

Para las fuentes de Rubén Darío (con una nota sobre «lo fatal»)

Es evidente que, a la hora de buscar innovaciones radicales en el ámbito de la poesía escrita en español, hay un primer jalón que viene marcado por la introducción de los metros italianos tras el medioevo, cuyos progenitores son sin duda Garcilaso y Boscán, con una larga serie de descendientes, desde los simples imitadores hasta aquellos que alcanzan las cimas más altas de la poesía española del Siglo de Oro. Creo que en este grupo de innovadores radicales cabe también la evolución de Espronceda desde las imitaciones neoclásicas a la zaga de Lista hasta la lírica de *El estudiante de Salamanca* *El diablo mundo*. Inmediatamente después viene Rubén, cuya obra supone una vez más la renovación dentro del ámbito poético hispánico.

La originalidad de la producción del vate nicaragüense está fuera de toda duda. Originalidad que, por cierto, va haciéndose mayor a medida que el poeta se despega de la tradición para escribir de una forma cada vez más personal. Eso no quiere decir, sin embargo, que Rubén no entre en la nómina de autores que de algún modo «se arriman a los antiguos para la creación de su obra moderna»¹. Lo que sucede es que las influencias que presenta su obra son tantas, tan variadas, y además tan fundidas y confundidas, que en muchos casos es imposible distinguirlas, sin que eso sea obstáculo para que el resultado sea en un buen número de ocasiones superior al modelo².

Quizá de ahí proceda su originalidad. Hasta el poeta más innovador debe un tanto por cierto considerable a la tradición, pero su éxito dependerá de su capacidad para integrar esas referencias y préstamos de una forma inusual en su creación, dando así lugar a una variante nueva, a una

¹ F. López Estrada: *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 10.

² Andrés R. Quintián: *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1974, p. 9.

lección más arriesgada que la del clásico, y que es precisamente la que le confiere a él ese mismo carácter. Vale como ejemplo, por citar sólo un ejemplo, San Juan de la Cruz, en cuyos poemas anima toda una simbología tradicional que adquiere nueva carta de naturaleza en una obra originalísima pero que a su vez no se entendería sin esa tradición de la que arranca para invertirla.

El caso de Rubén es parecido. No son pocos los poemas en los que es posible distinguir un guiño al lector, una referencia o una trampa. Hoy ya sabemos de sus lecturas de los clásicos griegos y romanos, de la influencia que sobre él ejerció la Edad Media o de la pasión que sintió por los líricos y dramaturgos del Siglo de Oro, así como sus ansias lectoras y su memoria prodigiosa³. En lo que sigue intentaré dar algunas referencias de la poesía de Rubén que, salvo error mío, no han sido señaladas.

Valga como ejemplo el largo poema «El libro», que el joven Rubén recita ante las principales figuras políticas de Nicaragua en 1881 y que estuvo a punto de facilitarle el paso a Europa para continuar aquí sus estudios, aunque motivos morales terminaron por impedirlo⁴. Allí hace una pormenorizada descripción de la naturaleza a lo largo de siete estrofas y concluye: «Pues todo eso..., todo eso, / es el Libro del Señor»⁵. La descripción posterior de la Creación arranca de un «mas con celeste ufanía, / su libro inmenso abrió Dios» (p. 32), que se define algo después como «aquel libro de delicias» (p. 33). Cierran esta parte los siguientes versos:

Después, sonrióse el Señor;
cerró aquel libro de encanto
y envolvióle con el manto
de su divinal amor. (p. 33)

Se trata de una concepción tradicional que viene desde Plotino, quien señaló que las estrellas son «como letras que siempre se escriben en el cielo, o como letras inmóviles que se han escrito de una vez por todas»⁶. El mismo autor decía del adivino que su misión era «leer las letras de la naturaleza, que revelan un orden y una regla»⁷. Puede decirse, pese a lo anterior, que es la Edad Media la que inaugura la metáfora del libro de la

³ Véanse, por orden alfabético y sin ánimo de exhaustividad: Dolores Ackel Fiore: *Rubén Darío in search of inspiration (Greco-Roman Mythology in his stories and poetry)*, Nueva York, 1963; Francisco López Estrada: *Rubén Darío y la Edad Media*, citado; Ernesto Mejía Sánchez: «Las humanidades de Rubén Darío», en *Cuestiones rubendarianas*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 137-160; Andrés R. Quintián: *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, citado; etc.

