

MARTA MORELLO-FROSCH

FORMAS DEL ENIGMA: LOS ARQUETIPOS EN LA POESIA AMOROSA DE RUBEN DARIO

LA MAYORIA de los críticos de Rubén Darío¹ han notado la presencia de ciertos símbolos, temas y personajes en la poesía de Rubén Darío. Pedro Salinas, que es quizá el que ha insistido más sobre la importancia del elemento erótico dentro de la temática del poeta, ha hecho un brillante análisis de la misma y de sus variaciones, así como de la presencia de lo helénico y lo francés dieciochesco como material integrador del tema predominante. Es nuestro propósito tratar de ver cómo estos elementos: el mito, la fiesta galante, las amadas plurales, las marquesas, las princesas y las Eulalias, son, parafraseando a Rubén Darío: 'formas del Enigma'² que es la vida —en especial el amor que la preserva— enigma que permanece tal, que no se descifra, ni siquiera se trata de aclarar en sus premisas más inmediatas, sino que se plantea una y otra vez, como misterio ritual al cual el poeta rinde culto.

En el *Coloquio de los centauros* se ha notado³ cómo la originalidad de Rubén Darío sobre sus presuntos modelos consiste precisamente en el tema de conversación de los centauros, eminentemente filosófico, sobre el misterio de la vida y la muerte y las formas de este enigma. En su *Autobiografía*⁴ Rubén Darío resume así el tema central del poema:

¹Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires, 1954). Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires, 1957). Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid, 1963). Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, 1954).

²*Coloquio de los centauros*, en Rubén Darío, *Poesía*. Ed. Fondo de Cul-

tura Económica (México, 1952), p. 205.

³Para un estudio de las fuentes helénicas y francesas de los poemas de Rubén Darío, ver la obra citada de Arturo Marasso y la de Erwin Mappes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío* (Paris, 1925).

⁴*Autobiografía* en Rubén Darío, *Obras Completas-Poesías*, Ed. Anaconda (Buenos Aires, 1948), p. 77.

El *Coloquio de los centauros* es otro 'mito' que exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique, y luego plantea el arcano fatal y pavoroso de nuestra ineludible finalidad. . .

En este poema es donde Rubén Darío se aproxima más a aclarar la razón que sustenta el uso del mito, las fiestas galantes, las princesas, los cisnes y otros arquetipos que aparecen con insistente regularidad en su poesía amorosa. No se trata de dar ejemplos *diversos* de situaciones amorosas, muy por el contrario, tiende el poeta a trascender la situación particular y única para alcanzar esa 'forma' más universal e idealizada. De ahí su predilección por ciertos tipos de personaje, en especial, por la cortesana, la princesa, la rubia, la morena, la china, la hindú o la japonesa, siempre indefinida en una breve alusión genérica. De ahí también su insistencia en exaltar el impulso erótico a través de su identificación con el mito griego y las criaturas olímpicas. En el momento del celo, la identidad desaparece, la criatura —humana, animal o mítica— es puro impulso, su nombre o aspecto, meras 'formas' del enigma.

De los mitos helénicos, Rubén Darío elige tan sólo aquellos que se refieren a la posesión carnal, reviviendo literariamente los 'triumfos' paganos que habían inmortalizado los escultores griegos y luego Rubens y sus contemporáneos. Los centauros son la figura central de estas escenas, no sólo en el *Coloquio* mencionado, sino también en *Palimpsesto* que recrea el rapto de Deyanira por Neso y el castigo doble que, sin querer, les impone Diana. El centauro aparece como figura real o evocada en varios poemas de Darío y siempre en su función erótica, incluso en el caso en que también filosofa, como se da en el *Coloquio*. El centauro le ofrece al poeta no sólo el impulso erótico triplicado, como lo ha visto muy bien Pedro Salinas⁵, sino que también se puede considerar la antípoda del caballero: hombre que usa y domina al caballo, soldado que corre azarosas aventuras en pos de ideal divino y femenino. El centauro es el hombre hecho impulso puro, el hombre-caballo y así indudablemente lo ve el poeta, como amante no templado por la razón, pero lo ve también en su belleza de impulso vital avasallador, poseedor y recreador. Importa que siempre las escenas preferidas son aquellas en las cuales el centauro —o el fauno— ven por primera vez a la que será acicate de su deseo, es como si el poeta nos diera repe-

⁵Salinas, *op. cit.*, p. 92.

tidas veces el nacimiento del impulso, y sus resultados, no siempre felices, pero de indudable belleza plástica⁶. Lo mismo puede decirse de la presencia de faunesas, ninfas y satiresas; siempre son deseo en potencia, así como los bosques, los ríos y el mar parecen existir no sólo como habitáculo de esta mitología erótica, sino como naturaleza hecha exclusivamente para refugio de amantes⁷.

