

¿Qué triunfo celebra Darío en su “Marcha triunfal”?



Alfonso García Morales

Universidad de Sevilla

Resumen

Pese a ser un poema muy famoso, la historia textual y el sentido mismo de “Marcha triunfal” siguen presentando importantes incógnitas. Sabemos que fue escrito en 1895 como homenaje a la Argentina en el día de su fiesta nacional, que apareció incluido una década después en *Cantos de vida y esperanza*, y que Rubén Darío se refirió a él únicamente como “un triunfo de decoración y de música”. La tradición crítica y editorial sobre el poema se ha nutrido básicamente de las anécdotas contadas por los amigos del poeta, y no ha dejado de añadir sus propias leyendas. En 1995 Pedro L. Barcia publicó una imprescindible edición crítica del manuscrito de “Marcha triunfal” que se conserva en la Sociedad Argentina de Escritores, en la que aclaró muchas de sus circunstancias de composición, antecedentes, procedimientos y transmisión. Pero aún quedan preguntas abiertas. El presente trabajo vuelve a interrogar y a contextualizar el poema, aporta datos nuevos y propone una lectura metafórica, cultural y metaliteraria, complementaria de la interpretación patriótica habitual.

Palabras clave

Rubén Darío “Marcha triunfal”
historia textual
interpretaciones críticas
modernismo
mitificación del arte

Abstract

Despite being a famous poem, the textual history and meaning of “Triumphal March” still convey important conundrums. It is commonly known that the poem was written in 1895 as homage to Argentina in its National Day. A decade later, the poem was included in the work *Songs of Life and Hope/Cantos de vida y esperanza*, and Rubén Darío referred to it as “a triumph of decoration and music”. The publishing and critic traditions upon “Triumphal March” have mainly nurtured from anecdotes in the poet’s friend circle, and from their own legends. In 1995, Pedro L. Barcia published a crucial critical analysis accompanied by an edition of the poem manuscript –nowadays preserved by the Argentine Society of Writers– in which the author clarified many of the circumstances regarding its composition, background, procedure, and scope. But still, many other questions remained unsolved. The aim of this paper is to reopen these questions regarding the poem and its contextualization, adding new data and introducing a metaphoric, cultural and metaliterary reading of the poem, parallel to the usual patriotic interpretation.

Key words

Rubén Darío
“Triumphal March”
textual history
critical reading
Modernism
art’s mythification

Resumo

Palabras-chave

Rubén Darío
 “Marcha triunfal”
 historia textual
 interpretaciones críticas
 modernismo
 mitificación da arte

Apesar de ser um poema muito famoso, a história textual e o mesmo sentido de “Marcha triunfal” apresenta ainda muitas incógnitas. Sabemos que ele foi escrito em 1895 como um tributo a Argentina no dia da sua festa nacional, que apareceu publicado uma década mais tarde em *Cantos de vida y esperanza*, e Rubén Darío se referia a ele apenas como “um triunfo de decoração e música”. A tradição crítica e editorial do poema baseia-se basicamente nas histórias contadas por amigos do poeta, e tem continuado a adicionar suas próprias lendas. Em 1995, Pedro L. Barcia publicou uma edição crítica indispensável do manuscrito de “Marcha triunfal” preservada na Sociedade Argentina de Escritores, que esclareceu muitas das circunstâncias dos procedimentos de composição, da sua história e da sua transmissão. Mas ainda existem questões em aberto. Este trabalho volta a contextualizar e a questionar o poema, fornece novos dados e propõe uma leitura adicional metafórica, cultural e metaliteraria, diferente da interpretação patriótica habitual.

“¡Ya viene el cortejo!/ ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines./ La espada se anuncia con vivo reflejo;/ ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines” (Darío, 1967: 646). Pese a ser uno de los poemas más famosos de Rubén Darío, la historia textual y el sentido mismo de “Marcha triunfal” siguen planteando importantes incógnitas. Es sabido que Darío lo escribió en 1895 en la isla de Martín García como homenaje a la Argentina en el día de su fiesta nacional, que no lo incluyó en *Prosas profanas* sino en *Cantos de vida y esperanza*, y que la única vez que se refirió a él fue en *Historia de mis libros*, donde lo calificó escuetamente como “un ‘triunfo’ de decoración y de música” (Darío, 1950: 218). Los recuerdos de varios contemporáneos, en especial el testimonio de Prudencio Plaza, el médico amigo que acompañó a Darío en Martín García, forjaron el anecdotario que ha rodeado y en parte ocultado el poema. En 1995, con motivo del centenario de “Marcha triunfal”, Pedro Luis Barcia publicó un imprescindible estudio y edición crítica del manuscrito que Darío regaló a Prudencio Plaza y que se conserva en la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Barcia reconstruyó minuciosamente la estancia de Darío en Martín García, aportó el programa del acto del Ateneo donde se leyó el poema por primera vez, deshizo algún arraigado error sobre su proceso inicial de transmisión y volvió sobre sus motivaciones y recursos formales. Sin embargo los interrogantes sobre “Marcha triunfal” no se han cerrado: ¿cuántos autógrafos del poema escribió Darío?, ¿cuántos se conservan aún?, ¿se publicó o no en *La Nación*?, ¿por qué no se incluyó ni en la primera ni en la segunda edición de *Prosas profanas*?, ¿cómo se difundió antes de *Cantos de vida y esperanza*? Pero sobre todo, y es en lo que enfocaré preferentemente mi atención: ¿quiénes son esos heroicos paladines?, ¿cuál es ese cortejo que se acerca y pasa victorioso?, ¿qué triunfo o triunfos celebra Darío?

No cabe duda de que “Marcha triunfal” nació como un poema celebratorio de la fiesta del 25 de mayo y que conmemora la victoria del ejército libertador argentino. Pero lo hace de una manera marcadamente esteticista y universalista, muy diferente a la poesía civil decimonónica. Los daríistas argentinos, más sensibles a sus aspectos locales, no han dejado de insistir en esto. Como escribe Marasso, “el raro poder sintético del genio de Rubén recoge el hecho, el triunfo del ejército argentino, en su categoría universal” (1954: 22), siente “el momento de agitación patriótica de nuestra tierra”, pero sus leves notaciones a la realidad histórica se integran en el “aparato ornamental” de la apoteosis, en medio de un “conglomerado” de sensaciones auditivas y visuales y de asociaciones artísticas y literarias (1954: 210). Y según Barcia, el poema arranca “a partir de una realidad histórica precisa: la evocación del Día de la Patria argentina” (1995: 25) y supone el primero de los homenajes que Darío ofreció a su nueva patria

de elección y que culminaron en el *Canto a la Argentina*, pero, a diferencia de éste, es “un homenaje indirecto, transmutado y abierto a lo universal” (22), de “proyecciones temáticas (...) extratemporales y extrageográficas” (25). Para otros muchos estudiosos la motivación patriótica original llega incluso a desaparecer y el poema se reduce a un brillante ejercicio formal. Así para Max Henríquez Ureña no es más que un “alarde de pirotecnia verbal, es para deslumbrarnos con el diluvio de música y de colores” (1954: 105). Para Valbuena Prat “el ritmo, los acordes de una orquesta wagneriana, lo son todo” (1960: 381-382). O para Julio Ycaza y Eduardo Zepeda: “el propio autor estaba convencido de que en este poema merecen considerarse, casi con exclusividad, los elementos visuales y auditivos”, es “el poema más decorativo y musical de nuestra lengua” (1967: 331).

Mi hipótesis va más allá o, si se quiere, en otra dirección, complementaria a las lecturas anteriores. Darío transmutó en arte y universalizó el motivo de un desfile militar en el día nacional argentino, sí, pero paralelamente dotó al poema de un segundo sentido metafórico, de carácter espiritual y metaliterario: lo que “Marcha triunfal” celebra no es solo la consecución pasada de la libertad política sino el avance de la cultura y del modernismo poético que la Argentina encabezaba durante el fin de siglo en Hispanoamérica. Esta dimensión del poema, creo que fundamental, entendida y compartida por una parte de sus contemporáneos, pareció diluirse posteriormente, hasta ser ignorada por los estudiosos. Para restituirla intentaré contextualizar de nuevo el poema, destacando sus circunstancias de enunciación y recepción originales y su relación con los discursos y actuaciones que Darío desplegó durante su etapa argentina. No podré responder a todos los interrogantes planteados, pero espero demostrar al menos que “Marcha triunfal” fue más que un poema ocasional o una mera exhibición formal, que forma parte de la constante mitificación dariana del arte y el artista, que su lenguaje épico figurado tiene antecedentes directos y reiterados en su literatura, que fue una pieza estratégica de su proceso de consagración como escritor y de su construcción del modernismo, también que durante los años de militancia modernista se convirtió en un símbolo para jóvenes como Lugones o Juan Ramón Jiménez, y que es, en fin, un ejemplo más de la complejidad y ambigüedad que caracterizan toda la obra de Darío.

