

El binomio modernista «poeta-poesía» en los cuentos de Darío

Darío cultiva el género del cuento en prosa ya antes de la redacción de *Azul* (1888), aunque los ensayos previos fuesen en realidad sólo gérmenes de relato aparecidos dispersamente. Pero su actividad narrativa es paralela a su obra de creación lírica y a su producción periodística, ya que después de sus últimos libros en verso, todavía escribió relatos en prosa¹. Como con otras expresiones de su obra, los cuentos iluminan y, a menudo, explican aspectos fundamentales de la metapoesía que su lírica desarrolla, presentándose como proposiciones metatextuales de evidente propósito autorreferencial y programático. La reflexión acerca del arte y del artista en relación con la sociedad aparecerá como obsesiva indagación, a partir de una serie de núcleos argumentales y personajes (Orfeo, Apolo, el poeta-mendigo, la rosa, Garcín, el pescador)².

El relato «Mis primeros versos» (aparecido en *El Imparcial* el 29 de enero de 1886) es una exposición pseudo-autobiográfica de la repercusión social de los primeros versos del autor. El personaje es Darío adolescente (catorce años), estudiante de humanidades (p. 85). Allora aquí la incipiente preocupación del autor por los efectos sociales y la índole de la recepción de su poesía por el auditorio. El cuento narra un supuesto fracaso poético, el primero de la juventud, y las alternativas por las que el joven creador in-

1. Seguiré aquí el criterio de selección de Ernesto Mejía Sánchez, en su segunda edición de *Cuentos completos de Rubén Darío*, 1983. Todas las citas pertenecen a esta edición. Raimundo Lida señala en el Prólogo a dicha edición que se han incluido en esta categoría de cuento sólo aquellas narraciones que presentan una acción, al menos delineada en sus mínimos elementos, puesto que son difusos los límites con otras formas narrativas como la prosa poética, la crónica, la descripción, etc. (p. 7).

2. Entre los estudios más importantes sobre los cuentos de Darío, véase Guillermo de Torre, «Rubén Darío, prosista», 1967, pp. 135-154; Max Henríquez Ureña, «En torno a las prosas de Rubén Darío», 1967, pp. 155-177; Iber Verdugo, Introducción a *Cuentos de Rubén Darío*, 1971, pp. 13-30; José Olivio Jiménez, *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, 1975, pp. 189-198; José D. Jiménez y A. R. de la Campa, *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, 1976, pp. 27-31.

tenta «pulsar» la opinión de sus eventuales lectores. La aprobación o rechazo es crucial para la afirmación de su vocación incipiente. La resolución cómica del relato (a pesar del rechazo rotundo que reciben sus poemas, el personaje desiste de la tentación del suicidio y decide olvidar el episodio) no invalida la preocupación que subyace y que coincide, como hemos visto largamente, con la meditación metapoética de su lírica. Esta breve y temprana narración (anterior a *Azul* ya constituye un testimonio claro de la conciencia del público presente en Darío y de su intencional apertura social, ficcionalizando autor y lector, y el circuito de producción y recepción artística³.

La meditación acerca de la función y sentidos del arte en los cuentos puede organizarse en unos pocos núcleos relevantes, que coinciden notablemente con los desarrollados en la metapoésía dariana. Estableceremos una serie de duplas para ordenar el análisis: el poeta y la sociedad; el poeta y el ideal; poesía y cosmos; poesía y trascendencia.

EL CONFLICTO DEL POETA CON LA SOCIEDAD. VALORES Y ANTIVALORES.

El aspecto más reiterado de esta relación es el enfrentamiento sistemático de dos órdenes de valores esencialmente opuestos. Por un lado está la sociedad «burguesa» que jerarquiza la dominación política y económica por sobre los valores del espíritu y cuyos pilares básicos son el materialismo utilitario y la mentalidad positivista. Por el otro, el poeta, representante de un sector «marginado» de la sociedad, para quien los valores espirituales tienen absoluta preeminencia por sobre los intereses mezquinos y materialistas. Esto genera una actitud de rechazo y desdén desde ambos polos que confirma la relación conflictiva que anticipamos⁴.

«El rey burgués» (aparecido en *La Epoca* de Santiago de Chile el 4 de noviembre de 1887) es el relato que con mayor claridad presenta este enfrentamiento. Darío sitúa tras la figura de un rey refinado y correcto pero frívolo y materialista, los antivalores de la sociedad burguesa. En él vemos encarnarse la «prostitución del arte», cuyo único fin es la adulación del se-

3. Acerca de la autoconciencia de Darío como escritor en su primera etapa y de su preocupación por el auditorio, es interesante el artículo de Sylvia Molloy, «Conciencia del público y concepto del yo en el primer Darío», 1979, pp. 447-457.

