Capítulo V.

LA PROSA MODERNISTA DE DARÍO HERRERA

En sus obras en prosa Darío Herrera rompe con el estilo ampuloso, característico del siglo XIX, especialmente en América, pero sin llegar a cortar las frases como Azorín. Tampoco su prosa no tiene un sentido didáctico y por tanto no abunda en sentencias. Sí en un afán esteticista y por ello su primer antecedente en América podría ser el ecuatoriano Juan Montalvo, autor de los *Siete Tratados, Las Catilinarias, Geometría Moral, El Cosmopolita, El Espectador.* Montalvo es un adelantado de la nueva sensibilidad y como afirman, entre otros autores, Anderson Imbert y Eugenio Florit, cuando el solitario Montalvo se ponía a expresar sus íntimas conmociones solía darnos una prosa poemática que, por orientarse hacia el "poema en prosa", se acercó al "modernismo" de la generación siguiente (1).

Después de Montalvo otro antecedente es José Martí que, aunque, en cierto modo, oratorio en su frase, supone también un cambio de sensibilidad, y así sucesivamente podríamos indicar como antecedentes del estilo de Herrera a las narraciones breves del mejicano Manuel Gutiérrez Nájera, los poemas en prosa y apuntes pictóricos de José Asunción Silva y de modo muy especial al Rubén Darío de *Azul* y de *Los Raros.*

Herrera da flexibilidad a la prosa, como los poetas del Modernismo hicieron con el verso. Su técnica tiene un profundo sentido plástico. Transmite, en la narración breve, estados psicológicos y matices de refinada sensibilidad, a los que no son ajenas

(1) Anderson Imbert y Eugenio Florit, *ob. cit.*, pág. 326.

ciertas herencias románticas, conjugadas a la vez con apuntes realistas y hasta naturalistas. El cultivo de la nota de color a la manera de Silva y de Darío con la imitación por medio de la palabra de las artes plásticas, como lo hicieron los antedichos maestros, es una característica sobresaliente en sus cuentos y escritos en prosa. Silva y Rubén escribieron poemas en prosa titulados *Al carbón, Al lápiz,* etc.; Herrera tendrá uno titulado *Acuarela.* Nunca como en este momento del Modernismo estuvieron más próximas la literatura, las artes plásticas y también la música. De ahí la abundancia de los nombres de color o de símiles musicales que se encuentran en la prosa de Darío Herrera.

La función estética del adjetivo es primordial en estilo, bien se exprese "por simple atribución asindética (hombre amable, fruta madura), bien por medio de una oración atributiva con verbo copulativo (este hombre es estimable, la fruta está madura)" (2). Sin duda en Darío Herrera encontraremos el adjetivo en dos modos, empleado preferentemente en el primero. En cuanto a la

ción: "era un cisne negro, gigantesco también, de *lustroso* pico *escarlata* ..." (4).

Es claro que el género literario que mejor se presta para un estudio estilístico del epíteto es la poesía lírica, por ser éste el más expresivo. "El lírico se dirige más a la imaginación y al sentimiento que los otros, naturalmente a través de los suyos que al entendimiento ajeno." El epíteto, como dice Gonzalo Sobejano, pone al descubierto la personalidad del poeta, por ser un elemento no necesario. Pero después de la poesía lírica, la prosa lírica del Modernismo, que tiene tantas valencias afectivas como la pura poesía, es el género en que el epíteto posee importancia fundamental.

En la prosa de Herrera encontramos con abundancia epítetos de distintas formas, que en páginas posteriores haremos resaltar, como una prueba de la preocupación estilística del prosista panameño (5).

Es frecuente encontrar en la prosa del panameño la colocación sucesiva de adjetivos referidos al mismo sustantivo. Casi siempre en asíndeton, aunque a veces une a los dos últimos por medio de conjunción. De esta manera consigue verdaderas gradaciones. Así, en la crónica *En el Guayas,* cuando retrata a uno de los personajes, dice: "el rostro pálido, delicado, soñador, ... de Emilio Gallegos" (6).

El adverbio, como adjetivo verbal, posee asimismo un gran

---

(4) Los nombres de color pueden ser sustantivos o adjetivos, como indica Salvador Fernández en su *Gramática Española* (pág. 120); "Muchos nombres de color son originariamente nombres sustantivos de plantas, flores, frutos, piedras, sustancias, etc., y conservan, en general, su significación de cualidad."

(5) Según el citado autor, Sobejano, el epíteto se clasifica en epíteto propio, accidental, metafóricos, dinámicos, estáticos, subjetivos, objetivos, sinestésicos. El propio es siempre un recurso superfluo, en el buen sentido de actualizar imaginativamente una cualidad consabida, poniéndolo así de relieve. El accidental aire, en cambio, al cumplimiento y plenitud expresiva de una descripción, denotando, al par que la cualidad accidental del objeto, la interpretación subjetiva que al hablante merece el objeto. *El Epíteto en la Poesía Lírica Española,* pág. 167.

(6) Estos adjetivos muestran una predilección romántica que despoja a los objetos de sus colores vivos, porque, como dice el citado autor, Gon-

valor expresivo en la oración. Preferirá Herrera los adverbios de modo terminados en *mente,* originados a su vez de adjetivos. Pero usándolos con tacto y medida.

Los verbos representan siempre la personalidad del autor. En Darío Herrera encontraremos gran cantidad de verbos, muchas veces yuxtapuestos, que dan más vivacidad a la narración; pero otras también los emplea en oraciones coordinadas y subordinadas. En su prosa utiliza Herrera con preferencia los verbos en presente y en pasado, que son los tiempos de la vida y del recuerdo, llenos ambos de poesía (7). El pretérito lo usa en los tiempos durativos, en el pretérito, los imperfectos y con idea de presente, los gerundios, para que el recuerdo lo acompañe más largamente.

Por mirar también hacia el pretérito usará frases verbales con participios, que además dan a la acción un sentido perfectivo.

En la mayoría de sus narraciones su castellano es el de un hombre cultivado, en el que apenas se distingue lo americano. Tampoco abundan los galicismos de léxico, no obstante la preferencia por lo francés del movimiento modernista. Sin embargo, podríamos destacar algunos extranjerismos que constituyen su contribución al cosmopolitismo modernista. *Réclames, flirt, habitúées, sportman,* etc., son ejemplos de ellos. En ocasiones, con motivo de desarrollar temas nacionales de distintos países americanos, usa vocablos que son genuinamente americanos, como *zamacueca* o *roto.*

Las colaboraciones periodísticas de Herrera se alejan de lo vulgar, como las de Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío y los demás modernistas. El escribió en diarios y revistas de Panamá y de América, donde colaboraban los maestros. Y con ellos contribuye a situar a la lengua castellana en el grado de dignidad que hoy la encontramos. Si su morfología es cuidada, su sintaxis es depurada, sin llegar a hipérbatos complicados e innecesarios y tam-

---

zalo Sobejano, "al modernista le interesan estéticamente todas las épocas y escuelas de la poesía ..., por eso Darío no desdeña en absoluto hacer alarde de todas, de virgilianismo, de horacianismo, de orientalismo, de renacentismo, de neoclasicismo dieciochesco, de primitivismo e incluso de medievalismo, como en los "Desires, Layes y Canciones", pág. 411.

(7) Apuntes de clase del doctor Luis Morales Oliver, *Literatura Hispanoamericana,* año 1961 (Universidad Central de Madrid).

poco a largos períodos de subordinación usuales en el romanticismo político y declamatorio. A toda esta valorización estilística contribuye, además, el uso adecuado de metáforas y de la mayoría de las figuras lógicas o de pensamiento, como lo son la prosopografía, la etopeya, la perífrasis, la comparación y la gradación. El valor de la metáfora se acusa, destacadamente, en la prosa de Herrera, sin llegar a la exageración de los movimientos posteriores al Modernismo. La metáfora en Herrera representa un medio y no un fin, como en el ultraísmo y el creacionismo. La prosa de Herrera, con todos estos elementos señalados, deja de ser la prosa del realismo de un *Juan Valera* o de un *Pérez Galdós* (8). Lejos de dar una impresión real y acabada de las cosas, su importancia está en transmitirnos "sensaciones" o estados de sentimientos.

"Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a un escritor, a una época, a una literatura" (9).

Fox Morcillo ha dicho que por el estilo es tan fácil conocer la naturaleza y costumbres de cada uno, como por su rostro y por su trato.

Don Rafael Lapesa afirma que "hasta el siglo actual las observaciones sobre el estilo se limitaban a lo externo de las obras literarias, como si pudiera desligarse del contenido psíquico e ideológico. Pero... ya no se dan separadamente, sino compenetrados y fundidos; por eso todos los elementos de una obra artística lograda, desde los más profundos móviles que han estado presentes en el momento de concebir la idea inicial hasta los más leves detalles de la expresión, todos guardan entre sí relación estrecha.

La interdependencia existente entre los elementos de la obra literaria es la base en que se asienta la estilística actual, que ras-

(8) Si bien don Juan Valera fue en su estilo más atildado y culto que don Benito, Valera, que fue partidario del arte por el arte, creía que el filósofo no podía prescindir de las reglas" (*Historia de la Literatura Española* de Juan Hurtado y Angel González Palencia, t. II, segunda parte, pág. 947). Si no hubiese tenido esta última preocupación hubiera sido el primer modernista. Sin embargo, él fue el más comprensivo de todos los escritores españoles con el Modernismo y su máximo representante Rubén Darío (Antonio Oliver, *ob. cit.*, pág. 404). En cambio, Galdós refleja en su estilo el habla vulgar y corriente.

(9) Lapesa, Rafael, *ob. cit.*, pág. 42.

treando las manifestaciones del lenguaje intenta penetrar hasta el fondo psicológico de que han brotado y reconstruir el proceso de la oración artística, descubriendo las rutas por las cuales ha discurrido.

Queremos estudiar la creación estilística de Darío Herrera, las manifestaciones de su lenguaje hasta descubrir la adecuación entre la expresión y lo expresado, aunque tal empresa encierra mucha dificultad y más cuando existe apenas base de juicios críticos anteriores sobre el estilo de nuestro autor.

Estilo, según el citado catedrático don Rafael Lapesa, designa el conjunto de rasgos que individualizan la obra de un autor, escuela o época, o género artístico. En el estilo hay una serie de factores subjetivos que proceden del autor, de su orientación y de su tiempo, mientras que otros dependen del carácter de la obra y son objetivos.

En el caso de la obra en prosa de Darío Herrera los géneros literarios por estudiar son la novela corta, el cuento, la crítica y el poema en prosa.

Llega este autor a la literatura en un momento en que la poesía no se limita al verso, sino que invade el terreno de la prosa. Y a este signo se debe Herrera, que además es poeta fundamentalmente.

En su prosa habrá que distinguir como valores fundamentales los poéticos, que nos vendrán dados en función de la estética a través de descripciones y de la adjetivación, de la sintaxis y del empleo de determinadas formas verbales, y, especialmente, de las metáforas, sinestesias y otras figuras que valoricen el período, infundiéndole un raro primor y finura característico del momento literario a que pertenece.

Por el tiempo en que surge a la literatura Darío Herrera éste puede ser un romántico retrasado, un realista, un naturalista, un parnasiano, un simbolista o un modernista pleno. Nuestra tesis es que su estilo es una parcela del estilo modernista, y por ello vamos a estudiar especialmente su prosa.

Los elementos de la oración en la prosa de Darío Herrera.

El sustantivo en el Modernismo.—El sustantivo designa los

seres que son objeto de nuestro juicio. Como dice Rafael Seco en su *Manual de Gramática Española,* los sustantivos sirven para nombrar cuanto tiene existencia, lo mismo si esta existencia es real, tangible, física, que si solamente se verifica en nuestra imaginación (10). ¿Cómo son los sustantivos de Darío Herrera? Naturalmente que en la obra en prosa de Herrera hemos de encontrar sustantivos concretos y abstractos. Pero quizá por su herencia romántica abunden más en su prosa los sustantivos de fenómeno y de cualidad que pertenecen a los abstractos. Cuando tiene que describir un paisaje o contar una historia de amor los sustantivos serán concretos, referidos a los elementos de la naturaleza, en el primero. Pero pronto entrarán en su léxico los abstractos. Por ejemplo en el cuento *Doliente,* además de los concretos "médico", "amigo", "tierra", "sol", "piano", alhajas", "muebles", "habitación", cuando matiza la narración con notas sensibles aparecen los sustantivos abstractos, intangibles, como "recuerdos", "tristeza", "pensamientos", "miseria", "viudez", etc. En los mismos títulos de sus narraciones predominan los abstractos, así *Ideal, Sorpresa, Hipnotismo, Meditación, Pasado, Natural, Horas,* aunque no falten los concretos como *Mar, Lluvia, Croquis, Zamacueca, Violetas, Betty, Wagner.*

Sin el sustantivo no puede haber narración. El escritor cuando es objetivo usará muchos sustantivos concretos, pero cuando es subjetivo, con cierto sentido poético en su prosa, empleará sustantivos abstractos que nacen de la realidad, pero que no son tangibles como ésta. Para la mayoría de los gramáticos el sustantivo es la parte esencial de la oración, juntamente con el verbo.

Según Dámaso Alonso, cuando el sustantivo no va adjetivado entonces esta parte de la oración se carga de valores afectivos que lo realzan con singularidad.

El adjetivo y su función de epíteto.—Sin embargo, aunque no tenga la fuerza creadora del sustantivo, el adjetivo, a veces, es más importante en estilística. Cuando las narraciones de Herrera son dialogadas o cuando tienen un argumento determinista, los adjetivos no son frecuentes, y si existen, generalmente van pos-

(10) Seco, Rafael, *Manual de Gramática Española,* pág. 160.

puestos. Pero cuando las narraciones pierden argumento y ganan en poesía, "Acuarela", "Claro de Luna", entonces es manifiesta la importancia del adjetivo, o cuando las crónicas están escritas de modo impresionista, entonces los adjetivos tienen capital importancia y evidente valor artístico. Por ejemplo, en "Croquis Limeño" el adjetivo está casi siempre antepuesto y en la mayoría de los casos con valor de epíteto (11). Veamos los ejemplos:

"*femenina* coquetería"
"*altas* ramas"
"*radiosa* serenidad"
"*pesado* edificio"
"*amorosos* idilios"

donde la función del epíteto es evidente. En la misma crónica titulada "Croquis Limeño" y dedicada a Francisco García Calderón hallamos la frase "sonora soledad del recinto", de indudable resonancia clásica en la poesía castellana. "Sonora", antepuesto a "soledad", es un adjetivo antitético. En la citada crónica abundan los adjetivos antepuestos que dan lentitud y cadencia a la narración o, como dice Rafael Lapesa, es exacto, gráfico y sugerente cuando vigoriza al lenguaje (12):

"*invernal* cielo"
"*eterna* primavera"
"*vasto* jardín"
"*virgen* belleza"
"*señorial* cabeza"
"*imperial* blancura"
"*robusto* muchacho"
"*lento* andar"

Como ya advertimos al principio de este capítulo, en ocasiones el sustantivo forma triángulo con dos adjetivos, uno antepuesto

(11) Según la clasificación de Gonzalo Sobejano, este grupo pertenece al de epítetos propios por estar la cualidad inherente en el sustantivo.