El arma de la sublime guerra

En el estudio *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Maurice Z. Shroder sostuvo que los poetas del siglo XIX siguieron ejerciendo la función tradicional de servir al poder, glorificando las causas y los héroes de la guerra y la política, pero a medida que crecía su desencanto ante la realidad histórica, muchos de ellos optaron por idealizar prioritariamente el Arte y por transferir al artista las cualidades heroicas del guerrero. “War, the heroic experience, was subordinated by the Romantics to Art, the creative experience” (Shroder, 1961: 44). El proceso no es muy diferente a lo ocurrido respecto a la religión tradicional: también la experiencia de lo trascendente se trasladó al Arte. Dios y la épica murieron con la modernidad o tal vez sólo encarnaron en nuevos valores, como los distintos avatares de la idea de Progreso y/o la idea de Arte. En Rubén Darío, que vivió todas las contradicciones del escritor moderno, el lenguaje poético es a menudo inseparable del religioso y —lo que nos interesa ahora— del militar. Durante sus inicios centroamericanos dedicó poemas de encargo, en la línea de la poesía civil inaugurada por la Emancipación, al Libertador Bolívar o al prócer liberal Máximo Jerez, y en su primera patria de adopción escribió “Canto épico a las glorias de Chile”, pero ya desde entonces mostró su preferencia por la mitificación de la figura del poeta, haciendo de éste el héroe por antonomasia del progreso espiritual. Su más larga y ambiciosa composición como *poeta niño* fue “El Libro” (1882), un canto a la cultura escrita, cuya virtud liberadora y civilizadora

completa la obra creativa de Dios y las conquistas materiales de la humanidad, y por la que el soldado cede la supremacía al hombre de ideas y de letras: “Aquel vence por la espada;/ éste con el libro vence” (Darío, 1967: 46). Al final de su etapa chilena escribió “El Salmo de la Pluma” (1889), una amplificación, más ambiciosa aún, del anterior, un himno visionario, victorhuguesco, que combina la retórica religiosa, en parte esotérica y cabalística, con la retórica épica, y que el propio Darío no sabía si calificar “de gran poema o de disparate monumental” (Darío, 2000: 97). Su metáfora central es una variación del tópico “la pluma es más poderosa que la espada”. La pluma aparece como sustituta de la lanza, atributo de Marte, como nueva arma de la lucha pacífica y constructiva por el verdadero progreso, cuya victoria traerá una Humanidad redimida: “lanza divina”, comienza, de “la sublime guerra/ en que hemos de vencer” (1967: 901). Los incontables versos que presentan a los escritores como guerreros o portadores de esa lanza —“Tú vibras en las manos de regios paladines;/ tú tienes los acentos de todos los clarines”— son, en mi opinión, los primeros, más evidentes y sin embargo olvidados antecedentes de la “Marcha triunfal”. El ritmo es muy diferente, pero posiblemente la idea central de éste, sin duda muchas de sus imágenes, vocablos y rimas están ya aquí:

Lanceros soberanos, celestes flechadores,
Venced. Hay manos blancas que están regando flores
Delante el escuadrón.
Y muchas bocas rojas se juntarán en coro
Para cantar en ritmo magnífico y sonoro
La triunfante canción.

¡Lanceros, adelante! La gran caballería
tiende las crespas crines bajo la luz del día.
Haya terrible afán.
Haya eco de rugidos, relámpagos de gloria.
Y encima de los cascos, banderas de victoria
Que sople el huracán(1967: 902).

Durante el siglo XIX los escritores y movimientos culturales que se concebían a sí mismos como representantes del progreso hicieron un uso creciente aunque todavía bastante genérico de las metáforas militares, sin los sentidos concretos y extremistas que esos símiles adquirirán en las “vanguardias” de comienzos del XX (Calinescu, 1991: 98-119). Los escritores soldados de “El Salmo” son “falange triunfadora”, “vanguardia del progreso”, “hijos del porvenir”, “regimiento magnífico y bizarro”, “sacra procesión”. Sus miembros salen ya de las filas de la joven América y, pese a formar “el escuadrón moderno”, no comparten el pesimismo nihilista de la época, pues mantienen la fe en el ideal: “llevamos como insignias sagradas la Belleza,/ el Bien y la Verdad” (1967: 909).

Es posible que al escribir “El Salmo de la Pluma” Darío dudase no sólo de su calidad, sino de la actualidad y viabilidad de este tipo de poesía profética, cuyo optimista humanismo romántico parecía cada vez más sin lugar ante el materialismo imperante del mundo moderno. De hecho “El Salmo” recuerda al fervor mesiánico con el que el poeta se presenta en el emblemático “El Rey Burgués”: “Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir (...) Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías que es todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor (...) El ideal, el ideal...” (Darío, 1983: 129-130). Un parlamento que, como se sabe, es interrumpido sin contemplaciones por el Burgués. Éste corta al poeta las alas de la imaginación destinándolo a la tarea de tocar una caja de música para poder comer y de esa manera lo condena a la vergüenza, el olvido y la muerte.

Pero aún así, con profundas dudas, con cambios y adaptaciones, Darío no renunciaría nunca a continuar entonando su “Salmo de la Pluma”, que es un adelanto de “Marcha triunfal” y también, como dijo Oliver Belmás, “un anticipado canto de esperanza” (Darío, 1965: XXIII), una siempre necesaria y siempre imposible defensa de la utopía poética en medio del implacable reinado burgués.¹

Darío escribió “El Salmo” en el momento mismo de volver a Centroamérica, donde iba a vivir un agitado periodo de esperanzas y decepciones políticas y personales. Puso su literatura al servicio de la unión de los países centroamericanos, lo que justificó en “La misión de la prensa”: “La pluma es arma hermosa. El escritor debe ser el brillante soldado del derecho, el defensor y paladín de la justicia. Son gloriosas esas grandes luchas de la prensa que dan por resultado el triunfo de una buena causa, la victoria de una alta idea” (en Sequeira, 1964: 198-199). Pero el rotundo fracaso del unionismo dejó en él un escepticismo político incurable y lo terminó de convencer de que solo alcanzaría la plena realización como escritor fuera de su tierra natal. Fue entonces cuando reafirmó su poética del arte por el arte, la creencia de que una poesía autónoma, sin compromisos inmediatos, era en sí misma una contribución al progreso, y cuando empezó a inventar conscientemente el modernismo como movimiento de renovación literaria continental, un proceso que culminaría con su llegada a la Argentina en 1893.

“El Buenos Aires en que pude luchar y tal vez triunfar”

Durante su etapa argentina Darío se valió con más conciencia e intensidad que nunca de la retórica militar para afirmarse como escritor y como líder del movimiento modernista. Hay en sus páginas de entonces una plétora de campañas, cruzadas, soldados, armas, banderas y conquistas literarias. La tónica general es de esfuerzo pero también de confianza. El triunfo estaba si no asegurado, al menos al alcance: pese a la indiferencia de muchos, pese a la resistencia de algunos, Buenos Aires era el lugar propicio para su maduración definitiva y para la consolidación de una literatura americana propia y a la altura de su tiempo. El cumplimiento de su proyecto literario se correspondía con la exitosa modernización política, económica, social y cultural de la Argentina de fin de siglo, un modelo de desarrollo cuya crisis jamás llegó a sospechar. La visión de sus años de plenitud bonaerense como una gloriosa “militia artis” perduró en él hasta el final, recordada con creciente nostalgia. En *Historia de mis libros* enmarcó *Prosas profanas* en el “periodo de ardua lucha intelectual que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte” (1950-54: 204). Y en su *Autobiografía* evocó las batallas en torno al poemario: “no escasearon los ataques y las censuras, y mucho menos las bravas defensas de impertérritos y decididos soldados de nuestra naciente reforma” (117). Cuando el escritor salvadoreño Arturo Ambroggi, que lo había conocido en Buenos Aires, lo encontró viejo y acabado en París, en vísperas de la Gran Guerra, recogió de él estas palabras: “Es el Buenos Aires que entreveo en sueños, constantemente, como un paraíso perdido. El Buenos Aires en que pude luchar, y tal vez triunfar” (en Rodríguez Demorizi, 1969: 76-77). Una imagen épica algo sobredimensionada en cuanto a la fuerza de sus oponentes, casi buscada y fomentada en su provecho por los propios modernistas, pero que se corresponde con la mentalidad entusiasta del momento y que terminó imponiéndose en las biografías darianas y en la historiografía del modernismo.

El escenario en que más claramente puede seguirse esta lucha y triunfo incruentos de Darío fue el Ateneo de Buenos Aires, la institución que le encargó y para la que originalmente escribió su “Marcha triunfal”, una circunstancia determinante pero que la bibliografía específica sobre el poema, más ocupada en los aspectos ligeramente

1. Fue Oliver Belmás quien publicó por primera vez “El Salmo de la pluma”, presentándolo como un canto profético de “tema cívico, aunque no exento de religiosidad abstracta” (Darío, 1965: XXII), y quien lo incorporó a la edición de *Poesías del Centenario* (Darío, 1967: 901-916). Roop (2007: 45-70) lo ha revisado a la luz de *La Cábala*. Queda aún bastante por decir sobre él y sus conexiones con la obra total de Darío.

novelescos de su estancia en la isla de Martín García, apenas ha tomado en consideración. Cuando Darío llegó a la Argentina hacía unos cuatro meses que el Ateneo se había fundado. Lo habían proyectado algunos miembros de la élite intelectual del 80 con el fin de compensar, completar y refinar mediante la alta cultura desinteresada el crecimiento espectacular pero exclusiva, groseramente material, de la capital argentina. Dentro del discurso positivista dominante eran cada vez más frecuentes las voces que, adelantándose al arielismo, defendían la necesidad civilizadora y nacional de la cultura estética y humanística. La Argentina, argumentaban, no formaría parte de los países más avanzados y respetados internacionalmente, no podría rivalizar con los Estados Unidos, no terminaría incluso de afirmar su identidad hasta que fomentase hábitos y valores culturales y lograrse, bajo la guía de los modelos europeos, una expresión artística y literaria moderna y propia. En el Ateneo entraron distintas sensibilidades: criollistas como Rafael Obligado, en cuyas tertulias se había ido gestando la idea de la asociación; representantes de la mentalidad conservadora y de las letras clásicas como Calixto Oyuela, quien enseguida ocupó la presidencia; y modernos y europeizantes como el pintor Eduardo Schiaffino. Este último, especialmente activo, dirigió la sección de Bellas Artes, organizó los Salones anuales del Ateneo y llevó a cabo una incansable labor por la creación de un Museo Nacional de Bellas Artes.² Nada más llegar Darío fue nombrado miembro correspondiente de la institución. No podía sino compartir su propósito civilizador. “El Ateneo hacía su poco de Grecia en la atmósfera fenicia o cartaginesa”, escribiría años después (Darío, 2011: 434). Desde el comienzo apoyó las iniciativas renovadoras de Schiaffino pero mantuvo sus distancias respecto al inmovilismo de Oyuela. Unas distancias que crecieron a lo largo del año siguiente, cuando él fue dando a conocer los primeros artículos y poemas de *Los raros* y *Prosas profanas* y cuando terminó por sacar *Revista de América*. Para entonces el enfrentamiento estaba servido: el “decadente” Darío contra el “retrógrado” Oyuela.

