

La verdadera religión de Rubén Darío: el vaivén rítmico del cosmos

Jacoba Koene
Anderson University
Anderson, Indiana

Rubén Darío (1867-1916) se conoce universalmente como la figura central del modernismo hispanoamericano. Como dice Octavio Paz, Darío es "un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar" (*Cuadrivio* 13). Darío nació en Metapa, una pequeña población de Nicaragua. Recibió una educación rudimentaria, aprendiendo en una escuela dirigida por jesuitas algo de latín, griego y literatura española. Criado por una tía materna en ciudad León, a los trece años ya escribía versos y había establecido fama de "poeta-niño." Darío dio impulso a la transformación de la poesía y la prosa en la lengua española, y promovió una nueva conciencia de la responsabilidad artística entre los poetas y escritores del mundo hispánico. El enfoque del presente ensayo es la búsqueda religiosa que motivó al poeta en su creación poética a través de su vida, y el sentido en que esta indagación es un reflejo de la época en que vivió.

Hacia fines del siglo XIX la ciencia había transformado irrevocablemente la visión del mundo y producido también una revolución filosófica. Como resultado, una de las características sobresalientes del modernismo fue la pérdida de normas tradicionales, tanto religiosas como sociales. Según los modernistas, la sociedad del futuro podría organizarse sobre bases más racionales que la del pasado (Gullón 107). Aunque los modernistas hispanoamericanos se aferraban a una visión neoplatónica que provenía del romanticismo, ya no podían sostener esa imagen idealizada de la experiencia humana. Paradójicamente, fue precisamente su búsqueda de una visión

metafísica la que colocó a Darío más firmemente dentro de la tradición histórica, ya que ese anhelo de lo trascendental era uno de los elementos románticos más arraigados en el modernismo (Pearsall, *An Art Alienated* 85).

Al comentar la búsqueda religiosa de Darío no se habla de la religión en términos tradicionales. Más bien, para Darío la poesía llegó a cumplir una función de revelación distinta a la revelación religiosa, idea totalmente extraña a la tradición castellana. En esta cosmovisión, el poeta no es el dueño de la revelación sino el agente de transmisión de la misma. En su exploración del significado metafísico del universo, Darío no se limitó a sondeos comunes a la tradición católica en que se crió, tales como la inmortalidad del alma, los milagros, el fin del mundo y el Juicio Final, las almas en pena, y el reencuentro en el Cielo de las almas fraternales. Aunque estos temas están presentes en su creación literaria, también se prestó a nociones de la clarividencia y la telepatía, los sueños premonitorios, las reencarnaciones, los signos ominosos y astrales, la fatalidad, y el espiritismo (Anderson Imbert 202-03). Su indagación lo llevó a expresar en su obra poética ideas panteístas, esotéricas, ocultistas, espiritualistas, pitagóricas, cristianas, y anti-clericales (Ingwersen 118). Buscaba el ritmo perfecto como fuente de la creación poética y como llave del universo, pero acabó desgastando su vida en un vaivén constante. Su vida fue una ambivalencia continua entre la repulsión y la fascinación ante la religión tradicional; entre sus innovaciones métricas y verbales, y su sensación de esterilidad poética e impotencia creadora; entre el pitagorismo y la duda; entre el miedo a la muerte como término final y su atracción a ella como a un despertar glorioso. Es finalmente este vaivén rítmico lo que integra su cosmovisión y rige su obra poética.

Según Octavio Paz, aunque hoy el libro *Azul . . .* (1888) es una reliquia histórica, fue un libro profético en su tiempo (*Cuadrivio* 34). Señala el poema "Venus" como la primera creación poética importante de Darío. Una lectura cuidadosa del poema revela que contiene una multiplicidad de posibles significados y una relación antitética de elementos, ambas indicativas de la dualidad que sería tan importante en sus libros ulteriores. El primer cuarteto establece la antítesis básica entre un objeto y su medio-ambiente:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín.

En el obscuro cielo, Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.¹

El ambiente de la "tranquila noche" del primer hemistiquio se antepone al poeta y sus "nostalgias amargas." En el segundo verso, "quietud" y "callado" sirven para reforzar la imagen de tranquilidad y también establecen una dualidad: entre el aspecto espiritual (comunicado por el sustantivo "quietud") y el aspecto físico (comunicado por el adjetivo "callado"). Luego, en el tercer y cuarto versos, "Venus bella temblando lucía" se contrasta con el ambiente del "obscuro cielo." También aparece una dualidad de significado: Venus como planeta y como diosa. Al agregar la descripción "como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín," el poeta alude a la dualidad que existe en la atracción de Venus: tiene cualidades sensuales y sagradas. Estas forman un paralelo con la dualidad físico-espiritual del ambiente que rodea al poeta.

Las imágenes del segundo cuarteto se desarrollan en relación a los esfuerzos por parte del poeta de poseer la belleza que tanto anhela:

A mi alma enamorada, una reina oriental parecía
que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triunfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.

