

Oscuro amor de lo retórico: el Elogio dariano a Fray Mamerto Esquiú

André Fiorussi
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen: El artículo propone una lectura retórico-poética de "En Elogio del Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, O.M.", escrito por Rubén Darío en 1896 en ocasión de una lectura pública en la ciudad argentina de Córdoba. Sin dejar de ostentar los caracteres propios de las poéticas de fines del siglo XIX, el poema atiende a tradicionales prescripciones del género encomiástico para armar un discurso que funciona como adecuada celebración de un héroe patrio, hecho célebre por sus cualidades oratorias, y al mismo tiempo como exhibición pública de las virtudes de una nueva poesía en español.

Palabras clave: Rubén Darío – Poesía modernista – Elogio – Retórica – Simbolismo

Abstract: This essay offers a rhetorical-poetical reading of "En Elogio del Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, O.M.", composed by Rubén Darío in 1896 for a public reading in the city of Córdoba, Argentina. Even though the poem does explicit the typical traits of 19th century poetics, it nonetheless takes advantage of more traditional prescriptions for the encomiastic genre in order to aptly build up a discourse in honor of a local hero known for his oratorical gifts. At the same time, the poem works as a public advertisement of the virtues connected with a new idea of poetry in the Spanish language.

Keywords: Rubén Darío – Hispanic-American Modernist Poetry – Praise – Rhetoric – Symbolism

Introducción

En el inicio de su pequeño artículo titulado “Análisis retórico de un poema de Rubén Darío”, Luisa López Grigera anticipa una objeción importante:

Después de la violenta ruptura con los métodos retóricos que significó el romanticismo, no cabría esperar mucho de una investigación llevada a cabo desde los principios de composición de la retórica clásica en la producción poética de la poesía americana de principios de este siglo [XX], sobre todo si tenemos presente que los introductores del romanticismo en el Nuevo Mundo no sólo sustentaban dicha ruptura como algo constitutivo de la nueva poesía, sino más aún, como nota definitoria de la poesía de los pueblos que acababan de liberarse de España. (Grigera 1982: 259)

La prolepsis es precisa, pues, de hecho, el lector de Darío encuentra muchas declaraciones de las cuales podría deducir que el único papel importante de la retórica en la nueva poesía de finales del siglo XIX es el papel de enemigo. Hay, además, un lugar común según el cual la literatura decimonónica realiza un progresivo rechazo de todo elemento retórico, que se habría devuelto sin vestigios al ámbito de la oratoria. Así consta en innumerables testimonios de poetas. Asimismo es lícito discutir la cuestión desde otros puntos de vista. Recuérdese a propósito un juicio de Marcelino Menéndez y Pelayo (1943) sobre Víctor Hugo, reconocidamente uno de los principales modelos de Rubén Darío. El filólogo lo ve como “la encarnación más asombrosa y potente de la *retórica* en el arte” (1943: 388), y en su poesía, pese al discurso contrario a lo preceptivo, encuentra una “gran prueba de que no basta gritar ‘guerra a la retórica’ cuando se la tiene metida dentro de los huesos” (1943: 394).

Este trabajo propone un ejercicio de lectura retórico-poética de “En Elogio del Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, O.M.”, escrito por Darío en 1896 en ocasión de una lectura pública en Córdoba, Argentina, y que fue incluido en un libro del autor pasados once años, en *El canto errante*, de 1907. Es un poema que aplica preceptos clásicos del género epidíctico, sin dejar de ostentar los caracteres propios de las poéticas de fines del siglo XIX. Opera en un registro oratorio arrebatador, propio de celebraciones públicas y civiles, lejano de la dicción a medios tonos que predomina en los poemas de *Azul...* y *Prosas profanas*. Produce, además, raras agudezas y recurre a artificios que promueven un régimen metafórico y oscuro, características que lo llevaron al centro de intensas discusiones

poéticas entre sus primeros lectores, convirtiéndolo pues en un emblema de lo que se identificaba como una nueva poesía en español.

