

## LA ACTITUD CRISTIANA

*Si no cayó, fue porque Dios es bueno.  
(Cantos de vida y esperanza, 628).*

Desde su primera infancia, y previamente a las lecturas clásicas, Rubén Darío fue adoctrinado en la religión católica apostólica romana. De su poesía se desprende que mientras su actitud pagana aparece ligada a la idea de los placeres de la vida, la cristiana se asocia con la idea de la renuncia y de la muerte como tránsito hacia una vida eterna. Confróntense estas estrofas:

Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo;  
por ti me halaga el suave son de la flauta griega;  
y por ti Venus pródiga sus manzanas me entrega  
y me brinda las perlas de las mieles del higo.

(Propósito primaveral, *Cantos de vida y esperanza*, 684).

¡Ah!, fuera yo de esos que Dios quería,  
y que Dios quiere cuando así le place,  
dichosos ante el temeroso día  
de losa fría y Requiescat in pace!

(La Cartuja, *Canto a la Argentina*, 826).

Aquí da muestras de su debilidad que raya en lo infantil, al atribuir a Dios esta incapacidad suya para sobreponerse a las tentaciones.

Recorre a El para confesar sus culpas, para consolarse ante el horror de la muerte, para enfrentarse a la amenaza del vasallaje político, para todas las causas de su desazón:

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!  
(A Roosevelt, *Cantos de vida y esperanza*, 641).

Y contra el homicidio, el odio, el robo,  
¡El es la Luz, el Camino y la vida!  
(Pax, *Del chorro de la Fuente*, 1122).

Dios deja que ese cuello lo siegue la cuchilla  
(*El cuello blanco*, *Ibid.*, 919).

Sí, Dios lo quiere a veces y envía el cataclismo  
.....  
para que surja en medio de la ardua noche trágica,  
como divina enseña, como corona mágica,  
tu nimbo constelado de luz, ¡oh Libertad!  
(Suprema Lex, *Ibid.*, 920).

¡Oh, Señor Jesucristo, ¿por qué tardas, qué esperas  
para tender tu mano de luz sobre las fieras  
y hacer brillar al sol tus divinas banderas?  
(Canto de esperanza, *Cantos de vida y esperanza*, 642).

Se sabe que en su primera juventud, Darío se sintió atraído por la masonería, pero luego abandonó ese camino. El hecho es que las alusiones religiosas que aparecen en su poesía se dirigen a Dios como Creador, y a Jesús por su sacrificio ejemplar; salvo algún caso aislado, como el fragmento de la *Secuencia a Nuestra Señora*, donde a pesar de la intención, la fuente mitológica proporciona los detalles: el esplendor del paganismo aportó la base para el surgimiento de la nueva creencia que sobre él se elevó:

A tu planta soberana  
cayó la luna pagana  
de la frente de Dïana.

¡Rosas para tu rosario!  
¡Luces para tu santuario!  
¡Llamas para tu incensario!

(*Del chorro de la Fuente*, 1112).

El ejemplo de Cristo ejerció sobre su vida una atracción espiritual que si tuvo caídas se irguió de nuevo. En sus versos está bien reflejada esa actitud.

Por la convicción o por la duda, Dios es siempre una necesidad emocional en Rubén Darío. No es un problema metafísico, porque él antes que un hombre cerebral es un emocional. Se da por sabido que en la primera etapa de su producción ya se puso de manifiesto la presencia de Dios; pero era una presencia casi convencional, anterior a toda interrogante, que en 1914 se proyectó en el *Soneto Pascual*, *Ibid.*, 1113.

Es en otros momentos cuando se hace vivencia en él, cuando el terror de la muerte, que va *in crescendo*, lo empuja cada día más al camino de la unción religiosa:

Darme otras manos de disciplinante  
que me dejen el lomo ensangrentado,  
y no estas manos lúbricas de amante  
que acarician las pomas del pecado.

(*La Cartuja*, 827).

Acaso el desnivel cultural con su compañera Francisca aumentaría su sensación de aislamiento, de soledad, en sus últimos años. La inocente bondad de esta abengada mujer que supo elevarse "al amor sin comprender", le proporcionó, finalmente, una esperanza:

Seguramente Dios te ha conducido  
para regar el árbol de mi fe.  
Hacia la fuente de noche y de olvido,  
Francisca Sánchez, acompañamé...

(A Francisca, *Del chorro de la Fuente* 1083).

La religiosidad fue uno de los soportes de su obra. La actitud pagana tuvo las realizaciones efectivas que sus versos recogen; y la actitud cristiana fue un intento, un ansia largamente sostenida prolongada hasta la agonía. El cifraba su posibilidad de redención en la esperanza de vencer un día a las tentaciones.

Bien sabemos que la sed que le obsedía no es la peor debilidad de los hombres, puesto que hay otras socialmente más nocivas.

Rubén había vivido siempre bajo el signo de la inseguridad familiar, económica, política, afectiva, y no hallaba en qué afianzarse. Era incapaz de resistirse a las llamadas de la belleza, y le faltaba voluntad para abandonar esos caminos de la bohemia por donde suelen transitar en pos del desahogo, muchos inadaptados mediocres, y también otros lúcidos como su maestro Verlaine. Ya en un *Nocturno* nos habla de amargor "y el duelo de mi corazón, triste de fiestas". *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*, 681.

El poeta, lo mismo que Francisca, era ajeno a las reservas y dobleces. Y esta sinceridad es la base de su aspiración cristiana:

Hemos de ser justos, hemos de ser buenos;  
hemos de embriagarnos de paz y de amor,  
y llevar el alma siempre a flor de labios,  
y desnudo y limpio nuestro corazón.

(Ibid., 1115).

El era de las personas que, incapaces de envidiar y de engañar, presuponen la misma condición en todos los demás, y la experiencia los va llenando de desilusión. A veces, por ese camino se va a la sabiduría; a veces a la desesperanza. Poner los ojos en Cristo fue su natural reacción:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,  
óyeme...

(Spes, *Cantos de vida y esperanza*, 645).

Tardíamente, después de la muerte de Darío, como suele ocurrir con la mayor frecuencia, Unamuno expresó su arrepentimiento por haber callado ante la obra del poeta, "más vale no pensar en por qué". "Aquel hombre, de cuyos vicios tanto se habló y tanto más se fantaseó, era bue-

no, fundamentalmente bueno. Y era humilde, cordialmente humilde. Con la grande humildad que, a las veces, se disfraza de soberbia. Se conocía, y ante Dios —¡y hay que saber lo que era Dios para aquella suprema flor espiritual de la indianidad!— hundía su corazón en el polvo de la tierra, en el polvo pisado por los pecadores. Se decía algunas veces pagano, pero yo os digo que no lo era” (8).

---

(8) La carta está reproducida íntegramente en *Este otro Rubén Darío*, de ANTONIO OLIVER, página 165.



## LOS TEMAS

### EL AMOR

*Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.*

(Amo, amas..., *Cantos de vida y esperanza*, 679).

El amor tiene muchas manifestaciones en la poesía de Rubén Darío. Como el amor se dirige siempre hacia un objeto, más que un tema en sí mismo, es un tránsito hacia el tema.

Entre los objetos de su amor, el Arte ocupa un lugar señero; fue lo que lo impulsó a escribir desde niño, hasta sus últimas horas. Le rendía un culto casi religioso.

Cronológicamente y en frecuencia y en extensión, el primer lugar corresponde a la mujer. Hay también el amor a la belleza, a la vida, a Dios, a la Humanidad, a los que sufren.

Y hay varios modos del amor; esto es, que sus manifestaciones pueden ser idealistas y/o instintivas, según el objeto:

Señora, Amor es violento,  
y cuando nos transfigura,  
nos enciende el pensamiento  
la locura.

(Que el amor no admite cuerdas reflexiones, *Prosas Profanas*, 612).

Aquí conspira  
todo al supremo amor y alto deseo.  
Aquí llega el que adora y el que admira.

(Visión, *El Canto Errante*, 721).

La amistad, como una de las formas del amor, motivó los retratos que escribió de escritores admirados por él.

A la vez, le embargaba el deseo de ser amado. Unamuno dice al respecto: "No descansó nunca aquel su pobre corazón sediento de amor. No de amar, sino de que se le amase" (9).

En LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO, Pedro Salinas observa que "Eros guía su constante, más que por varios, por casi todos los rumbos que probó su poesía" (10).

Y Enrique Anderson Imbert, en el correspondiente capítulo sobre el poeta, en CRÍTICA INTERNA, manifiesta que "de todas sus experiencias de placer, la experiencia erótica fue la más poderosa, orgánica, profunda, permanente. El tono erótico —aunque no tan excluyente como afirma Pedro Salinas— es el que domina más". (Páginas 180, 181).

---

(9) Ibid, página 165.

(10) Editorial Losada, Buenos Aires, 1948. Página 55.



## EL ARTE

*Y la primera ley, creador, crear.*  
(Palabras liminares, *Prosas Profanas*, 547).

*El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo.*  
(Cyrano en España, *Cantos de vida y esperanza*, 636).

*El Arte puro como Cristo exclama:*  
*¡Ego sum Lux et Veritas et Vita!*  
(*Cantos de vida y esperanza*, 630).

Probablemente la más grande de las pasiones de Rubén Darío fue el arte. A él consagró todo su ser con una actitud reverencial, y en todos los momentos de su vida de los cuales tenemos noticia, el arte fue móvil, actividad y meta.

Fue la válvula de escape en que se sublimaron todos sus problemas:

Y si hubo áspera hiel en mi existencia,  
melificó toda acritud el Arte.  
(*Cantos de vida y esperanza*, 629).

Supiste que en el mundo los odios, la mentira,  
los celos, las crueles insidias, los espantos,  
se esfuman ante el alma celeste de la Lira  
que puebla el universo de estrellas y de cantos.  
(Oda a Mitre, *El Canto Errante*, 730).

Y fue la única pasión que lo obligó hasta la disciplina, porque ni el amor a la mujer, ni el terror de la muerte

ejercieron suficiente dominio sobre su carácter. Esta disciplina explica el fervor con que estudiaba a los clásicos castellanos y los modelos de otras lenguas, con lo que ensanchó las posibilidades de su propio verso.

Pero además de una fuerza, fue uno de los temas centrales de su poesía. En su poema *El Arte*, (EPÍSTOLAS Y POEMAS, 444), habla del lugar preferencial que ocupa en la creación:

Y El, que todo lo reparte  
a su pensar y a su modo,  
como luz que abarca todo,  
puso sobre el mundo el Arte.

