

ELEAZAR HUERTA

PERFILES DE RUBÉN DARÍO

EN 1867 nació en una aldea de Nicaragua el niño Félix García Sarmiento, que llegó a ser un gran poeta y se firmaba siempre Rubén Darío. Bello seudónimo, sin duda, sonoro y significativo, como le gustaban a Cervantes. En él fulge la mejor pirotecnia verbal, para caer en seguida, alusivamente, sobre Rubén, primogénito del patriarca Jacob, y Darío, gran rey de reyes de la vieja Persia. Como combinación feliz de dos evocaciones orientales, Rubén Darío es nombre tan promisorio para un príncipe de la lírica que parece un don otorgado en buena hora por las hadas. Sin embargo —y aquí encontramos ya una constante de nuestro poeta— el seudónimo que escogiera Félix García Sarmiento era a la vez su verdadero nombre, el familiar, más entrañable que el del registro civil. El poeta poseía dos nombres, como es acostumbrado, así que se llamaba Félix Rubén. Eso, por lo pronto. Además, dado que apellidarse García resulta demasiado frecuente en nuestros países y más que singularizar confunde, los familiares de Rubén venían siendo llamados en la región “los Darío”. Se les miraba como la prole de un caballero nombrado así, que gozó de prestigio local. Y ellos mismos lo habían aceptado, por su parte. La bisabuela paterna del poeta ya se firmaba Rita Darío. De modo que Rubén se atuvo a tal realidad e imitó a los suyos al escoger apellido. Las resonancias legendarias se dieron por añadidura.

Pues bien, tal va a ser la característica de Rubén Darío: poseer una obra de fisonomía doble. Merced a ello devendrá cosmopolita, exótico, raro, arcaizante y sabio sin dejar de ser esencialmente romántico, popular e ingenuo.

Cuando le dio el espaldarazo comentando *Azul*, ya observó el hecho Valera, aunque a su modo. Asombrándose, habló del galicismo peculiarísimo del poeta y lo calificó de galicismo "mental", puesto era compatible con la pureza del idioma castellano y con una personalidad originalísima, que tomaba de todos sin copiar de nadie. El caso no es único en la historia de nuestras letras. Garcilaso fue un purista sin italianismos, que aprovechó muy bien, eso sí, su conocimiento de la poesía toscana. Moratín es otro ejemplo de afrancesado muy purista y tremendamente hispánico. En definitiva, todo renovador de la sensibilidad se arroja sobre lo extranjero para saquearlo. Un renacimiento significa siempre, según la definición azoriniana, la síntesis fecunda de la tradición propia con un fermento extraño. En tal sentido, el modernismo de Darío resulta arquetípico, pues parece que ningún literato de nuestra lengua ha dominado la tradición de la misma de un modo tan completo y, en cuanto a su fermento extraño, no se limitó al francés sino que alcanzó dimensiones más amplias. Torres Rioseco, a propósito de los años de Rubén en Chile, dice por eso:

A pesar de sus miserias y dolores, Rubén Darío dedica parte de su tiempo a sus lecturas de autores favoritos. Lucha denodadamente con sus clásicos griegos y latinos, y adquiere algunas nociones de mitología, todo lo cual va a ser demostrado pronto en su libro *Azul*. Continúa sus estudios de literatura española, vuelve a esos clásicos que ya había conocido en la América Central y dedica largas horas a sus autores predilectos: Santa Teresa y fray Luis de León. Entre los poetas modernos de España, Rubén prefiere a Campoamor. Con frecuencia mueve los labios como si musitara una oración: es que recuerda alguna dolora.

Este joven que admiraba a Hugo pero recitaba a Campoamor en éxtasis fue el que Valera calificó, certeramente, de galicano mental. El París ignoto y brillante le atraía. Jamás resultó nuestro poeta más afrancesado que antes de ir a Francia y conocerla. Sus poderosas dotes intuitivas le permitían adivinarla. Artista completo, halló en Santiago salones decorados a estilo francés, damas y caballeros vestidos a la moda francesa y él, sin el menor esfuerzo, traducía a su lenguaje español lo captado a través de los ojos. Demostrando de tal manera su naturaleza de suramericano egregio, precisamente. ¡Qué equivocado estuvo cierto ensayista al entender las cosas a medias y afirmar que Rubén no era el poeta de América!

