

## *El poeta como personaje y como motivo poético en la obra de Rubén Darío*

PACO MANCEBO PERALES  
Universidad Complutense de Madrid

### **Resumen**

El artículo estudia la importancia de la figura del poeta o artista en la obra de Rubén Darío, en el contexto del *culto al yo* heredado por los modernistas del romanticismo. Considera el papel del yo –el personaje más importante de los cuentos de Darío– y la relación entre la poesía y los demás artes, y por último examina la importancia en la obra dariana de Victor Hugo –poeta genio, el elegido de Dios– y Paul Verlaine –poeta maldito, encarnación del decadentismo finisecular.

### **Abstract**

The article studies the importance of the poet or artist as characters in the works of Rubén Darío, in the context of the *cult of the individual* inherited by the Modernists from the Romantics. It considers the role of the narrator – the central character in Darío's short stories – and the relation between poetry and the other arts, and examines the importance in his works of Victor Hugo – the poet-genius, chosen by God – and Paul Verlaine - the poet-bohemian, incarnation of *fin-de-siècle* decadentism.

Aunque sin confundirse con ninguno de ellos, el autor se expresa a través de sus propios personajes. Mijail Bajtin lo explicó de forma certera<sup>1</sup>. Cada época, cada movimiento artístico, cada género literario, crea su pro-

---

<sup>1</sup> M. Bajtin (1979). *Estética de la creación verbal*. Madrid. Siglo XXI. 1982.

pia galería de *dramatis personae* a la cual recurre de forma preferente. En los movimientos estéticos del fin de siglo, la mujer y el artista ocupan un protagonismo desmesurado hasta alcanzar la categoría de arquetipos. Poetas, escultores, pintores, músicos, cantantes, actores y actrices, bailarinas, e incluso artistas de circo, pueblan versos y prosas salidos de plumas modernistas.

Pese al esfuerzo de síntesis abarcadora presente en las novelas modernistas, será en los cuentos, crónicas y poemas de Rubén Darío donde encontremos la visión más profunda, elaborada y rica, en su fragmentación, de la figura del artista finisecular dentro del ámbito hispanoamericano. Su etopeya del poeta va más allá del retrato del héroe modernista que hallamos en las tres novelas canónicas del movimiento. No es el intelectual preclaro, pero inmaduro y desengañado de la política, y atrapado entre lazos femeninos contrapuestos que Martí presenta en su Juan Jerez. Tampoco se corresponde con ese José Fernández decadentista que ha sucumbido al pesimismo y renunciado a todo lo que se aparte de su ideal e inalcanzable Helena. Ni tampoco Darío ve al poeta como alguien constreñido y decepcionado por el ambiente provinciano en el que está condenado a vivir, tal y como le ocurre al escultor Alberto Soria, que sólo cosecha fracasos cuando regresa a Venezuela después de triunfar en París<sup>2</sup>. El nómada y cosmopolita nicaragüense no se plantea las tiranías de una patria a la que no regresaría sino para morir.

Si nos ceñimos al relato breve, multitud de oficios creativos desempeñan también los personajes de los cuentos del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera; en «Cuento áureo» (1899), de Díaz Rodríguez, el único que es capaz

---

<sup>2</sup> J. Jerez, J. Fernández y A. Soria son, respectivamente, los protagonistas de las novelas de José Martí, *Amistad funesta* (1885); José Asunción Silva (1865-1896), *De sobremesa* (1925), y Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901). Interesantes aproximaciones a la novela modernista pueden verse en el capítulo «El arte y el artista en algunas novelas modernistas», del libro de Alien W. Phillips, *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid. Gredos. 1974, págs. 261-293, y en Aníbal González, *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid. Gredos. 1987. También debe ser tenido en cuenta el meritorio trabajo de M. D. Muñoz Reoyo, *Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana*. Madrid. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Colección Tesis Doctorales, 1991; especialmente, el capítulo titulado «El artista» (págs. 281-297), se centra en la figura del artista bohemio y traza el origen de este personaje literario en la obra de Catulle Mendès, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Junto a algunos relatos de Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, presta detenida atención a varios cuentos de Rubén Darío.

de reconocer a la divina Psiquis es un poeta bohemio «mitad mendigo, mitad trovero» que vive retirado en una alta peña; «Rojo pálido», del mismo autor, traza la siguiente semblanza del poeta modernista:

En el seno del mismo hombre se habían encontrado de repente, uno frente a otro, dos seres distintos, de ideales opuestos: de un lado el artista orgulloso que habita cumbres [...], el artista que no acepta cadenas, lazos ni tiranías, que ve en la mujer tentación y esclavitud, no toma de ella sino lo que puede convertir en frase hermosa o verso armoniosísimo, ni tiene más querida que la gloria [...], el artista que anda siempre tras lo original, en persecución de la belleza oculta, de la forma rara, y vive en los dolores y alegrías, hondos y nobles, del que crea; del otro el hombre vulgar que se contenta con placeres fáciles y no aspira sino a hacerse de un puesto en el banquete y a que sea abundante su ración de pan y amor<sup>3</sup>.

Rafael Barrett en «La visita» (*Cuentos breves*, 1911) nos presenta a un poeta que recibe en su casa a la Muerte; otras veces —y esto es algo que hace Darío muy a menudo—, la aparición del *poeta* es tangencial pero muy significativa. Por ejemplo en el relato «El ángel caído», del mexicano Amado Nervo, unos niños encuentran un ángel pero ningún adulto puede verlo, «sólo un poeta que divagaba por aquellos contornos, asombrado, clavó en ellos los ojos y sonriendo beatamente los siguió durante buen espacio de tiempo con la mirada... Después se alejó pensativo...».

Rubén Darío no es una excepción dentro de esta tendencia sino todo lo contrario, en sus cuentos la reflexión acerca del arte y del artista alcanza niveles obsesivos y se manifiesta tanto en los argumentos como en símbolos y personajes tales como músicos, escultores, poetas vagabundos, Orfeo, Apolo, el cisne, la rosa, el pescador...<sup>4</sup>

De los 87 cuentos recopilados por Mayra Hernández<sup>5</sup>, encontramos artistas en 45 de ellos (51,7%). En 38 relatos se trata de poetas, en 14, de otras

<sup>3</sup> En *Cuentos de color* (1899). Esta personalidad bifronte del artista, descrita por Díaz Rodríguez, deberemos tenerla muy en cuenta al abordar la figura de Rubén Darío.