El amor erótico, entonces, se eterniza en el mito, se idealiza y deshumaniza al alejarse el poeta de la vivencia propia para refugiarse en la visión. Si puede bien considerarse ésta una huida de la vida, se convierte, por otra parte, en exaltación poética de lo vital.

Similar valor adquieren el cisne y el pavo real, lo animal hecho belleza, entronizado en el mito o la heráldica, símbolos universales que Darío usa por su doble valor estético y erótico. Pero además el cisne es la 'forma' del dios Júpiter enamorado; el pavo real es la 'forma' de la vanidad convertida en tentación erótica. También el poeta mitifica al animal al humanizarlo en su deseo, proceso inverso al anterior, pero de similares resultados, según lo observamos en *Estival*:

*Siéntense vahos de horno:
y la selva indiana
en alas del bochorno,
lanza, bajo el sereno
cielo, un soplo de sí. La tigre ufana
respira a pulmón lleno,
y al verse hermosa, altiva, soberana,
le late el corazón, se le hincha el seno.
.
El tigre se acercaba.*

Era muy bello.

⁶Leemos en *Palimpsesto*:
*¿Quién adelanta su firme busto?
¿Quirón experto? ¿Folo robusto?
es el más joven y es el más bello;
su piel es blanca, crespo el cabello,
los cascos finos, y en la mirada
brilla del sátiro la llamarada.*
Poesía, Ed. Fondo de Cultura Económica (México, 1952), p. 228. Todas

las citas de poesía serán de esta edición.

⁷Leemos en *Coloquio de los centauros*:
*Naturaleza sabia formas diversas jun-
[ta,
y cuando tiende al hombre la gran
[Naturaleza,
el monstruo, siendo el símbolo, se
[viste de belleza.*
(*Poesía*, p. 208)

*Gigantesca la talla, el pelo fino,
apretado el ijar, robusto el cuello,
era un don Juan felino
en el bosque...⁸.*

La criatura selvática se convierte así en arquetipo del amante, como el sátiro, todo el poema es un triunfo, como el de los frisos griegos, trasladado a su propio y mítico jardín del amor: la selva tropical.

Con similar intención delinea Rubén Darío sus amadas, todas tipos, ya sean princesas pálidas, Eulalia la cruel, la imitadora de Margarita Gautier; ninguna es ella misma, sino formas de la eterna Venus. La divina Eulalia, por ejemplo, que escucha con igual desdén al 'vizconde rubio de los desafíos / y al abate joven de los madrigales':

*Al oír las quejas de sus caballeros,
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
pues son su tesoro las flechas de Eros
el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia⁹.*

Eulalia está en línea directa descendente de las seductoras mitológicas y la escena, aparte de las referencias musicales, tiene un aire de enciclopedia de lugares y situaciones arquetípicas de la poesía amorosa: el Mercurio-sátiro, Término riendo bajo la máscara, la alegría de Eulalia en contraste con los penares de sus enamorados, los abanicos y trajes de disfraz que si esconden momentáneamente la identidad física de los personajes, sirven para revelar aún más claramente su condición de amantes. La inevitabilidad del destino de Eulalia y de sus amantes, el desenlace previsible de este juego de amor, está anunciado en estos versos:

*Cuando a media noche sus notas arranque
y en arpegios áureos gima Filomela,
y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque
como blanca góndola imprima su estela,
la marquesa alegre llegará al boscaje,
boscaje que cubre la amable glorieta
donde han de estrecharla los brazos de un paje,
que siendo su paje será su poeta¹⁰.*

⁸Poesía, pp. 162-163.

⁹Poesía, p. 183.

¹⁰Poesía, p. 183.

El papel que han de jugar los personajes está escrito en su naturaleza misma: amantes; hasta la profesión del paje está fijada en su tipo, por ser tal, de fuerza será poeta, y el mito vuelve a renacer en esta atmósfera galante —mítica también— de vizcondes y abates, de violoncelos gemidores y violines de Hungría, bajo 'un bosque del amor palestra'. El término 'palestra' indica un concepto de ejercicio, así como la fiesta galante que tan bien describe el poeta, tiene como fin permitir los juegos o desafíos de amor; juegos en lo que tienen de adiestramiento, de cosa repetida para adquirir destreza, concepto opuesto al de amor último e inmortal. Nos encontramos una vez más con una refundición de ese rito de seducción y posesión que antes habíamos visto entre los centauros, trasladado aquí a un siglo XVIII sin academias ni filósofos, a un siglo XVIII de duques-pastores, hombres y mujeres-amantes que practican lo erótico casi como único quehacer; pero en este siglo ensoñado no hay grandes amores, tan sólo amantes, repitiendo la eterna escena de los sátiros helénicos, bajo el disfraz de sus civilizados galanteos.

