

Fecha de recepción: 12-5-2016
Fecha de aceptación: 17-10-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.02>

Puede citar este artículo como:

BALLESTER PARDO, Ignacio, «Florentina», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 39-52.

«FLORENTINA»

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

Resumen

El poema «Florentina» de Rubén Darío canta el erotismo, pero también el desamparo que el poeta expresa, de forma autobiográfica, tras las relaciones (más sexuales que amorosas) durante su época parisina. Mediante imágenes sonoras, sugiere los matices que puede originar una boca en contacto con otra, así como las consecuencias que ello conlleva. Al describir un beso, recupera la tradición clásica y sorprende con un verso final que rompe el preciosismo de la mayor parte de su obra. Desde estos ocho tercetos analizaremos la poética de quien cultiva una flor en tina, haciendo hincapié en las características que lo definen como una de las voces más armoniosas, pero también más certeras. Pese a no ser incluido en *Prosas profanas* y no protagonizar los cientos de estudios darianos, dicho texto sirve para entender el tránsito poético y vital del nicaragüense universal.

Palabras clave: *Poesía, Modernismo, Rubén Darío, Florentina, Comentario.*

Abstract

The Rubén Darío's poem «Florentina» sings eroticism, but also the helplessness that the poet expresses autobiographically, after relations (more sexual than romantic) in his Parisian period. By sound images, he suggests the nuances that can cause a mouth in contact with another, and the consequences that this entails. To describe a kiss, Darío recovers the classical tradition and surprises us with a final verse that breaks the preciousness of most of his work. From these eight trios we analyze the poetics of who grows a *flor en tina*, emphasizing the characteristics that define it as one of the most harmonious voices, but also more accurate. Although not included in *Prosas profanas* and not star in the hundreds of Darío studies, this text serves to understand the poetic and vital transit of the Nicaraguan universal poet.

Keywords: *Poetry, Modernismo, Rubén Darío, Florentina, Comment.*

El poema «Florentina» de Rubén Darío pertenece a los «Poemas dispersos (1886-1916)»¹. Data de la época parisiense. El poeta lo debió de escribir en 1893 (cfr. Acereda, 1999: 423). Alberto Acereda es de los pocos críticos que repara en este texto breve y armonioso, así como en el enigma que supone su exclusión de *Prosas profanas*. Los ocho tercetos endecasílabos describen de manera sensual la boca de una mujer de Florencia. El final recuerda la de-sazón tras la pasión, la irremediable consciencia tras el frenesí. «Florentina» dice así:

Sobre el diván dejé la mandolina.
Y fui a besar la boca purpurina,
la boca de mi hermosa florentina.

Y es ella dulce, y roza y muerde y besa;
y es una boca roja, rosa, fresa;
y Amor no ha visto boca como ésa.

Sangre, rubí, coral, carmín, claveles,
hay en sus labios finos y crueles
pimientas fuertes, aromadas mieles.

Los dientes blancos riman como versos,
y saben esos finos dientes tersos
mordiscos caprichosos y perversos.

Dulce serpiente, suave y larga poma,
fruta viva y flexible, seda, aroma,
entre rosa y blancor, la lengua asoma.

La florentina es sabia, y ella dice
que en ella están Helena y Cloe y Nice,
y Safo y Clori y Galatea y Bice.

Su risa es risa de una lira loca:
en el teclado de sus dientes toca
Amor la sinfonía de su boca.

Y ese cáliz hallé de mieles lleno,
y él el placer y el mal puso en mi seno,
y en él bebí la sangre y el veneno.

1. Citaremos el poema siguiendo las *Obras completas I. Poesía* (Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 1081-1082; aunque, para referirnos al resto de la obra dariana, tendremos en cuenta una edición más reciente, la de José Carlos Rovira en colaboración con Sergio Galindo. Esta última, sin embargo, no incluye el poema «Florentina», ausencia habitual en las antologías y ediciones críticas (como también ocurre con la de Álvaro Salvador en 2016).

Estamos ante un texto que puede entenderse como ejemplo del tránsito poético en el nicaragüense centenario. Estudiaremos por qué dichos versos han pasado casi desapercibidos para la crítica, por qué Darío no lo incluyó en *Prosas profanas* (1896, Buenos Aires-1901, París), por qué no aparece en las ediciones que recogen su obra poética o por qué es trascendental que Darío estuviera en París al escribir el poema «Florentina».

