

Para leer *Cantos de vida y esperanza*

A la crítica dariana no le ha resultado fácil hasta el presente identificar los esquemas o pautas que expliquen *Cantos de vida y esperanza* como un conjunto unitario o más o menos armónico. En *Cantos*, se ha dicho hace poco, llama la atención “el carácter heteróclito e irregular de su arquitectura global” (Zimmerman 196). En cierta manera esa dificultad queda justificada por la heterogeneidad propia del libro, una heterogeneidad evidente y que se revelaba ya en su propia prehistoria. Así, en la correspondencia que Darío mantuvo con Juan Ramón Jiménez en los meses anteriores a la publicación del volumen, el nicaragüense informaba a Jiménez de lo siguiente: “En cuanto al [libro] de versos mío, le diré que tengo ya unos cuantos que podrían formar una bonita plaquette, *juntándolos con los que usted tiene* (La “Marcha triunfal”, por ejemplo, *que yo no tengo*) [...] Voy a mandarle pronto, muy pronto los versos. U. verá. *Hay de todo*. [...] Entre *cortos y largos* poemitas, habrá como *unos cuarenta o cincuenta*, contando *algunos viejos* [...] Apenas me gustan *algunos nuevos*, porque me han salido de lo más hondo” (Jiménez 1990, 114-15; subrayados míos). La heterogeneidad de *Cantos* ha de esperarse, pues, en todos los niveles -lingüísticos y extralingüísticos- de los textos que lo componen. Quizá la muestra más elocuente al respecto sea la relación cronológica de los poemas, ya que su antigüedad, que abarca un espacio de más de veinte años -de 1892 a 1905-, no parece condicionar de manera alguna su ubicación en el libro y así, en las tres secciones de éste, se reparten de manera indiscriminada, las composiciones de los diferentes momentos en que podría dividirse dicha banda temporal. Desde este punto de vista, *Cantos* sería, al igual que los poemarios que le siguieron, una especie de caótico *collage*. Tampoco, por ahora, han podido detectarse otras recurrencias que apoyen satisfactoriamente una concepción unitaria del libro. Sus diversas isotopías temáticas o expresivas -hispanismo, optimismo esperanzando, angustia existencial, *carpe diem*; metros clásicos, metros innovadores, etc.- parecen darse sin orden ni concierto, sugiriendo así que la lectura ideal de *Cantos* sería aquella que absorbiera cada poema en su *momentum* individual y sin conexión alguna con el resto de los que forman el volumen. Por si esto no bastara, el mismo título original del libro (*Cantos de vida y esperanza. Los Cisnes y Otros poemas*), aunque unificante en cuanto título, parece seguir insistiendo en su carácter heteróclito. La

construcción de este título mediante la adición de tres sintagmas sin aparente vinculación semántica y la referencia a lo esencialmente misceláneo en el tercero de ellos -sección del libro que además contiene el, con diferencia, mayor número de poemas-, puede inducir a pensar que incluso el autor o autores del título hubieran sido incapaces de poner orden en un corpus de poemas tan amplio y diverso. Y, sin embargo, el conjunto de *Cantos* presenta algunas características que apuntan precisamente en dirección contraria. La más evidente en una primera lectura del libro es, quizá, su condición de obra cerrada, de *opus rotundum*, condición que todos los críticos, sin discrepancia alguna, aceptan de hecho en el momento en que consideran natural -porque efectivamente lo es- que “Yo soy aquel” resulte el poema más apropiado para abrir *Cantos* y “Lo fatal” el poema más apropiado para cerrarlo. Que algo semejante pensó Darío lo puede demostrar el hecho de que, a pesar de haber tenido *Cantos* un éxito similar o mayor incluso que *Azul... y Prosas* (cfr. Darío 1995, 13-89), su segunda edición (1907) apareciera sin el tipo de adiciones caudales o intermedias que se dieron en esos otros dos trabajos del nicaragüense. O también el hecho de que, en su primera aparición en letra impresa, “Yo soy aquel” llevase como título el que luego sirvió para la primera sección del libro (“Cantos de Vida y Esperanza”) ⁱ -es decir, muy probablemente Darío lo consideró, ya desde el comienzo, como el poema liminar- y, a la vez, el hecho de que el manuscrito de “Lo fatal” presente en uno de sus márgenes la acotación “otros p. -final- ” [sic] ⁱⁱ. Si, por tanto, aceptamos su condición de *opus rotundum*, podemos aventurarnos también a pensar que en la organización de *Cantos* existe una mente distinta a la del Darío de *Azul... y Prosas* -que serían conjuntos contruidos sobre todo a base de técnicas yuxtapositivas (cfr. Concha 40-41)- y que, muy probablemente, a pesar de su innegable heterogeneidad, el libro contenga una trabazón arquitectónica que permita entenderlo unificado. De hecho, como acabamos de ver, la apertura del libro con un poema-autorretrato ceñido a un presente concreto (“Yo soy aquel que ayer...”) y su clausura con otro que revela la consciencia de ese autor de ‘ser en el tiempo’ (“y no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos”), nos aporta ya lo que me parece el tema principal resultante de dicha ordenación -la voluntaria ubicación y representación de Darío en un momento histórico particular-, idea que, por tanto, serviría también como medio para la unificación de la diversidad microtemática del volumen.

En general, los acercamientos críticos a este problema han descuidado dos aspectos de *Cantos* -su historia externa y su paratextualidad- que, a mi juicio, proporcionan unos datos muy

útiles para entenderlo como poemario sistematizadoⁱⁱⁱ. En efecto, el asunto se ha abordado sobre todo ignorando las circunstancias puntuales y concretas de la preparación del libro, y desde una consideración estrictamente sincrónica e inmanente del texto en su resultado final. Por eso mismo, los intentos de explicación se han visto obligados casi siempre a apoyar la arquitectura de *Cantos* en la iteración de unas recurrencias temáticas o tonales que, de diversos modos, acabarían funcionando como piedras miliare del camino que iría desde “Yo soy aquel” hasta “Lo fatal” y provocando unos parámetros rítmicos para su lectura. Pero al mismo tiempo la aplicación de esas teorías a la realidad textual, tal como hasta ahora se ha hecho, choca una y otra vez con un número de poemas-excepción que a menudo es tan amplio como el de los poemas fieles al esquema propuesto, cuya validez, por tanto, suele quedar comprometida. Una de las recurrencias ofrecidas ha sido, por ejemplo, la alternancia de poemas líricos y poemas sociales en las tres secciones del libro, pero de forma que la tercera parte vendría a ser como una extensión de menor importancia de la primera y de la segunda secciones. Una consecuencia sería, entonces, que poemas como “Divina Psiquis” o los dos “Nocturnos” perderían trascendencia en favor de otros como “Los tres reyes magos” o “En la muerte de Rafael Núñez”, lo cual contradice, claramente, la lectura acostumbrada de tales poemas, que siempre ha preferido la jerarquización contraria. Algo semejante podría decirse de las propuestas que apoyarían la unidad de *Cantos* en la existencia de parejas de poemas armónicos o complementarios en los momentos iniciales y finales de la primera sección (“Yo soy” y “Salutación del optimista” frente a “Los tres reyes” y “Salutación a Leonardo” -de donde resultaría una sección desorbitadamente asimétrica y una marginación casi completa de las otras dos secciones-) o del libro (Título de la primera sección y “Salutación del optimista” frente a “Lo fatal” y “Letanía de nuestro señor Don Quijote” -en la que ya de entrada llama la atención la equiparación estructural de uno de los títulos de una sección con un poema y la marginación inexplicable del poema liminar-). O las que sugerirían un tono de oda para la primera sección -en la que entonces no encajarían poemas como “Los tres reyes”, “Mientras tenéis”, y ni siquiera el “Canto de esperanza”- y un tono intimista para la tercera, pero donde entonces tampoco cabrían poemas como “Por el influjo de la primavera”, “¡Aleluya!” o “Trébol”, etc. (la segunda sección sería una mezcla de ambos tonos). Por lo que al final suelen decantarse estos trabajos es por la combinación de varios criterios, de diversa índole también, y entre los cuales se encontrarían la alternancia de referentes temporales -tiempos