Lo mismo ocurre con la triste princesa de *Sonatina*. Observemos que se trata de 'la' princesa —el artículo o la palabra definidora sirve casi siempre a Rubén Darío para fijar el arquetipo, para desrealizar el personaje— en una escena vagamente medieval, languidece por quien no conoce. La núbil princesa quiere ser lo imposible: golondrina, mariposa... volar... poder salvar las distancias para ir a esa región de sueños donde, según el hada madrina, está el príncipe que ha de salvarla:

*el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor!*¹¹.

Todas las referencias del poema tienen un acusado sabor a cuento de hadas: el palacio guardado por cien negros, lebel y dragón; la princesa-pájaro prisionera en su jaula de oro, y el liberador extranjero de remotas tierras que vendrá a salvarla según augurio del hada. El poder revitalizador del amor implícito en el cuento, se ha traspasado a un ambiente más vago por las referencias geográficas dispares, pero no menos concreto, y una vez más se reanima el viejo mito, de la espera del amor.

¹¹*Poesía*, p. 189.

En *Garçonnière* y en *Divagación* el poeta crea nuevamente una situación-tipo: la cita, y el amante-poeta que espera anhelante, revive las infinitas formas que, a su gusto, puede adquirir lo femenino. Evoca así una geografía erótica¹² de amantes chinas, japonesas, hindúes, andaluzas, o una galería de mitológicas seductoras. No se trata aquí de historias plurales, sino de pluralizar la historia amorosa personal, por medio de citas y referencias remotas, pluralización esta que deslíe lo personal, que hace cada vez más tenues los relieves del incidente inmediato que desaparece totalmente casi, en una especie de cosmopolitismo erótico¹³. Al universalizar así la historia amorosa particular, ésta se convierte en otra forma del enigma, adquiriendo un carácter plurivalente no distinto al del mito. Se trata, pues, no de un incidente único y vivido, sino de otro juego, otro ejercicio más del que-hacer erótico, la identidad de la amada no importa, sólo cuenta su impulso:

*Amame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola*¹⁴.

El cosmopolitismo amoroso del poeta sirve, como los disfraces en la fiesta galante, como el antifaz y la situación tipo —el baile, la cita, el carnaval mismo¹⁵—, para hacer hincapié en la idea de que se trata meramente de aspectos del amor —no se nos escape la mención de formas del agua en el último verso citado— de pequeñas comedias o dramas cuyo desenlace a menudo previsto, no cuenta, pero sí el deleite que deparan a los personajes. Son actos repetidos entonces, pero no manidos. Rubén Darío se empeña en recrear situaciones similares y en usar repetidamente los mismos personajes simbólicos, pero esto se debe a que en su mundo amoroso, como hemos tratado de mostrar, los papeles, como en la *commedia dell'arte*, ya están

¹²En su *Autobiografía*, p. 76, Darío mismo acuña esta expresión.

¹³Salinas se refiere a este punto en la obra citada pp. 127-131, y ve a las diversas escenas como espejos en que se multiplica el frenesí de los amantes.

¹⁴*Poesía*, p. 188.

¹⁵No nos referimos aquí al valor

del carnaval como comparsa que imita la brevedad del placer —o la vida— sino al reinado de la 'máscara', o sea el individuo sin identidad, que asume un disfraz externo, pero cuyos actos y palabras a menudo son, por efecto del disfraz, mucho más reveladores.

asignados, las situaciones están previstas, y nos podemos entregar al goce exclusivo de la actuación.