Al nicaragüense le recibieron en la capital francesa otros escritores de habla hispana. Así lo apunta Federico Carlos Sainz de Robles en «El positizo afrancesamiento de Rubén Darío»: «en París, a Rubén, le sirvieron de guías expertísimos dos afrancesados sin remisión: el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el malagueño Alejandro Sawa» (208). Estamos ante un poeta nicaragüense que escribe en París sobre una florentina. ¿Estuvo en Florencia? Edelberto Torres documenta la visita de Darío a la ciudad italiana en *La dramática vida de Rubén Darío* (1980): «Pagano avisa a Agresti que está en Florencia Rubén Darío, admirador de Rossetti» (471). Según Francisca Nogueroles Jiménez en su artículo «De paristitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia», publicado en un trabajo de 1998 que edita Alfonso García Morales, «el joven americano conoce a la “cocotte” parisina, que lo envuelve en una atmósfera sexual. La identificación París / mujer / enfermedad se concreta» (175). Cabe destacar el significado que también tiene el término francés *cocotte*: blenorragia o gonorrea. La exótica mujer de compañía se asocia, pues, con la enfermedad. Tal sentido engloba el cambio del placer al mal que representa «Florentina». Asimismo dicha tríada (bohemia / sexo / alcohol) condicionará al poeta y al poema en su exclusión. Si seguimos a Sigmund Freud, el comportamiento de Darío al final de su vida puede radicar en la infancia: «El París de Rubén, como todo en él, tiene su lado mítico y su lado histórico. Quizá fuera la encarnación de su gran figura mitológica, la Mujer, la forma materna, matricial, matriz, de todas las formas, la Madre perdida al comienzo y que se intentaba hallar en todas partes» (Matamoro, 2002: 134). Recientemente, Ian Gibson ha publicado *Yo, Rubén Darío* (2016), memorias del poeta que murió hace cien años: «No tener dinero abundante en París era para mí una cruz, como lo había sido para Wilde. Dependía de mi subsistencia, y la de los míos, de mis ingresos de *La Nación*, que en absoluto permitían extralimitaciones» (180). Y continúa: «La verdad, sin embargo, es que yo sentía envidia de los que podían disfrutar de París y sus encantos sin tener precauciones económicas. El frenesí sexual de la capital me producía un anhelo de placeres imposible de satisfacer debido a mi situación menos que boyante, y ello me cortaba las alas» (181). La precaria situación económica no empobreció su poesía, sino que seguramente la enriqueció.

El ritmo y la rima de «Florentina» son características del Darío que marca un parteaguas en la poesía y en América. Además, la brevedad del texto y la precisión de las imágenes descritas, junto a las referencias míticas, hacen que sus ocho tercetos conformen, pese a su independencia formal y temática, una narración conjunta. Es decir, además del preciosismo lírico, Darío representa en «Florentina» una evolución de lo hermético a lo diáfano, de lo divino a lo mundano, a lo coloquial, mostrando así, por ejemplo, el tránsito de lo apolíneo (del reflexivo «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo», incluido en el libro *Cantos de vida y esperanza*, 1905) a lo dionisiaco (del popular «Margarita, está linda la mar», de *Poema del otoño y otros poemas*, 1910).

«Florentina» no es uno de los poemas más famosos de Darío. Forma parte, como decimos, de los «Poemas dispersos (1886-1916)», cajón de sastre para reunir la obra que el nicaragüense creó durante treinta años, desde los dieciocho hasta que muriera con cuarenta y nueve. Sin embargo, algunos estudios darianos sí tienen en cuenta este poema, atraídos quizá por el misterio que supone su no inclusión por parte de la crítica o del mismo autor.

En el artículo «Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*» dentro del número 28 de *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1999), además del proceso creativo de *Prosas profanas* y la existencia de una posible edición previa a la tradicionalmente considerada *princeps*, Alberto Acereda investiga la exclusión de un par de poemas eróticos en esta primera publicación dariana de 1896 en Buenos Aires. ¿Cuáles? «La negra Dominga» y «Florentina»; título debido al humanista mexicano Méndez Plancarte (cfr. 422). Acereda explica el origen de este poema:

Apareció inicialmente en la revista *Buenos Aires*, el 7 de junio de 1896 con el título «Rosas profanas». Esto lleva a pensar que acaso sea una errata de «Prosas profanas» y que Darío inicialmente, unos meses antes de la publicación del libro, tuviese la intención de incluirlo en *Prosas profanas* (423).