⁴ Cfr. Quintián: *op. cit.*, pp. 37 y ss; Ramón de Garciasol: *Rubén Darío en sus versos*, Madrid, Cultura Hispánica, 1978, pp. 23-25.

⁵ Rubén Darío: *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1975, p.

32. Las citas van todas por esta edición (en adelante, PC).

⁶ *Apud* E. R. Curtius: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, FCE, 1984, p. 431.

⁷ *Ibid.*, p. 431.

naturaleza, a partir de Alain de Lille («Omnis mundi creatura / quasi liber est pictura»⁸), metáfora que va a triunfar sobre todo en la oratoria sagrada, al menos desde Raimundo Sabunde hasta fray Luis de Granada, quien hablará en la *Introducción al Símbolo de la Fe* del «filosofar en este gran libro de las criaturas»⁹.

Las incursiones de Rubén por la tradición de las metáforas del libro no terminan ahí. Más adelante, pero aún en el mismo poema, afirma:

Libro es nuestro corazón
donde se lee el sentimiento
en un estremecimiento
o en una palpitación (p. 39)

Libro es la armoniosa mente
de una beldad de quince años,
do no se leen desengaños,
sino ilusión y ansia ardiente:
libro es su púdica frente
donde se lee su inocencia... (p. 40).

Las dos metáforas contaban con tradición medieval. Hildeberto de Lavardin explica en un sermón a sus oyentes cómo se hace un libro y dice que lo mismo hay que hacer con el corazón, lo que en cierto modo estaba prefigurado en la expresión de San Pablo «*tabulae carnales cordis*». Así, en un florilegio tardío aparece ya el libro del corazón en el que se lee la suciedad interior: «*In libro cordis lege quicquid habes ibi sordis; / non legis hoc alibi tam bene sicut ibi*»¹⁰.

La comparación del rostro con un libro en el que pueden leerse las ideas estaba también en Alain de Lille y reaparece en una elegía de Enrique de Settimello: «*Nam facies habitum mentis studiumque fatetur, / mensque quod intus agit, nuntiat illa foris; / internique status liber est et pagina vultus*»¹¹.

Estas imágenes volverán en la poesía de Rubén Darío. En *Epístolas y poemas* puede leerse que el pensamiento

Con el cálculo, frío en su medida,
en las regiones de la luz penetra
y el libro inmenso de la eterna vida
pretende adivinar letra por letra. (PC, p. 378).

O en *Prosas profanas*, en el soneto que lleva por título «La anciana»:

⁸ PL, CCX, col. 579.

⁹ Curtius: *op. cit.*, p. 449.

¹⁰ Curtius: *op. cit.*, pp. 447-8.

¹¹ Apud Curtius: *op. cit.*, p. 444.

... Mira esta rosa seca
que encantó el aparato de su estación un día:
el tiempo que los muros altísimos derrueca
no privará este libro de su sabiduría.

En esos secos pétalos hay más filosofía
que la que darte pueda tu sabia biblioteca... (PC, pp. 616-7).

* * *

La influencia medieval es evidente en Rubén. Para no abundar en los casos ya señalados, como «la ingenua fabla poética» de que habló López Estrada¹², o los *Dezires, layes y canciones*¹³, valgan el «en todos los combates del arte o del amor» de Azul (PC, p. 538) que remite a la tradición medieval, o la cárcel de amor de «El corazón salteado»:

Sus ojos me salieron al camino
como dos salteadores;
mi incauto corazón fue a la continua
aprisionado el pobre (PC, p. 160).

