



Abrojos y Otoñales de Rubén Darío: plantas, erotismo, subjetividad romántica

Abrojos and *Otoñales* by Rubén Darío: plants, eroticism, romantic subjectivity poetic

Hans Fernández¹

ORCID: 0000-0002-6679-9359

Recibido: 03/12/25 || Aprobado: 16/02/26 || Publicado: 31/03/26
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/j7lvkubxc>

Resumen

El poeta nicaragüense Rubén Darío, considerado el principal exponente del modernismo en Hispanoamérica, publicó en 1888 su libro de cuentos y poemas *Azul...*, que marca el punto de partida del movimiento en lengua española. Como se sabe, la influencia de Victor Hugo, de los autores parnasianos y simbolistas franceses le fue importante, pero también lo fue con anterioridad el legado romántico hispánico, en particular la figura de un Gustavo Adolfo Bécquer. En consecuencia, nos parece que en su primera poesía se percibe una marcada sensibilidad romántica, y que los elementos de este tipo constituyen una etapa plena, previa a la consolidación de la estética modernista con la cual posteriormente se imbrican y amalgaman. En el presente artículo nos concentramos en los rasgos de una subjetividad romántica, en específico a nivel temático en cómo se articula en el yo lírico la relación entre naturaleza (especialmente plantas) y erotismo, que se encuentran en la primera poesía de Darío publicada en Chile, a saber en los poemarios *Abrojos* (1887) y *Otoñales* (1887).

Palabras clave

Rubén Darío; naturaleza; plantas; romanticismo; erotismo.

Abstract

The Nicaraguan poet Rubén Darío, considered the main exponent of Modernism in Hispanic America, published his book of short stories and poems *Azul...* in 1888, which marks the starting point of the movement in the Spanish language. As is known, the influence of Victor Hugo, of the French Parnassian and Symbolist authors, was important to him, but the Hispanic Romantic legacy had also been so previously, in particular the figure of Gustavo Adolfo Bécquer. Consequently, it seems to us that in his early poetry a marked Romantic sensibility can be perceived, and that the elements of this kind constitute a fully developed stage, prior to the consolidation of the Modernist aesthetic, with which they later intertwine and merge. In the present article, we focus on the traits of a Romantic subjectivity – specifically at the thematic level, in how the relationship between nature (especially plants) and eroticism is articulated in the lyrical I – as found in Darío's earliest poetry published in Chile, namely in the poetry volumes *Abrojos* (1887) and *Otoñales* (1887).

Keywords

Rubén Darío; nature; plants; Romanticism; eroticism.

¹ Doctor en Literaturas Románicas por la Universidad Humboldt de Berlín y autor de las monografías *Poéticas espectatoriales en Hispanoamérica y Brasil (1800–1847). Ilustración – emancipación – convivencias excluyentes* (2022) y *De migrantes, cuentistas, abigeos y cantores. El enfoque culturalista en los testimonios andinos Gregorio Condori Mamani y Nosotros los humanos* (2012). Universidad de Jena. Contacto: hans.fernandez@uni-jena.de



*In memoriam L.H.F.L.,
mi querido y siempre recordado abuelo chiguayantino,
con quien en un ya nebuloso 1999
fuimos a conocer la entonces mítica joya del Pacífico...*

Abrojos y Otoñales: su lugar en la obra lírica de Rubén Darío

Tanto *Abrojos* (1887) como *Otoñales* (1887) son poemarios inmediatamente anteriores a *Azul...* (1888), con una marcada impronta romántica, y en los que ya se encuentran indicios y claras señales de lo que será la estética modernista de Rubén Darío (1867-1916). Ambas obras, que por lo demás han recibido escasísima atención crítica, fueron publicadas en Santiago de Chile en 1887, al igual que el *Canto épico a las Glorias de Chile*. Previo a estos tres textos, se encuentran *La iniciación melódica. Poesías dispersas hasta el viaje a Chile* (1880–1886) así como *Epístolas y Poemas. Primeras notas* (1885). Todo este proceso culmina en 1888 con la aparición de *Azul...* en la ciudad de Valparaíso y la respectiva consolidación del modernismo en lengua española, desarrollo que enseguida hacia 1896 encuentra su maduración con *Prosas profanas* y *Los raros*. De este modo, Darío representa una figura literaria central del período decimonónico hispanoamericano, siendo de hecho más de esta centuria que de la venidera, pues “utiliza, renueva y critica el legado de la poesía del siglo XIX” (Oviedo 283).

