millay y Stephen Vincent Bennet.

⁵¹ “La lira”, *op. cit.*; p. 77.

⁵² *Ibíd.*

que el propio Darío llamó, sin poetizarlas a cabalidad, “las cosas de todos los días”.⁵³

El retorno a la patria del hablante poético que enuncia “La balada del retorno” representa entonces, primero en el plano de la anécdota y luego a nivel retórico, una ruptura (parcial, pese a todo, como se verá) con los principios estéticos de la tradición romántica. A diferencia del nostálgico y evanescente hablante poético que recrean López Velarde y Urbina, el yo lírico del poema de Selva descubre con cauteloso optimismo la existencia en el mundo moderno de una facultad que aquellos no consiguieron avizorar o apreciar: “Y llegaré, cansado de victoria, / aturdido de paz; más por instinto / que escogiendo anhelante de antemano / mi rumbo en los caminos...”.⁵⁴

El éxito del retorno no dependerá de cuán bien o de con cuánta antelación se planee la ruta del regreso. Por el contrario, el poeta se adentrará en el camino que habrá de llevarlo a casa de una manera espontánea y no preconcebida. El motivo del retorno se convierte en Selva en un pretexto para dar por sentada la libertad absoluta del poeta y consumir en buena medida una ruptura con las teorizaciones idealizantes de la estética precedente, gesto que no sólo asume hasta sus últimas consecuencias (o casi) la relativización de las antiguas creencias espiritualistas y trascendentes que marca la llegada de la modernidad en Occidente, sino las mismas proclamaciones acráticas que defendió el propio Darío a lo largo de su trayectoria artística y cuyas últimas repercusiones alcanzó a entrever, si no a anticipar, en poemas como la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”. En el caso de su compatriota, serán el instinto, la emoción descarnada y los impulsos elementales de la conciencia, y no la razón crítica ni mucho menos la revelación visionaria, los principios que habrán de gobernar la impronta del poeta si es que éste pretende verdaderamente residir en el espacio poético inmanente y mundano que la modernidad le asigna. Para habitar ese ámbito, no dependerá el poeta de la creación de un verbo profético o didascálico, sino de un diálogo, de igual a igual, con ese otro semejante con el cual se siente hermanado en un mundo donde el sentido de la existencia y su afanosa búsqueda comienzan cada vez más a confundirse.

Resulta, por lo demás, significativo que el destinatario del susodicho diálogo pertenezca al sexo femenino y que la primera manifestación de esa libertad no sólo sea la disolución o propiamente la transformación del monólogo poético en animado coloquio, sino que el objeto de esa conversación sea precisamente una mujer que no es, como suele serlo en la lírica romántica, la amada del poeta o el objeto de sus ansias eróticas.⁵⁵ El diálogo que media entre el anónimo soldado-poeta y esa igualmente innominada mujer es una plática pura y simple,

⁵³ Darío, *Poesías completas*, p. 686 (“Letanías de Nuestro Señor don Quijote”).

⁵⁴ *Op. cit.*; p. 142.

⁵⁵ Existe ciertamente en *El soldado desconocido* una figura femenina, la amada del poeta, que se convierte en la destinataria de varios poemas epistolares (en particular las “Cartas” 2, 3 y 4), pero que no constituye propiamente una presencia dentro del poemario puesto que, contrario a la mujer que

intrascendente en el sentido filosófico de la palabra, que gira en torno al posible regreso de los heridos y los muertos. Selva pone en práctica el tipo de poesía “conversable” que ya había aconsejado López Velarde en su ensayo sobre “La derrota de la palabra”, aunque ello implique una considerable disminución del *status* ontológico del hablante lírico, si no de la misma actividad poética, gesto que ya había quedado explícito en uno de los versos más memorables del poemario: “Ya me curé de literatura. / Estas cosas no hay cómo contarlas. / Estoy piojoso y eso es lo de menos. / De nada sirven las palabras”.⁵⁶

No obstante, si bien el autor de *El soldado desconocido* se vale del motivo del retorno para rebajar la dignidad del poeta y de la poesía (aquél se perfila como un avatar más del hombre común y ésta pasa a inscribirse en lo que Hegel llamó el estado mundial de la prosa o simplemente la prosa del mundo), la ruptura de Selva con la práctica poética modernista y, aun, con la posmodernista resulta ser, en un aspecto de considerable importancia, tan sólo parcial. Es evidente que, en primer lugar, no todos los versos del poemario son prosaicos y desencantados y que en algunos de ellos sobresale la enunciación altisonante y fideísta que era propia del *vates* romántico: “¡Qué importa que yo muera, / si tengo conciencia de mi inmortalidad! / Creo en la aurora. Creo en la primavera. / Tengo el alma en paz”.⁵⁷