Americanismo no coincide con localismo ni costumbrismo. O significa un modo universal de ser hombre o no vale nada. Sería un disparate, pues, decir que el Darío autor de *Azul* no era americano porque situaba sus poemas en Bengala o en países de vaga geografía. Darío —como afirma el ya citado Torres Rioseco— fue hispano-americano modelo precisamente por no resignarse al estrecho círculo de aquella América provinciana, romper sus límites y anhelar otros horizontes; porque aprende italiano para leer a Dante, alemán para leer a Heine, inglés para leer a Shakespeare; porque se sabe de memoria a Victor Hugo y hasta trata de componer versos en esta lengua del poeta francés; en suma, porque hace de lo español, lo francés, lo italiano y lo grecolatino clásico un bloque —el mundo que ve claro y entiende: la “claridad latina”— y desde ahí se asoma curioso a lo demás.

Con todo, esta latinidad habrá de expresarse en lengua española, que es la suya, así que Darío vivirá siempre alerta en el ámbito más concreto que forman las Españas, a uno y otro lado del Atlántico. Sus intentos de escribir en francés no pasaron de caprichos ocasionales y no perseveró en ellos. Confesó a propósito del poema *Echos* que ignoraba muchos secretos de la métrica francesa; desde luego, que en el valor de la “e” muda se armaba un lío. En cambio, su seguridad en el manejo de los ritmos españoles fue siempre absoluta, rayando en lo maravilloso e inexplicable. Recordemos lo que sucedió a nuestro poeta con el endecasílabo de gaita gallega y con el verso de arte mayor.

Hacia 1907, Darío, haciendo recuerdos de su primera visita a España, quince años antes, escribió:

Y mis aficiones clásicas encontraban un consuelo con la amistosa conversación de cierto joven maestro que vivía, como yo, en el hotel de las Cuatro Naciones; se llamaba, y se llama hoy en plena gloria, Marcelino Menéndez y Pelayo. El fue quien oyendo una vez a un irritado censor atacar mis versos del “Pórtico a Rueda” como peligrosa novedad,

...y esto pasó en el reinado de Hugo,
emperador de la barba florida,

dijo: “Esos son, sencillamente, los viejos endecasílabos de gaita gallega:

*Tanto bailé con el ama del cura,
tanto bailé que me dio calentura”.*

Y yo aprobé. Porque siempre apruebo lo correcto, lo justo y lo bien intencionado. Yo no creía haber inventado nada.

En resumen: para el sujeto que se escandalizaba, los versos de Darío eran tetrametros de ritmo dactílico, algo inusitado, bárbaro, descomunal, un invento maligno que venía a comprometer el sistema entero de la métrica castellana. Mas para nuestra primera autoridad en historia literaria y en estética, para Menéndez y Pelayo, los versos del “Pórtico” resucitaban un ritmo popular y castizo, que por ignorancia majadera se había dejado perder. Rubén Darío, al usarlo de nuevo, ensanchaba la tradición. Pues los poetas del siglo xvi, a partir de Garcilaso, cultivaron nada más que el endecasílabo importado de Italia y se avergonzaron de nuestros metros medievales, condenándolos al olvido.

Darío, que se definió como “muy antiguo y muy moderno”, presenta, pues, la novedad de una revolución poética sin exclusivismos. Toma sin miedo del Parnaso y el Simbolismo franceses —lo elegante por exótico—, pero también de los griegos clásicos, de Virgilio y Ovidio, del Dante, de Shakespeare, a la vez que estudia amorosamente el Siglo de Oro español —en suma, todo lo clásico y blasonado. Y de añadidura, resucita a Berceo, a Mena, a los Cancioneros del siglo xv, donde hasta lo popular, de tan rancio, ha adquirido prosapia. Tal vez su hazaña mayor haya sido, en el campo de la métrica, recuperar el verso acentual, más viejo y libre que el silábico. Así lo creía Saavedra Molina, cuya autoridad, sin extenderse a tantos dominios como en Menéndez y Pelayo, es de primer orden en métrica castellana. Don Julio admiraba el virtuosismo rubeniano en grado superlativo y le parecía, por eso, que los poetas posteriores, los del verso libre, son meros aficionados, comparables a quienes tocan la guitarra de oídas, sin saber música. En su *Teoría del Poema* lo afirma así. Pero lo interesante ahora es recordar cómo, desde la revolución italianizante del siglo xvi, el verso de arte mayor habíase convertido en un misterio impenetrable. Muy burdamente, se le equiparó al verso silábico de doce sílabas. ¿Y qué se consiguió con eso? Pues una lectura detestable de Mena y demás cultivadores del arte mayor. Según ella, dichos poetas habían sido especialistas en fabricar versos cojos. Ni Luzán, ni más tarde Bello, Benot, etc., pudieron explicar satisfactoriamente el verso de arte mayor. Sólo

