

DE RUBEN DARIO A ERIKA LORENZ

O

DEL GENIO A SU EXEGETA



CAMILO ORBES MORENO

Entre el 18 de enero de 1867, —ve la luz Félix García Sarmiento—, bajo el sol tropical y apasionante de la América Hispana donde el idioma de Cervantes se halla salpicado del léxico aborigen que dentro de la lingüística parece enjambre de las fabulosas drogas aromáticas, y, entre el 18 de marzo de 1923, nacimiento de Erika Lorenz en el Hamburgo cosmopolita, mecenas de los quijotes latinoamericanos por la benéfica acción cultural realizada por la ecuménica revista Humboldt, en

esa urbe hanseática en cuyo puerto de febril actividad, todo es música en el corazón cuando se ve desfilar la embrujadora silueta de la mujer alemana, parangón de Afrodita iluminada con el espejo del mar. Allí todo canta: el muelle estremecido por el ¡auf Wiedersehen! o agitado por el agua que con los brazos de Neptuno mece barcos, lanchas y veleros en un azul sin fin o con las campanas y relojes de sus catedrales y palacios.

En esas fechas, confesémoslo sinceramente, sólo hay dos genios que como columnas áticas sostienen la arquitectura clásica de la literatura occidental. Ambos poseídos por el Deus Creador, con fuelles de resonancias universales. Darío, nieto de España, pulsando la lira con sus bellísimas manos, de cuyas notas vibran en los aires los cantos de vida y esperanza con la Helena de Homero cuando describe los héroes argivos, los sorbos del licor de Dante, los suspiros del ruiseñor y divino Enrique Heine, en los labios de las Madres del Fausto de Goethe, en Poe, Verlaine medieval con su Jesús incomparable perdonador, de Samain en el jardín de la infanta o con el Cid un domingo por la mañana, cuando el rojo y claro Apolo:

El Cid pide al rey licencia
para ir en romería
al Apóstol Santiago...

Y Erika, la nibelunga, con la paciencia de su raza busca en los conciertos de la catedral de Weimar, bajo los acordes de Bach, la creación poética del reino interior en su flauta de

cuerpo y alma, "la catedral y las ruinas paganas".

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta en unir carne y alma a la esfera que gira, y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.

O en el celeste ritmo de Schubert que, con su "Margarita en la rueda" y con la melancolía de la Sonatina del príncipe de Metapa, uno y otro -como lo dijera el hijo de Viena- cada vez que tratan de cantar el amor, no consiguen más que expresar su dolor que para mi alma es un grito que hoy lo silencio y mañana despierta lacerante.

La paisana de Mendelssohn nos presenta en apoteósica crítica al bardo de la Marcha Triunfal, y confundido en el drama musical de Wagner, nos puede decir con Pahlén que sentir al creador de Prosas Profanas es fácil; comprenderlo del todo muy difícil, especialmente:

"En la forma de un brazo la lira y del asa de un ánfora griega en su cándido cuello que inspira como en proa ideal que navega".

Máxime, en este sismo mental de los melenculosos con el huracán de sus melancolías, con sus truncadas voces de Eolo, de cuyos pistones se escapan vientos escépticos que desencadenan terribles tempestades de concupiscencia.

LA MUSIQUE AVANT TOUTE.

Esta sin par Artemis germana, autora de Rubén Darío "Bajo el Divino

Imperio de la Música" (Ediciones de la Academia nicaragüense de la Lengua, de Managua, año de 1960), en su estudio consagratorio, que difícilmente será superado por los críticos de la poesía ruberiana, nos presenta al sumo pontífice de la poesía americana, no sólo con el encanto de la tristeza tropical, sino esbelta de filosofía elemental, vino de oro para la mente de don Marcelino Menéndez y Pelayo, que leyéndolo encontró la metempsicosis de los sabios bíblicos, de Shakespeare, Platón y Víctor Hugo.

Es hora de dar muestra de la diaphanidad crítica de la albacea immaculada sobre la belleza del vate nicaragüense:

"De la musique avant toute chose": esta afirmación de Verlaine, citada a menudo, o con razón, cuando se habla del Simbolismo, se convirtió en lema conductor del arte del joven Rubén Darío de Azul y Prosas Profanas, tan estrechamente ligado al Simbolismo francés. Despertó en él "la ambición de transformar la lengua española en un cuerpo sonoro, apto para expresar todas las vibraciones anímicas". En lo más hondo, su pensamiento artístico gira en torno del misterio de lo musical y su obra está penetrada de nociones venidas de ese campo.