4. Numerosos críticos han estudiado esta relación conflictiva entre el artista modernista y la sociedad de su época. Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo* (1983) indaga las causas de dicho enfrentamiento y señala la oposición axiológica de ambos extremos y la inclusión de este tema en la reflexión de la propia poética. El conflicto del artista (considerado como integrante del Arte por el Arte) con la sociedad burguesa es abordado también, dentro de la perspectiva sociológica, por Pierre Bourdieu, *Campo de poder y campo intelectual* (1983); Angel Rama en su introducción a *Rubén Darío y el mundo de los sueños* (1973) alude a la cuestión en la obra de Darío, y Noé Jitrik en *Las contradicciones del modernismo* (1978).

ñor y la utilidad. Al «poeta pobre» que se presenta a tal corte en busca del mecenazgo espiritual, el rey le concede ejercitar su don con una finalidad exclusivamente pragmática: «Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrilas y galopos, como no preferiréis moriros de hambre. Nada de jerigonzas ni de ideales». (p. 130). El arte sólo puede aspirar a ser adorno del poder, deleite del rey y de sus cortesanos; el poeta queda así reducido a objeto ornamental. La ideología del texto acusa a la sociedad burguesa de convertir al arte en una serie mecánica de actitudes previsibles, con una misma música determinada de antemano, y atenta así contra la libertad expresiva y la exaltación del ideal, metas supremas del auténtico arte para Darío⁵.

El poeta es presentado generalmente como el «hambriento», el «pobre diablo»; es parte del binomio víctima-victimario, que contribuye a resaltar la confrontación de dos visiones de la vida opuestas y contradictorias, una centrada en el poder y la riqueza del dinero, otra en el ideal y el despojamiento material.

En «La canción del oro» (aparecida en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago el 15 de febrero de 1888) se reitera esta situación de indigencia elemental del artista que lo somete en ocasiones a mendigar las gracias de los poderosos, como también aparece en «Arte y hielo» (*La libertad electoral*, Santiago, 20 de septiembre de 1888). Reaparece el viejo concepto romántico del poeta-genio condenado a la soledad; su aislamiento social se produce no sólo por sus conflictos con la sociedad, sino como consecuencia del imperativo de individualidad y exaltación del yo que Darío hereda del mismo romanticismo⁶. Ya Raimundo Lida ha señalado el parentesco de «La canción del oro» con las de los románticos franceses, donde el poeta-vagabundo mendiga las migajas que caen de la mesa de sus señores,

5. Algunos críticos, que insisten en afirmar que modernismo y naturalismo son frutos de una misma mentalidad positivista, consideran este cuento como un enmascaramiento y su mentado rechazo a la burguesía una falacia: el poeta no sería una amenaza contra el rey, por el contrario sólo se queja porque no es admitido en el sistema de poder imperante. Su verdadero deseo es pues insertarse en la ideología dominante. La lectura que comience por aquí, si quiere ser coherente, deberá entonces dudar de todas las afirmaciones de los textos, ya que si ésta —recurrente de Darío— es considerada falsa, no hay razón para que todas las demás queden eximidas de dudas. Y esto nos llevaría a considerar como falacias tanto las repetidas afirmaciones darianas de su búsqueda de absoluto (dada su vida irreligiosa) como su aspiración a una poesía que «indefectiblemente llegue a las mayorías» (dadas sus funciones de embajador emparentado casi siempre con los poderes de turno), etc.

Por el contrario, no aspiro de ningún modo a elucidar los móviles ideológicos del autor al hacer cada una de sus afirmaciones estéticas. Intento aquí dar cuenta de la articulación de tales manifestaciones y estudiar sus alcances y significado en el universo configurado en la obra.

6. Morse Peckham en *Romanticism and Behavior*, 1976, analiza este imperativo de individualidad propia del romanticismo como una focalización del comportamiento en el «self», cuyas directivas consisten en «negational behavior»; esto explica los fenómenos de «alienation and cultural vandalism» propios de esta cosmovisión. «This powerful sense of selfhood» es precisamente lo que opone el yo a los otros (pp. 22-23).

a cambio de sus himnos espirituales⁷. La confrontación pobreza-riqueza no es más que una versión objetivada del binomio referido a los sujetos de la misma: víctima-victimario, artista-burgués.

Este rechazo y desdén de la sociedad se ve claramente aludido en «El velo de la reina Mab» (aparecido en *La Epoca* el 2 de octubre de 1887), donde cuatro artistas ocultos en una bohardilla expresan su amargura e indigencia: «Siento el martirio de mi pequeñez. Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy», dice el escultor. «Siempre el terrible desencanto. ¡El porvenir! [...] ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!», se queja el pintor. «Perdida mi alma en la gran ilusión de mis sinfonías temo todas las decepciones [...] No diviso sino la muchedumbre que baja y la celda del manicomio», lamenta el músico. «Yo escribiría algo inmortal, más me abruma un porvenir de miseria y de hambre», concluye el poeta (pp. 124-125).