Saavedra Molina en Chile y, casi al mismo tiempo, Foulché-Delbosc en Francia consiguieron iluminar su secreto: que ha de tener cuatro cúspides acentuadas, pero puede variar en el número de sílabas átonas. Pues bien, Darío —y el hecho maravillaba a don Julio— resucitó intuitivamente el verso de cuatro golpes, muerto desde hacía quinientos años para la sensibilidad de críticos y poetas. ¿Sabiendo que lo resucitaba? Evidentemente, no: más bien volviendo a inventarlo. Pero seguro, como en el caso del endecasílabo gaitesco, de que su invención era legítima y estaba dentro de la normalidad de la lengua.

Y ya que la palabra "legítima" ha sido estampada, revisemos brevemente la frase del propio Darío cuando, refiriéndose a sus preferencias, afirmó que su esposa era de su tierra, pero su querida de París. Conviene romper la costra del tópico que en torno a tal frase se ha formado, pues los poetas, como posesos por la musa, suelen decir palabras profundas que los demás no entienden cabalmente y que incluso no entienden ellos mismos. ¿Qué es una querida, una amante, frente a la esposa? Sin duda alguna, un capricho momentáneo. Más todavía, si tenemos en cuenta que la querida se renueva, es plural, mientras la esposa permanece. Y así le sucedía a nuestro poeta, cuando pasaba del colorido de Gautier a la vaguedad gris de Verlaine, de la fanfarria wagneriana al nocturno chopiniano. Cambios de moda, imitaciones deliberadas, conscientes y por lo mismo tan visibles como epidérmicas, en comparación con los aciertos misteriosos, las resurrecciones inconscientes, la reconquista tenaz y amplísima de toda la tradición hispana; de la que fue y de la que pudo haber sido, la potencial.

Así se cumplía el sino ambivalente de Darío: tratando de asimilar lo extraño, redescubría lo entrañable.

De ahí la cautela con que debe ser hecha la investigación de las fuentes, cuando se trabaja sobre nuestro poeta. La erudición paciente y ejemplar de un Arturo Marasso, que es cumbre de la crítica rubeniana respecto a fuentes, siempre encontró, sobre cualquier poema, multitud de precedentes, acaso demasiados. Por tanto, precedentes hasta cierto punto secundarios y aun contradictorios. Explican acarreos posibles, no acarreos ciertos, a la vez que dejan en penumbra la energía conformadora. Por lo demás, son de nivel literario erudito, y sabemos de sobra que Rubén Darío se alimentaba por los ojos tanto como por el oído y tomaba de las estampas, de los salones y aun del organillo callejero, no exclusivamente de los libros.

Si admitimos que unos decorados a la francesa y un sastre francés le permitían, en Santiago, un saber sobre Francia no desdeñable, que debe sumarse al que le dio la lectura de textos franceses, detengámonos a considerar cuánto no pudo ir absorbiendo de América española y de España en la convivencia de todos los días. Dejando aparte lo de nivel igualmente erudito y culto: la lectura de los clásicos o de los estudios de Menéndez y Pelayo. Pienso en hechos menudos aunque cotidianos, en que el poeta no repara expresamente o que se los calla porque no son exóticos ni arcaicos y los explota en secreto. No faltan testimonios de Darío, indirectos, sobre su buena memoria criolla. En París, desde un buen restaurán, no olvidaba los buenos bistés comidos de muchacho en una tasca centro-americana. Es lícito preguntarse, entonces, si olvidaba los arcaísmos campesinos, los ritmos de las danzas populares, el habla del que "es pobre y tiritita" en la noche invernal de Chile. Ha de tenerse en cuenta, sobre el ritmo del verso, que en toda poesía cantada es la música y no el texto quien marca la acentuación. Basta, pues, con imitar el ritmo de cualquier cantar, en un texto erudito sin música, para que aparezcan fórmulas extrañas y, sin embargo, de raíz aldeana o parroquial.