De su primer libro, *Epístolas y poemas*, José Miguel Oviedo resalta la impronta del romanticismo: “Los rasgos que más destacan provienen de sus lecturas románticas que le inspiran una poesía en la que el yo expande su sensibilidad ante escenarios grandiosos, modelos ejemplares y signos de espiritualismo cristiano” (286), y a continuación el crítico peruano pone de relieve dicha estética y sus referentes en los poemarios que nos interesan:

Sus dos siguientes libros, *Abrojos y Rimas [Otoñales]* (ambos en Santiago, 1887), escritos cuando residía en Valparaíso (luego viviría unos meses en la capital), siguen mostrando la dominante huella romántica o, más precisamente, la de Heine, Bécquer y Espronceda. Pero la intención y el tono son muy distintos de la producción anterior: aparece un Darío epigramático, ligero, entre amargo y risueño, leve y sugerente, menos digresivo y más confesional. Estos versos nos ofrecen el primer testimonio de su experiencia chilena, sus amoríos, su vida periodística, sus aventuras literarias y sus correrías bohemias. (287)

En este sentido, para Oviedo varias de las *Rimas* aparecen como la “prehistoria poética” de Darío en que se hallan anticipos de su retórica pomposa y pletórica de *Azul...* (287), además que, del mismo modo que con *Abrojos*, su obra de 1888 está conectada, ya que son textos contemporáneos resultado de los mismos contextos personales e históricos de creación (288). Por lo demás, y como se sabe, en su universo intelectual y literario previo a *Azul...*, y consiguientemente en la obra de dicho contexto, se está conformando un campo de tensión entre el romanticismo español y el francés, además que, con posterioridad, en su escritura se articula una amalgama de romanticismos hispánico y galo unidos a la influencia de otros movimientos de Francia, tales como el parnasianismo y simbolismo. Oviedo también recalca de Darío su carácter conciliador de diferentes y diversas tendencias y estéticas, desde lo castizo a lo más iconoclasta.

Igualmente en este orden, Alberto Julián Pérez reflexiona sobre las imbricaciones de romanticismo y parnasianismo en la lírica del nicaragüense, y proporciona detalles relevantes y reveladores sobre las especificidades creativas y poetológicas de estos poemarios fundacionales en cuestión:

Con respecto a su procedimiento técnico, dijo el poeta que *Abrojos* había nacido de la imitación de las *Humoradas* de Campoamor y de las *Saetas* de Leopoldo Cano, y que no había tratado de imitar ni a Heine ni a Bécquer. Procura Darío en este libro experimentar en la creación de una poesía popular de lenguaje directo y sencillo, expresando pensamientos sorprendentes de tipo aforístico, en que el sujeto lírico comunica su “verdad”, por lo general un entimema (o enunciado silogístico imperfecto al que le falta uno de los miembros) provocativo, misterioso y sugerente (gracias a esta “falta” de lógica) y crea la imagen de un poeta “sabio” y profundo, que motiva con sus pensamientos el interés del lector. *Otoñales*, escrito para un certamen poético de composiciones al estilo de Bécquer, está compuesto de rimas que siguen la tradición romántica del subjetivismo lírico del español, y muestran la habilidad descriptiva y colorista de Darío, preanunciando su propia poesía parnasiana posterior. (487-488)

Rafael Soto Vergés, por su lado, indica que los orígenes literarios de Darío se hallan en la transición del neoclasicismo al romanticismo (466), y plantea que en *Abrojos* se encuentran presentes influencias del poeta español Ramón de Campoamor, específicamente de las *Doloras* (1846); es más, señala que el título de Darío parece entresacado de uno de sus poemas (462, 468) y que inclusive ya en *La iniciación melódica* –compilación de la poesía de Darío desde 1800 hasta su llegada a Chile en 1886, como se dijo– hay influencia estética de este poemario (462). También enfatiza que el nicaragüense está abierto a diferentes influjos españoles, desde Jovellanos, pasando por Espronceda, Bécquer, Gaspar Núñez de Arce hasta Campoamor (462).