«El sátiro gordo» (aparecido en *La Libertad Electoral* el 15 de octubre de 1888) presenta otra situación donde vemos encarnarse este conflicto, aquí bajo la figura mitológica de un sátiro, señor de la selva, cuya sordera le impide apreciar las magníficas virtudes del canto de Orfeo⁸. Es la alegoría de la incompreensión social y el consecuente aislamiento —y en este caso expulsión— a que se ve sometido el artista. Orfeo llega a este bosque, cercano al Olimpo, huyendo de las mezquindades de los hombres: «Por aquellos días Orfeo, poeta, espantado de la miseria de los hombres, pensó huir a los bosques, donde los troncos y las piedras le comprenderían y escucharían con éxtasis, y donde él pondría temblor de armonía y fuego de amor y de vida al sonar de un instrumento» (p. 185). Pero este exilio voluntario es sólo un primer nivel simbólico de la incapacidad de apreciación poética de la sociedad, ya que Darío lo refuerza con la segunda expulsión (del bosque) por la ignorancia y terquedad de su señor.

En «El año que viene siempre es azul» (*El Herald* de Valparaíso, 17 de octubre de 1888) Darío reitera el rechazo a los poetas desde una óptica utilitaria y positivista: el arte es oficio inútil, vano y desaconsejable. Mientras que el poeta seduce a la niña andiosa de ideal, su padre, exponente de la sociedad materialista y burguesa, lo rechaza: «El padre, hombre sesudo, tenía la excelente idea de no dejar acercarse a su hija a los poetas...» (p. 147).

«En la batalla de las flores» («Mensaje» de la *Tribuna* de Buenos Aires, 13 de noviembre de 1893) Apolo, padre de la poesía, se lamenta del olvido en que lo tienen los nuevos poetas, los «oficiales». Darío ataca al arte utilitario de su época y toma una postura crítica ante él; este arte niega el ideal y reemplaza el ensueño por la lógica de «la vida práctica»: «Se han olvida-

7. Por ejemplo, con *La première maitresse* de Catulle Mendès (p. 24).

8. Hans Hinterhäuser en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, 1980, señala que esta fascinación ante lo ambiguo e híbrido «forma parte de la mentalidad de fin de siglo y comprende una esfera inferior amoral, pero también una sublime; la de lo mítico» (p. 170). Esto explica la elección del sátiro en el cuento, como figura dual.

do de mí casi todos. Las antiguas musas se quejan porque han sido sustituidas por otras modernas y terribles. La artificialidad sustituye a lo que antes llamaba inspiración»; «Los que vos llamáis poetas se ocupan ya demasiado de la vida práctica. Sé de quien ha dejado un soneto sin el terceto último, por ir a averiguar en la Bolsa un asunto de tanto por ciento» (p. 281). Sin embargo, Apolo se complace en reconocer que su auténtico oficio no ha sido abandonado por un grupo de escogidos y ocultos artistas (Guido Spano, Oyuela, Obligado) en quienes sigue vivo su «divino soplo» y «el fuego de la hoguera lírica»⁹. Reconoce la existencia anónima de verdaderos poetas, reclusos y ocultos en un rincón de esta sociedad utilitaria, reducidos a la miseria y padeciendo privaciones (recuérdese «El velo de la reina Mab»). En este caso Darío opone la «fama oficial» de aquellos que claudicaron en su fe y amor al arte, con el silencio y anonimato de los auténticos poetas, los fieles a las musas, que no serán abandonados por su dios: «Aquellos cuyo nombre no resuena, ni resonará jamás en la bocina de oro de la alada divinidad; pero que me llaman, y me son fieles, envueltos en el velo azul de los ensueños» (p. 281).

«El nacimiento de la col» («Mensaje» de *La tribuna*, 4 de octubre de 1893) es la versión alegórica de la oposición; belleza-utilidad. La rosa, representante del arte puro, tentada por la sociedad positivista, pide ser «útil», contradiciendo su naturaleza gratuita y desinteresada. Así es creada la col, símbolo del arte utilitario, al servicio de la practicidad y el materialismo social. (p. 279).

EL POETA Y EL IDEAL

La señal de los elegidos del arte es la sed de un ideal superior. Este signo indeleble del verdadero poeta lo distingue de los antivalores encarnados en la sociedad burguesa¹⁰. «El rey burgués», además de plantear con claridad la dicotomía y oposición de ambas concepciones del mundo, reconoce la muerte del poeta (ideal) en los jardines del palacio, ante la indiferencia del poderoso. Sin embargo, Darío pone en boca del personaje un canto al ideal que

9. Al llegar a Buenos Aires, Darío se relaciona con estos poetas citados y los vínculos de simpatía y mutuo aprecio que surgen entre ellos se reflejan en los discursos, sonetos y artículos periodísticos que se intercambian. Es esta simpatía y mutua valoración —más que una coincidencia de escuela— lo que impulsa a Darío a ubicarlos en este cuento entre aquellos poetas «fieles a Apolo» y entregados «al culto de la Alta Poesía».