<sup>4</sup> Vid. L. R. Scarano. «El binomio modernista *poeta-poesía* en los cuentos de Rubén Darío» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 18, 1989, págs. 279-292 (pág. 279).

<sup>5</sup> Rubén Darío. *Cuentos completos*. Ed. de Mayra Hernández. La Habana. Arte y Literatura. 1990.

profesiones artísticas; en 7 cuentos aparecen juntos poetas y cultores de otras artes: «Se hablaba con el entusiasmo de artistas de buena pasta, tras una buena comida. *Éramos todos artistas, quien más quien menos*» («La ninfa» —1887—, el subrayado es nuestro).

Pero debemos recordar que cuando el nicaragüense habla de pintores, escultores o músicos, está sólo utilizando sinónimos de *poeta*. Así, por ejemplo, el «soberbio escultor», aunque «pobre como una rata», de «Arte y hielo» (1888). Con él comparte profesión Recaredo, protagonista de «La muerte de la emperatriz de la China» (1889); o el pintor Palanteau, de «Rojo» (1892), artista genial, claro exponente de que «el talento y la locura están últimamente ligados»; y también es pintor Álvaro Blanco, cuyo seudónimo da título a «Caín» (1895). Y no sólo eso sino que, aparte de la obra poética y de los incontables artículos que Darío dedica a todo tipo de artistas, el protagonista de la tentativa de novela *El oro de Mallorca* (1913), será su álgar «el célebre músico» Benjamín Itaspes<sup>6</sup>.

La presencia insistente de poetas o artistas en los relatos de Darío se ve incrementada si tomamos en consideración el uso de la primera persona (46% de los relatos). La preferencia por esta voz narrativa da pie a diferentes interpretaciones. Constituye un claro síntoma de egolatría (no exenta de tormento) por parte de alguien que desde la infancia se sabía genial. El tópico del *culto al yo* de los románticos fue adoptado sin reservas por los modernistas de igual manera que el *individualismo*, como expresión del choque con la realidad por parte de aquellos que se sentían dotados de una sensibilidad superior a la media<sup>7</sup>.

De esa colisión surge otro de los grandes tópicos de la época, la evasión de la realidad. Darío no cree en torres de marfil pero sí trata de evadirse por tres vías distintas: sus viajes constantes (emplea el adjetivo *erran-*

---

<sup>6</sup> Las tres incursiones de Darío en la novela fueron: *Emelina* (1887), *El hombre de oro* (1897) y *El oro de Mallorca* (1913). Las tres giran en torno al eje temático del arte, el artista y el dinero. Vid. D. Phillipps-López, «Rubén Darío y la novela» en C. Cuevas García (ed.), *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías*. (Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, noviembre de 1997), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, págs. 211-225.

<sup>7</sup> Interesantes reflexiones sobre los temas de la egolatría, el individualismo y la subjetividad en Darío y en el cuento modernista pueden encontrarse en Iber H. Verdugo, «Estudio preliminar» en Rubén Darío, *Cuentos. Selección*, Buenos Aires, Kapelusz, 1971, y en J. O. Jiménez y A. R. de la Campra. *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York. Eliseo Torres. 1976.

te en el título de uno de sus últimos poemarios), el culto a Baco y la búsqueda del placer en el amor y el erotismo.

El *yo* anónimo protagonista puede ser considerado como el personaje más importante de los cuentos de Darío. Lo encontramos en multitud de relatos a lo largo de toda su producción (no menos de 20), desde «Mis primeros versos» (1886) hasta «Huitzilopochtli» (1914). Dos circunstancias vienen a reforzar la identificación del propio Rubén Darío con el narrador oculto bajo la primera persona: por un lado, muchos de estos pronombres personales pertenecen a poetas («La ninfa», «Carta del país azul», «En la batalla de las flores», «El último prólogo», etc.), por otro, viven anécdotas que, a través de diversos testimonios, son conocidas como autobiográficas («Palomas blancas y garzas morenas», «Mi tía Rosa»...). Según avanzamos en la lectura de los cuentos nos vamos habituando a una voz narrativa como la de «La pesca» (1896) que comienza con un rotundo: «Yo había visto a *mis* pies la destrozada cabeza de ciervo en que las cuerdas amadas habían sabido decir *mis* sueños armoniosos y *mis* dulces esperanzas, a los vientos errantes» [los subrayados son nuestros].

Subjetividad romántica o puro egocentrismo, el poeta no se preocupa demasiado por desmentir esa identificación entre autor real y autor implícito en la que, por inercia, tiende a incurrir el lector pese a las advertencias de Bajtin. Es un rasgo característico del cuento modernista el hecho de que «los personajes sean, repetidamente, proyecciones muy diversas del *yo* narrador»<sup>8</sup>.

Cabe la posibilidad de que la presencia del propio Darío dentro de sus ficciones no sea tanto un rasgo «romántico» como un exponente marcadamente irónico. Así ha sido apuntado con relación a los cuentos de *Azul*<sup>9</sup>; sin embargo, y pese a la importancia indudable de la ironía en los textos de Rubén, no podemos olvidar que él mismo reivindicaba su propia identidad tras la máscara del autor implícito; se trataría, en todo caso, de una autoironía creciente con el paso de los años: «Melancólico y sombrío, / allá

<sup>8</sup> Enrique Pupo Walker. «Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 1, 1972, págs. 469-480 (pág. 479).

<sup>9</sup> J. P. Brownlow, «La ironía estética de Rubén Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*» en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 55, nums. 146-147, 1989. En su comentario sobre «El rey burgués» se apoya en el estudio de B. Segall, «The Function of Irony in "El rey burgués"». *Hispania*, California, núm. 49, 2, mayo 1966.

va. ¿Sabéis quién es? / Oíd, si lo ignoráis, pues: / el vate Rubén Darío» («Ingratitud»).