¿Por qué finalmente «Florentina» no formó parte de *Prosas profanas*? Quizá la ausencia se deba al contenido sexual del poema, pues relata la relación de Darío con una prostituta florentina a la que solía frecuentar por aquella época en la bohemia de París. El peso autobiográfico pudo llevar a que el propio autor lo excluyera. José Carlos Rovira hace hincapié en este vínculo entre obra y vida al hablar de «Una vida de novela»: «nos impide disociar su biografía de su escritura y, aunque sea sucintamente, debemos abordar por eso una junto a otra» (XXIV).

Por otra parte, Ignacio López-Calvo traza la poética de Darío en su artículo «De lo apolíneo a lo dionisiaco: La “inquerida bohemia” de Rubén Darío» (2009). Al analizar la presencia explícita que la vida del poeta tiene en su

obra, destaca la caracterización que un mismo texto puede ofrecer entre la razón y la pasión: «Darío puede saltar sin problemas de este estilo desenfadado al discurso moralizante en una misma crónica» (90). Tal será el viraje del poema que venimos analizando.

La presencia autobiográfica de Darío en «Florentina» contrasta con las referencias mitológicas. De este modo, la mujer que describe el poeta se compara con personajes de la tradición clásica identificables por el público lector actual. Estas musas ejemplifican las virtudes a las que se alude en forma de alabanza. Rubén Darío representa con el modernismo la actualización de una tradición. «El modernismo gusta, en busca de la suntuosidad y brillantez perseguida para sus versos y evocaciones, de exaltar lo heroico; [...] en cuanto a virtud enaltecedora del arquetipo humano» (Sánchez-Castañer, 1976: 49). Mitología y épica abrevarán en los versos de Darío para recuperar la tradición y acotar el referente de este poema: la boca. Resulta necesario, pues, aludir a los personajes clásicos con los que el poeta equipara a «Florentina». Como Helena es capaz de causar la guerra, en este caso interna; igual que Cloe, atrae por sus encantos; y vence, tal que Nice. Como Safo, domina la lengua y la poesía; como Clori, la flor es; como Galatea, inspira; y como Bice, musa². Desde Grecia versa Florentina. Además, el mito de la manzana de Adán y Eva (pensamos en Darío y la florentina) brota en «Dulce serpiente, suave y larga poma, / fruta viva y flexible, seda, aroma, / entre rosa y blancor, la lengua asoma» (vv. 13-15), resemantizando el pecado original.

¿Cómo ubicamos este poema en la prolífica obra del nicaragüense universal? Podemos relacionar «Florentina» con otros textos de Darío atendiendo al contenido y a la forma. Por una parte, el erotismo carnal coincide con el de «La negra Dominga», poema anterior (fechado en «La Habana, 30 de julio de 1982») y –siguiendo a Acereda– también descartado de *Prosas profanas*. En este caso, se alude igualmente a la «boca, que besa y que muerde» (Darío, 2007: 1069), pero ya no es «florentina» (es decir, natural de Florencia), sino española. Si nos fijamos en la *Obra poética* de Darío (editada por Rovira), observamos un vínculo entre «Florentina» y el poema «Para la misma», de *Prosas profanas y otros poemas* (v. Darío, 2011: 343), ya que un soneto de arte menor sitúa esta escena íntima y exótica (valga el oxímoron) con una cubana-japonesa:

2. Rubén Darío también se refiere a estas musas, por ejemplo, en la «Danza elefantina» de *El canto errante* (1907), cuyo verso inicial es «Oíd, Cloe, Aglae, Nice» (2007: 396). La alusión a estos personajes femeninos es recurrente, destacando Cloe y Nice.

Miré al sentarme a la mesa,
 bañado en la luz del día
 el retrato de María,
 la cubana-japonesa.

El aire acaricia y besa
 como un amante lo haría,
 la orgullosa bizzarria
 de la cabellera espesa.

Diera un tesoro el Mikado
 por sentirse acariciado
 por princesa tan gentil,
 digna de que un gran pintor
 la pinte junto a una flor
 en un vaso de marfil.