(12) Lapesa, Rafael, *ob. cit.*, pág. 38.

y otro pospuesto: "*grandes* ojos *oscuros*"; "*grandes* ojos *amarillentos*"; *interna* vida *vegetal:*

En "Claro de Luna", poema en prosa de resonancia beethoviana donde la musicalidad se evoca con finos medios expresivos, encontramos:

> "*prematuro* crepúsculo"
> "*suprema* gracia"
> "*íntima* melancolía"
> "*pensativa* niña" (13)

entre otros. Pero también varios adjetivos yuxtapuestos al sustantivo que dan agilidad a la descripción: "La novia, *morena, rosada, linda* ...", donde el climax de la gradación es evidente, aunque muy suave.

En "Horas Australes", crónica dialogada, también tenemos adjetivos antepuestos que vigorizan al sustantivo: "*compacta* legión", referido a unos pueblos que divisa en la lejanía; "*intachable* maestría", cuando califica la forma de tocar de Miss Ketty, pasajera del barco "Panamá", en donde viajan; "*gigantesco* organismo", refiriéndose al barco que con poderosa fuerza atraviesa el mar, cortando el viento y rompiendo el oleaje, "todo estremecido y saltante"; "*extraño* ángelus", al referirse al canto de los marineros en la noche; cuando recuerda la impresión que han dejado en él los Andes los evoca como "*colosal* gradería"; "*breve* crepúsculo", al mencionar el véspero otoñal rápido en las regiones del sur de Chile; a la nieve, que ve como manto de "*imperiales* armiños"; a los efectos luminosos de la cordillera andina les llama

tantivos son ellos los acompañados por los adverbios, por ejemplo: "... su figura *tan fina, tan rubia* ..." (Horas Australes), donde el apócope de "tanto" encarece, realza el significado de los adjetivos. Lo mismo ocurre en este otro ejemplo, donde el acompañante es el adverbio de cantidad más: "*más serena, más cerúlea,* el agua parece dormir un divino sueño de hermosura".

Como estos ejemplos podríamos aducir muchos en las narraciones incluidas en *Horas Lejanas* y en otras varias. También encontramos epítetos con valor sinestésico, como cuando dice en el cuento *La Sorpresa,* "de su garganta brotaba la voz nítida, vibradora, *aurísona* ...", donde el último de los adjetivos en cadena supone un desplazamiento de la sensación desde el sentido del oído a la vista.

Resumiendo, en Darío Herrera el epíteto propio refleja un recurso expresivo que indica la "elección subjetiva que el hablante hace entre las varias cualidades propias de un ser". Igualmente tenemos en él el accidental, "índice del poder de observación del hablante"; junto a éstos están los metafóricos, los subjetivos, los dinámicos, los estáticos y los sinestésicos. Ahora bien, muchos de estos epítetos son iguales a los usados por Rubén Darío, por Larreta o por otros modernistas. Y cuando no son idénticos se emplean por Herrera con la misma finalidad que los utilizados por aquellos hispanoamericanos nombrados. Y es que "el epíteto no es sólo un índice de personalidad individual, sino también de personalidad supraindividual de grupos, escuelas, corrientes y estilos (15). Es decir, que los epítetos de Darío Herrera, por todas estas razones, lo señalan como autor netamente adscrito al Modernismo.

"el cisne *blanco*" (propio)
"la *blanca* nieve" (propio)
"noche *negra*" (propio)
"sonrisa *feliz*" (accidental)
"*angustiosa* mirada" (accidental)
"nubes *viajeras*" (dinámico)
"rachas *furiosas*" (dinámico)

(15) Sobejano, Gonzalo, *ob. cit.,* pág. 484.

"alba *brumosa, aterida, triste*" (subjetivo)
"perfume *penetrante*" (objetivo)
"el viento, *fino, helado*" (estático)

Epítetos modernistas:

"*rítmicos* hexámetros"
"imaginaciones *elíseas*"
"sobre la nieve de dureza *marmórea*"
"dardeándola con sus pupilas *fosfóreas*"
"una ostentación de suntuosidad *prismática*"
"es adorable sólo en los lienzos *pictóricos*"
"sangre *luminosa*" (16)
"las tintas *iridiscentes*"
"poesía *sideral*"
"rumor *cadencioso* de los remos"
"refracciones *escarlatas*"
"en la *apolínea* lira"
"matices *iridiscentes*"
"*divino* diálogo de amor" (17)
"espectáculos *primaverales*"
"chispear *prismático* de la pedrería"
"*áureo* peinado artístico"
"polvaredas *diamantinas*"
"pupilas *agarenas*"
"un vuelo *níveo* de palomas".

No faltan los epítetos clásicos y románticos, como:

"casa *ciclópea*" (clásico)
"deidad *soberana*" (clásico)
"negro como terciopelo *funerario*" (romántico)

---

(16) Los adjetivos luminosos son los más frecuentes en Herrera. Por tanto, es una característica de su prosa.

(17) Gonzalo Sobejano anota el epíteto *divino* como de uso frecuente en Rubén Darío.

El pronombre.—La enclisis o posposición del pronombre parece a Samuel Gili y Gaya más literario que la proclisis (18), si bien en ocasiones su uso resulta enfático. Con mucha frecuencia emplea Herrera la enclisis con el pronombre *se*, después o antes de haber usado inmediatamente el mismo pronombre proclítico: "... y sin embargo, el vaivén humano a pie era numeroso, y por él *se* conocía que *se* estaba en una población de labor y riqueza. En ocasiones, como para atenuar la penetrante congoja del aire, alzába*se* un cuadro de persiana y asomaba la cabeza femenina, cuyos ojos, rivales por hermosos de los limeños, nos atisbaban curiosamente" ("En el Guayas"). El fakir elevó*se* en el aire hasta una considerable altura y *se* sostuvo allí fijo, sin punto alguno de apoyo (Hipnotismo).

Fino valor estilístico alcanza con el uso del *se* antepuesto y pospuesto casi alternativamente en la misma frase en este ejemplo de "Para los Niños" (baile infantil): "*se* separaban, acercában*se*, *se* inclinaban, entrecruzában*se*, tomában*se* delicadamente las manos, sonreían con ceremonia, hacían*se* profundas reverencias cortesanas y en su girar pausado y sabio evocaban todos los esplendores de las fiestas versallescas".

El *se* impersonal, aunque enclítico, lo usa en frases como las siguientes: "creyéra*se* que va a caer desfallecido sobre el puente"; "veía*se* los palacios, las cúpulas, los campanillos balancear*se* como navíos" (Wagner).

El *se* reflexivo está en ejemplos de este tipo: "el hombre *se* limpiaba la sangre" (del cuento "La Zamacueca"). El *se* recíproco en "Acuarela": "caminaban lentamente entrelazados diciéndo*se* ternezas". Ejemplo de pasiva refleja: "todo *se* siente, *se* ve, *se* entrevé, *se* adivina en el libro de Gómez Carrillo" (crítica de Darío Herrera a *Sensaciones de Arte)*, que naturalmente pueden ser sustituidos por "todo es visto", todo entrevisto, o adivinado.

A veces el *se* va enclítico con verbos incoativos que señalan principio de acción: "en el suelo la tierra aclarándose, enrojeciéndose" ("Croquis Limeño"). En esta misma narración tenemos un ejemplo de dativo ético: "la hembra dormita; el macho se

(18) Gili y Gaya, Samuel, *ob. cit.* pág. 208.

pasea, con orgullo de ser el más hermoso ejemplar de todas las colecciones zoológicas".

La confusión del complemento directo con el indirecto da origen al leísmo, laísmo y loísmo, vayan los pronombres antepuestos o pospuestos. Esta costumbre (19) lingüística, cuyo origen hemos señalado, es más abundante en la región central de España y popular en Madrid; no se ubica entre los países de América, donde la tradición lingüística de los colonizadores no dejó esa huella. Sin embargo, no sabemos de qué modo Darío Herrera —seguramente por lecturas españolas— cae en ocasiones en estos defectos del habla popular de Madrid. Así, en su novela corta *Bajo la Lluvia* nos encontramos con expresiones como "impedía*la*", "*la* dijo" en vez de impedíale y le dijo. En "Páginas de Vida" también podemos señalar algunos ejemplos de laísmo: "es preciso que *la* hable", por es preciso que le hable; en "Intangible", "y ese cariño *la* penetraba", por ese cariño le penetraba. Pero bien puede afirmarse que estas son excepciones y que en su obra lo que predomina es el uso correcto de los pronombres complementarios, con enclisis cuando quiere darle más realce al estilo.

El verbo.—Si el sustantivo designa el ser, el adjetivo la cualidad del ser, el verbo los fenómenos o alteraciones que le ocurren al ser. Se trata de una de las partes esenciales de la oración y de la más variable y rica en flexión, debido a la modalidad de relación que representa, puesto que el ser no vive aislado en el Universo, sino en comunicación con los demás seres.

El verbo en infinitivo es el sustantivo verbal; el gerundio es el adverbio, y el participio el adjetivo verbal. Los tiempos simples

---

(19) Salvador Fernández califica de desajuste gramatical lo que hemos denominado costumbre. Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y otros usaron de estos desajustes o confusiones entre el complemento directo o acusativo y el complemento indirecto o dativo. Esta confusión apenas se ha extendido en la América Hispana, en cambio, en "Castilla la Nueva ... el *le*, dativo invariable para los dos géneros, especializado en masculino, y cuando es femenino sustituido por *la* procedente, como se sabe, del acusativo. Este es el uso madrileño, espontáneo en todas las clases sociales" (pág. 108) y de ese madrileñismo, sin duda, se contagiaron los escritores del Siglo de Oro citados, que fueron madrileños o vivieron en Madrid.

no son imperfectivos, con excepción del pretérito absoluto, según la clasificación de Samuel Gili y Gaya.

Toda la compleja mecánica del uso del verbo se refleja en el estilo de Darío Herrera.

Si recorremos su obra en prosa encontraremos en casi todos sus trabajos casos de yuxtaposición de verbos, como, por ejemplo, en *Nuevas Savias:* "... la gran empresa del Canal *requería, precisaba, inducía* y *deducía* de sí misma ..." y en "La Zamacueca" "... y su cuerpo, fino, flexible, se *enarcaba,* se *estiraba,* se *encogía,* se *cimbraba, erguíase, vibraba,* se *retorcía, aceleraba* los pasos ...". En el primer ejemplo de yuxtaposición señala la urgencia de determinadas medidas en la política del Canal que une los dos océanos, entonces en construcción. En el segundo, se imita con el uso de los verbos las actitudes y movimientos de una bailarina, consiguiendo con ellos un verdadero efecto artístico. Para expresar la rapidez del crepúsculo vespertino, acude también a la yuxtaposición de los verbos, como podemos ver en "Croquis Limeño": "... las figuras circulantes pierden su densidad, *palidecen,* se *inmaterializan, adquieren* ligerezas aéreas trazando ahora rondas de siluetas fantásticas ...". Otra yuxtaposición con fines estéticos es la siguiente, relativa a la voz de una cantante parisina: "Su voz, insegura al principio, fue poco a poco *afirmándose, creciendo, robusteciéndose,* y soberana, conquistadora, extraterrena, dominó pronto la orquesta."

Casos de coordinación copulativa encontramos en *La Zamacueca:* "... un coche pasaba y subimos a él". Más adelante, en el cuento aludido, un ejemplo de la misma clase: "... hubo otro remolino disolvente y apareció de nuevo la primitiva pareja de baile". Ejemplo de coordinación más reiterada, con la que además describe las mutaciones luminosas de las nubes de un crepúsculo lo tenemos en *Intangible:* "... sobre la extremidad derecha de la línea occidental, un palacio de ónix *apareció* y *desapareció,* semejante a una decoración escénica, y *fue reemplazado* por un gran lago violeta vigorosa".

Sensación otoñal con copulación entre el segundo y tercer verbo es la que llamamos en *La Nueva Leda:* "por intervalos, *desprendíase* alguna hoja seca, *voltejeaba* en el vacío y *descendía* a posarse sobre la superficie temblorosa" (del lago).

Herrera no une con la coordinación verbos escuetos, sino oraciones y frases completas. Por ejemplo en *Doliente:* "... y ahora se trataba de su hija... y estrujaba entre las manos la carta; y, trágicamente visionaria, miraba modelarse, poco a poco, en las sombras, el espectro fatal ...". Pero todavía con la coordinación copulativa consigue sorprendentes efectos, tanto estilísticos como psicológicos: "... y *llegaron* los recuerdos negros... y *volvían* los pensamientos contrarios a comenzar su lucha, y *volvía* a estrujar entre sus manos la carta del señor inglés y *volvía* a modelarse, poco a poco, en la sombra el espectro fatal". Donde la coordinación reiterada del mismo verbo y en el mismo tiempo suma cargas psicológicas obsesivas unidas el pesimismo reflejado por el adjetivo *negros,* calificativo de recuerdos.

El gerundio.—El gerundio castellano en sus dos formas simple y compuesta expresa lo significado por el verbo con un carácter adverbial de modo o de tiempo, etc. En el gerundio, como ya dijimos, hay un sentido de continuidad, por lo que forma frases de carácter durativo o progresivo con un verbo de reposo o movimiento.

En Darío Herrera encontramos con frecuencia gerundios de esta clase. Referido al momento crepuscular, tema predilecto de este autor, en "Acuarela" hallamos: "vanse extendiendo tonos de rubí ..." (por el firmamento). Ejemplo evidente de acción progresiva. También en "Acuarela" tenemos el uso de un gerundio correspondiente a un verbo muy modernista, "flordelisar", palabra compuesta relativa a una de las flores aristocráticas del movimiento modernista. "... y de las nieblas de un monte lejano la luna emerge al azul, que van *flordelisando* de oro las nacientes estrellas."

Caso de gerundio en sentido durativo, modificando al verbo estar hay en *Doliente,* en relación con la madre de Celia, cuando ésta se debatía en una lucha íntima y dolorosa referente al honor de su hija: "pensamientos estuvieron *luchando, luchando* ...", donde la repetición del gerundio da estilísticamente todavía mayor sentido durativo.

Por otra parte, como indica Rafael Seco (20), el gerundio expresa siempre idea de contemporaneidad respecto del verbo de la oración principal o de acción pasada respecto de éste si se trata de gerundio perfecto. "Me decía el anciano médico, apoyando la barba en el dorso de las manos ..." *(Doliente)* es un ejemplo del primer caso antedicho, donde son contemporáneas la acción del verbo principal, *decir,* con la del subordinado, *apoyar.*

No usa Herrera el gerundio compuesto, porque, sin duda, éste tiene un matiz arcaico, ni el gerundio concesivo precedido del adverbio aún.

El verbo y la subordinación.—En el estilo cortado (21) es frecuente la yuxtaposición o asíndeton. En el estilo periódico, en cambio, abundan las largas oraciones compuestas con miembros declamatorios que, a veces, es difícil determinar el verbo principal. Siguiendo el vocabulario de don Rafael Lapesa el estilo de Herrera es mixto y la subordinación es siempre ponderada.

