

Recreación del pasado y representación en la obra de Rubén Darío

En un estudio anterior¹ el análisis de la recreación del pasado en la obra Azul de Darío, me llevó a la consideración de la recreación literaria —en su caso del drama griego—, siguiendo para ello el estudio de Schopenhauer sobre la naturaleza y el de Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Me había centrado sobre todo en el sistema espacial y metaliterario, —en cuanto a recreación de la belleza—, tomando el pasado tan sólo desde un punto de vista histórico; estudios posteriores me han llevado a la consideración de la importancia concedida al tiempo como sincronización.

RECREACION DEL PASADO: ROMANTICISMO-MODERNISMO

El tema de la recreación del pasado, por supuesto, no es únicamente obra de los modernistas: su más directo antecedente como señalaron entre otros Donald Shaw², Cathy Login Jrade³, G. Allegra⁴ estuvo en el Romanticismo, si bien ya los neoclásicos y antes que ellos los renacentistas, intentaron imitar, considerando su belleza, las obras clásicas.

Durante el Neoclasicismo, así como ya había ocurrido en el Renacimiento —debido al auge de las teorías neoplatónicas— se intentaba buscar el elemento de unión entre los objetos, es decir, aquellos que les hacía ser y les armonizaba, dicho elemento se centró en la norma clásica. Sin embargo, la tendencia al análisis durante el XVIII y la búsqueda de los orígenes en el período romántico —lo que produjo entre otros caracteres una espe-

1. «Azul y la recreación del pasado como base ideológica modernista» —ponencia— *Cien Años de Azul-Congreso Internacional*, 12-17 diciembre 1988.

2. D. Shaw: «Modernismo: a contribution to the debate» *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 46, 1967, p. 196.

3. C. Login Jrade: *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*. México, F.C.E., 1986.

4. G. Allegra: *El reino interior*. Premisas y semblanzas del Modernismo en España. Madrid, Ed. Encuentro, 1986.

cial atención a lo medieval y primitivo— provocaría no ya la búsqueda de lo armonizador, sino de lo disímil, aquello —en pro de los nacionalismos— que diferenciaba una cultura de otra, aquello que, en definitiva, motivaba su existencia: «las obras de arte fueron consideradas como expresión de estilos históricos en pie de igualdad unos con otros, y no como desviaciones de una norma única, el único estilo auténtico»⁵. Este nuevo sentido de la realidad sería el que hiciera decir a Schlegel que la mejor teoría del arte es su historia.

Por otra parte, el Romanticismo inglés o alemán viene a coincidir en teorías y producciones con el Simbolismo francés y el Modernismo hispánico. El origen de esta concomitancia se encuentra, sin duda en una situación vital similar, todos ellos «percibieron la ansiedad de su época como algo causado por la fragmentación: los individuos habían perdido contacto con sí mismos, con su semejantes, con la naturaleza»⁶, y buscaban una integración de estos tres niveles (el yo, el otro, la naturaleza), a través del sistema analógico que daría lugar al símbolo. Por su parte, el sistema analógico, tenía su origen en el neoplatonismo del que derivarían el ocultismo y las escuelas herméticas cristianas. La analogía es, como señalara Octavio Paz, «la visión del universo como un sistema de correspondencias y (...) la visión del lenguaje como el doble del universo»⁷. De manera que analogía y armonización son términos sinónimos para los modernistas.

Los modernistas adoptan de los románticos dos aspectos: por un lado, la búsqueda de lo esencial invariable: la armonía y, por otro, —en la búsqueda de las múltiples esencias— el amor al pasado, no ya como unidad, sino como diversidad e individualidad (contrario aparentemente a lo universal y cosmopolita) con respecto a otras épocas cuyo único elemento de unión radica en la belleza que representan. Pese a esta relación, como señala Bella Jozef, si bien el Romanticismo fue el primer movimiento de ruptura del arte moderno, sin embargo «apenas le faltó al Romanticismo la conciencia de ser dividido y su aspiración a la unidad. En el Romanticismo hubo solamente la constatación de la imposibilidad de la reconciliación entre el yo y el mundo»⁸.

La individualidad provocaría a su vez no sólo la revalorización de culturas personales y originales, sino la idea del genio, mientras que la unidad armónica se buscaría en la esencia de los objetos concretos y tendería a lo universal.

Lo único y lo diverso son, pues, los dos extremos en el recorrido de una investigación única por parte del poeta modernista. Schopenhauer será uno de los primeros en otorgar prioridad a la idea de la relación (univoci-

5. Hugh Honour: *El Romanticismo*. Madrid. Alianza eds. 1986, p. 19.

6. C. Login: Op. cit. p. 15.

7. Paz, O.: *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona-Seix Barral, 1974, p. 10.

8. Bella Jozef: «Modernismo y Vanguardia (del Modernismo a la modernidad)», en SCHULMAN: *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid. Altea-Taurus. Alfaguara, 1987, p. 63.

dad) entre objetos múltiples y diversos, que podría traducirse, así mismo, en la red de interacciones «genio-cultura». El genio pone en comunicación —es el eje— al oyente imaginativo con el arte. Por los motivos aducidos, —búsqueda de la unidad— efectuará una defensa de la imagen frente a la alegoría, y desde luego, del símbolo, en cuanto que, a través de la relación arbitraria entre el concepto abstracto y la imagen representada, el artista logra precipitar «lo concreto, lo individual, la imagen intuitiva en la imagen universal» por medio de la intuición⁹.