En el desenvolvimiento de las estrofas, va haciendo referencias a las seis artes clásicas, a través de la historia, con mención de los monumentos de una y otra, y de los grandes creadores. Dice con arrobamiento:

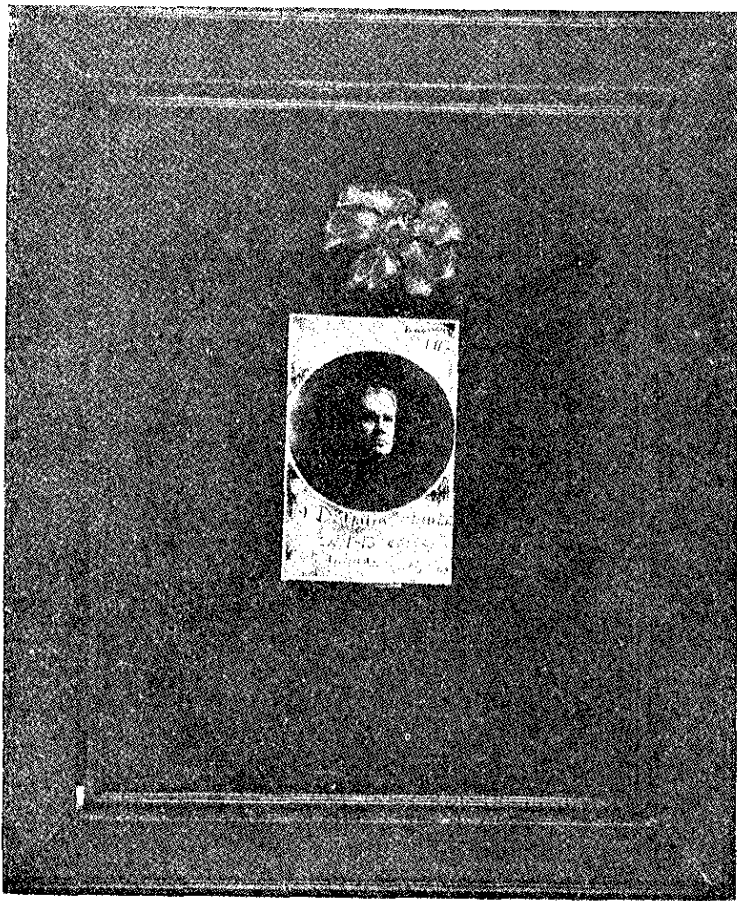
Grecia la sagrada, que  
guardó a los dioses en sí,  
¡bendita sea!, que allí  
endiosado el Arte fue.

Concibe el arte como creación de belleza. Pero no a través de una contemplación simplemente objetiva, sino animada de emoción:

Trocado en inspiración  
muestra al hombre la belleza;  
pero más que en la cabeza,  
se posa en el corazón,

Su posición artepurista, algo emparentada con la gongorina, no es sin embargo la que analizó Henri Brémond en *POESÍA PURA*. Sí involucra cierto relativo desprendimiento de lo cotidiano:

Mi intelecto libré de pensar bajo,  
bañó el agua castalia el alma mía,



fotografía de Rubén Darío enmarcada por Delmira Agustini.



peregrinó mi corazón y trajo  
de la sagrada selva la armonía.

(*Cantos de vida y esperanza*, 629).

Su gesto aristocrático no rehúye el mundo por despre-  
cio: es apenas un modo de protesta contra la forma de

noble que la racial o la económica. Blas de Otero, en posición antitética, escribe "a la inmensa mayoría". Es la palabra de hoy. La que en América, y en muchos casos en la misma España, deriva de César Vallejo, y de Pablo Neruda, siempre militante.

Obsérvese, no obstante, y esto hay que subrayarlo, que lo que Darío desprecia no es la medianía en sí, sino la impostura intelectual de tantos farsantes almidonados, que usurpan posiciones que no les corresponden, desplazando con ello a quienes deberían desempeñarlas.

Por lo demás exigir de Rubén Darío un arte totalmente de nuestro momento sería una injusticia, y una ingenuidad tan grande como la de creer que nuestra posición de hoy va a estar a la vanguardia dentro de medio siglo.

Darío cantó al arte y lo exaltó y creyó un tiempo que podía ser fin en sí mismo. Pero no en vano era un poeta, esto es, una antena que captaba el mensaje de la hora y del ambiente, en el que advirtió un día

el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

Sus poemas *Lo fatal*, *A Roosevelt*, *Phocas el campesino*, los *Nocturnos*, y el último, *Divagaciones*, responden a una evolución casi completa, sin duda por influencia de otros escritores. La sobriedad formal y la hondura poética de Unamuno y Antonio Machado, tan admirados por Darío, contarían en este caso.

Es evidente que la belleza ideal fue la única pasión que no lo abandonaba, y de la que obtuvo los mejores aciertos. Fue un asidero en aquel naufragio general, donde las fuerzas aborígenes y los valores hispánicos serían avasallados por "los bárbaros fieros":

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,  
que habéis sido los fieles en la desilusión,  
mientras siento una fuga de americanos potros  
y el estertor postrero de un caduco león.

(Los Cisnes, *Cantos de vida y esperanza*, 649).

Sobre los contactos entre el Modernismo y la generación del 98 ha habido muchas polémicas. Juan Ramón Jiménez finalmente trató de presentar una visión unitaria de ambos movimientos, como frutos, aunque contrarios, del novecientos. Y en efecto, dentro de cada época caben enfoques y criterios diferentes.

El arte de Rubén Darío no disminuyó por el influjo noventayochista. Al contrario, ganó en hondura y limpieza. "Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad". (*Dilucidaciones*, EL CANTO ERRANTE, 698).

Y al final de sus días, cuando la tristeza se posesionó de él, lanzó un lamento postrero como un canto de cisne. Sabiendo la mezquindad con que fue tratado, él, que se había dado entero al mundo a través del arte, dijo:

Desde que soy, desde que existo,  
mi pobre alma armonías vierte.  
Cual la de mi Señor Jesucristo  
mi alma está triste hasta la muerte.





## LA MUJER

*Nada mejor para cantar la vida,  
y aun para dar sonrisas a la muerte,  
que la áurea copa en donde Venus vierte  
la esencia azul de su viña escondida.*

(Balada en honor de las Musas de carne  
y hueso, *El canto errante*, 757).

Es difícil, por no decir imposible, que un autor tenga una concepción clara de la mujer, porque tomado el término en sentido genérico frente al término *hombre*, viene a ser, tanto en un caso como en el otro, una abstracción. Y si se toma en sentido específico, concreto, será ya una mujer determinada, y no *la mujer*. A menos que se trate de "la mujer ideal" que muchos buscan y quizá algunos encuentran, pero que suele ser, en cuanto ideal, un ente casi metafísico.

En Rubén Darío encontramos diversas concepciones de la mujer, todas fragmentarias. Si alguna vez presenta una concepción unitaria, es artificial, basada en prejuicios literarios o en experiencias personales mediante las cuales generalizaba.

Canta con igual entusiasmo a la mujer-ángel y a la satiresa, a la cortesana voluble y a la mujer-esposa, a la princesa triste y a la diosa mitológica.

Desde sus años juveniles se configura su ideal:

Esa que mi cerebro se imagina;  
la que, si estoy en sueños,  
se acerca y me visita;  
ella que, hermosa, tiene  
una carne ideal, grandes pupilas,

algo de mármol, blanca luz de estrella;  
nerviosa, sensitiva . . .

.....  
bellos gestos de diosa,  
tersos brazos de ninfa

.....  
y ojeras que denuncian  
ansias profundas y pasiones vivas.  
¡Ah, por verla encarnada,  
por gozar sus caricias,  
por sentir en mis labios  
los besos de su amor, diera la vida!

(Invernal, *Azul*, 526).

Rubén extrajo de cada modelo las cualidades que le eran gratas, y prefiguró una mujer sintética, nacida de su imaginación como Palas Athenea de la cabeza de Zeus.

No es cierto que él amara en ella sólo la carne; la amaba toda: a veces cantaba a su belleza física, a veces a sus virtudes. Cuando cantó a la carne, no lo hizo desposeyéndola de espíritu, sino divinizándola con esencias celestes:

¡Carne, celeste carne de la mujer!

.....  
¡Toda lucha del hombre va a tu beso,  
por ti se combate o se sueña!

.....  
Porque en ti existe  
el placer de vivir, hasta la muerte  
y ante la eternidad de lo probable...!

(*Cantos de vida y esperanza*, 668, 669).

“El perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal”. (*Palabras liminares*, PROSAS PROFANAS, 546).

En el itinerario de su amor, Rafaelita Contreras, su primera esposa, representa la mujer-niña, la ternura inocente. “Stella” (seudónimo de Rafaela Contreras) parecía

reunir todos los encantos femeninos admirados por el poeta. A su virtud y belleza unía el talento y una fina sensibilidad. Colaboraba con prosas poéticas en el periódico "La Unión" de El Salvador, del cual fue director Rubén Darío. Su paso por el mundo fue breve pero quedó en los sueños más puros del poeta:

Mi amada era muy bella. Mi amada dulcemente  
dormía entre los cirios.

(*Del chorro de la Fuente*, 1094).

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones:  
¿has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,  
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es  
[tan triste?

(El poeta pregunta por Stella, *Prosas Profanas*, 580).

Y yo grité en la sombra: —¿En qué lugares  
vaga hoy el alma mía? —De improviso  
surgió ante mí, ceñida de azahares  
y de rosas blanquísimas, Estela,  
la que suele surgir en mis cantares.

(*Visión, El Canto Errante*).

Pero ella quedó así, como una Beatriz, atesorada en la intimidad de esos sueños casi infantiles, incontaminados de vida real.

¿Y las demás? Probablemente fueron lo que él dice, fantasmas de su corazón.

Sumido desde niño en las lecturas y enfrentado prematuramente a la evidencia de los instintos, superpaso a sus reales amores las Afroditas, las Helenas y las Eulalias, y en las Rosario Murillo y Francisca Sánchez de carne y hueso se le desvanecieron.

Una exacerbada actitud selectiva produce estos conflictos. En su caso, la cultura literaria era ya una segunda naturaleza; y su decontento con la realidad, cada vez mayor. A una Cleopatra por ser histórica, o más aún, por lo

que hubo de legendario en su figura, podía él celebrarle, como un encanto, su voluptuosidad: por eso envidia y se identifica con el soldado Rufo Galo, que fue encadenado y entregado a la voracidad de los perros porque ella le "dio un minuto audaz de su capricho":

Yo fui un soldado que durmió en el lecho  
de Cleopatra, la reina. Su blancura  
y su mirada astral y omnipotente.  
Eso fue todo.

(Metempsicosis, *El Canto Errante*, 702).

Entre nosotros ocurre que la precocidad amorosa o la popularidad envuelven en un halo de prestigio a la heroína, si es que se le considera inasequible temporal o espacialmente; por ejemplo en la actualidad las estrellas del cine. Pero en la inmediatez temporal y espacial la menor debilidad femenina despierta otras reacciones: es nuestra doble herencia indígena y española. Según se deduce de los datos indiscretos proporcionados por algunos biógrafos, fue el más provinciano de nuestros prejuicios el que operó en la reacción de Rubén contra la que él llamó "garza morena". Nunca logró él sobreponerse a este desengaño.

Los biógrafos y críticos han invadido hasta la más secreta intimidad de sus vidas, que no fueron de personajes ficticios, sino de personas. Quizá habría bastado a la historia literaria saber que no hubo identidad emocional entre Rubén y Rosario, y que no la hubo intelectual entre Rubén y Francisca. Si alguna de ellas hubiera poseído otras cualidades fundamentales en común con él, sin duda la desilusión con la primera se habría superado, y la incompatibilidad intelectual con Francisca —su analfabetismo— se habría subsanado mediante el magisterio que él habría ejercido sobre ella de un modo más continuo y tenaz.

Pero Rubén era un hombre y no un santo. "Tenía todos los defectos del hombre, que son veniales". Y para mayor complicación, era un poeta con toda la conciencia de su valía y de lo que, efectivamente, la vida le había

hurtado desde su nacimiento: un hogar normal y bien avenido. Aunque amado y atendido como si fuera un hijo propio por sus padres adoptivos (sus tíos abuelos), a quienes amó como si fueran sus verdaderos padres, en su interioridad de niño hipersensible se levantaría siempre desde una y otra perspectiva, ese infranqueable "como si":

Yo supe de dolor desde mi infancia.

Y al parecer, la convivencia con un artista no es para nada fácil. Y la posteridad, que no tiene una sala para dilucidar pleitos domésticos, puesto que en ella sólo se tramitan los sucesos egregios, pone un velo, en el mejor de los casos, sobre los defectos personales de los grandes hombres y llega a considerarlos víctimas hasta en los casos en que no lo fueron de otras personas, sino de su propia debilidad.

