

JAIME CONCHA

EL TEMA DEL ALMA EN
RUBÉN DARÍO

*Cálamo, pon el símbolo divino de la letra
en gloria del vidente cuya alma está en su lira.*

(En una primera página)

RUBÉN DARÍO es, en América, un formador de nuestra conciencia poética. A través del vehículo educativo, mediante el cual la poesía puede operar como efectiva fuerza plástica del alma juvenil, Darío hace llegar a las sensibilidades dispuestas su eco eufónico, la gracia rítmica, un exacto conocimiento de las virtudes del verso. Es el único caso en una tradición que, por vacilante e incierta, todavía no se constituye en instrumento consciente de educación estética. Huérfanos de verdaderos clásicos, carecemos de modelos humanos artísticamente plasmados —función que con su obra cumplen Goethe y Schiller en Alemania— o de la energía ética que fluye de la cultura francesa. A lo sumo, en el ejemplo excepcional de Darío, podemos gozar del encanto mismo de las formas líricas. A una sabiduría profunda de la vida que no logramos avizorar, hemos antepuesto en nuestra balbuceante autoconciencia artística las maravillas de lo efímero, los poderes del sueño. A una conformación permanente de la espiritualidad hemos sustituido —por necesidad o por temperamento— la vibración momentánea, el presente que nos hechiza o que nos conmueve.

Iniciados más tarde en concepciones líricas de signo distinto, la poesía de la infancia persistirá, no obstante, como necesaria piedra de toque para aquilatar la eficacia de cualquier aporte nuevo. A la luz de esa experiencia posterior, el ritmo dariano nos parecerá a veces cercano al sonsonete; el verso, demasiado distante de una idea sinfónica del poema; el brillo y plástico pulimento, menos deslumbrantes que ence-

guedadores...¹. Con todo, hay un mundo lírico ahí, terso y fantástico, poblado de criaturas perfectas, dominando regiamente un espacio poético absoluto. "Poesía llena de dioses", ha dicho otro centroamericano, Miguel Angel Asturias, hermano de tierra de Darío².

Pero la experiencia de esta poesía puede darse en varios niveles, que responden tanto a actitudes subjetivas del lector como a virtualidades objetivables de la obra. Hay una percepción anecdótica, que sólo capta la superficial apariencia del reino imaginario. Es un modo de recepción que corresponde a nuestra más temprana experiencia escolar. Se oculta a él la honda conflictividad que presenta el destino vital del poeta. Juego liviano e imponderable, intensidad de experiencia, todo eso es a la vez la poesía de Darío. Y funda, por sobre esa dualidad, una superior armonía. Este estrato —supremo en la jerarquía de valores de que participa su arte— se orienta hacia una organización simbólica del mundo, apoyada en la idea que de lo lírico tiene el poeta. La feliz fórmula de *poeta de la poesía* que Heidegger forjó para Hölderlin, puede extenderse, con los cambios de rigor, a todo poeta moderno. Darío, *en cierto sentido y parcialmente*, también lo es. Por lo menos, es poeta de su poesía. Esto quiere decir que el proceso de la inspiración, la identidad de sus personajes líricos y su vida esencial de bardo están conscientemente poetizados en su obra. Lo que sigue es apenas una aclaración inicial de un múltiple tema.

Prehistoria del alma.

Muy temprano asoma en la poesía de Darío el tema del alma. Evidentemente, muchas veces esta palabra es pronunciada sin un alcance

¹Los grandes poetas americanos tomarán posición, explícita o indirectamente, frente a estos caracteres. Atendiendo sólo a los chilenos, tenemos que el ritmo de la Mistral es sostenidamente antirrubeniano; que Huidobro, en su "Prefacio" a *Adán* (1916), justifica el uso del verso libre en nombre de la armonía de la estrofa; y que Neruda, en sus palabras *Sobre una poesía sin pureza*, condena el preciosismo dariano. Pero esto no indica, de ningún modo, solución de continuidad. Así, ha podido vincularse el sentido de la carne que apa-

rece en *Desolación* con el Darío de *Cantos de vida y esperanza*; la *razón autumnal*, de que nos habla Darío en *Los raros*, es un necesario precedente de la *razón nocturna*, órgano del poetizar nerudiano (*Meditación sobre la Sierra Maestra, Canción de gesta*); y la poesía del alma, que estudiaremos en Darío, recibirá una profundización mitificadora en Huidobro (*Altazor*, etc.).

²Miguel A. Asturias: *Páginas de Rubén Darío*, p. 10, EUDEBA, Bs. As., 1963.

decisivo. Desprovista de él, el alma es sólo un insignificante síntoma de cualquiera individualidad. Un pronombre personal puede reemplazarla sin producir una alteración sustancial del sentido poético. Con lo cual, en ese uso espontáneo, el alma se revela como sinónimo ornamental de la subjetividad³.

A nosotros nos interesa estudiar las configuraciones imaginariamente significativas del alma en los versos de Darío. Según adelantábamos, ellas no se hacen esperar. Surgen ya en los primerísimos poemas del nicaragüense, agrupados bajo el título *LA INICIACION MELODICA* (1880-1886). En la sección inicial de la colección —“Sollozos del laúd”— hay una composición denominada *A ti*. Es un poema en general vacilante, que flaquea estéticamente, pero que ya preludia algunas exquisitas miniaturas de la madurez. Delgado, minúsculo, el poema nos presenta un paisaje lírico dotado de sugestiva ingravidez:

*Yo vi un ave
que suave
sus cantares
a la orilla de los mares
entonó
y voló...
Y a lo lejos,
los reflejos
de la luna en alta cumbre,
que argentando las espumas,
bañaba de luz sus plumas
de tisú...
¡Y eras... tú!*

*Y vi un alma
que sin calma
sus amores
cantaba en tristes rumores,
y su ser
conmover
a las rocas parecía;
miró la azul lejanía,
tendió su vista anhelante,
suspiró,
y cantando pobre amante:
prosiguió...
¡Y era... yo!⁴*

En forma perfectamente simétrica, se hallan enfrentadas el alma del poeta con el alma de la mujer a quien está dedicado el poema. Pero el mítico atributo de las alas con que fue concebida el alma cobra aquí autonomía, se sustantiva en ave. De ésta se valoran dos acciones: *entonó* y *voló*.

³Véanse *La plegaria*, p. 121; *En el álbum de Adriana*, p. 128; *A Mercedes Manig*, p. 158, etc. Citamos siempre por la edición Aguilar: *Poesías Completas*. Edición, introducción y

notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, 1954.