Vista desde esa perspectiva, parece fácilmente comprensible aquella confesión de Darío: "He querido ir hacia el porvenir siempre bajo el divino imperio de la música". No se ubica este aserto, como el célebre de Verlaine, en el contexto relevante de un poema, sino en un Prólogo, allí donde

el artista rinde cuentas de su hacer poético. Sin embargo, adquiere un tono tan terminante, que despierta nuestra desconfianza y nos mueve a preguntarnos: ¿Puede hablarse propiamente de música en este caso?

La insatisfacción y la incertidumbre aumentan cuando Darío prosigue: "... música de las ideas, música del verbo". Aquí la confusión parece completa: al concepto "música de las palabras" -considerémoslo ya esclarecido, aunque en esencia no lo esté-, se viene a añadir el de "música de las ideas".

Y tal concepción podría pasar inadvertida, si esta contraposición "música de las ideas-música del verbo", no apareciera otras 3 veces en la obra dariana, y siempre en posición preeminente, cuando afronta problemas fundamentales del poetizar.

Una vez más, al final del Prólogo ya mencionado: "Hay una música ideal como hay una música verbal". En el Proemio a "Prosas Profanas": "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una armonía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces". Idéntica afirmación en la "Historia de mis Libros", esa mirada retrospectiva del poeta, al que ya pocos años separan de la muerte.

Ha de jugar entonces esta "música" un importante papel en el pensamiento y en la obra de Darío. Y como no es hombre de ubicar en posición destacada palabras de confuso sentido (José Enrique Rodó lo llama "artista poéticamente calculador"), sus razo-

nes habrá tenido para atribuirle esa trascendencia.

Investigar esas razones nos parece trabajo previo a la faena de abrir una vía introductoria hacia la comprensión de ese poetizar "bajo el divino imperio de la música". El concepto así alcanzado, aclarará el sentido de este principio estético, lo que sin duda ha de abrir el camino hacia la esencia de la obra en la intuición de su creador. Además, eso permitirá tal vez determinar algún rasgo fundamental de la poesía en sí. Antes, empero, de entrar a considerar la manifestación de aquella estética "musical" en la obra, las relaciones de Darío con la música merecen una consideración más detenida".

ECLECTICISMO Y EQUILIBRIO FEMENINO.

Que misteriosa polimatía que vamos descubriendo en la pluma de la más autorizada exégeta del estro dariano. Ella forja con la prosa y el verso de García Sarmiento como una especie de teosofía del idioma que Colón lo trajo prendido de la Diáspora, y como lazo de unión cristiano-cultural entre el Nuevo Orbe y el Viejo Continente.

No hemos pecado de extremismo cuando manifesté a la benedictina ensayista: sobre mi mesa de estudio tengo su Rubén Darío y "Poesía y Estudio de Pablo Neruda", por Amado Alonso (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966). A mis discípulos de literatura comentaba que, el primero gana en la crítica del autor español, no solo en kilómetros, sino por le-

guas; y que usted sepultó el socorrido mito de que el sexo femenino no ha producido obra de visión objetiva. Con su río caudaloso y omnipresente en beneficio del inmortal cuentista azul, ha demostrado que el cerebro femenino sobrepasa los límites del genio!

La esotérica doctrina de la doctora Lorenz fustigó el anatema antiguo y morboso creado alrededor de la coquetería femenina, que en brillante exposición Pierre Grazi advierte que el hombre no busca y admira en la mujer más que lo que los ingleses han llamado "sex-appeal", y antes que apareciera la obra de Stuart Mil, las hijas de Eva escasamente fueron importantes por ser las tentadoras de los anacoretas, modelo del arte y atractivo del público como artificiosas agentes del demonio. Esta epitome del águila del pétreo Bismarck desafía los tiempos y cerebros de los varones, con el cual se echa por tierra el inane epígrafe de Schopenhauer: "La mujer es un animal de cabellos largos e ideas cortas". Probemos lo contrario con el ecléptico pensar de Erika Lorenz:

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA POESÍA DE DARIO.