Un caso concreto que debiera investigarse es el del influjo que en los ritmos rubenianos —concretamente, en su vuelta a la poesía acentual— tuvieron los sainetes madrileños. Darío dejó dicho que los libretistas de sainete eran los poetas más audaces y ágiles de la España que él había encontrado. Lo cual podemos entenderlo como un gesto de cortesía, pero acaso encierra el secreto de que los valoró como hermanos suyos en la tarea renovadora. ¿Por qué? Pues, entre otras cosas, porque los libretistas de género chico se apoyaban en la música y de ahí que manejaran con gran desparpajo el número de sílabas, el desplazamiento del acento y muchas otras libertades. Como se trata, por mi parte, de una simple hipótesis, citaré una muestra de aquella poesía acentual sainetesca, tomada de *La Gran Vía*. La escojo al azar y sin cerciorarme de que tal obra estuvo en las carteleras madrileñas coincidiendo con la residencia en Madrid de Darío. En verdad, en cualquier otro sainete o revista se hallarían versos análogos. Canta la sirvienta —la empleada doméstica, que decimos en Chile.

*Póbre / chica // la que tiéne / que servir,
más va— / líera // que se llé— / gase a morir.*

No cabe un modelo más acabado que éste de verso de arte mayor, con cuatro acentos, o sea, del que Darío resucitó maravillosamente, a juicio de Saavedra Molina. ¿Pero resucitó nuestro vate a Mena, en puro alarde arcaizante? ¿Le ayudó el ejemplo de los saineteros? He aquí lo problemático, en grado tal que acaso la erudición no lo resuelva nunca. Pero la consecuencia visible de lo uno o de lo otro, eso sí, fue una versificación rubeniana exquisita, con joyas como *Los motivos del lobo*, que don Julio Saavedra midió y escandió jubiloso. Es lícito prescindir de la obra rubeniana anterior a su venida a Chile cuando se trata de hacer una antología. Lo valioso del poeta, evidentemente, no había cuajado aún. Sin embargo, en esa primera época hay pistas sobre la génesis, expansión y transferencias del estilo y los temas. Respecto a su extensión, dicha obra de juventud resulta impresionante: en lírica, iguala a todo lo que el poeta hará después. Pues bien, buceando en esa "prehistoria", hallamos que Hugo, como autor dilecto, se agrega al rebelde Montalvo y que Hugo es entonces, sobre todo, el gran profeta de la humanidad. Inicialmente, Hugo está utilizado por el Rubén Darío ideólogo, por el periodista batallador. Por supuesto, en seguida es transferido a la obra lírica, mas queda siempre una huella del origen. Hugo deviene un nuevo Carlomagno de barba florida, un vate poderoso, tonante. Son las formas apelativas de Hugo, por ejemplo, el epíteto, lo que Darío imita. En cambio, en esa primera época, el buscador de exquisiteces verbales ya revela su cariño por los primitivos de la lengua propia. En su serie *La poesía castellana*, de 1882, hay elogios retóricos a Garcilaso y los clásicos posteriores, pero frente a los primitivos notamos una actitud muy distinta: la imitación. Darío parafrasea los modos de decir, la "fabla" del Mio Cid, la de Alfonso el Sabio, la del marqués de Santillana. En esas paráfrasis hallo, por ejemplo, la palabra "dorcísono", verdadera piedra preciosa, digna ya del que ha de prodigar más adelante las voces nobles y raras. Además —y aquí tropezamos con algo muy significativo— la serie entera está concebida como desarrollo progresivo de la sensibilidad. Obligadamente, pues, implica la disposición de Darío y hasta el deber de seguir adelantando, extendiendo, matizando el idioma. En fin, Berceo y Mena están en la raíz lírica de Darío. No son, como Hugo, acarreos desde el campo ideológico.