Es una imagen claramente caracterizadora de la poesía petrarquista, que descubre su influencia hasta el siglo XVII y aún más tarde¹⁴. Se repetirá en *Abrojos*, en donde se puede ver un eco de la teoría neoplatónica según la cual el amor surge cuando ciertos espíritus emanados de los ojos femeninos llegan por el aire hasta los masculinos y de ahí por un conducto alcanzan el corazón, encendiendo así la pasión¹⁵:

[Los ojos de ella] Son dos soles, son dos llamas,
son la luz del claro día;
con su fuego, niña mía,
los corazones inflamas.

Y autores contemporáneos
dicen que hay ojos que prenden
ciertos chispazos que encienden
pistolas que rompen cráneos. (PC, p. 470).

¹² *Op. cit.*, pp. 21-30.

¹³ Quintián: *op. cit.*, p. 55.

¹⁴ Véase Dámaso Alonso: «Las metáforas de los daños de amor y la correlación petrarquesca», en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, p. 87.

¹⁵ «Este don tan grande del amor proviene de la abundancia, su propio padre, porque el rayo de la belleza [...] desciende primero de Dios, y pasando por el ángel y el alma, como por una materia transparente y descendiendo fácilmente del alma al cuerpo, preparado para recibir ese rayo, brota de ese cuerpo de hombre joven, sobre todo a través de los ojos, ventanas muy transparentes del espíritu. Y al instante vuela por el aire, y penetrando los ojos del hombre de más edad, atraviesa el alma, enciende el deseo y conduce el alma herida y el deseo encendido a su remedio y refresco, mientras que le atrae consigo...» (Marsilio Ficino: *De Amore*, trad. R. de la Villa, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 152-3; véase también pp. 202-3).

No es el único caso en la poesía rubeniana en donde el mundo petrarquesco se hace presente: sirve igualmente la red de amor¹⁶ que aparece en «Erasmus a Publio» de *Epístolas y Poemas*:

La red que amor para tornarte esclavo
de mente y corazón tienda a tus ojos,
sabe evadir... (PC, p. 363).

Sucede lo mismo en «Caso» de *El canto errante*, en donde viene el motivo petrarquista de la «herida de amor»:

Pues el caso es verdadero;
yo soy el herido, ingrata,
y tu amor es el acero:
¡si me lo quitas, me muero;
sí me lo dejas, me mata! (PC, p. 746).

Otro recurso medieval típico es la confusión entre «la mar» y «l'amar», que creo se adivina en *Dezires, layes y canciones*: «que en el vino del amor / hay la amargura del mar» (PC, p. 608) o en «Gaita galaica» de *Poema del otoño*:

Gaita galaica, sabes cantar
lo que profundo y dulce nos es.
Dices de amor, y dices después
de un amargor como el de la mar. (PC, p. 790).

No falta la reminiscencia clara de algún que otro refrán medieval («so mala capa yaze buen bebedor»), quizá a través del Arcipreste de Hita¹⁷, en la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» en *El canto errante*: «¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!» (PC, p. 747).

En «Palimpsesto» de *Prosas profanas*, Rubén se acoge a un viejo recurso de la novela caballeresca medieval, el decir que su obra es traducción de un idioma extraño. Así sucede al comienzo del *Libro del caballero Zifar* o del *Amadís*¹⁸. Pero el interés de la introducción de Rubén supera la similitud con el tipo de libros señalados:

¹⁶ Véase Petrarca: «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora, / contando anni ventuno interi, preso...» (*Canzoniere*, CCLXXI). Y cfr. Dámaso Alonso: *op. cit.*, p. 87.

¹⁷ «Como so mala capa yaze buen bebedor» (*Libro de Buen Amor*, 18c, ed. A. Bleuca, Madrid, Cátedra, 1992, p. 15). O quizá en el *Vocabulario* de Correas («So mala capa yaze buen bebedor», ed. V. Infantes, Madrid, Visor, 1990, p. 465).

¹⁸ Cfr. Henry Thomas: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952, p. 15. Véase también *Libro del Caballero Zifar*, ed. C. González, Madrid, Cátedra, 1983, p. 70 y *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987, vol. I, pp. 224-5.