Los instrumentos musicales ocupan en la poesía de Darío una posición intermedia entre la música de las palabras y la música de las ideas. Esta posición es producto de un desarrollo evolutivo, la poesía más temprana de Rubén menciona tres instrumentos: laúd, lira y arpa.

Laúd y lira (en sentido bastante convencional) son los instrumentos del

bardo en quien Darío ve confluír de manera ideal, de acuerdo con un concepto corriente, las condiciones del poeta, del músico y del cantor. "Sollozos del Laúd" es el título de un grupo de composiciones de los "Poemas de Adolescencia". En ellas "se escucha del poeta el célico laúd". Pero, en ninguna la lira tiene "acordes de placer".

Aquí es evidente que para Darío el instrumento como tal carece de importancia; de lo contrario, no habría hecho resonar la lira en los "Sollozos del Laúd". Le importa en esta oportunidad, no los instrumentos, sino idealizar al poeta, glorificar la poesía, contemplada al resplandor mítico de un pasado lejano. Finalmente, y es lo primordial, le interesa confirmar su concepción de la poesía como "música", en la relación antigua y obvia existente entre ambas artes. Aunque juntos y empleados con igual sentido, lira y laúd comienzan a distinguirse ya dentro de este mismo poemario. En este proceso de diferenciación, el laúd aparece como el instrumento terreno, cuya voz puede alcanzar hasta el trono de Dios:

"¡Bardos. Oíd! Vuestro laúd sonoro
pulsad al par conmigo
y entonemos un canto
que llegue al trono santo
del que hizo desde ese astro rayos
[de oro
hasta el humilde trigo
que entre las selvas crece
y con sus alas el Favonio mece".

En rango más elevado se encuentra la lira: resuena en el "cielo" mismo:

"y allí viven inmortales
en deleites y alegrías
oyendo las armonías
de las liras celestiales".

Es ya perceptible el acercamiento ideológico al poeta posterior "A Victor Hugo", que pertenece a "Poemas de Juventud": "Cuando pulsas tu lira... mil querubes, con doradas arpas, de mundo en mundo pasan repitiendo que serás inmortal".

Cercano está ya también del concepto "el arte es religión", que tanta importancia tendrá para su posterior concepto de Pitágoras. Es clara la ulterior relación que hará más tarde entre Pitágoras y lira. (Abstracción hecha de la relación evidente, que se apoya en que ambos pertenecen a la antigüedad). Ya hemos mostrado en el Capítulo I lo que significa la lira en aquella conexión. Apenas si tiene algo que ver con el instrumento propiamente dicho. En los poemas de su etapa inicial, lira y laúd adquieren significado de acuerdo con la realidad del poema. No así el arpa.

El arpa no expresa realidad sino posibilidad. Mejor aún: posibilidades, que se originan en la fuerza creadora del artista, unida a su fantasía y a su sensibilidad. El arpa resulta un símil apropiado: como cada tono corresponde a una cuerda, que puede producirlo, así existen capacidades en el poeta que, cuando es conmovido, lo impulsan a la creación estética, Darío cuenta con una musa, una inspiración y un arpa". Además, el arpa representa lo que Dámaso Alonso denomina "la forma interior", por la que entiende "la

relación entre significante y significado... en la perspectiva desde el significado hacia el significante".

En los versos que siguen se ve esto con claridad: (algo ha estimulado la fantasía creadora del poeta):

"pues me inspira, tanto, tanto....
que entono un alegre canto
al compás del arpa mía".

A un arpa así, hecha de sensibilidad, fantasía y poder creador, todo pueda hacerla vibrar y todo puede ser anunciado por ella: "Todo quiere imitar el arpa mía". El arpa se convierte en símbolo de la fuerza creadora en general, para el poeta Rubén Darío, para quien es "música" todo lo creador, es lógico convertir un instrumento musical en símbolo de la capacidad creadora.

En esto se funda el que en el curso de su evolución, otros instrumentos adopten el papel de factores creadores. Ya en el "Canto Epico", la trompeta y la flauta del pastor ejercen una peculiar acción apaciguante, en la oposición que se establece entre lo fuerte y poderoso y lo suave y apacible:

"La ruda trompa y pastoril avena
darán sus varios ecos; ya el hosana
glorioso y la apacible cantilena
cunde con melodía soberana
elevando con pauta majestuosa
la dulzura del habla castellana".