Emplea imágenes exóticas: "el techo de su camarín," y "recostada sobre un palanquín," que siguen el símil de "ébano" y "un dorado y divino jazmín" del primer cuarteto. Sustenta así la idea de afán por lo sagrado y lo sensual. El uso del nuevo símil, "una reina oriental parecía," combina la dualidad de un ser terrestre, aparentemente alcanzable pero aún distante. Las "nostalgias amargas" del primer verso se vuelven más llenas de ansia, porque el poeta ahora está separado del objeto de su amor no sólo por la distancia sino por la superioridad de ella y su amor por otro.

Los dos tercetos que siguen son unidos tanto temática como gramaticalmente:

¡Oh reina rubia! --díjele--, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,

y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.
 El aire de la noche, refrescaba la atmósfera cálida.
 Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.

El poeta emplea la metáfora de una transformación de crisálida a criatura capaz de volar, con su conotación de perfección dual: una perfección que es tanto espiritual como física. Esta perfección/transformación representa también su posibilidad de llegar a tener acceso a Venus. Los vocablos empleados al describir aquí el medio-ambiente de Venus enfatizan otra vez su dualidad como diosa y planeta: "siderales," "fuego," "luz," "nimbo," "rubia," "amar," etc. Esta multiplicidad de significados confirma que el objeto deseado por el poeta es tanto sagrado como sensual; es una idealización de la belleza espiritual y física. Así el poema se vincula estrechamente con un tema frecuentemente repetido en *Azul . . .*, la búsqueda de un ideal (Ellis 90-93).

Esta búsqueda se vuelve a repetir en *Prosas profanas* (1896-1901), pero ahora con un desafío al poeta. El poeta concluye las "Palabras liminares" diciendo, "Y la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encintas" (181). Al poeta le toca la creación de un ideal, la expresión del ritmo del universo. También el título del libro constituye un tipo de desafío que está íntimamente relacionado con una de las preocupaciones centrales de Darío, o sea, su ambivalencia entre la aversión y la atracción a la religión tradicional. La designación *Prosas profanas* es una muestra de confusión intencional entre el vocabulario litúrgico y el del placer. *Prosas* son los himnos que se cantan en la misa católica después del Evangelio; aquí Darío emplea la palabra para nombrar una colección de versos predominantemente eróticos, haciendo aún más agudo el certamen al calificarlos como *profanos*.

Entre los muchos poemas de esta colección, cabe señalar dos en particular que siguen esta exploración de la relación entre lo sagrado y lo profano. "Para la misa" es un poema que deliberadamente confunde al lector. El título sugiere una temática propiamente religiosa; pero al leerlo, uno se da cuenta que el poeta no habla aquí de la misa católica sino de un tipo de culto al amor y a la belleza:

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

la cubana-japonesa.

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

Diera un tesoro el Mikado
por sentirse acariciado
por princesa tan gentil,

digna de que un gran pintor
la pinte junto a una flor
en un vaso de marfil. (193)

El poeta describe una escena en la que un amante contempla al objeto de su amor y la declara tan preciosa que hasta el emperador del Japón ("el Mikado") daría un tesoro para sentir sus caricias. Sin embargo, a pesar de lo deseable que es, los detalles de su descripción son como de una obra de arte, no de una persona de carne y hueso. Es un ejemplo de poesía pictorial o icónica, en la cual el poeta describe objetos de arte, ya sean reales o imaginarios (Hagstrum 172-73). Esta idea se establece desde el primer cuarteto cuando dice, "Miré . . ./ el retrato de María." Se concretiza aún más en el último terceto al declarar que es "digna de que un gran pintor/ la pinte . . ." Esta técnica de reducir al objeto de su amor a una obra de arte, sirve para señalar que es como un ideal inalcanzable por el poeta. La distancia entre amante y amada se aumenta aún más con la descripción exótica de "cubana-japonesa" y "princesa."

Todo este distanciamiento cumple la función de recordar al lector el título, tanto del poema, "Para la misa," como de la colección, *Prosas profanas*. El poeta no está detallando aquí un mero cuadro de un ser amado; define más bien la tensión religiosa que lo atormenta. Al ponerle el nombre "María" a la mujer del poema, hace pensar en la Virgen María que es tan importante en la tradicional religión hispánica, y se vuelve símbolo del vaivén religioso de Darío: una oscilación constante entre aversión y atracción por la religión católica.