Escrita en viejo dialecto colio
hallé esta página dentro de un infolio,
y entre los libros de un monasterio
del venerable San Agustín.
Un fraile acaso puso el escolio
que allí se encuentra; dómine serio
de flacas manos y buen latín.
Hay sus lagunas. (PC, p. 599).

El recurso, como queda dicho, es viejo, pero Rubén se acerca más a los humanistas de fines del XV que a los novelistas medievales antes citados. No se olvide que buena parte de los humanistas (Petrarca, Poggio Bracciolini, Gerardo Landriani) recupera de las bibliotecas capitulares y de los monasterios parte de la literatura antigua que se consideraba perdida¹⁹, y tampoco que hay otros humanistas que hacen literatura presentando obra suya como si fuesen descubrimientos de textos ajenos escritos en lenguas raras que ellos traducen al latín primero y más tarde al romance²⁰. La presentación de Rubén se asemeja bastante a las de estos últimos.

* * *

Con respecto a la influencia de la lírica del Siglo de Oro sobre la poesía de Rubén ya se ha escrito en cantidad, sobre todo de la de Góngora y de la de fray Luis²¹. Pero quizá no se ha indicado que el influjo de esa lírica áurea se da también en el plano métrico. Así, predominan en su poesía las rimas en -uma, típicamente petrarquistas y muy frecuentes en Góngora, que casi siempre se concretan en «espuma»²², que Rubén hace rimar con «bruma» o «suma», dándose algún caso con «pluma» (PC, pp. 50, 54, 131, 250, 374, 516, 592, 733, 748, 772, 1046, 1082, ...) y puede hallarse algún encabalgamiento léxico en -mente²³, como en fray Luis:

Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete mancebos (PC, p. 604).

¹⁹ Véase la Introducción de Francisco Rico a las *Obras. I Prosa* de Petrarca. Madrid, Alfaguara, 1984, p. XXVI; James Murphy: *La retórica en la Edad Media*. México, FCE, 1986, pp. 363-369; etc.

²⁰ Véase Remigio Sabbadini: *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*. Florencia, Sansoni, 1967, pp. 174-179.

²¹ Véase Quintián: *op. cit.*, pp. 51 y ss. La bibliografía sobre Góngora, allí también, en pp. 56 y ss. en las notas. Fray Luis, pp. 60-61.

²² Cfr. Francisco Ynduráin: «La rima como figura poética», en *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 280-299.

²³ Cfr. Antonio Quilis: «Los encabalgamientos léxicos en -mente de Fray Luis de León y sus comentaristas», *HR*, XXXI (1963), pp. 22-39.

El alma que se advierte sencilla y mira claramente la gracia pura de luz cara a cara (PC, p. 667).

* * *

Caso especial dentro de la producción rubeniana es el poema «Lo fatal», que cierra el libro *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas* (Madrid, 1905):

XLI

LO FATAL

A René Pérez.

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

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...! (PC, p. 688).

Amado Alonso, el primero en ocuparse de esta pieza, señaló su rareza por «lo que hay y lo que no hay» en ella: falta buena parte de los elementos característicos de la poesía del nicaragüense, como princesas, joyas, fauna y geografía exóticas, así como la ornamentación preciosista. Se echa de menos la «perfección retórica del ritmo» habitual en sus poemas, y sólo los frescos racimos y los fúnebres ramos recuerdan la terminología simbolista habitual²⁴. De ahí, en principio, la excepcionalidad de esta composición.

La originalidad viene también del contenido del poema, además de por su composición formal, porque como también indicó Amado Alonso, en él establece Rubén «la escala piedra-planta-bestia-hombre, tan del gusto de la filosofía del siglo XIX²⁵: la piedra es insensible, el árbol apenas si siente, ser vivo supone dolor y la vida consciente es la mayor pesadumbre. La cuestión se centra en buena medida en esta primera estrofa del poema. Amado

²⁴ «Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Angel», en *La Nación*, 25-IX-1932, recogido después en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 381-397 y en E. Mejía Sánchez (ed.): *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE, 1968, pp. 368-379, por donde cito (p. 370).

²⁵ *Art. cit.*, p. 377.