El análisis tendrá en cuenta la organización retórica del texto, lo que incluye considerar las adaptaciones de los preceptos adoptados a las prácticas finiseculares. En ese sentido, se pretende dar a ver el papel fundamental de la armonía y las elegancias del discurso, en la medida en que, al servicio de un género tradicional, promueven tanto la emulación exitosa de modelos anteriores y la propia efectuación del encomio, como la demostración de que la “nueva poesía” se plantea para sí misma un puesto en la tradición.

El caso del Elogio a Esquiú

Rubén Darío viajó a Córdoba en 1896 como corresponsal de *La Nación*. Ya célebre por el éxito de *Azul...* y por sus constantes colaboraciones en la prensa, ya señalado como líder de la “nueva poesía”, fue recibido con entusiasmo por intelectuales y jóvenes poetas, pero también con mucha reserva por parte de grupos más conservadores, que temían el contagio del “decadentismo”, aportado hacía mucho desde Europa. La división entre los letrados cordobeses se había erigido en función de la polémica recepción a la poesía de Lugones en su ciudad de nacimiento. En defensa de Darío, el grupo organizado alrededor de Lugones le preparó un evento en nombre de la Sociedad Ateneísta: una velada de lecturas y homenajes a Darío y a la nueva poesía, llamada “simbolista” en aquella ocasión. Para la velada, Darío escribió un elogio al fray Mamerto Esquiú, el venerado obispo de Córdoba que había fallecido 13 años antes. Antes de llegar a obispo, Mamerto de la Ascensión Esquiú (1826-1883) se había hecho notorio como orador, especialmente tras predicar su famoso Sermón de la Constitución (1853), con el cual aplacó los ánimos de la nación en el período posterior a la guerra civil. Pertenecía al orden franciscano (*Ordo Fratrum Minorum*, O.M.).

Un relato del evento se encuentra en el libro del también cordobés Arturo Capdevila, *Rubén Darío – un bardo rey* (1946: 104-124)¹, donde se puede leer, por ejemplo, que la batalla poética estaba íntimamente asociada a preocupaciones religiosas y políticas, puesto que los conservadores acusaban de impía y bárbara la poesía de los nuevos. Elogiando a un notable clérigo y héroe patrio sin abandonar los recursos que identificaban a la poesía simbolista, Rubén Darío rehusaba ambas acusaciones y promovía el triunfo del grupo de Lugones en la sociedad local.

Los versos sonaron como “griego en castellano”, según Capdevila (1946: 119), para quien “música como otra no se había oído en lengua de Castilla por nuestra región Austral”.

¹ El episodio fue estudiado en un artículo de Alfonso García Morales (1996). Allí se transcribe en su totalidad el discurso leído en la misma noche por Carlos Romagosa en defensa de los simbolistas.

Obtuvieron gran éxito entre los asistentes, poetas, académicos, ilustres gramáticos y un catedrático de retórica y poética “respetuosísimo de reglas y preceptos”, a quien “le sobraba empero capacidad para reconocer la realeza efectiva de una nueva dinastía poética”, en las palabras de Capdevila (1946: 108). La reacción de los conservadores fue intensa, y no se puede dejar de decir que contribuyó mucho para la solidificación del discurso de los nuevos. Un verso en especial centralizó la discusión: aquel en que el obispo de Córdoba era calificado como “un blanco horror de Belzebú”, contrariando la regla académica que limitaba la adecuación entre adjetivo y sustantivo (el horror no puede ser blanco). Pasado el día de la velada, un académico cordobés renunció a su puesto en la sociedad ateneísta bajo la siguiente alegación:

Yo quiero salir del manicomio donde se llama BLANCO al horror; donde, según Quevedo, se llama al arroje crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosal*; donde, por último, cada letra tiene un color, según René Ghil. (Apud Capdevila, 1946: 122)

Transcribo a continuación el elogio dariano a Esquiú según apareció en *El canto errante*:

Un báculo que era como un tallo de lirios,
una vida en cilicios de adorables martirios,
Un blanco horror de Belzebú,
un salterio celeste de vírgenes y santos,
un cáliz de virtudes y una copa de cantos,
tal era Fray Mamerto Esquiú.

Con su mano sagrada fué a recoger estrellas;
antes cansó su planta, dejando augustas huellas,
feliz Pastor de su país.
Ahora corta del Padre las sacras azucenas;
sobre esta tierra amarga, cogía a manos llenas
las florecillas del de Asís.