En relación con la posición intersticial de Darío en sus inicios entre el neoclasicismo y el romanticismo, el investigador y poeta gaditano reflexiona sobre cómo esta se refleja en sus primeros poemarios:

El libro *Abrojos*, publicado en 1887, en cuidada edición, significa en la obra de Rubén Darío un momento de equilibrio entre las dos facciones. Más tarde, y de una manera paulatina, los elementos lógicos, racionales e intelectualistas, irán perdiendo peso, frente a una mayor hegemonía de la intuición, el sentimiento y todos esos atributos románticos. (468)

En este mismo sentido, más adelante, destaca la influencia de Bécquer sobre el poeta centroamericano:

En *Abrojos*, a pesar de ese tono de conseja, subrayado por típicos desenlaces de corte epigramático, el drama textual nos hace ya entrever muchos valores de expresión netamente románticos. La huella becqueriana va adueñándose de los ramplones apotegmas, de los categóricos asuntos. La exposición del drama se desvía, desde la intención moralizante o didáctica, hasta una sentimentalización de los temas. (470)

En general, a partir de lo indicado por Soto Vergés, se puede señalar que tanto José de Espronceda como Gustavo Adolfo Bécquer constituyen modelos románticos para Darío en lo que toca, respectivamente, al tema de la libertad (“La canción del pirata”, 1835) y al del amor (*Rimas*, 1871).

Romanticismos

Para Carmen Rivero Iglesias, en su caracterización del Romanticismo, destacan la elevación de la fantasía e individualidad frente a las reglas de la razón del neoclasicismo (157) y lo define como una amplia corriente social y cultural que expresa una nueva concepción del mundo y que interviene en todos los ámbitos de la vida (157). Dentro de los temas que particularizan el Romanticismo en Europa y en especial en España, la investigadora menciona el subjetivismo, el conflicto entre el yo y el no-yo, la muerte, la predilección por paisajes con ruinas o cementerios, los lugares solitarios, nocturnos y misteriosos (que expresan soledad o melancolía), la inclinación hacia todo lo que escapa a la razón, lo sobrenatural, lo diabólico, la preferencia de los sentimientos antes que la razón, las figuras al margen de la sociedad, la libertad como ideal político y literario, entre otros motivos (160).

José Miguel Oviedo, por su parte, propone que el Romanticismo en Europa surge como una crisis del siglo XVIII que realza lo subjetivo, irracional e imaginario, así como la necesidad de máxima libertad creadora (14). Respecto a Hispanoamérica indica, por un lado, que el periodo puede fijarse entre los años 1830 y 1875 (13), y por otro, que en el continente existía necesidad de un cambio tras el dominio de la Ilustración (15). Esto conlleva la nueva situación del proceso de emancipación, en que el Romanticismo se identificó con el liberalismo, es decir, la libertad del Romanticismo europeo motivada estéticamente se relaciona en la América hispana con la necesidad política (16). En cuanto a lo temático, Oviedo plantea que se produjo una vertiente histórica así como otra de exaltación de la naturaleza local americana (16-17), y añade que cuando declinó la estética romántica reaccionaron los primeros modernistas hacia finales del siglo XIX (19).

Fitografía

Un papel importante en los poemas de Darío que aquí nos interesan lo desempeña el mundo vegetal, especialmente las plantas. Ante la pregunta de si las plantas pueden hablar, Patrícia Vieira indica que a los humanos siempre les ha cautivado la posibilidad de que estas fueran capaces de compartir sus historias, y frente a esta eventualidad qué contarían, mediante qué lenguaje, y cómo describirían su existencia sin recurrir a palabras (205).

La autora plantea una crítica a la Ilustración, proyecto intelectual que, debido a su insaciable anhelo de conocimiento (207), aspiraba a una visibilidad total, a conocer plenamente al Otro (206), a lo cual contraponen ideas del pensador lituano Emmanuel Lévinas, quien defiende el respeto por el Otro y sus historias... lo que siempre comporta un aura de misterio (207). Para Vieira, en esta Otridad se ubican también las plantas y su mundo; por consiguiente, una atracción humana por las narrativas vegetales no se fundamenta en la idea de la visibilidad completa del movimiento de las Luces (207).