10. En cuanto a la consideración de los valores presentados por el poeta y los antivalores de la sociedad, Morse Peckham (1976) ha estudiado la relación en términos de «roles» y «antiroles»: «The term 'self' is distinguished from 'role' [...] They are not autonomous individuals, but players of social roles». «Role» es definido como «the socially validated behavioral pattern of the culture» (p. 24) «a persistence of behavioral attributes through time» (p. 55). El artista intenta oponerse y desprenderse de esta presión cultural en la cual está sumergido y una de las estrategias que desarrolla es lo que Peckham denomina «situations of anti-roles» (p. 56) tales como la bohemia, el dandysmo, la redención por el arte, etc.

ilumina el sentido de la poesía y expresa su certeza de la victoria espiritual del artista sobre la sociedad tecnicista, a pesar de su aparente muerte. El largo monólogo del poeta-mendigo consiste en una serie de afirmaciones que consolidan el pensamiento estético dariano expresado en su lírica. La poesía es «verbo del porvenir» y tiende hacia el futuro, proyectado sobre el mundo sus ecos apocalípticos («Viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz...»). El poeta reconoce el tránsito obligado que la poesía debe realizar, renunciando al mundo artificial, a la mera voluptuosidad de los sentidos, y a la exclusiva consagración «a la musa de carne» por un ideal superior. De «la ciudad malsana» a la «selva» y su vida natural; del «vino que embriaga» a la «leche fecunda»; del «manto de histrión» al «harapo púrpura»; del madrigal que canta «la alcoba» perfumada y «el arpa adulona» al yambo pronunciado «bajo la fuerte y negra tempestad» (p. 129). El poeta asume su estatura en «angel soberbio» o «semi-diós olímpico» y sale en pos de un auditorio digno de su realeza: «Busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en el boca y la lira en la mano, la salida del gran sol» (p. 129). El repudio al arte utilitario va seguido de la exaltación apologética del arte puro, y Darío selecciona aquí los elementos más valiosos para asimilarlos al arte: el oro de la realeza, el fuego de la purificación, la luz triunfante sobre la sombra, la fortaleza de las águilas y leones. La prostitución del arte es la más grave acusación que el personaje dirige a su época: «Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres y se fabrican jarabes poéticos» (p. 130).

En «Carta del país azul» (*La Epoca*, 3 de febrero de 1888) el poeta experimenta el hechizo del ideal vinculado a la belleza paradigmática de la mujer. Aquí, siguiendo la tradición becqueriana, se trata de la mujer intangible que atrae al poeta y sostiene un anhelo insaciable¹¹. Se relatan en primera persona las confidencias del poeta a un amigo, en las cuales narra sus visiones del ideal durante una noche de luna llena: «he visto realizado mi ideal, mi sueño, la mujer intangible, becqueriana, la que puede inspirar rimas con sólo sonreír [...] No me queda de ella sino un recuerdo» (p. 141). Esta consagración a la belleza y al amor es alimentada por una sed de ideal nunca saciada que transforma la existencia del hombre en peregrinaje del poeta por «el divino país azul». En «Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina» («Mensaje» de *La Tribuna*, 3 de octubre de 1893) el único que puede encender de amor a la princesa es el ensueño azul que proviene del poeta Heliodoro (p. 278). Esta simbólico «país azul», al que Darío refiere el origen del arte y el amor, no es más que el nombre poético (simbolista) de la realidad superior. En «El año que viene siempre es azul» el amor aparece como la experiencia más plena (aunque fugaz) para acceder al ideal y romper los lazos que atan al poeta a la realidad terrena y degradante. Ni siquiera la muerte que el futuro depara a la niña puede vencer

11. Ver Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo*, 1969; y Lily Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, 1979.

su ilusión exaltada por el amor al poeta: «El año que vino fue para él negro. —¡Si, pero para ella siempre fue azul. Voló a ser rosa celeste, alma sagrada, donde debe de existir el ensueño como realidad, la poesía como lenguaje y como luz de amor!» (p. 150).

«El pájaro azul» (*La Epoca*, 7 de diciembre de 1886) presenta al poeta Garcín, quien lleva aprisionado en su cabeza un pájaro azul (emblema de la poesía y el ideal). El poeta decide liberarlo de su cautiverio y el pájaro se remonta hacia el cielo, ámbito edénico y propio del ideal. Esta liberación es emblema del suicidio del personaje romántico, vencido por la hostilidad del mundo contingente. La reflexión final del narrador reitera la analogía del arte con la «noble enfermedad», el padecimiento estético que redime. (p. 96).