históricos, momentos del día-, el empleo de técnicas centrípetas en la construcción de poemas -con el fin de evitar la dispersión que el mismo Darío habría sentido en su libro-, la alternancia de esquemas anímicos ascendentes o descendentes, el recurso a grupúsculos de poemas armónicos entre sí, la variación en la sencillez y complicación expresivas, etc. Sin embargo, estos mecanismos funcionarían de una forma tan autónoma e independiente que lo más que podría concluirse es que *Cantos* contaría quizá con momentos armónicos esporádicos pero que estaría unificado salamente por su unidad autorial o intencional, y no por presentar una cohesión manifiesta en la disposición concreta de sus textos y voluntariamente buscada por el editor. Así, las explicaciones dadas hasta ahora acaban resolviéndose más en una descripción del contenido de *Cantos* que en una revelación de su unidad estructural.

Existe, sin embargo, una contribución que a pesar de no centrarse en este tema, resulta de gran utilidad para las intenciones que guían el presente trabajo. Me refiero concretamente al artículo de Sylvia Molloy según el cual “Yo soy aquel” habría que leerlo a la luz del famoso comentario que José Enrique Rodó hizo de *Prosas profanas* en 1899,^{iv} comentario que luego Darío colocó al frente de la segunda edición de *Prosas profanas* (1901). Por extensión, y ya que “Yo soy aquel” es un “texto irradiante” (Molloy 31) es también a la luz de Rodó como principalmente habría que leer todo el poemario. Sí y no; y es que esta hipótesis requiere de una aclaración que por un lado la confirma -proporcionando así a *Cantos* un elemento más de cohesión- pero por otro la corrige y amplía su alcance de forma muy significativa. La precisión -seguramente ya se ha adivinado- tiene que ver con la traída y llevada dedicatoria a Rodó que aparece en *Cantos*. Por razones diversas, dicha dedicatoria se ha reproducido casi siempre al frente del primer poema, de “Yo soy aquel”, pero, como reza la famosa frase, “al principio, no fue así”. En efecto, tanto en la primera edición de *Cantos* como en la segunda, el envío “A J. Enrique Rodó” no aparece a la cabeza del poema -al modo, por ejemplo, de la dedicatoria “A Mariano de Cavia” que aparece en el segundo “Nocturno”-, sino en página enteramente independiente, al comienzo de la primera sección de poemas, igual que ocurre con la segunda sección, que también en hoja independiente lleva la dedicatoria “A Juan R. Jiménez”, y con la tercera, que se dedica “Al doctor Adolfo Altamirano”. La dedicatoria a Rodó abarcaría, pues, a los catorce poemas que componen dicha sección y no sólo al primero de ellos.^v Esto no contradice el que Darío, al redactar “Yo soy aquel”, haya tenido el comentario de Rodó como telón de fondo, pero

no podemos asegurar ya que ésta sea su referencia más inmediata ni tampoco que Rodó sea el principal determinante de *Cantos*. Y es que si, como hizo saber a Juan Ramón, Darío quiso mostrar en *Cantos* al “hombre que siente”, al hombre que Rodó “no encontró en *Prosas profanas*” (Jiménez 1950, 115), se nos quedaría sin respuesta la inserción de los poemas más exteriores o exultantes del libro (ej.: “Helios”, “Marcha triunfal”, “Antes de todo...”, “Urna votiva” etc.), la de los anteriores al comentario de Rodó (“Leda”, “Ofrenda”, etc.) e, incluso, la de las composiciones hispanistas de tono más solemne (“Salutación del optimista”, “Letanía de nuestro Señor don Quijote”, etc.)- Lo que sí resulta posible es que de manera indirecta debamos al uruguayo la dedicatoria global del libro -otro paratexto unificante-, ya que si Darío tuvo en mente las opiniones de Rodó al redactar e incluir en *Cantos* los poemas interiorizantes, ¿por qué no pudo entonces decidirse por dicha dedicatoria (“A Nicaragua / A la República Argentina”), para responder a la acusación rodoniana -quizá todavía más comprometedora- de que el nicaragüense no era “el poeta de América”? (Darío 1901, 7).

Antes de exponer mis opiniones acerca de la organización de *Cantos* creo que debo hacer una advertencia, y es que, dadas las peculiaridades del poemario -un amplio total de cincuenta y nueve poemas, muy diversos entre sí, y agrupados en tres secciones también muy desiguales-, no creo que para identificar la posible organicidad del libro haya que suponer la pre-existencia de unas pautas rígidas o exactamente simétricas, en las que luego ir encajando la distribución de los poemas. En este caso, me parece más realista apuntar por la flexibilidad. Las circunstancias históricas y los datos documentales aconsejan también ese punto de partida. En efecto, aunque Darío hace su primera alusión a “mi próximo volumen de versos” en abril de 1903 y al título del mismo -*Cantos de vida y de esperanza* -sic-, que califica de *plaque*, en julio del mismo año (cfr. Jiménez 1990, 96 y ss.), el arribo de los originales a Juan Ramón -que fue quien principalmente se ocupó de la edición del libro- ocurrió de forma irregular y escalonada, y no pudo concluir sino a mediados de mayo de 1905, fecha de la aparición de la “Letanía de nuestro señor don Quijote” (cfr. Darío 1995, 461). Si tenemos en cuenta que *Cantos* vio la luz a mediados de junio de ese mismo año -con al menos una tirada de pruebas de imprenta de por medio- debemos pensar que no fue mucho el tiempo efectivo de que se dispuso para la ordenación definitiva de los heterogéneos materiales (cfr. Darío 1995, 71-80). Y si, además, recordamos que varias composiciones estuvieron sujetas a una doble ordenación,^{vi} - y que Darío, como se deduce de su correspondencia, no escribió los poemas con un plan preconcebido,

creo que proponer esos esquemas rígidos para todo el libro es, efectivamente, un presupuesto poco o nada adecuado. Lo que, me parece, no lo será tanto, es el recurso a las secciones primera y segunda del libro con el fin de procurar desentrañar alguno de esos esquemas rectores, ya que la menor cantidad de poemas de ambas las hace mucho más manejables para el crítico que la tercera, como es de suponer que también ocurrió con el editor.

A continuación recojo los cinco grupos de poemas que forman *Cantos*, según se desprende de la correspondencia entre Darío y Jiménez:^{vii}

1) Los pensados por Darío para la plaquette que inicialmente tituló *Cantos de vida y de esperanza* abiertos quizá por “Yo soy aquel” pero que, en su mayoría se incluirían en la tercera serie de la versión final del volumen. No habrían aparecido en publicación anterior a la del libro y habrían sido redactados durante los años de 1903 a 1905, años de profunda desilusión vital para Darío. Esto explicaría en parte el tono pesimista de la tercera sección de *Cantos*, en oposición a la primera y a la segunda. Algunos ejemplos de tales poemas serían “Divina Psiquis”, “Ay, triste del que un día”, “Oh, miseria” o “Thánatos”.