Alonso quiso ver en una breve composición de Miguel Angel la fuente que inspiró a Rubén²⁶, pero análisis posteriores disienten²⁷.

Así, Marasso remite, basándose en el interés de Darío por la filosofía, a la *Ciencia experimental* de Claude Bernard. Carilla añade toda una batería de textos contemporáneos (Nietzsche, Amiel, Baudelaire o Richepin, este último ya aludido por Marasso), aunque se inclina por una explicación que tenga en cuenta el devenir vital del poeta. Y Benítez parece que se decanta por Schopenhauer, también citado, por cierto, por Marasso.

Este último, a la vez que la obra de Bernard, recuerda toda una serie de textos antiguos, desde Homero («No hay un ser más desgraciado que el hombre, entre cuantos respiran y se mueven en la tierra», *Ilíada*, XVII, 445-446) hasta los varios que en el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva ponderan las ventajas de no haber nacido²⁸. Para esta idea remite Marasso también al coro de *Edipo en Colono* de Sofoclés. Le hubieran servido igual las *Cuestiones Tusculanas* de Cicerón (I, xlvi, 114) o el *De consolazione ad Apollonium* de Plutarco, que lo ponen en boca de Sileno cuando el rey Midas le interroga sobre los mayores beneficios que pueden dar los dioses al hombre. O Plinio, quien lo trae sin atribución al comienzo del séptimo libro de la *Historia Natural*: «Itaque multi extitere qui non nasci optimum censerent aut quam ocissime aboleri».

Y es que, en efecto, son muchos quienes creen que lo mejor es no nacer, y, ya que se nace, es mejor dejar de ser lo más presto posible. Los humanistas, que beben con sed rubendariana en cualquiera de los tres textos que acabo de señalar, se hartarán de repetir lo mismo, desde las menciones de Pérez de Oliva que ya destacó Marasso hasta *Los Silenos de Alcibiades* o el «optimum non nasci» de los *Adagia* de Erasmo. Y un aventador de tópicos como fray Antonio de Guevara no pierde oportunidad de sacar provecho al tema, con interesantes conclusiones:

El filósopho Sileno, avida licencia para libremente hablar, tomando en las manos un instrumento, començó a tañer y a cantar y a dezir que el mayor don que los dioses podían dar a un hombre era no le dexar nascer; y el segundo beneficio era, ya que le constreñían a nascer, que luego en nasciendo le hiziessen morir. [...] Por cierto fue muy profunda la sentencia que aquel filósopho dixo.

²⁶ Se trata de la respuesta que dio a unos versos de Giovanni Strozzi cuando Miguel Angel descubrió sus esculturas de las tumbas de los Medici:

Caro m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso. (*loc. cit.*, p. 373).

²⁷ Véanse, por ejemplo, Arturo Marasso: «Lo fatal», en *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Universidad, 1934, pp. 254-262; Emilio Carilla: «Estilística de las fuentes literarias», *CHA*, 180 (1964), pp. 1-18, recogido en E. Mejía Sánchez (ed.): *Rubén Darío...*, citado, pp. 380-396; no he podido consultar Rubén Benítez: «Schopenhauer en "Lo fatal" de Rubén Darío», *Revista Iberoamericana*, 80 (1972).

²⁸ *Loc. cit.*, pp. 258-262.

y mucha razón tuvo aquel rey tenerla en mucho; porque si nos paramos a considerar de qué somos, para qué somos, y qué somos, y qué seremos (es a saber: que somos de tierra, y somos tierra, y somos para la tierra, y nos hemos de tornar tierra), ni nos cansaríamos de sospirar ni nos hartaríamos de llorar²⁹.

No se puede negar que existe una similitud entre cualquiera de los textos citados y lo que dice Rubén, especialmente con el último; pero también es innegable que el vate nicaragüense desconocía a buen seguro el libro de Guevara y quizá también todos los restantes, a excepción, tal vez, de las *Tusculanas*. Lo que me interesaba era levantar acta de un tópico que viene de la antigüedad y se da en todas las épocas en que impera un cierto pesimismo, ya sea ambiental o vital.