2. A los estudios clásicos sobre el Ateneo bonarense, como el de Giusti, 1954, y Suárez, 1967, se han sumado en los últimos años nuevos acercamientos, como el de Malosetti, 2001: 329-409, García Morales, 2004, y más recientemente, Bibbó, 2014.

Conviene subrayar aquí que además de afirmar la heterogénea e irreductible personalidad de sus *raros*, Darío mantuvo un relato de fondo claro y unitario sobre el proceso de la literatura moderna. Un relato que respondía a su poética renovadora pero no rupturista, que tenía como referencia canónica la poesía francesa, y que se ordenaba según tres grandes momentos: romanticismo, parnasianismo y decadentismo-simbolismo. Un relato expresado en términos genealógicos y, nuevamente, en términos épicos: Hugo como el gran padre, el Emperador, el Carlomagno, el César de la lira, los parnasianos como sus hijos o, como dice en el artículo sobre el raro Leconte, sus barones, pares y príncipes (Darío, 2015: 260), y los decadentes y simbolistas, sus nietos, “los nuevos luchadores”, “los voluntarios del Arte”, entre quienes el igualmente raro Moréas, “como un decidido y convencido adalid, tuvo que sostener el brillo de la flamante bandera, contra los innumerables ataques de los contrarios” (Darío, 2015: 75). A ese ejército moderno y cosmopolita, en marcha liberadora contra retardatarios y reaccionarios, en cuya vanguardia se situaba “la Joven Francia”, estaban ya uniéndose las élites juveniles de distintos países, “la Joven Italia” de D’Annunzio, “la Joven Lusitania” de Eugénio de Castro, y a él debía sumarse “la Joven América”, de la que Darío se presentaba tácitamente como un raro y más o menos abiertamente como un líder. En 1894 Darío todavía contaba, entre los españoles, con Salvador Rueda, “buen capitán de la lírica guerra,/ regio cruzado del reino del arte” (Darío, 1967:585), a quien sin embargo pronto dejaría atrás. También hay que recordar que sus declaraciones sobre la militancia modernista y sobre su propio liderazgo fueron siempre prudentes, cuando no estratégicamente ambiguas. Incluso en los momentos de mayor entusiasmo y seguridad, su ideología literaria, adaptable a las distintas realidades con las que tuvo que convivir, hizo que su compromiso por lo nuevo se combinase con el respeto a la tradición, con el reconocimiento entre condescendiente e interesado a los representantes de “la vieja guardia”, con un distanciamiento ante los excesos e insuficiencias de los más jóvenes, y con una afirmación de la individualidad como único valor supremo. En él también se manifestó la aporía, constante

en la literatura moderna desde Baudelaire, entre la disciplina militante y la libertad individual (Calinescu, 1991: 113-114).

En cuanto a *Revista de América*, que fundó y dirigió junto a Ricardo Jaimes Freyre, fue un intento de revista independiente, pensada como “órgano de nuestra naciente revolución intelectual” (Darío, 1950: 127). Salió en agosto de 1894 y sólo alcanzó a publicar tres números. Su fugacidad y carácter programático explican que su texto fundamental sea precisamente los propósitos iniciales, un manifiesto no firmado pero escrito por Darío, una página clave, presente a lo largo de todo el modernismo argentino, que volvió a reproducirse al frente de *Los raros* y de *El Mercurio de América*. “Nuestros propósitos” expone en un lenguaje religioso y épico la voluntad de autonomía del arte y la vocación americanista y cosmopolita:

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética, que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño (...); Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatida hoy por invasoras tendencias utilitarias (*La 'Revista de América'*, 1967: 1).

En este primer número Darío publicó además una apología de D'Annunzio, el “jefe irresistible del movimiento nuevo en Italia”, quien “armado de todas las armas se consagró a la tarea de innovación. Sus obras han sido una sucesión de triunfos (...) Obras como la suya son las que marcan la senda que debemos seguir los adoradores de lo bello” (*La 'Revista de América'*, 1967: 10). Y en el segundo número, una defensa de los llamados decadentes, presentándolos como “sacerdotes y soldados del alma”, “mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal” (*La 'Revista de América'*, 1967: 31-32). Tal lenguaje encontraba eco en la prensa del momento. *La Nación* saludó la aparición de *Revista de América* y sus “caballeros cruzados del arte”; y Julián Martel informó desde *La Ilustración Sud-Americana*:

Rubén lanza un periódico de combate. De combate literario, naturalmente, en que el caballero de la divisa azul y gules de oro en campo de plata, podrá lucir las galas de su brillante armadura (...) El periódico se llamará *Revista de América*. Su bandera será: Belleza y Arte. Al saludarlo, le deseo el triunfo de su gran causa (*La 'Revista de América'*, 1967: 40).

Pero el triunfo no llegó entonces. *Revista de América* fue una batalla perdida, demasiado prematura, sin respaldo económico ni suficientes efectivos. Al tercer número Darío anunció su suspensión, reconociendo el fracaso de su sueño artístico ante la indiferencia del rey burgués y la cerrazón de “celui-qui-ne-comprend-pas”, una de cuyas encarnaciones era el presidente ateneísta enemigo de los nuevos.

Pronto la situación tomó un giro esperanzador. A finales de 1894 Carlos Vega Belgrano, nieto del prócer Manuel Belgrano, editor de prensa, coleccionista y mecenas, sustituyó a Oyuela como presidente del Ateneo y durante los dos años siguientes imprimió a éste un decidido impulso renovador. Alivió la situación económica de Darío dándole trabajo en su diario *El Tiempo* y logró incorporarlo de forma efectiva a la institución. Darío lo recordaría como un hombre “generoso y culto” (1950, 1: 117), y en contraste con el anterior presidente, como un intelectual “sin prejuicios de escuela, sin envidias, todo lo contrario, ansioso de ayudar a los que anhelaban subir, prestó un gran servicio a las letras y contribuyó al triunfo de las nuevas orientaciones literarias que encontraban, en otras partes y en otros hombres, una tenaz resistencia” (Soto Hall, 1925: 277. El subrayado es mío). Otra señal halagüeña para la cultura fue la llegada a la presidencia de la República Argentina de José E. Uriburu en enero de 1895. Su gobierno dio por superada la crisis económica del 90 y aprobó, tras años de rechazos,

en que se habían considerado lujos innecesarios, la creación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, poco después, la del Museo Nacional de Bellas Artes, con Schiaffino como director. Darío escribió para la inauguración de este nuevo templo del arte un poema celebratorio, en el que termina haciendo su aparición “la Victoria llevando su palma de oro fino,/ y rompiendo la sombra, sobre el carro divino,/ Apolo, coronado de nubes y de rosas” (1967: 976).

Fue en este ambiente de recuperada confianza, lleno de promesas para las letras y las artes argentinas, cuando Vega Belgrano y su Junta directiva encargaron a Darío un poema para la velada literario-musical con que el Ateneo habría de celebrar el 25 de mayo. La invitación era de por sí un éxito personal y Darío respondió con un poema a la altura de lo esperado: la “Marcha triunfal”, que escribió o terminó de escribir en la isla de Martín García.

Entre el Lazareto y el Ateneo. La cuestión de los manuscritos y de la primera publicación de “Marcha triunfal”

Darío viajó a Martín García junto a Prudencio Plaza, por entonces director interino del Lazareto que funcionaba en la isla para el control sanitario de barcos e inmigrantes. Su estancia, mitad de descanso y desintoxicación alcohólica, mitad de trabajo, es uno de sus episodios en Argentina de los que tenemos más información, aun cuando los datos nos han llegado mezclados con recuerdos algo legendarios, no siempre coincidentes. En su autobiografía Darío le dedicó unas pocas líneas, que fueron completadas años después por Plaza y, basándose en éste, por Edelberto Torres, Barcia y otros. Menos conocida es la versión de Raúl Jaimes Freyre en el anecdotario de su hermano Ricardo. Apenas abundaré en todo ello.³ Como demostró Barcia, Darío permaneció en la isla rioplatense al menos entre el 1 y el 27 de mayo de 1894, con una pequeña interrupción a mediados de mes, de un par de días aproximadamente, en que viajó a Buenos Aires. Darío recordó los plácidos días practicando el tiro al máuser y leyendo el *Quijote*, pero también la llegada de cadáveres sospechosos de infección y cómo presencié fascinado y horrorizado una autopsia. En cuanto a su labor literaria, mencionó las infaltables colaboraciones que envió a *La Nación*. Son tres crónicas tituladas “Martín García. Cartas del Lazareto”, firmadas como Levy Itaspes, seudónimo que tendría eco, años después, en el Benjamín Itaspes protagonista de su novela autobiográfica ambientada en otra isla: *El oro de Mallorca*. Las “Cartas”, recuperadas y editadas por Barcia, cuentan la vida diaria en Martín García, una realidad cercana pero desconocida para los lectores porteños (Darío, 1968: 35-37; Barcia, 1997: 159-167). Pero Darío no hizo la menor referencia a “Marcha triunfal”. Fue Prudencio Plaza quien contó que fue escrita la noche concreta del 23 de mayo. Ese mismo día por la tarde, cuando los dos volvían de un paseo, Rubén recibió un telegrama: “*Envíe el nombre de su trabajo para el programa de la fiesta del Ateneo*” (en Barcia, 1995: 12). El doctor le advirtió que no solo debía enviar el título sino terminar el poema obligatoriamente antes del amanecer, cuando pasaría el último barco a Buenos Aires antes del 25 de mayo. Y narró así la reacción del poeta:

‘Vamos al telégrafo’ y en el camino recuerdo perfectamente que decía ‘la revolución de Mayo, la epopeya redentora, todos los héroes de América que vuelven a ver su obra, la recorren en una Marcha triunfal y repitió “Marcha triunfal” así se llamará mi composición e hizo el telegrama anunciando el nombre de su trabajo (en Barcia, 1995: 13).