En relación con la incapacidad de abandonar el punto de vista humano, la investigadora se pregunta por la posibilidad de descifrar el mudo lenguaje de las plantas para sumergirse en sus historias. Para ello, recurre al concepto de “inscripción” de Jacques Derrida como posible conexión entre los humanos y el lenguaje vegetal, y señala que su propósito mediante este consiste en describir las múltiples formas en que los seres dejan huellas de sí en su entorno y en la vida de quienes les rodean, y se refiere en específico a modos de inscripción de las plantas, a inscripciones vegetales en las vidas humanas, a maneras particulares en que la palabra vegetal se incorpora en las producciones culturales del ser humano (208). Así, a partir de estas reflexiones, y en un marco ecocrítico mayor, Vieira propone el concepto de “fitografía”: “*phytographia*, or plant writing, denotes one such encounter: the coming together of the wordless, physically inscribed language of plants with an aesthetically mediated form of human language in literature” (213), y agrega: “*Phytographia* is the appellation of an encounter

between writings on plants and the writing *of* plants, which inscribe themselves in human texts” (215).

También la investigadora portuguesa pone de relieve el papel de la fotosíntesis, e indica que a través de esta las plantas posibilitan la vida en la tierra y que las inscripciones de todos los seres vivos en el mundo constituyen una forma de fitografía gracias a las plantas. Agrega que estas a causa de la fotosíntesis se inscriben en el ambiente (215), todo esto en una relación de la planta con la luz y el oxígeno:

They use sunlight to create their material articulations in the world and, in doing so, imprint themselves in the biosphere, enabling the inscription of all other living beings in the process. Similar to their physical, *photographic* inscription in their surroundings, plants also leave impressions of themselves in human cultural creations, such as literature. *Phytographia* designates this communion between the *photographic* language of plants and the *logographic* language of literature. (216)

En general, Vieira cavila sobre cómo es posible percibir y acceder al lenguaje vegetal, y mediante este captar rastros de las plantas, es decir, sus “inscripciones”.² A nuestro modo de ver, Rubén Darío captura y recontextualiza inscripciones del mundo vegetal en su lírica de 1887, deviene planta, se ensambla con ellas a la manera de un injerto que recibe su savia para expresar una sensibilidad romántica, y produce como resultado poemas derivados de un agenciamiento humano-vegetal.

Naturaleza, mal de amor y descripciones eróticas

“Abrojos”, según la definición proporcionada por la Real Academia Española, designa una “[p]lanta espinosa de la familia de las cigofiláceas, perjudicial para los sembrados” (s/p), con otro nombre, llamada cardo, es decir, posee las connotaciones de naturaleza y vegetación que hiere, aunque sin llegar a ser “mala hierba”. Su simbología es compleja; así, la Real Academia Española también indica que proviene de “abre y ojo” (s/p), “por la precaución que precisaba quien segaba un terreno lleno de abrojos” (s/p), e igualmente contiene la idea de “sufrimientos, dificultades, daños” (s/p).

En el “Prólogo” del poemario *Abrojos*, el sujeto lírico expresa fuertes emociones –si bien, en este momento, sin desesperación–, resultado de un historial de cuitas amorosas y despecho:

Si yo he escrito estos *Abrojos*
tras hartas penas y agravios,
ya con la risa en los labios,
ya con el llanto en los ojos [...] (553).

[...] nos confiamos los enojos,
las amarguras, los duelos,
los desengaños y anhelos...,
y nacieron mis *Abrojos*. (554)

² En similar dirección, Evando Nascimento contribuye con conceptos relacionados, tales como los de “pensamiento vegetal”, “fitoliteratura” y “fitoescritura”, así como “escucha clorofilica” y “rastros clorofilicos” dejados por los vegetales en el planeta. Estas teorías se pueden complementar con la noción de “devenir” de Gilles Deleuze y Félix Guattari, “devenir planta”.

De este modo, además de fijar el tono confidencial que caracterizará el poemario, presenta el libro como fruto de desilusiones existenciales, marcado por pasiones, aflicciones, conflictos así como por contenidos lúgubres y lóbregos:

Obra sin luz, es verdad,
pues reboza amarga pena:
y para toda alma buena
la pena es obscuridad. (554)

Más adelante va precisando el carácter de sus versos, señala que estos constituyen un “amargo desahogo” (556) y relaciona su poesía con las flores de los cementerios:

III
Si hay versos de amores, son
las flores de un amor muerto
que brindo al cadáver yerto
de mi primera pasión. (556)