2) Los conservados por Darío en París pero que ya habían aparecido en publicaciones periódicas, en España o en América. También, en su mayoría, habrían quedado incluidos en la misma serie que los anteriores. Probablemente cabrían aquí “Leda”, “Tarde del trópico”, “Marina”, “Madrigal exaltado”, etc.

3) Los cuatro poemas de *Los Cisnes*, dedicados a Juan Ramón; posiblemente y de modo temporal, Darío los consideró apropiados para encabezar su *plaquette*, una vez cambiado el título, aunque también cabe la posibilidad de que fueran parte de un volumen independiente planeado por el nicaragüense. Salvo el dedicado a la muerte de Rafael Núñez, habrían sido escritos muy probablemente a finales de 1904, ya que en el prólogo a la segunda edición de *Los raros*, de enero 1905, *Los Cisnes* se ofrece como título de una obra de próxima aparición^{viii}.

4) Los conservados por Juan Ramón, bien porque Darío se los hubiera enviado a él como regalo (“Torres de Dios”), como colaboración para alguna revista (“Por el infujo de la primavera”) o porque el mogueño los hubiera conservado por iniciativa propia, tomándolos de publicaciones periódicas o -según sus palabras- copiándolos de memoria. (“Al Rey Óscar”, “Marcha triunfal”; cfr. Jiménez 1990, 114).

5) Los compuestos y/o recitados en Madrid en los primeros meses de 1905, fechas de un viaje de Darío a Madrid, y hasta el momento de entrega de los originales a la imprenta, a finales de la primavera de ese año. Aquí cabrían la “Salutación del optimista”, la “Letanía de nuestro señor don Quijote” y el soneto “A Phocás”.

Éste fue, pues, el variado conjunto de poemas llegado a las manos de los responsables finales de la edición. Digo ahora responsables, en plural, porque el alcance exacto de las intervenciones de Darío y de Jiménez en el proceso todavía está por desvelar, y probablemente siga así por mucho tiempo. En carta de diciembre de 1904, Darío había sugerido a Juan Ramón Jiménez, poseído entonces por una fervorosa veneración por el nicaragüense, la posibilidad de “clasificar lo que hay y dar ordenación a los escasos materiales. Si usted gusta, *lo haremos, o lo hará la bondad de usted*” (Jiménez 1990, 113; subrayado mío). Asumir, pues, como a veces se ha hecho, que Darío fue el único responsable de la edición -identificar autor y editor- puede en este caso no ser una opción equivocada, pero resulta casi imposible de conciliar con los datos y testimonios que han llegado hasta nosotros. Por ahora, no parece posible traspasar ese incierto umbral, pero al mismo tiempo, a la vista de dichos testimonios, resulta lícito afirmar que Juan Ramón fue el principal responsable de los momentos finales de la edición. Así lo confesó él en varias ocasiones (cfr. Jiménez 1961, 230, y Gullón, 56), así parecen probarlo también otros recuerdos suyos (cfr. Jiménez 1990, 175) y también el envío a Rubén de las pruebas de un texto que no parece ser otro que *Cantos* (cfr. Jiménez 1990, 201). Y, si son ciertas sus palabras respecto a “Torres de Dios” (cfr. Guerrero 195), según las cuales el autor de *Animal de fondo* habría tenido autonomía para alterar o suprimir las dedicatorias de algunos poemas, ¿por qué entonces no es posible que dispusiera también de unas atribuciones más amplias que, incluso, afectasen a la organización global del poemario? Los datos que expongo a continuación no hacen sino fortalecer esta hipótesis; antes, sin embargo, un brevísimo excursus.

Hablábamos al comienzo de la rotundidad arquitectural de *Cantos* frente a los esquemas yuxtapositivos de *Azul... o Prosas*. Pues bien, como se sabe, Jiménez siempre tuvo una actitud demiúrgica más marcada que Darío a la hora de dar forma a lo informe, a la hora de organizar sus libros como un todo armónico. Aurora de Albornoz, a propósito de *Arias Tristes* (1903), afirma que en ese poemario de Jiménez no hay monotonía sino “más bien una consciente búsqueda de unidad tonal. Acaso está aquí la primera intuición -y logro- de los que luego será empeño permanente de

Juan Ramón: el concepto de libro, de cada libro, como conjunto unitario” (Jiménez 1981, 23). Y, en cuanto a testimonios del propio Juan Ramón, no hemos de esperar hasta sus proyectos de madurez - hasta títulos tan significativos como *Unidad*, por ejemplo- o hasta aforismos como “el orden es la libertad” o “el hombre que tiene orden en su vida es libre” (Guerrero 450), para confirmar que esa actitud es una de las constantes típicas de su modo de trabajar; y así, en carta del 2 de junio de 1900, Jiménez informaba a Darío de sus “grandes deseos de que salga pronto el libro [*Ninfeas*], pues tengo ya otros dos en preparación; en el que lo fío todo es en *Besos de oro*, libro que honraré con la dedicatoria a usted. Tiene dos partes; una llamada *Bruma*, en donde irán las poesías de ensueño, de dolor y de nostalgias; y otra titulada *Luz*, que estará formada por las poesías cerebrales, fábulas mitológicas, etc; una parte de plata y otra de oro.” (Jiménez 1990, 191). La voluntad conformadora que se deduce de estas palabras, al lado de las referidas a *Arias Tristes* citadas antes, nos permiten entonces suponer que Jiménez, como editor de *Cantos*, buscaría también la manera de unificar los heterogéneos materiales darianos llegados hasta él e, igualmente, que las técnicas empleadas para su ordenación no diferirían mucho de las utilizadas para los poemarios suyos de esos años. Combinando ahora todos estos factores -intervención de Jiménez en la edición, preocupación de éste por un resultado armónico, condicionamientos materiales en la preparación del original- nos queda simplemente exponer las notas que a nuestro juicio hacen de *Cantos* un conjunto unitario y que, al mismo tiempo, proponen a Jiménez como autor de tal ordenación.

1) Desde el punto de vista estructural, lo que distingue a *Cantos* del resto de los libros darianos, y no sólo de *Azul...* o *Prosas* sino también de todos sus poemarios posteriores, es su distribución tripartita, es decir, el agrupamiento de los poemas en las tres series mencionadas. (*Cantos de vida y esperanza / Los Cisnes / Otros poemas*). Como digo, semejante división es nueva en Darío, y única también, pero, sobre todo, es recurso habitual en el Juan Ramón contemporáneo a *Cantos*, que lo utiliza en *Arias tristes* (1903), libro dividido en “Arias otoñales” -25 poemas-, “Nocturnos” -24 poemas- y “Recuerdos sentimentales” -27 poemas-, en *Jardines lejanos* (1904), que divide en “Jardines galantes” -28 poemas-, “Jardines místicos” -27 poemas- y “Jardines dolientes” -29 poemas- y *Pastorales* (escrito en 1905 aunque publicado en 1911), que se divide en “La tristeza del campo” -24 poemas-, “El valle” -22 poemas- y “La estrella del pastor” -23 poemas-^{ix}. El mismo esquema se repite también en *Elegías* (1908), con “Elegías puras” -33 poemas-, “Elegías