Por consiguiente, la recreación del objeto del pasado responde a un mismo propósito en románticos y modernistas: esto es, alcanzar lo eterno universal que lleva a la unidad.

La revalorización del símbolo y de la sensibilidad artística personal supone la acogida favorable de ciertos temas, como la autobiografía —símbolo y sensibilidad artística personal— de la que surge el manifiesto, muestra a su vez del concepto schopenhauriano, para quien la genialidad «no es otra cosa que la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva»¹⁰.

En este mismo aspecto, los románticos se centraron en la expresividad de las emociones, lo que equivale a hacer algo único e inimitable de cada obra de arte, como expresión de una experiencia vital individual. El antiguo criterio de autoridad se transforma, no se trata de imitar, sino de recrear de acuerdo con la omnimoda libertad del genio. Este concepto será adoptado con iguales connotaciones por los modernistas. La diferencia estriba en el empeño por lograr la objetividad (de acuerdo con el ideal de Schopenhauer, ya citado) que será una de las claves esenciales en el movimiento encabezado por Darío. Este afán por lo objetivo que, como ya ha sido señalado por la crítica llega a lo prosaico, es, acaso, la única excusa para la reflexión última de «Ananké», así como para «Estival», en *Azul* de Darío. En ambos poemas el retorno a lo objetivo hace sobrellevadera la carga dramática. La muerte de la tigre de Bengala y la conclusión a la que llega el tigre, tiene su contrapartida de subjetividad a través del naturalismo, sin abandonar el barroquismo de la expresión: «Entonces tuvo un sueño: que enterraba las garras y los dientes / en vientres sonrosados / y pechos de mujer; y que engullía / por postres delicados / de comidas y cenas, / como tigre goloso entre golosos / unas cuantas docenas / de niños tiernos, rubios y sabrosos»¹¹. Nos guste o no el final del poema, habrá que reconocer que esta última acción soñada del tigre, está más conforme con su naturaleza —considerado tradicionalmente como animal violento— que la posibilidad de amor. La reflexión divina en «Ananké», es, en mi opinión, otra muestra más del intento objetivizador del positivismo, del

9. Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*. México Ed. Porrúa. 1983, p. 194.

10. Id. p. 153.

11. Cito por la edición de Rubén Darío: *Poesías completas*. Madrid. Ed. Aguilar, 1952, p. 565.

que, sin lugar a dudas también adoptaron ciertas formas. La objetividad, como ya veremos, es, así mismo, otro elemento que para Darío hace pervivir a modernistas frente a románticos. Por supuesto, todo ello trasciende al lenguaje utilizado: frente a la paloma romántica: «porque no hay una rosa que no me ame, / ni un pájaro gentil que no me escuche, / ni garrido cantor que no me llame. //», aparece el vocablo prosaico: «¿Sí?», dijo entonces un gavilán infame, / y con furor se la metió en el buche» (p. 577). La reflexión divina es, sobre todo, un intento de objetivizar el drama: «Arrugó el ceño, / y pensó, al recordar sus vastos planes /.../ que cuando crió palomas / no debía haber criado gavilanes». En cualquiera de estos dos poemas, dedicados a la naturaleza animal, la situación es la misma: la eliminación de lo romántico.

El romanticismo supondrá para Darío el fracaso del artista frente al mundo materializado que le rodea, pues, como veremos en «El rey burgués», su exceso de idealismo le invalida frente a la sociedad. Tal vez debido a que en pleno Romanticismo se suceden dos cambios: por una parte, la conciencia de una progresión cada vez más rápida del tiempo y, por otra, la precepción de una Antigüedad clásica diferente.

RECREACION Y TEMPORALIDAD

Según Hugh Honour, el primer aspecto (rápida progresión temporal) se debe al impacto que supuso la Revolución Francesa, lo que provocó que se tuviera un concepto particular del siglo, así como que se acelerara la conciencia de tiempo. El hecho histórico llegará a afectar incluso al aspecto más externo, la moda (elemento, asimismo, clave para el decadentismo y el modernismo), es más, lo exterior formal se revaloriza hasta el extremo de comentar sucesos de actualidad por medio de cuadros ambientados en épocas lejanas, esta afición por la «anécdota», que guarda variadas simbologías en el Romanticismo y que puede dar lugar a interpretaciones múltiples, será sumamente significativa para el Modernismo, dada su preferencia por la escena y el cuadro artístico. Ambos buscarán en ello no un modelo sino una interpretación o una simbología.

El romántico también se vio mediatizado en su apreciación del clasicismo por dos hallazgos sumamente significativos: las ciudades de Herculano (1738) y Pompeya (1748), que significaron el derrumbe del concepto de clásico, dado que sus obras no se ajustaban a los cánones establecidos por la Antigüedad. Por ello, los románticos tratarán de recuperar ese momento del pasado centrándose ya no en lo eterno, sino en lo transitivo. Se conoce un mundo clásico más colorista y a veces más obscuro de lo que se había pensado, lo que hizo también que lo antiguo se volviera más atractivo. Por ello Herder «situaría el origen de la poesía no en los versos bella-

mente contruidos, sino en el éxtasis dionisiaco»¹², y al igual que él lo hará Nietzsche cuando hable del origen de la tragedia.