Desde el prólogo, el hablante lírico construye una relación entre la naturaleza (especialmente con las plantas) y la literatura; de hecho apela a un “buen compañero” (556), que es el lector, a tomar el libro, pues indica que como poeta con sus *Abrojos* (es decir, las espinas del cardo) no hiere la amistad (556). En consecuencia, en su estatus ficcional el poemario se presenta como una colección de abrojos o cardos, es decir, construye una suerte de género poético, y así en el primer “*abrojo*” establece claramente los rasgos de la subjetividad que perfila:

I
¡Día de dolor,
aquél en que vuela para siempre el ángel
del primer amor! (557)

Y para precisar su visión desilusionada del amor, resuenan en el poema de Darío las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, conectándose así no solo con la cosmovisión medieval de esta elegía fúnebre del siglo XV, sino también con uno de los textos centrales de la literatura española, en que el elemento agua cumple un rol fundamental en su metaforología:

II
[...]
¿Que el amor es un río? No es extraño.
Es ciertamente un río
que, uniéndose al confluente del desvío,
va a perderse en el mar del desengaño. (557)

El sujeto lírico construye poemas de amor y desamor usando como símil la naturaleza. Además, en *Abrojos* aparecen primeras formas de una estética cosmopolita y moderna, en que también se tematiza la pobreza y precariedad de los artistas en cuanto figuras muy romantizadas alejadas de la sociedad (al igual que en *Azul...*) (véanse, en este sentido, por ejemplo, los poemas V, VI, VIII). Del mismo modo, hay una marcada presencia de tópicos románticos que imitan el tono y estilo de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (tal como la desazón ante la presencia de la amada inaccesible o la inefabilidad de los sentimientos, véanse al respecto los poemas X, XIII):

XVIII

Cantaba como un canario
mi amada alegre y gentil,
y danzaba al son del piano,
del oboe y del violín.
Y era el ruido estrepitoso
de su rítmico reír,
eco de áureas campanillas,
son de liras, de marfil,
sacudidas en el aire
por un loco serafín.
Y eran su canto, su baile,
y sus carcajadas mil,
puñaladas en el pecho,
puñaladas para mí,
de las cuales llevo adentro
la imborrable cicatriz. (564-565)

Por otro lado, hay un grupo de “*abrojos*” que giran en torno a temas sexuales, y en que aparece el elemento también romántico de la presencia diabólica, tal como el poema XVI en que se tematiza, acompañada por la comparecencia de la naturaleza –“cuando cantó la culebra / cuando trinó el gavilán / cuando gimieron las flores” (563)– la pérdida de virginidad de una joven. Aparece, pues, la voluptuosidad, la lascivia y el amor carnal asociados al demonio, tal como en el poema XLIX: “el Demonio ya chochea”, “la Carne es la reina” (576).

Asimismo, en este poemario se encuentran textos que realizan una descripción e idealización del cuerpo femenino con un marcado erotismo, y que en la tradición hispánica más castiza tienen su parangón en poemas clásicos como “Mientras por competir con tu cabello” (1582) de Luis de Góngora.

XXIX

Aquella frente de virgen,
aquella cándida tez,
aquellos rizos oscuros,
aquellos labios de miel,
aquellos ojos purísimos
que vían [sic] con timidez,
aquel seno que tenía
de la niña y la mujer,
y aquella risa inocente,
eran..., ¡la número diez! (568-569).

De esta forma, mediante la visibilización adjetivada y romantizada de las partes del cuerpo de la mujer se despliega en el poema una dimensión erótica y sensual:

XLIV

Amo los pálidos rostros
y las brumas cabelleras,
los ojos lánguidos y húmedos
propicios a la tristeza,
y las espaldas de nieve,

en donde, oscuras y gruesas,
caen, sedosas,
las gordas trenzas,
y en donde el amor platónico
huye, baja la cabeza,
mientras, temblando, se mira
la carne rosada y fresca. (574)

En general, existe una relación entre la naturaleza (con especial referencia a las flores) y el amor, que como las plantas se marchita. La naturaleza será la instancia que proporcionará el amor al sujeto lírico (véase al respecto el poema LIV).

El último ‘poema-abrojo’ parece condensar el mensaje del libro en su integridad, pues Darío, además de destacar el rol y la importancia de la palabra en una actitud metarreflexiva, pone de relieve los desabrimientos –comparándolos con el amargor, por antonomasia, de la planta del ajeno, que, por lo demás, como bebida alcohólica (el “hada verde”) constituyó una de las delicias de sus admirados maestros franceses– y la desesperación que lo llevaron a escribir estos poemas:

LVIII

¿Que por qué así? No es muy dulce
la palabra, lo confieso.
Mas de esa extraña amargura
la explicación está en esto:

después de llorar mil lágrimas
ásperas como el ajeno,
me alborotó el corazón
la tempestad de mis nervios.
[...]
con la tempestad del alma
relampagueó el pensamiento,
y les salieron espinas
a las flores de mis versos (582-583).