⁴Ed. cit., pp. 3-4. El poema está fechado en 1880. Darío tenía a la sazón trece años.

Este primer escenario lírico ofrecido por Darío es el primero en sentido absoluto, por cuanto el pequeño poema precedente es sólo una retórica introducción *Al lector*. Contentémonos por ahora con indicar los elementos que lo componen: el ave —su vuelo y su canto— bajo la alta presencia de la luna. Esta es la semilla enterrada por el poeta en el umbral de su creación, de la cual cosechará después, como fruto cumplido, un gran tema de su poesía. En lo esencial, este cuadro poético no se modificará en el transcurso de su obra, aunque sí se ampliará, multiplicándose e intensificándose.

El poema subsiguiente, siempre dentro de "Sollozos del laúd"⁵, contiene algunos versos que confirman esa imagen, a la vez que nos sitúan en el marco de sensibilidad espiritual que la produjo:

*El hombre, ser afligido,
viene aquí sólo a llorar;
mas su destino es tornar
a su Paraíso Perdido. (...)*

*El es alondra que vuela
de su nido muy distante;
que pasa su vida errante
cual en los mares la estela.*

La imagen del alma como ave —muchos son sus antecedentes míticos e históricos, en la larga cristalización del tópico —se complementa con la visión de la patria celeste como nido. Es la certeza del nido lo que confiere al alma en su vuelo el carácter de peregrina inmortal. El alma lleva a sus espaldas no sólo el testimonio angélico de sus alas, sino su divina condición de inmortal. Vagabunda ingrátida, ella pasa por sobre el mundo pesado de las cosas, confiada y segura en su inminente retorno. Esa es la significación del vuelo: ser ostentación libre de su linaje.

Un tema no aflora inmediatamente a la expresión; se sumerge largo tiempo, se vitaliza, adquiere plenitud en los ámbitos íntimos del poeta. Es así como en los demás poemas de LA INICIACION MELODICA no sorprendemos vestigios relevantes de su existencia⁶. Salvo en un par de versos que pertenecen a un poema de excepcional calidad, si se tiene en cuenta el nivel adolescente de las composiciones que recoge la colección:

*¡Nuestras almas dialogan en silencio,
Visión divina, mi adorada Musa!⁷*

⁵Una lágrima. Imitación de Palma, pp. 5-7.

⁶Una variante simplemente reiterativa del tema ocurre en *El poeta*

(Ed. Aguilar, p. 16).

⁷Sotto voce, p. 180. Fechado en septiembre de 1885.

Curiosamente, estos versos son susceptibles de una interpretación simbólica para la obra de Darío. En este instante, *sotto voce*, se inicia un tembloroso diálogo entre dos almas, las del poeta y su Musa, diálogo que no se interrumpirá sino hasta la muerte del primero. Los términos de procedencia sacra no deben desdeñarse: *divina, adorada*. Tendremos que acostumbrarnos a otorgarles su verdadero sentido, y no uno puramente encomiástico. La mujer, la misma en esencia que se esconde tras una desconocida figura en *A ti*, es calificada de Musa, de Visión. Se nos aparece ya, entonces, una conjunción de elementos que conviene enumerar para que captemos posteriormente la relación en que se dinamizan: mujer, Musa, alma, ave. Algunos vuelven a mostrarse en esta importante imitación de Bécquer, donde parece que el poeta cobrara una primitiva conciencia de su tema:

*¿Que no hay alma? ¡Insensatos!
Yo la he visto: es de luz...
(Se asoma a tus pupilas
cuando me miras tú.)*⁸

El factor lumínico no es nuevo. Figuraba antes como atmósfera irradiante de la luna, que atraía hacia sí al ave. Lo nuevo son dos cosas: la luz pasa a ser la sutil materia del alma, su textura íntima; la luz proviene ahora de la mirada de la hermosa a que el poeta se dirige. Son éstos dos hechos básicos que imponen una breve consideración.

La identificación de la mujer con la poesía recibe una singular actualización en la lírica de Bécquer. Al imitarlo en sus *OTOÑALES*, Rubén Darío introduce una alteración capital en esa concepción: las pupilas de la mujer no sensibilizan para él la poesía, sino el alma. Es a ésta a quien divisa a través del raudal luminoso de la mirada femenina.

Hasta aquí nuestro bosquejo de esta primera e incompleta fase de poetización del alma. Podemos llamar a este estadio la prehistoria del alma en la poesía de Darío. El tema pugna por salir a la superficie. Su eclosión y desarrollo tendrán lugar en los grandes libros de Darío, aquéllos que constituyen lo más alto de su creación.

⁸*Otoñales*, XII, p. 570.

Los intérpretes.

En este grado de nuestras constataciones, debemos referirnos al estado actual de los estudios darianos. Todo, porque la investigación literaria es siempre confrontación entre la obra y la crítica. Desdeñar los senderos trazados para el acceso a una obra es correr el riesgo de andar por atajos y desvíos. Claro es que muchas veces hay páginas y libros que más obstruyen que facilitan el justo camino hacia la poesía. La de Darío no ha quedado inmune a esta invasión de cizaña. Con todo, frente a tanto artículo insustancial, frente a tanto ensayo baladí, se destacan tres contribuciones imprescindibles para su conocimiento. Esto, bien entendido, al margen de los aportes biográficos y documentales, que no vienen aquí a cuento. Ellas son: los libros de Pedro Salinas, de Arturo Marasso y de Erika Lorenz⁹.

Salinas, en su comentario, aspira a describir la totalidad de la obra poética de Darío a partir de su tema vital. Es cierto que distingue dos subtemas —el social y el del arte—, pero es al tema erótico al que dedica su mayor esfuerzo exegético. Por eso, lo mitológico, de tanto desarrollo en el arte rubeniano, se le aparece como potenciación de lo erótico; igualmente, la tendencia exotista sería sólo una multiplicación diferenciadora de ese erotismo fundamental. "Lo mitológico es un soberbio repertorio de potenciación de su tema (el erótico), y le ofrece las mejores coyunturas para objetivarlo poéticamente"¹⁰. Pero el Eros se le revelará a Darío como insatisfactorio debido a la acuciante conciencia del tiempo: "El tiempo, traído de la mano por la conciencia, pone en fuga el tropel de criaturas eróticas, y deja al hombre en la puerta de la mina al conocerse"¹¹. En diversos grados de profundización, el erotismo descubrirá al poeta su otra faz espiritual —la ultraerótica— que le permitirá cobrar conciencia de su dualidad, en esencia, la misma verleniana: su condición de ángel y de fauno, de cristiano y pagano a la vez. Este, sumamente condensado, es el pensamiento interpretativo de Salinas, una vez dejados de lado los finos detalles y matices de análisis que prodiga el crítico español.