«El ideal» es un poema en prosa¹² incluido en las estampas reunidas bajo el título «En Chile» (*Revistas de Artes y Letras*, Santiago, 15 de octubre de 1887). El hablante lírico se define como «el pobre pintor de la naturaleza y de Psychis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos». Su interlocutor es el ideal, aludido por una serie de símbolos, a manera de apósitos: «torre de marfil», «flor mística», «estrella», «alba», «estatua antigua con un alma» asomada y con ojos «todos cielo azul, todos enigma»: el ensueño poético con rostro de mujer. Los tres primeros atributos de este ideal femenino coinciden con tres letanías a la Virgen María, correspondientes al rezo del Rosario católico: «rosa mystica», «turrís eburnea» y «stella matutina». Darío se integra a la larga tradición nacida en la Edad Media que identifica a la Virgen —y posteriormente a la mujer amada— como eficaz intercesora entre el hombre y Dios. Podemos inferir también que «turrís eburnea» («la torre de marfil» o «de cristal» dariana) fue en principio una metáfora referida a la mujer (a partir de la letanía mariana) y se desplazó posteriormente hacia la poesía, poniendo de relieve otra vez la estrecha relación entre ambas esferas (crótica y poética). En este relato esta «reina»-«hada» deja en suspenso y tensión al poeta que la ve pasar fugazmente; la contemplación lo llevará al anonadamiento y de tal visión enigmática sólo le quedará en la memoria «un rostro de mujer, un sueño azul» (p. 122). El ideal se revela como esencia femenina, belleza, ensueño, misterio inaccesible; la experiencia ha sido instantánea y brevísima («rayo supremo y fatal»), pero revela al poeta sus inmensas posibilidades («promesa ansiada del amor hermoso»). Es evidente el parentesco de este fragmento con «Carta del país azul», donde la mujer becqueriana parecía hecha de «rayos de luna» (ambos reelaboraciones bastante cercanas de «El rayo de luna» de Bécquer), y con otros poemas de esta misma época («Numen» de 1887, «El año lírico» de *Azul* de 1888, etc.).

La mención del «velo» os remite a la figura del hada, mensajera del

12. Acerca del sentido de la denominación «poema en prosa», ver Leonore Gale, «Rubén Darío y el poema en prosa modernista» en José O. Jiménez, 1975, pp. 173-188; y J. O. Jiménez y de la Campa, 1976, pp. 31-36.

ideal en «El velo de la reina Mab», paradigma del mundo de los sueños, dadora de esperanza. Este velo es para Darío ingrediente poético esencial para sostener la lucha por el ideal en medio de las mezquindades del mundo. Este velo del arte transfigura lo aparente y superficial de la realidad y permite al poeta penetrar las secretas esencias de las cosas que laten escondidas, en espera de su manifestación por el canto.

En este mismo cuento Darío define las características concretas de este canto: debe ser «miel», «oro» y «hierro candente»: agradable al oído, valioso en su contenido e indeleble y definitivo, una vez pronunciado. El poema es el «ánfora» que contiene «el celeste perfume», despertador del goce sensorial y amoroso: «Para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa, y entonces, si veis mi alma, conoceréis a mi musa» (p. 125). El código autorreferencial (léxico metalingüístico) se superpone al código crótico (léxico amoroso) y quedan ambas esferas definitivamente unidas.

En «La cabeza», otra de las estampas poéticas de la serie «En Chile» (15 de agosto de 1887), Darío intenta trazar el proceso de creación poética. El poeta (virtual productor del texto) está frente a «las cuartillas inmaculadas» que esperan por igual «las silvas y los sonetos» y «las mujeres de ojos ardientes» (p. 117). La cabeza del poeta, protagonista del relato, es «una orgía de colores y de sonidos» (postulado simbolista de la unidad de las artes) en el trance de la creación, donde resuenan «himnos», «gorgeos», «battir de alas y estallar de besos», todos confundidos «como en ritmos locos y revueltos», «colores agrupados en la paleta de un pintor». La experiencia estética siempre es una y la poesía puede interpretar las correspondencias y afinidades que existen en la realidad, objetivando en el texto la simbiosis esencial de colores, sonidos y formas.

POESIA, NATURALEZA Y COSMOS

El don de la poesía permite al poeta interpretar el lenguaje de la naturaleza, penetrar su apariencia sensible y revelar sus secretos en el canto. «La historia de un picaflores», primer cuento de Darío escrito en Chile (*La Epoca*, 21 de agosto de 1886), manifiesta esta particular capacidad: su narrador, un poeta, relata lo que ha escuchado en un jardín al ponerse el sol («la confidencia de un ave bajo el limpio cielo azul», p. 89). Los poetas son los entendidos e iniciados en los arcanos de la naturaleza y no hay lenguaje que les sea extraño o ajeno pues comparten con ella la libre consagración al ideal, a la luz, a la vida: «Si quiere Ud. saber el cómo y el por qué, soy sabidor de lenguas de pájaros, y de flores, míreme Ud. que ya se lo dirán mis ojos» (p. 92). En «Las razones de Ashavero» («Mensaje» de *La Tribuna*, 20 de noviembre de 1893) se define también la virtud poética como una iniciación en la lengua de todos los seres de la naturaleza, que distingue al poeta como intérprete mágico, criatura especial y escogida dotada

de una visión privilegiada: «Y como era ese poeta más poeta que el rey Salomón, hablaba y comprendía la lengua de los astros, de las plantas, de los animales y de todos los seres de la naturaleza» (p. 285).

Al proclamar su entrega al ideal, el poeta pobre de «El rey burgués» reitera su consagración al misterio de la naturaleza: «He acariciado a la gran Naturaleza, y he buscado el calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo y el que está en la perla de lo profundo del Océano» (p. 129).