De punto a punto, no obstante el empleo de la subordinación, las distancias no son desmesuradas. Este equilibrio se deriva primero de un buen gusto nativo y de otro de la depuración del período debido a la filiación modernista del autor. No es que renuncie totalmente al Romanticismo; el Romanticismo estilizado, de sentimiento, subsiste en Herrera; lo que ha suprimido es el fárrago de lo vulgar que el Romanticismo en sus últimos tiempos tenía. La subordinación no la usa en cadena, acumulando oraciones, sino con mesura y equilibrio.

Sin duda que en su prosa podremos encontrar la subordinación sustantiva, adjetiva y adverbial en múltiples ejemplos.

Ejemplo de oración de relativo adjetiva es "Las que no estaban en la sala, dormían", donde el verbo principal es dormían; las que no estaban en la sala es la oración que hace función de sujeto *(Almas Dolientes).*

"No me *acostaba,* porque *presentía* el insomnio, no *leía* porque mi cerebro *habríase rebelado* a todo trabajo que no fuera el de sus propias impresiones ..." *(Betty);* en esta oración tenemos

(20) Seco, Rafael, *ob. cit.,* pág. 235.
(21) Lapesa, Rafael, *ob. cit.,* pág. 43.

un ejemplo de subordinada sustantiva causal que según Rafael Seco puede incluirse también entre las adverbiales, puesto que su sentido vacila entre lo sustantivo y lo adverbial.

Un caso de oración subordinada adverbial, expresado el tiempo de la acción contenida en la oración principal, lo tenemos en el cuento *La Sorpresa:* "... Estoy impaciente por ver esa sorpresa, me dijo Aline, la vivaracha Aline, *mientras* nuestra compañera de mesa, una rubia lánguida, *fumaba perezosamente su cigarrillo* ...".

También en la narración citada en el párrafo anterior hemos escogido un ejemplo de subordinada relativa con el pronombre cuyo: "... y miraba a un señor gordo, *cuyo chaleco lucía una gruesa cadena de oro* ...".

Son innumerables los ejemplos de subordinación en la prosa herreriana; sin embargo, bástenos con los anteriores como prueba del uso de estas oraciones en sus escritos.

Recursos estilísticos.

Las descripciones.—Las descripciones son importantísimas en la prosa de Darío Herrera. Más que en los diálogos se percibe en ellas la voluntad de estilística, el afán y el cuidado por la belleza de expresión.

Sus descripciones son muy varias, desde las de los seres animados a los inanimados, pero también el movimiento de la danza y la majestad de los crepúsculos, tanto matutinos como vespertinos.

El color es fundamental en sus descripciones. Así lo usa en las prosopopeyas o animación de lo inanimado; en las prosopografías o retratos humanos, como también lo asocia a la facultad intelectiva en una página antológica relativa a los recuerdos.

En las descripciones dinámicas destaca por su agilidad y ritmo la de la zamacueca, baile chileno, lo cual consigue, como ya indicamos anteriormente, con el empleo acumulativo de verbos en pretérito imperfecto o copretérito, acompañado del pronombre *se* y en acción simultánea con gerundios.

> "Bailaba, ajustando sus movimientos a los compases difíciles, cambiantes, de la música. Y su cuerpo, fino, flexible,

> se enarcaba, se estiraba, se encogía, se cimbreaba, erguíase, vibraba, se retorcía, aceleraba los pasos, imprimíales lentitudes lánguidas, tenía contorsiones bruscas, actitudes epilépticas, gestos galvánicos, o se mecía con balanceos muelles, adquiriendo posturas de languidez, de abandono, de desmayos absolutos. Y así siempre serpentina ...".

El tema de los crepúsculos constituye una de las predilecciones de Darío Herrera. Sin duda, este tema proviene del Romanticismo, aunque en la obra del panameño no muestre los tintes lóbregos y sombríos propios de aquel movimiento. Aquí el autor se complace en describir todas las variantes luminosas del fenómeno celeste, ajustando éste a situaciones anímicas de los personajes que presenta o de su propio yo. Es curioso ver las series descriptivas de los crepúsculos en *Acuarela, Un Ideal* e *Intangible,* por ejemplo.

> "Cae el sol a su ocaso; cae pausadamente, sangrando como un dios herido, y, a medida que se oculta, se tiñe en occidente de sangre luminosa el firmamento, por lo cual vanse extendiendo tonos de rubí, de púrpura, de oro quemado, de rosa pálido, de violeta desvanecido, que se esfumina cerca de oriente en un azul puro, terso, como de zafiro, como de raso intacto y diáfano."

En "Acuarela" empieza la descripción con un verbo de movimiento: *caer.* Es el sol el que cae; pero para frenar la caída y que no aparezca tan rápida como la de un cuerpo pesado emplea ei adverbio de modo "pausadamente", que nos explica la manera lenta de caer. Pero esta acción es simultánea con la de sangrar, indicada en la prosopopeya "sangrando como un dios herido", y ahí es donde empieza la nota de color adecuado al crepúsculo o sea el rojo. Este rojo será unas veces sangre que tiñe el occidente, pero "sangre luminosa" con tonos de rubí, de púrpura, de oro quemado, de rosa "pálido". Y después de enumerar todas estas tonalidades del rojo específico del incendio crepuscular añade un tránsito hacia el azul "puro y terso" a través del violeta. Esta

descripción ambienta y decora el instante amoroso de una pareja humana.

> "El sol comenzaba a descender del cenit; un gran sol crudo, incendiario, cuyas ondas de fuego palidecían y llameaba el azul virgen del firmamento y el mar, inmóvil y blanco, adquiría reverberaciones metálicas, como de acero bruñido. El aire, cálido, pesado, semejante a la respiración de una enorme bestia dormida, ondulaba lentamente. Y bajo el intenso bochorno de la naturaleza ..."

Aquí se indica la descripción del crepúsculo del cuento *Un Ideal* con un verbo incoativo seguido del infinitivo. El color rojo se expresa con el adjetivo "incendiario" y con la frase sustantiva "ondas de fuego", pero ahora hay dos azules, el del cielo y el del mar "inmóvil". Después de la descripción se refiere al ambiente del aire cálido y del intenso bochorno, propio de la naturaleza tropical. *Un Ideal* refleja la conversación entre tres hombres que hablan del ideal femenino que cada uno sueña. La descripción del crepúsculo es un fondo decorativo que aviva el ritmo de las evocaciones.

> "Al aproximarse a su ocaso, el alma llameante del día se opacó, empurpurándose. Permaneció unos segundos fija sobre la parábola del confín; descendió lentamente, lentamente y se ocultó por último como una custodia de un sagrario deslumbrante. En seguida encendióse todo el firmamento, cual si por entre su inconmensurable monocromía azul se derramara, descomponiéndose, una orla de luz roja. El tinte crepuscular se esparcía por el cielo en una conjunción prodigiosa, y cosas inauditas se formaron con los encajes de nubes blancas que flotaban en la atmósfera. Todas las fuerzas de la naturaleza parecían suspensas, y la mano de lo desconocido trazaba en el espacio sus mirificos enigmas. Flamas pequeñas y continuas emergían del poniente, resolviéndose al instante en elipsoides sanguíneos. Sobre la extremidad derecha de la línea occidental, un palacio de ónix apareció y desapareció; semejante a una decoración

> escénica, y fue reemplazado por un gran lago violeta vigorosa, que iba a morir en playas de oro subido. Cerca del cenit, en medio de una lujosa agrupación de tapices anaranjados, surgió un lecho bermejo, enorme, de estilo innoto y soberbio. El mar inmóvil, desfalleciente, como en el éxtasis de un deleite supremo, copiaba en su tersura blanda —amortiguándolos y confundiéndolos— todos estos cambiantes de tonos y de formas. El levante ensombrecía su azul. El de los montes distantes se sonrosaba. Un impalpable velo, levemente rojizo, diríase que había cubierto la tierra toda ...".

En *Intangible* la descripción del crepúsculo está asociada a un personaje del cuento que es pintor. Por eso todo el lujo de formas y colores que en ella se encuentran. Con una prosopopeya comienza este momento descriptivo, al aproximarse a su ocaso "el alma llameante del día". La puesta del sol está vista por Darío Herrera con verdadero acierto en inspiración. El símil que relaciona con la liturgia católica el instante en que el sol desaparece en el horizonte es muy singular: "descendió lentamente, lentamente como una custodia de un sagrario deslumbrante", y después los azules y los rojos y los blancos iluminan toda la descripción. Pero no son sólo los cambiantes colores los que surgen, sino también las más caprichosas formas, "palacios de ónix", "lagos violetas", "playas de oro", "tapices anaranjados", "lechos bermejos", hasta que todo se envolvió en un impalpable velo rojizo.

En todos estos ejemplos y a través de toda su prosa pervive un eco a veces bastante próximo a Rubén Darío de los cuentos de *Azul.* En efecto, si recordamos las descripciones crepusculares de Rubén veremos el nexo evidente que tienen con las del panameño. Así en "El Fardo", cuento rubeniano inspirado en el movimiento del puerto de Valparaíso:

> "Allá lejos, en la línea como trazada con un lápiz azul que separa las aguas y los cielos, se iba hundiendo el sol, con sus polvos de oro y sus torbellinos de chispas empurpuradas, como un gran disco de hierro candente" (22).

(22) Darío, Rubén, *Azul,* pág. 81.

En *Palomas Blancas y Garzas Morenas* también hay un crepúsculo tropical, en el que Rubén evoca amores juveniles junto al lago de Managua con Rosario Murillo:

> "Los dos solos estábamos cogidos de las manos como sentados en el viejo muelle, debajo del cual agua glauca y oscura chapoteaba musicalmente. Había un crepúsculo acariciador, de aquellos que son las delicias de los enamorados tropicales. En el cielo opalino se veían una diafanidad apacible que disminuia hasta cambiarse en tonos de violeta oscura por la parte de oriente, y aumentaba convirtiéndose —oro sonrosado el horizonte profundo, donde vibraban oblicuos, rojos y desfallecientes los últimos rayos solares. Arrastrada por el deseo me miraba la adorada mía, y nuestros ojos se decían cosas ardorosas y extrañas. En el fondo de nuestras almas cantaban un unísono embriagador como dos invisibles y divinas filomelas."

En una de sus "Acuarelas" hay también otra breve alusión crepuscular:

> "Y mientras el sol se pone, sonrosando las nieves con una claridad suave, junto a los árboles de la Alameda, que lucen sus cumbres resplandecientes, en un polvo de luz, su esbeltez solemne y sus hojas nuevas, bulle un enjambre humano a ruido de música de cuchicheos vagos de palabras fugaces."

También en uno de sus Paisajes de la serie titulada en Chile encontramos:

> "Y sobre las dos almas ardientes y sobre los dos cuerpos juntos cuchicheaban en lengua rítmica y alada las dos aves. Y arriba en el cielo, con su inmensidad y con su fiesta de nubes, plumas de oro, alas de fuego, vellones de púrpura, fondos azules *flordelisados* de ópalo derramaba magnificencia de su pompa, la soberbia de su grandeza augusta... Al resplandor crepuscular todo el paisaje se veía como envuelto en una polvareda de sol tamizado y eran el alma del cuadro aquellos dos amantes ..."

En este último existe gran semejanza, no ya en la expresión del color, sino incluso en la temática. Rubén Darío nos presenta a una pareja de enamorados bajo un sauce en cuyas ramas se arrullan dos aves que tienen como fondo un cielo azul bañado de luz crepuscular. Darío Herrera cambia el sauce por un naranjo y determina la clase de aves que se arrullan. Si analizamos, por otra parte, la adjetivación de Herrera nos encontramos con vocablos ya usados por el jefe del Modernismo: *glauco, opalino, iridiscente* y el verbo *flordelisar*.

Otros recursos estilísticos de Darío Herrera.

Otro rasgo estilístico de la prosa de Herrera es el uso de las prosopopeyas. Esta cualidad sobresale sobre todo en la descripción del paisaje. Como ya hemos visto, en los crepúsculos de Herrera el sol sangra. Otras veces, como en *Doliente*, "la tierra toda vibraba en un delirio de vida y toda la atmósfera reía con risa feliz bajo la caricia intensa del sol". En *Intangible*, "la noche regaba en el cielo impecable sus primeros lises de oro". En *Horas Australes*, "un sol friolento tirita detrás del perenne nublado".

También son frecuentes las comparaciones suntuosas, como en *Pensativa*, cuando dice: "el verde de sus ojos, al toque de la luz, chispeaban aguas como en las facetas de dos esmeraldas prodigiosas"; en *La Zamacueca*, por encima de la ciudad comercial asomaban las casas de los cerros, cual si se empinaran para atisbar a las muchedumbres del puerto; en *Intangible*, Armando pasó "doce días abiertos como un luminoso paréntesis"; en *Violetas*, "se siente una brisa suave, casi tibia —como un anticipo de la primavera para reanimar la naturaleza marchita"—, y en *Pensativa* se encuentran "versos sencillos como flores silvestres". En *El Guayas* hallamos "... En medio de ellas, más alto, lleno de soberanía en su blancura inviolada, el Chimborazo, a centenares de kilómetros, se destacaba contra la parábola celeste como una pirámide de plata ..."; en *Claro de Luna* "... De la nieve de la tela, más blanco aún, divinamente pálido, como un lirio ideal, surge su rostro, de pureza griega ..."; En su novela *Bajo la Lluvia:* "su contento traslucíase en esa sonrisa

suya, franca y dulce, revoloteando en los labios como un rayo de luna dentro de una flor roja", y en *Un Alma,* "... Una alondra saltó de la copa de un árbol y se remontó al azul, arrojando en el cristal del aire, como sonoras flechas de plata, sus trinos mágicos ...".

Las enumeraciones no son escasas: en *Hipnotismo* transcurrieron diez minutos, quince, veinte, veinticinco y más adelante cuenta que el marido pasó "ocho días de cólera comprimida, de celos disimulados por todo un mundo de cosas amargas". En *Un Ideal,* Carlos desea encontrar "un temperamento gemelo donde sus ideas, sus conceptos, sus refinamientos tengan siempre repercusión simpática". Las punzadas que siente la enferma de *Intangible* son "desgarrantes, violentas, enloquecedoras". En *La Sorpresa,* "la nota opalina del ajenjo; el chartreuse verde; el oro pálido del champaña y el subido coñac", eran los colores de los licores que se encontraban en el bar parisino.

Las concatenaciones no están ausentes. En *La Sorpresa* se lee "y todas las miradas de la *concurrencia, concurrencia* numerosa y fastuosa"; en *Violetas,* "sentía en el alma un frío *punzante,* tan punzante como en él producía ..."; en *Páginas de Vida,* "vendría *el invierno,* el *invierno* del norte" y "la madre la veía *consumirse, consumirse* como una planta enferma"; en el *Guayas,* "en su primavera de *nueve meses, nueve meses* sin lluvias".

La elipsis y la moderación en el uso del hipérbaton son rasgos sintácticos de la prosa de Herrera.