intermedias” -31 poemas- y “Elegías lamentables” -33 poemas-, y *La soledad sonora* (1908), donde a un poema introductorio se añaden “La soledad sonora” -34 poemas-, “La flauta y el arroyo” -31 poemas- y “Rosas de cada día” -33 poemas-. Es claro, pues, que el Jiménez de esos años ve en las distribuciones tripartitas un modo de conseguir la armonía que persigue para cada libro, y que tiende también hacia una configuración numéricamente simétrica en sus poemarios, como indica la similar cantidad de composiciones que suele incluir en las tres secciones de cada libro. Pero, al mismo tiempo, esas ligeras diferencias cuantitativas entre las secciones de sus libros nos dicen que su preocupación por la unidad ordenada de cada poemario no se identifica con una obsesión por la exactitud matemática y que, por tanto, la flexibilidad forma parte también de sus recursos unificadores (“Yo -comenta Juan Ramón en 1903- soy partidario de que se publique todo cuanto se escriba, porque se es más noble y es menos hipócrita dar todo el corazón; entre lo débil va lo fuerte y a veces la hojarasca lleva rosas nuevas”; Jiménez 1969, 249).

2) Títulos y guarismos romanos: ya dijimos que el título original del libro, tal como apareció en sus dos primeras ediciones (1905 y 1907), fue el de *Cantos de vida y esperanza. Los Cisnes y Otros poemas*. Lo que la correspondencia entre Darío y Jiménez permite suponer es que el nicaragüense pensó el título de *Cantos de vida y esperanza* para los poemas que escribió y fue recopilando por esas fechas (1903-1905), y sobre todo para aquéllos de índole existencial, predominantemente pesimistas. Es muy probable también que en algún momento, Darío haya pensado en colocar *Los Cisnes* al comienzo de su proyecto, ya que poco después, en los ejemplares de la segunda edición de *Los raros* (1905) se mencionaban “en preparación” *Los Cisnes y otros poemas* (sic; Darío 1905, 255). Hay, por último, otro momento en que Darío parece haber pensado dar a la imprenta una “edición monumental de *Los Cisnes*” (sic; Jiménez 1950, 174), aunque, según lo muestran los recuerdos de Jiménez, no queda claro si este proyecto coincidiría con los dos anteriores o sería otro completamente distinto. De todos modos, lo que nunca se da en dicha correspondencia es la aparición del título final del libro, el de *Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y Otros poemas*, por lo que resulta lícito suponer que éste fuera decidido también en las etapas últimas del proceso y que Jiménez, dada la autonomía de que parece haber disfrutado en esos momentos y su predilección por las organizaciones tripartitas, tuviera una parcial o completa responsabilidad en el cambio. Por otro lado, conviene reparar en la numeración final de los poemas, algo aparentemente

circunstancial pero que mirado a la luz de los demás poemarios de Darío y del conjunto de los de Jiménez no lo es tanto. En efecto, *Cantos* es el único poemario del Darío maduro que presenta todos y cada uno de sus poemas encabezado con una cifra romana,^x al igual que los poemarios de Jiménez que comparten con él su triple división. Por otra parte, el hecho de que la mayoría de los poemas no vayan encabezados por un ordinal romano en su versión autógrafa pero sí en la versión impresa, se puede explicar, fácilmente también, desde las técnicas editoriales de Juan Ramón, quien prefería “ver el original para la imprenta y ordenarlo a su gusto, o ver las pruebas y sobre éstas hacer la numeración antes del ajuste de las páginas” (Guerrero 205).

3) En *Cantos* los tipos de dedicatorias se reparten de modo semejante a los poemarios de Jiménez que van de 1903 a 1905 (*Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*). En *Cantos* aparece, en primer lugar, una dedicatoria general del libro (“A Nicaragua / A la República Argentina”), en segundo lugar las que afectan a cada sección del libro (“A J. E. Rodó” para la primera, “A Juan R. Jiménez” la segunda y “Al doctor Adolfo Altamirano” la tercera) y en tercer lugar las que afectan a algunos poemas particulares, que en el caso de *Cantos* aparecen sólo en la tercera sección (el poema “Caracol”, por ejemplo, que se dedica “A Antonio Machado”). En el caso de Jiménez, se repite prácticamente el mismo esquema. Así, *Arias tristes*, se dedica primero como conjunto a “A / Gregorio Jiménez”, y luego, por secciones, a “A / Ana María de Solís” (I), “A / Juana de Quirós” (II) y “A / Sor María del Pilar Jesús” (III). Por su parte, *Jardines lejanos* se dedica “A la divina memoria de Enrique Heine”, y, respectivamente, sus tres secciones, “A Vicente Pereda”, “A Francisco A. De Icaza” y “A Antonio Machado”. Por último, el conjunto de *Pastorales* va dedicado “A / Gregorio Martínez Sierra [...]”, la primera de sus secciones “A / Francina / carne blanca, ojos bellos / finos rizados”, la segunda “A / la memoria de / Estrella / que se murió en mayo” y la tercera “A / María del Rocío / la de la gala-de-rosa”. Y, como equivalentes funcionales de las dedicatorias particulares, que no aparecen como tales, se podrían entender las breves citas de autores como Jorge Manrique, Góngora, Espronceda, el propio Darío, Rodenbach o Leconte de Lisle que Jiménez utiliza para encabezar algunos de sus poemas (cfr. Jiménez 1967, 266, 356, 539, etc.).

4) En la correspondencia entre ambos autores nunca se hace mención a los poemas hispánicos o al sentimiento de hispanidad que domina el libro y que a menudo se ha considerado el nervio ideológico de éste. Igualmente, entre los manuscritos conservados por Juan Ramón y luego

entregados por él a la Biblioteca del Congreso sólo el primer poema de *Los Cisnes* tiene esa orientación temática como motivo principal. En el mismo sentido, creo que debería haber llamado la atención el hecho de que “Yo soy aquel”, el poema que sirvió para presentar el título del volumen, no contenga alusión alguna a esa línea temática. Cabría, pues, pensar que el hispanismo de *Cantos*, al menos como ahora lo conocemos, sólo habría surgido a posteriori, seguramente en los momentos finales de la edición^{xi}. Por último, y con la excepción de “Los Cisnes (I)” todos los poemas hispánicos de *Cantos* conciden en haber sido publicados en revistas periódicas antes que en el libro, lo cual podría explicar su conservación por parte de Juan Ramón y al margen de Darío y que, el moguerense, de acuerdo o no con Darío, hubiera decidido incorporar todos ellos a *Cantos*^{xii}. Esto no pasaría de mera suposición si no contáramos con otros datos que apuntan en la misma dirección:

a) aunque es una imagen que duró toda la vida^{xiii}, una de las constantes en los textos de Juan Ramón coetáneos a *Cantos* y referidos a Darío, es la tendencia a hacer del nicaragüense un poeta español, a españolizarlo, para de este modo oponerlo a los cánones de la “gente vieja” -estamos en los años de la famosa polémica modernista y del modernismo militante de *Helios* (cfr. O’Riordan 1973 y McDermot 1981)-. Por ejemplo, en su reseña de las *Peregrinaciones* de Darío, de 1903, comienza Jiménez con la categórica afirmación de que el nicaragüense es “uno de los poetas españoles más grandes de todos los tiempos y de los menos comprendidos y más injustamente atacados por enanos literarios” (Jiménez 1990, 166); y un año más tarde, también en *Helios*: “La gente sigue ignorando quién es Rubén Darío. Rubén Darío es el poeta más grande que hoy tiene España [...] Tiene sonos de la primavera de Hugo, violetas de Bécquer, flautas de Verlaine y su corazón español. Vosotros no sabéis, imbéciles, cómo canta este poeta” (Jiménez 1990, 170). Esta ‘españolización’ de Darío y consecuentemente el hispanismo de *Cantos* se entienden también mejor si pensamos que el de Jiménez no fue un caso aislado y que esa actitud no era sólo una consecuencia de su devoción personal, ya que existían también más autores peninsulares que percibieron a Darío desde una óptica semejante. A modo de ejemplo podemos recordar unas palabras de Unamuno en 1905, cuando, al comentar un trabajo sobre literatura peruana, afirmaba que Darío, por sus recursos a la literatura medieval peninsular, “ha sido, y va cada vez más siendo, profundamente español” (Unamuno I, 893). O estas otras de Andrés González Blanco, en el segundo volumen de *Los contemporáneos* (1907), cuando, al repasar desarrollo del modernismo peninsular, escribe que