Es humana la tendencia a esclarecer el más oscuro rincón en la vida de los grandes. A la postre, el beneficio que se procura es que luego puede discernirse entre lo importante y lo superfluo según la forma como se proyecte en la obra. Sin la gloria literaria de Rubén Darío, sus problemas matrimoniales habrían sido corrientes hasta la vulgaridad, mediando su poesía, han dado lugar a muchos estudios. Como dice la doctrina de Confucio, "las faltas del hombre superior son como los eclipses de sol y de luna. Si comete faltas, todos los hombres las ven; si se corrige, todos los hombres le contemplan" (Libro III, Lun Yu).

También lo amó hasta la idolatría una verdadera musa de carne y hueso, la poetisa uruguaya Delmira Agustini, descrita así por Alberto Zum Felde:

"Era una espléndida mujer, de caudalosa cabellera de oro veneciano, que caía en bucles naturales sobre el busto opulento; pero lo más extraordinario de ella eran sus grandes ojos, de un cambiante color de mar, ora verdes, azules o violeta, y de una profundidad verdaderamente abismática dentro de su halo de penum-

bra, en los que se sentía como la presencia viva y casi angustiada de su alma" (12).

De ella dijo RUBÉN:

"De todas cuantas mujeres escriben hoy en verso, ninguna ha impresionado mi ánimo como DELMIRA AGUSTINI, por su alma sin velos y su corazón de flor. Es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa, en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu, como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de habla española. Cambiando la frase de Shakespeare, podía decirse *That is a woman*, pues por ser mujer, dice cosas exquisitas que nunca se han dicho. Sean con ella la gloria, el amor y la felicidad".

DELMIRA le dice en una carta:

"Por eso, si DARFO es para el mundo el rey de los poetas, para mí es Dios en el Arte y para él quisiera arrancar rosas y astros de mi corazón. (...) y he visto a ese mi Dios, vivo, dulce y magnánimo, Dios que ha de amarse con el más vívido fervor celeste y la más blanca ternura humana".

Las palabras de Delmira a Rubén son las de la mujer milenaria.

El deseo para ella "la gloria, el amor y la felicidad"; pero ante su reclamo, tan humano como artístico, Rubén apareció como "formado de astros fríos y lejanos". La poetisa escribe un soneto que parece inspirado en una fotografía que el poeta le obsequió, donde luce como un emperador:

---

(12) DELMIRA AGUSTINI, *Poesías Completas*, prólogo de ALBERTO ZUM FELDE, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

*Con tu retrato*

Yo no sé si mis ojos o mis manos  
encendieron la vida en tu retrato;  
nubes humanas, rayos sobrehumanos,  
todo tu Yo de emperador innato

amanece en mis ojos, en mis manos.  
¡Por eso, toda en llamas, yo desato  
cabellos y alma para tu retrato,  
y me abro en flor!... Entonces, soberanos

de la sombra y la luz, tus ojos graves  
dicen grandezas que yo sé y tú sabes...  
y te dejo morir... Queda en mis manos

una gran mancha lívida y sombría...  
¡Y renaces en mi melancolía  
formado de astros fríos y lejanos!"

Acaso las cualidades que Rubén esperaba encontrar reunidas en una sola mujer estaban dispersas en todas ellas: la sensualidad, que mantiene la atracción física; la abnegación, que mantiene la ternura; el talento, que mantiene la admiración:

Apagaré la llama de la vestal intacta,  
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!

(Ite, missa est, *Prosas Profanas*, 571).

El tiempo no le alcanzó para recordar que ni las más privilegiadas diosas del Olimpo (Hera, Afrodita y Atenea) gozaron de semejante monopolio. Paris lo sabe muy bien, pues apremiado hasta el soborno por las tres inmortales que anhelaban la manzana, tuvo que elegir entre la diosa del matrimonio, la del amor y la de la inteligencia. Tan sabia, por lo humana, fue su elección (Afrodita), que por el premio recibido, el amor de Helena, se desató la gue-

rra entre griegos y troyanos que inspiró los sublimes cantos de la Iliada.

Nuestro poeta repetiría entusiasmado esta elección:

... Los lóbregos abismos  
tuvieron una gracia de luz. ¡Venus impera!  
Ella es entre las reinas celestes la primera,  
pues es quien tiene el fuerte poder de la Hermosura.  
(Coloquio de los Centauros, *Prosas Profanas*, 575).

Pero en su interioridad, Rubén aspiraba a la fusión de las tres en una.

Rubén Darío nunca maduró emocionalmente, ni alcanzó una concepción realista de la mujer. Su amor fue para todas en abstracto, y se concretó fragmentariamente en varias de ellas, amando algo en cada una: la pureza, o la belleza, o el talento, o la bondad.

Por los años de convivencia con Francisca Sánchez le dedicó unos versos que revelan reconocimiento y gratitud, pero no el amor pleno. Este sólo lo habría inspirado una mujer cosmopolita como él, y que a la vez, como él hubiera podido atesorar en su intimidad la inocente ternura de una Rafaelita Contreras, su primera esposa, la vestal a quien él añoró en todas las épocas. Las narraciones poéticas de "Stella", hoy recogidas en volumen por Evelyn Uhrhan de Irwing<sup>(13)</sup>, traducen una delicadeza sentimental de quintaesenciada femineidad. Sobre todo el cuento *Violetas y palomas*, alienta una espiritualidad conmovedora y una estética tan afín a la de Rubén, que con razón él la sublimó en su memoria. Objetivamente, ella merecía ser comparada al lirio divino de las Anunciaciones, sin mezclarse en la plural historia del corazón cosmopolita del poeta.

---

(13) RAFAELA CONTRERAS DE DARÍO, *Short Stories*, University of Miami, Hispanic American Studies, 1965, number 20. Recopilación, prefacio y notas por EVELYN UHRHAN DE IRWING.



El homenaje de Rubén a la mujer, no a una particular, sino a la genérica, vale decir, a todas, se condensa en esta estrofa de *PROSAS PROFANAS*, 556:

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



## TEMAS FRANCESES

*Car la France sera toujours notre espérance,  
la France à la Amérique donnera sa main,  
la France est la patrie de nos rêves! La France  
est le foyer béni de tout le genre humain!*

(France-Amérique, *Canto a la Argentina*, 838).

La admiración por todo lo francés es general en Hispanoamérica desde hace mucho tiempo. Con la Revolución de 1789, Francia apareció internacionalmente como la cuna de la Libertad. Para Hispanoamérica fue un ejemplo y un símbolo:

On clame: Liberté! Et nous traduisons: France!

La fuerza de su pueblo, el talento de sus políticos, el ingenio y la organización mental y lucidez de sus escritores, la suavidad de esa lengua exenta de sonidos ásperos, la elegancia del gesto, todo fue ejerciendo un explicable deslumbramiento en torno:

Et quand nous sommes pris dans cette noire flamme,  
qui fait de nos sprits, de Caïn les égaux,  
nous levons nos regards et nous chauffons nos âmes  
au soleil de Voltaire et de Victor Hugo!

Además de la historia de ese pueblo, la lectura de sus grandes escritores encendió todavía más el fervoroso culto de Rubén Darío, quien se inició en los clásicos franceses desde 1882 (a los 15 años de edad) en El Salvador, entusiasmado por su amigo Francisco Antonio Gavidia.

Ciertos rasgos de estilo que la ortodoxia académica rechaza, como el *que galicado*, parecen venir directamente

en el caso de Darío de las fuentes francesas. Un ejemplo aparece en *La cabeza del Rawí*, EPÍSTOLAS Y POEMAS, 409:

Por eso es que triste se halla  
siendo del monarca esposa.

Otro, demasiado ostensible, nada menos que en el poema *A Roosevelt*, CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 639:

Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,  
que habría de llegar hasta ti, Cazador.

Y en la *Oda a Mitre*, EL CANTO ERRANTE, otro uso galicado del *que*:

Es de todos los puntos de nuestra tierra ardiente  
que brota hoy de los vibrantes pechos  
voz orgullosa o reverente... (726).

En todos los órdenes, ya desde AZUL, sin haber conocido a París, su "galicismo mental" era impresionante. En su literatura absorbió Rubén algunos procedimientos técnicos que luego aplicaría al español, y al observar la ductilidad de la prosa y el verso franceses, modeló los propios con análogo primor. Su obra (prosa y verso) ostenta una plasticidad inaudita en la historia de la literatura española.

Sintió una admiración creciente por algunos escritores franceses de muy diversas tendencias como Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Teophile Gautier, Leconte de Lisle y Catulle Mendès, y otras figuras menos importantes como Charles de Soussens. Víctor Hugo ejerció sobre él una temprana atracción que lógicamente se mantuvo a través de los años. Y Verlaine fue una de sus devociones también constantes: "¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!... (Y en mi interior, ¡Verlaine!...)" Aunque tal vez era consciente de que no podía parangonar a Verlaine con los universales, en su interior había un altar para este "padre y maestro mágico" que le inspiró el hermoso Responso.

En la embriaguez modernista de *PROSAS PROFANAS, Divagaciones*, 553, llega a decir, para sorpresa de sus críticos, "Verlaine es más que Sócrates". Pero no es que los mida en un nivel lógico o de trascendencia cultural, sino emocionalmente en un momento de exaltación deleitosa en que ha advertido que en la obra de este poeta, al igual que en París, se compendian sus soñados ideales:

En París reinan el Amor y el Genio.

En su *AUTOBIOGRAFÍA* confiesa que el sueño de su vida era conocer a París: "Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida" <sup>(14)</sup>.

Su admiración no quedó limitada a las efusiones sentimentales, sino que cobró vida en su arte. En el parnasiañismo y el simbolismo se abasteció tanto su obra, que con razón se dice que el movimiento modernista fue hijo de aquéllos.

En *RUBÉN DARÍO. SU VIDA Y SU OBRA*, Francisco Contreras anota que "el entusiasmo desmedido de nuestro poeta por las literaturas extranjeras fue la causa de sus excesos. Esto mismo lo apartó de la fuente nacional de la poesía y la leyenda populares, y de ahí que sus poemas no tengan nunca el encanto tradicional, la pátina hechizante de ciertas piezas de Verlaine y aun de Jean Moréas. Y tal es la *única laguna* que hay en su labor multiforme. Por lo demás, esta actitud que lo indujo a nutrirse de elementos extraños, ha sido la causa de que sus obras no resultan bien traducidas, y que tan gran poeta no haya ejercido influencia en el extranjero, como un Poe o un Walt Whitman, no superiores a él en potencia lírica" <sup>(15)</sup>.

---

(14) *Autobiografía*, vol. XV de las *Obras Completas*, capítulo XXXII.

(15) *Página* 344.



## TEMAS ESPAÑOLES

*Yo siempre fui, por alma y por cabeza,  
español de conciencia, obra y deseo,  
y yo nada concibo y nada veo  
sino español por mi naturaleza.*

(Español, *Del chorro de la Fuente*, 1068).

Si en España se ha estudiado tanto el hispanismo de nuestro bardo, es porque allá interesa destacarlo, debido a la gran influencia que su obra ejerció sobre los escritores peninsulares.

Entre los temas españoles podría tomarse como punto de partida *La poesía castellana*. Otro momento culminante es la *Salutación del Optimista*, de gran éxito en España porque llegó en un momento en que el ánimo español estaba completamente decaído por causas económicas y políticas. La emancipación de Cuba había sellado el desprendimiento de las colonias españolas en América, y en España el descontento interno era creciente, agudizado más aún por el espíritu hipercrítico, si cabe el término, de los integrantes de la generación del 98. En tal estado de descorazonamiento, la *Salutación del Optimista* vino a ser una inyección de energía y de esperanza:

Unanse, brillen, secúndense, tantos vigores dispersos;  
formen todos un solo haz de energía ecuménica.  
Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,  
muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo.