Digno de nota es el enlace que establece entre ambos instrumentos con los sonidos lingüísticos, con la "dulzura del habla castellana". De hecho los sonidos del lenguaje con "Instrumen-

tos" fónicos de la expresión. E. Rodó habla precisamente de la música del lenguaje, "que tiene instrumentos sutiles y maravillosos en la orquesta de sus letras inmóviles, cuyos rasgos -como tendidas cuerdas o sonoros tubos de metal- parecen plegarse y desplegarse de cien modos extraños, para arrancar a la onda prisionera de aire, vibraciones desconocidas". Rodó siente que los sonidos del lenguaje pueden actuar como instrumentos.

Darío va un paso más allá. Menciona un instrumento y con ello remueve de modo inmediato sentimientos y asociaciones intelectuales. La imagen acústica realiza algo reservado a la realidad sonora del lenguaje. Una serie de sonidos lingüísticos suaves y agradables podrá producir la misma impresión mansa y sosegada que provoca la imagen de los dulces sonos de la "apacible avena". Por supuesto, a esta expresión van añadidas asociaciones tales como: pastor, paz, hermosura de la naturaleza etc. Asociaciones que son inseparables de la imagen acústica, como inseparable es el significado de una palabra de la realidad sonora de sus fonemas.

El paralelismo entre ambos principios se ve muy claro en los momentos en que Darío trabaja con ambos al mismo tiempo, como en la estrofa final de "Sinfonía en Gris Mayor". Ya se mostró en el Cap. I, que lo gris encuentra su equivalente en la "ronca guitarra senil" y en la "única cuerda" que está en el violín del grillo.

En los versos en que se refiere a la guitarra, se impone al oído la R,

zumbante y rechinante: "La vieja guitarra ensaya su ronca guitarra senil". La impresión se intensifica por medio de las eses, como nota distintiva del son grave de la ronca guitarra. El violón del grillo toca un "solo monótono": seis óes repetidas, una tras la otra: monotonía gris.

Mientras el efecto de los fonemas del lenguaje posee una concreta existencia, el de los instrumentos existe sólo en la imagen. Sin embargo, la fundación asociativa en ambos casos es la misma. E. Husserl describe la esencia de la asociación: "Cuando A atrae a B al plano de la conciencia, no son conscientes de modo puramente simultáneo o coincidente, sino que entre ambos se impone una perceptible conexión, según la cual no indica al otro, éste está como perteneciendo a aquél. Crear de lo puramente coexistente algo coperteneciente -o, dicho más exactamente, crear con ello unidades intencionales aparentemente copertenecientes-, en eso consiste el continuo producto de la función asociativa".

Lorenz apunta con maestría que el "clarín" es de sonido brío y algo agresivo creado por la guerra como trompeta bélica.

Sones apocalípticos emite, por último, este instrumento en los poemas: "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" y "tarde del trópico". En la primera composición aparece ello claro y directo:

"Ven, Señor, para hacer la gloria
[de ti mismo;

ven con temblor de estrellas y ho-
[rror de cataclismo;
...y suene el divino clarín extra-
[ordinario".

En la segunda, indirecto, pleno de contenido espanto:

"Del clarín del horizonte
brota sinfonía rara,
como si la voz del monte
vibrara.
Cual si fuese lo invisible...
Cual si fuese el rudo son
que diese el viento un terrible león".

En ambos poemas el "clarín" recibe su ser de fuentes bíblicas; actúan asociativamente las trompas del Juicio Final. En el segundo ejemplo, en "el clarín del horizonte", el instrumento ha perdido toda su realidad corpórea. Existe sólo como significado. Y sin embargo, queda una imagen sonora. Lo que esto significa será aclarado en ejemplos posteriores.

El clavicordio juega un rol característico en la poesía de Rubén. Nos aleja hacia un mundo pasado, irreal y anacreóntico. Como "viejo clavicordio Pompadour" o como "clavicordio de la abuela", crea aquella anhelada ilusión, que no escapa a la "marquesa Rosalinda",

"...que en el teclado
canta un amor desengañado
del clavicordio de la abuela".