“descontando a Rubén Darío, argentino por clasificación, aunque por adopción sea español y de generación anterior, surgieron Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Antonio Machado [...]” (Zuleta 258). En consecuencia, el hispanismo de *Cantos*, así considerado, podría entenderse no tanto como producto de una previa determinación de Darío cuanto de los deseos de Juan Ramón de reivindicar su propia imagen del nicaragüense y, al mismo tiempo, de satisfacer las expectativas de lectura e ideológicas de la ‘gente nueva’ española.

b) paralelamente, el asunto hispánico aparece por momentos como el elegido por el editor como eje vertebrador del libro. Así, en la primera sección son dos poemas mayores con este perfil (“Salutación del optimista”, “Al rey Óscar”) los que siguen al poema introductorio. Otros dos de los poemas mayores de dicha sección (“Cyrano en España”, “A Roosevelt”) pertenecen también al mismo campo temático. Algo semejante mismo puede decirse del segundo grupo (“Los Cisnes”) ya que su primer poema presenta también la misma orientación. Igualmente, el poema inicial de la sección tercera es también un poema hispánico (“Retratos”) y el resto de ellos -de los poemas hispánicos- se va repartiendo con cierta regularidad a lo largo de esta tercera serie, como si con esa distribución se hubiera buscado una periodicidad temática para la sección.^{xiv} En este contexto, el carácter de poema mayor de la “Letanía de nuestro señor Don Quijote” -el último poema hispánico de la serie- serviría como conexión con el primer grupo de poemas y, así, como confirmación de la importancia del tema hispánico para el conjunto del libro. Si a estas características estructurales de *Cantos* añadimos los hechos de que este tema dariano era de los preferidos por Juan Ramón, como se desprende de las anotaciones que hizo en su ejemplar de *Prosas profanas* (cfr. Monguió 112), y de su interés por un proyecto titulado “Rubén Darío español”, en el que incluiría precisamente todos los poemas hispánicos de *Cantos* (cfr. Jiménez 1990, 47 y ss.), podremos concluir que este hispanismo, tal como se da en el libro, sería efectivamente su eje ideológico, pero debido sobre todo al trabajo demiúrgico de Juan Ramón, que los habría ubicado en momentos privilegiados del libro y los habría convertido también en el nervio principal de la sección más amplia y heterogénea de las tres.

5) Existen otros momentos en el libro que permiten postular también la existencia de intentos semejantes de ordenación. No creo que, tal como se presentan, ofrezcan garantías completas de ser recurrencias conscientemente buscadas, pero en cualquier caso se encuentran más cercas de las técnicas orgánicas de Juan Ramón que de las aditivas de Darío. Una de esas recurrencias sería la

alternancia de los poemas epicúreo-eróticos de la tercera sección, que se ordenarían con una disposición similar a la que antes proponíamos para los poemas hispánicos. Aquí entrarían el II (“Por el influjo de la primavera”), el XII (“Leda”), el XIX (“Madrigal exaltado”), el XXVI (“Aleluya”), el XXXIV (“Programa matinal”) y el XXXVII y XXXVIII (“Ofrenda” y “Propósito primaveral”). Así, sobre este entramado de poemas hispánicos y epicúreos se habrían ido repartiendo las demás composiciones, que en su gran mayoría son interiorizantes y pesimistas, y de cuyo mayor número global acabaría resultando el tono anímico dominante del poemario. Otra recurrencia posible sería la de la alternancia de poemas de versos cortos y largos -tomo como frontera el decasílabo- al comienzo de la tercera sección y que sería extensible con cierta flexibilidad hasta el poema X (“El verso sutil”). Es ésta una alternancia truncada seguramente por la imposibilidad real de combinar en ese modo los, en este sentido, más homogéneos materiales disponibles -el grupo de poemas de versos largos es más amplio que su complementario-, pero eso mismo es lo que hace más difícil pensar que dicha alternancia sea simplemente un resultado del azar^{xv}. Así pues, la unidad armónica de la tercera sección de *Cantos* se habría intentado mediante la combinación de isotopías de diferentes niveles -contenudistas y expresivas-, combinación ésta que tampoco es ajena a las técnicas editoriales de Juan Ramón: “Hablamos del libro *Canción*, y dice tiene [sic] ya ordenados tres pliegos nuevos, pero esta ordenación constituye para él un gran trabajo muy ingrato, porque no se trata de creación, sino de procurar que sin quebrar la línea de una época *aparezcan las poesías sin repetición de temas, ni de metro, ni de consonantes*, etc., lo cual es sumamente complicado, pues *una vez logrado el orden en un sentido puede no estar bien en otro distinto, y hay que volver a componer el pliego*, porque una cosa que no está bien acabada no la da a la imprenta” (Guerrero 428; subrayado mío).

6) Igualmente, si nos fijamos en los elogios que a lo largo de su vida hizo Jiménez de los poemas de *Cantos*, notaremos que dichos elogios parecen concentrarse en los poemas que, de un modo u otro, se ubican en lugares principales del libro. Así pues, sus preferencias personales específicamente estéticas, junto a los aspectos ideológicos y recursos técnicos antes comentados, servirían también para explicar la ordenación del poemario. No debe extrañar, pues, que a los poemas de la primera sección sean a los que principalmente se refieran los elogios de ese tipo que han llegado hasta nosotros. Acerca del poema inicial, por ejemplo, comentaba Jiménez, al poco su

aparición: "Leí su poesía de *Alma Española*: esa poesía tan mágica y tan fragante. ¿Quién hace hoy versos como éstos de usted?, (Jiménez, 198). De la "Salutación al optimista", poema que sigue a "Yo soy aquel": "Se publica la 'Salutación' Yo me la aprendo de memoria (Jiménez 1990, 175)". De "Al rey Oscar", tercer poema del libro: "Y yo [lo] leía una vez y otra vez arrobado hasta no poder apartar mis ojos del papel [...] Y yo no entendí aquello del todo, pero me exaltaba, me transportaba" (Jiménez 1990, 50-51). De "A Roosevelt": "Esta oda es uno de los poemas más hermosos, más 'perdurablemente modernistas' de Rubén Darío. Es lo que no pasará de él. Y tampoco pasará lo que la oda dice" (Jiménez 1990, 177). Por su lado, "Torres de Dios" es también un "bellísimo poema" (Jiménez 1990, 136). De la "Marcha triunfal", en una reseña de *La copa del rey de Thule*, de Villaespesa (1899), y antes de conocer personalmente a Darío: "... y aquí una palma al glorioso argentino [sic], al príncipe del modernismo; una palma fresca y un aplauso sonoro, vibrado al son del ensueño de la 'Sonatina', del clamor de la 'Marcha Triunfal'..., del laurel de la 'Marcha Triunfal'" (Jiménez 1969, 208). Por último, dos notas referidas a los poemas que abren la tercera sección. Recordando su primera lectura de "Retratos" escribe: "dos poemas, nuevos para mí, de Rubén Darío, 'Hidalgos' y 'Sor María' [sic], y me los estaba bebiendo embriagado" (Jiménez 1961, 223); y, a propósito del "mágico romance" "Por el influjo de la primavera", en carta a Darío: "Ya sabe usted que sus maravillosos versos están en *Blanco y Negro* (Jiménez 1990, 112 y 200).