Después de la cena escribió el poema de un tirón, en cuatro páginas de papel con varias tachaduras y correcciones que regaló a Plaza.⁴ Éste conservó el manuscrito hasta 1921, cuando a su vez lo donó a una admiradora de Darío, Luisa Pillado Matheu. Tras algún cambio más de dueño, acabó en la SADE. “La copia en limpio —añadió Plaza— fue enviada a Ricardo Jaimes Freyre quien la leyó en la fiesta del Ateneo” (en Barcia, 1995: 13).

3. Plaza contó cómo Darío compuso “Marcha triunfal” en una carta de 1921 a Luisa Pillado que aparece reproducida en Barcia, 1995: 12-13. También ofreció una entrevista con más datos a E. M. Barreda: “El Dr. Prudencio Plaza recuerda cómo se escribió la ‘Marcha triunfal’”, *El Hogar*, Buenos Aires, 12 marzo de 1929, que no he podido conseguir. He tenido que seguir la amplia glosa que de ella hace E. Torres (1980: 356-371). Según ésta, una madrugada de finales de abril de 1895, cuando Plaza se dirigía a tomar el vaporcito que lo llevaría a la isla, se encontró a Darío. Estaba frente a la Casa Rosada, en un estado lastimoso por noches de bohemia y alcohol, y fue el propio poeta quien le pidió acompañarlo. Inesperadamente apareció Jaimes Freyre, quien prestó a Darío un abrigo para hacer el viaje. Más verosímelmente Jaimes Freyre contó que cuando Plaza fue nombrado Director del Lazareto los invitó a Darío y a él a pasar una temporada. El primero aceptó; él no, pero el día que los amigos partieron los acompañó al vapor y, notando que Darío no llevaba abrigo, le prestó el suyo (Jaimes Freyre, 1953: 65-66). Varias de estas circunstancias se reflejan en las bromas privadas que contienen las epístolas humorísticas en verso y “fabla” medieval que intercambiaron Darío y Jaimes Freyre entre la isla y la ciudad.

4. Alejandro Sux ofreció una versión muy diferente sobre la génesis del poema, aunque con algún punto en común. Según sus recuerdos de 1946 sobre las conversaciones que mantuvo más de veinte años antes con Darío, éste le dijo que escribió el poema en una madrugada, durante un raptó de inspiración, “después de haber estado ‘poco menos que a empellones’ en la Ópera... de no recuerdo qué ciudad. Asistió a la representación de ‘Aida’ de Verdi y Ghislanzoni; el retorno triunfante de Radamés precedido de la doble hilerá de trompeteros, le había impresionado ‘hasta la obsesión’” (Sux, 1946: 317). Barcia (1995: 28) negó que esa ciudad hubiera podido ser Buenos Aires durante la estancia dariana. Aún así, *Aida* no puede descartarse como una influencia más, incluso como una coincidencia que a posteriori impresionara a Darío o al propio Sux. Y es más que probable que éste mezclase unas cosas con otras.

Ahora bien, ¿se conserva esta copia en limpio? Barcia, al dar por primera vez completo el manuscrito de la SADE, añade vagamente: “Lo que los lectores conocen fragmentariamente, muy reproducido en varios sitios es o son fragmentos de la copia en limpio, filológicamente menos interesante que el Ms. original” (1995: 36). Debe referirse al autógrafo del fragmento final del poema, sin correcciones, firmado y datado “Rubén Darío, Martín García, Mayo de 1895”, que reprodujo en 1960 Antonio Oliver Belmás, director del Archivo Rubén Darío de Madrid (Oliver, 1960: frente a 272; vuelto a reproducir por Torres, 1980: 398, y por el propio Barcia, 1997: 164). Sin embargo, desde que lo publicara Oliver Belmás nada ha vuelto a saberse de este autógrafo, desaparecido del archivo madrileño. Además, este no tenía que ser necesariamente “la copia en limpio” que Darío envió a Buenos Aires. Y más: ¿esta copia la envió realmente a Jaimes Freyre o al Ateneo? ¿en manos de quién quedó? Resulta extraño que Jaimes Freyre no la mencione en ningún momento, y de hecho, como vamos a ver a continuación, su hermano Raúl da por destinatario al Ateneo. Lo único que creo podemos afirmar actualmente es que Darío hizo varios manuscritos del poema, como mínimo dos, de los que solo parece conservarse el correspondiente al proceso creador final, el de Prudencio Plaza, hoy en la SADE.

La velada literario-musical del Ateneo se celebró el domingo 26 de mayo. El día 25 *La Nación* anticipó el programa y el 27 informó de su desarrollo. Se abrió con el Himno Nacional Argentino cantado por un coro de alumnas del Conservatorio dirigido por el músico y profesor Alberto Williams, y con una alocución del doctor Ernesto Quesada, y siguió con números musicales alternados con la “Marcha triunfal” y la poesía “A los poetas argentinos” de Enrique Rivarola. En la reseña de *La Nación* se lee: “Se escuchó con sumo agrado una elegante y magnífica poesía de Rubén Darío, titulada *Marcha triunfal*, que leyó el señor Ricardo Jaimes Freyre con muy oportuna entonación y noble acento” (en Barcia, 1995: 35). No se puede olvidar que Jaimes Freyre, aparte de su compenetración con la estética dariana, fue autor de los tratados *Leyes de la versificación castellana* (1905), donde se ocupa de los “periodos silábicos”, y *La lectura correcta y expresiva* (1908). Años después su hermano Raúl dejó una versión algo diferente de la lectura de “Marcha triunfal”. Por ser muy poco conocida la reproduzco por extenso:

Se daba una velada literaria en el Ateneo de Buenos Aires. Al llegar Ricardo, encontró a los organizadores de la fiesta en una grave dificultad. Darío había dado una poesía para que fuera leída y el encargado de hacerlo, el poeta Domingo Martinto, fue esa noche, desolado, a excusarse: dijo que en vano había leído repetidas veces la poesía; no había podido encontrar el ritmo que la regía.

Al ver a Ricardo, se consideraron salvados: allí estaba el principal representante, con Rubén, del movimiento renovador de la poesía castellana, y era seguro que él encontraría la rebelde melodía de los versos. Ricardo se negó a improvisar esa lectura, por más que desde el primer momento comprendió que no le ofrecía dificultades, alegando, como pretexto, que no había ido en traje de etiqueta.

—Eso no tiene importancia, expresó Vega Belgrano, que era Presidente del Ateneo, y sin demora salió al proscenio y dijo a la concurrencia:

—Por indisposición del señor Martinto, la poesía de Rubén Darío será leída por Ricardo Jaimes Freyre; el cual pide perdón al público por presentarse en traje de... caminante.

Y fue de ese modo que Ricardo dio a conocer la famosa poesía: *La Marcha Triunfal* (Raúl Jaimes, 1953: 73).

Además de dar por supuesto que “la copia en limpio” se destinó al Ateneo, tiene la virtud de subrayar la novedad rítmica del poema para sus contemporáneos. A partir de entonces éste seguiría vivo durante un tiempo en el repertorio de los recitadores. En el Archivo Rubén Darío de la Complutense se conserva la carta de un actor (documento 2067) que le confiesa al poeta su método infalible para conquistar al público: recitar “Marcha triunfal” o la “Sonatina”. Y desde la década de los años 20 Berta Singerman lo declamó, envuelta en la bandera argentina, por diferentes escenarios americanos.

En cuanto a su transmisión escrita, Barcia deshizo un primer y arraigadísimo error: “Marcha triunfal” no se publicó en un número extraordinario de *La Nación* del 25 de mayo de 1895, como habían repetido sin comprobación la casi totalidad de editores y estudiosos. Según sus acuciosas investigaciones, ese supuesto número no existe. El rotundo desmentido de Barcia se ha aceptado y empieza poco a poco a incorporarse a las ediciones del poema, entre ellas la de la edición del Centenario de *Cantos de vida y esperanza* de Jorge E. Arellano y Pablo Kraudy (Darío, 2005: 230-233). La mayor duda surge de que en el posterior e importante inventario de colaboraciones de Darío en *La Nación*, dirigido por Susana Zanetti, la “Marcha” reaparece: 25 de mayo, “Marcha triunfal”. Suplemento especial” (Zanetti, 2004: 144). Pero para volver a admitir la realidad de esta publicación sería ya necesaria una reproducción probatoria. Seguimos sin haberla visto.⁵ Por otra parte, tampoco manuscritos ni ediciones conocidas de “Marcha triunfal” llevaron nunca, como por un tiempo se creyó y como difundió equivocadamente la edición canónica de Alfonso Méndez Plancarte, la dedicatoria “Al Ejército Argentino” (Méndez Plancarte, en Darío, 1967: 1188; rechazado ya por Mejía Sánchez, en Darío, 1977: LXVII; y Barcia, 1995: 37). Por último, el manuscrito de “Marcha triunfal” recientemente aparecido entre los llamados “papeles darianos” de la Universidad de Arizona, fechado el 4 de mayo, cabría darlo con casi toda seguridad como falso.

5. Barcia parece contradecirse en su artículo citado de 1997, p. 160, donde vuelve a mencionar la publicación del poema en *La Nación* del 25 de mayo, pero todo parece indicar que se trata de un trabajo anterior a su investigación del centenario del poema. Su descarte de la publicación en *La Nación* tiene un apoyo muy anterior. En la compilación realizada por Beatriz Álvarez y otros sobre literatura en *La Nación* de 1870 a 1900, entre los poemas de Darío no aparece la Marcha (Álvarez, 1968: 232). Agradezco la información al amigo y gran especialista dariano Ignacio M. Zuleta, quien en sus indagaciones en *La Nación* tampoco ha localizado el poema.