A diferencia de lo que opinan J. P. Brownlow y Brenda Segall, no nos parece que el contraste irónico entre el mundo espiritual del poeta y el mundo material del burgués constituya una «traición completa» (Brownlow, pág. 384) de la propia visión de Darío al respecto. Más bien expresa un conflicto que aflige a toda su generación y que atormentará al nicaragüense durante toda su vida. Ciertamente, «El rey burgués» es, como han observado la mayoría de sus comentaristas, una clara alegoría existencial que ejemplifica el conflicto entre el artista y su mecenas capitalista de mente obtusa. De los doce cuentos incluidos en la edición definitiva de *Azul* (Guatemala, 1890), el tópico poeta / mundo está presente, de forma explícita o implícita, en una proporción abrumadora, superior al 80%.

El conflicto interior de Darío tiene que ver con la cuestión de si su mentalidad era realmente burguesa o no. Si su famosa afirmación, trillada de arrogancia, «yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer» es sincera o simplemente corresponde a una pose, una postura falaz ante el público lector, como denunció Max Henríquez Ureña<sup>10</sup>. Aunque paradójico, es comprensible que Darío rechazara las injusticias y el materialismo de su época pero envidiara la vida placentera de las clases acomodadas. Como anticipo de lo que veremos más adelante, podemos observar al poeta de Metapa reflejado en el espejo de su admirado Verlaine. En el artículo «La vida de Verlaine. Realidad y leyenda» reseña el libro de M. Edmond Lepelletier sobre la vida y la obra del poeta simbolista. En esa biografía Rubén Darío descubre que Verlaine, como él mismo quizás, era un hombre de ideas burguesas.

Mucho pesará a los adoradores de la *soucoupe* el saber que Verlaine era un hombre de ideas burguesas, que si vivió la vida de bohemia fue forzado por las durezas de la suerte, por las caprichosas circunstancias que amontona la casualidad, esto es, de todas maneras, la ley del destino, para hacerle torcer su dirección y cambiar la tranquilidad de una existencia que hubiese sido honestamente apacible, por las tormentas pasionales y las noches borrascas.

---

<sup>10</sup> La cita pertenece a «Palabras liminares». *Prosas profanas y otros poemas* (1896, 1901). Max Henríquez Ureña. *Breve historia del modernismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1954, págs. 95-96.

cosas a que conducen los desatados instintos y las ponzoñas de la voluntad (pág. 719)<sup>11</sup>.

Una vez más parece estar hablando de sí mismo. La ironía está presente en toda la obra de Darío y justifica sus continuas y aparentes contradicciones. Su visión burlesca y a veces sarcástica del poeta sobrepasa los límites de *Azul*; la encontramos a lo largo de toda su producción en prosa, desde uno de sus primeros relatos —«Mis primeros versos» (1886)—, hasta «El último prólogo» (1913) y en otros muchos, escritos entre ambas fechas.

Volviendo a la fusión de diversas artes en la figura del poeta, observamos que la mezcla de literatura y pintura es evidente ya en los cuentos de *Azul* y obedece a una motivación tanto temática como formal: «En Chile» (1887) lleva el subtítulo de «En busca de cuadros» y comienza: «Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, *poeta lírico* incorregible [...]». El propio Darío nos da testimonio del experimentalismo que encierra este relato. En *Historia de mis libros* (1912) nos dice que se trata de «ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa». La intención de Darío era enriquecer la prosa castellana, alzarla a cumbres no alcanzadas ni siquiera en los Siglos de Oro y para ello se propuso hacer del texto literario una obra de arte *total* que englobara elementos de todas las artes. También en *Historia de mis libros*, al comentar «El velo de la reina Mab» (1887), escribe: «Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces —es un hecho reconocido— desconocida en la prosa castellana».

Llama la atención el interés del nicaragüense por los escultores. El motivo radica en que la escultura es la más plástica de las artes y Darío, por influjo parnasiano, pretenda ante todo dotar su literatura de plasticidad<sup>12</sup>. José Martí también enfocó la renovación de las letras hispánicas desde el mismo ángulo. «Amo las sonoridades difíciles, el *verso escultórico*, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> En *Obras completas*. Madrid. Afrodísio Aguado. 1955, vol. II, págs. 716-724.

<sup>12</sup> Diego Martínez Torrón, «Los cuentos de Rubén Darío» en VV.AA., *Modernismo hispánico. Primeras jornadas*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, págs. 355-370.

<sup>13</sup> J. Martí, «Mis versos» en *Versos libres* (1882). Citado por R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pág. 181. (El subrayado es nuestro).

Como es natural, los problemas del poeta en un mundo materialista y capitalista no son muy distintos de los que puedan tener otros artistas. Así queda de manifiesto en «El velo de la reina Mab», donde el hada de los sueños escucha la tertulia que mantienen un escultor, un pintor, un músico y un poeta. En este «poema en prosa», inspirado por el «deslumbramiento shakespeariano»<sup>14</sup>, las quejas de unos y otros sirven para todos ellos, independientemente de la musa a la que estén consagrados. Pongamos por caso las tristes palabras del escultor al compararse con Fidias:

Siento el martirio de mi pequeñez. Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy. Porque contemplo el ideal inmenso y las fuerzas exhaustas. Porque, a medida que cincelo el bloque, me ataraza el desaliento.

El pintor padece por la prostitución a la que debe someter a sus pinceles para poder subsistir:

¡Ah, pero siempre el terrible desencanto! ¡El porvenir! ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!  
 ¡Y yo, que podría en el estremecimiento de mi inspiración trazar el gran cuadro que tengo aquí dentro!...

Y el músico, cuyo ídolo es Wagner, el compositor favorito de los simbolistas, refleja fielmente las opiniones del autor: «Mis ideales brillan en medio de mis audacias de inspirado. Yo tengo la percepción del filósofo que oye la música de los astros».

Se ha convertido ya en un tópico la afirmación de que el escritor modernista rechaza el mundo dominante y se refugia en otro creado por él<sup>15</sup>. Ya nos hemos referido a esa supuesta torre de marfil que ha propiciado para los modernistas multitud de reproches no siempre justificados. Fingido o sincero, no ocultan su desprecio por el mundo en que les había tocado vivir y, herederos de una larga tradición, que viene del romanticismo y pasa por el simbolismo, los modernistas se plantean la cuestión de *la función poética*.

<sup>14</sup> Según confiesa Darío en *Historia de mis libros* (1914).

<sup>15</sup> Ricardo Szmétan, «El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío» en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 55, núms. 146-147, 1989, págs. 415-423.