Algunos de los muchos casos de elipsis se aprecian en los siguientes ejemplos: en *La Nueva Leda,* cuando habla de los cisnes dice: "el uno era blanco cual un copo de nieve; el otro, negro como terciopelo", y en *Meditación* pregunta: ¿cuáles serían allá sus entusiasmos, cuáles sus sufrimientos?". En *La Sorpresa* vemos que "las almas vuelan invisibles, inmateriales las más veces, y otras, materializadas, corpóreas"; en *Páginas de Vida,* "entre ella y la patria, el océano", y en *Intangible,* Armando estaba "unas veces alegre, con alegría estallante; otras, ensimismado, adusto".

El uso del hipérbaton en general es moderado, como ocurre en todo el Modernismo; se comprueba en el siguiente párrafo, ex-

traido de *Páginas de Vida,* en el cual se puede apreciar cómo se ha alterado el orden de la oración:

> "Estábamos sentados, en esa clara tarde de invierno, el médico amigo y yo, en Palermo, en una boca de la Avenida de las Palmeras. Ante nosotros pasaban los coches flamantes en la cuádruple fila del corso, con sus figuras femeninas, armoniosamente multicolores. A lo lejos, vaga, aterciopelada, sonaba la música de una orquesta".

La cadena de oraciones interrogativas es otra característica de nuestro prosista. Con ella da énfasis a la narración, porque son interrogativas que no exigen respuesta, es decir, un mero recurso poético: De *Intangible* hemos sacado el siguiente ejemplo: "¿Quién era? ¿Cómo se llamaba? ¿Cuánto tiempo permanecería en la playa? ¿Cuáles sus ideas, sus gustos, sus predilecciones? ¡Le habría complacido tanto enterarse de la personalidad de ese inesperado amigo ...!"

Con todos estos elementos morfológicos y sintácticos, con las figuras descriptivas tan abundantes en su estilo, se forma la prosa de este escritor panameño, llena de euritmia y cadencia. Por si no bastasen todos los argumentos hasta aquí aducidos, queremos dividir en grupos fónicos un trozo característico, como Navarro Tomás y Lapesa hicieron, por ejemplo, con Pérez Galdós y Gabriel Miró (23).

> *Oración de Atenea:*
> "Celos", / envidia, / de qué... // Adoro a mi hermana Anadyómena / Afrodita, / Citerea, como quieran llamarla. // Es una parte de mi todo: / es mi propia sustancia la que reviste / para las pasiones imperiosas de la carne, // y para la concepción de lo bello en la naturaleza, // el desnudo en las cosas y los seres, / la materia mudable y perecedera. //

---

(23) Navarro Tomás, Tomás, pág. 290.
Lapesa, Rafael, *ob. cit.,* pág. 18.

Horas Australes:
"Pero nunca olvidaré el espectáculo, / único en su magia pictórica, / ofrecido a mis ojos el día siguiente / por repentino cambio de tiempo. // Libre de nubes, / el espacio azul / es como una risueña caricia / bajo la gloria matinal. // El agua lo refleja, / en la belleza de quietismo espejeante. // Y uniendo las dos serenidades, / la del cielo y la del mar, / los Andes poderosos, / desde su comienzo, / levantan sus masas, / todas níveas, / como exornadas por imperiales armiños." //

Claro de Luna
"El bote se desliza, / pausado, / sobre el agua serena. // Es en los ríos del tigre, en el crepúsculo, / un prematuro crepúsculo de otoño. // El sol, / al morir / bañó el azul / con sangre luminosa, absorbida luego por la irrupción de la noche. // La linfa, / impregnada de penumbras, // adquiere un tinte oscuro. // Sobre el fondo del espacio, / las nubes van perdiendo su blanco níveo / y tórnanse / sombras leves flotantes ..." //

Estos ejemplos constituyen una contraprueba de la bondad estilística de nuestro compatriota. Y también demuestran la conciencia artística con que Darío Herrera elabora su prosa. No es esa prosa romántica; no es tampoco la realista ni la naturalista; pertenece a esa prosa renovada cuyos antecedentes hemos señalado en América con Montalvo y Martí y que tiene su máximo esplendor en el movimiento acaudillado por Rubén Darío, que sin duda quiere una prosa (como quería Verlaine para el verso), torcerle el cuello a la retórica. Y el resultado es esa frase breve, cargada de música (24).

La temática en las narraciones de Herrera.

En la temática de las narraciones de Darío Herrera podemos

(24) Díaz Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, pág. 312.

distinguir una gradación que va desde los perfiles netos y precisos de su novela corta *Bajo la lluvia* hasta que, después de pasar por cuentos donde se funden los ambientes y los personajes, llega al puro poema en prosa, donde el tema o argumento puede decirse que casi no existe o que si existe es un simple pretexto para la poesía.

Darío Herrera ha de tener por la época en que vive influencias románticas, aunque no exaltadas; realistas; naturalistas y quizá, no obstante corresponder más al verso, parnasianas y simbolistas. Si su romanticismo resulta depurado, su realismo se enciende de poesía. Su naturalismo evita lo sucio y procaz y más bien tiende hacia la narración psicológica. Es en sus cuentos, en sus crónicas y en sus poemas en prosa donde su estilo es más ágil, flexible y esteticista, es decir, donde resulta modernista por completo.

En *Bajo la Lluvia* un amor prematuro es el tema principal. Una pareja de niños que al llegar a la adolescencia descubren que se aman. Este amor sano es protegido por los padres de ambos, que hacen proyectos para el futuro de sus hijos. Pablo, niño de gran precocidad intelectual, de temperamento nervioso, no advertía los cambios físicos de su compañera de juegos. Ella —Guadalupe— serena y bella. Cuando descubrió la belleza de la niña sólo pudo compararla con la de las esculturas griegas. Esto ocurrió en una noche de paseo, cuando a su compañera le dirigieron algunas galanterías callejeras. Guadalupe, con la psicología característica de las mujeres y más madura emocionalmente, se había dado cuenta con mucha anticipación de que su cariño hacia el amigo era amor. Un día, bajo la lluvia, cubiertos ambos por un paraguas, la niña provocó la confesión amorosa de su compañero, quien había comenzado a sentir las inquietudes de los que aman. Este amor en plena adolescencia se hizo recíproco, al que le esperaba un futuro feliz.

Un tema romántico, de un romanticismo suave, delicado y con desenlace feliz, expresado con las técnicas modernistas, es la estructura de esta novela, única narración de este tipo conocida del autor. *Bajo la Lluvia* fue publicada en *El Imparcial* mejicano en 1907. El autor, en una de sus cartas a Rubén Darío, mencio-

nada en el capítulo anterior, alude a otra novela, *Primavera Apolínea Magistral,* que no ha sido publicada.

Los cuentos *Doliente, Intangible, Un Beso y La Nueva Leda* tienen alguna similitud en el tema. Todos presentan casos de niñas enfermas, cada una de ellas, es verdad, de un tipo distinto. En el primero, cuento de tinte naturalista, está el caso de una madre viuda que ante el cuadro desgarrador de su hija enferma de hambre recibe una proposición deshonesta como lo es el concubinato de su hija con un adinerado señor inglés. Ella —la madre— lucha intensamente con sus principios morales, ya que consideraba este tipo de unión un crimen social. Sin embargo, el deseo de que su hija no muriese pudo más y aceptó. Vivió a partir de ese momento con un llanto interno que afectó su corazón a causa del sufrimiento moral. Esta historia es narrada por el médico que le tocó atender en los últimos momentos a esta infeliz madre, que viene a su memoria cuando ve pasar a las madres con sus hijas sanas y con un porvenir seguro.

El segundo, por su tema, es una estilización romántica. Un pintor se enamora de una niña que siempre está asomada a una ventana, entretenida en la contemplación del paisaje. Ella tenía un busto estatuario, pero estaba inválida. Para él era una desconocida y al darse cuenta de la incapacidad física de su amada la compasión hace que en su alma la alondra azul que callaba hacía una semana muriera, muriera violentamente. Esta narración el autor la pone en boca de una asidua cliente de un café parisino.

El tercero, cuento romántico, donde se nos presenta el caso de una pareja de infortunio y donde la amada es una enferma del corazón. Tres caballeros conversan a bordo del vapor "Chile". Cada uno emite su concepto sobre el beso. Pero uno de ellos cuenta una historia romántica y trágica, que concluye con la muerte de su amada ante el primer beso de amor.

En el cuarto, una adolescente está enferma de tuberculosis. Un día se siente mejor y pide permiso a su madre para dar un paseo. Esta, al ver un brillo de más vida en su hija, se lo concede. Como casi en todos los cuentos de Herrera, la trama de

se le había concedido volver a la tierra para cantarlos ante personas que lo comprendiesen. Esta historia es narrada por Adrio, quien asegura que las almas vuelven, ya que él presenció el espectáculo.

Pensativa y *Meditación* son cuentos de erotismo mental, modernistas con raíces naturalistas. En el primero una joven recuerda sus amores y su actitud con el amado ante la pérdida de éste. En el segundo, un artista que no pudo amoldar a su manera de sentir y pensar a su amada. Este, lo mismo que la pensativa del cuento anterior, meditaba las causas del quebranto amoroso.

Hay también una pareja de infortunio en *Los Desposados de la Nieve,* cuya historia la refiere un periodista. Por la oposición del padre de la infortunada amante, la pareja de enamorados deciden escaparse del hogar. Su camino hacia la felicidad fue interrumpido por una fuerte nevada. Los enamorados mueren aplastados por las rocas y por la nieve. Más tarde aparecen ante la vista de los espectadores los cuerpos semidesnudos como "alabastros palidecientes en la blancura brilladora de aquel lecho mortuorio", en el postrer abrazo.

La Zamacueca es un cuento que dedica a Eduardo Schiaffino amigo tanto de Rubén como de Herrera, donde nos narra una acción transcurrida en Valparaíso. Era un día de fiesta en el puerto chileno. Dos extranjeros, entre ellos un inglés, fueron espectadores de una danza (la zamacueca). A uno de los dos le emocionaba y entristecía a la vez el espectáculo. Pensaba en el origen y porvenir de la danzarina. Mientras que el otro, el inglés, la observación de la voluptuosa danza chilena le animó a bailar y a quitarle la pareja al campesino de Chile, o sea al "roto". Este se disgustó y el baile se convirtió en un espectáculo de riña, con un final bastante desagradable. La exótica dama fue herida en el rostro por su celoso parejo. Como vemos, este cuento tiene un acentuado matiz naturalista.

En *Violetas* el tema romántico de la muerte está presente. No obstante, este tema también pertenece al Modernismo. Ante el cortejo de una bella actriz, un niño recuerda... Recuerda las bondades de la muerta y piensa en la injusticia de su fin. Medita que ella tan buena, que un día le había salvado del hambre com-

prándole una cesta de violetas, que no había podido vender, no tenía derecho a morir. Por eso él, el día de su entierro llevaba para su tumba una cesta de violetas, que arrojó sobre la sepultura recién abierta.

Un Alma es un cuento frágil de los primeros tiempos del autor, donde Carlos, un artista de fino y delicado gusto, siente una honda desilusión amorosa. Contemplando el desarrollo de un baile en un gran salón pensó que el espectáculo era digno de ver al principio, cuando aún las mujeres estaban arregladas y el cansancio no cambiaba la expresión de sus caras, cuando el salón estaba en toda su brillantez y lujo. Pero, poco a poco, todo este encanto fue perdiéndose e incluso una joven que le había llamado la atención desde hacía mucho tiempo, como el mismo salón y como las demás mujeres, perdió el esplendor y el encanto para sí.

Las Tres Novias presenta un tema idealista. Hay en sus personajes un idealismo en la elección de mujer. Uno se refirió a un amor casi inmaterial. Quiere que su amada sea como una diosa y sólo gozar con su contemplación. En esos momentos desea estar en los tiempos de Atenas y cantar a su amada un himno en los "gloriosos hexámetros" griegos. Al otro le parece este amor fuera de lo terreno y prefiere algo más material, tangible. El último opina que la mujer debe ser casta como la Virgen y bella como Venus. Quiere una mujer que conociendo el vicio sea pura, es decir, algo perfecto.

De los dos poetas que dialogan en *Del Pasado* uno de ellos, ante la presencia de dos mujeres recuerda un amor de su juventud que inspiró uno de sus poemas. La fugacidad de la juventud es la conclusión de este cuento.

Del Natural presenta una trama tomada de la realidad. Dos cubanos se conocieron en la infancia, pero el destino les deparó caminos distintos. Uno, pobre en Cuba, viajó a los Estados Unidos, donde se hizo millonario. El otro, con una fortuna en la bella isla del Caribe, perdió todo cuanto tenía a la muerte de su madre. Este último tenía una hermana que dejó bajo la protección de su amigo, ya que había tenido noticias de sus triunfos en la gran ciudad del Norte, para irse al ejército. Aquí luchó valientemente, pero fue condenado a muerte. Se salvó con la ayuda del

amigo, que se convirtió en su cuñado, pues se había casado con su hermana.

Feliz Año Nuevo es un cuento de ambiente parisino. En él narra el autor lo acontecido a un estudiante panameño en la gran ciudad francesa, París, la noche de un Año Nuevo.

En todos estos títulos, el cuento de Darío Herrera puede denominarse "cuento de tempo lento". Así como Valbuena Pratt habla de la "novela de tempo lento" de Gabriel Miró y Azorín, nosotros podemos hablar de los "cuentos de tempo lento" del panameño (26). En los suyos la descripción predomina sobre la acción, modalidad de la literatura esteticista que cae dentro del Modernismo. En general, y a pesar de los argumentos naturalistas, el cuento de Herrera entra en la clasificación de cuento literario caracterizado por su preocupación estética.

Crónicas.

En las crónicas de Herrera sobresale su calidad de pintor literario. Entre las mejores de ellas podemos contar con *Croquis Limeño,* donde hace gala de descripciones del paisaje de Lima. *En el Guayas,* donde evoca su travesía por el Guayas, gran río ecuatoriano. Esta crónica también va adornada de elementos poéticos, lo mismo que *Horas Australes,* donde un gran colorismo refleja las experiencias de un viaje por la América del Sur. *El Mar del Plata* es otra contribución de Herrera a este género cultivado tan maravillosamente por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Aquí nos deja de una manera elegante retazos de la vida marplatense. *Nuevas Savias* es una impresión de un viaje por los terrenos en donde se construía el Canal panameño, y *Cinematógrafos de Viaje* es narración que recoge también experiencias de sus distintos viajes por países sudamericanos. Aquí el paisaje pasó ante la vista del autor como las figuras de una pantalla de cine, arte que por entonces tenía muy pocos años de vida.

---

(26) Valbuena Prat, Angel, *ob. cit.,* pág. 557.

Poemas en prosa.

El poema en prosa es una conquista modernista, y la obra de Herrera, cuya sensibilidad tan afín a este movimiento hemos comprobado, no podía excluir este género literario. Estos poemas coinciden casi todos en el tema con la excepción de *La Oración de Atenea,* que es el más literario de todos.