En consecuencia, según esta aclaración del sujeto lírico, la hiel derivada de sus desórdenes emocionales unida a la palabra da como resultado estos versos. Así, el texto se compone de espinas y flores, la espina es la causa del dolor y del daño, y la flor el florecimiento del amor, los versos, pues, son flores con espinas, como los cardos. Por consiguiente, el poemario *Abrojos* contiene un concepto de literatura y vida como experiencia (en este caso sufriente); son versos que duelen como las espinas del cardo.

Por su parte, en el poemario *Otoñales. Rimas* también se encuentran poemas del mismo tenor que en el libro anteriormente comentado. Según la Real Academia Española, el término “otoñal”, aparte de aludir a la estación del año, remite igualmente a una persona “de edad madura” –pero Darío por entonces recién contaba con veinte años–, por lo tanto, más bien se refiere al primer sentido, es decir, al inicio de la temporada de oscuridad o declive paulatino de la luz. No obstante, además, el subtítulo *Rimas* alude no solo al género lírico, sino también a la conocida obra homónima publicada póstumamente en 1871 de Gustavo Adolfo Bécquer, que Rubén Darío de esta manera le brinda un reconocimiento explícito.

En primer lugar, *Otoñales* cuenta con una introducción a la palabra en que se advierte una incipiente estética modernista, especialmente influencias parnasianas, y se recalca que los poemas son rimas:

I
En el libro lujoso se advierten
las rimas triunfales:
bizantinos mosaicos, pulidos
y raros esmaltes;
fino estuche de artísticas joyas
ideas brillantes;
los vocablos unidos a modo
de ricos collares;
las ideas formando en el ritmo
sus bellos engarces,
y los versos como hilos de oro
do irisadas tiemblan
perlas orientales (609).

En el segundo poema, en que el sujeto lírico apela a la amada, la naturaleza (como una especie de *locus amoenus*) funge de escenario para el acto del amor:

II
Amada, la noche llega;
las ramas que se columpian
hablan de las hojas secas
y de las flores difuntas.
[...]
Los efluvios otoñales
van en el aura nocturna,
que hace estremecerse el nido
en que una tórtola arrulla.

Entre las ansias ardientes
y las caricias profundas,
ha sentido el galán celos
que el corazón le torturan.
Ella llora, él la maldice,
pero las bocas se juntan...

En tanto los aires vuelan
y los aromas ondulan;
se inclinan las ramas trémulas
y parece que murmuran
algo de las hojas secas
y de las flores difuntas (610-611).

El sujeto lírico es capaz de acceder al lenguaje susurrante y misterioso de los árboles, lo que le permite escenificar una relación entre naturaleza viva y amor (paisaje, animales y especialmente

plantas sirven de contexto al encuentro amoroso), y cuando este acaba su ausencia se homologa con una naturaleza muerta, en que resaltan los vegetales sin vida.

A su vez, en el poema III el mundo natural, una vez más, sirve como escenario para el encuentro de dos amantes, quienes aquí mientras van navegando en una barca el mar los acompaña apaciblemente. Enseguida, de acuerdo con los cambios en la relación de ambos, la naturaleza articula correspondientemente una transformación: “después del crepúsculo pálido, / aquel cielo se puso sombrío / y el mar agitado” (611). En la misma dirección, se encuentra el poema IV, que por medio de imágenes marinas y sol, tematiza la despedida de una niña y un marinero.

El siguiente poema, que cito *in extenso*, representa un texto central del poemario *Otoñales* en cuanto revela explícitamente preferencias estéticas y modelos de Darío durante esta época, ya que se trata de un homenaje directo a la figura de Gustavo Adolfo Bécquer. La idea del texto consiste en que la poesía se encuentra en la naturaleza, específicamente en los árboles y flores, y solo hay que saber comprender su lenguaje para tomar de ellos la palabra poética:

VI

Hay un verde laurel. En sus ramas
un enjambre de pájaros duerme
en mudo reposo,
sin que el beso del sol los despierte.