7) De mismo modo, si relacionamos la distribución de temas con la ubicación de las composiciones en las tres series, podemos percibir una cierta y orgánica jerarquización que de nuevo nos remite más a Jiménez que a Darío, como probable autor de tal ordenación. Así, no me parece casual que en la primera sección, además del canto introductorio y de los poemas hispánicos mayores se incluyan las composiciones metapoéticas, es decir las que tienen la Poesía, la Belleza o el Poeta como asunto central ("Salutación a Leonardo", "Pegaso", "¡Torres de Dios!", "Mientras tenéis" y "Helios"). Éstos, como ya se sabe, fueron asuntos preferidos y constantes en las meditaciones de Jiménez, su camino hacia la metafísica y la divinidad (cfr. Blasco, *passim*); y no tendría nada de extraño que su ubicación en *Cantos* dependiera de esas preferencias de Jiménez porque, además, coinciden también con aspectos muy concretos de su ideología estética. Un ejemplo sería el caso de "Torres de Dios" y "Mientras tenéis", que mostrarían claramente la concepción juanramoniana del Poeta como parte de la "aristocracia a la intemperie" (Blasco 84), es

decir, como integrante de ese grupo de *aristos* que debe vivir en un mundo prosaico y materialista y grupo al que se opone “el bestial elemento [que] se solaza / en el odio a la sacra poesía” (Darío 1995, 363). Por eso es que se recupera en esta sección la “Salutación a Leonardo”, de 1899, ya que en ella se elogian los logros estéticos del genio, y se presenta al autor de *La Gioconda* como protector y modelo de artistas.^{xvi} Y así se entiende también que “Helios” no sea un canto a la Naturaleza ni al Sol, como a veces ha sido interpretado, sino una alabanza de la revista *Helios*, elogiada con frecuencia por Darío (cfr. Darío 1995, 368) y, sobre todo, exponente del modernismo militante que llevó a sus redactores -Jiménez entre ellos- a una crítica agresiva de la sociedad española y a una consideración maniquea de la cultura de su tiempo, maniqueísmo que no casualmente es también uno de los esquemas rectores de este subgrupo de poemas darianos^{xvii}. El último elemento a considerar en esta sección sería el concepto nuclear de “esperanza”, que se daría de forma explícita o implícita en los poemas existenciales-optimistas de esta sección (“Los tres reyes magos”, “Spes” y “Canto de esperanza”), pero que se extendería también a los poemas hispánicos y metapoéticos de la misma, y quedaría convertido en un aglutinante más de dicha sección, cuyo título quedaría así justificado.^{xviii} Quizá desde esta perspectiva final, desde la confluencia de un existencialismo esperanzado con un hispanismo optimista y una afirmación positiva y militante del quehacer poético es como se pueda entender que el poema último de la sección sea “La marcha triunfal”, que no deberá verse ya como una fanfarria musical añadida a una serie de composiciones hondas o comprometidas sino como la consecuencia natural de la dinámica propuesta en los poemas que le preceden y, por ello, la clausura más apropiada para la sección. El ‘triumfo’ de su título sería, pues, el colofón ideal en que se resolverían las tres tensiones -existencial, identidad cultural y artística- desarrolladas en los otros poemas, y la palabra clave que podría condensar los semas del título general de la sección (“cantos”, “vida” y “esperanza”). Así leída, la primera sección podría considerarse también una sección también completa y cerrada.

La segunda sección no haría sino confirmar la existencia de esa jerarquía y orden queridos por el editor de *Cantos*. Ya vimos las razones que explicarían la aparición del cisne hispánico en el poema inicial de la sección. Después de él aparecería el cisne existencial o metafísico, un cisne, el de “En la muerte de Rafael Núñez”, que por un lado liga a esta sección a la primera -la idea de este poema y la de “Spes” es la misma y por tanto conectaría mejor con la prioridad temática de los

poemas de la primera serie frente a los desesperanzados de la tercera-, pero por otro lado, esta ubicación suya podría remitirnos también a la obsesión por la muerte que tanto agobió a Jiménez durante esos años (cfr. Jiménez 1969, 65-203). Por esto es fácil entender también que los dos cisnes eróticos se den al final de esta segunda sección, del mismo modo que los poemas sensuales se dan sólo en la la tercera y última parte del libro. Así, la segunda sección, en cuanto continente de poemas hispánicos, existencial-esperanzados y eróticos, se situaría propiamente como grupo de transición temática entre la primera y la segunda.

8) Cabría mencionar, por último, los cruces intertextuales de *Cantos* con la obra juanramoniana de esos años. Me refiero ahora a esta intertextualidad no tanto porque nos ayude a desentrañar la armonía arquitectural de *Cantos* como porque proponga la posibilidad de que algunos escritos de Jiménez hayan servido de inspiración, de hipotextos, a varios poemas del libro de Darío, haciendo así que la presencia de Jiménez en *Cantos* fuera más allá de la de su 'simple' labor de editor. No parece estar documentado que Jiménez reconociera su propia obra en los versos del 'maestro', ni tampoco parece que ello haya condicionado la organización del poemario, pero de todos modos y aunque también hay casos en que la relación intertextual habría ocurrido en dirección contraria -es decir, los poemas de Darío como hipotexto de los de Jiménez-, creo que lo más novedoso aquí sería la posibilidad de que el 'discípulo' fuera quien explicase indirectamente la existencia de algunos de los versos del poemario más intenso del 'maestro', alterando así la lectura tradicional de estas relaciones intertextuales (cfr. Jiménez 1982a, 23-4). Ya hemos tenido constancia de la admiración de Juan Ramón por Darío y sus poemas; para completar el cuadro y justificar el carácter 'discipular' de Darío, reproduzco ahora los elogios suyos a Jiménez que me parecen más útiles para mi propósito: "Hay [en España] poetas nuevos que anuncian mucha belleza y sueñan y dicen bellamente su soñar. Y, entre ellos, dos que quiero y prefiero: Antonio Machado y V. mi amable Jiménez [...] De V. veo cosas deliciosas en *Helios* [...] A V., querido amigo, le recuerdo y *le leo siempre con creciente placer* [...] *Siempre me es amable su poesía, y su prosa, y su prosa, y su poesía* [sic] [...] Le repito que *sus versos me han venido a perfumar la mente* . Recibí su libro encantador (Jiménez 1900, 97 y ss; subrayados míos.). Para justificar mi propuesta, recojo a continuación los textos en que creo más fácil percibir dicha relación. En las columnas de la izquierda aparecen los textos de *Cantos*, con su primera fecha documentada o probable, y en la de la derecha

los textos de Jiménez, también con su primera fecha documentada (en el caso de Jiménez se da sólo la del libro en que se recogieron por primera vez, aunque es probable que alguno de ellos haya tenido alguna publicación anterior y conocida por Darío).