El otro triunfo: “La llegada del Arte y la victoria de la inteligencia y del espíritu”

Para Darío el encargo del Ateneo debió ser una oportunidad no exenta de dificultades. Se trataba de escribir un poema para el día nacional de la Argentina que no entrara en contradicción con la poética de la autonomía del Arte y con la imagen de poeta cosmopolita y ultrarrefinado que había ido afirmando desde su llegada, que no supusiera un retroceso a la tradición decimonónica americanista y patriótica que él mismo había cultivado pero que a esas alturas consideraba superada. Pues ante *Prosas profanas*, diría después, “no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas” (1950, 1: 206). Creo que su solución fue ofrecer un poema tan novedoso y efectista formalmente como abierto semánticamente, interpretable en distintos niveles, que celebrara la gesta militar por la independencia política y, al mismo tiempo, la nueva gesta por la independencia cultural y literaria que instituciones como el renovado Ateneo bonaerense, movimientos como el modernismo y obras como la suya propia estaban llevando a cabo en Argentina e Hispanoamérica.

Gran parte de la novedad de la “Marcha” residía en la inusitada musicalidad, en la “rebelde melodía”, como decía Raúl Jaimes Freyre, de sus versos polimétricos, a base de cláusulas trisilábicas con acento medio. Darío había empleado la cláusula rítmica ternaria en varios poemas, singularmente en el soneto titulado “Frente al Arco del Triunfo” o “A Francia”. Este soneto, escrito en París en 1893 con motivo del 14 de julio, la fiesta nacional francesa sentida como suya por republicanos y francófilos de

todo el mundo, tiene como trasfondo la rivalidad franco-alemana y desarrolla, a modo de advertencia, el contraste entre la decadencia latina y el amenazante militarismo teutón: “¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!”; “Hay algo que viene como una invasión aquilina/ que aguarda temblando la curva del Arco Triunfal./ *Tannhäuser!* Resuena la marcha marcial y argentina,/ y vese a lo lejos la gloria de un casco imperial” (1967: 709-710). Barcia lo consideró, por su ritmo, por su visión de un desfile militar bajo el Arco triunfal por antonomasia, el de los Campos Elíseos, incluso por el sintagma “marcha marcial y argentina”, el “auto antecedente más próximo y firme para la *Marcha triunfal*” (1995: 23). Cabe añadir que Darío volvió a manifestar el orgullo y los temores de su espíritu latino escribiendo en Argentina otras recreaciones de desfiles triunfales ambientados tanto en el mundo clásico como en la Francia contemporánea. Y que para ello siempre tomó como paradigma el *triumphus* de la Roma imperial, la recepción de los ejércitos vencedores que desfilaban ante el pueblo con el botín, al son de la música y bajo arcos, una costumbre convertida en tradición universal, con múltiples usos políticos, expresiones artísticas y desarrollos alegóricos. En la prosa poética “La Victoria de Samotracia” (1893), inspirada por la sublime estatua del Louvre, recreó el retorno de un ejército victorioso: “¿Qué orgullo jubiloso anima el alma de la radiante Atenas? ¿Por qué tal bullicio en el ágora, flores y palmas en el templo, súbita alegría y cánticos en la ciudad? Es que vuelven los vencedores del persa”; “creeríase oír un coro de trompetas y ver una visión de arcos, estandartes, penachos y corazas” (Darío, 1938: 43-44). En la novela trunca *El hombre de oro* (1897) insertó un canto a Roma, en prosa rítmica, con evocación de *triumphi*: “¡Magno desfile de altos esplendores!, las arduas conquistas (...) Y he aquí el coro de águilas! ¿De dónde vienen victoriosas?” (Darío, 1938: 220).⁶ Y de nuevo, con motivo del 14 de julio de 1895, en el olvidado poema en prosa “La ‘dulce Francia’”, invoca al gallo galo, a la gloria militar francesa (“Que, bravos como tú, armados y potentes, tus soldados pasen después de las cruentas guerras, con las banderas victoriosas bajo el Arco de Triunfo!”), y a su hegemonía intelectual y artística: “Que el amor de la humanidad converja a la patria del Arte inmortal” (en Seluja, 1998:76).

A su vez hay que subrayar que lo verdaderamente novedoso de “Marcha” radicó en extender la cláusula rítmica fija a todo un poema no estrófico y con versos de medida diferente, y acompañar este ritmo con una extraordinaria profusión de repeticiones estructurales, léxicas y fónicas. La idea pudo venirle a Darío del reciente “Nocturno” (1894) de J. A. Silva, pese a la base tetrasilábica y a la orientación lírica muy diferente de éste. El efecto se completa y anima con la adopción de un marco ficticio: un sujeto poético percibe de manera privilegiada la llegada y el paso del desfile, mientras, como un heraldo, va comunicándolo exaltadamente a otros presentes. Como había hecho en la descripción de la procesión báquica de “Friso” y como hará después con la manada del “Coloquio de los Centauros” y la teoría virginal de “El reino interior”, Darío empieza adelantando el sonido a la visión para comunicar el movimiento y la percepción gradual de un grupo de figuras que se acerca. Enseguida lo auditivo y lo visual se alternan y funden sinestésicamente: “claros clarines”, “trueno de oro”, “áureos sonidos”...⁷.

Pero en “Marcha triunfal”, a diferencia de otras evocaciones de desfiles citadas y en contraste con su propia recargada musicalidad y plasticidad, se borran las marcas históricas particulares, no hay topónimos ni nombres propios, ni siquiera el nombre de la Argentina aparece, y solo cabe inferir lugares, hechos y protagonistas mediante referencias vagas e indirectas. Marasso vio en los versos 48-49 (“las viejas espadas de los granaderos más fuertes que osos,/ hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros”) el “tácito nombre de San Martín” y en los 31-33 (“dejando el picacho que guarda sus nidos,/ tendiendo sus alas enormes al viento,/ los cóndores llegan. ¡Llegó la Victoria!”), una alusión a “El nido de cóndores” de Olegario V. Andrade (Marasso, 1954: 210). Barcia confirmó esta lectura añadiendo un detalle significativo: en el

6. Sobre el “Canto de Varo a Roma”, cfr. Darío, 1967: 984-985 y 1214. Oliver (1960: 399-400) notó su semejanza con la “Marcha”. En su visita de 1901 a la “Ciudad Eterna” Darío volvería a “rememorar” un *triumphus*: “en la vía de los triunfadores una onda de imágenes asalta la fantasía. Y es un ruido de carros, un resonar de trompas y de clarines, un agitar de palmas (...); los estandartes, las haces, las águilas; es la muchedumbre aglomerada y el coro inmenso de las aclamaciones” (1950: 3, 589).

7. Entre los análisis estilísticos del poema, véase Ycaza y Zepeda, 1967: 331-344; y sobre todo Barcia, 1995: 28-33.

manuscrito de la SADE Darío corrigió “las águilas llegan” por “los cóndores llegan”, lo que revela una voluntad de “anclar su celebración en lo americano y aún en lo sanmartiano” (1995: 25). Son apreciaciones acertadas, más allá de que los cóndores como símbolo de victoria ya aparecieran en el alegórico “Salmo de la Pluma” (“Somos todos soldados escogidos./ Los cóndores nos dicen en dónde están sus nidos”, Darío, 1967: 902). Sin embargo la intencionalidad que me parece predominante en Darío es la de mantener el poema en cierta indeterminación simbólica. Hay una circunstancia lateral, apenas tenida en cuenta, que tal vez influyera en ello. El comienzo de la presidencia de Uriburu trajo un repunte de la tensión bélica entre Argentina y Chile por cuestiones limítrofes. En alguna de sus crónicas el pacifista Darío se refirió con desagrado a los enfrentamientos entre naciones hermanas (1938: 10-11). ¿Extremó el carácter abstracto de la “Marcha” para no molestar a Chile, otra de sus patrias de adopción, que además comparte con Argentina al Libertador San Martín? Si fue así, parece que no lo consiguió. Su amigo y biógrafo chileno Francisco Contreras no dejaría de mencionar más tarde el agravio que supuso para Chile la “dedicatoria de su Marcha triunfal al ejército de la Argentina, en circunstancias en que estos dos países se hallaban a punto de reñir” (1930: 111). Pero la razón que me parece fundamental para tal imprecisión es la de posibilitar una lectura amplia, patriótica en cualquier caso, pero más cívica que castrense, más universal que nacionalista, y de alcance cultural y literario.⁸

8. Ya Anderson Imbert, quien daba credibilidad a la versión de Alejandro Sux, apuntó: “oda rica en arte, no en emoción beligerante; reminiscencias de mitología y literatura envuelven en civilidad el tema de la guerra (...) Apoteosis de la victoria, sí, pero más cerca de Hugo o de Verlaine que de los cuarteles del Ejército” (1967: 117).

9. La lectura de la crónica sugiere que difícilmente Darío tendría delante una buena cantidad de datos y de literatura martiana. ¿Fue ya a por ellos a Buenos Aires durante la interrupción de la estancia en Martín García?