No es posible, en un breve artículo, fundamentar mi criterio. Ya decía Ortega, con razón, que el ensayo es la ciencia sin la prueba. Pero me inclino a creer que el arcaizante, en Rubén, precedió y condicionó al modernista. El nicaragüense fue "muy antiguo

y muy moderno", en ese mismo orden que él usó, contrario a muy moderno y muy antiguo. Por lo demás, al aceptar la actitud arcaizante como clave, se nos explican muchísimas cosas de la vida y la estética rubenianas: su repulsa de la bohemia pobre, que criticó ¡hasta en Verlaine!; sus pujos aristocráticos —aquella devoción por los uniformes y demás oropeles de la diplomacia, el elogio a sus manos "de marqués"—; lo mismo que su incompreensión de la pintura moderna o su desdén hacia las novedades poéticas de Marinetti. En fin, el sentido último que tomó su legado vino a ser el de poner remate brillante a una época, a modo de un segundo Góngora. Dejó ciertos neologismos y un repertorio de faunos, cisnes, marquesas y palanquines que discípulo tan fiel e inmediato como Juan Ramón ya tuvo que enviar al desván de los trastos viejos. Verdaderamente, cerrar el pasado siempre ha sido la otra faz de inaugurar el futuro, pero Darío más bien posibilitó la apertura que la hizo él mismo. Ni Machado ni García Lorca, ni Neruda ni Vallejo han continuado a Rubén. Gracias a éste, sin embargo, pudieron hallar sus propias rutas.

Aristócrata del arte, enemigo del público "municipal y espeso", mezclando desdeñosamente "democracia" y "canallocracia", Rubén heredó con toda normalidad a los lectores burgueses de Campoamor. Las damiselas románticas, en su provincia, pasaron de recitar *El gaitero de Gijón* a extasiarse con la *Sonatina* rubeniana sin la menor dificultad. ¡Al contrario que Góngora! se me puede argumentar, con razón. Pero es que aquí aflora nuevamente la ambivalencia ruberiana: junto a la exquisitez aparente, su trasfondo popular, su romanticismo ingenuo, que llegaba a todo el mundo y se imponía, apoyándose precisamente en el exotismo. La solterona, el pequeño comerciante de vida gris, que tienen ansias vagas y se hunden en el fracaso, leían a nuestro poeta y, al entenderlo, descubrían que ellos también eran exquisitos. "¡Quién que es no es romántico!"

Tantas facetas contradictorias llevaron a Pedro Salinas, para entender de veras a Darío, a querer entenderlo desde dentro, buscando su núcleo esencial.

Salinas realizó una verdadera hazaña, a no dudar. Fino poeta él mismo y crítico sagaz, escribió un libro riguroso aunque no lo parece a primera vista porque don Pedro Salinas, maestro del decoro, huía del aparato crítico y de los términos pedantes como del diablo. Su rigor se manifiesta, de partida, en que tomó una postura de podador implacable. La esencia rubeniana —que para Salinas

iba a ser el tema radical— la indagó prescindiendo nada menos que de cuanto sigue:

1º La vida del poeta, ya que las relaciones entre vida y obra, aún existiendo, son complejas, remotas y no suelen ayudar a entender los textos.

2º La obra periodística de Darío, por prosaica, por puesta al servicio de la actualidad y no de su expresión personal, por constituir un simple medio de ganarse la vida, etc.

3º La poesía anterior a *Azul* por ser mera “prehistoria”.

4º La poesía de salón y la que maneja temas accesorios, por carecer de autenticidad.