Por tanto, es el sistema temporal otro elemento básico en la recreación del pasado, tanto el concepto de tiempo en cuanto a moda, como el concepto de tiempo en cuanto a la consideración del mundo clásico. Sin embargo, considero que en este aspecto existe una diferencia entre románticos y modernistas: la importancia que tiene para el Modernismo la armonía. Es cierto que dicha armonía, (representación bella —armónica— de los objetos), es buscada por ambos, como ya señalara C. Login, refiriéndose a un sistema espacial; «Los siete planetas eran comparables con las siete cuerdas del heptacordio, las distancias con longitudes; y los supuestos sonidos producidos por las esferas girando alrededor de su centro con las tonadas del laúd»¹³. Todo ello hace hincapié en el carácter icónico de la poesía de Darío, pero no en su sincronización temporal.

El gran hallazgo de los modernistas, en cuanto a la consideración temporal, se encuentra, desde mi punto de vista, en la relación que establecen entre armonía y tiempo, de tal manera que teniendo en cuenta el concepto de analogía y aplicándolo a lo temporal, tan sólo en la recreación del pasado —lo que supone, por otra parte, la actualización— podrían encontrar los tiempos armónicos que buscaban. En definitiva, su hallazgo radicaría en la relación armonía-temporalidad que, por su parte, llevaría a la búsqueda de una sincronización cultural, y por tanto a la revalorización del objeto del pasado, pero en su aspecto de armonía en transcurso. Dicha armonía sólo podría lograrse a través de este sistema.

Petriconi parecía aproximarse a la importancia del tiempo en la poesía de Darío, si bien refiriéndose al aspecto que ya he citado en Hugh Honour, la cada vez mayor progresión temporal: «en la literatura moderna, desde el romanticismo, parece repetirse en plazos más breves toda la evolución anterior de la literatura, tesis que podría demostrarse sin dificultad ya por la psicología del romanticismo de Nietzsche. Al romanticismo-realismo-modernidad, correspondería el esquema gótico-renacimiento-barroco»¹⁴. Tal vez, en este sentido, los modernistas se creyeran más cercanos a una sincronía de tiempos que pueden repetir por medio del arte.

En mi opinión es precisamente la búsqueda de la representación bella y armónica del tiempo, que, lógicamente sólo podrían encontrar en el pasado, lo que motiva esa búsqueda de otras épocas para la creación poética. De hecho, el paraíso artificial, la torre de marfil es un lugar, efectivamente, en el espacio —si bien ese espacio es imaginario— pero así mismo fuera del tiempo. Y, el tiempo es una de las causas que origina la poesía de Darío: «yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer» (p. 594).

12. Honour: Op. cit., p. 219.

13. C. Login: Op. cit., p. 26.

14. Petriconi: «Góngora y Darío», en *Estudios sobre Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 316.

Por tanto, en el sistema de correspondencias analógicas, la recreación artística del pasado supone una consonancia con el intento de armonización temporal. A dicha armonía correspondería en el terreno de la analogía una sincronía de tiempos: de esta manera el concepto de universo dariano como extensión armónica de Dios —infinito tiempo y espacio— se correspondería con el deber— obligación poética: crear en la literatura la armonización divina (el poeta-profeta-sacerdote), o como dice C. Logín «cada ser es un microcosmos que debe implantar en su alma la armonía del macrocosmos»¹⁵.

Con respecto a la idea temporal es curioso que una obra como las Sonatas de Valle Inclán, donde ya Zamora había señalado la relación —a nivel de título— con las poesías de Azul, se centre en la recreación del pasado, pero a través del arte, es decir, a través de la armonía y armonía en cuanto a pasado cultural. Lo que recrea Valle —según creo haber demostrado¹⁶— son cuatro etapas literarias y culturales: Invierno-Medieval, Estío-Barroco, Primavera-Renacimiento, Otoño-Romanticismo.

Valle adopta la misma actitud que Darío, la recreación del pasado literario, de manera que el poeta se convierte en un mago que ordena su mundo por el mundo universal, pero en el caso del tiempo, a través del tiempo cultural, y no exclusivamente a través del tiempo histórico, Darío y luego Valle, se situarán en esta esfera de cultura «el código de papel. Este intermediario siempre plástico (...), es con frecuencia también de orden literario»¹⁷. El ejemplo más claro de este aspecto metaliterario de Rubén Darío lo podemos encontrar en Elogio de la seguidilla de Prosas Profanas.

Poetas como Shelley, Carlyle y Coleridge, habían señalado que el poeta participa de lo infinito y de lo eterno, en este sentido el mundo del arte, como logro de bellezas infinitas, emula «la perfección del universo que está oculta para la mayoría». Sus modelos estuvieron tanto en la naturaleza como en el arte»¹⁸. Aspecto que ya Sarduy, Segovia y Rodríguez Monegal habían señalado anteriormente: «en la percepción que Darío tiene del mundo como código signifiante hay un intermediario, ese intermediario es siempre cultural, es decir, criatura histórica con vida de espacio y de tiempo»¹⁹.

Por supuesto, la referencia temporal tiene un contenido espacial, de tal manera que la armonía que percibimos es una armonía, un orden sensorial, motivo por el que frecuentemente, al hablar del modernismo, olvidamos el concepto de tiempo.

15. Logín: Op. cit., p. 24.

16. Ponencia presentada para *Eros Literario* IV Coloquio. Acción integrada. Universidad Complutense, Toulouse, Le Mirail. Madrid, 19-21 diciembre, 1988.