A los antecedentes citados hasta ahora quisiera añadir dos textos que creo especialmente significativos. El primero es una de las mejores y más conocidas crónicas literarias de Darío, su necrológica sobre José Martí, incluida en *Los raros*. Como se sabe, Martí había muerto en combate el 19 de mayo de 1895 y la crónica salió en *La Nación* el 1 de junio. Su elaboración fue, pues, estrictamente paralela a la de “Marcha triunfal”. De hecho Prudencio Plaza afirmó haber estado también presente cuando requirieron a Darío el artículo desde *La Nación*. Y de nuevo subrayó, menos verosímilmente que en el caso del poema, el genial repentismo del escritor: Darío se encontraba en la taberna bonaerense Aue’s Keller, eran las 2 a.m., y “haciendo el esfuerzo mental más poderoso que yo haya observado”, en hora y media terminó el artículo (en Torres, 371).⁹ Y lo importante aquí. Darío rinde un tributo acorde a la grandeza literaria y humana de Martí, uno de los *raros* genios, dice, aparecidos en América, pero por ello mismo declara no comprender su sacrificio, se desmarca de quienes lo alabarán y dice:

¡Los tambores de la mediocridad, los clarines del patrioterismo, tocarán dianas celebrando la gloria política del Apolo armado de espadas y pistolas, que ha caído, dando su vida, preciosa para la Humanidad y para el Arte, y para el *verdadero triunfo de América*, combatiendo entre el negro Guillermon y el general Martínez Campos! (2015: 311, el subrayado es mío)

Es sin duda una declaración fuertemente polémica, lo es hoy y más aún entonces. De ahí que Susana Zanetti la calificase como el más notable y audaz “manifiesto del período en demanda de la autonomía del arte” (2008: 524). Darío no concibe para el escritor un deber superior a la literatura. Incluso en el momento excepcional de la guerra por la independencia de su país, su batalla sigue estando en el campo literario. Y deja claro que la causa más necesaria y a la larga definitiva para el progreso de Hispanoamérica es la intelectual y artística. De ese “verdadero triunfo” de que habla en “José Martí” es de lo que, creo, habla también en “Marcha triunfal”.

El segundo texto es uno de sus varios homenajes a la Argentina, en los que declaró su confianza en un futuro de grandeza que habría de verse coronado con el florecimiento artístico. Escrito en 1903 y dedicado al escultor argentino Rogelio Yrurtia, que luchaba en París por alcanzar la madurez y el reconocimiento, “que sueña el feliz día en que a

su patria llegue el triunfo del arte verdadero y desinteresado, del arte sincero y noble de que los pueblos tienen necesidad como el pan” (Darío, 1950: 1, 356), sintetiza así la evolución ascendente de la Argentina moderna:

Se combatió la barbarie, la tiranía, la destrucción; se cultivó la tierra, Silvano protegió los ganados; se fundaron las ciudades, llenas de industriosos y de ricos. ¿Qué falta? La llegada del Arte y la victoria de la inteligencia y del espíritu. ¡Que llegue pronto! El Sol brilla (363).

Es también de esta llegada, inminente, segura, de este futuro que se está haciendo presente, de esta aurora presidida por el Sol —el Sol de Mayo, emblema de la nación argentina, y el Sol apolíneo, símbolo de la poesía y la civilización—, de lo que habla en la “Marcha”, y lo que explica mejor su tono y su estructura: “ya viene, ya viene, ya se oyen, ya pasa”, “Los áureos sonidos/ anuncian el advenimiento/ triunfal de la Gloria”, “¡Llegó la Victoria!”. Más que como el espectador de un desfile concreto, el sujeto poético habla como el *profeta* (literalmente: el “mensajero”) que anuncia el cumplimiento de una visión, la aparición, hecha realidad, de un ideal. Esta dimensión profética, una de las grandes constantes de la poesía de Darío, contribuirá, a su vez, a la acomodación final de “Marcha triunfal” en *Cantos de vida y esperanza*.

Las fuentes literarias del poema señaladas por la tradición crítica no son incompatibles con este significado intelectual y espiritual. No lo es en absoluto la cita que Marasso advirtió en el verso 4 (“ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines”), procedente del soneto de Verlaine “*À Louis II de Bavière*”, el rey loco, artista, reverso del rey burgués: “Et que votre âme ait son fier cortège, or et fer,/ Sur un air magnifique et joyeux de Wagner”. Tampoco las alusiones al Quijote, doble finisecular del poeta, que contienen los versos 59-61 “al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,/ los soles del rojo verano,/ las nieves y vientos del gélido invierno”: “soldados y caballeros (...) al cielo abierto, puestos por blanco de los insufribles rayos del sol en el verano y de los erizados yelos del invierno” (*Quijote I*, cap. XIII y *Quijote II*, cap. XVII; en Marasso, 1954: 22-23). Pero más probatorio del significado poético de “Marcha triunfal” y también más debatible en cuanto influencia concreta es el poema del español Manuel Reina “La legión sagrada”. Reina, un poeta si no admirado sí respetado por Darío, publicó “La legión sagrada” en *La vida inquieta*, libro de finales de 1894, donde aparece fechado tres años antes, y en él desarrolla la imagen muy similar de un desfile de soldados poetas antes y después de ir a la batalla:

Espléndida legión de paladines
Cruza por la ancha vía;
Resuenan en los aires sus clarines
Con mágica armonía.

Alados son sus ágiles corceles
Con crines desatadas;
Bajo lluvia de flores y laureles
Relumbran las espadas.

A la lid va el ejército brillante
Con noble gentileza,
Luciendo esta divisa fulgurante:
“Ideal y belleza” (Reina, 1894: 27)

Fue seguramente Francisco Aguilar Piñal el primero en señalar el parecido con “Marcha triunfal” de esta “fantasía épica” que “proclama la dignidad del arte por encima de toda miseria humana” (Aguilar, 1968: 32), y desde entonces varios estudiosos

del modernismo español lo han asumido como un antecedente seguro. Sin embargo habría que volver a recordar que “El Salmo de la Pluma”, con su “sacra procesión” de *militēs artis*, se había publicado ya en 1889 y que además iba dedicado “A la madre patria”. ¿Lo envió Darío a sus contactos españoles o lo dio a conocer durante su primera visita a España? ¿Pudo llegarle a Reina y éste lo depuró, redujo y concretó en “La legión sagrada”? Y a la vez, ¿leyó Darío el poema de Reina una vez en Argentina y le sirvió de estímulo para “Marcha”? Lo único que cabe afirmar es que ambos comparten el mismo motivo. También que, una vez más, queda de manifiesto la más amplia y audaz modernidad de Darío respecto a distintos antecesores de España y América.

Pero si aún así la intencionalidad de Darío de darle un significado poético a “Marcha triunfal” puede discutirse, de lo que no cabe duda es que en este sentido la leyeron sus seguidores modernistas. Durante un tiempo la tomaron como un himno de batalla. Y si bien en la “Marcha triunfal”, como en el Ateneo de Buenos Aires y como por lo general en Darío, la vieja y la nueva guardia pactan (“A aquellas antiguas espadas,/ a aquellos ilustres aceros,/ que encarnan las glorias pasadas;/ y al sol, que hoy alumbra las nuevas victorias ganadas”), los más jóvenes la reescribirán extremando el enfrentamiento generacional e ideológico con la gente vieja.

La culminación de la “campaña” argentina y las Marchas triunfales de Lugones

“Marcha triunfal” consolidó la reputación de Darío dentro del Ateneo y marcó la apertura definitiva de la institución al “cortejo” modernista. A Jaimes Freyre y Leopoldo Díaz se fueron uniendo durante el año siguiente Luis Berisso, Ángel de Estrada y Miguel de Escalada. “Nosotros, los perseguidores de nuevos ideales artísticos, los trabajadores de la generación que lucha por el triunfo de las banderas modernas” (Darío, 1938: 94). Un grupo reforzado en 1896 por la incorporación de Leopoldo Lugones. La escena de la llegada de Lugones a Buenos Aires forma parte imprescindible del relato del modernismo argentino. “Es uno de los ‘modernos’, es uno de los Joven América —proclamó Darío—. Él y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente” (1938: 102). Y años después, en su autobiografía: “Llegaba de su Córdoba natal, con la seguridad de su triunfo y de su gloria (...) Yo agité palmas y verdes ramos en ese advenimiento; y creí en el que venía, hoy crecido y en la plena y luminosa marcha de su triunfante genio” (1950, 1: 130). A su vez el grupo de los nuevos iba a acompañar a Darío en lo que Lugones llamó “el periodo más brillante y sonoro de su campaña intelectual” (en Rodríguez Demorizi, 1969:439). Fue el momento en que se concretó la publicación de *Los raros*, gracias a la ayuda de Ángel de Estrada y otros amigos, y de *Prosas Profanas*, sufragado por Vega Belgrano. Al lanzamiento de los libros se sumaron los montevideanos de *Revista Nacional*, donde Víctor Pérez Petit proclamó a Darío “el primogénito” de la modernísima literatura americana, “el abanderado de la joven guardia, el caudillo de la milicia que batalla en defensa de lo ideal” (1896: 161). Darío, íntimamente halagado, mantenía en público una aceptación cautelosa de su liderazgo:

Leader no soy ni quiero ser, sino como representante del esfuerzo americano, con el cual mi nombre y mi obra no son sino el blanco de un sinnúmero de flechas cuyos golpes acrecen el número de mis compañeros y soldados para organizar definitivamente la resistencia en una guerra tan alegre como una vendimia y tan gloriosa como una campaña (1968: 34).

El decisivo año de 1896 culminó con sendos actos de homenaje a Darío en el Ateneo de Buenos Aires y en el Ateneo de Córdoba, en septiembre y octubre respectivamente.

En el primero fue presentado por Rafael Obligado, quien había sustituido a Vega Belgrano en la presidencia con la promesa de mantener la apertura a los jóvenes. Su discurso, que incidió en la cuestión de “las patrias de Darío” y en la pertenencia exclusiva de éste a la causa de la Belleza, acaso pueda leerse también como una referencia indirecta al sentido artístico de la “Marcha triunfal”:

Este poeta no es un argentino, ni es en realidad un americano. Su musa no tiene patria en el continente; la tiene en el seno de la belleza. Su índole es refractaria a la frontera geográfica como al límite de los tiempos (...) Toda nuestra América le ha visto pasar; y si no le ha batido marcha la guardia vieja del arte, palmas juveniles, vigorosamente levantadas, le han enviado el aplauso resonante de la victoria. ¡Acompañó ese aplauso, pero lo acompañó desde las filas de la guardia vieja, haciéndole crujir la seda de mi azul y blanca! (Obligado, 1976: 329-330).