Hechas estas cuatro podas, Salinas pudo quedarse con un grupo de poemas donde el tema era siempre amoroso, o mejor dicho, erótico, pues se cantaba el goce, la “celestes carne” de la mujer. Darío, rompiendo con la tradición occidental que viene de Dante, de Petrarca, y sigue a través de otros grandes enamorados e idealizadores, se le reveló a Salinas como sensual genérico, es decir, sin amada concreta. Desde tal núcleo, extendióse Salinas a hacer los siguientes alcances:

a) Como la obra valiosa empezaba con *Azul*, la parte lírica de este libro y, sobre todo, los cuatro poemas del “año lírico”, tomaban una importancia ejemplar. Valían como un todo que agota los contenidos posibles. Ahora bien, los cuatro poemas de las cuatro estaciones eran eróticos.

b) El tema erótico, cuya tradición es alegre, liviana, despreocupada, de menor vuelo que el tema amoroso de Petrarca, Garcilaso o el Shakespeare de los *Sonetos*, se libraba en Darío de su limitación por lo afanoso de la insistencia. Sed inagotable, iba tornándose obsesivo y llegaba a trágico y agónico, pues nunca se satisfacía. Más aún, resultaba imposible que pudiera ser satisfecho.

c) A más de tenaz, el tema erótico era expansivo, en Rubén. Nuestro poeta, para lograr la plenitud de su empeño, se identificaba con el centauro, “animal y divino”, con el olímpico cisne de Leda, etc., pero tras estos símbolos continuaba operando la sed de amar, bien que noblemente, a nivel divino.

d) Mientras el tema radical se desarrollaba y se expandía, Rubén, en su vida, comprobaba que el tesoro de la juventud no era inagotable y descubría el terror de la muerte. Con este contrapunto de la muerte, el tema de la vida hacía más complejo y el erotismo agónico llegaba a un clima existencial.

Hasta aquí, un resumen del análisis hecho por Salinas, análisis cabal y muy agudo, que se ha ido imponiendo desde 1948, en que fue publicado. Pero suscribiéndolo por mi parte, como una perspectiva que siempre resultará valedera, me interesa mostrar que es compatible —dada la ambivalencia rubeniana— con otro enfoque diferente aunque no opuesto, ya que entre ambos hay muchos puntos de coincidencia.

Empecemos, como Salinas, por fijarnos en el libro *Azul*.

Que los poemas del año lírico, a las cuatro estaciones, son de tema erótico no puede negarse, en verdad. Con todo, también es cierto que hay entre ellos diferencias de rango; que en *Invernal*, lo erótico alcanza a ser amoroso y es un tema supeditado a las ilusiones juveniles del triunfo; y que el “año lírico” forma parte de un libro que sirve de contexto. Ahora bien, si es factible prescindir de los cuentos de *Azul*, también es lícito considerarlos y ver qué significan y cómo se relacionan con el “año lírico”.

Darío, durante su estancia en Chile, ya no era el luchador ingenuo que seguía la ruta de Montalvo y del padre Hugo, entendidos como profetas. El fraccionamiento político de América Central, la bajeza y crueldad de las luchas partidistas ya se le habían hecho perceptibles. Además, conocía ya sus propias y personales debilidades, su miedo, que le llevaba a claudicar. Viviendo en tierra extraña, todo lo anterior lo predisponía a disimular, a transigir. Empezaba a refugiarse en el arte, donde se sabía fuerte, e iba reduciendo a ironía y alfilerazos estetizantes su inconformismo. Su terror infantil a los muertos y a los aparecidos se había duplicado con la aprensión del hambre, la cárcel, la vejación policiaca, la puñalada del hampón, en suma, los riesgos que corre quien es pobre y pacífico en la sociedad. En *El rey burgués* y otros cuentos de *Azul*, Darío usó las fórmulas del “cuento de París” para dicha crítica, se desahogó sin comprometerse. Sin perjuicio de que la ironía irrespetuosa invada *Estival*, mostrando la prepotencia estúpida del Príncipe de Gales y los sueños sádicos del tigre a quien han asesinado su compañera. En fin, que el poema usa lo erótico visiblemente, y el exotismo es un disfraz del inconformismo evasivo. En último término, queda la visión del tigre soñando que devora carne de niño, bien sonrosada. Una carne que difiere de la “celeste carne” femenina. Y la impiedad se repite en el caso del gavilán metiéndose en el buche a la paloma, que se nos refiere en *Ananké*, otro poema de *Azul*. Hay tal constancia en esta dirección de los cuentos y, por lo menos, dos poemas, que fue lo observado con alarma por Valera, en su

crítica. En cambio, en *Invernal*, donde el poeta capta el mundo que le rodea, sin exotismo ni crítica encubierta, se cantan las ilusiones juveniles de amor y de triunfo, inseparables, sin predominio de lo erótico sobre lo amoroso. La amada no tiene nombre, pero ¿cómo podría tenerlo si es una esperanza? Eso sí, esperanza pura —la amada es musa— y ambiciosa, donde el triunfo del amor acompaña al triunfo de la personalidad, a “la música triunfante de mis rimas”, como confiesa el joven romántico.