⁹Respectivamente: *La poesía de Rubén Darío*. Edit. Losada, 2ª ed., 1957; *Rubén Darío y su creación poética*. Edit. Kapeluz, 1954; y *Rubén Darío, "bajo el divino imperio de la*

música". Edics. Lengua, Managua, 1960.

¹⁰P. Salinas: Op. cit., p. 105.

¹¹Ibíd., p. 174.

El libro de Marasso allega, como es sabido, muchos de los materiales literarios y plásticos que estimularon la fantasía de Darío. Su información perdería sentido si la mirásemos como un estudio de fuentes; por el contrario, hay que verla como un esclarecimiento del humus cultural que subyace bajo el brillante edificio lírico del nicaragüense. Por ahora, nos interesa subrayar, de acuerdo con los datos aportados por Marasso, que su conocimiento del acervo mitológico antiguo le viene a Darío principalmente de la obra de René Ménard, *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, mientras que las doctrinas alejandrinas del alma las conoce de preferencia a través de *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, de Edouard Schuré¹².

La obra de Erika Lorenz discurre por distinto camino. Más que describir una experiencia, como hace Salinas, fija un aspecto del pensamiento poético del centroamericano. Se trata de precisar la significación que para su poesía tuvo el principio musical. Darío, en textos tan importantes como son las *Palabras liminares* de PROSAS PROFANAS (1896) y las *Dilucidaciones* de EL CANTO ERRANTE (1907), se refiere a una música de las palabras y a una música de las ideas, a la armonía verbal y a la ideal. La estudiosa alemana confiere toda su fuerza a estas fórmulas, y no las mira como simples expresiones convencionales. Ascende entonces de esa primera verificación a establecer el sentido que la música presenta en los poemas de Darío. Concebida primero como equilibrio conciliador y como fuga hacia lo irreal¹³, la función de la música pasa a ser, por influjo wagneriano, la de medio de participación en la armonía del Todo¹⁴. Finalmente, encarnado en la figura de Pitágoras, lo musical simboliza definitivamente la fuerza creadora. Así, la constante contraposición entre Pitágoras y Orfeo queda explicada del siguiente modo: "Sin duda: con Orfeo penetran en la perfección de la ley divina (pitagórica), la imperfección y la capacidad de sufrimiento de lo humano. Esto es, para hablar platónicamente: Orfeo es a Pitágoras lo que la imagen sensible es a la idea"¹⁵.

La profunda exégesis de Erika Lorenz —de la que aquí informamos sólo en parte— permite corregir o, por lo menos, complementar la visión que de Darío nos ofrece Pedro Salinas. Ya era significativo que muchas veces las interpretaciones del español no se correspondieran con los datos suministrados por Marasso. Es indis-

¹²A. Marasso, op. cit.

¹³E. Lorenz, op. cit., p. 17.

¹⁴Ibíd., pp. 21-28.

¹⁵Ibíd., p. 33.

pensable, por tanto, fecundar sus ideas con los restantes dos aportes. Naturalmente, el punto de vista elegido es personal. El lector podrá juzgar por su propia cuenta en qué medida ha sido estimulado por el conocimiento de los ensayos mencionados¹⁶.

El año lírico.

En su comentario a "El año lírico" de AZUL..., expresa Pedro Salinas lo siguiente:

"En AZUL... Rubén quiere dar cuatro visiones líricas que correspondan a las cuatro estaciones, y las titula "El año lírico". Dos de ellas *Primavera* y *Estival*, se sitúan en la selva. *Autumnal* se desarrolla en una localidad más indecisa y vaga: "las pálidas tardes". ¿Cómo están definidos los cuatro tiempos del año en esos escenarios? Por situaciones de estado amoroso, las cuatro. Por el amor animal, el del selvático idilio de tigre y tigresa; por la sensualidad de la floresta en una presente primavera, y las sombras de ninfas, diosas y demás personajes tradicionales del amor, evocados en el pasado; por la nostalgia que, en la cámara invernal, siente el poeta solitario, de la mujer que no está allí, que podría estar a su lado..."¹⁷.

Es característico que Salinas se vea obligado a reconocer que el cuadro otoñal representa un "paréntesis vagamente idealizante", que no entra con docilidad en el calendario de su año erótico. Sin embargo, el esquema no sólo falla en este punto, sino que tampoco se hace cargo de la más significativa intuición de "El año lírico". En *Primavera* Darío nos visualiza un ameno rincón del bosque en que una pareja de aves se ama:

<i>¿Ves aquel nido? Hay un ave.</i>	<i>y los picos que se chocan</i>
<i>Son dos: el macho y la hembra.</i>	<i>como labios que se besan.</i>
<i>Ella tiene el buche blanco,</i>	
<i>él tiene las plumas negras.</i>	<i>El nido es cántico. El ave</i>
	<i>incuba el trino, ¡oh, poetas!;</i>
<i>En la garganta el gorjeo,</i>	<i>de la lira universal</i>
<i>las alas blancas y trémulas;</i>	<i>el ave pulsa una cuerda</i> ¹⁸ .

¹⁶Este fragmento de nuestro trabajo, con algunas adiciones, apareció ya como reseña en esta misma Revista (*Atenea*, 411, enero-marzo de 1966,

pp. 271-274).

¹⁷P. Salinas: Op. cit., p. 56.

¹⁸Ed. cit., p. 577.

Como es visible, no estamos ante una escena escuetamente erótica, El amor de los pájaros se sublima en canto. Dos evidencias podemos desprender de este significativo fragmento poético. En primer lugar, recordemos que ya en el poemita inicialmente citado, *A ti*, se valoraba la acción musical del ave. Su valor residirá, por tanto, en ser huésped natural de la armonía, casa viviente del canto, no sometida al esfuerzo consciente ni a ninguna pauta prefijada. Su trino es libre celebración de la naturaleza. En segundo término, divisamos una primera unión entre la esfera de lo erótico y la esfera de lo musical, que no ha sido advertida por el análisis de Salinas.

Con lo anterior, se anuncia ya un fenómeno decisivo en la poesía de Darío: su firme realzamiento del canto en detrimento del vuelo. La primitiva coexistencia de ellos empieza a ser sustituida por la primacía del primero. Tal transformación está de acuerdo con la conversión del nido en cántico, pues ya ha dejado de ser lo que era antes: patria celeste del alma. Aunque todavía dentro de un orbe de significaciones cristianas, el alma sufre un primer proceso de estetización. Más que su índole de substancia inmortal, se resalta en ella, a través de la figura del ave en que encarna, su don lírico, su poder de crear armonía¹⁹.