"Itte, missa est" es otro poema que representa esta ambivalencia entre lo sagrado y lo profano para Darío. El título es la frase que significa el fin de la misa católica, pero aquí se aplica a la narración de una

atracción sexual expresada en terminología religiosa. La "Eloísa" del primer verso simboliza el sentimiento amoroso, pero en los detalles del cuadro verbal pintado por el poeta se emplean vocablos de tipo religioso: "virgen," "hostia," "misa," "altar," etc. Para confundir aún más la imagen, Darío incluye no sólo terminología católica sino también vocablos que recuerdan los ritos religiosos de los griegos: "sonámbula . . . profetisa," y "esfinge." El último verso, "¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!" expresa lo mismo que el título, pero ahora en lenguaje profano. En este caso, Darío termina su debate interno de manera triunfal: ahora el poeta es el vencedor, tiene la respuesta al enigma de la vida. Según los griegos, la esfinge era un ser fabuloso con cabeza humana, busto femenino, cuerpo de león y alas, que devoraba a los caminantes que no respondían bien a sus preguntas (Castillo 439). Pero en este poema, Darío concluye que "la enamorada esfinge quedará estupefacta,/ apagaré la llama de la vestal intacta,/ ¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!" Su unión sexual con la amada es símbolo metafórico que representa la comprensión del misterio de la vida.

No obstante la nota triunfal del poema analizado arriba, el tono dominante de esta colección es uno de oscilación entre duda y seguridad; entre comprensión y desengaño. Desde el primer poema de esta colección, "Era un aire suave . . ." Darío asienta su preocupación con la dualidad del cosmos. Las primeras seis estrofas del poema establecen el ambiente de una fiesta galante, por medio de técnicas simbolistas, conotación, sugestión, personificación, alusiones musicales, e insinuaciones de arte pictorial. Luego, en las tres estrofas centrales del poema, hay una advertencia al lector atento. "Al oír las quejas de sus caballeros," la reacción de la "divina Eulalia," es algo inesperado: "ríe, ríe, ríe." Este refrán se repite varias veces, como para dar énfasis a la dualidad de Eulalia: es "maligna y bella." El poema termina con un encapsulamiento de esta idea de la dualidad fundamental entre la belleza y la crueldad: "sé que Eulalia ríe todavía,/ ¡y es crüel y eterna su risa de oro!" (183)

En el fabuloso "Coloquio de los centauros" (200-07) la sensualidad poética se vuelve reflexión apasionada. Este poema es un buen ejemplo del pitagorismo dariano, o como dice Theodore Jensen, su neo-pitagorismo modernista (7). Jensen afirma que para Darío el pitagorismo no era sólo una técnica poética sino un modo de vivir. Lo llama neo-pitagorismo porque incluye otras influencias típicas del modernismo, tales como el teosofismo. Señala que para Darío, el

pitagorismo incluía: un concepto rítmico del universo que se componía de una serie de dualidades, todas unidas por la armonía cósmica; la numerología como llave y fundación secreta de esta armonía, y la música como el mejor representante de la relación entre número y armonía; la idea de la reencarnación; una confusión entre platonismo, orfismo, y pitagorismo; un gran interés en el ocultismo y las doctrinas esotéricas de las religiones orientales; una preocupación por la confrontación entre la cultura judeo-cristiana y la helénica-romana; y un rechazo definitivo del positivismo proporcionado por el mundo de los avances científicos (8-9). En este contexto, "El coloquio de los centauros" es quizás la forma más completa de la visión pitagórica de Darío. En él se cristalizan sus diversas ideas sobre el misterio de las cosas. Es una afirmación que no se limita, ni en el tiempo ni en el espacio: "En la isla . . . /del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta/ de las eternas liras se escucha." Incorpora la idea de la armonía misteriosa del cosmos: "digamos/ . . . el triunfo del terrible misterio de las cosas." Afirma que existe una verdad que rige toda la vida: "Eres la fuente sana/ de la verdad que busca la triste raza humana." Exalta la "sagrada Naturaleza," personificándola: el aire "reposa;" la hoja del laurel se "estremece;" menciona el "vientre de la tierra" y "las carnes de los árboles." Expone la reencarnación: "He aquí que renacen los lauros milenarios," y la transmigración de un estado a otro: "entre las rocas y entre/ las carnes de los árboles, y dentro humana fôrma,/ es un mismo secreto y es una misma norma:/ potente y sutilísimo, universal resumen/ de la suprema fuerza, de la virtud del Numen." Declara que todo tiene vida y todo es parte del misterio del universo: "Las cosas tienen un ser vital . . . / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;/ cada hoja de cada árbol canta un propio cantar/ y hay un alma en cada una de las gotas del mar." El universo está compuesto de fuerzas antitéticas, de bien y de mal. El poeta/sacerdote de esta cosmovisión busca comprender el significado de la naturaleza, pero no sabe si el conocimiento que alcanza será algo bello o algo destructivo: "el sacerdote, suele oír el acento/ desconocido; a veces enuncia el vago viento/ un misterio . . . / Y el hombre favorito del numen, en la linfa/ o la ráfaga, encuentra mentor: --demonio o ninfa."