17. C. Logín: Op. cit., p. 36.

18. Id. p. 39.

19. Sarduy, Segovia, Rodríguez Monegal: «Nuestro Rubén Darío» *Mundo Nuevo*, n.º 7, 1967, p. 36.

GENIO Y REPRESENTACION

Por su parte el positivismo y el científicismo motivarán la búsqueda más de lo sensual que de lo afectivo —lo que supone una diferencia radical en forma y contenido con respecto a las producciones románticas—. Como señala Hugh Honour, sus temas son ahora «el laurel, las palmas y los himnos de alabanza, los pechos de la ninfa en la espesura»²⁰.

La búsqueda del placer, en este caso placer estético, tiene su origen en Nietzsche, al enlazar belleza e individualidad, hermosura y genio: «el hombre se toma a sí mismo como medida y perfección de lo bello» y añade «nada es bello, solamente el hombre el bello». Y sobre los hombres, el genio que es el resultado de una «enorme acumulación de fuerzas», pero que al mismo tiempo se agota porque «el genio en acción es necesariamente pródigo, su grandeza exige que derroche»²¹.

Para Schopenhauer, el genio precisa unos seres superiores, semejantes a él con quien poder comunicarse. Estos seres superiores, a nivel artístico, se sitúan en los mitos, la variación radica en que ahora estos mitos se encuentran «al alcance de la mano».

Esta nueva visión o recreación del mito se encuentra ya en *Azul*: en el poema «Venus», la diosa contempla al poeta desde un abismo donde la relación hombre-divinidad es posible. En el cuento «La Ninfa», la simbiosis entre mujer y diosa origina el juego y la consiguiente cercanía con el poeta narrador. Es un tema reiterativo en la poesía dariana y así lo encontramos en «Era un aire suave», donde el paje —poeta logra el amor de la «divina Eulalia», convertida en mito no sólo a través del adjetivo, sino a través de la temporalidad: «y es cruel y eterna su risa de oro». Poeta y mito —tanto el mito clásico («Término barbudo»), creado por el poeta, como es el caso de Eulalia— llegan a relacionarse de tal manera que el propio creador se eleva a su altura mítica.

De hecho este será uno de los propósitos básicos en la obra de Schopenhauer y Nietzsche, el artista se convertirá en un nuevo mito, dato que «fija lo mutable en imágenes duraderas (...) crea obras que parecen inmovilizar el curso del tiempo, con lo cual eleva lo individual a la categoría de lo universal»²². Por este motivo, Darío y Venus se encontrarán al mismo nivel, porque, además, la genialidad se define por su objetividad máxima, (objetividad que, como ya he señalado, marca el principio diferenciador entre el Romanticismo y el Modernismo). Dice Schopenhauer: «la vida en sí, la voluntad y la existencia misma son un dolor perpetuo (...), pero esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte, se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante. Este la-

20. Honour: Op. cit., p. 221.

21. Nietzsche: «El Crepúsculo de los dioses». *Obras Completas*. v. III. Barcelona. Eds. Teorema, 1985.

22. Schopenhauer: Op. cit., p. 185.

do del mundo que cae bajo el conocimiento puro, y su reproducción por el arte (...) es el elemento del artista, el espectáculo de la objetivación de la voluntad cautiva (...) y mientras esta contemplación dura, él mismo es el que se hace el gasto de la representación, es decir, es esa misma voluntad que se objetiva y permanece en constante sufrimiento. Ese conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en el fin del artista»²³.

Esta importancia concedida al artista provoca el hecho de que en otro poema de *Azul*, «Pensamiento de otoño», se refiera a dos conceptos que aparecen en sendas poesías anteriores (Las tan conocidas de «Estival» y «Primavera»). De esta manera se resumen conceptos aparecidos anteriormente: «Un cántico de amores / a tu sacra beldad / ¡mujer, eterno estío, / primavera inmortal!»²⁴. Pero, incluso, llega a añadir algo a un concepto ya aparecido, como es el caso de la equiparación entre vida-Naturaleza y poeta:

«Un cántico de amores brota en mi pecho ardiente» («Pensamiento de Otoño» p. 573)

«y en torrentes de vida brota y salta del seno de la gran Naturaleza» («Estival», p. 560)

El pasado que se recrea es también el del poeta y temporal y espacial (poemas suyos anteriores), pero, en cualquier caso, recreación artística de un tiempo anterior. Esta recreación centrada en fuentes y temas en el poeta, viene avalada por las adiciones de 1890: «Venus», ya lo hemos visto, es la equiparación entre mito y poeta, pero, además en «De invierno», (precedido por un casi manifiesto, en el poema «A un poeta»), utiliza el mismo léxico que había empleado para su relación con la diosa: de esta forma Venus se humaniza y Carolina se convierte en un elemento casi mítico: «Venus desde el abismo, me miraba con triste mirar», se transforma en «Abre los ojos, mírame con su mirar risueño / y en tanto cae la nieve del cielo de París». Asistimos de nuevo a la ambivalencia entre mito y mujer, poeta y amada. Al igual que en «La Ninfa», la diferencia entre diosa y mujer se encuentra en la sabiduría de Venus frente al poeta y frente a Carolina, que le permiten averiguar el vano intento del autor.