Inmerso en una concepción espiritualista y trascendentalista del mundo el modernismo va a trasladar progresivamente al arte *las funciones de conocimiento y revelación del universo*, atribuyéndole en muchos casos el carácter de «religión». Este culto a la belleza y nueva mitología del arte nace del papel hegemónico que la reflexión poética adopta en el marco del texto propiamente dicho. Y así podemos verificar en el modernismo la continuación de este proceso de autoconcienciación de la poesía, característico de la lírica moderna. Hans Hinterhäuser ha definido este fenómeno del fin de siglo como una oposición y reemplazo del logos (positivismo) por el mito (hegemonía de la poesía y del conocimiento simbólico)<sup>16</sup>.

Darío no nos presenta al poeta encerrado en ninguna torre de marfil sino que lo convierte en una torre divina. En el poema «¡Torres de Dios! ¡Poetas!» (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) da fe de la trascendencia de la poesía y de la concepción del poeta como ser inmortal, el cual, gracias a su arte, se convierte en «rompeolas de las eternidades». Los poetas son los que más se acercan a la inmortalidad de Dios, según la tradición del mito órfico-pitagórico, son los intermediarios entre la divinidad y los hombres. El vínculo de Darío con el romanticismo, con Nietzsche y con otras filosofías irracionistas como el trascendentalismo, fue repetidamente aceptado por el propio poeta<sup>17</sup>.

Los alejandrinos de «Cyrano en España», dedicados a la comedia de Rostand, también en *Cantos*, inciden en la sacralización de la poesía, la superioridad del poeta y la trascendencia de su misión, la cual es contemplada como un sacrificio ineludible a niveles que superan la realidad cotidiana<sup>18</sup>.

Hemos saltado momentáneamente de la producción en prosa a la obra poética; Darío también lo hacía, sin grandes dificultades. En los primeros años del siglo ya sólo escribía cuentos esporádicamente, pero los temas que

<sup>16</sup> L. R. Scarano, «Perspectiva, fundamentos y alcances de la cuestión de la *función* de la poesía en la obra de Rubén Darío» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 1987, págs. 323-338 (págs. 329-330, los subrayados son nuestros).

<sup>17</sup> A. Acereda. *Rubén Darío, poeta trágico. (Una nueva visión)*. Barcelona. Teide. 1992 (pág. 109).

<sup>18</sup> L. R. Scarano, «La concepción metapoética de Darío en *Cantos de vida y esperanza*» en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, núm. 12, 1985, págs. 147-167 (pág. 161).

le interesan siguen siendo los mismos. El del poeta y la poesía es toda una obsesión durante toda la vida del nicaragüense. Han sido muchos los críticos que se han ocupado de este tema. Desde el estudio clásico de Pedro Salinas, referido a la poesía<sup>19</sup>, hasta los de aquellos que se han fijado especialmente en la producción cuentística. Entre estos últimos merecerían detenida atención los de Raimundo Lida, Iber H. Verdugo y Laura R. Scarano<sup>20</sup>.

Utilizaremos como báculo el impecable estudio de R. Lida<sup>21</sup>. En el capítulo titulado «Poeta y mundo» (págs. 24-34), fija dos perspectivas divergentes desde las cuales el personaje del poeta —cabría decir del artista, en general— es tratado en los cuentos del nicaragüense: una pesimista y otra optimista. En la primera el poeta es un *vagabond triumphant*, según el tópico del romanticismo, un «genio a quien el mundo condena a soledad o martirio», alguien para quien «nacer bajo la estrella del genio es nacer desdichado» (pág. 25). Desde la otra perspectiva, el poeta es un héroe, un profeta, un elegido de Dios. También esta visión tiene ascendencia romántica y, para Darío, desde su primera juventud, su máximo representante será Víctor Hugo, como Paul Verlaine lo sería de la anterior. Apolo y Pan. Podría decirse que son estos dos poetas franceses (junto a Mendès) los que más admiró el de Metapa a lo largo de toda su vida.

Simplificando mucho podemos reducir la visión que Darío transmite del poeta, en su obra de creación, a dos líneas básicas. Por un lado nos habla de alguien dotado de una espiritualidad superior que choca con un mundo dominado por el positivismo materialista. Como hemos visto, el conflicto de este poeta, o artista, se nos presenta con una cierta ironía; un

---

<sup>19</sup> Pedro Salinas. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires. Losada. 1948 (cap. XI: «El arte, la poesía y el poeta», págs. 255-281).

<sup>20</sup> I. H. Verdugo, *op. cit.*, págs. 21-24, sostiene que, dentro del tema de la situación del poeta en el mundo y en la sociedad, los cuentos pueden ser agrupados según la visión que impera en ellos de la literatura. Las posibilidades son: literatura al gusto de la época; literatura de refinamiento expresivo; literatura de revalorización de la idealidad y espiritualidad; literatura del desquite, resentimiento y amargura del poeta desdeñado; literatura de recrudescimiento de actitudes románticas en la concepción de la vida y en la conducta existencial.

Por su parte, L. R. Scarano, *op. cit.* (1989), pág. 280, considera que «la función y sentidos del arte en los cuentos puede organizarse en unos pocos núcleos relevantes, que coinciden notablemente con los desarrollados en la metapoética dariana». Esos núcleos son los siguientes: el poeta y la sociedad; el poeta y el ideal; poesía, naturaleza y cosmos; poesía y trascendencia.

<sup>21</sup> Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar» en Rubén Darío, *Cuentos completos*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1988, págs. 7-67.

claro ejemplo nos lo ofrece el relato «En la batalla de las flores» (1893), donde nada menos que el dios Apolo ha emigrado a América y dice al narrador: «Me resolví a no hacer un solo verso, y en efecto: soy ya rico, y estanciero»; es el problema de la supervivencia que acució a Rubén hasta su muerte. El antagonista de esta figura lo encontramos en el burgués-mecenas y en el mal poeta, como es el caso del muchacho protagonista de «Mis primeros versos» (1886) o del emperador Nerón, cuyos «dáctilos y pirriquios» son despreciados incluso por su pantera «Febea» (1891), que da título al relato.