En *Autumnal* el poeta pide al hada:

*Quiero en el alma mía
tener la inspiración honda, profunda,
inmensa...²⁰.*

El hada le mostrará las estrellas, la aurora, las flores, y todas dejarán insatisfecho al poeta. Hasta que se nos describe una encantada escena de revelación:

*El hada entonces me llevó hasta el velo
que nos cubre las ansias infinitas,
la inspiración profunda
y el alma de las liras.
Y lo rasgó. Y allí todo era aurora.
En el fondo se veía
un bello rostro de mujer²¹.*

¹⁹Goethe, en *Poesía y Verdad*, nos relata cómo la Biblia dejó de ser para él verdad revelada y se transformó en tesoro de imágenes poéticas. La estetización del dogma guarda, frente a éste, relaciones antitéticas:

es un paso de liberación, pero también de conservación; el dogma se convierte en símbolo, pero el símbolo mantiene su forma religiosa.

²⁰Ed. cit., p. 584.

²¹Ibíd., p. 585.

El “bello rostro de mujer” que aparece al final del poema —imagen de la mujer interior— es el que promueve la inspiración del poeta. Es este el secreto revelado por el acto sobrenatural del hada. La presencia de la lira también nos indica aquí ese proceso de musicalización del amor antes descrito. A las fases anteriores *eros-canto*, corresponden ahora las de *mujer-lira*.

Idéntico fenómeno ocurre en *Invernal*. Luego de evocar, en la tibieza de la cámara cerrada, la imagen de la mujer deseada y sus dádivas voluptuosas, continúa el poeta, tras una decidora pausa:

*Luego pienso en el coro
de las alegres liras.*

Nueva instauración, por tanto, de la misma dualidad, lo que nos confirma en nuestras verificaciones precedentes. Toda la estructura bitemática de la composición se condensa en este diminuto *leit-motiv*:

*los besos de sus labios,
la música triunfante de mis rimas.*

Y después:

*el ruido de los besos,
la música triunfante de mis rimas*²².

Cabe observar que la música se impone a la acción amorosa, pues atrae hacia sí los besos, musicalizándolos, como muestra la variación que experimenta el *leit-motiv*. Pero incluso la ambientación está impregnada de aquella esencial dualidad. El fuego que brilla en la chimenea no sólo representa la pasión erótica; es conjuntamente cántico:

*Yo contemplo las llamas que se agitan
cantando alegres con sus lenguas de oro*²³.

No puede ya haber duda: *eros-canto*, *mujer-lira* y *besos-rimas* expresan palmariamente que, por lo menos en “El año lírico”, no es el *eros* el tema omnipresente, sino el amor que se transubstancia en canto, el amor que vibra y se perpetúa, no en los estremeci-

²²Ed. cit., pp. 587 y 589.

²³Ibíd., p. 588.

mientos de la carne solamente, sino en las rimas musicales del poeta. Ahora bien, tal concepción domina en su totalidad al primer gran libro de Darío, AZUL... Considerando sólo el caso más sobresaliente entre sus prosas, hallamos este complejo temático en *El velo de la reina Mab*. La significación de este relato no tiene par dentro de AZUL..., si se piensa que en él se refiere Darío a los cuatro principios artísticos básicos: el escultórico, el pictórico, el musical y el poético. En él el poeta dice lo siguiente:

"Y para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa, y entonces, si veis mi alma, conoceréis a mi musa"²⁴.

La igualdad casi completa de los términos nos demuestra que es una concepción ya hondamente arraigada en Darío. El poeta tiene conciencia de las fuentes de su poesía, y las poetiza conscientemente. Pero aún es posible descubrir un elemento ya antes señalado. *Autumnal* lleva este epigrafe latino: Eros, Vita, Lumen. Su sentido está de acuerdo con la idea de la mujer como raudal inspirador. El mismo factor luminoso reaparece en *Invernal*:

*La dulce amada mía,
dándome con sus ojos luz sagrada...*²⁵.

Esta "luz sagrada" que fluye de la amada es, como establecimos a propósito de las OTOÑALES, la luz del alma. Esta resulta mediadora entre el amor y el canto: de la caricia, hace himno.

El cisne.

Estamos ahora en PROSAS PROFANAS. En *El país del sol*, poema en prosa rítmica y rimada, dice el poeta:

"...pudieras también, hermana armoniosa, hacer que las místicas aves de tu alma alabasen dulce, dulcemente, el claro de luna, los vírgenes lirios, la monja paloma y el cisne marqués"²⁶.

El alma, diferenciada en un espectro de blancura, cristaliza en cuatro criaturas simbólicas, que participan de su naturaleza *mística*. Tales figuraciones recuerdan nuestra primera verificación: la iden-

²⁴Véase *Cuentos completos* de Rubén Darío. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,

1950, p. 53.

²⁵Ed. cit., p. 589.

²⁶Ibíd., p. 636.

tividad del alma y del ave. Pero lo que antes sólo eran pájaros anónimos, quedan ahora exactamente especificados. Son la paloma y el cisne, sustantivados sobre la base de realidades altísimas (sacras o nobiliarias). Los demás elementos no ornitológicos se someten, en la obra de Darío, a una condición metafórica de aves, mediante un régimen preciso de transposiciones:

*Y dijo la paloma:
Soy el lirio del viento*²⁷.

*Góndola de alabastro,
bogando en el azul, la luna avanza*²⁸.

Sin duda, la luna aparece aquí como doble atmosférico del cisne, por su elegante materia alabastrina y por su suave deslizamiento en la superficie del cielo, como el del ave en las ondas del lago. De modo que en el universo de Darío, ordenadamente analógico, estos cuatro elementos intercambian sus valores. Y no podría ser de otra manera, toda vez que ellos han sido imaginados como formas sensibles y sensibilizadoras del alma. Esta única realidad de fondo los emparenta como hermanos de una misma familia.

La explicación del simbolismo de estas figuras no necesita mayor comentario para el caso de las dos primeras. En cuanto a la paloma, ella no es sólo efigie erótica, sino pájaro santo al mismo tiempo. Hay la paloma de Venus y la paloma eucarística. Esta obtiene su calidad inmaculada del misterio trinitario.