RECREACION Y REPRESENTACION

En los cuentos de *Azul*²⁵ la revalorización del pasado se efectúa especialmente con respecto a citas literarias y mitos, dado que pretenden crear un marco intemporal, como corresponde a un ámbito de conocimiento. La

23. Id. p. 211.

24. El subrayado es mío.

25. Cito por la ed. de Rubén Darío: *Azul*. Madrid-Ed. Aguilar, 1976.

recreación artística, llevada a cabo por Darío, se refiere preferentemente a recreación de modelos literarios, más que a obras o autores concretos. Para ello sigue, sobre todo, las teorías expuestas por Nietzsche en *El origen de la tragedia*.

Lo que interesa, por supuesto, no es la adecuación histórica, sino la adecuación artística, en cuanto que en el arte está no sólo la objetividad, sino el verdadero conocimiento.

En los cuentos de *Azul* es donde por primera vez se encuentra la relación entre la representación —drama— y la narración. El aspecto escénico siempre es básico, como veremos, en la obra de Darío, pero en los cuentos de *Azul* realiza una verdadera historia de la tragedia y su evolución.

Pero, no es sólo la escena lo que le interesa, sino que también recrea épocas culturales como ocurre en «El rey burgués»: en primer lugar, yo consideraría el cuento como una especie de manifiesto, dado que en él se encuentra una defensa de la actitud literaria frente a la cultura de la época, simbolizada por el rey burgués. Por otra parte, también tiende a un aspecto de oralidad, dirigido a un tú cercano (lo que también sucede en los manifiestos): «Amigo, el cielo está opaco (...) un cuento alegre», en tercer lugar, el cuento introduce el libro.

En mi opinión este cuento recrea una situación histórico-literaria entre neoclasicistas y románticos. El rey es un neoclásico típico: «defensor acérrimo de la corrección académica en letras y del modo lamido en las artes», pero el poeta es un sentimental, un romántico que, sin ser modernista, anuncia la llegada del ideal, de un tiempo nuevo del que posee la intuición pero no la certeza. El poeta, por tanto, se definirá a sí mismo como héroe romántico: «He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora; busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en la boca y la lira en la mano la salida del gran sol» (p. 46). Pero además el poeta fracasa por la materialidad, no estamos ante el modernista sensual, cínico a veces, glotón saboreador de los placeres. El pobre romántico muere ante la propia realidad del mundo: «su cerebro estaba como petrificado y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas no era sino el pobre diablo». (p. 49). En ello no puede hablarse de crítica al romanticismo, sin de crítica hacia la falta de objetividad romántica, de un exceso de ideales que motivan la inadecuación del poeta al mundo en que vive, sobre todo, del poeta romántico.

El poeta del rey burgués, de hecho, queda materializado como un héroe trágico en el sentido nietzscheano del término. Pero la obra no es una tragedia clásica, sino que guarda ciertas relaciones con la comedia ática, en cuanto al uso de la ironía (lo que desaparece en un cuento como «el rubí»); el héroe la más alta manifestación apariencial de la voluntad, es aniquilada para nuestra diversión, porque no es, a pesar de todo, más que apariencia»²⁶. Lo trágico es que el pobre poeta pasa a ser diversión de la

26. Nietzsche: «El origen de la tragedia», en *Obras Completas*, I, p. 560.

masa calificada por Schopenhauer de «estúpida e imbécil por componerse de medianías»²⁷. Es el mismo concepto que plantea Nietzsche con respecto a Sócrates, dice de él: «sabemos cuál era el único género de poesía admitido por él: la fábula de Esopo»²⁸.

En correspondencia con «El rey burgués», se plantea el cuento de «El sátiro sordo» —el tema es el mismo—, pero también introduce el tema mítico en relación paradigmática con la sociedad que critica. Aún más, es un cuento que casi pone en «exempla» el siguiente concepto de Nietzsche: «la música tiene el poder de hacer nacer el mito, es decir, al más significativo de los símbolos, y precisamente al mito trágico, al mito que expresa en parábolas el conocimiento dionisiaco»²⁹. En realidad el sátiro sordo supone una ejemplificación negativa; en el concepto de filósofo alemán, impediría, como de hecho hace, la creación del mito, pero además provoca la aparición de otro hecho socio-literario que, a mi parecer, recrea aquí Darío: el nacimiento de la comedia ática, puesto que al final, señalará —no sin antes hacer referencia a «un coro de carcajadas formidables que después se llamaron homéricas» (p. 58)— un hecho que por sí solo, hubiera logrado hacer una tragedia, la referencia al posible ahorcamiento de Orfeo, su suicidio le hubiera convertido en un héroe tan trágico como el pobre poeta. Sin embargo, aparece otra carcajada de apreciación mítica: «no se ahorcó, pero se casó con Eurídice». Lo curioso es que Darío recoja la misma solución que el teatro clásico griego: Al abandonar la tragedia el genio de la música, se buscó una solución terrenal, «el héroe, suficientemente atormentado por la suerte, obtuvo, por un matrimonio de conveniencia (...), el premio que merecía»³⁰.

En este cuento se encuentra, por tanto, la equiparación mito/artista, manifestación de la idea del genio, pues, como señalará Nietzsche: «el hombre no es ya un artista, es él mismo una obra de arte»³¹. A su vez, se puede observar en este relato el cambio en cuanto al modo de recreación del pasado que corresponden, en este caso, a las normas preceptivas de la comedia ática. En la comedia ática se cambia la figura de seres divinizados, pertenecientes al mundo clásico griego, por la de seres humanizados. De tal manera se logra el acercamiento entre héroes y dioses, que finaliza, como última etapa, en la creación del mito.