Otra obra poética de *Prosas profanas* que capta la visión pitagórica de Darío es "Ama tu ritmo . . .":

Ama tu ritmo, y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;

eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

mata la indiferencia taciturna
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna. (236-37)

Es como si este poema fuera parte de un ritual de iniciación a las creencias pitagóricas (Jensen 15). Declara con admirable concisión la necesidad de vivir armoniosamente en el cosmos total. Darío quiso hacer leyes del ritmo y de la unidad: leyes de la poesía y leyes del universo. El soneto es una exhortación a la armonía: unidad y pluralidad no se contraponen sino que se resuelven en la poesía. El individuo es un microcosmos cuyo ritmo interno es análogo al ritmo universal; el artista, como microcosmos del universo, percibe y expresa el ritmo del macrocosmos porque también toca y pulsa dentro de su propio ser.

"La espiga" (234) es otro soneto que incorpora ideas pitagóricas en su exaltación de la naturaleza. Tiene un tema panteísta; su movimiento es de una expresión sutil a la exposición explícita de las fuerzas creadoras del universo, la "rítmica virtud de movimiento." Emplea una mezcla de imágenes de la naturaleza para representar símbolos religiosos: "la espiga" y "la flor de la harina" son la hostia de la misa católica; "el madero" es el árbol, que aún no se ha convertido en cruz; y "el cordero" es el supremo sacrificio que hizo Cristo para traer armonía al mundo. En el cuadro verbal del poema se emplean los colores azul y oro, colores típicos del altar católico y aquí parte del altar natural. En el último verso, el poeta expresa su fe en la armonía pitagórica, afirmando que la unidad del universo está presente en la naturaleza: "en la espiga de oro y luz duerme la misa."

Otro sentimiento que es continuo en Darío es el de esterilidad e impotencia; se expresa casi como una indignidad ante su incapacidad creadora. A pesar de su desafío arrogante en las "Palabras liminares," la colección de *Prosas profanas* también incluye numerosos ejemplos de su frustración en la tarea de realizar la concordancia universal que tanto profesaba y anhelaba.

En "La página blanca" (213-14) Darío revela lo ilusorio que es la creación artística. El artista-poeta busca la "forma," o sea, la manera adecuada de expresar lingüísticamente la "forma" de la visión que lo inspira. En el primer verso, habla de sus "ensueños," que son las fantasías e ideas que quiere expresar, y que representan el "estado poético" necesario para la creación poética. Pero esta expresión es algo ilusorio. El "desfile" que llega a la página blanca son las palabras que tratan lingüísticamente de darle forma a sus "ensueños y sombras."

En la siguiente estrofa el poeta habla de "extraños poemas," o sea, poemas que aún no se han escrito. El lector queda con la impresión de que el poeta envejece sin lograr la expresión poética que busca: habla de sus "canas," los "cascos de nieve," sus "arrugas," que reemplazan sus fuerzas de hombre viril y joven que era cuando empezó la tarea. Esta vez le alcanza sin que haya realizado su ideal: una expresión lingüística adecuada para revelar las ideas que le llenan la mente.

Luego, el "desfile" de la segunda estrofa se vuelve a configurar en la imagen de los "tardos camellos" que cruzan el desierto, que es otra vez la página blanca que queda por llenarse de palabras. Estas palabras son fugaces, ilusorias; representan las preocupaciones universales: "Este [camello] lleva/ una carga/ de dolores y angustias antiguas." Son temas que no se limitan ni en el tiempo ni en el espacio; son eternos: "angustias antiguas," y son de todo el mundo: "de pueblos . . . de razas." Menciona la reina de Saba, que según la leyenda etíope fue al rey Salomón con sus riquezas para buscar la sabiduría de éste, lo cual es la verdadera riqueza: "Otro lleva/ en la espalda/ el cofre de ensueños, de perlas y oro . . ." Habla de la Esperanza, que se ha muerto, como se están muriendo sus propias esperanzas de encontrar una expresión poética perfecta: "Otro lleva/ una caja/ en que va, dolorosa difunta,/ como un muerto lirio la pobre Esperanza."

Finalmente hace alusión a la "Reina invencible," que es "la Muerte." Aquí también se nota una de las tensiones siempre presentes en la obra dariana: entre el miedo a la muerte como límite final y su atracción a ella como a un despertar interminable. Aunque está vestida de "ropas oscuras," también la considera "la bella inviolada."

Cabe hacer un comentario final acerca de la forma del poema mismo: Darío en esta obra poética juega con la tipografía, cambiando la apariencia física del poema para llamar la atención al poema mismo, como a un objeto estético. Como el poeta Mallarmé, Darío aquí da la idea de la fragilidad y la ineficacia del lenguaje para expresar la visión que lo inspira (Pearsall, "Rubén Darío . . ." 38-39). Esta ineficacia lo lleva a cuestionar la esencia de la poesía misma como expresión artística.