Dado que de los otros dos poemas del “año lírico” podemos prescindir, por ser obra convencional e inferior, lo que se nos da, contrapuesto, en *Estival* e *Invernal*, es un exotismo exhibido, de origen crítico, y un romanticismo ingenuo, de raíz vivencial.

A través de Silva Castro y otros eruditos chilenos se ha llegado a reconstruir la vida anómala de Rubén Darío entre gente encopetada, algún millonario impermeable, como Varela, y un muchacho rico, enfermizo y muy complicado, como Pedrito Balmaceda. La pobreza de Rubén, el triste, y la riqueza de Balmaceda, el frágil, forjaron una amistad difícil, aunque ambos poseyesen mucho talento. Pero tales problemas y otros por el estilo podían ser sobrellevados por quien se sabía un gran escritor. Ya llegaría el éxito. Mientras tanto, el vino permitía transmutar en topacios las brasas de un humilde brasero y soñar con la amada.

Como resumen de nuestra visión de *Azul*, hallamos que la fe en el yo creador compensaba a Darío de su pobreza, le daba armas sutiles para satisfacer su inconformismo y le ratificaba en su esperanza.

Pero pasemos a lo medular de Salinas: al desarrollo del tema erótico rubeniano, en su doble dirección de complicarse con el hallazgo de la muerte y sublimarse en símbolos como el centauro y el cisne.

Al admitir que el tema radical evoluciona al mismo compás de la vida del poeta, hasta tropezar con el declive de la virilidad y columbrar la muerte, Salinas reintroduce sutilmente algo que dijo que eliminaba, si bien a nivel de experiencia esencial y no como anécdota. Reintroduce la vida, pero la vida interior. Además —y aquí está el contacto entre su interpretación y la que yo trato de hacer— Salinas parte de un tema radical que podríamos mirar sicoanalíticamente como freudiano: el goce de la carne, pero hace en seguida una hábil concesión. Acepta que cuando el ansia erótica lleva al poeta a identificarse con el divino cisne, Darío quiere también afirmarse a sí mismo, ser príncipe, mejorar de rango. Ahora

bien, esto es sustituir la interpretación freudiana por otra adleriana, reconocer que la divinización del yo tiene raíces propias, de autoafirmación, y no se reduce a un símbolo velado del erotismo.

Si la vida interior rubeniana, como actitud desde la cual creó el poeta, se caracteriza por lo expuesto, resultan legítimas, me parece, dos conclusiones:

Una: que cuando Rubén se encara con Teodoro Roosevelt, asumiendo la voz de Hispanoamérica, o bien cuando saluda al rey Oscar, en nombre de la hidalguía peninsular —es decir, cuando actúa como príncipe de la lengua, o sea, en el terreno donde era príncipe verdadero— no se muestra poeta erótico, pero su tema no es accesorio sino el más decisivo para él. Se compromete, porque esos problemas son su problema. A la par, su voz se entona, sabe ser digna de la representación que lo justifica y lo realiza.

Otra consecuencia: no puede prescindirse de la “prehistoria” rubeniana, en cuanto a dilucidar si el miedo a la muerte, como tema o como rasgo del gran tema, fue o no posterior a cantar el goce de la vida. Podía haber —y de hecho, los hay— poemas de la etapa primeriza donde ya se dice, aunque sin la perfección y belleza que en *Lo fatal*, que vamos al espanto seguro de la muerte por el camino del goce erótico. Por ejemplo, en *Epístolas y poemas (primeras notas)*, de Managua, 1885, ya dice Darío, en la Introducción:

*El hombre en el mundo, errante,
lleva la tumba delante
y la negra noche atrás.*

A lo que añade:

*¿Qué es esa siniestra esfinge
que no nos deja avanzar?
¿Por qué venir a borrar
las dichas que uno se finge?*

...