Por otra parte, tenemos una visión más grandilocuente o trascendental en la que el poeta cumple una función mesiánica. El relato fundamental para comprender esta otra perspectiva me parece que es «La pesca» (1896) —del mismo año que *Prosas profanas*—. Sea cuento o poema en prosa, este breve texto explicita claramente la relación del poeta con Dios. Relación expuesta con más transparencia todavía en innumerables poemas escritos a lo largo de toda la vida del poeta. Para los modernistas, como ya hemos visto, el poeta será siempre un elegido. Entre los muchos símbolos empleados (Orfeo, el cisne, el ruiseñor, Colón, Don Quijote, etc.) es el de Cristo el más elevado de todos. El papel mesiánico y redentor del poeta queda enunciado abiertamente en los versos de *Cantos de vida y esperanza* (1905). En el poema XI («Mientras tenéis, oh negros corazones») se dirige a los poetas, aludiendo, en el segundo serventesio, al misterio de la transubstanciación:

Para ti, pensador meditabundo,  
pálido de sentirte tan divino,  
es más hostil la parte agria del mundo.  
Pero tu carne es pan, tu sangre es vino.

Por si quedara alguna duda, en «Melancolía», incluido también en *Cantos*, incide de nuevo en la comparación entre Cristo y el poeta, a propósito ahora de la pasión. Se trata de un soneto en alejandrinos que lleva una dedicatoria a un pintor, el venezolano Domingo Bolívar: «[...] 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». La concepción mesiánica del poeta pudo recibirla Darío de los trascendentalistas norteamericanos R. W. Emerson y W. Whitman, hacia los que nunca ocultó su admiración. El primero, en su ensayo «El Poeta», había

definido a los porta-liras como los representantes del verdadero «hombre completo»<sup>22</sup>.

Volviendo al alegórico texto de «La pesca», hemos de recordar algunas de las interpretaciones que han sido propuestas. Para R. Lida, es un *contrafacta* a lo divino de «El velo de la reina Mab»; otros lo consideran una versión profana y poética del pasaje evangélico de la pesca milagrosa (San Lucas, 5, 1-11; San Mateo, 8, 25)<sup>23</sup>; en clave aún más metafísica, «La pesca» debe ser leído en clave órfico-pitagórica, porque «ya desde los cristianos de Roma se dio una asimilación de Orfeo con Cristo, como pescador de almas o pastor»<sup>24</sup>. En mi opinión, Darío pudo recoger el motivo del pescador del famoso cuadro de Puvis de Chavannes *El pescador pobre* (1881); este decorador oficial de la Francia de su tiempo creó en ese lienzo todo un icono para los simbolistas. Pintores como Gauguin, Seurat y Maillol realizaron copias de la tela. Gauguin encontró en ella el concepto que había querido expresar cuando inventó la palabra *saintaise*, como juego de palabras con los sonidos en francés de *santificación* y *síntesis*. Aunque emplean el mismo símbolo, las escenas que presentan el pintor francés y el poeta de Metapa son muy diferentes. El pescador del lienzo aparece en una actitud de oración sumisa y recogida, con su barca amarrada a la orilla de un río tan tranquilo que más parece un espejo irreal, uno de sus «celestes y cristalinos ríos de oro»<sup>25</sup>; el pescador de Darío increpa a los dioses con violencia después de que la tempestad haya destrozado su lira, su barca y su red. Por otra parte, el sentido del texto no deja lugar a dudas si leemos «versos» donde dice «astros». La falta de pesca equivale a la falta de inspiración y ésta viene de la fe en el Salvador:

Y era Él.

—¡Oh! —exclamé—, ¿no me queda más que la muerte?

<sup>22</sup> J. M. Oviedo. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Vol. II. *Del romanticismo al modernismo*. Madrid. Alianza. 1997, pág. 244.

<sup>23</sup> Así lo señala L. R. Scarano (1989), *op. cit.*

<sup>24</sup> A. Acereda, *op. cit.*, pág. 110.

<sup>25</sup> En la necrológica «Puvis de Chavannes» (1898), *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, págs. 921-926. A propósito de este cuadro añade Darío: «Nunca olvidaré cómo vi florecer [...] delante de su poema de melancólica luz y generoso simbolismo, el *Pauvre Pêcheur*, una concepción que me hubiese sido despertada por San Francisco de Asís y continuada por la elocuencia doctoral de Léon Bloy, la significación el mundo de lo absoluto, de la pobreza perfumada por la dilección de Jesucristo».

—Poeta de poca fe —me dijo—, echa las redes al mar.

El cielo se aclaró, brillaron las luminosas constelaciones; las olas se llenaron de astros danzantes y fugaces.

Eché las redes en las aguas llenas de astros, y ¡oh prodigio!, nunca salieron más cargadas. Era una fiesta saltante de estrellas; la divina pedrería viva, se agitaba alrededor de mis brazos gozosos.

En este caso, la pesca de planetas es una clara alusión a la música cósmica de los astros en movimiento de la tradición pitagórica. Este viejo motivo poético explica y refuerza el vínculo que, no sólo Darío sino otros muchos modernistas, establecen entre músicos y poetas. Él mismo, en su artículo, citado en nota, sobre Puvis de Chavannes, relaciona la pintura de éste con la música de Wagner. Es bien conocida por la crítica la gran influencia que tuvo sobre Darío el libro de Edouard Shuré, *Les Grands Initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* (París, 1889), en el cual descubrió «los principios fundamentales del sistema esotérico de Pitágoras y su enunciación del universo»<sup>26</sup>. La inmersión en el pensamiento religioso del poeta de Metapa nos obliga a una breve digresión. Anderson Imbert explica que la presencia de Cristo en la obra de Darío no supone ninguna contradicción con su afición por el esoterismo y otras creencias heterodoxas.

Después de 1895 Darío siguió escribiendo páginas mechadas de teosofía, aunque combinándola con la «cristiana aceptación de los límites de la humana vida». Las menciones de Cristo, cada vez más frecuentes, no significan necesariamente que Darío se aparte de los teósofos, pues para estos —Sâr Peledan, por ejemplo— Cristo era uno de los grandes iniciados, como Orfeo o Pitágoras. Según Aimie Bessant —a quien Darío también leyó— en cada época surge un Gran Iniciador que nos inicia en el conocimiento de la Verdad: Hermes, Trimegistos, Zoroastro, Orfeo, Buda, Moisés, Cristo<sup>27</sup>.