¡Oh luminosas Pascuas! ¡Oh Santa Epifanía!
Salvete flores martyrum!, canta el clarín del día
con voz de bronce y de cristal.
Sobre la tierra grata brota el agua divina:
la rosa de la gracia su púrpura culmina
sobre el cayado pastoral.

Crisóstomo le anima, Jerónimo le doma;
su espíritu era un águila con ojos de paloma;
su verbo es una flor.

Y aquel maravilloso poeta, San Francisco,
las voces enseñó con que encantó a su aprisco
en las praderas del Señor.

Tal cual la Biblia dice, con címbalo sonoro,
a Dios daba sus loas. Y formó un santo coro
de Fe, Esperanza y Caridad;
trompetas argentinas dicen sus ideales,
y su órgano vibrante tenía dos pedales,
y eran el Bien y la Verdad.

Trompetas argentinas claman su triunfo ahora,
trompetas argentinas de heraldos de la aurora
que anuncia el día del altar,
cuando la hostia, esa virgen, y ese mártir, el cirio,
ante su imagen digan el místico martirio,
en que el Cordero ha de balar,

Llegaron a su mente hierosolomitana,
la criselefantina divinidad pagana,
las dulces musas de Helicón;
y él se ajustó a los números severos y apostólicos,
y en su sermón se escuchan los sonos melancólicos
de los salterios de Sión.

Yo, que la verlaniana zampoña toco a veces,
bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses,
canto hoy tan sacra luz;
en el marmóreo plinto cincelo mi epigrama,
y bajo el ala inmensa de la divina Fama,
¡grabó una rosa y una Cruz!

(Darío 1968: 718-720)

El poema se desarrolla en ocho sextetos; en cada uno hay cuatro alejandrinos bímembres (7+7) con terminación llana (a no ser en dos ocasiones) y dos eneasílabos agudos, con excepción de dos versos que son heptasílabos y equivalen, por tanto, al hemistiquio de los alejandrinos. Navarro Tomás (1974: 264) observa que esa forma estrófica, también presente en los poemas “Responso” y “Momotombo”, había sido usada por Zorrilla, y es una variación del sexteto alejandrino agudo empleado, por ejemplo, en la “Sonatina”. Antonio Oliver Belmás (in Darío 1968: XV) recuperó otro poema de Darío, “El salmo de la pluma” (de 1889), en el que ocurre una forma estrófica semejante (sexteto alejandrino de pie quebrado heptasilábico).

Se admiten en dos ocasiones hemistiquios iniciales esdrújulos en los versos “su espíritu era un águila” e “y él se ajustó a los números”. En estos casos, dicta la norma castellana que se descuente la última sílaba débil; resulta de ahí que el verso sufra un

prolongamiento prosódico, que contribuye para la dicción solemne adecuada a la especie fúnebre del elogio. Otro elemento de relieve es la abundancia de choques de consonantes² (“Sobre la tierra grata brota el agua divina”, etc.) y consonantes oclusivas aliteradas, en “un cáliz de virtudes y una copa de cantos”, “canta el clarín del día / con voz de bronce y de cristal” y en las reiteradas “trompetas argentinas”, por ejemplo; pero se observa una alternancia con frases más melifluas, como “Llegaron a su mente hierosolimitana” e “y bajo el ala inmensa de la divina fama”. La armonía que resulta de dicha composición de recursos es solemne pero no siempre lúgubre, lo que atiende a la circunstancia de que el elogio no se refiere a un recién muerto y por lo tanto no requiere treno o lamento fúnebre.

Las estrofas se organizan en tres grupos, que corresponden a las tres partes del discurso panegírico. La primera estrofa es el exordio; la última, el epílogo; las intermedias, la demostración de las virtudes de la figura alabada.