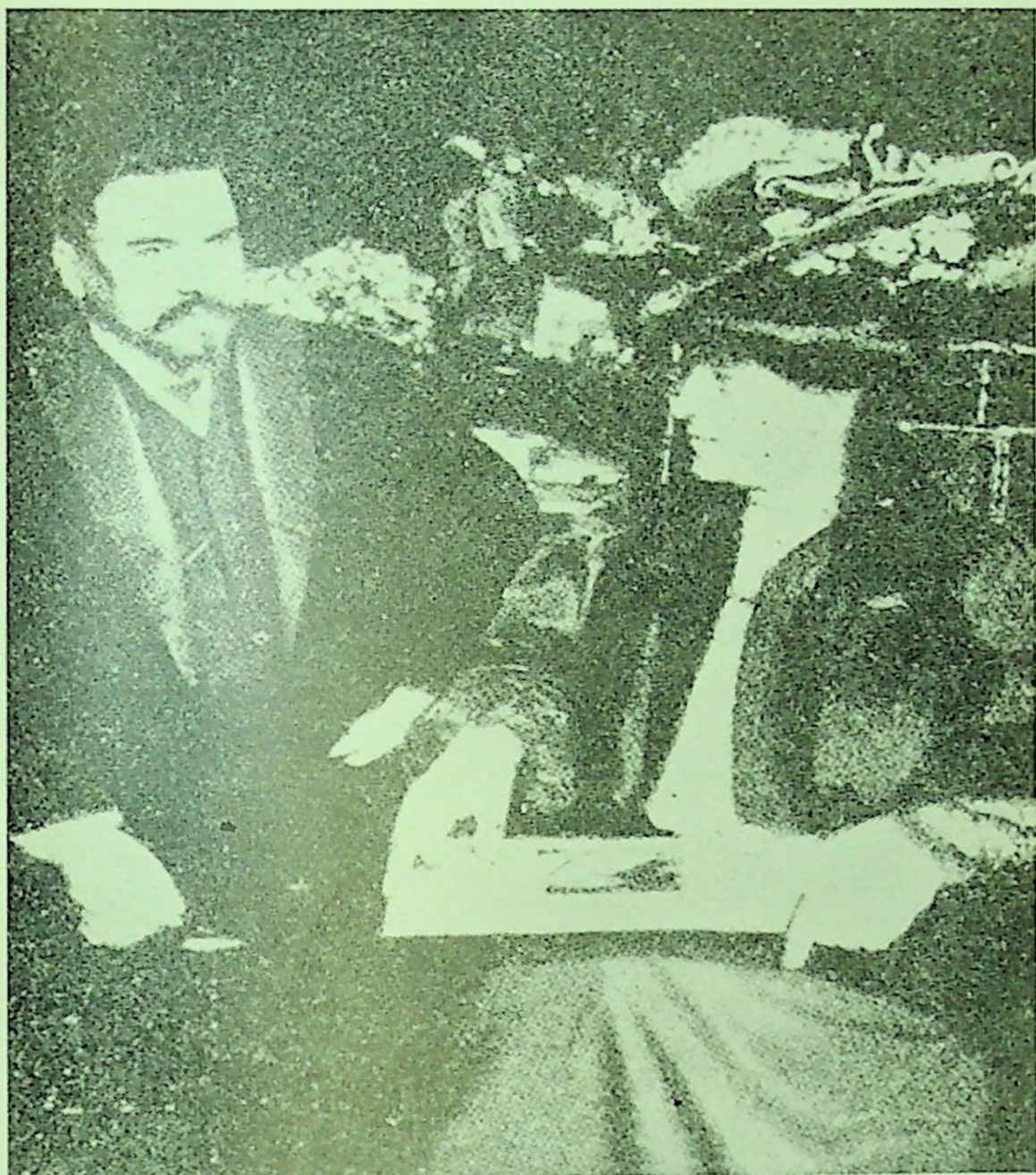
Hay en la poesía amorosa de Rubén Darío una ausencia real de ejemplos personales —propios o ajenos¹⁶— apenas compensada con algunas referencias a grandes seductoras, en especial la funesta Salomé, pero el poeta hace evidente una tendencia hacia la mitificación de la situación personal, como se observa en el cosmopolitismo de *Divagación*, que hemos señalado.

Lo heleno sin historia ni tragedia, el siglo XVIII sin su pleiade, lo exótico y remoto sin el dato arqueológico, todo sirve para crear esta zona de ensueño, este mundo de amantes, no de seres que aman. Se los puede llamar cuadros, como lo hace Salinas¹⁷, en cuanto hay en ellos de forma fija, enmarcada y de efecto plástico, son como los 'triumfos' y las esculturas que admira el poeta, elaboración artística del hecho natural, un espejo y lámpara de lo vital, exaltado hacia lo más bello. En esta geografía cultural de objetos de arte, pinturas y arquetipos amorosos, el poeta siente correr en sí mismo la sangre del centauro. Rubén Darío se remonta a esta zona irreal de referencias alusivas para extender sus experiencias y asociarlas a través del mito, con el cosmos. Por vía del impulso de los sentidos, llega al ideal universal, y trasciende lo personal, y la carne mortal, al identificarse con la olímpica estirpe de los centauros.