Acuarela, su primer poema en prosa escrito en Panamá el año 1893, se distingue por su gran belleza expresiva. Tiene una visible influencia dariana que anotamos en párrafos anteriores. Esta influencia no sólo se refiere a la técnica, sino al tema, que es de una gran delicadeza romántica. Una pareja de enamorados que se dicen ternezas bajo un naranjo en flor, al mismo tiempo que dos palomas se arrullan en sus ramas. Toda esta comunión de amores tiene como fondo un paisaje crepuscular de gran colorido, del que hemos hablado.

Dos son sus *Claros de Luna.* En uno, bajo un paisaje esplendoroso, evoca a la amada. La luna reina en este ambiente y en este claro que brinda a la Tierra el astro nocturno y romántico el poeta piensa y sueña ... En el otro "Claro de Luna", después de describir magníficamente un crepúsculo, nos pone ante el nacimiento de la Luna: "... un horizonte, vasto por la amplitud del Plata, se esboza una mancha de claridad tenue: es la natividad ya próxima de la Luna". Hay en este poema una pareja de enamorados, la madre de ella, una amiga —rubia, toda llena de ilusiones primaverales— y un joven soñador. Todos estos personajes vienen a formar una unidad en el poema, donde las evoluciones musicales se unen a la gran belleza del paisaje. Alude el autor en este *Claro de Luna* a la "Vidalita" canción popular argentina, a cuyos ecos se llenan el paisaje y los personajes de una gran suavidad romántica.

En *La Oración de Atenea* es donde el autor hace gala del conocimiento que posee de la mitología griega. Allí la diosa Palas Atenea observa un Carnaval en la Habana y le causa tristeza que el Olimpo haya dejado de ser fuente de inspiración y a ello atribuye la vulgaridad que reina en los tiempos modernos. Según

la diosa la humanidad busca en el Parnaso el modelo para sus fiestas y reconoce el error de haberse apartado antes de la belleza:

> "Nuestro Olimpo ha dejado de ser para esta pobre humanidad vulgarizada de la vida diaria la fuente inspiradora de la belleza; y, no obstante, en sus horas de mayor esplendor, ella siente la necesidad de buscar en nuestras ceremonias el modelo para sus fiestas públicas, perpetuando así la maravillosa vida de arte que hizo única a la ciudad donde establecía la soberanía de mi culto."

Presenta también en este poema en prosa a Príamo brindándole a Anadyómena la fatal manzana; puebla bosques de ninfas y, en fin, en todo él hay una abundancia de alusiones mitológicas.

Valores modernistas de la prosa de Herrera.

Todos estos temas de las narraciones de Darío Herrera, ya sean románticos, realistas o naturalistas, están matizados con la técnica del Modernismo. Entonces son una síntesis de lo que hemos dicho del Modernismo; es decir, una mezcla de todos los movimientos para dar a nuestra prosa la más grande contribución, que no ha sido superada (27).

La pedrería del Modernismo, en comparaciones con los elementos de la naturaleza o en su forma material, está presente en la prosa herreriana.

El cisne, ave simbólica del movimiento y al que los simbolistas dieron distintos significados, no está ausente en las narraciones en prosa del artista panameño. En *Croquis Limeño,* ante el cuadro que presenta una barca sobre las aguas tranquilas del río, evoca al cisne con intención estética:

> "Bien estaría allí una pareja de cisnes, poniendo sobre el agua tranquila la imperial blancura de su plumaje."

(27) Amado Alonso, en su estudio de la prosa de Enrique Larreta en *La Gloria de Don Ramiro,* le llama "arte combinatorio".

En *La Nueva Leda* el autor recurre al símbolo modernista del cisne, aunque, en esta ocasión, con diferentes significados:

> "En torno suyo, distante, un cisne blanco, blanco, trazaba círculos centípetos. Verificaba la aproximación despacio, en silencio. Abrillantándose su blancura hasta despedir reflejos deslumbradores."

Este cisne blanco, deslumbrante, produce en Helena sensaciones martirizantes. Pero la presencia del otro cisne la saca del martirio:

> "negro, gigantesco también, de lustroso plumaje aterciopelado, de aspecto a la vez lúgubre y espléndido".

El cisne blanco en este caso, lleno de crueldad, sugiere la vida llena de angustias y martirios causados por la enfermedad de la protagonista del cuento, que como un terrible monstruo la martirizaba. El cisne negro simboliza la muerte portadora de la paz y del término de los sufrimientos. En su novela *Bajo la Lluvia* "... era como si un gran manto de plumas de cisnes, impregnado de aroma, se cobijara en la dulcedumbre de su calor ..." (a Pablo).

No nombra directamente las flores del jardín botánico del Modernismo, pero sí torna vegetales algunas veces los mundos astrales: "y de las nieblas de un monte lejano la luna emerge al azul, que van flordelisando de oro las nacientes estrellas" (Acuarela).

El mundo griego llama poderosamente su atención. La perfección física femenina la concibe semejante a la belleza griega. Por eso en su novela corta *Bajo la Lluvia,* cuando Pablo se da cuenta del cambio físico de Guadalupe, explica el autor que ya éste conocía la técnica de la escultura griega y que todo ese concierto de contornos, los ritmos de la línea y del movimiento le recordaba la belleza de la Grecia antigua. En *Las Tres Novias* uno de los poetas quiere que su amada sea bella como Afrodita. La belleza femenina sólo es comparable, para Darío Herrera, con la majestad de las diosas de la antigüedad.

La Oración de Atenea, tanto por su título como por su conte-

nido, es un evocación del mundo griego. Príamo, Anadyómena, Afrodita o Citerea desfilan en este poema en prosa recordándonos la *Ilíada* de Homero, magno poeta de la literatura universal.

Los elementos musicales abundan en la prosa herreriana, siendo esta característica una afirmación del Modernismo de nuestro gran prosista. En efecto, en muchos casos encontramos constantes alusiones a grandes músicos. Uno de sus cuentos lleva el título de "Wagner". Desde Bethoven y Wagner, Haydn y Grieg, Chopin y Mendhelson, mezclan sus sonatas, sus sinfonías, sus nocturnos y sus *lieders* en sus narraciones. En "La Sorpresa" vemos cómo una música celestial y arrobadora hace mantener al auditorio pendiente sólo de la imagen que evoca tales notas melódicas:

> "Su voz incierta y trémula al principio fue poco a poco afianzándose, robusteciéndose, y subyugadora, soberana, incomparable, dominó pronto la orquesta".

También encontramos la música popular, pero suave y acariciante, con sus notas encantadoras en algunas de sus narraciones. En *Pensativa,* Carmen, triste por el desenlace desdichado que habían tenido sus amores, es sacada de sus reflexiones por unos acordes suaves de guitarra y el eco de unas "vidalitas".

Otra de las herencias del Modernismo que perduran en Darío Herrera es la constante preocupación por el perfeccionamiento de sus escritos. El, como Rubén Darío, corrige a menudo lo que escribe. Así vemos cómo sus cuentos *Intangible, Un Ideal, Doliente* y *La Sorpresa,* escritos en Panamá, son corregidos antes de agregarlos a su colección de prosa *Horas Lejanas.* A *Doliente* y a *Un Beso* les cambiará el título por *Páginas de Vida* y *Las Tres Novias,* respectivamente.

El *Intangible* anterior al de *Horas Lejanas* es un cuento donde Herrera a pesar de la descripción del paisaje no lo precisa. En su corrección sitúa los personajes en el río de la Plata. Aumenta y delinea de una manera más precisa los rasgos característicos de los personajes, dando a veces la sensación de una novela corta. En el primero el artista enamorado no inicia ninguna clase de relaciones con la virgen inválida, ya que al conocer su enfer-

medad se retira. Mientras que en el segundo, después de conocerla la visita, y sus charlas se hacen imprescindibles para ambos, hasta que él se aleja. El artista, sin darse cuenta, alimentó en el alma de la inválida una gran ilusión, que se troncha con la partida de éste, dejándola sumida en la más grande desesperanza. Otra de las diferencias la tenemos en el estilo: sus descripciones en el último cuento son más breves, aunque menos pictóricas, pero siempre acercándose a la perfección estética, que es lo único que le preocupa a Darío Herrera. Lo mismo podemos decir de *Un Ideal* o *Las Tres Novias;* de *Doliente* o de *Páginas de Vida.* En todos ellos el autor corrige su estilo, precisa escenarios, paisajes y personajes, dándole más carácter a su prosa, que desde un comienzo nos demostró de una manera evidente la sensibilidad modernista de su autor.

Lo lumínico, expresado a través del impresionismo pictórico, es uno de los aspectos más bellos de la "estilística" de Darío Herrera y en el cual se anticipa a la prosa modernista de *La Gloria de Don Ramiro,* estudiada magistralmente por Amado Alonso. La misma técnica hay en los dos escritores, pero como *Horas Lejanas* se publicó en 1903 y *La Gloria de Don Ramiro* en 1908, reclamamos para el panameño la prioridad de la innovación (28).

En Herrera, además, la preocupación pictórica no se limita al impresionismo. Algunas de sus narraciones, por ejemplo *Almas Dolientes,* contienen alusiones a Botticelli y otros pintores del primitivismo italiano.

Dice Amado Alonso, refiriéndose a la citada obra de Larreta: "Se piensa en el momento en la pintura de los impresionistas, especialmente aquellos que, como Monet, enfocaron sus ojos no tanto hacia las cosas como hacia la luz misma que viene rompien-

---

(28) La semejanza de estilo con Larreta la indicó ya Max Henríquez Ureña en su *Breve Historia del Modernismo* cuando dice: "Tres nombres de subida significación pueden contarse para cerrar la relación del grupo modernista de Buenos Aires en los años que van desde el arribo de Rubén Darío hasta su partida para Europa al terminar el año 1898: *Enrique Rodrigues Larreta, Angel Estrada* hijo y *Darío Herrera*" (pág. 210).

do los infinitesimales planos del aire y se posa con cambiantes juegos sobre la superficie de los objetos" (29).

Al mismo pensamiento nos lleva la lectura de la prosa de Herrera. En *Del Natural* hallamos efectivamente "El mar, casi a nivel de la avenida, se teñía en el incendio del ocaso... el sol ocultó su esfera roja, enviando, cual en anteriores tardes, en el momento preciso de sumergirse en el agua, un destello verde... La refracción de la luz ya invisible —dijo uno de los amigos ..."; en *Horas Australes:* "La nieve adquiere cristalizaciones diamantinas. Y así los picos conviértense en prismas donde los rayos del astro vibran, saltan, chocan y chispean, descomponiéndose en maravilloso iris". En *Claro de Luna,* "... En aquel instante un resplandor de ópalo llena el oriente. El agua lo refleja, y sobre el cabrilleo de ondas tranquilas, sutiles hebras de luz tejen un ancho moaré, pálidamente radioso ...". De *Meditación:* "... Un deslumbramiento le arrancó de su concentración. Sobre la curva del horizonte, libre de brumas, alzábase el sol bajo una gloria de llamas. Por el azul incendiado, en el aire, con transparencias de cristal, corrían las ondas luminosas, en las cuales danzaban miriadas de corpúsculos brillantes como polvaredas diamantinas. El Plata espejeaba; las espumas adquirían la blancura ofuscadora de la nieve, y la naturaleza toda absorbía la esencia solar en un espasmo de placer ilimitado. Aquello era hermoso; pero con una hermosura simple, con la crudeza de la luz ..." Otro ejemplo de la descomposición de la luz solar sobre la superficie lo tenemos en *Páginas de Vida* cuando "el sol se acostaba sobre el lago, entre magnificencias de púrpura. Sus rayos oblicuos filtrábanse por los claros de la arboleda; estriaban a trechos la avenida y se rompían en chispas trémulas sobre el charolado de las capotas y el metal de las guarniciones". "De las ventanas de vidrio de un chalet cercano saltaba la luz solar en chispeos sanguíneos" en *Intangible.* En el mismo cuento: "por la comba del firmamento se derramaba, descomponiéndose, una oleada de luz roja". Herrera no se conforma con pintar en su prosa las descomposiciones de la luz solar, sino en bastantes casos la luz artificial es motivo de su admiración, de la cual recoge sus refracciones de una manera

(29) Amado Alonso, Ensayo sobre la novela histórica, *Estudio de la Prosa Modernista* en *La gloria de Don Ramiro,* pág. 196.

admirable. Así en *Claro de Luna* dice: "... A veces los focos eléctricos de la orilla despliegan en el lecho del río grandes mantos de oro; a veces la terraza iluminada de donde parten voces y risas en alas del viento, se refleja, invertida, en la placa líquida, simulando un árbol extraño, un árbol de fuego, agitado por soplos desconocidos ...".

En Herrera, como encontró Amado Alonso en la prosa de *La gloria de Don Ramiro,* no sólo hay pinturas lumínicas de los rayos del sol y de los focos eléctricos, sino se encuentran las suaves gradaciones que van desde la lumbre a la sombra. Veremos cómo Darío Herrera pinta en otra forma los distintos juegos de luz. *Claro de Luna* nos da el ejemplo que necesitamos para demostrar lo antedicho: "... sobre el fondo del espacio, las nubes van perdiendo su blancor níveo y tórnanse sombras leves, flotantes bajo la masa creciente de las tinieblas. Las orillas se hacen vagas y focos de luz artificial agujerean los bosques de sauces, tendiendo en la onda reflejos trémulos. El cielo solitario del ocaso reaccionaba en un triunfo de astros. Hacia oriente, en el horizonte, vasto por la amplitud del Plata, se esboza una mancha de claridad tenue: es la natividad ya próxima de la luna". Y así toda la prosa de nuestro compatriota está salpicada de luz, y los vocablos luminosos usados con frecuencia, no sólo en los fenómenos naturales y luces artificiales, sino que los aplica a actitudes psíquicas y físicas de los personajes de sus narraciones. Efectivamente "sonrisa esplendente", "mirada radiosa", etc.

La preocupación por la luz es, pues, una de las constantes de la temática de Darío Herrera. Parece en sus descripciones suntuosas de los fenómenos de la luz un pintor impresionista (30): Si éstos con los pinceles recogen la descomposición de la luz solar y los matices todos de las variaciones lumíneas, lo mismo realiza Darío Herrera con su pluma. Si en su temática predominasen las zonas de sombra sobre las de luz sería un romántico. *Pero, como ni cuando describe la noche ésta queda jamás totalmente en tinieblas, es un escritor que se sitúa indudablemente entre los modernistas amantes todos de la luz.*

(30) Siguiendo el descubrimiento pictórico de la escuela impresionista, Darío Herrera halla diferente cada forma según la luz de las diferentes horas del día.

Capítulo VI.

LA POESÍA EN LA OBRA DE DARÍO HERRERA

Murió Darío Herrera sin que se publicara su anhelado libro *Lejanías Intimas,* del que habla a Rubén Darío en una de sus cartas. Tampoco se publicó después de muerto el poeta, dijimos en el capítulo anterior. Quizás los originales de ese libro se han perdido, puesto que los familiares de Darío Herrera no contestan a las cartas que en solicitud de información sobre ello les hemos dirigido (1).

Para juzgar la obra en versos del panameño sólo tenemos un escaso número de composiciones recogidas en diarios del Istmo y de algunas Antologías de lírica hispanoamericana. En total suman trece. Pero, no obstante su escaso número, podremos deducir de ellas los caracteres estilísticos predominantes.