El cuento «El Rubí» es, en sí mismo, la creación de un nuevo mito que conlleva, por otra parte, una gran capacidad de elementos clasicistas, incluso en la misma apariencia formal debido a su división en actos (por ejemplo, se atiene a las tres unidades). El carácter teatral de la obra, incluso viene marcado por los diálogos que se abandonan paulatinamente hasta llegar al clímax del relato, convergencia de mito y leyenda.

27. Schopenhauer: Op. cit., p. 189.

28. Nietzsche: «El origen de la tragedia», op. cit., p. 545.

29. Id. p. 559-560.

30. Id. p. 566.

31. Id. p. 487.

En «El Rubí», logra Darío la creación de la tragedia que, como sabemos, se relaciona con el tema del origen mítico. Pero además, Rubén recoge en este caso la idea de Apolo frente a Dionisios, puesto que se refiere a la creación de la belleza, el espíritu apolíneo del que hablara Nietzsche en relación con al ópera: «satisface nuestro instinto de belleza, ávido de formas grandiosas y sublimes: hace pasar ante nuestros ojos cuadros de vida e invita a nuestro pensamiento a descubrir su profundo sentido, a penetrar hasta el principio vital que velan estos símbolos»³². Y Darío crea con la mujer desangrada en la cueva de diamantes, un nuevo mito y una nueva tragedia, digna de una ópera, puesto que: «el mito trágico y el héroe trágico (...) no son más que símbolos de hechos más universales, de los fenómenos más generales que únicamente puede expresar la música».³³

El ejemplo se nos presenta en el acto central de la tragedia (donde desaparece el antiguo coro de sátiros, reemplazados ahora por los gnomos — sentido de actualización en la recreación del pasado—) esto es, la muerte de la mujer en la cueva de diamantes, que aporta nuevos motivos a los ya señalados para elevar el cuento a categoría de tragedia clásica: en primer lugar, la muerte tiene el mismo sentido de pathos griego, ese sentido de remisión, acto purificador para los oyentes (véase la respuesta de los gnomos que actúan como corifeo), y, al mismo tiempo, conlleva todo su sentido creador: la muerte no como algo inútil, sino como algo redentor de una culpa desconocida que comporta, en su aspecto de donación el germen de creación: de ahí la aparición de los rubíes. Pero, además, la mujer que se une a la propia naturaleza de los diamantes por el amor, llega a convertirse en mito, tan similar a Venus, que consigue la transformación de la misma naturaleza, sin mediación científica. La elevación del cuento a categoría mítica viene marcada por la elevación del tono en relación con los dioses: «Cuando el gran patriarca nuestro, el centenario semidiós de las entrañas terrestres pasó por allí, encontró aquella muchedumbre de diamantes rojos» (p. 89). Así los rubíes y la mujer quedan mitificados en un mismo acto de creación. Más adelante lo volverá a confirmar con el exordio final: «Porque tú ¡oh madre tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro, y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos, el oro y el agua diamantina, y la casta flor de lis, ¡lo puro, lo fuerte, lo infalsificable! ¡Y tú mujer, eres espíritu y carne, toda amor!» (p. 90).

Lo teatral —representación— avalado como hemos visto por el concepto de tragedia clásica, que se comporta como recreación del pasado en la historia de la literatura, aparece no sólo en la narración sino también en la poesía. La representación, acompañada por el concepto de escenificación es el ámbito habitual del espacio dariano, mientras que el molde cultural le sirve para la recreación temporal. El teatro ficcionaliza de nuevo la ficción literaria y es al mismo tiempo símbolo y alegoría. En *Prosas profanas*

32. Id. p. 587.

33. Id. p. 586.

la teatralización será llevada al terreno poético, haciendo incluso actuar a sus personajes, si bien su actuación se refiere más al gesto que al movimiento:

TIEMPO, REPRESENTACION Y ARMONIA

La importancia que el sonido parece adquirir en *Prosas profanas*, hace pensar en la influencia que actividades teatrales-musicales como la ópera, tuvieron en Rubén Darío. La ópera tiene como ventajas: la posibilidad de creación de nuevos mitos, la introducción de la musicalidad, la relación con la tragedia clásica —cuya presencia se puede rastrear en la obra dariana—, la unión en un ambiente armónico donde pueden estar presentes las artes esenciales (pintura-escena, música, literatura-libreto). Por su parte, la ópera, como antes hiciera la tragedia, precisa la aparición de unos rasgos determinados: la actitud estatuaría y casi mítica por parte de los personajes, la escasez de la acción —motivada por el canto y el escenario— la búsqueda del tono elevado y musical. Tan sólo Darío se diversificaría de este arte por la importancia otorgada a la palabra frente a la importancia que se otorga a la música.

Incluso desde «Era un aire suave» podemos observar la iniciación melódica, unida a la teatralización orientadas a lograr la creación del mito y convencernos de su autenticidad. Presenta Darío una serie de rasgos que avalan esta opinión: presenta una ambientación armónica, donde el escenario surge a través del sonido tenue: «frases vagas», «sollozos de los violoncelos», «suspiros». En este ambiente aparecen mitos históricos del pasado: la marquesa, el «abate... de los madrigales», el «vizconde... de los desafíos», frente a los que el paje no precisa otra calificación que la de poeta. Mitos que se ponen en relación de igualdad con los dioses del jardín: Término, Diana, Mercurio: representaciones a su vez armónicas de tiempo y espacio. La acción es mínima, tiende básicamente al gesto grandilocuente y a la palabra en detrimento de la acción.