Además del tema del poema «Para la misma» (la descripción de una mujer exótica por parte del yo autobiográfico que observa), advertimos una serie de elementos que simbolizan una estructura idéntica a la de «Florentina». Nos referimos al mueble de trabajo («la mesa») que presentaba anteriormente como lugar de descanso («el diván»). El primer verso de la segunda estrofa alude una vez más al «beso» como eje central de la acción poética. La adjetivación oscila entre especificativa («orgullosa bizzarria») y explicativa («cabellera espesa»), tal como veremos a lo largo del análisis del poema que protagoniza nuestro estudio. Finalmente, la «flor» y el «vaso» dan color e imagen a la parte última, positiva en este caso. Darío escoge un soneto octosílabo cuyas dos primeras estrofas cierran en punto y aparte, mientras que los tercetos continúan la misma escena que caracteriza a los tercetos endecasílabos de «Florentina» (pensando en la imaginería cinematográfica del modernista, séptimo arte que los hermanos Lumière inauguraban por aquellos años).

En este mismo libro de *Prosas profanas*, en cuartetos y de forma más extensa, Darío compara la mitología con el preciosismo y la sensualidad del poema «Divagación» (cfr. Darío, 2011: 330-331), donde «hicieron los delirios de las lirás / en las Grecias, las Romas y las Francias» (330). Por su parte, el décimo «Canto de esperanza» es el único que mantiene la estructura de «Florentina» (ocho tercetos con rima consonante independiente). Su inicio narra «Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste. / Un soplo milenario trae amagos de peste. / Se asesinan los hombres en el extremo Este» (422). No obstante, sus versos son alejandrinos en lugar de endecasílabos. Asimismo, la poesía epistolar se acerca al texto que comentamos. «A Ricardo Contreras» (15) y «Epístola a un labriego» (Darío, 2007: 959) mantienen tercetos encadenados

de mayor extensión³. En definitiva, aunque dicho orden estrófico es común en la obra de Darío –y quizá también en su vida (cfr. Acereda, 1999: 421)–, el caso de «Florentina» es único por la perfección formal.

Podemos entender la sexualidad del poema y su autobiografismo como causas de la autocensura. Según la crítica, «hallará el refugio admirando a bellas damas, a señoras cultas y elegantes que en los salones de Chile, de Buenos Aires, de París, recibirían con aprecio los homenajes poéticos de aquel que no cesaba de cantar las gracias y las risas de la mujer» (Baquero, 1969: 94). La época parisina resulta trascendental, como decimos, en su vida y, por ende, en su obra:

Las diversiones del Viejo París no están aún abiertas, [...]. Los layes y villanelas, los decires y rondelos y baladas que los poetas componían a las bellas y honestas damas que tenían por el amor y la poesía otra idea que la actual, no eran apagados por el ruido de las industrias y de los tráficos modernos. Por las noches será ése un refugio grato para los amantes del ensueño (Zavala, 1989: 196-198).

Los rasgos que definen el decadentismo («por el ruido de las industrias y de los tráficos modernos») configurarán la poética de Darío hasta el punto de adscribirse al contexto mediante la exaltación de la mujer y del amor y el sexo. Este ambiente se conformará, de nuevo, a través de una estructura tripartita, en tres planos semánticos simultáneos –el cósmico, el personal y el poético– al tiempo que supone una simbiosis espiritual y física, apolínea y dionisiaca (cfr. Login Jade, [1983] 1986: 120).

En el prólogo a las *Obras completas* (2007), José Emilio Pacheco⁴ explica las influencias de Darío al respecto: «Para Darío y para todos los hispanoamericanos, nacidos en los mares del sur exóticos y eróticos desde el punto de vista europeo, el exotismo, “el paraíso de la otra esquina”, era el París de su imaginación que conocieron sobre todo gracias a las revistas ilustradas»

3. En cuanto a la influencia que tiene Darío en México, cabe destacar al postmodernista Ramón López Velarde, quien también cultivó este tipo de tercetos (nueve en lugar de ocho, cuyos versos centrales no riman). Ejemplos de ello son «Elogio a Fuensanta» o «El son del corazón», pues la estructura, *grosso modo*, ya indica cierta similitud con el modelo del nicaragüense.