Los títulos son los siguientes: *Diana, Campestre, En el Atlántico, El Buey, Horas, Post Umbra, Eros, Lumen, Numen, Visionaria, Auroral y Rondel.* El poeta desarrolla estos temas en sonetos endecasílabos; en series de serventesios alejandrinos; en series asonantadas de cláusulas prosódicas y en rondel, que vamos a analizar composición a composición. *Diana, Campestre, En el Atlántico, Horas* y *El Buey* son los sonetos.

---

(1) En páginas anteriores aludimos a nuestro reciente viaje a Lima, y allí pudimos comprobar la existencia del original de *Lejanías Intimas.*

DIANA

SALÓN DE PARÍS

Yo no la admiro así, con su altanero
gesto de virgen al amor esquiva;
cuando sobre la caza fugitiva
arroja el dardo rápido y certero.

Ni tampoco en su símbolo guerrero,
La Hécate implacable y vengativa,
que da a los brazos cólera agresiva
y pone el exterminio en el acero.

Pero la adoro cuando en alta noche
cruza, rigiendo su argentino coche
bajo el azul, de estrella florecido;

Y llegando a la gruta misteriosa,
como la casta enamorada esposa,
besa en los labios a Endimión dormido (2).

Como vemos *Diana* se subtitula *Salón de París*. Esto significa que es el recuerdo de una obra artística contemplada personalmente en una exposición nacional francesa. El arte, como en las narraciones en prosa, sirvió de fuente poética inspiradora de Darío Herrera. Pero al mismo tiempo se trata de un soneto mitológico en el que aparecen las evocaciones de Diana la cazadora y Endimión. Por ambos motivos, el artístico y el mitológico, ya entra en el campo modernista el soneto que comentamos.

En cuanto a la métrica, el esquema estrófico es ABBA, ABBA para los cuartetos, y CCD, CCD para los tercetos. El poeta da pruebas de su sensibilidad al rechazar la figura de Diana como diosa dedicada al ejercicio de la caza, y mucho más como una agresiva, implacable y guerrera Hécate; pero la adora cuando cruza la noche en su carro de plata para llegar a la gruta en donde dormita Endimión.

---

(2) Publicada en el *Heraldo del Istmo*, núm. 15, el 27 de agosto de 1904. Panamá.

CAMPESTRE

I

Tiano, o frío bove
Carducci

Campo de Primavera. El Sol levante
Clámide de la noche peregrina,
cual tejido de la magia, la neblina
se deshace en la atmósfera radiante.

Cortando el horizonte, que distante
describe su parábola azulina,
ondula en la planicie una colina,
como el plasmado torso de elefante.

Allí la casa y el bovino hato
del labrador robusto, que al empeño
de sus labranzas se apercibe grato;

y que esquivando el amoroso sueño
al verde campo se dirige al rato,
de arado y bueyes conductor risueño.

II

La tarde languidece en la llanura.
Incierto el panorama se destaca
bajo la luz anémica, ya pasa
en cada agrupación de la verdura.

La vespertina claridad perdura,
fingiendo una labor de fina laca
en el espacio cóncavo, que es placa
donde pintan las formas su hermosura.

La noche se condensa en el contorno
del silencioso campo. De retorno
hacia la casa van con lento paso

el labrador y los rendidos bueyes.
Y son, yuntas y el hombre, únicos reyes
de aquellas soledades del Ocaso... (3).

(3) Publicados en *El Cronista* el 25 de julio de 1908. Panamá.

Los dos sonetos de *Campestre* tienen el mismo esquema del anterior, con excepción de los tercetos del primero, que riman CDC y CDC. Se trata de pequeñas escenas campestres, de paz bucólica con raíz clásica en Teócrito y en Virgilio, línea seguida por Garcilaso y que resurge en el Modernismo como pinceladas sueltas más que como tema constante.

En el primer soneto de *Campestre* la escena transcurre durante la mañana. El poeta describe un amanecer en un campo de primavera. El labrador sale con su pareja bovina a arar el campo. En la transición de los cuartetos a los tercetos hay un optimismo progresivo. En el primer cuarteto la neblina, que era la "clámide de la noche", se deshace en la atmósfera ante la fuerza del sol. Aparece en el horizonte una colina: allí están la casa y la yunta. El labrador se dirige risueño con su hato al campo verde.

En el segundo soneto la escena es contraria a la del anterior: el optimismo se convierte en cansancio. El poeta nos coloca ante un crepúsculo vespertino. Y en ese panorama incierto, se destaca la figura del labrador, que con lento paso regresa agotado de sus labores. Hay en este soneto una alusión al Oriente, cuando dice que la claridad vespertina perdura, fingiendo una labor de fina *laca*. Esta japonería, además de mostrarnos el gusto por lo exótico del poeta, afirma sus características modernistas.

En el Atlántico.

(Aere Perennius)

I

La nave hundía con su férrea proa
el agua, tan inmóvil como el hielo;
había en el ambiente un vasto anhelo,
y en mi nostalgia irradiación de aurora.

Ante los dos, la inmensidad sonora
del mar y el aire. En el confín, un vuelo
lento y blanco de nubes. En el cielo,
la majestad divina de la hora.

Envuelta en el ocaso en el incendio,
en ti vieron mis ojos el compendio
de la augusta belleza circundante.

Fue mi voz en tu espíritu victoria...,
y así mi mente organizó su gloria
el esplendor fugaz de aquel instante.

II

Sobre la onda azul en donde ardía
la esencia tropical de la mañana,
la barca se alejó como extrahumana
quimera que a los cielos se volvía.

¡Y con ella te fuiste...! La armonía
de belleza mística y profana,
al irradiar su magia soberana,
divinizó la nave que partía.

Hoy, que evoco, ya lejos, tu figura,
la extraña dualidad de tu hermosura
en mi recuerdo la tristeza ahonda,

Porque tiene tu forma Anadiómena
la noble línea de la estatua helena
y el pensativo enigma de Gioconda (4).

En estos dos sonetos el poeta repite el mismo esquema de cuartetos que en los anteriores. Los tercetos en ambas composiciones riman CCD, CCD. En cada uno de ellos presenta una escena distinta que se desarrolla ante la vista de la inmensidad atlántica. En el primero el ambiente que rodea a la pareja de amantes está lleno de nostalgia. Con el adjetivo antepuesto, vasto, nos da la sensación de que todo está lleno de esa pesadumbre. Sin embargo, esa melancolía contrasta con la angustia del alma del poeta, cuya nostalgia no está llena de nubes, sino que hay "irradiaciones" aurorales. Esa nota de luz quita parte del romanticismo fúnebre y lóbrego para hacer del poema uno modernista. Hay en este primer soneto una lentitud como para que se enternice en la memoria

(4) Korsi, Demetrio, *ob. cit.*, pág. 153.

aquel momento crepuscular. Otra vez el ocaso —hora majestuosa y divina para el poeta— comparado con un incendio, como lo hace en su prosa.

En el segundo soneto de *En el Atlántico* el poeta asiste al triste momento de la despedida. Esa despedida la hará al ser amado. Un amanecer tropical, donde un cielo iluminado era el fondo de esta escena romántica. Hay un clasicismo grecolatino, una gran influencia de la pintura y de la escultura. El Renacimiento con la Gioconda, y la mitología con Anadiómena. Persiste en el poeta la idea de la perfección de la belleza griega. Por tanto, a pesar de lo romántico del tema de esta composición, las características modernistas no están ausentes.

Horas.

I

Era la tarde. En el ambiguo cielo
agonizaba el sol. Sobre las rojas
manchas de luz, la noche sus congojas
tendió su enorme, su enlutado velo.

En torno de los dos, con lento vuelo
giraba el viento, que al mover las hojas
parecía rimar sobre las flojas
cuerdas de un arpa músicas de duelo.

Sólo estaba el jardín. Y pensativa,
permanecía a mi palabra esquiva
en una obstinación de sus enojos.

Cuando de pronto, llama vencedora,
su comprimido amor, como una aurora,
encendió la gran noche de sus ojos.

II

Llegaban hasta el pie de la ventana
las olas, en un canto de alegría;
el mar espejeante, recogía
el luminoso fin de la mañana.

Ala nívea, una vela, en la lejana
curva del horizonte se perdía.
El sol, sobre las cosas difundía
la savia de su vida meridiana.

Y en tanto que ella y yo, bajo la gloria
de la triunfante luz, con la memoria
íbamos evocando en el vacío

templo de nuestro amor dichas pasadas,
vimos surgir a un tiempo en las miradas
un pálido crepúsculo de hastío (5).

Los sonetos de *Horas* tienen la misma estructura estrófica que los de *En el Atlántico*. El primero es optimista. Empieza con un crepúsculo vespertino y termina con el símil de una aurora al alzarse el amor en el alma de la "esquiva" como una llama vencedora que como "una aurora encendió la gran noche de sus ojos". En cambio, en el segundo hay optimismo descendente hasta convertirse en hastío, es decir, pesimista. El fin de un crepúsculo matutino inicia el soneto. A pesar de la triunfante luz, al evocar los recuerdos surge en las miradas de ambos amantes "un pálido crepúsculo de hastío".

Lo más importante de estos sonetos de *Horas* está en el uso del adjetivo artístico. Predominan las anteposiciones del adjetivo, destacando así las cualidades del sustantivo. En el primero tenemos: "*ambiguo* cielo", "*rojas* manchas", "*negro* velo", "*lento* vuelo", "*flojas* cuerdas", "*comprimido* amor", "*gran* noche". Con la anteposición, el poeta consigue darle estética a sus versos. En el segundo, no obstante encontrar pocos casos de adjetivos antepuestos, son suficientes para conseguir los efectos que el poeta deseó dar a su composición. "*Lejana* curva", "*triunfante* luz" y "*pálido* crepúsculo" son los ejemplos de adjetivos antepuestos en el segundo soneto de *Horas*. En el primer ejemplo, el adjetivo tiene carácter de epíteto propio, pues se refiere al horizonte y éste siempre es lejano; con el adjetivo *triunfante* aplicado al sustantivo luz el poeta quiso demostrar la plenitud del triunfo del rey de los

(5) Demetrio Korsi recoge estos sonetos con el título de "Del Pasado", que el autor corrigió por "Horas", *ob. cit.*, pág. 147.

astros en la naturaleza; con *pálido* aplicado a crepúsculo queda bien clara la sensación de hastío. En el ejemplo "Ala nívea", en donde el adjetivo *nívea* se refiere a una vela de una barca que ve desaparecer por la línea del horizonte, es epíteto metafórico, por la forma de expresar la blancura de las velas. Una reiteración en el uso del adjetivo *espejeante* demuestra la preferencia del autor de *Horas Lejanas,* que en muchos casos, como en éste, lo aplica al mar.

EL BUEY.

¡Oh buey, te admiro! Un dulce sentimiento
de salud y de paz en mí derramas,
ya te miré, del alba entre las granas,
solemne cual un vivo monumento;

o cuando doblegándote contento,
secundas grave, bajo el sol de llamas,
los esfuerzos del hombre y los proclamas
en tu mirar cansado y soñoliento.

De tu negra nariz humedecida
exhálase la esencia de tu vida
con tu mugir alegre y sonoroso;

y de tus ojos la dulzura austera
refleja, glauca, la feraz pradera
sumida de la tarde en el reposo. (6).

Este soneto se inicia con un vocativo y un apóstrofe. Tiene la estructura de los cuartetos, y sus tercetos riman CCD, CCD, rima preferida por Darío Herrera. Hay una influencia temática de Rubén Darío. Una admiración hacia el buey, y ante la vista de éste se despiertan en el poeta dulces sentimientos, no importa la situación en que aquél se encuentre. En tres de sus siete sonetos Herrera hace alusiones a los bueyes. (En los dos de *Campestre* y en *El Buey.)*

En sus sonetos, todos escritos en endecasílabos, el poeta reitera su calidad de modernista, pues este metro, que posee gran ri-

(6) Korsi, Demetrio, *Antología de Panamá,* pág. 148.

queza eufórica y elasticidad dentro de las leyes rítmicas, es de gran preferencia en los poetas del nuevo movimiento. Herrera usa endecasílabos de distintas clases. Anotaremos algunos ejemplos, teniendo como base la clasificación de Juan Tamayo y Rubio en su libro *Teoría y Técnicas de la Literatura* (7), de endecasílabos "a maiori" y de endecasílabos "a minori".

El endecasílabo "a maiori" con acentos en sexta y décima sílabas prevalece en los sonetos de Darío Herrera. Los encontramos en abundancia en *Campestre, En el Atlántico, Horas* y *El Buey*. De *En el Atlántico:*

Sobre la onda azúl en donde ardía
la esencia tropicál de la mañána
la barca se alejó como extrahumána
quimera que a los ciélos se volvía

No obstante su evidente preferencia por este ritmo acentual en sus endecasílabos, Darío Herrera tiene también casos de endecasílabos "a minori". Con acento en cuarta, octava y décima en el segundo de *En el Atlántico:*

la noble línea de la estátua heléna

en el primero de *Campestre:*

"allí la cása y el bovíno háto
de sus labránzas se apercíbe gráto
. . . . . .
al verde campo se diríge al ráto
. . . . . .
de arado y buéyes conductór risuéño"

y así en todos los sonetos el endecasílabo "a minori" sigue en la línea de preferencia al endecasílabo "a maiori".

La versificación por cláusulas prosódicas se usa mucho en el Modernismo y consiste en la repetición de la cláusula, con lo que se consigue un bello efecto rítmico. Un efecto que embriaga cual si fuera una danza exótica de Arabia. Un ritmo de cláusulas que

(7) Tamayo y Rubio, Juan, *Teoría y Técnicas de la Literatura*, páginas 77 y 78.

se presta más para la melancolía. Estas cláusulas son generalmente de tres o cuatro sílabas. Un ejemplo lo tenemos en la *Marcha Triunfal* de Rubén:

La espada / se anuncia / con vivo / reflejo (8)

otro es el *Nocturno* de Silva, que tiene base tetrasilábica con peán de tercera:

Una noche
"Una noche / toda llena / de murmullos / de perfumes / y de
[música de alas ..." (9)

Darío Herrera usará ya no el metro en cláusulas apoyadas en anfíbracos ni tetrasilábicos, sino que hará uso de una cláusula pentasilábica. Sus versos son de tipo elástico a la manera de la *Marcha Triunfal* y del *Nocturno*. Con el uso de esta cláusula, Darío Herrera da su aporte al metro modernista y contribuye con esta novedad a la renovación métrica. Los versos de cláusulas prosódicas de Herrera son siempre múltiplos de cinco.