(*Cantos de vida y esperanza*, 632).

Darío cantó también a la gracia española, en *La gitilla*, que no es la cervantina, *PROSAS PROFANAS*, 620; a Mi-

guel de Cervantes, y a casi todos los clásicos de la lengua; a pintores como Goya; a contemporáneos como los Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y otros.

Como fondo de todos estos temas hay un amor entrañable a la Madre Patria; una gran admiración a su pueblo y a su cultura; y mucha gratitud por el legado español, que alentaba en su poesía junto con lo indígena americano, tal como dijo José Santos Chocano de la suya propia, en *Blasón*, ALMA AMÉRICA: "La sangre es española e incaico es el latido".

No obstante que en el poema *A Colón* dice Rubén en un momento de desencanto por la política hispanoamericana,

¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas  
no reflejaran nunca las blancas velas;  
ni vieran las estrellas estupefactas  
arribar a la orilla tus carabelas!

(*El Canto Errante*, 704).

en cambio en muchos otros menciona con orgullo la influencia española. En la oda *A Roosevelt* lo hace con agresividad:

Eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

(*Cantos de vida y esperanza*, 640).

En la raíz de su amor por todo lo español está, junto a la herencia de la sangre, la otra tan importante para él, motivo de su dedicación y sus desvelos: la lengua

que escribieron Cervantes y Calderones.



## TEMAS AMERICANOS

*América es el porvenir del mundo.*

(El Porvenir, *Epístolas y Poemas*, 387).

Los primeros temas civiles de Rubén Darío fueron tomados del medio en que vivía. Toda su primera poesía de esta índole se abastece del ambiente nativo: la fundación del Ateneo de León, las actividades de los héroes o personajes liberales, etc. Es particular objeto de su devoción el liberal Máximo Jerez, que propugnaba la unión centroamericana. Darío contaba apenas 14 años cuando abrazó este ideal, y en su entusiasmo aludía a Jerez como el Profeta de la Unión de los cinco países centroamericanos. El nuestro no se incluía puesto que entonces estábamos unidos a Colombia.

El bardo dedicó a este idealista que fue Jerez, cinco poemas; y luego continuó escribiendo por la Unión. Todos figuran en la INICIACIÓN MELÓDICA: *Máximo Jerez*, 22; *Soneto cívico*, 58; *El organillo*, 59; *El Apocalipsis de Jerez*, 61; *Himno a Jerez*, 65.

Desde su León natal fue expandiendo su temática hasta hacerla hispanoamericana.

En los motivos hispanoamericanos hay que distinguir entre los que cantan *el paisaje*, como el popularísimo *Del trópico*, especial para la recitación escolar; *Retorno*, el muy gustado *Sinfonía en gris mayor*, *Estival* y otros.

También están los de carácter *civil* como los dedicados a Colombia, a Bolivia, etc.

Los de carácter *político*, en que pueden incluirse los alusivos a hombres públicos de actividad preponderante,

ya empuñando el arma de la palabra, ya en la acción misma, como los dedicados a Juan Montalvo, a Bartolomé Mitre, a Rafael Núñez. Y los que se adentran en el pasado precolombino, referentes a los indígenas y su civilización, muy exaltada en el poema *A Colón*, con un nostálgico contraste entre la actitud rectilínea de los antepasados aborígenes y la zigzagueante de los políticos contemporáneos. Análoga exaltación se da en Tutecotzimí. Al descubridor le dice:

¡Ojalá hubieran sido los hombres blancos  
como los Atahualpas y Moctezumas!

(A Colón, *El Canto Errante*, 704).

Entre los de carácter propiamente épico el más famoso es sin duda la *Marcha triunfal*, de éxito clamoroso; el *Canto épico a las glorias de Chile*, importante también; y esa defensa que hace de nuestra América india en la oda *A Roosevelt*, en que se adelantó realmente a su tiempo y que es quizá el poema rubeniano que goza de mayor prestigio hoy en Hispanoamérica.

El *Canto a la Argentina*, fue escrito en 1910, con motivo del centenario de la República, que se celebraría el 25 de mayo. Exalta la grandiosidad de esa nación, las extensiones imponentes de la pampa, el impresionante crecimiento de la urbe, el ímpetu de sus ciudadanos, muchos de ellos inmigrados provenientes de distintos países de la tierra:

He aquí el país de la armonía,  
el campo abierto a la energía  
de todos los hombres: ¡Llegad! (802).

De Simón Bolívar, el Libertador por antonomasia, había dicho que "fue semi-Dios, no hombre" (INICIACIÓN MELÓDICA).

EL CANTO EPICO A LAS GLORIAS DE CHILE es un poema en tono mayor, de éstos en que la musa rubendariana encontraba amplio campo para dilatarse en sonoridades mar-

ciales. Por el tema y por los motivos que canta, tiene esa inspiración épica que las victorias independentistas americanas pusieron muy a la orden del día. Los guerreros, comparados con los antiguos héroes de epopeya griegos, Córdell, Ramírez, Riquelme; Prat, que al morir "se convierte en semidiós" (486).

Algunos críticos de hoy, leyendo fríamente sonrien ante tan desbordante entusiasmo. Y es explicable. Todo esfuerzo que hagamos para identificarnos con esta poesía altisonante del XIX resulta infructuoso. Sólo el camino de la reflexión nos conducirá a una valoración ecuánime de estos cantos épicos. La distancia milenaria que nos separa de Homero justifica que miremos a aquellos hombres como pertenecientes a otro mundo, casi a otra especie, que sólo conocemos por esas versiones de la epopeya. Mientras que para el siglo que nos precedió, los sucesos están allí tan cerca que tenemos que mirar a los personajes en sus proporciones humanas, pero a la vez están ya a distancia suficiente para que el calor de su sangre no nos roce. No ha mediado un lapso como aquél en que la imaginación popular de épocas menos científicas idealizaba a los adalides hasta desfigurarlos; ni hemos convivido con los nuestros para pesar el coraje humano de su sacrificio.

El contacto con la sangre de los mártires ha producido siempre y seguirá produciendo las más violentas sacudidas en el ánimo de los sobrevivientes, y es apenas la mentalidad de cada período la que impone las diferencias de enfoque; pero la exaltación es siempre similar, porque quien no tiene sensibilidad ante los sacrificios por las causas libertarias no la tiene ante nada.

¡Prat! ¡Córdell! ¡Qué guerreros  
para cantos de Iliadas  
y estrofas de futuros Romanceros!

¿Quién nos dice que aquellos admirables héroes griegos y troyanos de la Iliada fueron tan diferentes de éstos?  
¿No se sublimó, con toda la razón que asiste siempre a los cantores de los pueblos, la huida de Héctor ante la cólera

de Aquiles? Carlomagno, el de la barba vellida, lloraba arrancándose los cabellos la pérdida de los amados paladines de sus ejércitos; y a los 200 años conducía las huestes. Después de muerto ganaba el Cid batallas, según la imaginación popular ya en la alta Edad Media. Los combatientes antiguos, los medievales, los modernos, hombres son, y en idéntica medida exponen cuanto tienen: con la propia vida, todo lo que ella involucra.

La admiración por los héroes de nuestro tiempo guarda el mismo fervor que antes. Nuestras voces de aplauso difieren, sí, porque hoy estimamos más que a un semidiós o a un Héroe conocedor de su sino por el Oráculo, el arrojo de un hombre o de una mujer salidos de las masas, que se saben mortales y que, con vistas al progreso humano, se lanzan a la conquista del espacio con la confianza, siempre tan relativa, en el sentido de la responsabilidad de otros hombres inventores y dominadores de la técnica.

La americanidad de Darío es indiscutible. La mayoría de sus temas son americanos, frente a los españoles y los franceses. Pero todo chauvinismo es inútil, puesto que la talla internacional de Darío se debe precisamente al hecho de que asimiló la cultura hispanoamericana, la española y la francesa, principalmente; en síntesis, la grecolatina, amén de los motivos orientales que entran en su obra. En su ensayo *Rubén Darío visto desde Italia*, Giuseppe Bellini nos dice:

“La pasión de RUBÉN DARÍO por Italia es bien conocida. Italia entra en su imaginación hasta transformarse en un país de mito, y no sólo aprecia RUBÉN el paisaje italiano en el que ve revivir las grandes voces de la literatura, los laureles y las sensaciones de tantos poetas que visitaron nuestra nación y en sus ciudades residieron, sino que en su entusiasmo llega a la formulación de una singular “Italoterapia” entendiéndola nuestra tierra como algo milagroso que restaura al hombre en la plenitud de sus fuerzas físicas e intelectuales”.

(*Asomante*, página 54).

En cada obra de Rubén hay fusión de elementos de todas partes: temas, alusiones directas, reminiscencias, comparaciones, espíritu, técnica, etc., en la maravillosa amalgama de que hablaba Juan Valera.

José Agustín Balseiro en su estudio sobre *Rubén Darío y Estados Unidos*, con objetividad muy relativa nos presenta a un Rubén admirador ferviente de Estados Unidos y de Teodoro Roosevelt; pero esta visión es tan parcializada como las que él rebate, o más aún. Darío panamericanizó "con un vago temor y con muy poca fe" en un momento en que creyó en la hermanadad de los pueblos; y sin ingenuidad ni excesivo idealismo puede pensarse en ella basándose en los principios humanos elementales y en el cumplimiento de una verdadera política del buen vecino, cumplimiento muy difícil, pero no imposible dentro de los posibles cambios con que todavía nos sorprenderá nuestro siglo XX. Darío antepuso a todo esas condiciones.

Una mínima observación nos enseña que lo que distancia a los pueblos no es la diferencia de caracteres; ni siquiera el modo de vivir, ya que todo pueblo, en la acepción restringida del término, vive de su trabajo. Lo que los distancia es la orientación que el gobierno da a la vida estatal, a veces dirigida a imponer la ley del más fuerte o la política del "big stick".

En un artículo publicado en el *Paris-Journal* del 27 de mayo de 1910, inserto en el libro de Margarita Gómez Espinosa, *RUBÉN DARÍO, PATRIOTA*, Ed. Triana, Madrid 1966, pág. 323, Rubén Darío, defendiendo a Nicaragua, protesta contra aquella política:

Hay en este momento en América Central un pequeño Estado que no pide más que desarrollar, en la paz y el orden, su industria y su comercio; que no quiere más que conservar su modesto lugar al sol y continuar su destino con la seguridad de que, no habiendo cometido injusticia hacia nadie, no será blanco de represalias de nadie. Pero una revolución lo paraliza y debilita. Esta revolución está fomentada por una gran

nación. Esta nación es la República de los Estados Unidos. Y Nicaragua nada ha hecho a los Estados Unidos que pueda justificar su política. Más bien se encontraba segura, si no de su protección, al menos de su neutralidad, en virtud del tratado y de las convenciones firmadas en Wáshington en diciembre de 1907.

Pregunto, pues, a míster Roosevelt, si, en nombre de sus principios, él no ve allí una doble violación, una doble abjuración de esta moral internacional que él define y preconiza. Yo le pregunto si no mira a sus conciudadanos como malos patriotas, puesto que declara que “el verdadero patriota, celoso del honor nacional como un hombre de corazón lo es de su propio honor, querrá para su patria ninguna injusticia”. Y si él califica, de buena fe, de “crimen contra la humanidad” una guerra injusta, ¿qué nombre daría a los que suscitan y alimentan una guerra civil?”