*Primavera, primavera,
tú no dices la verdad.*

...

*Ignoro de donde vengo
ni adonde voy a parar.*



Rubén Darío diplomático

Igualmente, en la Epístola a las Musas, del dicho texto, confiesa que ansía su triunfo de poeta, por encima de todo:

*Yo ansío la corona que la Fama
brinda a los sacerdotes de lo bello...*

Salinas, para aclararse y aclararnos a Rubén Darío, poeta sin amada, poeta erótico, lo compara con Chateaubriand, que supo inspirar pasiones. Por mi parte, buscando otro perfil, el de Rubén poeta de la vida o de la vida y la muerte, yo lo cotejaría con su coetáneo Gabriel D'Annunzio, indudable poeta de la vida. Nacido en viernes, día de Venus, el italiano inspiró pasiones terribles a princesas auténticas, que por él lo sacrificaron todo y que al perderlo morían o se metían en un convento. También lo amaron grandes figuras del arte: una trágica sin par como Eleonora Duse y una bellísima bailarina esclava, la Rubinstein. Ahora bien, D'Annunzio, como verdadero poeta erótico, necesitaba estar rodeado de lujo y vivir una etapa de fiebre amorosa para poder crear. Sensualísimo, no cabía en él la creación ingenua y romántica, sustentada en ilusiones o recuerdos. Y por supuesto, desde niño, D'Annunzio despreció y desafió a la muerte, jamás tuvo miedo. ¡Qué enorme contraste con Darío, cantando "las dichas que uno se finge", viviendo temeroso y refugiado en el alcohol! Su vida en París acaso no fue mejor, en lo que a sentirse seguro se refiere, que la juvenil de Santiago. Gómez Carrillo, el terrible espadachín, le inspiraba pavor. Más que una existencia parisina, arraigada, la suya era "trasatlántica", se ha dicho, pues desde Francia añoraba América. Cuando el fingir ilusiones le resulta imposible y "ya no hay princesa que cantar" se consuela con lo de siempre, con su poesía. "Pero es mía el Alba de oro", murmura.

El contraste con D'Annunzio aún se perfilaría más recordando que éste, con toda normalidad, fue bilingüe, de modo que escribió con igual maestría en italiano y en francés.

Esta interpretación adleriana de Darío quedaría redondeada echando por delante del tema o de los temas la intuición radical. Sería ésta, desde la "prehistoria" hasta el final, algo como lo siguiente:

(Todos los hombres) *vamos por el camino del goce erótico al espanto de la muerte.* (Yo, como poeta, me consuelo porque) *es mía el alba de oro* (la inmortalidad).

De tal intuición brotan los temas, que son radicales hasta donde se sustentan en ella.

La necesidad de compensar habría llevado a este poeta del amor sin amada —tuvo poca suerte con las mujeres, según sus amigos— a elevar ciertas coristas y damas de la noche a “fantasmas de su corazón”. ¡Qué remedio, si no poseyó algo mejor! También elevó a “princesa Paca” a la pobre Francisca Sánchez, en ocasiones. Otras veces, le resultó insufrible.

Unas palabras finales sobre *Los Cisnes*. No en general sobre tal símbolo sino sobre los cuatro poemas recogidos bajo ese título general en *Cantos de vida y esperanza*.

No deja de ser interesante que el poema I de *Los Cisnes* tome como perspectiva la lengua. A esos cisnes clásicos, que cantó Ovidio, la lengua de Garcilaso y de Quevedo no les puede sonar extraña. Y tanto se adentra por la raza, que es la lengua, nuestro poeta, que desemboca en su gran preocupación de la decadencia hispana, culminando emotivamente en una de las frases más célebres de Darío: “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?”. Luego, se rehace y afirma su fe en el porvenir de nuestras tierras, “de sol y de armonía”. Pues bien, que el tema de la lengua sea el primero, aún hace más curioso, porque los posterga, que el de la muerte aparezca después, en el poema II, y que la perspectiva erótica del cisne, con lo que se refiere a Leda, sólo aparezca a partir del poema III. Semejante orden me parece cargado de sentido.