En «El sátiro sordo» contemplamos las virtudes del canto de Orfeo extendidas sobre la naturaleza. Ella es su auditorio más perfecto, en oposición a la incompreensión humana. No sólo es el poeta quien comprende a la naturaleza sino que ésta es también quien mejor comprende su canto, por eso al tañir del instrumento órfico «troncos y piedras [escuchan] con éxtasis» (p. 185). Su canto recibe la complacencia de los dioses y el florecimiento y apogeo de lo natural: «Había sonrisa en el rostro apolíneo. Deméter sentía gozo. Las palmeras derramaban su polen, las semillas reventaban, los leones movían blandamente su crin». El contenido del canto de Orfeo es la exaltación del amor divino («cantó del gran Jove, de Eros y de Afrodita»), la belleza de la naturaleza, la presencia de músicas misteriosas y melodías ocultas en las cosas, la existencia de la poesía como don sagrado («cantó del verso que baja del celo y place a los dioses»). La resonancia de la voz excede los límites de la selva del sátiro y se expande cósmicamente. La consecuencia inmediata de su canto sobre la naturaleza lleva a su máximo esplendor y conmoción a los habitantes del cielo y de la tierra, los impulsa al desmayo y al goce del amor: «Y desde el principio del cántico brilló la luz con más fulgores. Los enormes troncos se conmovieron y hubo rosas que se deshojaron [...] No había más eco que el de la voz de Orfeo. Naturaleza sentía el himno» (p. 186). Las criaturas del cosmos se alzan en defensa del poeta frente a la sordera e ignorancia de los hombres. La alondra es la que realiza un encendido alegato en favor de Orfeo y sintetiza sus virtudes, definiendo el sentido profundo del quehacer estético: «enseñar, glorificar y cantar». En otro relato, «Respecto a Horacio» (aparecido en «Mensaje» de *La Tribuna* el 18 de diciembre de 1893), Horacio aparece como el representante de los poetas que consagran su vida al oficio sagrado del arte y el contenido primordial de su canto es precisamente la belleza y bondad de la naturaleza. El léxico evoca la bucólica paz de la oda horaciana como ideal artístico: «Canta la leche fresca, el vino nuevo, las flores de la primavera, las mejillas de las muchachas y la ligera gracia de los tirsos» (p. 292).

En «El velo de la reina Mab», a través del músico, Darío enuncia su concepción del arte como resonancia de la armonía cósmica del universo. La «música de los astros» permite conciliar el mundo interior del hombre y su canto con el ritmo macrocósmico. Toda la naturaleza es continente del canto universal y el poeta escucha el secreto acorde en su corazón, encuentra las claves del enigma y devela las correspondencias y el misterio: «Ten-

go la percepción del filósofo que oyó la música de los astros. Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones. Todo cabe en la línea de mis escalas cromáticas», «Todo se confunde y enlaza en la infinita cadencia» (p. 125). Esta abierta afirmación de la existencia de una música en el orden de la naturaleza y del cosmos se vincula con la concepción gnóstica para la cual sólo los elegidos pueden intuir tal ritmo y penetrar sus secretos por medio del arte; una corriente de afinidad une el macrocosmos con el microcosmos humano y permite al poeta fusionarse con el todo universal.

La inspiración le llega al artista a través del cosmos. «Los astros me suelen inspirar himnos», dirá el narrador de «Carta del país azul» (p. 140). Alma y universo son órdenes análogos: «Hallaba en la inmensidad pampeana vuelos de poemas que se confundían con ansias íntimas: El ritmo universal se confundía con mi propio ritmo, con el correr de mi sangre y el hacer de mis versos» («Primavera apolínea», 1911, p. 371). Naturaleza, cosmos, universo, arte son parte de una común corriente vital de música que los comunica y une indisolublemente. Y tal correspondencia nace de la existencia de una armonía superior presente no sólo en los movimientos cósmicos de los astros, sino también en los ciclos, estaciones y criaturas de la naturaleza como lo expresa el continuado animismo de «Por el Rhin» o «El viejo Rhin va diciendo sus baladas».

POESIA Y TRASCENDENCIA

En numerosos pasajes de sus cuentos Darío remonta el oficio poético a una fuente trascendente y sagrada. Ya en relación a Orfeo había definido al poeta como «elegido de los dioses», y tal carácter de escogido nace de esta preferencia singular. En «Voz de lejos» (*El Tiempo* de Buenos Aires, 17 de abril de 1896) el poeta reconoce que recibe el canto directamente de Dios y la misión para la cual ha sido enviado es precisamente entregar ese verbo al mundo: «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 áristos. A ellos mi ser, la música intencional de mi lengua» (p. 317)¹³. La aristocracia espiritual que Darío reitera con tanta frecuencia no deriva tan sólo del reconocimiento del conflicto poeta-sociedad utilita-

13. La conciencia aristocrática del artista modernista no excluye sin embargo la inquietud social y su afán por lo que Darío llama aquí «el pueblo». Pierre Bourdieu advierte que existe en los sostenedores del Arte por el Arte una postura «estructuralmente ambigua», ya que «porque dividen el mundo social según criterios estrictamente estéticos, se ven obligados a rechazar en una sola clase despreciada tanto al 'burgués' obtuso frente al arte cuanto al 'pueblo' prisionero de las preocupaciones materialistas de la existencia cotidiana, pero a la vez, por esa misma razón, estos escritores pueden identificarse simultánea o alternativamente o con el 'pueblo' o con una nueva aristocracia» (1983, p. 25).

ria, sino fundamentalmente de concebir al arte como fruto de una elección sagrada.