Como se ve, Darío abogaba por la justicia; reclamaba el respeto que los países más pequeños merecen. Cuando se desató la guerra del 14, la combatió porque la guerra es la negación de los valores humanos. Preconizó la paz, y como si su palabra no tuviera suficiente validez por sí sola, habló con la voz de Petrarca:

Io vo gridando pace, pace, pace!

(Pax, *Del chorro de la Fuente*, 1121).

Y aunque una campaña anti-belicista no impide una guerra, es en toda forma un intento que todo hombre consciente debe hacer.

En un curioso ensayo que se intitula “Un análisis estructural del poema *A Roosevelt*”<sup>(16)</sup>, Keith Ellis atribuye a Rubén Darío una actitud diametralmente opuesta a su alma abierta, conocida por todos.

---

(16) *Cuadernos hispanoamericanos*, 212-213. Páginas 523 a 528, Madrid, agosto-setiembre 1967.

Rubén Darío no fue un poeta de dobleces; tampoco fue un hábil cultivador de la ironía; ni siquiera tuvo la capacidad humorística esperable de un talento como el suyo. Cuando combatió pudo llegar incluso a la ofensa dura, en casos excepcionales, pero si en la extensión de su obra asoma, en los poemas más insignificantes, alguna chispa de humorismo, no es propio, sino imitado.

Ello no va en detrimento de su obra, ni es en él una laguna; es simplemente un rasgo de su personalidad. Porque si hubo en su carácter un ancestral rasgo indígena, fue precisamente el de su ingenua sinceridad. Así que cuando habla de la América *ingenua* que tiene sangre indígena está empleando el epíteto en su sentido más noble, quizá hasta como una queja, pero nunca ambiguamente.

Cuando el comentarista del poema avanza, se detiene en estos versos:

La América del grande Moctezuma, del Inca,  
la América fragante de Cristóbal Colón,  
la América católica, la América española,  
la América en que dijo el noble Guatemoc:  
"Yo no estoy en un lecho de rosas"

y dice que su sentido "puede ser un tanto irónico al considerar el argumento lógico del poema", ya que la frase de Guatemoc fue motivada por las torturas que le infirió, cito al autor, "otro invasor de 'la América ingenua'".

Pero si la ironía no asomó en el poema dariano, en el "análisis estructural" del mismo no cuaja.

Es obvio que la conquista española se realizó con injusticias y crueldades; que también aquellos rudos conquistadores persiguieron el oro. Pero fue casi saliendo de la Edad Media, y ya desde entonces iniciaron una obra de cultura aunque estigmatizada por el prejuicio de la sangre. Superadas las etapas de la conquista y la colonización, y cuando el nuevo continente estuvo maduro para la independencia, la conquistó con sus propias manos. Y en un plano familiar, el que corresponde a pueblos que se miran con mutuo respeto y se aman por todos los vínculos his-

tóricos que los unen, bien pudo el gran poeta, dentro de la más estricta lógica, aludir en los nombres de Moctezuma y Atahualpa y de Colón, a nuestra doble herencia:

La América del grande Moctezuma, del Inca,  
la América fragante de Cristóbal Colón,

del mismo modo que cuando dice:

Soy un hijo de América, soy un nieto de España.  
(Los Cisnes, *Cantos de vida y esperanza*, 648).

El comentarista insiste en que “los versos carecen de fuerza lógica al considerar la relación política entre los invasores españoles y Guatemoc”; y añade que “como algunos aspectos del contenido político son de importancia secundaria, el tema del idealismo es, por consiguiente, más pronunciado”. Hace referencia luego a la *Salutación al Aguila*, y en la nota subtextual cita parte de un verso aislado (“Yo panamericanicé”), amputando e invirtiendo la idea del mismo, que se completa en el siguiente:

Yo panamericanicé  
con un vago temor y con muy poca fe.

(*El Canto Errante*, 707).

La conclusión del análisis “estructural” es que “el sacrificio de la fuerza lógica de los argumentos políticos a la acumulación coherente de imágenes que representa lo ideal”, explica que la composición —(aquí utiliza una frase de Darío)— “queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes”.

Pero si un gran poema no se puede desvirtuar con intención desorientadora mal disfrazada de lógica, lo más inaceptable es que se intente con uno de los pocos poemas en que Darío dejó constancia de su protesta. La fuerza política de estos versos domina sobre cualquiera de sus cualidades estilísticas. Si la belleza formal sirvió de portadora, es decir, si se escribió “sobre las alas de las inmaculados cisnes”, es precisamente porque ellos fueron “los fie-



les en la desilusión". Cuando el poeta pregunta con preocupación que llega al patetismo:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?  
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

son los cisnes los que responden con un llamado a la Esperanza:

...Y un Cisne negro dijo: "La noche anuncia el día".  
Y uno blanco: "¡La aurora es inmortal, la aurora es inmortal!"

Y es el poeta quien recibe y transmite el mensaje:

¡Oh tierras de sol y de armonía,  
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

El poema que había escandalizado a Hispanoamérica fue la *Salutación al Aguila*, escrito en Río de Janeiro en 1906, en un ambiente diplomático. Figura en *EL CANTO ERRANTE*, 707. Sobre él dijo luego que había panamericanizado con muy poca fe. En su abono debe reconocerse, como lo hace Pedro Salinas, que "nada traiciona en sus versos. Espera del Norte lo que hoy llamaríamos una técnica, no un ideal" (Op. cit., 239).

Evidentemente, Rubén Darío no tuvo una formación política sistemática. Sus incursiones en este campo fueron intuitivas. Es inútil tratar de figurarse cómo habría combatido si hubiera contado con la conciencia política que esgrimen algunos escritores de hoy. Sin embargo, intuitivamente y desde su limitación en este terreno, defendió a Hispanoamérica con toda dignidad, y su protesta en la oda *A Roosevelt* sigue en pie, porque su fuerza política sobrevivió a la fuga de los cisnes modernistas.



## LA VIDA Y LA MUERTE

*La Muerte es de la vida la inseparable hermana.  
(Coloquio de los Centauros, Prosas Profanas, 578).*

*Y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos.  
(Lo fatal, Cantos de vida y esperanza, 688).*

El tema de la vida y el de la muerte se encuentran en toda poesía, y están indisolublemente vinculados, aunque a veces sean imperceptibles los hilos con que se entrelazan.

La reflexión sobre la vida y sobre la muerte apareció en Darío desde la niñez, ya como tema de meditación. Entre sus primeros versos se hallan algunos escritos con motivo de la muerte de personas conocidas, cuando el poeta contaba apenas trece años. "Ciertamente —dice— en mí existe desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio".

Sin duda el contacto con el problema de la muerte fue creando en él la conciencia de la fugacidad de las horas, y acució su anhelo de ganar en intensidad lo que no se puede prolongar temporalmente.

Su precocidad se dio en todos los órdenes: a los tres años leía, a los trece publicaba versos en los periódicos locales; a los catorce comunicó su decisión de contraer matrimonio, lo que evitaron sus amigos, enviándolo al extran-

jero. A esa edad trabajaba y comenzó su peregrinaje por el mundo.

Cada viaje exige un empezar de nuevo, un rehacer la vida, sobre todo cuando, como en el caso de él, no había unos padres o hermanos que estuvieran aguardando su regreso. Marcharse así supone una especie de renuncia. Shakespeare dijo que "partir es morir un poco"; y en efecto, algo muere interiormente en cada despedida.

Como Aquiles un día, me tapé las orejas.  
Y les dije a las brisas: "Soplad, soplad más fuerte;  
soplar hacia las costas de la isla de la Vida".  
Y en la playa quedaba, desolada y perdida,  
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte.

(Marina, *Prosas Profanas*, 619).

Pedro Salinas dijo que la conciencia del tiempo aparece tardíamente en Rubén Darío. Sin embargo, podría pensarse que su apetencia de vida provenía justamente de la conciencia de la condición efímera de los seres y de las cosas, lo cual se advierte si se analizan versos como los siguientes, de AZUL:

¡Mujer, eterno estío,  
primavera inmortal!

(*Pensamiento de Otoño*, 529).

en que el vocativo *mujer* va seguido por cuatro vocablos cargados de connotaciones temporales: eterno, estío, primavera, inmortal.

Y si el tiempo preocupa es porque desemboca inexorablemente en la muerte. Ese conocimiento es el que provoca la ansiedad con que se vive y la urgencia en disfrutar los gozos del instante:

¡Oh primavera sagrada!  
¡Oh, gozo del don sagrado  
de la vida!

(Por el influjo de la Primavera, *Cantos de vida y esperanza*, 654).

En nosotros la vida vierte  
fuerza y calor.  
¡Vamos al reino de la Muerte  
por el camino del Amor!

(*Poema del Otoño*, 776).

Casi todas las alusiones a la vida se complementan, expresa o tácitamente, con alusiones a la muerte:

En la angustia de la ignorancia  
de lo porvenir, saludemos  
la barca llena de fragancia  
que tiene de marfil los remos.

(Programa matinal, *Cantos de vida y esperanza*, 682).

Es lógico que en los versos de juventud predomine el frenesí de la vida, aunque el pensamiento de su término se mantenga soterrado y sólo brote en algunas ocasiones.

Este afán juvenil va ligado a lo que llamamos gozos terrenales, que no son exclusivamente de la materia, sino también del espíritu: los viajes que reconfortan y hermocean la vigilia; la belleza como objeto de admiración y de tentación; y sobre todo la poesía, ese difícil y elevado ejercicio que ennoblece las horas del artista y las de sus lectores.

Tanto amor por la vida despierta el afán de conservarla; y de nutrirla con todas las savias y con todos los dones de la atmósfera. Cuando Darío habla de la carne no es porque la considere en una simple función material. Su valor más alto radica en que está animada; por eso su destino entraña una pérdida mayor que la de las otras manifestaciones de la belleza perentoria, como las rosas o los crepúsculos:

Y de nuestra carne ligera  
imaginar siempre un Edén,  
sin pensar que la Primavera  
y la carne acaban también.

(*Canción de otoño en Primavera*, *Ibid.*, 659).

De las actividades de los hombres, herederas de nuestra condición de mortales, algunas alcanzan un período vital mayor que otras; pero casi todas acaban por sucumbir. Sin embargo las creaciones artísticas, cuando son geniales, están tocadas de permanencia; por lo cual los antiguos veían en los poetas, más por adivinación que por superstición, unos seres privilegiados, intermediarios entre los hombres y las deidades. Ellos saben, no obstante, según se desprende de sus confesiones, que ese privilegio entraña una responsabilidad de la que parecen no poder desprenderse nunca. Como un moderno Diógenes, Rubén Darío buscaba con una antorcha la expresión perfecta, la que no se alcanza, pero que a través de los siglos continúa como un espejismo para la sed de los creadores:

Y la vida es misterio; la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.

(Ibid., I, 630).

Sólo por el arte podía él distraer la mente del horror a la muerte. Ni siquiera la prolongación en los hijos le salvaba, por compensación, de esa angustia, porque él veía que en ellos se perpetuarían sus dolores. Fue entonces cuando por fin, aunque tardíamente, dio muestras literarias de su ternura paternal:

Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas  
perdóname el fatal don de darte la vida  
que yo hubiera querido de azul y rosas frescas.

(*A Phocás, el campesino*, Ibid., 668).

Esta amargura no proviene con exclusividad del pensamiento de la muerte. La hiel de la vida no la traen las horas, sino algunos hombres, con su incomprensión, con sus mezquindades, y a veces con la ruindad de su conducta, cuando se proponen empañar una existencia que, como la de Darío, brillaba con luz propia:

Tarda en venir a este dolor a donde vienes,  
a este mundo terrible en duelos y en espantos;  
duerme bajo los Angeles, sueña bajo los Santos,  
que ya tendrás la Vida para que te envenenes...