El más americano de los poetas modernistas, José Santos Chocano, utilizó la cláusula prosódica, entre ellas las de cuatro, cinco, seis y hasta de siete sílabas. Su composición *De Viaje* es un ejemplo de cláusulas pentasilábicas:

"Ave de paso,
fue un solo sueño un / solo capricho / sólo un acaso;
duró un instante / de los que llenan / toda una vida ..." (10)

Eros, Lumen, Numen desde el punto de vista de la rima constituye una serie poética imparisílaba con rima asonantada en los verbos pares en *eo*. Decimos imparisílabos porque cada verso tiene distinto número de sílabas, aunque éste siempre sea múltiplo de cinco. A la serie que más se parece es a la silva, aunque aquí no haya heptasílabos ni endecasílabos. El verso menor tiene en esta composición cinco sílabas y el mayor de la serie veinte, con lo que demuestra la elasticidad del verso construido con cláusulas

(8) Darío, Rubén, t. V, *Poesías y Poemas en Prosa*, pág. 886.
(9) Caillet Bois, Julio, *ob. cit.*, pág. 787.
(10) Panero, Leopoldo, *Poesía Hispanoamericana*, II tomo, pág. 42.

prosódicas. Herrera en este poema insiste en el uso del verso de quince sílabas, al que llamó Pedro Antonio González "tripentálico" (11).

Por la rima se parece al *Nocturno* de Silva, que también tiene rima asonantada en *aa*. La rima asonante permite mayor holgura a la expresión y es rica en efectos de vaguedad lírica. En las manifestaciones más antiguas de la poesía castellana tradicional cuenta en sus peculiaridades el empleo de la rima asonante. En los poetas del Modernismo se da a menudo el uso de la asonancia.

Herrera al escribir su poema *Eros, Lumen, Numen* ha pensado en Silva y lo conoce hasta el extremo. No es extraño esto, puesto que José Asunción Silva es uno de los poetas del premodernismo que posiblemente más influyó sobre los modernistas posteriores.

La noche blanca
la noche blanca / con el siniestro / blancor del hielo,
la noche muda
la noche muda /cual las auroras / de un mundo muerto;

La noche triste,
la noche triste / como el ambiente / de un cementerio;
la noche blanca / la noche muda / la noche triste
sobre la angustia / de mi cerebro

Y en esa noche
de amargo duelo
sobre la nieve / cáustica y fría
sobre la nieve / cáustica y fría / como el desprecio
con el delirio / de los horrores / en las ideas;
con el martirio / de las asfixias / dentro del pecho,

¡Yo caminaba,
siempre subiendo,
sobre las cimas / y los abismos / de aquella ruta,
con vacilante, / con doloroso / paso muy lento!

Estaba solo
mas a lo lejos
iba avanzando / la caravana

(11) Henríquez Ureña, Max, *ob. cit.*, pág. 216.

de mis tenaces / tristes recuerdos;
iban marchando / como fantasmas, / bajo la noche,
sobre la nieve, / que era un sudario / de aquel desierto ...

Cuando de pronto,
—¿fue una quimera / que se forjaba / la fiebre intensa / de mi cerebro?
bajo los duelos / de aquella noche
sobre el sudario / de aquel desierto
apareciste;
tú, que violabas / así el misterio
de lo futuro
tú que a mi encuentro
viniste, toda / radiante y bella,
como la viva / forma tangible / de mis anhelos.

Pusiste en mi hombro / tu mano suave,
tu milagroso / brazo en mi cuello
junto a mi boca
tu halito, puro / como un efluvio / del mismo cielo.

Y al santo influjo / de tu presencia,
de tus palabras, / de tus consuelos,
sentí la vida / que circulaba
ardiente y ágil / entre mi cuerpo...

Con paso firme,
con paso firme / seguimos luego:
y así salvamos / todas las cimas,
y así llegamos / del viaje al término...

Fue un viaje largo,
de amor y ensueños;
y atrás dejamos / la caravana
de mis tenaces / tristes recuerdos
que allá quedaban / como fantasmas,
que allá quedaban / siempre más lejos,
desvaneciéndose / entre los duelos / de aquella noche
desvaneciéndose / en el sudario de aquel desierto...! (12).

Eros, Lumen, Numen, que traducido al castellano quiere decir Amor, Luz, Inspiración, por su título nos recuerda lo clási-

(12) Korsi, Demetrio, *Antología de Panamá*, pág. 145. Escrito en los Andes, 1898.

co; por su expresión y métrica lo modernista, y por su contenido lo romántico, pero un romanticismo depurado.

En un ambiente nocturnal y triste es donde se desarrolla la escena que el poeta describe. Una lejanía en el espacio caracterizada por el misterio, por la ensoñación y la niebla. Una noche blanca por la nieve "cáustica y fría" es el paisaje. Tristeza, martirio, sudario, horror, tortura, psíquica y misterio resumen las características románticas de este poema. El poeta caminaba solo. A lo lejos avanzaban en una caravana sus recuerdos, que a él le parecían fantasmas. En esa soledad ve aparecer repentinamente a la persona amada. Le parece imposible, y de una manera patética se hace esta pregunta: ¿fue una quimera que se forjaba la fiebre intensa de mi cerebro? Sin embargo, sintió en su hombro su mano; su brazo, que califica de milagroso, en su cuello, y junto a su boca, su hálito. Con la presencia de ella se siente vivir otra vez, como lo describe en sus últimos versos. Y en este final optimista es donde está la nota estilizante del tema que suaviza la nota romántica. Es, pues, un poema modernista donde el poeta no se ha despojado de lo romántico.

En todo el poema más que metáforas hay una serie de comparaciones: "la noche muda cual las auroras de un mundo muerto"; "la noche triste como el ambiente de un cementerio"; "iban marchando como fantasmas bajo la noche" (los recuerdos); "viniste toda radiante y bella como la viva forma tangible de mis anhelos"; "tu hálito puro como un efluvio del mismo cielo".

El poema se inicia aparentemente con una idea de contraste, ya que le aplica a la noche el adjetivo de blanca, pero más adelante se despeja la incógnita cuando nos dice que es una noche de nieve. "La noche blanca" es entonces una metáfora.

Ya hemos dicho que el empleo del adjetivo tiene mucha importancia en el estilo, que la anteposición del mismo pone una expresión afectiva y eminentemente subjetiva y la posposición es especificativa y supone síntesis, así como el epíteto un análisis. Los epítetos reiterados dan lentitud a la cláusula y por el contrario los especificativos se caracterizan por imprimir ligereza a la misma.

En el ejemplo que analizamos encontramos los siguientes adjetivos; blanca, cáustica, fría, lenta, intensa, radiante, bella, suave,

puro, ardiente, ágil, firme. Veamos cuáles de los adjetivos antedichos tienen carácter de epíteto; el adjetivo *fría* aplicado a la nieve y en este caso el adjetivo *blanca* aplicado a una noche nevada. El primero es propio y el otro accidental.

El primer verbo expreso que encontramos está en el verso quincuagésimo, que es un verbo de movimiento, cuya lentitud está subrayada por el gerundio "subiendo "y además por los adjetivos antepuestos vacilante y doloroso. La ascensión de una montaña es siempre dolorosa. El poeta no marcha solo en esta ascensión; lo acompañan sus recuerdos, que no se separan en ningún modo de él en este pasaje, lo cual manifiestan los epítetos *tenaces* y *tristes*.

Refuerzan el valor estilístico en la primera parte del poema el imperfecto, el gerundio y los epítetos; en cambio, en la descripción de la noche, se nota más ligereza, que se interrumpe al llegar al imperfecto "caminaba". La generalidad de los verbos señalan una acción durativa del pasado, como caminaba, estaba, iba, violaba, circulaba, quedaban, más acentuada todavía en los casos en que al pretérito acompaña el gerundio.

caminaba siempre *subiendo*
iba *avanzando*
iban *marchando*

Los otros verbos son pretéritos absolutos, como apareciste, viniste, sentí, fue. Con esta localización de la acción en el pasado contrasta el empleo repentino de presentes que tienen categoría de históricos.

Por tanto, todos los elementos expresivos acusan una acción borrosa del pasado, cuyos límites en el tiempo no están completamente definidos. Lo mismo ocurre con la figura femenina de la visión del poeta, que no está perfilada con trazos claros y nítidos; por lo tanto, aquí también hay algo de vagoroso e impreciso. Estas dos notas son características de la herencia romántica que recibe, para depurarla, el Modernismo. En cambio, la versificación por cláusulas prosódicas desde el principio hasta el final del poema y que ya hemos señalado es una prueba evidente de la métrica modernista.

Post Umbra es otra composición de Darío Herrera en donde la influencia del colombiano premodernista sigue latente.

¡Cuando en mis noches,
cuando en mis noches / de hondas nostalgias / el pensamiento
va visitando / de mis amores
de mis / amores el cementerio,
tú sola surges,
tú que compendias / todo el pasado / de mis afectos,
tú sola surges / a los conjuros / de mi memoria,
tú sola surges / eternizada / por el recuerdo!

¡Y resucitan / aquellos días,
aquellos días / que ya murieron,
breves y dulces / como una aurora,
breves y dulces / como un ensueño,
en que vestida / toda de blanco,
bajo la noche / de tus cabellos,
a mí venías / hermosa y pálida
allá en tu sala / y en otro tiempo!

Después evoco / la tarde triste,
tarde tan triste / como el crepúsculo / de un desierto,
en que tu vida / se hundió en la nada,
en que tu alma / se hundió en las sombras / en el misterio.

¡Cuadro doliente
que no se borra / de mi cerebro!
Aquellos dobles / de las campanas,
graves y lentos;
aquel ambiente / nubloso y frío;
aquel gemido / largo del cierzo;
el ruido sordo / de aquella lluvia,
y en tu aposento,
aquellos cirios / de llamas trémulas
que derramasen / vagos reflejos,
aquel gran Cristo,
allá en el fondo / como el emblema / del sufrimiento,
aquel desborde / de mi amargura,
y sobre el lecho,
entre las pompas / y la mortaja,
glacial, inmóvil, / mudo tu cuerpo...!

Ya ves que en mi alma / te perpetúas,
que no te olvido / como tus labios / me lo pidieron;

y que en mis noches
y que en mis noches / de hondas nostalgias, / si el pensamiento
va visitando / de mis amores,
de mis amores / el cementerio,
a los conjuros / de la memoria / tú sola surges,
tú sola surges / eternizada / por el recuerdo! (13).

El final de este poema es casi el del *Nocturno* de Silva. También, como *Eros, Lumen, Numen,* está escrito en cláusulas prosódicas de cinco sílabas. Insiste en el tema nocturnal de raíz romántica. Esta composición es completamente premodernista. Repite Darío Herrera en este caso la rima asonante. Son muchos los parecidos de este poema con el anterior, por lo que no le dedicaremos un estudio más largo. Sólo nos limitaremos a decir que en éste las similitudes son más claras que en el *Nocturno III* del poeta colombiano.

VISIONARIA.

La noche está vencida. Jovial y fresca aurora
su luminosa púrpura derrama en el jardín,
y entre las rosas vírgenes, la virgen soñadora
deshoja con sus labios el cáliz de un jazmín.

Clavadas las pupilas en algo dulce y vago
que falta de la niebla sobre el flotante tul,
no advierte cómo un lirio un voluptuoso halago,
se inclina y le acaricia su zapatito azul.

No advierte cómo Céfiro retózale en la falda,
y con su blanco aliento, fragante de azahar,
le encierra los cabellos, tendidos en la espalda
como cesárea clámide de brillo aurisolar.

De cuanto en torno vibra no hay nada que le arranque
del pensamiento el éxtasis, secreto, ensoñador...
ni el ritmo con que un cisne sobre un dormido estanque
se mece, como cándida y palpitante flor.

¿Qué sueña?... Los brocados, las perlas, los zafiros
que su dominadora belleza realzarán
en el salón riente, donde a los raudos giros
del vals le diga amores un príncipe galán.

(13) Korsi, Demetrio, *ob. cit.*, pág. 151.

¿O ser allá en la escena vencedora diva,
a cuyos pies desgranen aplausos en tropel?
¿O en solitaria selva la ninfa pensativa
que vague bajo cúpulas de mirto y de laurel?

¿O estar en la basílica, frente al altar radiante,
envuelta en las brumas del símbolo nupcial?
¿O en la nupcial alcoba, donde feliz amante
la inicie en el misterio del rito pasional?

¡Ah, no! La virgen mira flotar sobre la niebla
de un extranjero bardo, la pálida visión,
que el alma sensitiva y artística, le puebla
de sus extrañas rimas con el triunfante son!

Aquí Darío Herrera nos da un ejemplo donde usa el serventesio con versos alejandrinos.

El verso alejandrino es uno de los más preferidos por los modernistas, quienes usaron indistintamente el acentuado en la segunda sílaba de cada hemistiquio o en la tercera, como Rubén en la *Sonatina*. En *Visionaria* el que usa Darío Herrera es el primero de los nombrados.

"La nóche está vencída. Joviál y fresca auróra"

En cuanto a la estrofa es de mucho uso en el Modernismo, sobre todo en terminaciones agudas en segundo y cuarto, que es el caso presente. Es de notar que así como emplea palabras agudas al final de los versos pares, en el final de los primeros hemistiquios emplea también con frecuencia palabras esdrújulas. Generalmente con consonantes vibrantes como en los agudos:

su luminosa púrpura (verso segundo)
y entre las rosas vírgenes (verso tercero)
no advierte como céfiro (verso noveno)
como cesárea clámide (verso duodécimo)
del pensamiento en éxtasis (verso decimocuarto)
se mece como cándida (verso décimosexto)
que vague bajo cúpula (verso vigésimocuarto)
o estar en la basílica (verso vigésimoquinto)

En *Visionaria* dentro de un amanecer el poeta nos presenta a una virgen soñadora que deshoja con sus labios el cáliz de un jazmín, mientras un lirio se inclina y le acaricia su zapatito azul. Tampoco advierte cómo el céfiro le retoza en la falda y le recoge los cabellos. Nada del mundo que le rodea distrae a la adolescente de su éxtasis secreto, ni siquiera el ritmo de un cisne que sobre un estanque flota como una palpitante y cándida flor. ¿Qué sueña esta muchacha?; se pregunta el poeta. En la respuesta se encuentran los signos evidentes del Modernismo del autor:

"los brocados, las perlas, los zafiros ...
un príncipe galán ...

y en las interrogaciones que vienen hay una gran semejanza con la *Sonatina* de Rubén Darío:

¿O ser allá en la escena vencedora diva,
a cuyos pies desgranen aplausos en tropel?
¿O en solitaria selva la ninfa pensativa
que vague bajo cúpulas de mirto y de laurel?

¿O estar en la basílica, frente al altar radiante,
envuelta con las brumas del símbolo nupcial?
¿O en la nupcial alcoba, donde feliz amante
la inicie en el misterio del rito pasional?

Los dos usan la interrogación poética y que sirve para dar alas a la imaginación, lo cual en poesía es fundamental. Herrera usa los serventesios para sus preguntas y Rubén una sextina. Las preguntas disyuntivas en Herrera se refieren a sueños juveniles femeninos y en Rubén también, aunque estos sueños no sean idénticos. Veamos lo que pregunta Rubén:

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?

Pero donde la semejanza es mucho mayor entre *Sonatina* y

Visionaria es en la solución final. Lo que sueña la princesa rubeniana, según adivina el hada madrina, es en un caballero:

> "el feliz caballero que te adora sin verte,
> y que llega de lejos vencedor de la Muerte,
> a encenderte los labios con un beso de amor".