La aproximación de Darío al cristianismo comenzó como una búsqueda de consuelo y de apoyo que lo liberaran de su angustia vital; pero, a la

<sup>26</sup> Carolyn Tamburo. «Aspectos olvidados del pitagorismo rubendariano» en *Mester*, University of California, 1981, vol. 10, núms. 1-2, págs. 21-32 (pág. 21).

<sup>27</sup> Enrique Anderson Imbert. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1967, pág. 206.

larga, la religión terminó siendo para Darío más una fuente de conflicto interior que un consuelo<sup>28</sup>.

El poeta se siente un ser elegido, superior al resto de los hombres. Hay muchas alusiones que inciden en esta idea dispersas por todo el corpus cuentístico de Darío. La poética inspirada por esta creencia se plasma en «Voz de lejos» (1896); en este relato dialogado se nos cuenta la vida de dos elegidos divinos —artistas ambos—: Santa Judith de Arimatea, danzarina de «satánica beldad», y San Félix Romano, que «tocaba instrumentos músicos y frecuentaba a poetas de renombre»; al final un desconocido poeta toma la palabra para decir: «Yo digo la palabra que encarna mi pensamiento y mi sentimiento. La doy al mundo como Dios me la da. No busco que el Público me entienda. Quiero hablar para las orejas de los elegidos. El pueblo se junta con los aristos. A ellos mi ser, la música intencional de mi lengua».

Este poeta es el único capaz de recibir la revelación de la verdad y por eso encuentra su antagonista en el tipo del sabio, del científico, del positivismo prepotente. Una verdad no accesible a todos, sino sólo a unos pocos privilegiados. De ahí el aristocraticismo de Darío y su rechazo al «demócrata Walt Whitman»<sup>29</sup>, no en términos políticos sino artísticos. Para Salinas, el poeta nicaragüense se alinea en la corriente estética del siglo XIX que reacciona contra el positivismo y contra la «chabacanería y avulgamiento» melodramático (pág. 261). Así se explica que

el aristocratismo de Darío fue tanto o más que una manera de ser natural, una posición táctica, que había que tomar, por exigencia de las circunstancias en que se hallaba la poesía en su juventud, para contrarrestar la marea de ramplonería<sup>30</sup>.

En cuanto a la filosofía, el desprecio que Darío manifiesta hacia los filósofos es más fingido que verdadero e irá atenuándose con los años, al ir viendo en ellos a seres atormentados y preocupados, como él, por el mis-

---

<sup>28</sup> Vid. A. Acereda, *op. cit.*, capítulo III: «La tragedia religiosa» (págs. 83-116), y Pedro Barreda Tomás, «Elementos religiosos en la poesía de Rubén Darío» en *Homenaje a Rubén Darío*, ed. de Aníbal Sánchez Reulet, Los Ángeles, Universidad de California, 1970 (págs. 139-148).

<sup>29</sup> En «Palabras liminares», *Prosas profanas y otros poemas* (1896, 1901).

<sup>30</sup> P. Salinas, *op. cit.*, pág. 263.

terio de la naturaleza humana. Respecto a la ciencia se muestra mucho más escéptico, un símbolo recurrente será el de Ícaro. El poeta no tiene ninguna duda sobre la condición de inferioridad de ésta frente al arte, el cual goza del privilegio de la inmortalidad:

La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad<sup>31</sup>.

Dado que la figura del poeta, dentro de la caudalosa producción en verso de Darío, resulta inabarcable en la breve extensión de estas páginas, fijaremos nuestra atención en dos referentes fundamentales para nuestro poeta, no sólo en el plano artístico sino incluso en el personal. Entre las docenas de poemas que dedicó a multitud de artistas de todas las épocas y de ambas orillas del Atlántico, no podían faltar unos versos de homenaje a estas dos figuras preferidas suyas. Si bien es cierto que la calidad literaria de las dos composiciones que comentaremos no es muy sobresaliente, nos servirán para mostrar el modo de pensar del nicaragüense en torno a estos personajes que, al ser utilizados como un espejo, nos ofrecen también un retrato certero del propio Darío. Nos estamos refiriendo, como es natural, a Víctor Hugo y a Paul Verlaine. Los dioses Apolo y Pan en el Olimpo particular de Rubén. Para él, dos verdaderos «símbolos mitológicos»<sup>32</sup>.

Darío conoció los libros del romántico francés a los quince años, en El Salvador, por mediación de Francisco Gavidia, que le descubrió también, en su lengua original, a algunos poetas parnasianos. Tres años más tarde, en *Epístolas y poemas. Primeras notas* (1885), veía la luz un largo poema en estrofas alejandrinas de seis versos, con acento agudo en el tercero y en el sexto, titulado «Víctor Hugo y la Tumba».

El tema de la inmortalidad del artista genial se organiza aquí en torno a un diálogo entre el espíritu del poeta, recién fallecido, y la Tumba que ha de recibirlo pero que «contemplando al coloso gigante, dijo: “¡Espera! /

<sup>31</sup> «Dilucidaciones», prólogo a *El canto errante* (1907).

<sup>32</sup> Arturo Marasso. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires. Kapelusz. 1954, pág. 387.

ignoro si tú puedes entrar en mi región”». Para asegurarse, interroga a diversos elementos de la creación —los astros, los vientos, el océano, los volcanes y la humanidad—. En cada respuesta queda clara la grandeza del poeta: «[...] al pronunciar el nombre / de aquel Genio encarnado en el cuerpo de un hombre, / un estremecimiento la altura recorrió». Explica a continuación, valiéndose de varios símbolos, la transcendencia inigualable de la función profética que desarrolla el artista genial. Dicen los astros:

[...] ¡Oh Tumba honda y siniestra!  
 ése que así camina, con la lira en la diestra,  
 la armonía en los labios, la fe en el corazón,  
 ése ha vertido el ánfora del bien y de la vida  
 con que cura sus úlceras la Humanidad caída:  
 ese profeta es águila, es alondra y es león.

El joven Darío tiene ya claro cuál es el modelo que quiere seguir y no puede situar sus expectativas en un lugar más elevado: Hugo «es el nuevo Mesías que trae luz infinita, / con el nuevo decálogo para la Humanidad». La Tumba escucha tales elogios del poeta muerto que, como sospechaba, sólo puede hacerse cargo de su cadáver; el espíritu del «Genio» tiene un lugar reservado en el coro celestial de los poetas eternos,

Y en grupo sacrosanto, Job, Eschylo y Homero,  
 Tácito, Juan y Pablo, Juvenal el severo,  
 Alighieri, Cervantes y Rabelais, en la luz  
 increada envueltos, todos los Genios que pasaron,  
 fijos en Víctor Hugo, de súbito se alzaron;  
 y sobre todos ellos se veía a Jesús.