El exordio

El exordio del Elogio se presenta en una forma frecuente de la poesía finisecular: la letanía dirigida a figuras profanas, y forma un largo período arrematado por el sexto verso: “tal era Fray Mamerto Esquiú”. Se acumulan epítetos que dividen las virtudes de Esquiú en dos grupos: el de la piedad y el de la actuación patria, que se apoyan en la santidad y en el don oratorio. Las virtudes del primer grupo son figuradas en términos concretos, propios del aparato religioso (báculo, cilicios, salterio, cáliz); las segundas, en símbolos tradicionales de la producción poética (lirios, cantos), por medio de los cuales el texto configura la actividad oratoria del fray como una práctica demiúrgica inspirada por la vida religiosa y por lo que los estudios le habían proporcionado. En ese sentido, interesa observar el elemento dinámico que dichos símbolos introducen en la lista inicial de las virtudes del encomiado, particularmente en los versos 1 y 5. En el primer verso, el báculo (el bastón de los obispos) es comparado a un tallo de lirios, imagen que trae en sí misma la sugestión de un movimiento espontáneo (el florecer de los lirios) sin emplear verbos de acción. Se procede a una especie de vivificación metafórica del báculo, que lo hace prolífero. Y la asociación de lirios a palabras se retoma a lo largo del “Elogio”, como en el verso que dice que “su verbo es una flor”. En el verso 5, la yuxtaposición simétrica de los epítetos “un cáliz de virtudes y una copa de cantos”, en la que cáliz y copa se usan como sinónimos, instaura una distinción

² La colisión disonante es objeto de preceptos específicos en antiguos tratados de elocución poética, como *Sobre los estilos*, de Demetrio (1996: 45): “En muchos pasajes la grandeza la produce la disonancia de la composición [...]. De otro modo la colisión de los sonidos es quizá desagradable al oído, pero la hipérbole descubre la grandeza del héroe. La suavidad y la sonoridad agradable no tienen lugar en el estilo elevado, a no ser en contados pasajes. [...] Así como una palabra áspera puede producir un estilo elevado, del mismo modo lo produce la composición”.

fundamental entre “virtudes” y “cantos”: aquellas el continente pasivo del cáliz, estas su sustancia volátil.

El famoso epíteto del tercer verso (“un blanco horror de Belzebú”) desempeñó un papel provocativo que le había tocado, en el “Responso” dariano a Paul Verlaine, al adjetivo “liróforo”. Lo calificó Capdevila (1946: 119) de “maravilloso epíteto traslaticio”, refiriéndose a la migración poética de una virtud del clérigo (blanco) a un afecto negativo del Diablo en relación a él. No obstante, la regla vigente para la adjetivación impedía una construcción paradójica como esa. Señalemos, aún, la rima de “Esquiú” con “Belzebú”, y comprenderemos con blanca claridad la indignación de los conservadores decimonónicos³.

Se trata de una elegancia de estilo: un decir ostensivamente urbano, transmisor del brillo mundano y arrogante que emanaba del discurso cosmopolita. Participa del encomio en cuanto ofrece un modo raro de elogiar, lo que eleva al elogiado. En el exordio, otra elegancia análoga es el adjetivo “adorables” apuesto a “martirios”. Puede decirse, sin embargo, que las elegancias entran en el texto oblicuamente, pues el vocabulario es hasta ahí todo elevado y tradicional, sin el abuso de neologismos, barbarismos y cultismos que caracteriza al estilo de Darío en otros poemas de la década de 1890. Mucho cálculo es preciso para alabar a un santo y promover el triunfo de la nueva poesía, metas que parecían antagónicas a finales del siglo XIX.

La demostración

Las estrofas 2 a 7 son predominantemente narrativas y por ello se diferencian claramente del exordio. En la segunda estrofa, por ejemplo, el registro narrativo se presta a la organización temporal del discurso, que se revela fúnebre por una estudiada intercalación de oraciones referentes al presente, a un pasado más reciente y a otro anterior: respectivamente, los tiempos de la “vida” actual del alma del fray (“Ahora corta del Padre las sacras azucenas”); de su ascensión (“Con su mano sagrada fue a recoger estrellas”); y de su vida terrena (“antes cansó su planta, dejando augustas huellas, / feliz Pastor de su país”, y también “sobre esta tierra amarga, cogía a manos llenas / las florecillas del de Asís”). La mezcla de los tiempos verbales es recurso de condensación y, aliada a la selección lexical (sagrada, estrellas, augustas, Padre, sacras azucenas) y a imágenes de ascensión y grandeza (“recoger estrellas”, “Pastor de su país”), efectúa lo sublime; en términos interpretativos,