Lo que sueña la virgen de Darío Herrera es en un bardo extranjero de alma sensitiva y artística.

RONDEL.

En la mañana radiosa,
aparición peregrina,
como el lago la ondina
como el bosque la diosa,

por la alameda frondosa
pasó la niña argentina:
encarnación peregrina
de la mañana radiosa.

Y en la brisa vagorosa
sonó una voz cristalina
como el alma peregrina
de la mañana radiosa (14).

El rondel es una composición de origen trovadoresco del Sur de Francia, de la Provenza, que resucita el premodernista peruano Manuel González Prada (15). La estancia de Darío Herrera en el Perú, tal vez motivó de que el panameño conociese los caprichos rítmicos de González Prada. El tipo general del rondel consiste en una buena composición amorosa, generalmente en redondillas octosílabas, en que se repiten armoniosamente conceptos y rimas, como ocurre en el caso Herrera. Darío Herrera presenta

(14) Korsi, Demetrio, pág. 149.
(15) Henríquez Ureña, Max, *ob. cit.*, pág. 330.

en su rondel una figura femenina que encarna la ondina del lago, la diosa del bosque y el alma de la mañana radiosa.

Creemos que, a pesar del corto número de poesías de Darío Herrera que hemos podido examinar, la tendencia modernista del poeta ha quedado suficientemente aclarada y ello viene a constituir un refuerzo muy valioso en apoyo de nuestra tesis.

CONCLUSIONES

Ponemos punto a nuestro trabajo por estimar suficientemente demostrada la tesis propuesta: *Darío Herrera, modernista panameño*.

1.º De acuerdo con lo expuesto en el capítulo primero, concluimos que Darío Herrera conserva una voluntad de estilo, tanto en verso como en prosa, característica del Modernismo.

2.º No se mantiene ajeno a la inquietud literaria despertada en Centroamérica por Rubén Darío, viniendo a ser el representante más significativo de dicho movimiento en la literatura panameña. Aunque Panamá tenga otros modernistas, estudiados a su vez en nuestro trabajo, Darío Herrera, por su especial sensibilidad y por su amistad personal con Rubén Darío, debe ser considerado como uno de los discípulos hispanoamericanos predilecto del maestro.

3.º Esta amistad y subordinación literaria del poeta máximo del Modernismo, queda demostrada por los documentos inéditos que en la tesis se incluyen y por los recursos estilísticos de carácter modernista que emplea Herrera y que destacamos en el capítulo correspondiente.

4.º La sensibilidad en la captación del color y de la luz señala de manera evidente la afiliación del panameño al Modernismo.

5.º El lleva a lo literario lo plástico y lo musical, como hicieron José Asunción Silva y Rubén Darío, y se anticipa a Enrique Larreta en las descripciones suntuosas de los fenómenos lumínicos.

6.º Por su uso del epíteto y de la prosa eufónica de rítmicos grupos es, así mismo, modernista.

7.° El uso en poesía de la cláusula silábica, del rondel, del serventesio lo adscriben al movimiento modernista.

8.° La temática, aunque romántica, realista o naturalista aparece estilizada y moderada por un esteticismo modernista en sus trabajos en prosa.

9.° Tanto en prosa como en verso la referencia de la mitología aporta en Darío Herrera otra característica de la tendencia señalada.

10.° Para mayor evidencia de nuestras afirmaciones, acompañamos a este trabajo un vocabulario modernista escogido de la obra de Darío Herrera.

VOCABULARIO

A

Acuarela
Acuarelista
Afrodita (Mitología)
Ajenjo *
Alabastro
Alféizar
Alhajas
Alondra
Amarillentos
Ambar
Anadyómena (Mitología)
Anaranjados
Apolínea *
Argénteos *
Aristocrática
Armiños *
Armónica
Arte
Arreboles
Atenas
Aurea *
Aurisolar
Aurísona *
Aurora
Austral
Azabachado
Azul *
Azuladas
Azulina
Azulosos
Azur *

B

Balada
Bermejo
Blancuras
Botticeliana
Brillante
Brocados *
Broncíneo
Bruñida

C

Cadencia
Carmín *
Castillo
Catafalco
Cíclope
Cisne *
Citerea (Mitología)
Clámide *
Claroscuro
Claris
Crepúsculo
Cristal
Cromáticas *
Coloraciones

---

* Los vocablos señalados son los más frecuentes en los modernistas.

CH

Champaña *
Charolado
Chinesco *

D

Decorado
Diadema *
Diamante *
Diamantinos *
Diáfanas
Diana (Mitología)
Diva *
Duques

E

Ebano
Eflorescencia
Efluvios *
Encajes
Endimión (Mitología)
Eros (Mitología)
Escarlata *
Esmeraldas *
Esplendía
Estanque *
Estaño
Estética
Estío
Euritmia *
Exótico *

F

Fakir
Fastuosa
Flautas
Fluideces
Flordelisar *
Filomena (Mitología)
Fosforescencia

G

Gala
Garzas
Gaviotas
Gema *
Glauca *
Grana *
Granate *

H

Hadas *
Hécate (Mitología)
Hexámetros *

I

Imperiales *
Indigo *
Iris
Irisar
Iridiscentes *
Irradiaciones

J

Japonés *
Joyas *
Joyante *

L

Laca *
Laurel *
Leda *
Lied *
Lienzos
Liliales *
Liquen *

M

Mágica
Margarita *
Marfil *
Mariposas *
Mármol *
Matices
Metálicas
Mirílicos
Mirtos *
Músicas

N

Nácar *
Neurosis
Nimbánico

O

Olímpico *
Omnicromía *
Onix *
Opalo *
Opalina *
Otoño *
Oro *

P

Palacio *
Paloma
Pan (dios mitológico)
Perfumes
Perla *
Perlaban *
Pictóricos
Plásticas
Plata *
Policromía *
Primaveral *
Princesa *
Príncipe *

R

Radiosa *
Raso *
Resplandor
Resplandeciente
Reverberaciones
Ritmada *
Rosa *
Rojo *
Rubí *
Ruiseñores *

S

Sacros
Sátiros (Mitología)
Sauces
Seda *
Serpentina
Silenos (Mitología)
Silfos *
Soberbio
Sonoro
Sonrosaba
Suburbial
Sutil

T

Tapices *
Tapiz *
Té *
Terciopelo *
Tornasol
Tul *

V

Venus (Mitología)
Vespertina *
Violeta *

ANTOLOGÍA

CUENTOS

ESCRITOS EN PANAMÁ

Intangible

Un ideal

DE LA COLECCION
HORAS LEJANAS

La nueva leda

Intangible

PARA MUNDIAL

Año Nuevo

INTANGIBLE

Para Clemente Palma.

¿Pero qué le pasará a este Armando? Se preguntaban los amigos de Armando des Hermies siempre que le veían entrar al café, con su aspecto distraído y taciturno, saludar a sus antiguos compañeros con una sonrisa incierta e instalarse en una mesa apartada, donde pasaba las horas, solitario, silencioso, delante del vaso de ajenjo que consumía lentamente, a pequeños sorbos, la mirada perdida como en el fondo de un sueño misterioso y gris.

En verdad, el cambio del joven pintor no podía ser más radical, más inesperado. Todos le habían visto partir para Niza, con las primeras rosas ardientes del estío, curarse de la aguda neurosis. Iba alegre, radiante, luciendo en las pupilas el resplandor del triunfo espléndido que acababa de obtener con su cuadro en el salón del "Campo de Muerte". Aquel cuadro tan exótico, tan magistral, un Shef-d'Oeubre que había arrancado a su autor de la sombra, de la bohemia, para colocarlo bajo la luz maga de la celebridad, con los vencedores, en el difícil París del arte.

A los bocetos, los croquis, las acuarelas, que hasta entonces tan sólo habían servido de adorno al cuarto de pájaro de Armando, se vendieron a precios regocijantes, y una vida amable, holgada, alboreó para el artista.

Así, en ese envidiable estado de espíritu, se ausentó Armando. Regresó cuando la agonía nostálgica del otoño, ya que en aquella tristeza honda, hezotérica, que sorprendía dolorosamente a cuantos le amaban.

Y fue Henriette, la vivaracha errabunda, que en una noche nevosa de invierno. en una de las mesas del café, narró a varios ami-

gos la ventura infeliz... "Ella estaba allá, en Niza, en el hotel que habitaba el pintor."

¡El pobre Armando!... Se había enamorado con todo el entusiasmo de su temperamento meridional, y hacía más sensitiva su neurosis, de una quimera, de un imposible.

Un poco lejos de la población, junto a la playa, en una casa antigua y hermosa, de ventanas góticas que miraban al mar, vivía una señora —¿rusa, norteamericana?— con una hija única. Los paseantes que al principio vieron a la joven, invariablemente asomada a una de las ventanas del primer piso, en el tiempo del crepúsculo, con el busto visible, habían vuelto asombrados. Nunca soñaron belleza tan mágicamente perfecta como la que encarnaba esa virgen, que a la ventana, fijos los ojos en algo muy vago, muy lejano, permanecía pensativa, en actitud religiosa, hasta que la noche regaba en el cielo impecable sus primeros lises de oro. Pero todos, ¡ay!, al saber de ella lo poco que allí se sabía, quedaban tristes, silenciosos, como si se les hubiera desvanecido brutalmente un sueño adorable, y en sus rostros se marcaba un gesto de compasión infinito... Aquella cabeza ideal, de una corrección sublime, aquel busto único, de una suprema plasticidad, eran de una inválida. De una inválida, cuyas piernas inutilizaba una anquilosis implacable, que la hacía —a ella, tan divinamente encantadora— inapta para el amor natural, como ocho años antes le afirmó, con la melancólica convicción del sabio, el viejo doctor, cuando hubo examinado el cuerpo de la impúber, en su parte sana y pura como el de un efebo delicado y bello.

Sin duda, Armando, en una de sus excursiones en busca de asuntos pictóricos, había estado cerca de la casa. Vio la cabeza y el busto excepcionales y se enamoró de la desconocida poseedora de aquellas maravillas. Como el avaro que ha descubierto un tesoro regio ocultó cuidadosamente su secreto. Así estuvo quince días, pasando por todas las variaciones de carácter del amante apasionado: unas veces alegre, con una alegría estallante; otras ensimismado, adusto, como bajo el peso de un enorme pensamiento negro... Alguien al fin le hizo la revelación terrible, le rompió en mil pedazos su idolatrada torre de marfil... Una noche llegó al hotel todo agitado, pálido y sombrío. Sin comer se encerró en su cuarto y no

salió de él sino para tomar, al día siguiente, el primer tren de París...

La narración —hecha por Henriette en su lenguaje rápido, un tanto desordenado, y la que interrumpió a menudo, ya para beber un sorbo de líquido humeante que tenía enfrente, ya para dirigir un saludo al conocido o la amiga que entraba— había interesado a los oyentes. Cuando terminó, algunos ojos buscaron a Armando en su mesa apartada. Allí estaba, y con una mirada larga, compasiva, le estuvieron contemplando.

El pintor, ajeno a cuanto le rodeaba, veía surgir y desplegarse, como una bruma hialina, el humo de su pipa de ámbar. Y cual si un fakir invisible y potente le hiciera evocaciones sobrenaturales, en la bruma que surgía de la pipa vio reproducirse una vez más, con una claridad dulce y cruel, los relieves principales de su infeliz aventura.

Al aproximarse a su ocaso el alma llameante del día se opacó, empurpurándose. Permaneció unos segundos fija sobre la parábola del confín; descendió lentamente, lentamente, y se ocultó por último como una custodia en un sagrario deslumbrante. En seguida encendióse todo el firmamento, cual si por entre su inconmensurable monocromía azul se derramara, descomponiéndose, una onda de luz roja. El tinte crepuscular se esparcía por el cielo en una conjugación prodigiosa y cosas inauditas se formaron con los encajes de nubes blancas que flotaban en la atmósfera. Todas las fuerzas de la naturaleza parecían suspensas, y la mano de lo desconocido trazaba en el espacio sus mirificos enigmas. Flamas pequeñas y continuas emergían del poniente, resolviéndose al instante en elipsoides sanguíneos. Sobre la extremidad derecha de la línea occidental, un palacio de ónix apareció y desapareció, semejante a una decoración escénica, y fue reemplazado por un gran lago de violeta vigorosa que iba a morir en playas de oro subido. Cerca del cenit, en medio de una lujosa agrupación de tapices anaranjados, surgió un lecho bermejo, enorme, de estilo inmoto y soberbio. El mar, inmóvil, desfalleciente, como en el éxtasis de un deleite supremo, copiaba en su tersura blanda —amortiguándolos y confundiéndolos— todos estos cambiantes de tonos y de formas. El levante en-

sombrecía su azul. El de los montes distantes se sonrosaba. Un impalpable velo, levemente rojizo, diríase que había cubierto la tierra toda... y Armando des Hermies, al pie de la casa de ventanas góticas, sentado sobre una roca baja, a un lado y en abandono los útiles de pintura, miraba absorto, con el místico recogimiento del artista, aquella poderosa victoria del crepúsculo.

Luego una necesidad insconciente e imperiosa de que alguien participara de la opulencia vespertina le hizo pasear la mirada en derredor... Allí, inmediata, en una de las ventanas de la casa aislada, estaba una mujer, una niña, de un tipo impresionante. Estaba indiferente a todo, hierática, visionaria, clavadas las pupilas en algo muy vago, muy lejano, tan lejano y tan vago que debía esbozarse fuera del horizonte.

El fulgor crepuscular la circuía de una gloria color de rosa que no lograba avivar la blancura mate, lánguida, de la faz, sombreada por la densa mota de unos cabellos negros, casi azulados, e iluminada extrañamente por dos ojos grandes, verdes, del verde intenso de las aguas profundas.

Hipnotizado, recogió Armando y grabó para toda la vida en su retina los menores detalles de aquella cabeza divina, las curvas más fugaces de aquel egregio busto y en su alma nació una alondra azul que cantaba a todas horas, secretamente, la canción de las ilusiones.

Pero una tarde la joven, que no se había dado cuenta de la adoración que inspiraba, abstraída siempre en su ensueño nimbánico, abatió el resplandor de sus ojos verdes sobre el artista; una sonrisa amarga le contrabó la boca y se hundió en las sombras de la estancia. Armando, que no pudo verla nunca más, no quiso conformarse con aquel rechazo manifiesto; indagó, supo... y cuando un crepúsculo como el oro vibraba en el infinito, sintió —¡el desdichado!— cómo en su alma la alondra azul, que callaba hacía una semana, murió, murió violentamente, y en su lugar irguióse, perdurable, negra, trágica, el ave de la desesperanza, que desde entonces le canta un miserere fatal.

Mientras esas evocaciones voltegueaban ante la imaginación de des Hermies excitada por el ajenjo, oíase en la amplia sala del

café el taconeo incesante de los mozos del servicio, el choque de los vasos contra el mármol de las mesas, las voces alegres de los hombres, las carcajadas de las mujeres mundanas y, venido de la calle, el rodar sordo de los coches sobre la nieve que caía en aquella noche de invierno.

El Cronista, núm. 1.941, de 4 de junio de 1895.