4. Precisamente José Emilio Pacheco dedica varios poemas al modernismo y a Rubén Darío. Uno de ellos recupera de forma directa el tema de «Florentina». Se titula «Rubén Darío en el burdel» y forma parte de *La arena errante* (1999). Su inicio recuerda a la «Dulce serpiente, suave y larga poma» (v. 13): «Era tan bella que borraba el pecado / original, y en vez de serpiente/ ofrecía la manzana intacta / a la sombra del árbol del paraíso» (Pacheco, 2010: 564). Además, el poeta mexicano presenta en cursiva versos del nicaragüense: «Pues la rosa sexual, al entreabrirse, / conmueve todo lo que existe...» (Pacheco, 2010: 564), dialogando y homenajeando de este modo al autor de «Florentina».

(33). Será otro mexicano, Rubén Bonifaz Nuño, uno de los poetas que mejor encarna el gusto por los clásicos griegos a los que también recurre Darío. Tales correspondencias mantienen viva una misma o parecida herencia poética.

El tema de «Florentina» es la sensualidad, motivo recurrente en Darío. Sin embargo, esta atracción carnal poco tiene que ver con el amor. La última estrofa presenta los dos extremos del sexo: «el placer y el mal» (v. 23). Por tanto, aunque prime el erotismo, mediante la musicalidad que tanto cuidó Darío en su obra, existe un trasfondo «fatal» que ahonda en el contexto y en la vida del poeta, reflejando la inmoralidad de ciertas prácticas clandestinas. Esta temática ya aparece en *Azul...* (1888), concretamente en «Un retrato de Watteau». Dice Darío: «Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge» (2011: 281), esfinge que, según Ruiz Barrionuevo, es «atributo esencialmente femenino, empleado para sugerir una cierta perversidad y ocultos placeres» (1998: 99).

En veinticuatro versos, Darío describe un beso lleno de ocultos placeres (y males). El contacto con otros labios (y sus alrededores) supone la mayor parte de las estrofas, las seis centrales. Las tres palabras que inician el poema («sobre el diván») sitúan el lugar en el que se desarrollará la acción física y mental: el encuentro entre ambos y la reflexión de quien escribe.

Teniendo en cuenta las metáforas, los símiles y los símbolos –que desarrollaremos posteriormente–, alguien se deshace del objeto que carga y es seducido por el sujeto, por cuya boca expresa un beso. En este poema lo accesorio queda relegado a un segundo plano, el del asiento que invita a pensar y a descansar. Ambos extremos del arte y del ser humano (la pasión y la razón) se conjugan, quedando unidos. Ahora bien, la razón (el diván) sostiene a la pasión (la mandolina). Dicho binomio dionisiaco y apolíneo desembocará en un beso que separa e inicia una fase de retorno al decaimiento. La parte final de «Florentina» es una forma ya de torcerle el cuello al cisne.

Para llevar a cabo dicho estudio, podríamos atender a la clásica estructura tripartita y seguir los *rites de passage* de Arnold van Gennep (separación, iniciación y retorno). En primer lugar, el sujeto poético (según los críticos, encarnado por Darío y de ahí su posible exclusión en *Prosas profanas*) se separa de su instrumento musical. La primera estrofa, tal como hemos adelantado, introduce el tema (la sensualidad en una relación más sexual que amorosa).

A continuación, se *inicia* el acto, describiendo los matices rosados de esta frontera mediante enumeraciones ascendentes: «Y roza y muerde y besa» (v. 4); «es una boca roja, rosa, fresa» (v. 5). Estos tríos lingüísticos compaginan el asíndeton y el polisíndeton, al compás de la melodía endecasílaba, según veremos. Asimismo, Darío es inductivo en su graduación. Va de lo específico y

concreto –la «boca» (vv. 2, 3, 5, 6 y 21)–, a lo general y universal: las mujeres de la tradición clásica, «en ella están Helena y Cloe y Nice, / y Safo y Clori y Galatea y Bice» (vv. 20-21); sin olvidar la parte incisiva del cuerpo que por sinécdoque es la boca: los «dientes» (vv. 10, 11 y 20). El hecho de que cada estrofa termine con un punto y aparte posibilita una constante iniciación. Como decíamos, cada terceto es autónomo, pero dependiente del conjunto.