En otros, por añadidura, se destaca un sentimiento de nostalgia por el ideal de belleza trascendente que veneraron los románticos: “¡Eres más bella, Amada, que una espada desnuda: / recta y blanca y sin tacha mis ojos te recuerdan!”.⁵⁸ En medio de un lenguaje predominantemente prosaico y distinto del eufónico lirismo modernista, Selva todavía defiende el valor de la belleza y, en este caso, de la belleza femenina exaltada hasta el plano “sin tacha” del ideal en el mundo sin mitos y sin dioses llamado modernidad. En otro de los poemas del libro, aparece, en medio de los cruentos horrores de la guerra, un canto a la belleza trascendente del mundo natural cuya contemplación eleva el alma en un raptó visionario de evidente raigambre romántica: “El cielo azul de ahora, / el suave sol tejido de oro mágico, / y el repentino brote de tantas amapolas / al borde de los cráteres que hicieron las metralas, / —¡la belleza del mundo!— / como un tiempo la música, / obran sobre mi espíritu...”.⁵⁹

El viaje metafísico que casi emprende el poeta al contemplar “el suave sol

espera a la puerta en “La balada del retorno”, su voz nunca se manifiesta directa o indirectamente. Los rasgos principales que pudieran adjudicársele a la amada del soldado desconocido serían su silencio y su ausencia.

⁵⁶ “Carta [3]”, *op. cit.*; p. 93.

⁵⁷ “Cantar [1]”, *op. cit.*; p. 137. Ya había reparado en estos momentos de “excelsitud lírica”, Miguel Ángel Flores (*Ibíd.*; p. 27).

⁵⁸ “Recuerdo”, *op. cit.*; p. 141.

⁵⁹ “El canto de la alondra”, *op. cit.*; p. 97. Otro ejemplo de lirismo visionario y del espiritualismo exaltado que ostenta en ocasiones el hablante poético de *El soldado desconocido* se registra en el comienzo del poema “La bala”: “La bala que me hiera / será bala con alma. / El alma de esa bala / será como sería / la canción de una rosa / si las flores cantaran” (*op. cit.*; p. 73).

tejido de oro mágico” coloca a Selva en un terreno ambivalente porque todavía lo muestra ligado a ese principio platonizante que fundamenta la tradición romántica al considerar la “belleza del mundo” el objeto ideal de la poesía: puesto que a través de la hermosura del universo físico se manifiesta la misma divinidad, el poeta, poseído, inspirado por la visión, puede trascender la trampa de los sentidos y remontarse “con alas prodigiosas” para contemplar, en la mejor tradición del ciceroniano *Somnium Scipionis*, la máquina del universo con todos sus arquetipos y esplendores. Existe entonces en el hablante poético de *El soldado desconocido*, pese a todos sus desplantes prosaicos, feístas y antipoéticos, una ruptura incompleta con la tradición romántico modernista, circunstancia que lo coloca en un plano semejante al de los poetas posmodernistas.

En todos los poetas considerados en este ensayo, el motivo del retorno a la patria constituye entonces un punto de partida válido para una nueva definición del papel que desempeñan el poeta y la poesía en el mundo moderno. Contrario al *vates* romántico, el poeta posmodernista ya no es un visionario capaz de inteligir en sus versos el alma del universo y el orden o el sentido del mundo, sino una voz individual sin poderes o facultades proféticas y cuya subjetividad a menudo tiende a desdibujarse en la propia escritura. Correspondientemente, para los poetas posmodernistas, las capacidades epistemológicas de la poesía son harto más modestas que las románticas, puesto que las mismas se ven con frecuencia reducidas a sus funciones más elementales: la palabra poética, que puede ser tierna y lírica, o irónica y prosaica según la tentativa individual y específica del poeta en cuestión, se empeña en hacer habitable el mundo desencantado, opaco y no aurático dentro del cual los poetas han aceptado vivir sin procurar ya trascender, a la manera romántica, la materialidad o la inmanencia de los límites de dicho mundo refiriéndolo a un mito, ideal o arquetipo metafísico a partir del cual el mismo pudiera ser legitimado. Por otro lado, ni López Velarde, ni Urbina, ni incluso Selva, proponen, sin embargo, una ruptura tajante con los postulados estéticos de la poética dariana y, por extensión, del modernismo. En todos ellos pervive el nostálgico deseo de regresar a ese espacio utópico de la certidumbre y el mito, del ideal y la armonía, del ritmo del universo que corresponde en el mejor de los casos al ritmo del poema y cuyo paradigma constituye la obra poética de Rubén Darío. Por lo tanto, el tema del *nóstos* contribuye a crear dentro del imaginario posmodernista un espacio metapoético y crítico dentro del cual al poeta le es posible representar el alejamiento y, a la vez, la preservación de ese ideal romántico que defiende la función epistemológica y redentora de la belleza trascendente en un mundo carente de sentido.

Jorge Luis Castillo
University of California
Santa Barbara