Al publicar la edición de 1901 de *Prosas profanas*, Darío decidió concluirla con el soneto "Yo persigo una forma . . ." (240-41), poema que no había incluido en la edición de 1896 (Pearsall, *An Art Alienated*, 66). En este último poema de la colección, se ha desvanecido la actitud arrogante de las "Palabras liminares" en las cuales expresa su gran desafío de creación poética. Ahora declara lo ilusorio de la tarea creadora al escribir: "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo/ ... Yo no hallo sino la palabra que huye . . ." Habla tanto de la visión de belleza como de la expresión lingüística de ella. El "estilo" se refiere a la forma que busca, y también al punzón que usaban los antiguos para escribir en sus tablillas. Habla de ambición y fracaso: un "pensamiento que busca ser" pero que no llega a ser; que "se anuncia con un beso" sin el cual la Bella durmiente no se despertará. Pero el "abrazo" es "imposible" porque la estatua de la Venus de Milo no tiene brazos para abrazar. Son alusiones vagas, ambiguas: el beso no se realiza, así que la Belleza se queda durmiendo; no llega a tener vida, como tampoco el poeta alcanza expresar lo que desea.

En el primer terceto del soneto, Darío enumera una serie de imágenes inconclusas que simbolizan también su incapacidad de incorporar su visión inexpressable en lenguaje humano. El poema, y así el libro, termina con el gran signo de interrogación formado por el cuello del cisne: está allí, cuestionando su habilidad, testigo mudo a su fracaso en el intento de expresar la armonía universal. La gran ironía contradictoria de este poema es que, al describir su dilema, el poeta sí logra crear una bella obra de arte.

En el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza* (1905) Darío habla del modernismo como un "movimiento de libertad" (243). Esta insistencia en la libertad creadora suena como un eco del desafío poético/creador de *Prosas profanas*. Sin embargo, en el primer poema de la colección el poeta parece rechazar todo lo que ha producido anteriormente: "Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana" (244). Por eso, la interpretación tradicional de este

libro ha sido la de un intento de escribir poesía de temas más serios, en contraste con el aspecto un poco frívolo de lo compuesto antes (Pearsall, *An Art Alienated* 77). Sin embargo, al estudiar la poesía de este poemario como parte de su búsqueda de una manera de expresar la armonía universal que tanto anhelaba, se nota que realmente no hay ruptura entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Éste no es tanto un rechazo de lo que el poeta había escrito antes, sino una continuación de sus esfuerzos de encontrar concordancia, armonía; las vacilaciones entre las dualidades de su vida continúan y se agudizan. "Yo soy aquel . . ." (244-47), primer poema de la colección, sirve como un auto-retrato del poeta, en el cual se describe a sí mismo no sólo de manera biográfica sino también en cuanto a su peregrinaje espiritual/poético. Desde el primer verso expresa cierta ambigüedad acerca de sus propias creaciones artísticas: ". . . ayer no más decía." En esta frase el poeta nos comunica dos ideas simultáneas. En primer lugar declara que lo que él mismo había producido antes era de poco valor comparado con lo que piensa presentar en esta obra presente: no era más que "el verso azul y la canción profana." Pero al mismo tiempo, no se quiere distanciar demasiado de lo anterior: fue apenas ayer, o "ayer no más . . ." y aún sigue tratando de conciliar en sí mismo las dualidades que lo atormentan y no lo dejan encontrar la armonía que tanto anhela.

Hace referencias a sus intentos de reanimar la tradición hispánica, y a sus innovaciones métricas y lingüísticas: "muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita." Alude a los anhelos místicos que lo relacionan con Hugo, y la cualidad musical de su poesía que recuerda a Verlaine. Nombra algunas de las tradiciones clásicas que lo inspiran, y al mencionar figuras mitológicas antagonistas sugiere otra vez la dualidad que siempre está presente en su obra: "juntaba a la pasión divina/ una sensual hiperestesia humana." Indica que el arte funciona como bálsamo en su vida: "si hubo áspera hiel en mi existencia,/ melificó toda acritud el Arte." Expresa su misión como poeta en un tipo de *arte poética* en miniatura: "El alma... debe ir desnuda,/ temblando de deseo y fiebre santa,/ . . . así sueña, así vibra y así canta." Y va más allá: la misión del poeta es crear, y ésta es una misión divina: "El Arte puro como Cristo exclama:/ *Ego sum lux et veritas et vita!*" Luego, vuelve a recordar el aspecto problemático de su tarea: "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." Pero finalmente termina con una nota, si no

triumfal por lo menos optimista: se trasciende el pesimismo anterior al anticipar el nacimiento de la verdad. "La virtud está en ser tranquilo y fuerte;/ con el fuego interior todo se abrasa;/ se triunfa del rencor y de la muerte,/ y hacia Belén . . . ¡la caravana pasa!" Esta caravana recuerda no sólo los camellos de los magos que visitaron Belén para buscar al Cristo; también al lector atento recuerda las caravanas de "La página blanca." Darío sigue buscando esa expresión perfecta que alternativamente lo inspira porque es el ritmo del cosmos, y lo desespera por lo ilusorio que es.