³ Sobre la polémica, escribe Germán Espinosa (2002: 147): “Parece que el ‘blanco horror’ produjo horror sombrío en el ateneísta. [...] Aquella batalla entre modernistas y tradicionalistas duró candente muchos años. En ella, brilló la nueva escuela por la actualidad y vastedad de su cultura. Los modernistas – me refiero, claro está, a los mejores de entre ellos – destacaron, frente a la tradición que sólo esgrimía nociones provincianas, por su sólida formación humanística”.

puede decirse que sugiere la unidad eternal de la figura elogiada. La analogía entre sus vidas carnal y espiritual se demuestra por una ingeniosa elocución especular: una única acción pastoril (“recoger”) es mentada tres veces, una en cada tiempo narrado, con permuta del objeto: ahora, las sacras azucenas del Señor; en el momento de la ascensión del alma, estrellas; en vida, las flores del “de Asís”, San Francisco, fundador del orden.

Esas imágenes delicadas resumen la representación del pío fray y lo escriben como a un santo. Pero la forma sofisticada de su presentación, intensamente condensada y artificial, somete la materia pastoril a una elocución elevada, digna de la representación de héroes y grandes hechos. Así que ocurre una mezcla de preceptos antiguos que tiene por precedente *castizo* a Góngora – a cuyo célebre “pace estrellas”, además, Darío alude en el verso 7, “Con su mano sagrada fue a recoger estrellas”. La materia pastoril tiene que ver con la metáfora del obispo como pastor de los pueblos y de la simplicidad profesada por los franciscanos. Pero la exaltación del obispo de Córdoba, si bien empieza apoyada en sus virtudes católicas, más adelante entrará a helenizarlo.

De una manera general, la demostración de las virtudes de fray Mamerto Esquiú es una amplificación de la doble cualificación que se había instaurado en el exordio: piedad y acción oratoria. Se narran breves episodios simbólicos que especifican esos dos grupos de virtudes y los armonizan, persistiendo la sugestión de que el segundo deriva del primero. Observemos dos ejemplos de esa operación que se relacionan más directamente con versos del exordio.

En la tercera estrofa, se despliega el epíteto del primer verso del exordio (“Un báculo que era como un tallo de lirios”) en los siguientes versos: “Sobre la tierra brota el agua divina: / la rosa de la gracia su púrpura culmina / sobre el cayado pastoral”. La complejidad del período deviene dificultad por la asimetría sintáctica y por la elisión del conectivo entre las oraciones, lo que evidenciaría una relación de comparación. La flor brota del cayado pastoral como el agua divina brota de la tierra. Esa asociación reafirma el poder creador o demiúrgico del fray, su proximidad a Dios, su santidad.

En la cuarta estrofa, la unión de los dos grupos de virtudes en el espíritu de la persona encomiada se representa por la conjugación de dos modelos hagiológicos (“Crisóstomo le anima, Jerónimo le doma”) y, enseguida, por la composición de un ave híbrida: “su espíritu era un águila con ojos de paloma”. Después, se retoma una vez más la asociación inicial entre palabras y lirios: “su verbo es una flor”.

La delicadeza con la que la voz encomiástica había empezado la demostración cede espacio a una exaltación altisonante, más cercana a la del exordio, en la tercera estrofa – cuando el clarín del día celebra la figura de Esquiú “con voz de bronce y de cristal”, guerrera

y pura. En la quinta estrofa, regresa con fuerza ese registro grandilocuente, figurado por medios musicales adecuados (címbalo sonoro, santo coro, trompetas argentinas, órgano vibrante). Ahora más orientado al segundo grupo de virtudes del fray, las que se relacionan a su vigoroso talento oratorio, el discurso se anima con el poder arrebatador de Esquiú, “boca de oro” como San Juan Crisóstomo, y parte para un ápice patético, que se registra al inicio de la sexta estrofa por la doble repetición de “trompetas argentinas” a proclamar su triunfo. Si la santidad y la simplicidad demandaban una representación amena, su gran hecho patrio (la pacificación del país en el contexto ya referido) merece una celebración grandiosa; y esa grandiosidad, introducida por música en el poema —por trompetas argentinas, de plata y de la Patria—, establece las bases para que se asuma una elocución sublime⁴, capaz de alcanzar la altura de la figura elogiada y del aprecio que el país nutre por ella. Es más: al sonar como “griego en castellano”, esa armonía concebida como música, con sus movimientos y su programación de efectos, vehicula por sí misma un sentido que la selección lexical, por adecuación a las cualidades del objeto de encomio, no puede vehicular.