Más extensión requiere la dilucidación del simbolismo del cisne. Es en su exposición donde nos parece advertir un exceso interpretativo en la obra de Salinas. Magnetizado por los rastros eróticos que persigue en Darío, omite significaciones diversas o impone las suyas donde en verdad no existen²⁹.

²⁷Ibíd., p. 594.

²⁸Ibíd., p. 1.030.

²⁹Condensamos en esta nota el pensamiento de Salinas sobre el particular.

En el capítulo "El olímpico cisne", donde estudia especialmente su simbolismo, parte el crítico de la tesis de que lo mitológico es medio de potenciación del tema erótico.

(Vid. supra, p. 43). Por doquiera subraya esta significación. Dice en uno de tantos pasajes: "Aunque se vista de cisne y de sedas, reconocemos sin falla al eterno personaje del tema de Rubén Darío, a su protagonista profundo, siempre el mismo: la furia erótica" (p. 9).

Es cierto que en otro lugar reconoce la vacilación con que se pre-

Darío menciona por primera vez los cisnes en algunos cuentos de AZUL... Allí, sin embargo, son presencias ocasionales, no poéticamente meditadas.

En *Sonatina* aparecen como uno de tantos objetos ornamentales del jardín encantado de la princesa. Pero el adjetivo no es casual. "Cisnes unánimes" dice el poeta, y, por supuesto, no elige esta palabra sólo por su gracia fónica ni para valorar el uniforme movimiento de los cisnes. El epíteto se exalta y se dinamiza en función del misterio permanente que encarnan las aves: el misterio del alma.

Al poema citado sigue *Blasón*, en que se canta ampliamente a los animales de Lohengrin. Cabe destacar, desde la partida, algo asombroso: no hay en él ninguna alusión erótica, ni siquiera sensual.

senta el ave dariana en su uso simbólico, pero siempre luego de una explícita puntualización de su valor básico: "Muy servicial fue el centauro como símbolo erótico para Rubén. Pero aún quedaba otra figuración que lo había de representar con mayor belleza y en toda plenitud: es el cisne. El divino príncipe, como le titula en una de sus letanías de elogios, está muy lejos de tener una significación fija en la lírica de Darío, Y atrajo al poeta, justamente por esa ambivalencia, o plurivalencia significativa, por su aptitud para expresar los contrarios según intenté demostrar en otro escrito mío" (pp. 94-95).

Ahora bien, ese otro escrito del mismo Salinas, es éste: "El cisne y el búho. Apuntes para la historia de la poesía modernista". (En: *Literatura Española Siglo xx*, pp. 83-121. Edit. Séneca, México, 1941). Sin duda, en este ensayo, anterior a su libro, exhibe Salinas más cautela en su interpretación. Da cuenta de la coexistencia de valores antagónicos: "Así resultaría que el supremo valor simbólico del cisne está en su capacidad de pasar de lo más espiritual

a lo más sensual, sin dejar de ser él, siempre dentro de su misma naturaleza. Y el cisne representaría entre los animales la coexistencia en un mismo ser del impulso místico y el sensual, la personalidad de Rubén Darío, en último término" (p. 111). El alcance de esta determinación se ve limitado, sin embargo, por dos hechos que ahí resaltan: la biografización del símbolo, el interpretar al ave como figura del hombre Darío; y la forma vaga, imprecisa en que flota lo propiamente místico o espiritual del cisne. Estas vacilaciones llevarán, ya en este estudio, a desembocar en el germen de la concepción posterior, mucho más unilateral: "La obsesiva afición de Rubén Darío al cisne me parece inseparable del mito de Leda. Satisfacía éste los más caros apetitos del poeta americano, por su extraña combinación de dignidad olímpica y refinada y perversa sensualidad" (p. 105). A la sombra del mito de Leda, el cisne dariano se deformará en la interpretación de Salinas, convirtiéndose en una turbia criatura erótica.

Todo el poema se desenvuelve en una atmósfera de casta blancura, de brillo y pureza inmarcesibles. Las notas simbólicas que se poetizan en el cisne son muchas. Nos interesa, por el momento, una:

*Rimador de ideal florilegio,
es de armiño su lirico manto,
y es el mágico pájaro regio
que al morir rima el alma en un canto*³⁰.

El cisne, visto en la perspectiva de la historia poética del alma, es sólo una más de sus encarnaciones ornitológicas. Los pájaros anónimos de la prehistoria del tema se identifican ahora en representantes egregios. Lo que se destaca aquí, como siempre, es el canto. La significación musical del cisne estaba ya preludiada en su apariencia externa, en su cuello semejante a un brazo de lira. La diferencia del cisne con otras aves y quizás el origen de su rango residen en que puede expresar la melodía del alma. La manifestación de ese canto esencial la logra el ave sólo en el momento de su muerte. Ahora nos explicamos por qué pudo ser elegido el cisne como figura del alma en *El país del sol*: por ser el adecuado y el más alto exponente de la virtud musical del alma.

En su *Salutación a Leonardo*, perteneciente a los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, amplía Darío la constelación simbólica del cisne:

*El verso su ala y el ritmo su onda
hermanan en una
dulzura de luna
que suave resbala
(el ritmo de la onda y el verso del ala
del mágico Cisne sobre la laguna)
sobre la laguna*³¹.

A partir de esto, es legítimo reparar a Salinas que no explique cómo es posible que convivan en el cisne dariano dos significados tan distintos de ave erótica y de blasón poético de Darío. Aquí vemos que el ave contiene todos los rasgos de la lírica dariana: su exaltación del ritmo, su magnificación del verso (*verso-universo*, rimará siempre Darío), principios con los cuales el poeta autorretrata, a su poesía. Esta pluralidad de valencias queda apresada en

³⁰Ed. cit., p. 625.

³¹Ed. cit., p. 717.

la figura del cisne: ¡y es que éste es heraldo poético sólo en virtud de su naturaleza mística!

De esta manera se nos va revelando en su múltiple complejidad un elemento central en la simbología de Darío. Tendremos que fijarnos ahora en otro aspecto suyo: la muerte como umbral del canto.

Ya en los versos anteriormente citados de *Blasón* aparecía esa situación. Sin embargo, la muerte no surge en este poema sólo como tiempo irrevocable, como instante de consumatoria intensidad: ella configura un espacio, un escenario que la alude, haciéndola dominar, como horizonte constante, la presencia del cisne.

Las ondas por las que éste se desplaza no constituyen únicamente un plácido lago encantado; otro sentido viene a incorporarse, desde mitos remotos, a esas aguas. La mediación que determina esa nueva faz del lago es la leyenda de Luis de Baviera, el príncipe suicida. Ese episodio, siempre enlazado con la aureola wagneriana, hace que la superficie del lago guarde en su seno un triste secreto que la transforma en disfrazada Estigia:

*Boga y boga en el lago sonoro.
donde el sueño a los tristes espera,
donde aguarda una góndola de oro
a la novia de Luis de Baviera*³².