Concluyendo ya, podríamos afirmar que la heterogenidad evidente y multiforme de *Cantos* no parece implicar necesariamente la ausencia de un intento de ordenación y arquitecturación del conjunto de sus poemas. Que tal empeño haya sido difícil de detectar y describir con cierta precisión se explica sobre todo por el acercamiento al problema desde una perspectiva demasiado abstracta, prescindiendo de los condicionantes más inmediatos de la edición del libro y considerando éste únicamente en su inmanencia textual. Por el contrario, el estudio del problema a partir de la intervención Juan Ramón Jiménez y del análisis de sus elementos paratextuales, resulta mucho más fructífera y creemos que permite la reconstrucción de la unidad querida para el libro en el momento de su preparación. Esa unidad se explicaría principalmente desde las técnicas unificantes de Jiménez, que para *Cantos* como para muchos de sus trabajos no conllevan la existencia de esquemas inflexibles y que se resuelven principalmente en una lucha contra la dispersión temática y en la iteración más o menos periódica de recurrencias de diversa índole. Así, la unidad arquitectural de *Cantos*, se habría construido con recursos pertenecientes a distintos niveles. El primero de ellos, quizá el más obvio y fácil de identificar, sería su concepción como *opus rotundum*, con la presencia de dos poemas unánimemente interpretados como composiciones ideales para la apertura y cierre del libro. A su vez, la diversidad propuesta por el título original del volumen queda parcialmente neutralizada si la consideramos a la luz de la preferencia juanramoniana por las distribuciones tripartitas, que devendrían en medios de acceso a un resultado final armónico. Tendríamos luego la conformación proporcionada por los elementos paratextuales, principalmente las dedicatorias, las cuales, concretadas en la global del libro y las tres seccionales, insistirían en ese esquema tripartito del volumen y neutralizarían de nuevo la heterogenidad y diversión provocadas por el título original. En este sentido, no parece casual que *Cantos* sea el único ejemplo dariano en que las dedicatorias se distribuyen de manera tan geoméricamente paralela al título del libro. Por otro lado, el aparente desorden y autonomía de esas tres secciones del libro no sería tal, o al menos no de

forma absoluta, ya que sobre sus contenidos temáticos operaría una jerarquización que explicaría la distribución de los poemas con un orden determinado y la concentración en cada una de las secciones de unas isotopías temáticas también muy determinadas; el papel de sección intermedia que juega la segunda de ellas es claramente revelador de esas intenciones jerarquizantes. La existencia de esa jerarquía temática justificaría la relegación a la última sección del libro de poemas más hondos y más profundos que algunos de la primera pero que no encajarían en la estructuración temática buscada por el editor. Por otro lado, y de diferente manera, todas las secciones comparten la presencia de un hispanismo que, proceda de las intenciones iniciales de Darío o, más probablemente, de la iniciativa personal de Jiménez, acaba funcionando como un eje ideológico que también las mantiene conectadas y que, en el caso de la tercera sección, parece haber sido propuesto como la recurrencia más regular y periódica. Que un fenómeno semejante pueda intuirse otros campos temáticos y en los niveles más formales de esa tercera sección justifica también la hipótesis de un intento efectivo de ordenación de los poemas, que si no pudo ser totalmente simétrica se debió sobre todo a la amplitud y variedad insalvable de los originales empleados, a las circunstancias materiales de la edición y a algunos de los criterios editoriales de Juan Ramón. Lo que creo que, en cualquier caso, podemos asumir ya es que con *Cantos* no estamos ante un libro desorganizado o de arquitectura improvisada, como quizá una primera lectura pudiera hacer pensar, y que, para ser comprendida, esa unidad suya parece necesitar imperiosamente de las contribuciones técnicas de Juan Ramón. Las incógnitas referidas a *Cantos* que se resuelven con la inclusión de Jiménez en el proceso de su edición son tan numerosas y significativas que acaban haciendo del moguerense un componente necesario del contexto de este libro de Darío. Creo, por ello, que resulta lícito concluir el presente trabajo de una forma cerrada y circular, al modo de *Cantos*, afirmando finalmente que ha sido posible justificar el título que lo encabeza (“Para leer *Cantos de vida y esperanza*”) y también el que, desde una escritura (pos)moderna, que tanto gusta de lo(a)s parén(tesis), habría podido recibir (“El demiurgo en su rincón: Juan Ramón Jiménez y la ordenación del *Ca(nt)os de vida y esperanza*”).

-
- 1.) Cfr. *Alma Española*, Madrid, 7 de febrero de 1904, p. 7.
 - 2.) El manuscrito puede consultarse en la Biblioteca del Congreso, a la que Juan Ramón regaló gran parte de los autógrafos de *Cantos*. Sobre este particular, cfr. Sánchez Romeralo, Antonio: “Los autógrafos de *Cantos de vida y esperanza*. Papel de Juan Ramón en la edición del libro y en la conservación de sus autógrafos”. *Revista Hispánica Moderna* XLI (1988) 45-60.
 - 3.) Como referencia de los comentarios que siguen tomo, además del artículo de Jaime Concha aludido en la referencia parentética anterior, los trabajos de Juan Carlos Ghiano, Allen W. Philips y Marie-Claire Zimmerman que se recogen en la bibliografía general.
 - 4.) Molloy, Sylvia: “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*.” *Texto crítico* 14:38 (1988) 30-42. En edición reciente, la crítica del uruguayo acerca de *Prosas profanas* puede leerse en Rodó, José Enrique: *Ariel y otros ensayos*. México: Porrúa, 1989, pp. 137-170.
 - 5.) Dicha dedicatoria estuvo también ausente en la primera publicación del poema, en *Alma española* (cfr. nota 1), donde tampoco llevaba ningún otro envío. Por otro lado, la primera mención documentada a Rodó, en el contexto de la publicación de *Cantos*, es la de una carta de Darío de diciembre de 1904, es decir, casi un año posterior a “Yo soy aquel” y de un modo que las palabras del nicaragüense parecen referirse más bien a composiciones interiorizantes del tipo de “Lo fatal” u “Oh miseria” (cfr. Jiménez 1990, 115). Igualmente, la dedicatoria pudo ser un modo de compensar el descuido de los editores de la segunda edición de *Prosas profanas*, que omitieron el nombre de Rodó al final del famoso comentario (Molloy supone -sin rebatir las afirmaciones de Darío en sentido contrario- que tal omisión fue deliberada; cfr. Darío 1950, I, 204, y Molloy 32).
 - 6.) Así cabe deducir del hecho de que sean varios los autógrafos cuya cifra ordinal manuscrita -que en ningún caso parece ser la de Darío- no corresponda con la que presentan en el volumen impreso. Tal es el caso de “Spes”, cuyo ms. lleva la cifra XII a la cabeza, pero que en el libro es la número XIII de la primera sección. Lo mismo indica el “Nocturno” segundo, cuyo ms. lleva la cifra XXXI, pero que en el libro aparece con la cifra XXXII.
 - 7.) La clasificación que sigue es la misma que presenté en mi edición de *Cantos* (Darío 1995, 78-79), pero ahora con algunas modificaciones que creo la hacen más precisa.
 - 8.) El título exacto que aparecen en dicho volumen es *Los cisnes y otros poemas* (cfr. Darío 1905, 225); sobre estas variaciones del título volveré más adelante.
 - 9.) La inclusión en *Pastorales* de un apéndice con nueve poemas más es posterior a la primera

edición del libro, y por eso no creo que invalide la propuesta que estoy haciendo. Para más detalles al respecto, cfr. Jiménez 1982b, 31-32 y 44.