En tercer lugar, la armonía que se ha ido gestando a lo largo del poema se trunca con el terceto final, el cual empieza de la misma manera que el segundo, con la conjunción copulativa que hilvana la fuerza expresiva. La presencia del «cáliz» (v. 22) sugiere un tono religioso y alcohólico, si pensamos en la dipsomanía del autor (cfr. Darío, 2011: XXXII). El fin del acto sexual supone el reconocimiento pecaminoso, aunque no el arrepentimiento. Estamos ante un *retorno* a la situación previa, con mandolina y sin diván. Los *rites de passage* o ritos de paso permiten el ingreso a un colectivo. Darío logra acceder así a un fase más oscura de su vida, pero más productiva en su obra.

Por lo que respecta al análisis métrico, cabe recordar que «Florentina» es un poema de ocho tercetos. Cada una de estas estrofas presenta rima consonante. Los veinticuatro versos son endecasílabos, por lo que el esquema métrico sería sencillo (que no fácil): 11A, 11A, 11A, 11B, 11B, 11B, 11C, 11C, 11C, 11D, 11D, 11D, 11E, 11E, 11E, 11F, 11F, 11F, 11G, 11G, 11G, 11H, 11H y 11H.

El sexto verso («y Amor no ha visto boca como ésa») presenta en la última palabra («ésa») la tilde de la normativa de la época, por lo que no hay sinalefa con la vocal anterior, cumpliendo así con el patrón endecasílabo. Los acentos priman en la cuarta y sexta sílaba, aunque Darío (y su poema «Florentina» es un ejemplo) logra el ritmo sin necesidad de pautas fijas. Lo hace mediante la concatenación de nombres propios o con finales llanos en todos los versos. Las asonancias internas, la aliteración y la homonimia, entre otros recursos que comentaremos a continuación, permiten una repetición clásica no exenta de la innovación final.

Aunque «Florentina» no mantiene un ritmo regular, existe una base yámbica desde la primera estrofa: «Sobre el | diván | dejé | la man | doli | na» (v. 1). De este modo, priman los conjuntos de dos sílabas (con vocal breve / no acentuada y larga / acentuada, respectivamente), excepto los finales de verso; los cuales ya hemos dicho que son llanos. En conjunto, el poema se estructura mediante endecasílabos melódicos (acentos en tercera y sexta sílaba) y, sobre todo –como apuntamos, yámbicamente–, en endecasílabos sáficos (acentos en cuarta y sexta sílaba). La unidad sintáctica coincide con la unidad métrica,

por lo que advertimos división esticomítica: cada verso se lee como un paso o un avance en la parte sentida y descrita.

En cuanto a los recursos poéticos, cabe destacar desde el juego de polisíndeton (cfr. vv. 4 y 18) y asíndeton (cfr. vv. 5 y 14) –a los que ya hemos aludido para pautar la estructura del texto– hasta las anáforas como pautas rítmicas que describen el desplazamiento *bucal* (v. 6), pasando por otras figuras más puntuales como el hipérbaton del inicio (v. 1), los epítetos «pimientas fuertes, aromadas mieles» (v. 9) o «los dientes blancos» (v. 10), el símil *bucólico*-poético «riman como versos» (v. 10), la personificación: «en el teclado de sus dientes toca / Amor la sinfonía de su boca» (vv. 20-21) o la aliteración que serpentea entre vocales cerradas y abiertas: «Su risa es risa de una lira loca» (v. 19).

En tan pocos versos resulta fundamental el léxico. Las palabras y sus tipos confeccionan un esquema que tratamos de ordenar a continuación. Sorprende que en un poema tan breve se repitan sustantivos como «boca», en cinco ocasiones (vv. 2, 3, 5, 6 y 21), y «dientes», en tres (vv. 10, 11 y 20). En torno a este campo semántico encontraremos otros nombres comunes: «labios» (v. 8), «mordiscos» (v. 12), «serpiente» (v. 13), «lengua» (v. 15) o «veneno» (v. 24); y propios: «Helena y Cloe y Nice, / y Safo y Clori y Galatea y Bice» (vv. 17 y 18); concretos: «diván» (v. 1), «sangre» (v. 7), «fruta» (v. 14) o «cáliz» (v. 22); y abstractos: «amor» (v. 6), «aroma» (v. 14) y «sinfonía» (v. 21). Destaca la reiteración de un sustantivo mayúsculo, que es el tema del poema: «Amor» (vv. 6 y 21). Al aparecer en la primera parte de la segunda y penúltima estrofa, cohesiona el instante poético.