El homenaje del Ateneo de Córdoba fue organizado por Carlos Romagosa, amigo y descubridor de Lugones, en desagravio a Darío por los ataques que como “decadente” le había dirigido la prensa católica más conservadora de la ciudad. Romagosa leyó la conferencia “El simbolismo”, en la que presentó a la Joven América capitaneada por el nicaragüense como un frente unido que, adelantándose a la literatura española, formaba parte del gran renacimiento artístico occidental de fin de siglo. La batalla modernista de Córdoba fue, como escribió Darío a Berisso, otra “campaña ganada. Oyuela puede dormir tranquilo” (en Torres, 1967: 451).¹⁰ Lugones intervino desde Buenos Aires con “A Rubén Darío. Breve magno” y otros tres poemas que son una continuación directa, pero más exclusivamente literaria, mucho más belicosa y casi delirantemente entusiasta de “Marcha triunfal” (cfr. Moreau, 1972: 45-46). El titulado “Proclama” presenta los batallones de los nuevos que pelean contra los viejos y su “ruinoso ideal”: “¡Héroes! ¡Bronces! ¡Clarines! El fumo en las espadas,/ ondean crespas crines, galopan las mesnadas,/ va al viento la bandera en su arrogancia real”; “Sobre una yegua blanca como un cisne, la Aurora,/ blanca heroína, rompe la marcha vencedora”; “el purpúreo estandarte del arte asombra al cielo”; “Y coronando el Triunfo de heroicos esplendores/ está el águila célebre de los emperadores” (Lugones, 1952: 1153). La religión de estos insurgentes, se dice con intención anticlerical, es la de Grecia y la de “los grandes paganos de Lutecia”. En un sueño apoteósico de reconocimiento terminan siendo recibidos por sus hermanos de armas o letras en París: “Oíd: Suena el enérgico tambor de las alarmas;/ Esos son los penachos de los hermanos de armas,/ Y allí aparece, ¡oh triunfo!, la Capital, París” (Lugones, 1952: 1154). Los dos “Sonetos para mayor honra del Arte y condenación de ‘algunos’”, dedicados a Romagosa, son otro tributo a la vanguardia que sigue a Darío, “cruzado del Arte” y “paladín de la Aurora”, y un ataque al ejército contrario que le teme “porque oye las trompas que esfuerzan sus voces de plata,/ los claros relinchos de acero de la cabalgata/ que trae la fama de un triunfo magnífico y cruel” (en Roggiano, 1967: 126)¹¹.

De la exclusión en *Prosas profanas* a la inclusión en *Cantos*, pasando por la “guerra modernista” en España

Queda en pie una pregunta difícil: ¿por qué finalmente Darío no publicó “Marcha triunfal” en *Prosas profanas*? No tengo respuestas satisfactorias. Tal vez Darío pudo considerar que, pese a su experimentalismo formal, si el poema era leído en su sentido político, desentonaría en su libro más despegado de lo americano y lo contemporáneo. O bien que si era leído en su sentido cultural y literario, resultaría demasiado triunfalista, pretencioso y prematuro. Respecto a esto último no cabe sino repetir las razones que expuso en “Palabras liminares” para no dar un manifiesto: “por la falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” y “porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana” (Darío, 1967: 545). Entre los nuevos

10. Para una reconstrucción más detallada del episodio de Córdoba, cfr. García Morales, 1998: 85-114.

11. Barcia (1995: 29) habla de la ascendencia de “Marcha triunfal” en la esteticista y revolucionaria “La marcha de las banderas” de Lugones, que también usa la cláusula trisilábica, pero me parece mucho más concreta su impronta en los poemas citados, como ya señaló Moreau. Según éste, “Proclama” fue publicada en *La Quincena* en octubre de 1896, y los sonetos “Para mayor honra del arte y condenación de ‘algunos’” en *El Tiempo* el 21 de diciembre del mismo año. Estos últimos se reprodujeron en *Revista Moderna* (México, 1 septiembre 1898, p. 47), con cuyos redactores Darío y los modernistas argentinos mantuvieron una intensa relación, aún por estudiar. Los sonetos no aparecen en *Obras poéticas completas* de Lugones. Los encontró Mejía Sánchez en México y se los pasó a Roggiano, quien los publicó sin el menor comentario, con una promesa futura de estudio, en *Revista Iberoamericana*, por donde cito. A ellos, creo, se refiere Darío cuando en su autobiografía habla del juvenil Lugones y sus “sonetos contra ‘muffles’ que traspasaban los límites del más acre Laurent Tailhade” (1950: 130).

argentinos sus dos “predilectos”, Lugones y Jaimes Freyre, ni siquiera habían dado aún su primer libro. A Lugones, pese a habérselo prometido en algún momento, terminó por no incluirlo en *Los raros*. Entre la confianza y la cautela ante la nueva literatura hispanoamericana optó por la cautela, por una cautelosa espera. El triunfo colectivo debía confirmarse. Y en lo personal, también faltaba su propio triunfo en Europa.

Pedro L. Barcia aseguró que “Marcha triunfal”, tras lo que llamó su primera “edición absolutamente oral” en el Ateneo, “permaneció sin ser recogido hasta que (Darío) lo incorpora en *Cantos de vida y esperanza*” (1995: 36). Investigaciones posteriores han demostrado que el poema sí apareció impreso varias veces antes de *Cantos*. Se pueden alegar al menos cuatro publicaciones. La primera no fue en una revista, como podría esperarse, sino en *Joyas poéticas americanas. Colección de poesías escogidas originales de autores nacidos en América* (Córdoba, Imprenta La Minerva, 1897), una antología compilada por el citado Carlos Romagosa. Pese a estar presidida por el mismo propósito americanista, modernista y rubendariano de su discurso en el Ateneo cordobés del año anterior, en conjunto y desde un punto de vista crítico, *Joyas poéticas* resulta una antología fallida, muy poco selectiva y nada orientativa. Sabemos que a Darío, con mucho el poeta mejor representado, no le gustó, que la consideró una oportunidad perdida, un instrumento poco conveniente de promoción, y evitó mencionarla. Esto, unido a su publicación en una imprenta provinciana, explica su escasísima difusión y el hecho de que hasta hace relativamente poco no se hubiera reparado en que en ella figura “Marcha triunfal”. Esta edición, que por ahora debemos considerar inaugural (lo que significaría que Romagosa pudo también contar con un manuscrito), no tiene variantes de interés, excepto estar datada: “Martín García (Re. Arg.) Mayo, 1895” (Romagosa, 1897: 629-631; cfr. García Morales, 2007: 82-90).

Las siguientes publicaciones aparecieron en revistas españolas durante la segunda estancia allí de Darío: *El Álbum de Madrid* (Año I, nº 8, 2 junio 1899, cfr. Rivas, 1997: 59-66) y *Don Quijote* (Año IX, nº 3, 19 enero 1900, con la indicación de que a su vez procede del *Almanaque de Don Quijote para 1900*, cfr. Alarcón Sierra, 1999: 327). Por el mismo tiempo se difundieron las primeras parodias del poema en *Gedeón* y *Madrid Cómico* (Lozano, 1968: 8 y 18).

La reproducción de *El Álbum de Madrid* tuvo implicaciones de especial relevancia. Por entonces dirigía la revista Francisco Villaespesa, un joven poeta andaluz completamente decidido a dar la batalla por el modernismo en España. Aunque nunca supo bien lo que realmente significaba el modernismo, diría años después Juan Ramón Jiménez, Villaespesa fue “el paladín, el cruzado, el púgil” del primer modernismo poético español (Jiménez, 1981: 77). Mantenía contacto con cantidad de nuevos escritores hispanoamericanos, había logrado acercarse a Darío y se había ganado la confianza de Juan Ramón, a quien convenció de que se le uniera en Madrid para *luchar* con él por el modernismo. Los dos planearon el lanzamiento conjunto para el año 1900 de dos poemarios epatantes: el de Villaespesa se llamaría *La copa del Rey de Thule* y el de Juan Ramón, *Ninfeas*. Los terminaron precipitadamente, sin tiempo de asimilar el atracón de lecturas modernistas hispanoamericanas. Ambos esperaban que Darío se los prologase. Mientras, orquestaron una pequeña campaña y se dedicaron artículos de promoción mutua, en los que “Marcha triunfal” aparece constantemente evocada como símbolo de militancia modernista y hermandad hispanoamericana.¹² El artículo de Juan Ramón, titulado “Triunfos. *La copa del rey de Thule*, por Francisco Villaespesa” (1899), contrapone la “rutinaria marcha” de las letras españolas a lo conseguido en Hispanoamérica:

En cambio, allá, tras de los mares, nuestros hermanos de América aprestábanse a la liza con armaduras nuevas, lanzas nacientes y empuje juvenil. Un admirable jenio, Gutiérrez Nájera, fue el apóstol que predijo la aparición de la Fuerza; tras él llegaron

12. Para una amplia reconstrucción de este momento, cfr. García Morales y García Gutiérrez, 2002: 41-90.

los poetas; Rubén Darío cantó en *Azul...* su triunfo al compás del ritmo de una frase nueva, frase de diamante...; y aquí una palma al glorioso argentino, al príncipe del modernismo; una palma fresca y un sonoro aplauso, vibrado al son del ensueño de la ‘Sonatina’, del clamor de la ‘Marcha triunfal’ (...) Leopoldo Lugones surgió después, y clavó su bandera con *Las montañas del oro*; Leopoldo Díaz, Ricardo Jaimes Freyre, Guillermo Valencia, José Juan Tablada, Amado Nervo... No podía pasar adelante sin derramar una lágrima y una flor en la tumba del trágico Silva, el pálido poeta del ‘Nocturno’” (Jiménez, 1981: 38-39).

El texto de Villaespesa, una defensa del “Arte nuevo” atacado por los “Viejos decrepitos” y sostenido por la “Juventud batalladora y fecunda”, por los “esforzados paladines de la nueva Cruzada”, deriva directamente de la “Marcha” dariana y de las citadas marchas de Lugones:

El Arte nuevo es liberal, generoso, cosmopolita. Es inmoral por naturaleza, místico por atavismo, y pagano por temperamento.