Esta vocación es un llamado peculiar que arranca desde el mismo nacimiento del poeta. En «Primavera apolínea» dirá que «muy temprano vieron en mí el signo de la lira» (p. 369) para luego agregar que este hecho produjo la aflicción de sus padres; este bautismo es pues ambiguo, ya que junto a la virtud de una especial penetración en los misterios del mundo, le otorga al elegido «la corona del crucificado por el arte». La poesía es «corona de espinas» (recuérdese el poema «Melancolía» entre muchos otros) y el poeta debe aceptarla como condición ineludible para experimentar la ensoñación del ideal que lo obsede. Así muere el hambriento y olvidado bardo en los jardines del rey burgués, mientras en el palacio «había festín» (p. 131). Los elementos que resaltan la confrontación se alinean con claridad: «Noche de invierno, noche de fiesta», «el infeliz» frente al rey y su corte, la nieve y el calor del palacio, la oscuridad de la noche y las luces de las arañas, el hambre y el festín, la muerte y la vida. Sin embargo, mientras la vida del rey es vana, la muerte como consumación del martirio del poeta no hace sino reafirmar la victoria del ideal en el alma del consagrado al arte. Lo que es pérdida a los ojos de la sociedad burguesa, es triunfo de la poesía por sobre las miserias de los hombres: «... y se quedó muerto, pensando que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas o de oro» (p. 131).

El lugar del poeta es estar junto con todos los desheredados, pues su canto comprende e interpreta sus angustias y redime las miserias de los marginados por una sociedad hostil e indiferente, como aparece en «La canción de oro» (en términos concretos de riqueza o pobreza material).

La relación del poeta con Dios es explícita en «La pesca», relato maduro de Darío que corresponde a la época de *Prosas Profanas* (aparecido en *La Quincena* de Buenos Aires, en septiembre de 1896). Lida señala que en realidad se trata de una versión concentrada y vuelta a lo divino de «El velo de la reina Mab»; pero considero que es también una reelaboración poética del pasaje evangélico de la pesca milagrosa (San Lucas, 5, versículos 1-11). La doble significación del personaje (poeta-pescador) exige una doble lectura: Dios lo inspira para que obtenga una pesca abundante, los poemas-peces que sostienen la vida espiritual y física. La narración en primera persona toma el punto de vista del pescador desalentado cuya barca (facultad poética) está a merced de la tempestad (hostilidad social) y al borde del naufragio (claudicación de su vocación al arte), con su red deshecha ante sus ojos (instrumento poético): «¡No tenía ya más instrumento —caja de mi música íntima, lira mía rota— bajo la tempestad, en el naufragio! Mi pobre barca estaba hecha pedazos; apenas a la orilla del amargo mar, se balanceaba, triste ruina de mi adorada ilusión; y la red estaba rota, deshecha como la lira...» (p. 322).

El pescador reconoce su identidad dual al referirse explícitamente una y otra vez a su red y a su lira y reclama a los dioses con desesperación:

«Los dioses son injustos y terribles: ¿qué mal hacían al mundo mi lira hecha de la testa de un ciervo, y mi barca pequeña y ligera, y mi red conocida y querida de los tritones y de las sirenas?» La aparición de «una figura blanca» en la playa, en directa alusión a Cristo y a una dimensión divina que irrumpe en la desolación del hombre, confirma la vinculación con el pasaje evangélico citado. Pero el reproche del pescador (tomado del Evangelio de San Mateo, 8, versículo 25, donde en ocasión de una tempestad Cristo reprocha a los pescadores su poca fe y su miedo) privilegia su identidad artística. Darío reemplaza el término «pescador» u «hombre» y preficere: «¡Poeta de poca fe —me dijo—, echa las redes al mar!» (p. 323). La naturaleza responde a la exhortación divina llevando sus elementos a su máximo esplendor: «El cielo se aclaró, brillaron las luminosas constelaciones; la olas se llenaron de astos danzantes y fugacez, y ¡oh prodigio! nunca salieron más cargadas. Era una fiesta saltante de estrellas...» El cosmos colabora con el oficio del poeta y su admirable transformación a la sola voz de su Dios permite premiar la perseverancia del pescador con una cosecha sobreabundante y milagrosa.

El milagro se cierra con una última escena en la casa humilde, donde la familia puede disfrutar los dones recibidos, entre los cuales la lira reaparece como emblema del prodigio. El don poético es un don divino otorgado a aquel que se mantiene fien en su fe y vocación. Ante el desaliento el poeta debe volver a la fuente genuina de su poesía, la instancia trascendente, donde puede reencontrar el sentido último de su canto.

«La resurrección de la rosa» (*El Heraldo* de Costa Rica, 19 de abril de 1892) es otra afirmación de la asistencia de Dios a una de sus hijas predilectas, la belleza, simbólicamente alegorizada en la rosa simbolista en trance de muerte. Dios acude a su llamado para salvarla de la destrucción, como respuesta a la imploración del poeta —su dueño—, y ofrece a cambio una estrella al Angel de la Muerte (p. 248).