Parecen mucho más interesantes los dos primeros versos de la estrofa («Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente»), porque aquí Rubén, al contrario de lo que sucedía en el caso anterior, choca con la tradición y con sus propios poemas. En el soneto «La fuente» de *Prosas profanas*, Rubén había escrito:

Otra agua que la suya tendrá que serte ingrata;
basta su oculto origen en la gruta viviente
donde la interna música de su cristal desata
junto al árbol que llora y la roca que siente. (PC, p. 616.)

Algo parecido hay en *Cantos de vida y esperanza*, en la segunda estrofa de «¡Ay, triste del que un día...!»:

Lo que el árbol desea decir y dice al viento,
y lo que el animal manifiesta en su instinto,
cristalizamos en palabra y pensamiento.
Nada más que maneras expresan lo distinto. (PC, p. 672.)

Si pasamos a *El canto errante*, vuelven a aparecer árboles que piensan y sienten junto a rocas que saben. Así sucede en «Árbol feliz», donde la piedra tiene pleno poder de intelección, frente a lo que sucedía en «Lo fatal»:

Sabe el íntegro mármol cuáles varones encarna,
a qué ser da habitáculo sabe la carne del bronce (PC, p. 723).

Y en «La canción de los pinos» son estos últimos los que piensan y sienten:

¡Oh, pinos, oh hermanos en tierra y ambiente,
yo os amo! Sois dulces, sois buenos, sois graves.
Diríase un árbol que piensa y que siente,
mimado de auroras, poetas y aves. (PC, p. 735).

²⁹ Antonio de Guevara: *Relox de príncipes*, ed. E. Blanco, Madrid, ABL-CONFRES, 1994, p. 855.

No es nada nuevo que un poeta ponga todos los elementos de la naturaleza al servicio de su dolor. Valga Garcilaso como ejemplo palmario, por la similitud de piedras y árboles con los versos de Rubén:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que m'escuchan, cuando cantan
con diferente voz se condolecen...³⁰

Por eso no tiene nada de extraño que elementos no humanos animen en los poemas de Darío. Lo chocante, una vez más, es lo que sucede en «Lo fatal», por más que pueda buscarse algún precedente, como la Isidora de *La desheredada* (1881) de Galdós, quien dice:

¿Qué es mejor, ser una piedra, que se está donde la ponen, o ser una criatura racional que quiere ir a alguna parte? ¡No sé, no sé! ¡Benditos sean los adoquines, que ni siquiera sienten los pisotones que les dan!³¹

Pese a ello, los versos de Rubén no sorprenden tanto si se tiene en cuenta el contexto en que fueron escritos. Cabe preguntarse por qué en *Prosas profanas* y en el *El canto errante* Rubén se asimila a la tradición de carácter petrarquista, mientras que en *Cantos de vida y de esperanza* se aparta de ella. Quizá la respuesta esté en el mismo poeta, quien aclara en «De otoño», también en *Cantos*:

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡dejad al huracán mover mi corazón! (PC, p. 676).

Parece, pues, que *Cantos de vida y esperanza* está todo transido de un fuerte dolor que permea los poemas en forma de pesimismo vital. Que dos años después Rubén vuelve a ser el de antes lo confirma y lo explica el final de «La canción de los pinos» de *El Canto errante*:

¡Oh noche en que trajo tu mano, Destino,
aquella amargura que aún hoy es dolor!
La luna argentaba lo negro de un pino,
y fui consolado por un ruiseñor.

³⁰ Garcilaso de la Vega: *Egloga I*, en *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1984, p. 126.

³¹ Benito Pérez Galdós: *Novelas contemporáneas, III*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, p. 810.

[...] Aquel que no sienta ni amor ni dolor
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque en un pino: será lo mejor...

Yo, no. Yo persisto. Pretéritas normas
confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.
;Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al provenir! (p. 736).

Más adelante veremos cuál es la amargura que le trajo el destino y de la que ya se siente consolado. Lo importante es la vuelta al camino abandonado a partir de *Prosas profanas*, claramente visible en el primer verso de la última estrofa, que parece una respuesta a «Lo fatal» y al tono existencial de *Cantos de vida y esperanza*.