Duele la indiferencia inconcebible con que Rubén Darío fue tratado por los que tenían en las manos la solución de sus problemas; y la forma taimada en que lo engañaron algunos de sus allegados. Abusar deliberadamente de la desprevenición de una persona sincera es una de las actitudes más censurables en un ser humano.

Como el flujo y reflujo de los mares, el dolor y la dicha se turnaban y se sustituían en el ánimo de Rubén:

Y no obstante, la vida es bella,  
por poseer  
la perla, la rosa, la estrella  
y la mujer.

(*Poema del Otoño*, 772).

Se reconstituía con la contemplación de las gracias del universo, parangonando con una galantería que algunos niegan, a la mujer con la perla, el más decantado producto de las aguas; la rosa, el más bello don la tierra; y la estrella, la más ideal de las visiones siderales.

La vida se soporta,  
tan doliente y tan corta,  
solamente por eso:  
roce, mordisco o beso...

(*Cantos de vida y esperanza*, XVII, 668).

Pero invariablemente vuelve a pendular hacia la preocupación por la muerte. A veces con tintes de melancolía:

Y la desfloración amarga de mi vida  
por un vasto dolor y cuidados pequeños.

(*Nocturno*, *Cantos de vida y esperanza*, 656).

En medio del camino de la vida  
dijo Dante. Su verso se convierte  
en medio del camino de la muerte.

(*Thanatos*, *Ibid.*, 683).

Y me digo. ¿a qué hora vendrá el alba?  
Se ha cerrado una puerta...  
Ha pasado un transeúnte...  
Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!...

(*Nocturno*, *El Canto Errante*, 745).

En *Thanatos*, el nombre en griego resulta un eufemismo para atenuar el sentido. En el *Nocturno* es ya la innombrable: ¡Si será Ella!

A partir del libro *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*, la idea de la muerte parece obsesiva. El poeta le teme al trance físico; le teme a la putrefacción de su cuerpo, engendrador y a la vez pasto de los gusanos; le teme al abandono de los seres y las cosas amadas; le teme a la incógnita del más allá; le teme al Juicio:

La conciencia espantable de nuestro humano cieno  
y el horror de sentirse pasajero, el horror  
de ir a tientas, en intermitentes espantos,  
hacia lo inevitable, desconocido, y la  
pesadilla brutal de este dormir de llantos  
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

(*Nocturno*, *Cantos de vida y esperanza*, 657).

Dime que este espantoso horror de la agonía  
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda;  
que al morir hallaré la luz de un nuevo día  
y que entonces oiré mi "Levántate y anda!"

(*Spes*, *Ibid.*, 645).

Aunque "la vida es dura. Amarga y pesa", lo trágico es que sólo se puede salir de ella a través de un espanto mayor.



Todos estos terrores se rezuman en *Lo fatal*: el dolor de la vida, el terror de lo desconocido, la corrupción del cadáver, el desprendimiento de los halagos del placer sensorial, y el desconocer el punto de partida y el de llegada:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el temor de haber sido y un futuro terror...  
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos...!

(Ibid., 688).

Viviendo con tanta prisa, Rubén Darío agotó prematuramente sus reservas físicas y espirituales. A los 49 años su mente estaba lúcida, en plena madurez, pero su sicología era ya la de un vencido.

La celebridad le había traído aplausos generales y la voz de aliento de personas a quienes él apreciaba mucho, pero también le había granjeado envidias y animadversiones por todas partes. No en vano era él un cosmopolita, y había padecido por la mezquindad de los hombres de tantos lugares de la tierra:

A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,  
las pequeñas miserias, las traiciones amigas,  
y las ingratitudes. Mi maldita visión  
sentimental del mundo me aprieta el corazón,

(Epístola a la Sra. de Leopoldo Lugones, *El Canto Errante*, 748).

En el orden familiar, su conducta no se había desenvuelto con la ejemplaridad que se espera de los cerebros superiores, y esta convicción suya era motivo de constante zozobra.

En el terreno político, la situación era angustiosa. La guerra del 14 constituyó una conmoción muy violenta, que en la literatura trajo como una de sus consecuencias la caída drástica de la temática y la técnica modernistas.

Rubén Darío tenía suficiente capacidad de crecimiento para adaptarse a la nueva sensibilidad. Clamaba por la paz desesperadamente.

Al final, en la gira que emprendió en defensa de esa noble causa, enfermó mortalmente.

Dice la doctrina de Confucio que

“Cuando el pájaro está próximo a morir, su canto se hace triste; pero cuando el hombre está próximo a morir, sus palabras llevan la marca de la virtud”.

(Libro II, El Lun-Yu).

A su humanidad, Rubén Darío unía el alma melodiosa e indefensa del ruiseñor. La tristeza y la sabiduría se conjugaron en su último canto. Una sabiduría ya inutilizable en cuanto a él mismo, pero aleccionadora para los lectores.

Lo mismo que Don Quijote, “Señor de los Tristes”, en el combate decisivo, contra la muerte, fue cuando recobró la plena lucidez, eso que llamamos cordura, para morir más de melancolía que de muerte. Como fue caballero de varios mundos, muchos escuderos habrían hecho suyas las palabras de Sancho: “¡Ay, no se muera Vuesa Merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía”. (Cap. 74).

Era una súplica tardía. El espíritu de Rubén Darío se había rendido ya. El echó en la balanza todo el valor de su obra y la perfidia de los hombres parecía sobrepasarla:

Mis ojos espantos han visto,  
tal ha sido mi triste suerte;  
cual la de mi Señor Jesucristo,  
mi alma está triste hasta la muerte.

Hombre malvado y hombre listo  
en mi enemigo se convierte;  
cual la de mi Señor Jesucristo,  
mi alma está triste hasta la muerte.

Desde que soy, desde que existo,  
mi pobre alma armonías vierte.  
Cual la de mi Señor Jesucristo,  
mi alma está triste hasta la muerte.

En sus últimos días, en Nicaragua, lo atendió su esposa, Rosario Murillo.

La noticia de su muerte y la tristeza cundieron simultáneamente entre las personas que lo amaron. Y los mejores poetas dijeron su elegía. Manuel Machado negó que Rubén Darío estuviera sepultado:

“Y en Madrid, en París, en Roma, en la Argentina  
te aguardan... Dondequiera tu cítara divina  
vibró, su son pervive, sereno, dulce, fuerte...”

Solamente en Managua hay un rincón sombrío,  
donde escribió la mano que ha matado a la Muerte:  
‘Pasa, viajero; aquí no está RUBÉN DARÍO.’”

(P. C., XXVI).

Enrique González Martínez deseaba que

“Tus plantas, familiares a todos los caminos,  
descansen a la sombra de los amados pinos  
que haga brotar la tierra que ennobleciste tú”.

(Ibid.).

Pero fue el ángel de Juan Ramón Jiménez el que descubrió el sentido abscondido de ese viaje: con la llegada

de Rubén Darío, el reino de las sombras iba a iluminarse por fin, y la tierra enriquecería de humanidad sus floraciones vegetales:

“¡Ahora sí, Musas tristes,  
que va a cantar la Muerte!  
¡Ahora sí que va a ser la Primavera  
humana en su divina flor!”

(Ibid., XXVIII).

## TERCERA PARTE

### ESTILISTICA DARIANA

1. EL ESTILO
2. UN ESTILO ACCESIBLE
3. EN LOS DOMINIOS DE LA PALABRA
4. LA METRICA
5. OTROS PROCEDIMIENTOS



## EL ESTILO

*"No gusto de moldes nuevos ni viejos.  
Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo  
y su alma, y no le he aplicado ninguna  
clase de ortopedia".*

(Dilucidaciones, *El Canto Errante*).

Hay obras de tan difícil acceso que para acercarse a ellas se requiere una orientación previa, una "iniciación" en los procedimientos técnicos, y cierta experiencia interpretativa. A primera vista, no ocurre así con la de Darío, cuya diafanidad parece algo reconocido.

Hay efectivamente gran transparencia en ella; pero no deriva de una sencillez connatural, sino lograda. Me refiero a la sencillez que se desprende de la clase de recursos de sustitución que la poesía emplea, no a una reducción de tales recursos, ya que éstos fueron muchos en la poética de Darío.

Sin embargo, es justísima la aseveración del poeta cuando dice que su verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le ha aplicado ninguna clase de ortopedia. El hecho de que él conociera, como todo gran artista, los secretos de la técnica, no indica que en el acto creador pueden escindirse los modos y el contenido, ya que, como en la música o en la danza, es decir, en las artes que se dan en el tiempo, en la poesía el contenido no es estático, sino un verdadero flujo que como tal nace y como tal penetra al receptor.

Detectar los procedimientos a veces soterrados en esta poesía contribuye tal vez a que la comunicación entre autor y lector sea más plena, porque en ocasiones un meca-

nismo descubierto es un indicio para el hallazgo de algún sentido oculto que intesificará la emoción estética.

Porque en la poesía, como en la vida, los soportes racionales y los emotivos se entrecruzan, tanto en el escritor como en el público, creador también en cierta medida, y en el cual los métodos de interpretación y los de intuición de igual modo se entrecruzan.

El Modernismo en Darío era una manera de escribir *correspondiente a una manera de ser*. En los artistas hipersensibles la cultura no se instituye como un superestrato, sino que va calando espíritu adentro, por el intelecto, por la emoción, por los sentidos, y esa simbiosis fructifica en las obras que por lo mismo vienen a ser criaturas unitarias, que con fines cognoscitivos el lente crítico puede enfocar parcialmente o por distintos ángulos, pero sin olvidar que su unicidad es inalterable.

Es indiscutible que el poema, ya en su génesis, tiene más de intuición que de conciencia, conciencia en cuanto sistematización clara de principios; y por eso los grandes poetas, al igual que los menores, sorprenden a sus allegados con su precocidad, pues desde la pubertad —y a veces desde la niñez— sus escritos revelan un aprendizaje directo que las escuelas no aportan. Los que a esta base añaden el estudio disciplinado (no necesariamente académico) son los que, como Darío, alcanzan la cima.

Por tales consideraciones, siendo el objeto de este estudio una obra literaria, producto de tales factores, es no sólo legítimo, sino insoslayable, aplicar criterios técnicos y criterios intuitivos, pues los primeros intentan —ya que no garantizan— la objetividad del análisis, y los segundos permiten el acercamiento al espíritu indivisible de la obra, a través de la sensibilidad, condición *sine qua non* de todo comentario de arte, pues el estudio simplemente mecánico desnaturaliza por completo la verdad de la poesía, que es un fluir anímico del autor al lector.

\* \* \*

En el Modernismo se fundieron las mejores características del parnasianismo y del simbolismo franceses, y se



insufló nueva vida a "aires antiguos" de la lírica española. Todo ello en plan revolucionario, contra "la falta de elevación mental", como dijo Darío; contra la rutina; contra el clisé.

Nuestro bardo había asimilado desde la adolescencia a los clásicos españoles de todas las épocas, y en consecuencia conocía muy bien las posibilidades de nuestra lengua.

Su contacto con el parnasianismo se dio a través de autores franceses como Leconte de Lisle, Catulle Mendès y François Coppée, y de otros que en una etapa fueron parnasianos, como el mismo Víctor Hugo, considerado prototipo; también es el caso de Charles Baudelaire, y en general varios poetas que luego evolucionaron hasta el simbolismo, como Gautier, a quien Darío consideraba "el primer estilista de Francia", y el propio Verlaine.

Si se recuerda que el parnasianismo fue la fuerza de choque que se enfrentó a los excesos románticos, a la confesión subjetiva estentórea y melodramática, resultan muy explicables la parquedad del gesto, el deseo de objetividad y la valoración que cobró lo visual en esta poesía. Y contra el abuso de los temas medievales y cristianos en que incurrió el Romanticismo, los parnasianos abrevaron en otras fuentes: la griega, y, a veces, la oriental.