Francia y toda la Tierra han quedado desconsoladas ante la pérdida de este «profeta» cuyo sucesor, dice Darío quizás pensando en sí mismo, «será enviado por Dios». Tenemos así al poeta genio, elegido de Dios, «profeta del derecho y arcángel de la ley», un auténtico mesías de la armonía, admirado en el cielo y en la tierra por las potencias animadas e inanimadas y reverenciado incluso por la nada, la muerte, la Tumba.

Para Darío, según manifestó en *Los raros*, todos los poetas de su siglo descendían de Hugo. Ya en sus poemas de adolescencia «están en germen los diversos aspectos de su futuro lirismo, aparece la fisonomía de sus primeros maestros, la supremacía de Hugo [...], su primera obsesión literaria

y al que citará, estudiará y elogiará continuamente en el transcurso de su vida»<sup>33</sup>. De las palabras de P. Salinas podemos inferir que Darío toma de Hugo su imagen *exterior* del poeta ideal («ese carácter público del poeta, que tiene la vida vuelta al exterior», dice Salinas), tanto de la obra como de la biografía del romántico francés.

En casi todos los libros de Hugo se pueden espigar estas calificaciones sublimes y sublimantes del poeta. «Poetas sagrados, sublimes». «Poetas tocados por la mano de Dios». Poetas profundos a quienes carga Dios con una vasta frente...<sup>34</sup>

*Cantos de vida y esperanza* (1905) es en mi opinión el libro donde con mayor claridad e insistencia expone Darío su concepción mesiánica del Arte y del poeta en particular. Son numerosos y sobradamente conocidos los poemas que a este tema consagró en este volumen. Algunos, como «¡Torres de Dios! ¡Poetas!» y «Cyrano en España», ya los hemos citado más arriba. Podríamos alargar la lista hasta hacerla interminable con los símbolos y personajes que aparecen en los versos de este poemario y que inciden en la idea de que

el Arte puro como Cristo exclama:

*Ego sum lux et veritas et vita!*

(«Yo soy aquel que ayer...»)

\* \* \*

Si el ideal de juventud para Darío fue Víctor Hugo, los tiempos y la vida lo encaminarían hacia otro elegido de las musas, pero de un carácter muy diferente, Paul Verlaine, reñido con la gloria. La realidad le empujaría hacia éste, el deseo hacia aquél; realidad y deseo, usurpando las palabras de otro gran poeta. La admiración por Hugo y Verlaine no es incompatible. Ya los parnasianos, en su rechazo del romanticismo sentimentaloidé, al estilo de Lamartine por ejemplo, habían mostrado su respeto y admira-

<sup>33</sup> Arturo Marasso, *op. cit.*, pág. 374.

<sup>34</sup> Pedro Salinas, *op. cit.*, pág. 275.

ción por Hugo, en especial por sus *Orientales*. Como afirma Arturo Marasso, aunque «no había nacido Rubén para ser verleniano. Consigue acercarse al poeta con el análisis de lo ambiguo y el descoyuntamiento del alejandrino, con lo indeciso que encuentra en sus versos más íntimamente místicos y dolorosos» (pág. 387).

En su anecdótica y apresurada autobiografía (*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, 1915), nos ha dejado testimonio superficial de la noche en que conoció a Verlaine durante su primer viaje a París, en 1893:

Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche en el café D'Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos.

Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière. Se conocía que había bebido hartó. Respondía de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con Sawa, me presentó: «Poeta americano, admirador, etc.». Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible, concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: «*La gloire!... La gloire!... M... M... encore!*». Creí prudente retirarme y esperar para verle de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado; aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico. Pobre, «*Pauvre Lelian! Priez pour le pauvre Gaspard!...*».

Es el relato de una conmoción. El Rubén todavía inmaduro, el joven ingenuo deslumbrado por la «gloria», se da de bruces con un escéptico de la misma. La compasión que ya casi al final de sus días manifiesta Darío por el poeta al cual considera como un maestro insuperable, indica que nunca fue capaz de comprender la esencia del espíritu bohemio y siempre cargó con un lastre de aristocraticismo burgués. Tenemos otra prueba escrita casi dos décadas antes.

En 1896, con motivo de la muerte del poeta francés, compuso un «Responso» (*Prosas profanas*, 1896, 1901). Igual que para cantar a Hugo, recurre al alejandrino, agrupado en estrofas de seis versos (AAbCCb), si bien el tercero y el sexto son eneasílabos con rima aguda. La estética del poe-

ma no ha resistido el paso del tiempo y hoy resulta muy decepcionante porque se nos presenta como un cúmulo vacío de símbolos y figuras mitológicas, como si se tratara de un cuadro a la «moda griega» de Jean-Léon Gérôme. El tono de esta elegía no deja entrever la auténtica veneración del autor por el homenajeado, salvo al principio de la primera estrofa cuando lo llama «Padre y maestro mágico, lírofóro celeste» y «¡Pánida! ¡Pan tú mismo! [...]».

Y, sobre todo, en los dos versos finales: «una cruz que se eleve cubriendo el horizonte, / ¡y un resplandor sobre la cruz!», en los cuales este nuevo dios Pan aparece cristianizado, no tanto en el sentido religioso como en el de mesías inmolado de acuerdo con la interpretación simbólica que, según venimos recalcando, Darío otorga a la figura del bardo, el cual alcanza su máxima gloria al culminar su sacrificio personal en el Calvario. Jaime Concha advierte claramente esta fusión de símbolos paganos y cristianos: «El *Responso* a Verlaine instaura una relación de coexistencia entre el *simbólico laurel* y el *resplandor de la cruz*»<sup>35</sup>. Además del galardón de los laureles, como ya hemos comentado más arriba, Darío veía también una «camisa férrea de mil puntas cruentas» que el poeta debía soportar como Cristo padeció su corona de espinas. La imagen de la gloria y la pasión se fundirán en *Cantos de vida y esperanza*:

y el laurel y la espina entremezclados  
sobre la frente triste,  
(«En la muerte de Rafael Núñez»)