Esta significación, levemente suscitada en *Blasón*, se da con plenitud en el segundo poema de "Los Cisnes", que siguen a los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA:

*El pensador llegó a la barca negra;
y le vieron hundirse
en las brumas del lago del Misterio
los ojos de los Cisnes*³³.

Esta virtualidad de misterio que oculta el lago en su pulida superficie complica la figura del cisne, dotándola de mayor profundidad que la que surge de su pura significación erótica o de blasón esteticista. Ha habido ahí un montaje de leyendas que ha permitido la superposición de este nuevo aspecto: la leyenda de la muerte del cisne, la leyenda de Luis de Baviera. De acuerdo con esto, tendremos que consentir que el desplazamiento del cisne por

³²Ed. cit., p. 625.

³³Ibíd., p. 733.

el lago conlleva también el sentido de viaje del alma ante la muerte.

Por fin, todos los valores implícitos en él hallan en la poesía de Darío su más exacta jerarquización. En el poema *El cisne*, de PROSAS PROFANAS, distingue dos fases en la historia del cisne como mito vitalizador del arte: la fase antigua, en que el canto del ave terminaba con el morir, y la fase wagneriana, en que el cisne revive. Se ve entonces que el cisne no sólo es caro a Darío por su bivalencia axiológica —convivencia de lo sensual y lo espiritual— sino por lo significativo de su historia poética: lo erótico aparece en ella como momento sumergido de su exaltación artística. El cisne se ha hecho inmortal gracias al arte, wagneriano primero y dariano ahora: el arte ha hecho renacer, revivir para la inmortalidad al pájaro antes sometido a los poderes del amor y de la muerte. De este modo, el don del canto, a través de la imagen del cisne, viene a superar la más extrema polaridad de la existencia: el amor y la muerte, la plenitud de la vida y la consumación de la caducidad. Gracias a él, amor y muerte se elevan a un plano de pura vibración del alma, en que sus quejumbres se transfiguran en ecos divinos de eternidad.

Esta idea resulta todavía más concretamente expresada en la estrofa final del último poema de "Los cisnes" (iv). Leemos allí:

*Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda*³⁴.

Se refiere aquí Darío al esencial principio de su poetizar, la Melancolía. Es congruente con el espíritu del poeta el que siempre oscile entre una concepción cristiana de ella, que le viene dada, y otra específicamente poética. En él se funde la idea de la Melancolía como hija de la Lujuria y de ella misma como fuente sentimental de donde surge su poetizar³⁵. Idéntica ambivalencia exhibe el principio opuesto, la Esperanza, que es tanto Spes cristiana como Elpís órfica³⁶. Mientras la Melancolía es el estado del alma que ata al vestigio erótico, el

³⁴Ibíd., p. 735.

³⁵Cf. *La hoja de oro*, p. 695, y *Melancolía*, p. 764.

³⁶Desde muy temprano opone Darío, conjugándolas, Melancolía y Esperanza.

Ondas y nubes, escrito a bordo

del "Uarda", en 1886, es la primera manifestación más importante. El poema tiene estrecha relación con *Autumnal*, que se origina en la misma visión, y con *A una estrella*, prosa de *Azul...* Cabe observar que todas ellas son piezas contemporáneas.

“divino idioma”, como siempre llama Darío a la Esperanza órficamente concebida, conduce a la eternidad a través de la armonía.

Alma mía.

Con especial sensibilidad analiza Salinas el soneto de arte menor de *PROSAS PROFANAS*, *Mía*, no por exiguo menos intenso. Desde luego, y con toda razón, pone de relieve las obvias implicaciones eróticas del poema. Sin embargo, a éste sigue otro, tan delgado como él y que le hace pendant desde su mismo título: *Dice Mía*. Al tono del sonetillo, plenamente confirmatorio del acto erótico, opone el segundo poema un carácter alado y etéreo, un aspecto de musitación y hasta una índole interrogativa. *Mía* y *Dice Mía* forman pareja, no cabe duda; forman un par de composiciones que concentra en miniatura los dos grandes hemisferios temáticos en que se reparte la poesía de Darío. Porque ahora es posible dejar sentada una conclusión que ya se impone: no es el alma un aspecto derivado del tema vital del eros, una trascendentalización del eros, como piensa Salinas, sino un tema autónomo, tan significativo y magno como el otro. Así como Eros resume el supremo deslumbramiento de la vida, el alma es la sustancia que concentra en sí una esfera de idealidades supravitales que imperan desde el comienzo en la poesía dariana.

Sin embargo, la relación de los dos poemas no es sólo de yuxtaposición, de polos que se contemplan en su mutua diferencia. Hay, desde uno al otro, un proceso, una continuidad progresiva, que también destaca el modo como en su totalidad se relacionan los temas de Eros y Alma en la poética que nos ocupa. Veamos este punto.

Luego de consumada la posesión, después que la mujer se alza hasta el efusivo nombre de *Mía*, la pareja se mira así:

*Yo, triste; tú, triste . . .
¿No has de ser, entonces,
Mía hasta la muerte?*³⁷

El poema siguiente —*Dice Mía*— comienza:

*Mi pobre alma pálida
era una crisálida*³⁸.

³⁷Ed. cit., p. 637.

³⁸Ibid., p. 637.

Como ejes temporales tenemos los estados de tristeza y palidez. El primero, como siempre, se nos aparece de modo inicial como desenlace depresivo postsexual; pero en él alienta ya la fuerza que lo elevará a su potenciación en lamento melancólico. En efecto, tristeza y palidez van siempre juntas en los versos de Darío, y no por inmediata huella romántica. Recordemos, sólo, como verificación de esa alianza, aquel verso de la *Sonatina*:

*La princesa está triste. La princesa está pálida*³⁹.

Pero además está la siguiente estrofa, tan iluminadora:

*Y vino el desfile de ensueños y sombras,
y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatuas de mármol,
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!*⁴⁰

Los epítetos extremos, que enmarcan la enumeración del último verso, son los mismos de los dos poemas que motivan esta consideración: *tan tristes... tan pálidas*. Entre ambos hay un camino, una gradación evidente, que está, por lo demás, intensificada por el escalonamiento de los versos anteriores, que configuran una estrofa de marcha claramente aditiva.