Hay un verde laurel. En sus ramas,
que el terral melancólico mueve,
se advierte una lira,
sin que nadie esa lira descuelgue.

¡Quién pudiera, al influjo sagrado
de un soplo celeste,
despertar en el árbol florido
las rimas que duermen!

¡Y flotando en la luz el espíritu,
mientras arde en la sangre la fiebre,
como “un himno gigante y extraño”
arrancar a la lira de Bécquer! (615).

Aparte de describir la naturaleza en la primera estrofa, el hablante indica que las rimas – entendidas como las del libro del poeta español, a quien Darío imita– se hallan como frutos en los árboles, solo es cosa de saber cogerlas.³

En el poema VII, en que igualmente la impronta de Bécquer es notoria, la naturaleza contextualiza de nuevo al amor y se entrelaza a los sentimientos y subjetividad del yo lírico. El hablante describe una cabaña pobre en primavera habitada por una abuela y su nieta, y sobre el exterior (que sirve de marco emocional) indica: “Fuera volaban gorriones / sobre las rosas abiertas” (616). Luego, señala llegar al mismo lugar en otoño, ocasión en que la abuela, sin

³ También en relación intertextual con el autor de las *Leyendas* se encuentra la rima V, que constituye la descripción de un sueño derivado de problemas nerviosos que padece el sujeto lírico, el que sueña un diálogo con muertos que en el cementerio saben de penas de amor. Es un motivo becqueriano, con reminiscencias igualmente de las *Noches lúgubres* (1789-1790) de José de Cadalso.

embargo, está sola, y respecto a la naturaleza ahora afirma: “Fuera, las brisas errantes / llevaban las hojas secas” (616). Así, pues, el mundo vegetal expresa en particular matices de las dimensiones afectivas (relacionadas con la presencia y / o ausencia de la amada) que el yo lírico pone en escena en dicho texto.

En el poema VIII, por medio de un estilo claramente parnasiano y con todo el adorno modernista, el sujeto lírico manifiesta querer producir rimas sobre el amor relacionadas con la naturaleza, especialmente se refiere a “rosas”, “pétalos” y “flores” (617). A su vez, en la rima XV que trata sobre la divinización del amor, para su expresión el hablante recurre no solo a la luz y a ciertas aves (“tórtola”, “garza”), sino también a flores tales como la “rosa” y la “campánula” (622), o bien a “tormentas” para expresar no correspondencia, inquietud o penas de amor. De igual modo, en poemas como X y XI se encuentran descripciones de las partes del cuerpo femenino mediante las cuales el yo lírico construye una mirada sensual y erótica sobre la amada, visibilizando así sus deseos. En general, en estas rimas se conjugan un erotismo idealizante, la naturaleza (con un especial énfasis en las plantas) y la subjetividad de un hablante lírico sufriente y anhelante de amor.

Ramas que hablan de hojas secas...

Tanto *Abrojos* como *Otoñales* corresponden esencialmente a poesía de amor, si bien también contienen elementos exóticos, y en menor medida de fantasía, como germen de la estética modernista. Sin embargo, se trata de poemas aún no tan maduros, en que el instrumentario poético de Rubén Darío no se encuentra tan afinado o templado como en *Azul...* La temática amorosa aparece conectada a una tristeza y estado melancólico-depresivo del yo lírico, principalmente en la estela del legado de Gustavo Adolfo Bécquer. Darío consume la literatura de este autor, así como la de Espronceda y Campoamor, por el lado de la poesía decimonónica española, a quienes imita (quiere ser un poeta romántico) porque aún no existe un modernismo propiamente tal en Hispanoamérica.

De igual modo, en estos libros de 1887 se encuentra una marcada sensualidad y erotismo expresados a través de descripciones del cuerpo de la amada, que se relacionan con elementos de la naturaleza que sirven de escenario o símil. Así, en relación con los aspectos específicos de una subjetividad romántica que aparecen o destacan en este *corpus* rubendariano, además de las tribulaciones y pesadumbres del hablante, la naturaleza, y especialmente las plantas, posibilitan al vate centroamericano manifestar su visión de mundo, las penas de amor y el erotismo. Los vegetales (y eventualmente un “pensamiento vegetal”) están muy presentes, son esenciales para la articulación de una estética romántica del autor, la que en ocasiones, en particular en los *Otoñales*, se amalgama con elementos modernistas de corte parnasiano. Por lo tanto, la fitografía sirve al poeta para poner de relieve en sus poemas –entendidos como complejos hechos o acontecimientos estéticos– una sensibilidad y una clara subjetividad románticas, o sea, una suerte de romanticismo vegetal.