«De la obra de Verlaine, ¿qué decir? Él ha sido el más grande de los poetas de este siglo», escribió Darío en *Los raros* (1905). Además de las motivaciones artísticas, el interés por Verlaine hay que enmarcarlo en el gusto finisecular por la estética decadentista y, por ende, en una atracción hacia personajes malditos de todo tipo. Recordemos el libro en prosa del maestro francés, *Los poetas malditos*. En los relatos del nicaragüense aparecen repetidamente, entre otros muchos antihéroes, dos nombres paradigmáticos: Longinos y Judas. El primero fue el soldado que hirió con su lanza el costado de Cristo crucificado y dio origen a la leyenda del judío errante. El cuento «Palimpsesto» (1893) comienza con la escena de ese crimen y

<sup>35</sup> Jaime Concha. *Rubén Darío*. Madrid. Ediciones Júcar. 1975, pág. 104.

el personaje reaparece en «Cuento de Noche Buena» (1893) convertido en fraile. Al apóstol traidor lo encontramos en «Voz de lejos» (1896) recomendando contrición al vicioso músico San Félix Romano. En «Primavera apolínea» (1911), el poeta protagonista, nada menos que el dios Apolo emigrado a Argentina, explica su atracción por este tipo de seres atormentados:

Consagréme caballero de la rebeldía, pero sintiendo siempre las dificultades de todo tiempo. Llegué a comprender las fatalidades de la injusticia, y mi simpatía fue a los grandes caídos, Satán, Caín, Judas.

En el artículo que dedicó en *Los raros* al maestro del simbolismo, no quiere detenerse en las miserias de la «nebulosa leyenda» que rodea al poeta francés e, igual que hace en el «Responso», se centra en la comparación con el dios Pan, con los faunos y los sátiros.

Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo. Al andar, hubiera podido buscarse en su huella, lo hendido del pie. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán.

Indirectamente esta metáfora nos sirve para mostrar cómo, y hasta qué punto, Darío se identifica con su mentor. Lo evidencia en el poema «La Cartuja», escrito hacia el final de sus días, en uno de sus cada vez más frecuentes momentos de contrición, y publicado junto al *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Se autodefine ahí como «fauno», «sátiro» y fiel discípulo de Baco; confiesa su hedonismo y parece definitivamente desterrado el cantor del placer de las *Prosas profanas*.

De acuerdo a su ideario simbolista, Darío considera que las personificaciones clásicas de la lujuria y la sensualidad han vivido encarnadas en poetas como Verlaine y él mismo. Ambos compartieron también la tiranía letal del alcohol. Vía de escape frente a la insoportable realidad y, en parte, pose personal marcada por la moda. La imagen anormal y extravagante que los artistas ofrecen durante el fin de siglo surge no sólo del ambiente en el que se desenvuelven sino también de una imposición de su propia

ideología. Del rechazo del medio social se deriva la subversión de la moralidad y de las costumbres burguesas como forma de marcar distancias y encuadrarse en las filas de la modernidad más transgresora, ya se llame *modernismo* o, poco después, *vanguardia*<sup>36</sup>.

El catálogo de artistas objeto de escándalo en aquella época de moral tan estricta como hipócrita sería interminable. No pocos dieron con sus huesos en cárceles y frenopáticos. Desde Óscar Wilde, «ese poeta maldito, [...] ese admirable infeliz»<sup>37</sup>, en la Inglaterra victoriana, hasta un estrafalario Valle-Inclán, compañero de «inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares»<sup>38</sup>, en aquella España provinciana, deprimida y esperpéntica.

El alcoholismo supuso para Darío un auténtico infierno en la tierra y terminó llevándolo a la tumba. No faltan los testimonios de los terribles delirios que padeció<sup>39</sup>. Recordando la figura de E. A. Poe reconoce y reniega de la «negra aureola de hermosura un tanto macabra» que la bohemia otorga al vicio, «en este caso, como en otros, como en el de Musset, como en el de Verlaine, por ejemplo, el vicio es malignamente ocasional, es el complemento de la fatal desventura. El genio original, libre del alcohol, u otro variativo semejante, se desenvolvería siempre, siendo en esa virtud, sus floraciones, libres de oscuridades y trágicas miserias»<sup>40</sup>. Quizás estaba pensando en los horrores del alcoholismo al escribir uno de sus últimos poemas:

Mis ojos espantos han visto,  
tal ha sido mi triste suerte;  
cual la de mi Señor Jesucristo,  
mi alma está triste hasta la muerte<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Vid. Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid. Akal, 1994 (2.ª ed.), pág. 206.

<sup>37</sup> De «Purificaciones de la Piedad», artículo necrológico del 8 de diciembre de 1900 incluido en *Peregrinaciones* (1901).

<sup>38</sup> Del capítulo LI de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915). El dramaturgo gallego fue uno de los mejores amigos españoles del nicaragüense; a él le dedicó, entre otros honores, un soneto en *El canto errante* (1907) y una «Balada laudatoria» publicada en 1912.

<sup>39</sup> Entre otros, el de Arturo Capdevila. *Rubén Darío*. Madrid. Espasa-Calpe. 1946, págs. 140-144; y los recogidos por A. Correa Ramón, «Pasajes de alcohol y bohemia en Rubén Darío, a través de los libros de memorias de Melchor Almagro, Rafael Cansinos-Asséns y Felipe Sassone» en C. Cuevas García (ed.), *op. cit.*, págs. 283-292.

<sup>40</sup> En «El arte en silencio», *Los raros* (1896).

<sup>41</sup> De «Divagaciones» en *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 8-II-1916.

Darío es a un tiempo el poeta del ideal y del «humano cieno», como apunta Octavio Paz<sup>42</sup>. Los músicos, pintores, escultores y poetas, reales e imaginarios, y ese *yo*, misterioso y constante como una sombra, que pueblan las páginas que salieron de la pluma del genio de Metapa, representan todo lo que él mismo quiso ser y lo que fue. Apolo y Pan, deseo y realidad, «con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo»<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Octavio Paz, «El caracol y la sirena», *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, págs. 38-39.

<sup>43</sup> De «Yo soy aquel que ayer no más decía», *Cantos de vida y esperanza* (1905).