En cuanto a los adjetivos, hay veintidós. Casi uno por verso, aunque se concentran en la primera parte del poema, yendo de lo apolíneo (la razón adjetiva) a lo dionisiaco (la pasión sustantiva), como decimos. Los explicativos (vv. 2, 5, 8, 9, 10, 12, 14 y 19) superan a los especificativos (vv. 3, 9 y 13), aunque hay sustantivos como «dientes» (v. 11) que vienen precedidos y pospuestos por este tipo de palabra, simbolizando el cierre o la separación entre ambas zonas, externa (los labios) e interna (la lengua). Se repiten dos adjetivos: «dulce» (vv. 4 y 13) y «finos» (vv. 8 y 11). Así será el gusto que la lengua percibe antes del amargor final. El foco de todas estas cualidades será la mujer, la florentina.

Además de los intensos adjetivos y de los sustantivos sensitivos, en este poema son fundamentales los verbos. Encontramos diecisiete (sin contar los reiterativos «y roza y muerde y besa», v. 4). Destaca la quinta estrofa: «Dulce serpiente, suave y larga poma, / fruta viva y flexible, seda, aroma, / entre rosa y blancor, la lengua asoma» (v. 13-15), donde solo aparece un verbo al final,

siguiendo el modelo latino y descubriendo el significado de «asoma» (v. 15). Salvo el pretérito perfecto compuesto («ha visto», v. 6) –que ilustra la singularidad florentina– todas las formas verbales de las seis estrofas centrales están en presente: «es» (vv. 4, 5, 16 y 19), «hay» (v. 8), «riman» (v. 10), «saben» (v. 11), «asoma» (v. 15), «dice» (v. 16), «están» (v. 17) y «toca» (v. 20). Destacan los copulativos (ser o estar), recurrentes, así como el impersonal (haber) o de dicción (decir). En el resto, en la primera y en la última estrofa, los verbos están en pretérito: «dejé» (v. 1), «fui» (v. 2), «hallé» (v. 22), «puso» (v. 23) y «bebí» (v. 24), marcando un movimiento vertical que pasa por la mente que recuerda a la boca que siente. Además de tratarse de términos mucho más concretos, el pasado marca el acento final y el cambio entre las distintas partes del poema.

El seseo americano entre «roza» y «rosa» (vv. 4 y 5, respectivamente) genera una ambigüedad que describe las espinas de esta flor regada en tina. Dicha plurisignificación también se aprecia en «saben» (v. 11), no quedando claro si remite al significado de degustar o de conocer, fases, quizá, de la acción poética entre Darío y la florentina. Este binomio se explicitará igualmente en el verso bisagra o climático del texto: «mordiscos caprichosos y perversos» (v. 12). Seguidamente, «Dulce serpiente, suave y larga poma» (v. 13) remitiría a la importancia de lo mítico (o lo bíblico) en el modernismo.

Por otro lado, es posible encontrar en «Florentina» correspondencias con el mito de Orfeo y Eurídice («Su risa es risa de una lira loca», v. 19) y la locura como motivo de la historia literaria (desde *El Quijote*); con la sinuosa plasticidad de Sandro Botticelli («entre rosa y blancor, la lengua asoma» v. 15) sin olvidar a Francesco Petrarca como maestro de la poesía y del amor que el modernismo hereda del renacimiento.

En definitiva, «Florentina» de Rubén Darío es un ejemplo de su poética. La evolución decadente de su vida lo llevó a probar «la sangre y el veneno», sufriendo de este modo la cara oscura del placer concubino. Por tanto, no estuvo tan «ajeno a la problemática de la condición humana o a la realidad histórica que le tocó vivir» (Millares, 2007: 155). En sus versos hay labios y sangre. Pese a no tratarse de uno de los textos más famosos del nicaragüense, quizá por su difícil contextualización, reúne la musicalidad y la precisión de unas imágenes plásticas y sonoras. Tales rasgos lo convierten todavía en un referente artístico. Prueba de ello resulta, por ejemplo, la reciente versión de *Abrojos* (cfr. Darío, 2007: 655) que lleva a cabo el grupo musical *El niño gusano* en «La pobre niña». Darío es un clásico en la medida en que su obra sigue leyéndose y comentándose de distintas maneras, a través de diferentes medios y de formas universales. «Florentina» se separa de *Prosas profanas*, se inicia en