Sin embargo, por el flanco más vulnerable del parnasianismo se desembocó, como reacción, en el simbolismo: la plasticidad visual que evocaba no se compaginó con su falta de pulimento fónico o de halago al oído. El mundo visual parnasiano que venía a suplantar la subjetividad romántica, debería armonizarse con el encanto de la música. Y he aquí el *Arte poética* de Verlaine, en pleno avance simbolista, postula:

"De la musique avant toute chose".

Darío bebió con los parnasianos en las fuentes griegas y orientales, y recogió la música del simbolismo, lo que, al integrarse a su cultura hispana y a su temperamento

americano, hizo posible esa prodigiosa aleación que fue el Modernismo, en su momento, progresista.

Visto como un producto cultural, está sujeto al devenir histórico. Y sólo será actual hoy por los instantes en que se adelantó al porvenir. Visto en sus esencias internamente humanas, mantendrá vigencia en las facetas, tal vez pocas, en que revela la verdad interior del hombre de todos los tiempos: el hombre individual y el hombre social.

## UN ESTILO ACCESIBLE

*Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.*

(Prefacio a C. de V. y E., 625).

El término *muchedumbre* no es inequívoco. Su área semántica es lo suficientemente amplia como para requerir, en cada caso, una especificación.

Nuestra deformación tradicional nos induce a atribuir al vocable un cariz peyorativo que no proviene de su etimología, sino del orgullo que la persona alienta, en el fondo ingenuo, de considerarse al margen de las multitudes.

En un sentido político, *muchedumbre* apunta a un valor cuantitativo, simplemente numérico: las *muchedumbres* que aclaman a un caudillo o a un apóstol pueden ser de lo más heterogéneas, en todos los aspectos posibles. Pero en un sentido cultural, el término adquiere una connotación particular, de donde derivó, tal vez, el tono despectivo con que el vocablo se matiza: las *muchedumbres* son las que no se han especializado en tal o cual rama del saber y en consecuencia, por falta del aprendizaje y el entrenamiento específicos, carecen de la capacidad para interesarse en esas determinadas manifestaciones de la cultura.

La frase, hoy pedantesca, de la "aristocracia intelectual", responde a ese desnivel que se ha dado socialmente desde la antigüedad, y que por consiguiente la literatura traduce. En este siglo nuestro se ha agudizado más por el auge de las especializaciones, y casi no hay disciplina

o actividad humana en que no se escuche hablar de “públicos selectos”, cuando son minoritarios. La literatura española tuvo en sus orígenes el mester de juglaría cuya contrapartida o complemento fue el de clerecía. Las corrientes culta y popular se mantienen apoyadas en sus respectivos lectores.

Sin embargo en nuestra época la especialización llega a tal grado que casi se hace necesario recordar las raíces populares de la poesía, ya que desdichadamente para los escritores y para los lectores, tan difícil es la comunicación que ha habido infinidad de casos en que los poetas escriben para los otros poetas, con lo cual el público lector queda reducido a una verdadera minoría.

Quizá las minorías del Modernismo eran, proporcionalmente, más numerosas que las de hoy, porque las condiciones de la vida, menos agitada entonces, concedían más tiempo para la delectación en el arte, amén de que no se contaba con los medios de distracción fácil con que hoy se cuenta. Ello explica el tono declamatorio que aquellos poemas propiciaban, y su aire de salón, adecuado a las veladas familiares o a la recitación teatral. La sonoridad y la música y todas las cualidades declamatorias de la poesía modernista tienen su razón de ser muy fundamentada, y vistas con un criterio histórico nos explicarán por qué aquellos poetas, aun los que se autodenominaron aristócratas del pensamiento, tuvieron entre los lectores una acogida mayor, numéricamente hablando, y en proporción a los medios de que se disponía, que la que encuentran los poetas de hoy, incluso los que comparten las preocupaciones populares.

El desdén con que se mira hoy la temática y la técnica modernistas es ingenuo, por decir lo menos. Si una corriente literaria finisecular desatendió los problemas vitales de la sociedad figurándose el idilio del príncipe azul y la princesa pálida, y soñando la convivencia con los dioses del Olimpo, los héroes de la pantalla que los han suplantado son, en cuanto a presencia y hazañas, tan irreales como aquellos, y a veces menos ejemplares; más aún, hasta nocivos.

En las producciones del séptimo arte que en estos países se nos ofrecen en mayor escala, comercializadas en sus finalidades directas y en las ulteriores también, a la mentira se añade la apología de ciertos vicios sociales, y hay tras todo ello un propósito tan pertinaz de deformación popular, que tal vez una futura sociedad más avanzada contemplará nuestro espectáculo de hoy no con desdén, sino con una comprensiva piedad.

Tal como acontecía ayer con la poesía para pocos, también hoy los filmes de superior calidad artística cuentan con públicos menores, y ahora, como entonces, es la política estatal la responsable directa de que las muchedumbres desorientadas no tengan acceso a esa arte de nuestro siglo, igual que ocurre con otras artes, entre las cuales la literatura no constituye excepción: recuérdese que ni el número de compradores equivale al de lectores, ni el de lectores al de receptores.

En ese aspecto, el Modernismo además de cumplir para el público su cometido artístico propiamente tal, revolucionó la técnica, activó la originalidad y nunca se desvió hacia la vulgaridad por la demagogia, y aun concibió y alumbró las primeras formas de la literatura comprometida que hoy prevalece.



## EN LOS DOMINIOS DE LA PALABRA

Si se enfoca aisladamente, como en una radiografía, el andamiaje estilístico de una obra literaria, puede decirse que la expresión es el todo. Y la palabra es el soporte mínimo, como elemento capaz de significación autónoma. Dentro de estos linderos se desarrolla todo ese acontecer que llamamos el mensaje artístico.

Observando la estructura métrica tradicional del poema castellano, se advierte que, desmenuzado en escala descendente, está conformado por estrofas y versos. En ellos importan ciertos elementos constitutivos como el número de sílabas, los acentos determinantes del ritmo, y la rima. Con los tres operó Darío en las más insospechadas posibilidades, con tan absoluto dominio como nunca se había escrito en lengua castellana.

Y en cuanto al lenguaje empleado, es insuperable la audacia con que se posesionó de los campos de la sintaxis en la plasticidad de sus períodos, en las reiteraciones de vocablos, en las variaciones de los giros y en las nuevas funciones con que empleó algunas palabras; de la morfología con los vocablos que formó por composición o por derivación; de la fonética con el simbolismo de los sonidos y la musicalidad de sus combinaciones; de la semántica con la polisemia de su lenguaje figurado; y en general del léxico con los vocablos que introdujo, tomados de otras lenguas, o los arcaísmos de que se valió más como delectación en lo antiguo que como licencias métricas.

No hubo veta del lenguaje como tal, y de la armazón métrica del poema, que Darío no hubiera ampliado e iluminado magistralmente. Y todo en una síntesis de tradición y de revolución, y con un cosmopolitismo que no

fue exclusivo de la temática, sino que funcionó también para los modos expresivos.

La musicalidad de su palabra llama la atención en la prosa y en el verso. En su valioso estudio RUBÉN DARÍO BAJO EL DIVINO IMPERIO DE LA MÚSICA, Erika Lorenz dice, refiriéndose a la prosa dariana: "Opino que esa impresión musical surge de una sensible igualdad de los segmentos temporales comprendidos entre los acentos de grupo" (1).

Por ese desarrollo que en sus manos alcanzó nuestra lengua, ha dicho Pablo Neruda, en exaltado homenaje:

"y por primera vez la estatua yacente de Jorge Man-  
[rique despierta:  
sus labios de mármol sonríen, y alzando una mano  
[enguantada,  
dirige una rosa olorosa a RUBÉN DARÍO, que llega a  
[Castilla e inaugura la lengua española".

---

(1) Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Traducción y notas de FIDEL COLOMA GONZÁLEZ. Ediciones "Lengua". Managua, 1960. (Página 63).



## LA METRICA

En el campo de la métrica hizo Rubén Darío verdaderas revoluciones; Darío como el Poeta del Modernismo, por antonomasia; ya que en estricta justicia debe reconocerse que la obra de todos los modernistas coincidió en una valoración de los recursos poéticos que, como labor de grupo, no tiene par en la lírica castellana.

Las apoyaturas formales sobre las que se monta el poema tradicional, medida, acento y rima fueron objeto de alteraciones de toda índole, explotadas con fines expresivos de manera tal que han sido el arsenal inagotable donde se han abastecido, en nuestro siglo, los tratados de preceptiva literaria y las teorías concernientes al quehacer poético.



## LA RIMA

Los modernistas emplearon la rima consonante y la asonante, con predominio de la primera. En ello no hay innovación alguna; pero sí en las alternancias de versos esdrújulos con agudos por ejemplo, y en la audacia con que se presentaban estrofas enteras con rima consonante en versos todos esdrújulos; o bien, en agudos de idéntica rima.

Ejemplo de rima consonante en una estrofa cuaternaria en esdrújulos, nos lo da la inicial del poema *A Colón*:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,  
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,  
la perla de tus sueños, es una histérica  
de convulsivos nervios y frente pálida.

En cuanto a los de idéntica rima, es claro que el más conocido antecedente castellano nos lo da la Edad Media, en la cuaderna vía, que también era monorrima. Pero las estrofas del Modernismo no tienen la pesadez y la monotonía de aquélla. Ejemplo rubendariano de agudos monorrimos:

Vuela la mágica ilusión  
en un ocaso de pasión  
y la acompaña una canción  
del corazón.

(*Prosas Profanas*, 779).

Ejemplo de agudos:

Intenso licor  
perfume y color

me hiciera sentir  
su boca de flor;  
dile el alma por  
tan dulce elixir.

(Ibid., 610).

Para el gusto de hoy esta estrofa peca por el recargo de la rima, y más porque todos sus versos son oxítonos. Pero se nos hace agradable por dos particularidades: la conversión en oxítónica de la palabra *elixir*, y el encabalgamiento de la preposición *por*, al final del cuarto verso, con el verso siguiente. Aquí se trata de un encabalgamiento versal. Además, por el hecho de quedar esta palabra en posición final del verso, siendo monosilábica, y átona, se convierte en tónica.

Sólo por no dejar incompleto el cuadro, ya que en otra forma la cita sería superflua, he aquí un ejemplo con versos llanos:

Ellos eran soberbios, leales y francos,  
ceñidas las cabezas de raras plumas;  
¡ojalá hubieran sido los hombres blancos  
como los Atahualpas y Moctezumas!

(A Colón).

Alternancias de agudos y esdrújulos:

Eres los Estados Unidos,  
eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aun reza a Jesucristo y aun habla en español.

(A Roosevelt).

En Occidente húndese  
el sol crepuscular;  
vestido de oro y púrpura  
mañana volverá.

(Canción otoñal).

En el siguiente ejemplo de la *Sonatina*, alternan las tres posibilidades, es decir, proparoxítonos, paroxítonos y oxítonos:

¡Oh, quién fuera hipsípila que dejó la crisálida!  
(La princesa está triste. La princesa está pálida).  
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!  
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe  
(La princesa está pálida. La princesa está triste).  
más brillante que el alba, más hermoso que Abril!

En la *Sinfonía en gris mayor* (PROSAS PROFANAS, 591), todo el poema se desenvuelve con la rima asonante en *i* en los pares.

*Rimas Internas.* Los renacentistas habían empleado la rima interna, pero no con la insistencia con que lo hicieron los modernistas, que lograron con ello acentuar la musicalidad del verso. Hoy, por lo mismo, se evita. En este punto los modernistas desatendieron la indicación verlainiana.

Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo.  
(*Coloquio de los Centauros*).

Y después de la Virgen, la Hetaíra  
diosa, su blanca, rosa y rubia hermana.  
(*Divagación, Prosas Profanas, 552*).

Su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa.  
(*Ite, Missa est*).

Amar y sufrir, sufrir y sentir.  
(X, C. de V. y E., 663).

Mía, luz del día.  
(*Mía, Prosas Profanas, 569*).

Y el universo el verso de su música activa.  
(*Helios, C. de V. y E., 643*).

Del agua que la brisa riza y el sol irisa.

(*Coloquio de los Centauros*).

La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte.

(*Ibid.*).

Los vivos ojos rojos del alma del rubí.

(*Ibid.*).

Las almas se abrevan del vino divino.

(Canto de la sangre, *Prosas Profanas*, 595).

Porque si de la flauta la boca mía toca.

(*Dafne*, *Ibid.*, 620).

Alma de oro, fina voz de oro.

(*Trébol*, 2, C. de V. y E., 660).

Con las rimas internas se musicaliza más el verso, sobre todo porque los sonidos que se repiten son generalmente los más sonoros; abundan en palabras como lira, ríe, oro, rosa.

La *reiteración* es una de las formas de la *puesta en relieve*.

## LOS METROS Y LOS RITMOS

La mayor revolución del Modernismo fue de carácter métrico: la sustitución de la medida silábica por la acentual. No se hace referencia aquí a la versificación cuantitativa dependiente de la duración de sonidos y sílabas, largas o breves, que regía el sistema griego y el latino. Lo que el Modernismo superó fue el requisito de un número fijo de sílabas para cada uno de los versos, que, como unidades menores sujetas a la estructura estrófica, subordinaban a ésta su propia medida al par que la distribución acentual. El Modernismo logró la libertad en cuanto al número de sílabas de cada verso, y respetó las exigencias de los pies rítmicos, que colocados en sucesión continua produjeron efectos de gran musicalidad.

Algunos modernistas practicaron esta forma antes que Darío. El famoso *Nocturno* de José Asunción Silva es un perfecto modelo de este cambio. Pero fue el nicaragüense el que se erigió, en virtud de su talento, en el maestro de toda la poesía castellana del novecientos.

En un estudio sobre "La métrica en Rubén", Luis Jiménez Martos afirma que lo que más orienta a Rubén Darío es "el contacto con los versos de Víctor Hugo" (18). Esta opinión puede basarse en las confesiones del propio Darío, cuando alude a sus lecturas de Hugo desde El Salvador.

La conquista de la medida acentual era tan necesaria que sigue vigente. Es claro que el poeta no arrojó por la borda la tradición, y en su obra figura toda clase de metros.

---

(18) *Estafeta Literaria*, números 360-361, Extra, 1967 página 25.

De todos los versos castellanos, el que más empleó fue el octosilábico. Según el cómputo efectuado por Juan Francisco Sánchez <sup>(19)</sup>, Darío escribió 8 446 versos octosilábicos, lo cual resulta normal dentro de la tradición, puesto que es ese no sólo el metro empleado popularmente, desde los orígenes de la literatura castellana, sino que además es la medida general —no absoluta— de los refranes mismos, ya que en la lengua nuestra los grupos silábicos entre pausa y pausa oscilan, por promedio, entre las siete y las once sílabas.

Sin embargo, el dato proporcionado por Juan Francisco Sánchez además de que señala los vínculos de nuestro poeta con la tradición, ofrece cierto interés porque involucra una peculiaridad respecto al movimiento modernista, cuyo verso favorito no fue sino el alejandrino.

Darío maneja el octosílabo desde sus primeras composiciones con destreza incomparable. *Primaveral*, antes comentado, es un romance primoroso:

Mes de rosas. Van mis rimas  
en ronda, a la vasta selva,  
a recoger miel y aromas  
en las flores entreabiertas.  
Amada, ven. El gran bosque  
es nuestro templo; allí ondea  
y flota un santo perfume  
de amor. El pájaro vuela  
de un árbol a otro y saluda  
tu frente rosada y bella  
como a un alma; y las encinas  
robustas, altas, soberbias,  
cuando tú pasas, agitan  
sus hojas verdes y trémulas,  
y enarcan sus ramas como  
para que pase una reina.  
¡Oh, amada mía! Es el dulce  
tiempo de la primavera.

---

(19) Citado por OLIVER BELMÁS, op. cit., página 366.



También empleó con cierta frecuencia el heptasílabo y otros versos de arte menor, generalmente alterando con otros de arte mayor.

El *eneasílabo* también se flexibilizó en sus manos. La *Canción de otoño en primavera* está compuesta en este difícil verso, que él imitó, sobre todo, del francés.

Juventud, divino tesoro,  
¡ya te vas para no volver!  
Cuando quiero llorar, no lloro...  
y a veces lloro sin querer.

(C. de V. y E., 657).

EL CANTO ERRANTE se inicia con enneasílabos:

El cantor va por todo el mundo  
sonriente o meditabundo.

El último poema que escribió, *Divagaciones*, 1136, está también en enneasílabos, salvo el verso inicial del estribillo, que es decasílabo:

Mis ojos espantos han visto,  
tal ha sido mi triste suerte;  
cual la de mi Señor Jesucristo,  
mi alma está triste hasta la muerte.

*Los decasílabos.* En CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA hay un excelente poema en decasílabos:

¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!  
Tu dulce vientre cubrió de seda  
el Dios. ¡Miel y oro sobre la brisa!  
Sonaban alternativamente  
flauta y cristales, Pan y la fuente.  
¡Tierra era canto; Cielo, sonrisa!

Obsérvese en el cuarto verso el encabalgamiento medial que impide la cesura tras la quinta sílaba.

*El endecasílabo.* Este aristocrático verso que se introdujo definitivamente al castellano en el siglo XVI gracias a la obra poética de Garcilaso, fue también muy empleado por Rubén Darío. En endecasílabos está escrito el poema tan celebrado que inicia los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA:

Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana. (627).

Como se advierte, en los serventesios alternan los clásicos endecasílabos sáficos (los tres primeros), con el melódico (el cuarto).

Hay una musicalidad especial en el poema que comienza:

El verso sutil	que pasa o se posa
sobre la mujer	o sobre la rosa,
beso puede ser.	o ser mariposa.

(C. de V. y E., X, 663).

Los hemistiquios iniciales agudos, demarcan especialmente la cesura, con lo cual se destaca también el paralelismo métrico y los otros paralelismos sintácticos y semánticos que se han señalado en esta estrofa. Esta condición de oxítonos de los hemistiquios iniciales se mantiene en todo el poema, salvo en el segundo verso de la tercera estrofa:

Amor y dolor. Halagos y enojos.  
Herodías ríe en los labios rojos.  
Dos verdugos hay que están en los ojos.

La distinción con respecto a la estrofa antes citada es sólo léxica, porque métricamente la *e* final de *ríe* (postónica) y la inicial de *en* (átona también) se resuelven en un solo sonido.

En *dodecasílabos* tenemos la *Sinfonía en gris mayor* (C. de V. y E., 591) con hemistiquios iguales, con acentos

en 2ª, 5ª, 8ª y 10ª; y con acentos en 5ª y 11ª, las *Letanias de Nuestro Señor Don Quijote*, del mismo libro 685.

*Los tredecasilabos.* No abundan estos versos en la lírica castellana, ni particularmente en el Modernismo. Del soneto tredecasilábico *Urna votiva*, expresa "Lauzar", Osvaldo Crispo Acosta <sup>(20)</sup> que los tredecasilabos constan de cuatro anapestos. Y ésa parece ser la solución más acertada:

So breel cá / ro des pó / joes ta úr / na cin cé / (lo);

porque la otra posibilidad que Oliver sugiere, de un peán y tres anfibracos, conviene, en efecto, a los versos siguientes, pero en el inicial resulta en exceso forzada:

So breel cá ro / des pó jo / es táur na / cin cé lo.

Es forzada porque el hiato en despojo / esta intensificaría el acento prosódico de esta, en tanto que exigiría un diptongo en *aur*, (esta *urna*), con un desplazamiento acentual de la u hacia la a precedente, que por necesidad sería el núcleo silábico para que funcionaran métricamente como una sola sílaba. De mantenerse el acento sobre la u, se mantiene la división en dos sílabas.

En los versos restantes no se da este problema, y caben las dos interpretaciones rítmicas aludidas. Porque en el tercer verso de esta estrofa, la sílaba métrica *laur* (novena de todo el verso, tercera, tónica, del tercer anapesto, o bien, segunda, tónica, del segundo anfibraco), se unen en una sílaba los dos mismos sonidos aquellos (a u); sin embargo, en el caso de *esta urna* había el encuentro de dos palabras con acento prosódico /*ésta úrna*/, mientras que en *de la urna*, las dos voces que preceden (de, la) son palabras átonas que por ir siempre ayoyadas acentualmente sobre la siguiente, como proclíticas, pierden caracterización métrica, y el desplazamiento acentual que de hecho se da en este nuevo caso es, por frecuente, apenas perceptible, lo que no ocurre en el caso de *esta urna*, en que la voz

---

(20) Citado por OLIVER, op. cit., 389.

*esta* acumularía dos acentos prosódicos contiguos que el ritmo castellano rechaza. Por ello, para aceptar el ritmo anfibráquico en ese verso primero habría una doble alteración acentual en la palabra *esta*: una, la pérdida del acento prosódico de su sílaba inicial, y luego la recepción de un acento sobre la *a*, atraído de la *u* siguiente.

Por todo lo cual considero que el ritmo anapéstico señalado por "Lauxar" es el preciso de estos cuatro versos:

Sobre el caro despojo esta urna cincelo:  
un amable frescor de inmortal siempreviva  
que decore la greca de la urna votiva  
en la copa que guarda rocío del cielo.

Los *tetradecasílabos* fueron muy usados por los modernistas, principalmente en hemistiquios de siete más siete, esto es, en alejandrinos.

Este verso viene en la poesía castellana desde la Edad Media, en la cuaderna vía, que

"Mester es sen pecado, ca es de clerezía",

como dice orgullosamente el LIBRO DE ALEXANDRE.

Rubén Darío hizo de él un verso más elástico, jugando con el lugar de la cesura, que era siempre tras la séptima sílaba. Ahora, a semejanza del francés, sería móvil. Y por lo mismo, los hemistiquios serían, estrictamente hablando, heterostiquios, por la variedad de su medida.

En el poema *A Phocás el campesino*, de CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, 667, tenemos un buen ejemplo:

Sueña, hijo mío, todavía, y cuando crezcas,  
perdóname el fatal don de darte la vida  
que yo hubiera querido de azul y rosas frescas.

El primer verso es un caso clarísimo en que el alejandrino trastrueca su acostumbrada estructura rítmica. Los preceptistas suelen citar ejemplos de doble y hasta triple cesura. (Lo que arde, / lo que expira, / lo que



Para la [1912]  
Historia

Hoy Domingo 6 de Octubre a las 10, 20 a. m. (hora de la Matutina) abordo del vapor holandés "Zee lander" atracado en la dársena A, vi al Sr. Rubén Darío. Vestía un traje color "piel de pantera", llevaba guita a lo maquinista, las manos en la espalda y se chapaban los labios y la lengua profundamente. Miré la ciudad unos minutos y volví a la cámara a las 10, 32 a. m. vió la primera pitáola a las 10, 36 en la calle Solís, para de Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al puerto. Me miró con horrible genuflexión de un rostro encanecido.

Página de Delmira Agustini escrita cuando el arribo de Rubén Darío a Montevideo.