Pero los instrumentos no actúan sólo "musicalmente" como piensa Rodó. La pura imagen acústica no basta. Tan importante como ella es el conocimiento del modo característico co-

mo se emplea tradicionalmente cada instrumento. Así, en "Canto de la sangre" la trompeta simboliza la guerra fratricida; el órgano, lo santo; el salterio, el martirio; el tambor, la dureza inexorable de la ley, etc. Pero hay más todavía: los instrumentos, además de simbolizar, sugieren, como señala con acierto Rodó. Y esa virtud suggestiva radica en la imagen acústica, siempre presente, en un interno escucha. Pues, la naturaleza de esta imagen acústica, siempre presente en un interno escuchar.

Pues, la naturaleza de esta imagen acústica es espiritual y con igual derecho se ubica junto a los otros componentes espirituales: significado de las palabras, sentido de las oraciones, etc. De allí surge la posibilidad de que sufra modificaciones por la influencia de estos últimos. El clarín de las batallas, por ejemplo, porta en su imagen acústica espiritual no sólo los valores expresivos de combate, guerra, sino que encierra en sí un juicio: la guerra es una condenable lucha entre hermanos: Conectado con este juicio, está el conocimiento de sus causas y consecuencias: odio, orgullo y afán de poderío, infelicidad: todo eso presente y vibrante en el "son" de la trompeta.

DARÍO SINFÓNICO DEL VERBO.

El sencillo y candoroso autor de Los Motivos del Lobo, que se hace clavicordio y gran sinfonía del verbo en la voz de Silvio Gnecco Mancheno, se vinculó con la cuna de la políglota

profesora en referencia, en 1903, cuando la suave flauta pastoril, el rondador del indio o la marimba nariñense se despeñan de júbilo por el lomo de los Andes pregonando al mundo la gloria de aquel que del simbolismo francés hace su pulmón ambiental y con sus acordes modernos destruye la forma y hace que el fondo dogmático. Está en Hamburgo y sigue en su reino de cisnes, alegre, buscando rincones deliciosos de descanso de amor, de ensueño, donde los habitantes, por muy prácticos que sean, tienen un poético paraje formado por un remanso del río, con tardes de oro que se duermen sobre ese divino espectáculo que él mismo describió. Como a la hija "de un vago lejano y brumoso país" no le interesan datos biográficos, ni de la vida de Darío quiere dar juicios críticos; presento otra muestra de su talento, dándoles a conocer un fragmento de su discurso pronunciado en Nicaragua, con ocasión del centenario del poeta latino. Vamos a saborear "Sinfonía en Gris Mayor, que tal vez sirvió de inspiración al último de nuestros románticos, Ricardo Nieto, en su "Balada del Marino Viejo":

"Desde niño dejó el pueblo,
tomó un camino al azar,
y se fue por las montañas
caminando sin cesar,
buscando su único ensueño:
—El mar!... el mar!...

Fue grumete. El sol de trópico
sus espaldas azotó,
conoció todos los mares

de la China y el Japón;
en Shanghai estuvo preso,
y en Groenlandia naufragó....

Un marino viejo y sabio
en el brazo le tatuó,
como un símbolo de oriente,
una "geisha" bajo el sol.
Con su pipa y su cachucha
fue dichoso Juan Simón.
Nunca, nunca volvió al pueblo
y hasta el nombre lo olvidó.

Mas cuarenta años pasaron
y vencido por la edad
el marino volvió al pueblo
con su pipa y su morral.
Todo estaba ya cambiado
en el pueblo: era ciudad,
y las gentes lo miraban
con recelo o con piedad.

Con su vieja pipa ahumada
se sentaba en un andén
a mirar las pobres gentes
que pasaban ante él,
y que fueron tan intonasas
que no entraron a un bajel,
ni tomaron "gin", ni vieron
a las "geishas" en Jatzén....

Sinfonía en Gris Mayor.

El mar, como un vasto cristal azogado,
refleja la lámina de un cielo de cine;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris.

El sol, como un vidrio redondo y opaco,
con paso de enfermo camina al cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín.

Y los chicos lo buscaban.
—Juan Simón, cómo es el mar?
Y fumando él en su pipa
contestaba sin afán:
—Es el cielo boca abajo;
es un trozo de cristal,
que levanta sus espumas
a la azul inmensidad.
Es un lago grande, grande,
mucho más que una ciudad,
es.... es....