Pero, además, el nuevo mito para que nos lleguemos a convencer de su posibilidad de existencia, ha de mantener la impassibilidad y el signo estatuario de los dioses.

Este gesto ampuloso está orientado como adecuación de nuevos mitos (Eulalia) o de nuevos espacios míticos (el pensamiento dariano en «El coloquio de los centauros»). La teatralización es aún mayor en «Sonatina», donde la princesa en un monólogo indirecto se enfrenta a un coro, o un narrador que advierte al oyente de su actitud; un caso similar al de El Rubí, en cuanto a organización del material literario:

- 1.º actor: «Oh, quien fuera hipsipila que dejó la crisálida! -I
 Coro: (La princesa está triste, la princesa está pálida)»
 2.º actor: Calla, calla princesa, —dice el hada madrina—»

El tiempo considerado casi siempre como recreación, cobra singular relevancia. En «Era un aire suave», tenemos un verdadero concepto de recreación armónica y sincronización temporal: «Fue en ese tiempo de duques pastores / de amantes princesas y tiernos galanes, //...// Fue acaso en el Norte o en el Mediodía? / Yo el tiempo y el día y el país ignoro; / pero sé que Eulalia ríe todavía / ¡Y es cruel y eterna su risa de oro!». Lo que interesa es la eternidad, aquello que convierte a su personaje en mito, es decir, la pervivencia en el tiempo. De ahí la importancia concedida a la recreación de pasados, puesto que suponen el logro de la eternidad (tema que obsede a Darío a partir de *Cantos*).

Estos dos aspectos, tiempo y representación, conforman el panorama mítico-formal de «El Coloquio de los Centauros». El acercamiento de Darío al ideario de Nietzsche, nos hace pensar en el intento de hacer de su «Coloquio» algo así como una ópera poética, en la que se incluyera su pensamiento sobre el «mundo y el tiempo en que» le «tocó vivir», puesto que como ya arguyó Nietzsche: «El filósofo y el artista (...) ocupan el lugar del mito en trance de desaparición.» y añadía que el filósofo reconoce lo necesario, el artista lo crea³⁴. Precisamente, Zulueta reconocía que el «Coloquio» es la expresión del pensamiento dariano («de la poética y la filosofía del autor»)³⁵. Dada la importancia que tanto Darío como Nietzsche, según hemos señalado anteriormente, otorgan a la música, añadiendo la consideración de la ópera como sistema, al igual que antes hiciera la tragedia, que pone en escena el pensamiento de los pueblos (amor, celos, divinización, humanización, consideración del tiempo, intento de difusión, en definitiva, como en la tragedia griega, de las ideas, aspiración a la catarsis del espectador para provocar una reacción morel, etc.), considero que no sería erróneo pensar en el Coloquio como proyecto o experimentación entre música-pensamiento y poesía.

En primer lugar, el «Coloquio», al igual que en «Era un aire suave», viene precedido por el sonido «Donde la eterna pauta / de las eternas liras se escucha», así como el sentido auditivo precede a la presentación de los Centauros («se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía», «De lejos forman són de torrente / que cae; su galope al aire que reposa / despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa»), de manera que la introducción se correlaciona con la idea de obertura musical. La importancia del sonido, así como de lo escénico, viene avalada por el resumen de Quirón —primero en hablar— quien, como personaje, se dirige a unos posibles oyentes (quienes, con probabilidad, no han podido detenerse en los términos significativos de la introducción): «Calladas las bocinas a los tritones grata, / calladas las sirenas de labios escarlatas, / los carrillos de Eolo desinflados, digamos / junto al laurel ilustre de florecidos ramos...»

El sentido de tragedia viene señalado, asimismo, por la conciencia del

34. Nietzsche: *El libro del filósofo*. Madrid, Taurus, 1974, p. 18.

35. Darío: *Prosas profanas*. Introducción de Zulueta, p. 32. Madrid. Ed. Castalia.

drama en el hombre y en el poeta considerado —por los motivos aducidos en otras composiciones— como mito. El hombre se encuentra en un mundo inarmónico a nivel espacial y temporal, lo que contrasta con los mitos (la desarmonización se define por la carencia): «Reto:... y Herakles, descuidando su maza, en la armonía / de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno...», en este caso se logra la armonía del mito con el espacio, así como ocurre con el tiempo: «Quirón: «La ciencia es flor del tiempo: mi padre fue Saturno», los dioses, dominadores del tiempo y del espacio se armonizan con ambos, no están sometidos a la dualidad y la contradicción que conlleva el hombre por no poder dominar los elementos. El hombre es un ser trágico. Pero el poder de los dioses termina aquí, al igual que los hombres han de aceptar en lo múltiple y lo unitario, relacionado, en este caso, con el ser de las cosas, la búsqueda de la armonía esencial —si lo lograsen, serían no dioses, sino Dios—: «Quirón: ... las cosas tienen un ser vital: las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas».