Hasta ahora sólo hemos hablado de la primera estrofa del poema mencionado. Veamos qué sucede con las restantes:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
;y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...! (PC, p. 688).

Llama la atención el no saber nada, desde las obvias reminiscencias socráticas hasta Homero o Job, como ya apuntara Marasso (p. 259), y se podrían traer algunos parangones más. Lo que sucede es que aún sorprende más la similitud de estos versos con otros de los contenidos en poemas de *Cantos de vida y esperanza*. En este libro, Rubén está obsesionado con el tema de la muerte y lo que pueda pasar después, según él mismo reconoció al hilo de «Lo fatal»:

En *Lo Fatal*, contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra tenebrosa un fantasma de desolación y de duda... Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo³².

Rubén necesita creer, como se ve en «Spes»:

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda;
que al morir hallaré la luz de un nuevo día (PC, p. 645).

³² Rubén Darío: *Historia de mis libros*, en *Nosotros*, X (1916), pp. 221-222.

En cuanto le falta la fe, viene el abismo, y eso se ve en no pocos versos de *Cantos de vida y esperanza* que se asemejan bastante a los de las dos últimas estrofas de «Lo fatal». Véase si no:

la conciencia *espantable* de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror
de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
(«Nocturno», PC, p. 657).

por el fatal pensar que revelan tus sienes...
Tarda en venir a este dolor a donde vienes,
a este mundo terrible en duelos y en espantos
[...] perdóname el fatal don de darte la vida
(«A Phocás el campesino», PC, p. 667).

Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
[...] Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo,
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...
Y en este titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?
(«Melancolía», PC, p. 675).

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!
(«Nocturno», PC, p. 681).

En angustia de la ignorancia
de lo porvenir...
(«Programa matinal», PC, p. 682).

¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,
con el alma a tientas, con la fe perdida,
llenos de congojas y faltos de sol...
(«Letanías de Nuestro Señor don Quijote», PC, p. 686).

Los subrayados dejan bien claro que quizá no se trata tanto de buscar una fuente concreta como de explicar el poema de Rubén en función de un estado vital: la pérdida de la fe le lleva a una angustia ante lo desconocido, lo que viene tras la muerte. En cierto modo, «Lo fatal» está prefigurado en las palabras marcadas en cada uno de los versos citados, que se agrupan en el último de los poemas de *Cantos de vida y esperanza*. Decía John Donne que ningún condenado duerme en la carreta que le conduce de la prisión al patíbulo, y que, sin embargo, cualquiera de los restantes humanos concilia el sueño a diario, siendo así que el camino es el mismo: de la cuna a la

sepultura. Rubén, al perder la fe, ha tomado conciencia de la inseguridad que acarrea lo que vendrá después de la muerte.

Emilio Carilla vio en el poema «A Phocás» el dolor por el sufrimiento del hijo enfermo, nacido en 1904 y muerto pocos meses después; en «Lo fatal» descubrió la reacción de Darío tras el óbito del niño³³. Es obvio que tal situación hubo de influir en el poeta, y quizá desencadenó la crisis general que se observa en los textos citados de *Cantos de vida y esperanza*, publicado en 1905. Rubén se recuperó de ese dolor, como prueban los versos citados de «La canción de los pinos» de *El canto errante* de 1907: la «amargura que aún hoy es dolor» tuvo que ser la muerte del hijo, pero tras ella vino una nueva tranquilidad («fui consolado por un ruiseñor»). Y ante la opción de la horca: «Yo, no. Yo persisto.» Ahora ya no se sufre por la vida, sino que aparecen los anhelos. Y ya no está desorientado, sino que sabe «que viene de lejos y va al porvenir!» En el final de «La canción de los pinos» puede verse, sin apenas duda, una respuesta a «Lo fatal», que explica la originalidad de este último poema como el fruto de una crisis personal y pasajera.

EMILIO BLANCO

Dpto. de Filología Española.
Universidad Autónoma de Madrid.

³³ *Loc. cit.*, p. 387-88.