Su bandera color de Aurora, ostenta esta leyenda, escrita con rosas frescas, con rosas de Primavera: ‘El Arte por el Arte’. Y bajo este símbolo glorioso del Porvenir, las almas jóvenes y vigorosas se lanzan al combate, a rescatar el Viejo Templo y arrojar de él, látigo en mano, a los mercaderes y saltimbanquis que lo profanan” (en Jiménez, 1959:1517).

Pese a tan ruidoso entusiasmo, Darío aún dudaba de las posibilidades del modernismo en España. Pronto se sintió decepcionado por Villaespesa; sin embargo otorgó a Juan Ramón un importante voto de confianza, enviándole desde París un poema prólogo que apareció al frente de *Ninfeas* con el título “Atrio”. Es un soneto de sentido iniciático, en el que un maestro interroga a un discípulo sobre su vocación antes de emprender la aventura heroica y religiosa de la vida artística. Toda su imaginaria sobre la “sublime guerra” de la poesía está aquí interiorizada y depurada. Comienza: “¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza/ para empezar, valiente, la divina pelea?”, y se cierra con la bendición, el espaldarazo, la ordenación del nuevo caballero y sacerdote de la Belleza: “Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta./ La Belleza te cubra de luz y Dios te guarde” (en Jiménez, 1990: 93-94).

Juan Ramón siempre permanecería fiel a ese rumbo que le señaló Darío, pero nunca dejaría de buscar su camino personal, cada vez más alejado de Villaespesa y otros “paladines fáciles del modernismo” (Jiménez, 1999: 61), intentando trascender el lenguaje de época, entregado por completo a una búsqueda heroica pero interior de la Belleza absoluta. Se reencontró con Darío en 1903. Este comprobó que Juan Ramón había “aprendido a ser él mismo” y reconoció el renacimiento de la poesía española. En los años siguientes Juan Ramón no cesó de animar al maestro a que terminase su gran libro, *Cantos de vida y esperanza*. En 1905 le ayudó personalmente a editarlo en Madrid. Mucho después contaría: “El gran poeta, siempre alcoholizado, olvidaba y perdía sus poemas, sus libros, todo lo suyo. Yo pude copiarle de mi memoria la ‘Marcha triunfal’” (Jiménez, 1990: 114). Pero procediera de su memoria o bien de su archivo, donde seguro guardaría la publicación de *El Álbum de Madrid*, “Marcha triunfal” terminó figurando para siempre como colofón apoteósico de la primera sección de *Cantos*, después de “Yo soy aquel que ayer no más decía” y “Salutación del optimista”, de “Helios” y “Spes”. El poema encierra una parte de la historia del modernismo hispánico. “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (Darío, 1967: 625). Y expresa la aspiración hacia la Belleza y el Espíritu de esa época desgarrada entre la esperanza y el desaliento.

Bibliografía

- » Aguilar Piñal, F. (1968). *La obra poética de Manuel Reina*. Madrid, Editora Nacional.
- » Alarcón Sierra, R. (1999). *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado*. Sevilla, Diputación Provincial.
- » Ambrogi, A. (1969). “Recordando días de vida parisiense. Una visita a Rubén Darío”. En Rodríguez Demorizi, E., *Papeles de Rubén Darío*, pp. 72-78. Santo Domingo, Editora del Caribe.
- » Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, CEAL.
- » Barcia, P. L. (1995). “Presentación” a Darío, Rubén: *Marcha triunfal. Martín García 1895-1995*. Buenos Aires, Embajada de Nicaragua.
- » ——— (1997). “Rubén Darío y las desconocidas ‘Cartas del Lazareto’”, *Anthropos*, nº 170-171, 159-167.
- » Bibbó, F. (2014). “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”. En Bruno, P. (dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, 219-250. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- » Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos.
- » Contreras, F. (1930). *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería.
- » Darío, R. (1938). *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. Ed. E. K. Mapes. New York, Instituto de las Españas.
- » ——— (1950-1955). *Obras completas*, 5 vols. Madrid, Afrodisio Aguado.
- » ——— (1965). *Azul... El Salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*. Ed. A. Oliver Belmás. México, Porrúa.
- » ——— (1967). *Poesías completas*. Ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás. Madrid, Aguilar.
- » ——— (1968). *Escritos dispersos recogidos de periódicos de Buenos Aires*. Vol. I. Ed. P. L. Barcia. La Plata, Universidad Nacional de la Plata.
- » ——— (1977). *Poesía*. Ed. E. Mejía Sánchez, A. Rama y J. Valle-Castillo. Caracas, Ayacucho.
- » ——— (1983). *Cuentos completos*. Ed. E. Mejía Sánchez y R. Lida. México, Fondo de Cultura Económica.
- » ——— (2000). *Cartas desconocidas (1882-1916)*. Ed. J. J. Terán, J. Valle-Castillo y J. E. Arellano. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- » ——— (2005). *Cantos de vida y esperanza*. Ed. J. E. Arellano y P. Kraudy. Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.
- » ——— (2011). *Crónicas desconocidas, 1906-1914*. Ed. G. Schmigalle. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- » ——— (2015). *Los Raros*. Ed. G. Schmigalle. Berlin, tranvía – Water Frey.
- » García Morales, A. (1998). “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”. En García Morales, A. (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de ‘Los raros’ y ‘Prosas profanas’*, pp. 85-114. Sevilla, Publicaciones de la Universidad.

- » ——— (2004). “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 33, 103-173.
- » ——— (2007). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla, Alfar.
- » ——— y García Gutiérrez, R. (2002). “El ‘Atrio’ de Rubén Darío y otros ecos de la fraternidad modernista hispanoamericana en *Ninfeas*”. En Navarro Domínguez, E. y García Gutiérrez, R. (eds.), *Unidad, Monográfico sobre Ninfeas y Almas de violeta. Juan Ramón y la poesía hispánica en torno a 1900*, nº 4, pp. 41-90. Huelva, Fundación J. R. J.
- » Giusti, R. F. (1954). “La cultura porteña a fines del siglo XIX. Vida y empresas del Ateneo”, en *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, pp. 53-89. Buenos Aires, Raigal.
- » Jaimes Freyre, R. (1953). *Anecdotario de Ricardo Jaimes*. Potosí, Potosí.
- » Jiménez, J. R. (1959). *Primeros libros de poesía*. Madrid, Aguilar.
- » ——— (1981). *Prosas críticas*. Ed. Pilar Gómez Bedate. Madrid, Taurus.
- » ——— (1990). *Mi Rubén Darío*. Ed. A. Sánchez Romeralo. Moguer, Fundación J. R. J.
- » ——— (1999). *El modernismo. Apuntes de curso (1953)*. Ed. J. Urrutia. Madrid, Visor.
- » *La ‘Revista de América’ de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre (1967)*. Ed. B. G. Carter. Managua, Ediciones del Centenario de Rubén Darío.
- » Lozano, C. (1968). *Rubén Darío y el modernismo en España 1888-1920. Ensayo de bibliografía comentada*. New York, Las Americas Publishing Co.
- » Lugones, L. (1952). *Obras poéticas completas*. Ed. P. M. Obligado. Madrid, Aguilar.
- » Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Marasso, A. (1954). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires, Kapelusz.
- » Moreau, P. L. (1972). *Leopoldo Lugones y el simbolismo*. Buenos Aires, La Rreja.
- » Obligado, R. (1976). *Prosas*. Ed. P. L. Barcia. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- » Oliver Belmás, A. (1960). *Este otro Rubén Darío*. Barcelona, Aedos.
- » Pérez Petit, V. (1896). “De Rubén Darío”. En *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, 10 septiembre, nº 35, 161.
- » Reina, M. (1894). *La vida inquieta*. Madrid, Fernando Fe.
- » Rivas Bravo, N. (1997). “Rubén Darío en *El Álbum de Madrid*”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, 59-66.
- » Roggiano, A. (1967). “Poemas de L. Lugones en la *Revista Moderna de México*”. En *Revista Iberoamericana*, nº 63, enero-junio, 125-130.
- » Romagosa, C. (1897). *Joyas poéticas americanas. Colección de poesías escogidas originales de autores nacidos en América*. Córdoba, Imprenta La Minerva.
- » Roop, A. (2007). “El método neo-cabalístico de ‘El Salmo de la pluma’ (1889) de Rubén Darío”. En Esteban, A. (ed.), *Darío a diario. Rubén y el modernismo en las dos orillas*, pp. 45-70. Granada, Universidad de Granada.
- » Seluja, A. (1998). *Rubén Darío en el Uruguay*. Montevideo, Arca.
- » Sequeira, D. M. (1964). *Rubén Darío criollo en El Salvador*. Managua, Hospicio.

- » Shroder, M. Z. (1961). *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- » Soto Hall, M. (1925). *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. Buenos Aires, El Ateneo.
- » Suárez Wilson, R. (1967). “El ‘Ateneo’”. En Castagnino, R. H. (ed.), *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, 125-202. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- » Sux, A. (1946). “Rubén Darío visto por Alejandro Sux”. En *Revista Hispánica Moderna*, XII, nº 3-4, julio-septiembre, 302-320.
- » Torres, E., ed. (1967). “Cartas inéditas de Rubén Darío a Luis Berisso”, *Cuadernos Universitarios*, Universidad Autónoma de Nicaragua, nº 2, 443-470.
- » ——— (1980). *La dramática vida de Rubén Darío*. Costa Rica, EDUCA.
- » Valbuena Prat, A. (1960). *Historia de la Literatura Española*, vol. III. Barcelona, Gustavo Gili.
- » Ycaza Tigerino, J. y Zepeda-Henríquez, E. (1967). *Estudio de la poética de Rubén Darío*. Managua, Comisión Nacional para la Celebración del Centenario.
- » Zanetti, S., coord. (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*. Buenos Aires, Eudeba.
- » ——— (2008). “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”. En Altamirano, C. (dir). *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. I. Buenos Aires, Katz.