En este tránsito de la tristeza de la carne a la palidez reside el secreto siempre renovado de la inspiración dariana. Si es verdad que la mejor musa es "la de carne y hueso", no lo es menos el hecho de que ella necesite ser interiorizada, convertida en imagen de sueño por la potencia melódica del alma.

*¡Oh Mía!
Tu secreto es una
melodía en un rayo de luna...*⁴¹

Ahora bien, como mediadora de la distancia entre la mujer y el alma el poeta encuentra la estatua. La significación del principio escultórico, poetizado en *El velo de la Reina Mab*, está también reactualizado en los versos recién citados de *La página blanca*. La estatua es para Darío presencia pura del alma, alcanzada gracias a la

³⁹Ibíd., p. 624.

⁴⁰Ibíd., pp. 659-660.

⁴¹Ibíd., p. 638.



RUBEN DARIO

(Caricatura de Toño Salazar)

fuerza creadora del artista. "Era una estatua antigua como un alma que se asombra a los ojos", dice Darío en *El ideal*⁴².

Este hecho se ha podido producir sobre la base de varias motivaciones. En primer lugar, la estatua supera de una vez por todas la oposición entre lo interior y lo exterior, dicotomía que lastra con resabios cristianos la imaginación del alma creadora. El alma como tesoro oculto (alma-perla) y el alma como manifestación luminosa (alma-estrella) se resuelven con esplendor en las plasmaciones escultóricas⁴³. Este pensamiento está en el fundamento de la valoración dariana de la superficie, límite ideal donde habita el alma. La superficie no es para Darío ni exterioridad ni, por supuesto, interioridad: es sólo el lugar natural de epifanía del alma. De acuerdo con la especial geometría dariana, es la línea curva la máxima plenitud en el dominio de las superficies. Ánforas, copas, cálices florales, guitarras, liras, cisnes, luna, góndolas venecianas, gozan de esta privilegiada configuración, que los realza a testimonios sensibles del alma.

Pero la estatua es, además de todo aquello, la eclosión de lo blanco. La luz del alma se hace blanca en sus cristalizaciones terrestres. No es el blanco el color del alma precisamente, pero sí su más cercana y prístina matización. De hecho, el universo de Darío es un universo polarizado cromáticamente, del cual se puede decir lo que el mismo poeta transcribe de Domenico Cavalca, monje medieval incluido en *LOS RAROS*: "La terra medesima é dall'uno lato bianca come neve e dall'altro rosa"⁴⁴. Lis y rosa, ánforas de fuego y urnas de alabastro proclaman por doquiera esta simbólica división de la poesía dariana. Por eso el alma, antes de la instauración del canto, es *pálida*: porque es todavía potencia de lo blanco, de ese místico albor o esa eucarística blancura en que se realizará plenamente.

Escenarios del alma.

El influjo de lo plástico en Rubén Darío ha sido estudiado en una sola dirección: como recepción por parte del poeta de estímulos pictóricos o estatuarios. Pero es evidente que una sensibilidad tan aguda para la captación de las formas no debió de permanecer estéril en cuanto a la configuración de motivos originales. El constante contemplador de

⁴²*Obras de Juventud*, p. 276. Ed. de Armando Donoso. Nascimento, 1927.

⁴³La imagen del alma como cri-

sálida que se transforma en mariposa tiene análogo sentido.

⁴⁴R. Darío: *Los raros*, p. 137. Col. Austral, 1952.

reproducciones, ilustraciones y objetos de arte que fue Darío elaboraba independientemente, en sus cámaras secretas, nuevos diseños imaginativos, escenas y cuadros a la medida de sus sueños. Y es claro que ellos no poseerán sólo un relumbre ornamental, no serán sólo decorados espléndidos de su lírica. Tan pronto como conciertan con su tema dominante, el del alma, dejan de ser imágenes aisladas y pasan a pertenecer a una suerte de trenzado alegórico, muy acorde con el ritualismo simbólico del arte medieval. Laurent Tailhade y Domenico Cavalca —dos de *los raros* de Darío— son quienes, sin duda, más han fecundado este aspecto de su poesía.

Habla por sí mismo, y refuerza nuestra tesis acerca de la importancia del tema que estudiamos, el hecho de que los dos últimos poemas de PROSAS PROFANAS sean precisamente *Alma mía* y *Yo persigo una forma*... Este último, según Arturo Marasso, resultó directamente inspirado en la noción órfica de la iniciación del alma, tomada por el poeta del libro de Schuré. Ahora bien, este desenlace del alma que encontramos en el poema final de PROSAS PROFANAS concluye así:

*y bajo la ventana de mi Bella Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga*⁴⁵.

Es este el terceto que cierra PROSAS PROFANAS. Curiosamente, se reduce a darnos, inmediatamente yuxtapuestas, tres figuraciones plásticas que el poeta carga de una intención personalísima, haciéndolas constituir un espacio poético homogéneo que comparte un mismo encantamiento. La figura del cisne, en pose de simbólica interrogación al Misterio, ya la hemos analizado hace algunos momentos. Falta referirnos a las otras dos.

La visión del alma como princesa encantada es un motivo persistente en PROSAS PROFANAS. Es posible hallarla en composiciones tan conocidas como *Sonatina* y *El reino interior*, amén de otros poemas que, aunque excluidos del libro, le son casi contemporáneos: *Claro de luna* y *Envío de Atalanta*, por ejemplo⁴⁶. Así, *Sonatina* es un caso típico de poema que es legítimo percibir en dos niveles: o nos dejamos seducir por el encanto infantil y maravilloso de la anécdota o lo insertamos en el universo simbólico total del poeta. La vacilación de los comentaristas demuestra bien este hecho. Marasso —para citar sólo el mejor—,

⁴⁵Ed. cit., p. 699.

⁴⁶Ibid., pp. 1030-31 y 1120-21.

Respectivamente fechados en 1889 y 1899.

luego de suministrar los materiales que posiblemente tuviera Darío a la vista, dice bien rápido, como de pasada, refiriéndose a la misteriosa princesa cantada por el poeta: "Quizás sea nuestra alma"⁴⁷. La verdad es que el mismo Darío nos ha entregado en su AUTOBIOGRAFIA la clave del problema. De acuerdo con lo que nos comunica en esta obra, él habría querido poetizar su "concepción de la imagen soñada"⁴⁸. Se trata, pues, de una especie de pintura miniada medieval que alegoriza el estado del alma. De este modo, el motivo de *Sonatina* engendrará un duradero tópico modernista, que atraviesa la poesía de Nervo llegando hasta CREPUSCULARIO de Pablo Neruda. Con lo cual, en cierta manera se delata el temple del alma modernista, prisionera encerrada en su torre, en su jaula de mármol. Todo esto hace que la Bella-Durmiente que asoma en los versos finales de *Yo persigo una forma...* sea la misma princesa de *Sonatina* y la misma infanta de *El reino interior*. Rostros etéreos y fugitivos del alma que obsesiona al poeta⁴⁹.