La adecuación a la música y el sentido dialogado del Coloquio, se unen al aspecto dramático del hombre, sobre el que conversan los semidioses, para darnos el ámbito de la tragedia: la búsqueda del enigma, en definitiva, nos conducirá a la muerte. En este caso ya no se trata del drama legendario de «El Rubi» sino del drama personal del poeta. Pero el artista hace hablar a los dioses para objetivar (como hemos visto anteriormente, siguiendo las opiniones de Schopenhauer y Nietzsche) su propio drama; de dicha objetividad surge, precisamente, la tragedia. Los dioses al igual que constatan la diversidad y unidad de las cosas, constatan el ser mortal del hombre.

El sentimiento dramático surge a la manera de Nietzsche: «El hombre con sensibilidad artística examina minuciosamente la realidad del ensueño —Dario, «En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño»— pues descubre en ella la interpretación de la vida», en esa realidad del ensueño analiza no sólo lo positivo, también lo negativo: «lo severo, lo sombrío, lo triste, lo siniestro, los obstáculos imprevistos, los sarcamos de la suerte, las angustias, en una palabra, toda la Divina Comedia de la vida con su Infierno»³⁶. Por tanto, recurrencia a lo único y lo opuesto, donde radica el enigma: «Quirón: son formas del enigma la paloma y el cuervo».

El Enigma dariano se centrará en dos aspectos: el primero, vital: la belleza y el amor, que conducen indefectiblemente a la mujer («¡Porque en ti existe / el placer de vivir, hasta la muerte / y ante la eternidad de lo probable...!» XVII, *Cantos de vida y esperanza*) y a la vida del género humano, y el segundo, mortal. Pero ambos se interrelacionan, así la belleza y el enigma se centrarán, para Neso, en el «rostro fatal de Deyanira», que pasa a ser así símbolo e imagen de hermosura y muerte. Como afirma Quirón, los contrarios son formas del enigma, y dicho enigma se entrega al más te-

36. Nietzsche: «El ocaso de los ídolos». Op. cit., p.

rrible de los contrarios: existencia y mortalidad («La Muerte es la victoria de la progenie humana»), pero ni siquiera puede intentar el hombre su dominio, es la más ardua forma del Enigma, (al menos la vida puede poseerse aunque se ignore su origen). La muerte, «virgen de las vírgenes es inviolable y pura» // Nadie su casto cuerpo tendrá en la alcoba obscura, / ni beberá en sus labios el grito de victoria, / ni arrancará a su frente las rosas de su gloria!».

En este aspecto, la muerte es tan inapresable, como «inexpresable» es la poesía, por ello la plasmación de la belleza, su logro, la iniciación melódica, llega a ser otro enigma, fracaso y tragedia del hombre y del artista, todavía con un hálito de esperanza:

«y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga».

Pero el signo esperanzador, la interrogación se convierte en respuesta y se abandona la recreación artística, la representación, para llegar al sentimiento trágico de la vida. La única recreación del pasado se encuentra en la copia de su propia poesía anterior: «¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores» («Los Cisnes» *Cantos de vida y Esperanza*, p. 713).

El Enigma es respuesta en *Cantos*: «Y el pesar de noser lo que yo hubiera sido / la pérdida del reino que estaba en mí, / el pensar que un instante puede no haber nacido / ¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!». La constatación de la diversidad, la imposibilidad de alcanzar la unidad le sitúa en las coordenadas del vacío («pude no haber nacido»), transformado en muerte en lo fatal: «ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror». La sincronía de tiempos («haber sido y un futuro terror», el presente se realiza en el momento de la escritura poética) se logra ahora no por referencia a un pasado histórico, sino a su propio pasado. Esta sincronía de tiempos tendrá su correlato espacial: «¡y no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos!», cuyo eje sintagmático y trágico sitúa en el hombre («ni mayor pesadumbre que la vida consciente»).

Esta búsqueda del propio pasado y la huída de los aspectos teatrales de representación, marcan el camino último de Darío. La representación —ficción— se abandona en pro de la sinceridad, y ésta le lleva a la paulatina depreciación del pasado, incluso de su propio pasado.

El último Darío abandona su concepto de genio y su exaltación artística en una revalorización de lo humano y lo divino, la unidad, la armonía se tornan trascendentes y se asimilan a la Verdad: «a tí, Fuerza Desconocida, / quisiera consagrar mi vida, / si algo de tí dejaras ver / a mi ánima dolorida / de tanto subir y caer, / y a mí fe, en la nieve aterida... / ¡Si gracia de mí fuera encendida, / no habrá miedo de caer!» (p. 1332-«Canción de otoño a la entrada del invierno»).

En este momento Darío intenta la unificación no entre mito y genio, sino entre mito y hombre, en sus dos vertientes: la divina y la divina y la profana: Francisco de Asís y Francisco Pizarro se armonizan en su objetivo. Siempre Darío seguirá en continua averiguación de sincronías temporales, héroes o santos; pero el adorno, el revestimiento de la representación —ficción, teatralización— se ha abandonado. Darío inicia su labor poético-filosófica en la misma meta que persiguiera Nietzsche: la inmortalidad del intelecto a través de la cultura. La búsqueda de la inmortalidad, revierte, sin embargo, en el pensamiento cristiano, en composiciones donde sus héroes ya no dialogan, sino que se convierten en símbolos de su ansia de eternidad.

«Santidad y heroísmo
tienen el propio vuelo
con el genio que vuela entre los dos:
los Santos y los Heroes
tienen el propio cielo,
y todos ellos buscan la dirección de Dios»
(«Caminos» *Del Chorro de la Fuentes*, p. 1206-1207)

ROCIO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA
Universidad Complutense