"¡Torres de Dios! ¡Poetas!" es otro poema de *Cantos de vida y esperanza* que expresa la idealización del poeta como fuente de revelación. La palabra poética, "la sacra poesía," es mediación entre lo sagrado y lo humano, entre "la mágica esperanza . . . de armonía" y "el bestial elemento . . . el caníbal." Declara el aislamiento que siente como poeta ("torres") y el conflicto eterno entre el deseo de cumplir su tarea divina, y su miedo al peligro de estrellarse. Pero no sucumbe ante este miedo; como poeta, sabe que tiene acceso a una fuerza mayor, una inspiración divina. Los poetas son torres aisladas, pero no abandonadas porque son "torres de Dios," "¡pararrayos celestes/ . . . rompeolas de las eternidades!" A pesar del conflicto que siente el poeta por su temor al fracaso, no comunica una desesperación total. Aún hay lugar para esperar algo bueno: "¡Esperad, esperemos todavía!"

En "Melancolía," (286) dirigido a un amigo muerto, el poeta pide la Luz de la muerte corporal y reconoce el deseo de la armonía que siempre alienta su búsqueda:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueños y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto . . .

Y en este titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

Aunque el poeta aquí se declara "ciego" y "loco," no por eso abandona su misión creadora/poética. Su locura es una locura producida por la armonía que tanto aspira alcanzar. Su aflicción, su mal, es al mismo tiempo su razón de ser: la poesía. Su alma tiene sus momentos exaltados y sus momentos de desesperación; está abrumada, ya de sentimientos paganos, ya del cristianismo; a veces de todo, y otras veces de la nada. No obstante, su tarea es una obsesión que no lo deja en paz: tiene que "soñar," está obligado a seguir en su evolución poética.

La muerte, que le causa a veces pavor y a veces el deseo de juntarse a ella como principio y fin de todo, le parece alternativamente cerca y lejos: "a veces me parece que el camino es muy largo,/ y a veces que es muy corto . . ." La muerte es parte de la dualidad cósmica: la unidad es siempre dos.

Octavio Paz ha sugerido por eso que el caracol marino sea el emblema dariano: es "silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano" (*Cuadrivio* 64). En el poema "Caracol" (289-90), Darío lo compara con un instrumento musical que resuena con "incógnito acento." La música está allí para ser escuchada por el poeta/sacerdote del mundo, pero aún tiene que descubrir su ritmo; es "un misterioso viento." Es algo precioso y digno de ser descubierto; es "de oro/ macizo y recamado de las perlas más finas."

El caracol también es algo divino, porque "Europa le ha tocado con sus manos divinas." Representa la tarea del poeta, que es una misión divina, una revelación aparte de la revelación religiosa tradicional. El caracol tiene poderes eróticos, porque al llevarlo a sus labios le sirve para llamar a las sirenas. En Darío lo sexual siempre capta la esencia del ritmo cósmico: el mundo es un ser dual, hecho de la continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino. "Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales. El poeta no busca salvar su yo ni el de su amada sino confundirlos en el océano cósmico. Amar es ensanchar el ser" (*Cuadrivio* 57). El caracol simboliza esta unión/tensión universal porque, como dice el poeta, tiene "la forma . . . de un corazón," es el órgano trascendental que rige el fluir de la sangre vital.

Como en *Prosas profanas*, Darío cierra este libro con un poema que parece negar gran parte de lo que ha venido profesando: la visión pitagórica del ritmo del universo se vuelve otra vez un enigma. *Cantos de vida y esperanza*, a pesar de su título, contiene muchos elementos onerosos que resultan de su contemplación de la vida y la muerte y su intento desesperado de hallar el ritmo perfecto. Esta interiorización lo lleva al final a expresar su angustia en el poema "Lo fatal" (297):

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa 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! . . .

Desde el título de este poema, al emplear el pronombre neutro "lo," Darío sugiere que se trata aquí de algo indefinible e indescribible; que después de todo, su vida se resume en la ignorancia. En el primer cuarteto, el poeta establece una escala de valores existenciales, desde la "piedra dura, porque esa ya no siente" y el "árbol que es apenas sensitivo," hasta el "ser vivo" y la "vida consciente" que sienten el "dolor más grande" y la "mayor pesadumbre." En esta escala de valores, el hombre es el menos afortunado porque ha sido castigado con la conciencia de su sufrimiento. En contraste, declara que el árbol es dichoso porque apenas siente, y que la piedra (la menos consciente de todos) es más afortunada todavía. Esto refuta directamente las ideas pitagóricas a que se había aferrado antes: que en todas las cosas "hay un alma."

En el segundo cuarteto, Darío empieza a enumerar las razones o las causas por las cuales ha llegado a esa conclusión tan angustiada anteriormente expresada. Es como una lista de exclamaciones, todas

unidas por la conjunción "y." Para justificar la idea expuesta en el primer cuarteto, el poeta afirma que la peor angustia es la de existir sin saber su origen ni su destino. Está "sin rumbo" y siente temor tanto del pasado como del futuro. Lo único que es seguro es la muerte que le espera, y es precisamente esta conciencia de lo poco que sabe del misterio de la vida que le causa tanto sufrimiento y pavor, y que lo llevó a la valorización expresada en el primer cuarteto del "soneto."