el amor y *retorna* al desamparo humano. La estructura tripartita desemboca en un final sorpresivo. El poeta desmembra el lenguaje, cantándole a una *flor en tina*, inmarcesible, regada sobre el mármol del Olimpo. Si este poema no tuviera la última estrofa sería un texto preciosista y erótico, sin más. Son los tres últimos versos (con sus verbos «hallé», «puso» y «bebí») los que contrastan con la tónica precedente. Como el arte, no nos reconforta, sino que nos inquieta. El final nos interroga. El diván se convierte pues en una isla, si seguimos el simbolismo que Rocío Oviedo liga con Baudelaire (cfr. 2001). «Florentina» sintetiza la vida y la obra de Rubén Darío, a caballo –como vemos– entre «el placer y el mal». Ambas sensaciones las halló el poeta en París, espacio fundamental de su poética. ¿Por qué no incluyó «Florentina» en su *Prosas profanas*? Ese es otro interrogante. Lo que queda claro, según hemos tratado de explicar en esta lectura, es que «Florentina» reúne los rasgos que –como a su autor– lo hacen indispensable: melodía, enigma y precisión.

Bibliografía citada

- ACEREDA, Alberto, «Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28 (1999), pp. 415-429; <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999120415A/22675>> [consulta: 1 de marzo 2016].
- BAQUERO, Gastón, «El poeta y la mujer», *Darío, Cernuda, y otros temas poéticos*, Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 89-99.
- DARÍO, Rubén, «Poemas dispersos (1886-1916)», *Obras completas I. Poesía* (Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 1081-1082.
- *Obra poética* (Edición de José Carlos Rovira con la colaboración de Sergio Galindo), Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- *Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016.
- *Poesía completa* (Edición de Álvaro Salvador en colaboración con Concepción González-Badía Fraga y Erika Martínez), Madrid, Verbum, 2016.
- El niño gusano, «La pobre niña», *Zona de Obras*, n.º 20 (1999); <<https://www.youtube.com/watch?v=Gf6AsBfdR60>> [consulta: 10 de marzo 2016].
- GIBSON, Ian, *Yo, Rubén Darío*, Barcelona, Ediciones B, 2016.
- LOGIN JRADE, Cathy, «El paraíso encontrado: el amor sexual en la tradición esotérica», *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, México, FCE, [1983] 1986, pp. 119-137.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio, «De lo apolíneo a lo dionisiaco: La “inquerida bohemia” de Rubén Darío», *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* (CILHA), vol. 10 n.º 1, ene./jun. (2009),

- Mendoza, pp. 84-99; <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152009000100007&script=sci_arttext> [consulta: 1 de marzo 2016].
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Poesía*, Edición de Saúl Yurkievich, Málaga, Anaya, 1992.
- MATAMORO, Blas, *Rubén Darío*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- MILLARES, Selena, «Rubén Darío: poesía y pensamiento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 683, mayo (2007), pp. 155-158; <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/261924>> [consulta: 10 de marzo 2016].
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, «De paristitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia», en Alfonso García Morales (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*, n.º 35, Universidad de Sevilla, Europa Artes Gráficas, 1998, pp. 165-188.
- OVIDIO Y PÉREZ DE TUDELA, Rocío, «Baudelaire y Darío: la isla en el Simbolismo», en Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, con la colaboración de Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible*, Alicante, 2001, pp. 421-430; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ baudelaire-y-dario-la-isla-en-el-simbolismo-0/>> [consulta: 25 de abril 2016].
- PACHECO, José Emilio, *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío», *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1998, pp. 97-102; <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154524.pdf>> [consulta: 25 de abril 2016].
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, «El postizo afrancesamiento de Rubén Darío», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, año XV, núms. 55 y 56, enero-junio (1967), pp. 203-214.
- SÁNCHEZ-CASTAÑER, Francisco, «Huellas épicas en la poesía de Rubén Darío», *Estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 1976, pp. 49-74.
- TORRES, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío*, San José (Costa Rica), Editorial Universitaria Centroamericana, 1980.
- ZAVALA, Iris M., «El viejo París», *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 195-198.