Tras el ápice patético, entra la última estrofa de la demostración, en la que aparecen ya sin oblicuidad las elegancias típicas de la poesía contemporánea: voces cultas o de difícil dicción —*hierosolomitana* (de Jerusalén, donde vivió Esquiú de 1877 a 1879), *criselefantina* (hecha de oro y marfil, como lo era la antigua estatua de Zeus en Olimpia), *dulces musas de Helicón*—, todas aptas a exaltar el valor del elogiado por medio de epítetos y atributos remitentes a la Grecia Antigua, equiparándolo a los grandes seres de la admirada civilización. El sentido de ese elogio “helenizante” a un notorio católico argentino nos parece homólogo a lo que ocurre en otros poemas de Darío: el elemento contemporáneo es engrandecido y ennoblecido por su relación con pasadas “épocas de oro”, las cuales se traducen, al fin y al cabo, por un conjunto de virtudes que se presentan al mismo tiempo como deseables y raras en el tiempo presente. La relación establecida por la voz encomiástica es de aprendizaje o cultura: al dedicarse a la vida religiosa, al ajustarse “a los números severos y apostólicos”, Esquiú habría canalizado su inteligencia y su conocimiento de los antiguos, que “llegaron a su mente hierosolimitana”, hacia la causa de su religión y hacia la causa de su nación. Decorosamente el elogio no se limita a las circunstancias biográficas de la figura a la que se refiere, sino que lo eleva a un nivel sobrehumano, lo

⁴ Sobre el papel de la emoción en la sublimidad del encomio, se lee en el tratado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino (1972: 74): “Entre los oradores, los encomios, los discursos de pompa o ceremonia y los epidícticos (o de aparato) encierran en todo caso dignidad y elevación, pero de ordinario carecen de patetismo: de donde, de entre los oradores, los que son patéticos son los menos encomiásticos y, a su vez, los dotados para el encomio son los menos patéticos [...] Yo afirmaré con plena confianza que nada hay tan sublime y magnífico como una noble emoción donde es oportuna, brotando como bajo la acción de un delirio y de un soplo de inspiración divina, y animando los discursos con el espíritu de Febo”.

equipara a los grandes del pasado histórico y del mítico, recordando al mismo tiempo sus virtudes individuales y las virtudes del tiempo presente, que ha sido capaz de producir una figura admirable.

El epílogo

La marca que permite reconocer el paso de la demostración al epílogo es la introducción de un “yo” al inicio de la última estrofa. Ese yo ya no es la voz encomiástica, sino la *persona* poética, pues contrasta el elogio a Esquiú con otra parte de su propia obra: “Yo, que la verlaniana zampoña toco a veces, / bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses, / canto hoy tan sacra luz”. La “verlaniana zampoña” o siringa es instrumento asociado al ámbito agreste, al bosque ameno de la poesía pastoril, y remite al género representativo medio, de medios tonos y sin arrebatamientos pasionales, que predomina en las *Fêtes galantes* de Verlaine y en los poemas de *Azul... y Prosas profanas*. La distinción que se establece es de materia: hoy, en el presente de la enunciación, el poeta echa de menos los asuntos amenos y canta la sacra luz de Esquiú. Materia más alta exige elocución más alta, y resultan así justificadas la grandilocuencia y la artificialidad del elogio.

Los tres últimos versos promueven un acto de habla en estilo sublime: se remata el discurso como elogio fúnebre, con el que el poeta repasa el homenaje que recibe en la velada cordobesa a un ilustre miembro de aquella comunidad. Habla ahora el poeta contemporáneo, el “parnasiano”, que graba en mármol (en el plinto del mausoleo de Esquiú) su epigrama y arrebatata a la audiencia con su arte a un tiempo requintado, urbano, piadoso y patriótico.