Al final del segundo cuarteto, la emoción del poeta llega a tal intensidad que afecta hasta la estructura del poema. Mientras que los primeros cuartetos se componen de versos alejandrinos con rima regular (ABAB, CDCD), el final del octavo verso introduce un elemento irregular, para hacer del poema un soneto truncado. El octavo verso termina con la preposición "por" y va encabalgado al verso siguiente, que ya forma parte de lo que en un soneto tradicional sería el primer terceto. Así el segundo cuarteto está unido tanto temática como estructuralmente con la última parte del poema. En efecto, el poeta sigue con su enumeración de dudas y preocupaciones, siempre juntas por esa conjunción "y." Aquí también, Darío se refiere metafóricamente a la vida, "la carne que tienta," y la muerte, "la tumba que aguarda."

Una técnica interesante de la última parte de este poema es que Darío emplea aquí el plural del verbo: "conocemos," "sospechamos," "vamos" y "venimos." Con este detalle gramatical, el poeta implica que habla no sólo de su propio abatimiento, sino el de toda la humanidad. Su expresión poética es más que un lamento personal: es una letanía del poeta/sacerdote del cosmos. Al llegar a esta cumbre de congoja, Darío sintetiza su tesis central: que la procedencia de su sufrimiento es precisamente el no conocer su propio origen ni la dirección de su vida. El impacto de su pronunciamiento se intensifica al dejar el poema como sin terminar, con un trozo quebrado que acaba con un elipsis: "¡y no saber adónde vamos,/ ni de dónde venimos! . . ." En estos últimos versos el poeta ya no habla con metáforas; ya no tiene palabras para hablar. Y al quedar mudo, asienta claramente su dialéctica: que el hombre, por ser el más consciente de las criaturas, es el menos dichoso.

En "Dilucidaciones," el prólogo a *El canto errante* (1907), Darío vuelve a insistir en la importancia de la tarea poética/creadora. Dice que siempre habrá poesía: "La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos" (300). Pero ya su

tema, el de buscar la unión perfecta o el ritmo cósmico, se ha vuelto más obsesión que tema. Aunque ha declarado tantas veces que los poetas son los hijos predilectos porque tienen acceso a la verdad, ahora parece dudar de su propia capacidad de descubrir el secreto. En "Eheu!" (336-37) rechaza como inútil la "claridad latina." Reitera su inquietud, y aunque se expresa en términos pitagóricos ("el yo y el no yo") no da mucha esperanza de encontrar la respuesta que tanto busca.

¿De dónde viene mi canto?

Y yo, ¿adónde voy?

.....

Y esta claridad latina,

¿de qué me sirvió

a la entrada de la mina

del yo y el no yo . . . ?

.....

Unas vagas confidencias

del ser, y el no ser,

y fragmentos de conciencias

de ahora y ayer.

Con estas líneas plantea otro aspecto del pitagorismo. Los "fragmentos de conciencias" son las muchas diversas formas del ser, devanándose y recreándose, parte de un inacabable proceso de cambio, el ir y venir cósmico. Lo que Rubén Darío insinúa aquí es lo que en otras partes ha afirmado: la posibilidad de una cadena de mutaciones o reencarnaciones del alma. Buscaba consuelo en esta sugerencia, tratando de negar la idea de la aniquilación total de la muerte. La concepción cíclica de la vida y la idea del eterno retorno eran una alternativa a la nada que se le estaba imponiendo hacia finales de su vida.

En "Poema del otoño" (363-67) Darío otra vez expresa claramente esta experiencia panteísta de que el alma existe en toda la naturaleza:

en nosotros corre la savia
del universo.

Nuestro cráneo guarda el vibrar
de tierra y sol,
como el ruido de la mar

el caracol.

La sal del mar en nuestras venas
va a borbotones;

.....

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

Las criaturas que habitan tierra y mar son todas encarnaciones de una sola fuerza vital, la "Vida," que está presente en todo el universo, incluso el hombre. Estas imágenes son parte del intento del poeta/creador de incorporarse en el cosmos. Busca la integración total: integración rítmica y musical. A medida que siente que se le acerca la muerte, su búsqueda se vuelve por momentos una ansia mortal de sintetizar sus propensiones cristianas y pitagóricas.

En "La cartuja" (409), escrito en invierno de 1913 en la isla de Mallorca, se nota el conflicto perpetuo que sentía el poeta entre los temores que provenían de su juventud católica, y sus convicciones "paganas."

Sentir la unción de la divina mano,
ver florecer de eterna luz mi anhelo
y oír como un Pitágoras cristiano
la música teológica del cielo.