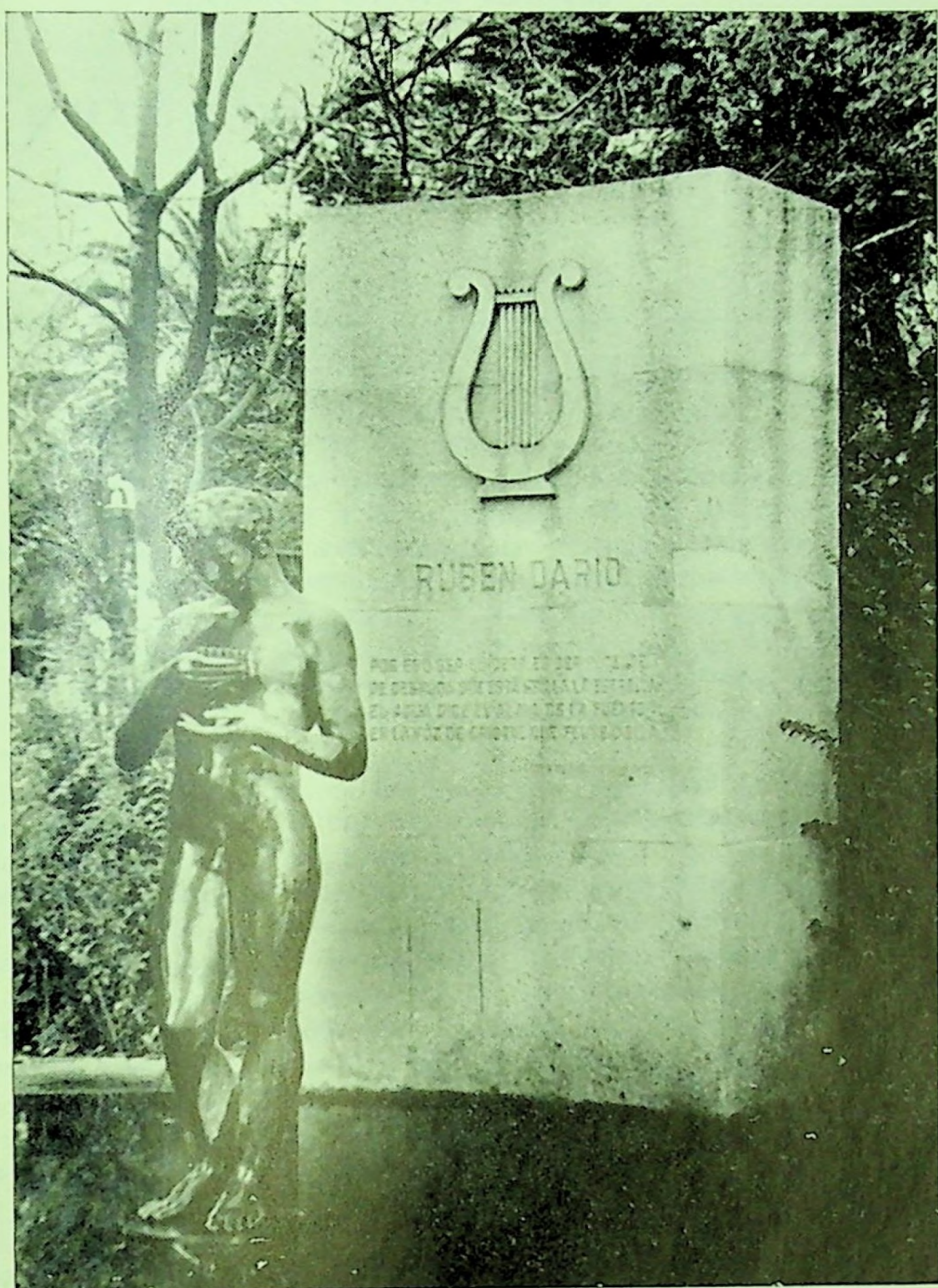
¹⁶No incluimos el poema *A Francisca*, dedicado a su mujer Francisca Sánchez, por no considerarlo de tema erótico, y por ser un ejemplo aislado de poesía de amor doméstico. El resto de la poesía amorosa, es de un

tono definidamente distinto. Dicho poema en *Poesía*, p. 470.

¹⁷Salinas, en la obra citada, habla de la 'poesía pictórica' de Rubén Darío, p. 112.



Rubén Darío con Francisca Sánchez



Monumento a Rubén Darío en el Parque Forestal. Santiago, Chile