Consideraciones finales

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, el desarrollo de la disciplina estética, los ataques de Lessing a las apropiaciones modernas del *ut pictura poesis* y las nuevas divisiones de los géneros poéticos planteadas por Schiller y Friedrich Schlegel, entre otros hechos, fundamentaron un programa extensivo de disolución de la institución retórica y de anulación de la alianza entre el reglamento del lenguaje y el poder de las monarquías absolutistas en decadencia. En el XIX, los románticos rechazaron la composición según reglas de arte y, más aún, la misma posibilidad de que dichas reglas revelasen verdades superiores. La crítica literaria burguesa cambió, por su parte, el régimen de recepción de la poesía. Según lo expuso Benjamin (1993), el concepto de crítica formulado por Schlegel y Novalis habría libertado del dogmatismo estético de los siglos XVII y XVIII (el decoro representativo operado por géneros y estilos), por medio del concepto correlato de *obra*:

no según reglas externas sino por el criterio de una determinada construcción inmanente. Las teorías románticas de la expresividad poética y de lo subjetivo en la creación terminan de desvalorar la práctica prescriptiva y anuncian lo retórico como enemigo de lo poético.⁵

Sin embargo, reconocer las transformaciones ocurridas no debería significar, en el estudio de la poesía decimonónica, la asunción de una instantánea aniquilación del pasado. El poeta rechaza la retórica de las cortes y la sumisión del verso a cualquier clase de ortopedia, en la expresión de Rubén Darío, pues se alistó en la lucha por la libertad individual creadora. Pero reivindica la posibilidad romántica de elegir individualmente sus reglas, y no dejará de poner en práctica las lecciones que ha tomado: no debe ignorar los procedimientos poéticos y retóricos de la tradición, aun aquellos que se produjeron bajo un sistema prescriptivo.

La eventual adopción de preceptos retórico-poéticos no contradice el rechazo modernista a reglas y fórmulas: al contrario, pone de manifiesto el vivo conocimiento de viejos patrones y la disposición para emplearlos ante una circunstancia adecuada. Enaltecer a un ilustre fallecido en versos puramente modernos equivaldría a confinarlo, por efecto de la dicción, al canon “decadente” de los raros. Pero al usar versos que emulan prácticas admiradas del pasado, Darío logra transferir la grandeza de la elocución a la figura de Esquiú, además de evidenciar sus propias cualidades como poeta, probándose digno de enunciar el encomio.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1993). *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo, Iluminuras/Edusp.

Capdevila, Arturo (1946). *Rubén Darío, un bardo rey*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Darío, Rubén (1968). *Poesías Completas*. 11 ed. Madrid, Aguilar. Ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás.

Demetrio (1996). *Sobre el estilo*. Madrid, Gredos. Tr. J. García López.

Espinosa, Germán (2002). *La liebre en la luna, 1968-1988*. In *Ensayos completos. 1968-1988*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

García Morales, Alfonso (1996). “Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 25, p. 143-170.

⁵ Según lo expone Genette (2015: 26), “Na consciência literária geral, o espírito da retórica tradicional está morto, bem o sabemos, a partir do início do século XIX, com o advento do romantismo e o nascimento conjunto de uma concepção histórica da literatura; mas será só um século depois (em 1902) que o ensino secundário o reconhecerá ao substituir o nome da disciplina Retórica. Hugo declara guerra à retórica, mas Rimbaud ainda aprende a arte de *mise em tropes* e dos versos latinos”.

Genette, Gérard (2015). *Figuras II*. São Paulo, Estação Liberdade. Tr. Nícia Adan Bonatti.

Grigera, Luisa López (1982). "Análisis retórico de un poema de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 11, p. 259-66.

Longino (1972). *De lo sublime*. Madrid, Aguilar. Tr. F. de Samaranch.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1943). *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Vol. V. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Navarro Tomás, Tomás (1974). *Métrica española*. 5 ed. Madrid / Barcelona, Guadarrama / Labor.