En «La novela de uno de tantos» (*Correo de la Tarde*, 13 de febrero de 1891) reaparece la meditación sobre las funciones del arte; al deleite de los hombres se le suma el auxilio en sus angustias y la liberación de sus padecimientos (función catártica y redentora). La ruina de este personaje, «uno de tantos», deliberadamente anónimo, se presenta como ejemplo pedagógico para quienes lean el relato, previniéndoles y exhortándolos a que no sucumban ante las mismas tentaciones: «¡Oh! perdona, pobre diablo, perdona, harapo humano, que te muestre la luz del sol con tu amargo espanto; pero los que tenemos por ley servir al mundo con nuestro pensamiento, debemos escudriñar, buscar el mal y sacar el ejemplo de su escondido agujero, con el pico de la pluma», «El escritor deleita, pero también señala el daño [...], el borde del abismo» (p. 222). La poesía ha de estar en tensión hacia los otros, de modo que se convierta en un medio de asistencia y enseñanza real. Su función social implica el fin didáctico, proponiendo a los hombres afianzar y defender los valores éticos de la existencia humana. Junto al ensueño del ideal y el goce esteticista, junto a la revelación de los

enigmas, la poesía debe ser un bien social que tienda al perfeccionamiento de la comunidad.

«Primavera apolínea» es una síntesis del itinerario espiritual de un poeta americano, con algunos datos claramente autobiográficos. Se trata de un prólogo que Darío escribió para *La juventud intelectual de la América hispana* de Alejandro Sux en 1911¹⁴, donde existen coincidencias entre lo que este narrador en primera persona expresará con experiencias vitales del mismo Darío. Pero el objetivo principal del texto es dibujar el perfil del joven poeta americano, como anuncia el título de la obra prologada. En las circunstancias de un poeta particular se reflejarán las peripecias y evoluciones de la gran mayoría de los artistas «modernos» de América, de los cuales Darío se siente auténtico representante. El personaje reconoce una vocación que los acompañó desde su mismo nacimiento y que siempre tendió hacia los demás hombres: «Considereme en la solidaridad humana, vibrantemente personal. Nada me fue extraño, y mi yo invadía el universo, sin otro bagaje que el que mi caja craneana portaba de ensueños y de ideas» (p. 370). El signo de su poesía fue siempre la consagración del ideal: «Mi derrotero iba siempre hacia el azul. [...] Mi rebeldía iba coronada de flores». Su dedicación preferencial a la melodía de las palabras y al deleite sensorial o lo preservó de las angustias ni lo alejó de la fascinación por el misterio de la muerte: «No hallé mejor salida que el cauce de las sensaciones y las cataratas de las palabras», pero «me preocupaba a todas horas la interrogación de lo fatal» (p. 371). El amor y la mujer se constituyeron en los pilares de su inspiración poética: «Mi primer amor no fue de rosas soñadas, sino de carne viva». El éxodo fue el camino elegido para abrir su corazón al universo y trascender su circunstancia geográfica: «Encontré por fin estrecha mi tierra con ser tan ancha y tan larga, y vi más allá del mar el porvenir». Lejos de la propia patria (Americana), el poeta redescubre el sentido de su vida y de su arte. Ante los grandes interrogantes de la existencia, el canto ha de ser un intento de redención, un acto de amor, un «producto sagrado» (p. 372). No podrá desvelar el misterio en su totalidad, sino tan sólo aproximar la frágil existencia humana al secreto que duerme dentro del hombre mismo. Finalmente, el amor es para este personaje el valor trascendente con el que el mundo cuenta para su absoluta redención y justificación; y sólo a través de él podrá el hombre acceder a la posesión gozosa de la realidad y hacer de su existencia histórica una actualización de «la virtud del paraíso». Conociendo a esta altura las vastas y complejas coordenadas de la meditación estética de Darío, no es posible ignorar que, en este encendido retrato del poeta americano paradigmático, nuestro autor ha plasmado su más acabado alterego:

14. Darío confirma aquí una vez más su simpatía por el anarquismo al prologar el libro de este escritor anarquista, Sux, y delinear un itinerario poético con el cual se identifica en numerosos aspectos. Los vínculos de Darío con el anarquismo constituyen un tema cuyo detenido estudio queda pendiente.

Y luego fue como un despertar, como una nueva visión de la vida. Comprendía que hay una ley fatal que rige nuestras vidas, instantáneas en la eternidad. Supe, más que nunca, que nuestra redención del sufrir humano está solamente en el amor. Que el pozo del existir debe ser nuestra virtud del paraíso. Que el poema de nuestra simiente o de nuestro cerebro es un producto sagrado. Que el misterio está en todos y, sobre todo, en nosotros mismos y que puede ser de sombra y de claridad. Y que el sol, la fruta y la rosa, el diamante y el ruiseñor se tienen con amar.

LAURA R. SCARANO
Universidad Nacional de Mar del Plata
(Argentina)