De repente el marinero,
su pasado al recordar,
su existencia entre las olas,
con borrascas y huracán,
la cabeza hundió en las manos,
la pipa dejó apagar,
y como un niño asustado
se puso triste a llorar....

Y en voz baja repetía:
—Juan Simón, como es el mar?

Oigamos nosotros al cónsul de Colombia en Europa, que para nuestra patria lacerada por el hermano lobo o sacudida de sismos, hizo, según valioso concepto de José Gnecco Mozo, un soneto que no solamente puede calificarse de defectuoso, sino como pésimo.

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

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

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

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

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

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

El hombre con el humo de su tabaco se funde en la amplitud gris tropical del cielo y el mar. Ambos temas no se enfrentan llenos de contrastes como al principio en distintas tonalidades sino que vienen determinados ahora por la misma, por el mismo color gris: "La siesta del trópico. El lobo se duerme". Al gris corresponde la inmovilidad del

ser vivo, del marinero que durante el sueño se adapta totalmente al paisaje tropical y a su silencio: "Ya todo lo envuelve la gama del gris". Como en la sinfonía: el segundo tema queda dominado y absorbido por el primero. La síntesis es tan violenta, tan total, que equivale a un disolverse:

Parece que un suave y enorme es-
[fumino
del curvo horizonte borraría el con-
[fín.

Tan pronto terminan el primero y el segundo tema su exposición, su rivalidad y oposición alcanzan la calma. Ambos han dicho lo que tenían que expresar. Lo que sigue, lo mismo que en la sinfonía, es solo una coda, un apéndice de compases finales. Darío compone la resonancia final magistralmente, dejando resonar de manera cada vez más tenue las impresiones acústicas:

La siesta del trópico. La vieja ci-
[garra
ensaya su ronca guitarra senil.

En mi libro citado decía yo que "ronco" proporciona la mezcla de tonalidad y ruido, lo mismo que gris en la mezcla de blanco y negro. A este chirriante insecto con su guitarra sucede otro más pequeño de la misma clase y también con un instrumento más pequeño: el grillo interpreta su solo de violín. El sonido es ahora tan tenue, que el violín sólo debe tener una cuerda. Esta leve monotonía corresponde al gris borroso y fugitivo del poema que termina aquí.

¡Qué superioridad demuestra Rubén Darío con esta maestra frente a su precedente el "mágico Théo" Gautier! no una simple serie de impresiones de color, sino composición y realización de dos temas a imagen del movimiento sinfónico, en el que la totalidad central gris adopta los contrastes y modulaciones correspondientes. Darío no tra-

baja con colores fríos complementarios como encontrábamos en Gautier, sino que emplea en relación con el segundo tema, colores de contraste cálidos. De este modo consigue dos cosas:

Primero las imágenes se diferencian tan claramente unas de otras como en la música la tónica de su dominante, complementándose así ambas en una armonía perfecta. En segundo lugar, con el calor del colorido se presenta también el calor de la vida: inicialmente, de forma insinuada en un sol oculto como condición de toda vida; luego brillando claramente en el hombre, segundo tema y antagonista del cosmos.

El hombre, y esto es también característico de Rubén Darío, no tiene aquí de ningún modo una función puramente de color ornamental como, por ejemplo, en el poema de Gautier. El hombre, real en este poema frente a los infinitos horizontes de la tierra, el cielo y el mar, aparece al mismo tiempo como símbolo ante los horizontes de su vida: juventud, madurez, senectud y muerte. La juventud aparece en el soñar retrospectivo del viejo marinero, la senectud en el gris de su aspecto exterior, al que acompaña un rojo crepuscular entre fuerte y virilidad y decrepitud, mientras la muerte se insinúa en el disolverse y desaparecer en lo cósmico. Este disolverse tiene algo de felicidad pantheísta. Los élitros de los grillos sueñan, en consecuencia, como un suave doblar de campanas al que falta lo sombrío y cuyo sonido se disuelve del mismo modo que el hombre es absorbido por el cielo y el mar.