Darío aquí comunica su desesperación, su miedo de morir, y su indescribible tristeza al no haber logrado una síntesis entre sus profesiones pitagóricas y cristianas. Para el poeta, Pitágoras está cerca de Cristo, y su sentimiento religioso no puede negar ni el uno ni el otro. La "música . . . del cielo" puede ser el maravilloso silencio en que se declara el equilibrio de las constelaciones, un equilibrio que tanto había aspirado sin realizarlo en su vida.

El poeta vuelve a expresar esta profesión de fe cristiana-pitagórica en *El oro de Mallorca* (1913-1914), novela auto-biográfica que nunca terminó. El protagonista Benjamín Itaspes, personaje que representa al poeta (Skyrme, "Darío's Alter Ego" 405), declara que su religión es una pasión por el arte, y que su arte es pitagórico.

La vasta selva, como el aparato de la mecánica celeste, poseía una lengua armoniosa y melodiosa, que los seres demiúrgicos podían por lo menos percibir: Pitágoras y Wagner tenían razón. La Música en su inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual, y por eso los griegos comprendían también en ese vocablo a la excelsa Poesía, a la Creadora. Y que el arte era de trascendencia consoladora y suprema lo sabía por experiencia propia, pues jamás había recurrido a él sin salir aliviado de su baño de luces y de correspondencias mágicas.²

Aunque en este fragmento alude directamente sólo al pitagorismo y no a su fe católica, el poeta nunca logró abandonar totalmente su formación religiosa. De ahí su tensión. Concibe del arte como sacramento y del poeta como sacerdote/redentor: pero aún en esta visión pitagórica del cosmos recurre siempre a imágenes cristianas para expresarse.

Como se afirmó al comienzo de este ensayo, el modernismo fue básicamente una crisis cultural. Ante la pérdida de normas tradicionales, los poetas/filósofos sentían la urgencia de responder con una nueva cosmovisión. Rubén Darío representó la ruptura modernista con el pasado, pero como poeta tenía una relación compleja con la tradición histórica. Luchaba por trascender el pasado, pero esa misma tradición estaba siempre presente en su obra poética, como herencia incons³ciente y también en su compulsión por encontrar una visión adecuada de la vida y el arte. Su rechazo abierto del pasado literario hispánico que había tenido tanta influencia en su formación es testimonio a la conciencia profunda que tenía de la crisis histórica y personal en que vivía y trabajaba. A pesar de su pesquisa perpetua, no logra nunca resolver su oscilación entre las tensiones que lo consumen.

NOTAS

¹Rubén Darío, *Poesía*. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), 175. Todas las referencias a la obra de Darío serán citadas de esta edición.

²Este fragmento de *El oro de Mallorca* es citado de la *Revista Iberoamericana*, 63 (1967): 467-68.

OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Castillo, Homero. *Poetas modernistas hispanoamericanos*. Waltham, Mass.: Blaisdell, 1966.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Ellis, Keith. *Critical Approaches to Rubén Darío*. Toronto: U of Toronto P, 1974.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- Hagstrum, Jean. "The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic." *Comparatists at Work*. Eds. Nichols, S.G. and Vowles, R.B. Waltham, Mass.: Blaisdell, 1968. 169-94.
- Jensen, Theodore W. "Rubén Darío's Final Profession of Pythagorean Faith." *Latin American Literary Review*, 10.20 (1982): 7-19.
- Paz, Octavio. "El Caracol y la sirena." *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965. 9-65.
- Pearsall, Priscilla. *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism*. University, Miss.: Romance Monographs, 1984. 66-98.
- . "Rubén Darío: Latin American Modernism and Literary Tradition." *Perspectives on Contemporary Literature*. 9 (1983): 36-42.
- Phillips, Allen W. "El oro de Mallorca: Textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío." *Revista Iberoamericana*. 33.63 (1967): 449-92.

Skyrme, Raymond. "Darío's Alter Ego: On the Identity of Benjamín Itaspes." *Kentucky Romance Quarterly*. 32 (1985): 405-13).

OBRAS CONSULTADAS

Gullón, Ricardo. "Pitagorismo y modernismo." *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. Castillo, Homero. Madrid: Gredos, 1974. 358-83.

Ingwersen, Sonya A. *Light and Longing: Silva and Darío. Modernism and Religious Heterodoxy*. New York: Peter Lang, 1986. 117-326.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Phillips, Allen W. "Cima y abismo en *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío." *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Ed. Faulhaber, Charles; Kinkade, Richard P; and Perry, T.A. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986. 161-69.

Skyrme, Raymond. "The Pythagorean Vision of Rubén Darío in 'La tortuga de oro.'" *Comparative Literature Studies*. 11 (1974): 233-48.

---. *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. Gainesville, FL: U P of Florida, 1975.

Trueblood, Alan S. "Rubén Darío: The Sea and the Jungle." *Comparative Literature Studies*. 4 (1967): 425-56.