La fuente es también nuevo espectáculo de esa realidad sustancial, otra manifestación del alma sonora, que vierte constantemente sus armonías. El desgranar de sus notas cristalinas es el mismo cantar del poeta: "la fuente está en ti mismo", concluye el poema *La fuente*, de tema órfico. De esta manera la fuente natural participa de los valores con que estaba revestida el ave en esta poesía: ser celebración armónica del universo, metamorfosis de la realidad en música.

*Y ese artista era yo, misterioso y gimiente,
que mezclaba mi alma al chorro de la fuente*⁵⁰.

Sin embargo, la fuente no es generalmente un objeto de presencia solitaria en las estrofas de Darío. Casi siempre hay junto a ella la compañía de una ninfa. Este cuadro idílico nace ya en tiempos de AZUL... Con cierta variante ocurre en el cuento *La ninfa*, mientras su perfecta modelación se da en *Primaveral*, verdadera cantera de gérmenes poéticos para el Darío posterior.

En verdad, fuente y ninfa sólo duplican una misma realidad. Para comprender esto, hay que tener en cuenta lo que ha señalado Marasso:

⁴⁷A. Marasso: Op. cit., p. 56.

⁴⁸R. Darío: *Autobiografía*, p. 164.
⁴⁹ed., S.H.A.D.E., Madrid, 1945.

⁵⁰Tenemos aquí otro aspecto de un mismo fenómeno. Lo mismo que antes, en las *Otoñales*, la

mujer becqueriana, ahora es la *domna* trovadoresca la que se convierte en alma para el poeta. ¡Estamos en los antípodas de la tesis de Pedro Salinas!

⁵⁰*Triste, muy tristemente*, p. 1238.

que Darío medita primeramente la figura de las ninfas en sus plasmas estatuarias dieciochescas (las de Clodion, por ejemplo). De modo, entonces, que la ninfa participará de los valores que hemos asignado a la estatua: ser desnuda materialización del alma. Veamos dos fragmentos relevantes:

*Despertó un fauno bicorné
tras un alma sensitiva*⁵¹.

La típica escena de bajo relieve helénico —el fauno persiguiendo a la ninfa— se cambia aquí en la persecución del alma. Mucho más lo será, desde luego, cuando la ninfa sea poéticamente presentada como deidad efectivamente existente, sin la mediatización escultórica. Un segundo pasaje:

*y en tal estatua vibre,
libre,
la psique de cristal*⁵².

En estos diminutos versos no sólo corroboramos la alianza del alma y de la estatua; percibimos, junto a ella, algo más importante. Por su vecindad e identidad con la fuente, el alma dariana compartirá la materia frágil del cristal. Este no será sólo la materia transparente que refleja la pureza del canto; es también la materia que signará como quebradiza al alma poética modernista.

Final.

De la descripción hecha nos interesa mantener como evidencia la completa transformación experimentada por el alma, que ha devenido absolutamente sustancia poética. Por eso el modernismo, en perfecto acuerdo con esta concepción, consistirá en esencia en un platonismo esteticista, en que el mundo de las sombras estará representado por la vida cotidiana y el reino celeste por el poder divino de cantar. En el alma del poeta reside la virtualidad de liberación del primero y de acceso al segundo, fenómeno ya poetizado en la mayoría de los cuentos de AZUL..., en los que precisamente se opone la tristeza de la existencia burguesa a la Esperanza simbolizada en el Arte. Este mismo hecho hará del alma modernista un rincón privilegiado de intimidad, que,

⁵¹Ed. cit., p. 739.

⁵²Ibíd., p. 885.

por su sublime condición poética, no se resignará a mantener vínculos con una realidad que mancilla. Contrástese la "pobre alma pálida" de Darío, que espera su eclosión en el advenimiento del canto, con el "alma pálida" de las *Residencias* nerudianas —alma empavorecida, pálida precisamente por el espectáculo hostil y destructor de la realidad— y se tendrá un indicio del itinerario del alma lírica en la tradición hispanoamericana.

Las observaciones anteriores nos llevan, además, a postular una conclusión que ya era previsible: la mujer, en Darío, no es primariamente criatura erótica, objeto sexual y sensual, sino presencia esfíngea, aglutinadora del misterio y del enigma. En la rima x de OTOÑALES hallamos estos versos:

*En tus ojos, un misterio;
en tus labios, un enigma.
Y yo, fijo en tus miradas
y extasiado en tus sonrisas*⁵³.

La mujer es, por tanto, vaso del misterio, receptáculo del enigma. Con sin par coherencia insiste Darío en esta concepción poética:

*roja, en el rostro enigmático,
su boca, púrpura finge.
Y al sonreírse, vi en ella
el resplandor de una estrella
que fuese alma de una esfinge*⁵⁴.

Máxima concreción del enigma, sólo en este sentido es la mujer la fuente constante de inspiración para Rubén Darío. Porque

*El Enigma es el soplo que hace cantar la lira*⁵⁵.



Concluiremos esta exposición dejando la palabra al poeta. A través de tres pasajes claves, situados en importantes textos de su obra, comprobaremos la profunda significación concedida por Darío al tema a que nos hemos estado refiriendo.

⁵³Ed. cit., p. 569.

⁵⁴Ibíd., p. 630.

⁵⁵Ibíd., p. 644.

En el primer poema de CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, dedicado a J. E. Rodó, dice Darío:

*Tal fue mi intento, hacer del alma pura
mia, una estrella, una fuente sonora,...*⁵⁶

En otro instante de fuerte concentración en sí mismo y en la esencia de su poesía —*El canto errante*, del libro homónimo— termina así Darío:

*El canto vuela con sus alas:
Armonía y Eternidad*⁵⁷.

Las alas ya no son del alma, sino del canto. La Eternidad es un producto de la Armonía.

Y, finalmente, en el doloroso poema último de Darío —*Divagaciones*—, fechado en el mismo año de su muerte, canta el poeta:

*Desde que soy, desde que existo,
mi pobre alma armonías vierte...*⁵⁸

⁵⁶Ibíd., p. 708.

⁵⁷Ibíd., p. 798.

⁵⁸Ibíd., p. 1271.