El poema proporciona impresión, también humana, desde el punto de vista técnico-artístico que siempre le caracterizó: la perfección. Al final de esta exposición quiero recordar aquellos versos que Darío compuso a la muerte de Verlaine, evocando con ellos al propio Rubén:

"Padre y maestro mágico, lirófono celeste que al instrumento olímpico y la siringa agreste diste tu acento encantador,

¡Panida! pan tú mismo, que coros condujiste hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste, al son del sistró y del tambor!"

La Lorenz, rodeada en su universidad por veinte mil estudiantes, quien en una de sus cartas nos dice que en Europa son muy raros los periódicos de un nivel literario tan alto como los de nosotros los colombianos, al leer estas cuartillas del "Sapiens cum libro" temo que se pregunte: Qué dice aquí verdaderamente concreto? Nada, nada de mi cosecha, sólo una sincera admiración por su pluma rica en investigación de la mejor ley, y el mensaje de aprecio que por ella se tiene en la América Latina, ardida de lirismo tropical que brotó a torrentes de la flauta del Duende moderno, monje cartujo, "mortal mísero que sentía como un dios y sufría como el "Pauvre Lelian". Desde estas cordilleras cubiertas de un cielo democrático, con los puños crispados y que famélicos sostienen la bandera angustiada de la devaluación económica, cultural y social bajo el escabel astro-

so de su esperanza; recibe, ilustre maestra del astral pensamiento, el homenaje de gratitud por tu aureola de gloria que inflamada de amor has tejido en perenne recuerdo de ese padre del idioma tímido como un párvulo que en los pétalos de la rosa felina hace que estos laberintos sean universales como orbital es la sabiduría de Erika Lorenz, preocupada por el terremoto que hace años fustigó nuestro pueblo.

EN LA ACADEMIA DE LA LENGUA

Nuestras academias de la lengua hispano-americana deben curarse del misogenismo. Si hace más de un siglo las mujeres fueron admitidas en las universidades de Oxford y de Cambridge, por qué la Academia Nicaragüense de la Lengua no se ha honrado con el nombre de ese genio rutilador de la mundial gloria de nuestra poesía del divino hijo de Manuel García y de Rosa Sarmiento?

Los castizos colombianos, también, están de mora, pues ha presentado a José Eustasio Rivera como novelista de fama en sus conferencias. Estudiar la poesía mística del tunjano Fernando Perza Leal y la monumental obra de Ignacio Rodríguez Guerrero, quien en sus "Estudios Literarios" trae esta hipótesis que la respetamos novedosa y disertada, pero que no la sugerimos como precepto: "En mi concepto, el primer poeta americano de lengua española es uruguayo, Julio Herrera y Reissig, a quien créolo, por varios aspectos, superior a Darío".

Argentina no quedará sin testimoniar a esta astral mujer cuando dé al mundo su documental sobre: Jorge Luis Borges. Y la Real Academia de la Lengua Española no debe marginarse ante su volumen: "El cosmos metafórico de la moderna lírica Española", que ha visto la luz en idioma alemán, en Hamburgo, año de 1961.

Para las máximas culturas del Lenguaje presento su Curriculum Vitae: Erika Lorenz, nacida en los idus de marzo de 1923 en Hamburgo, Alemania. Después de obtener su bachillerato, hizo estudios en canto y música. En las universidades de París (Sorbona) y Hamburgo, entre 1947 y 1952, cursó lenguas y literaturas ro-

mánticas (especialmente latinoamericanas), además: Filosofía, musicología, Fonética. El doctorado lo recibió con las tesis: "Rubén Darío bajo el Divino Imperio de la Música", salió de la imprenta de su cuna de nacimiento en 1956. De 1964-65, ha dado conferencias en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá y Medellín, en México y Venezuela. Profesora visitante del Instituto Caro y Cuervo. Desde 1966 desempeña la cátedra de lenguas y literaturas románticas. Colabora en la revista Humboldt. Fuera de sus estudios antes anotados, ha criticado la obra de Calderón de la Barca, Rómulo Gallegos y Paul Valéry.



CHAPINERO
ABIERTO LOS LUNES Y JUEVES
HASTA LAS 9 P.M.

CENTRO
HASTA LAS 7 P.M.

Sears

**EL ALMACEN MAS AGRADABLE
PARA COMPRAR EN LA CIUDAD**