Dicha fitografía se manifiesta en los poemarios en cuestión en la escenificación e instrumentalización poéticas de plantas tanto europeas, norafricanas, mediterráneas, asiáticas o incluso del mundo árabe, es decir, se trata de especies provenientes de diferentes ecosistemas del planeta y no de plantas endémicas o autóctonas de la región americana. Rubén Darío lleva a cabo esta selección con el afán de presentar un repertorio vegetal de la Tierra a la manera –literalmente– de un florilegio mundial, por lo que se trata en esta etapa de su poesía de la concepción de otra modalidad de universalismo, previa, pues, al cosmopolitismo modernista que elaborará más tarde con mayor fuerza e intensidad.

En correspondencia con ello, el lenguaje que hablan sus flores también es universal. El cardo o las rosas sirven para expresar desasosiegos espirituales o crisis existenciales u

ontológicas del hablante lírico que pueden afectar la paz del alma de seres humanos en diferentes épocas, circunstancias y lugares del mundo. Así, estratégicamente, en *Abrojos* y *Otoñales* el Darío veinteañero echa mano a plantas conocidas que constituyen símbolos universales (inclusive a veces simplemente nombra a secas “flores” o “ramas”), hacen sentido de forma clara (son referentes de ubicación accesible) y pueden ser fácilmente interpretables por hispanohablantes (nativos o no) de diferentes contextos culturales, y decide conscientemente no recurrir en su praxis poética al uso de etnofitónimos propios de Nicaragua o Chile (los cuales, con todo el eco cultural profundo de las lenguas indígenas locales, designan especies endémicas de estos países, tales como la flor de sacuanjoche, el copihue o las nalcas), pues estarían muy restringidos a contextos específicos y su funcionamiento sería de una circulación muy reducida, lo cual a su vez representa un claro signo del lector implícito así como de la amplitud de la audiencia que el poeta programa en su temprana obra de 1887.

Obras citadas

- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*, Edición de Rafael Montesinos, Ediciones Cátedra, [1871] 2006.
- Cadalso, José de. *Noches lúgubres*, Edición de Russell P. Sebold, Ediciones Cátedra, [1789-1790] 2020, pp. 365-410.
- Espronceda, José de. “Canción del pirata”. *El Artista*, Nro. 1 (1835), pp. 43-44.
- Darío, Rubén. *Abrojos. Obras completas. Tomo V. Poesía*, Edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Afrodisio Aguado S. A., [1887] 1953a, pp. 551-583.
- Darío, Rubén. *Otoñales. Rimas. Obras completas. Tomo V. Poesía*, Edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Afrodisio Aguado S. A., [1887] 1953b, pp. 607-622.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible...”. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 284-380.
- Góngora y Argote, Luis de. “Mientras por competir con tu cabello”. *Sonetos; Obras completas*, Edición de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, M. Aguilar, [1582] 1900, p. 463.
- Manrique, Jorge. “[Coplas] de don Jorge Manrique por la muerte de su padre”. *Poesía*, Edición de Jesús-Manuel Alda Tesán, Ediciones Cátedra, [¿1476?] 1989, pp. 148-167.
- Nascimento, Evando. *O pensamento vegetal. A literatura e as plantas*, Civilização Brasileira, 2021.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Alianza Editorial, 1997.
- Pérez, Alberto Julián. “Los comienzos poéticos de Darío: Romanticismo y Parnaso”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nro. 21 (1992), pp. 483-494.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 2 t., Editorial Espasa Calpe, 2001. <https://dle.rae.es/>
- Rivero Iglesias, Carmen. “Romantik”. Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Spanische Literaturgeschichte. Eine kommentierte Anthologie*, Wilhelm Fink Verlag, 2014, pp. 157-196.
- Soto Vergés, Rafael. “Rubén Darío y el neoclasicismo (La estética de *Abrojos*)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nro. 212 / 213 (1967), pp. 462-471.
- Vieira, Patrícia. “*Phytographia*: Literature as Plant Writing”. *Environmental Philosophy*, Vol. 12, Nro. 2 (2015), pp. 205-220.