10.) Me parece lógico prescindir aquí de los casos únicos de *Rimas* y *Abrojos*, que sí presentan esa numeración en sus poemas, pero que considero demasiado lejanos en el tiempo a *Cantos* -ambos son de 1887- y que, en cualquier caso, presentan distribuidos sus poemas en una serie única y homogénea.

11.) Creo que en esta dirección apunta la inmediata incorporación al libro de dos de sus poemas hispánicos mayores (la “Salutación del optimista” y la “Letanía de nuestro señor don Quijote”), que fueron publicados muy poco antes de la edición final -abril y mayo de 1905, respectivamente- y su ubicación en dos lugares privilegiados del volumen.

12.) Esta adición de los poemas hispánicos (diez en total, sin contar el primero de *Los Cisnes*), sería una muy atractiva explicación para el número último de poemas de *Cantos*, que Darío pensó de “cuarenta o cincuenta” y que finalmente fue de cincuenta y nueve (cfr. Jiménez 1990, 115).

13.) Cfr. por ejemplo, Jiménez 1961, 227; Crespo, *passim*; Gullón 56 y Guerrero 106.

14.) La secuencia sería la siguiente: “Retratos” (I), “Trébol” (VII), “Un soneto a Cervantes” (XVIII), “A Goya” (XXVIII), “Soneto Atumnal al Marqués de Bradomín” (XXXI), “Letanía de nuestro señor Don Quijote” (XXXIX).

15.) Un dato en favor de esta propuesta es la doble ordenación de “Oh, terremoto mental”, poema en decasílabos situado entre “Charitas” -silva impar con el endecasílabo como metro dominante- y “El verso sutil”, composición en tercetos endecasílabos. El manuscrito del poema presenta la cifra XXXI eliminada y sustituida por la cifra IX, que es la que le corresponde en la versión final del volumen (cfr. Oliver Belmás 49).

16.) “*Maestro -escribe Darío-, Pomona levanta su cesto. Tu estirpe / saluda a la Aurora. ¡Tu aurora! Que extirpe / De la indiferencia la mancha; / que gaste / La dura cadena de los siglos; que aplaste / Al sapo la piedra de su honda*” (Darío 1995, 354; subrayados míos).

17.) En torno al maniqueísmo cultural bastará recordar la conocida afirmación de que la crítica modernista se hizo con los epítetos “imbécil” y “admirable”. Los versos de esos poemas - “Torres”, “Mientras tenéis” y “Helios”- en que tal maniqueísmo se muestra con más claridad me han parecido los siguientes: “La insurrección de abajo / tiende a los Excelentes. / [...] Torres, poned al pabellón sonrisa. / Poned ante ese mal y ese recelo / Una soberbia insinuación de brisa / Y una tranquilidad de mar y cielo”; “Mientras tenéis, ¡oh negros corazones!./ Conciliábulos de odio y de miseria, / El órgano de amor riega sus sonos”; “¡Helios!, tu triunfo es ése / Pese a las sombras, pese / A la noche, y al miedo y a la lívida Envidia [...] ¡Helios! Portaestandarte / De Dios, padre del Arte” (Darío 1995, 363-64,367 y 369-70).

18.) Cfr. "Salutación del optimista": "Y en la caja pandórica, de que tantas desgracias surgieron / Encontramos de súbito, talismánica, pura, riente, / [...] La divina reina de luz, la celeste Esperanza"; "Al rey Óscar", donde España es "el país sagrado en que Herakles afianza / sus macizas columnas de fuerza y esperanza". En "¡Torres de Dios!", se anima así a los poetas: "La mágica Esperanza anuncia un día / En que sobre la roca de armonía / Expirará la sirena. / Esperad, esperemos todavía". En "Helios": "Que sientan las naciones / El volar de tu carro, que hallen los corazones / Humanos en el brillo de tu carro, esperanza" (cfr. Darío 1995, 345, 348, 363 y 370).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Blasco Pascual, Francisco J.: *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto, sistema*. Salamanca: Universidad, 1981.

Concha, Jaime: "Los *Cantos...* darianos como conjunto poético". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XIV:27 (1988) 39-55.

Crespo, Angel: "Los Rubén Daríos de Juan Ramón Jiménez", en VV.AA.: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Mayagüez: Universidad, 1981, 47-87.

Darío, Rubén: *Prosas profanas y otros poemas*. París: México, Bouret, 1901.
----- *Los raros*. Barcelona: Maucci, 1905.

----- *Obras Completas*. Ed. de M. Sanmiguel. 5 vol., Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1953.

----- *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. de José María Martínez, Madrid: Cátedra, 1995.

Ghiano, Juan C.: *Análisis de 'Cantos de vida y esperanza'*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Guerrero Ruiz, Juan: *Juan Ramón de viva voz*. Madrid: Insula, 1961.

Gullón, Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.

Jiménez, Juan Ramón: *El trabajo gustoso*. Ed. de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1961.

----- *Primeros libros de poesía*. Ed. de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1967.

----- *Libros de prosa (I)*. Ed. de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1969.

----- *Arias tristes*. Ed. de Aurora de Albornoz. Madrid: Taurus, 1981.

-
- . *Jardines Lejanos*. Ed. de Ignacio Prat y Ricardo Gullón. Madrid: Taurus. 1982.
- . *Pastorales*. Ed. de Ricardo Gullón y Antonio Campoamor. Madrid: Taurus, 1982.
- . *Mi Rubén Darío*. Ed. de Antonio Sánchez Romeralo. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.

McDermott, Patricia: "The Triumph of Modernismo: the *Helios* Campaign, 1903-1904". *Renaissance & Modern Studies* 25 (1981) 40-57.

Molloy, Sylvia: "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*" *Texto crítico* 14:38 (1988) 30-42.

Monguió, Luis: "De Darío y Jiménez (un autógrafo fechado y algunas anotaciones)", en Roberta Johnson and Paul C. Smith (eds.): *Studies in honor José Rubia Barcia*, Lincoln: Nebraska UP, 1983, 109-113.

Oliver Belmás, Antonio: *Este otro Rubén Darío*. Madrid: Aguilar, 1968.

O'Riordan, Patricia: "*Helios*: Revista del Modernismo (1903-1904)", *Ábaco*, 4 (1973) 57-150.

Phillips, Allen W.: "Cima y abismo en *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío", en Charles B Fahulhaber et al. (eds): *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Potomac: Scripta Humanistica, 1986, pp. 161-169.

Rodó, José Enrique: *Ariel y otros ensayos*. México: Porrúa, 1989.

Unamuno, Miguel de: *Ensayos*, Madrid: Aguilar. 2 vol., 1966.

Zimmermann, Marie-Claire: "El eclecticismo poético de Rubén Darío: heterogeneidad y unidad **a** *Cantos de vida y esperanza*", en Issorel, Jacques (comp.): *El cisne y la paloma*. Perpignan: CRILAUP, 1995, 193-212.

Zuleta, Ignacio: *La polémica modernista*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1988.