

# *Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias*

## 1. INTRODUCCIÓN

En un párrafo de «Los Colores del Estandarte», la celebrada respuesta que Rubén Darío dió a Paul Groussac en 1896, parece revelarse de un modo rotundo el misterio del espíritu atormentado y ambivalente del poeta nicargüense:

Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte. (...) Tengo sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida (1955: IV, 874).

Sin embargo, lejos de esclarecer los límites entre lo «divino» y lo «profano» de su creación, sigue provocando entre los críticos de su obra, una gran sombra de dudas, a la hora de explicarse por la vía exegética, el permanente conflicto del poeta, entre las aspiraciones ideales de su espíritu y las necesidades imperiosas de la carne.

Entre los intentos más serios logrados a nuestro juicio, (Salinas: 1948, Marasso: 1954) la crítica no ha podido establecer con la claridad necesaria, una síntesis que concilie la idea de vida y de muerte, de vigilia y de sueños, o la atracción de lo pagano y la fe cristiana, presentes en su obra.

Raimundo Lida, en el Estudio preliminar a los «Cuentos Completos de Rubén Darío», establece que en la narrativa del autor de *Azul ...* «belleza y poesía se enlazan por esencia con lo divino» (1950. pág. 29)

Por su parte, Salinas, en *La poesía de Rubén Darío* afirma que el poeta «vive también en otra forma vital, de ser humano distinto y descollante. Se mueve en sospechosas vecindades con la bestia» (Salinas: 1975, pág. 29)

No es fácil determinar, a la luz de su frondosa producción, aquellos puntos exactos de encuentro y desencuentro que definan el simbolismo de su grandeza angélica y aquella oculta inclinación hacia el Averno.

El presente trabajo, fruto de una modesta reflexión sobre el mundo poético dariano, tiene el propósito de abordar, no exento de audacia suicida, aquella cara oscura de su temática que define los abismos cuya atracción sintió Rubén con intensidad y terror.

Su obsesión por la muerte, muy cercana a nuestro juicio a los románticos malditos, refleja también una tentación diabólica cristalizada en la figura de la mujer. Ella es morada de intimidades gozosas. La atracción del cuerpo, el encanto hechicero de los sentidos, el amor y la música, son motivos que se conjugan con el horror de la hermosura femenina, con la metamorfosis de la mujer-satán o, la misma Venus disfrazada de muerte.

En las líneas siguientes, abordaremos sucesivamente los contactos modernistas con la llamada «agonía romántica», las formas que adopta en la poética de Darío, la mujer, como tentación luciferina.

Para ello, nos centraremos preferentemente en el corpus poético de «Prosas Profanas», texto que a nuestro juicio, revela con mayor fuerza esta tendencia misteriosa del autor.

Cuando hablamos de influencias en la poética dariana, no queremos establecer parangones ni destacar aspectos que resten originalidad a la grandeza creativa de Rubén. Nos guía el propósito de destacar en el nicaragüense su presencia viva en el ámbito cultural y literario que le tocó vivir.

## 2. EL MOTIVO ROMÁNTICO DEL «HOMO SENSUALIS» Y SU INFLUENCIA EN EL MODERNISMO DARIANO

Mario Praz, define como «Agonía Romántica» a cierta tendencia literaria, ubicada cronológicamente en las últimas décadas del siglo diecinueve, y que puede ser definida como el producto de una sensibilidad crótica enfermiza o reflejo torturado del «homo sensualis» consciente de su decadencia finisecular (Praz: 1956, pág. 103)

Lo que caracteriza a este sector del romanticismo, (cuya influencia inicial la encontramos en el Marqués de Sade), es una insólita actitud que, de acuerdo con la tradición, podría calificarse como «decadente» ante ciertas categorías que ofrece el mundo, especialmente, la naturaleza, el amor y lo bello.

Para los representantes de la Agonía Romántica, la muerte y el mal son el eje del universo, y la Naturaleza tiene el sentido iluminador exacto para la comprensión de la doctrina estético vital que ellos preconizan.

Donatien Alphonse Francois escribe en *Justine* (1791) que el individuo tiene el supremo derecho para pecar y gozar, en oposición al despotismo de la religión y la moralidad. Señala además que «la naturaleza incita y determina la vida hacia el goce sexual sin trabas»<sup>1</sup>.

Los testimonios que pudieran exhibirse para revelar más profundamente

<sup>1</sup> Citada por Barthes y otros en: *El pensamiento de Sade*, 1963 pág. 25.

este sistema ético especial podemos encontrarlos en *Laclos* (1796), *Ann Radcliffe* (1794), *Janin* (1837) como precursores, y en *Keats*, *Hugo*, *Chateaubriand* y *Shelley* como influjos directos en el modernismo dariano <sup>2</sup>.

Las obras de los autores mencionados, expresan una sensibilidad de época, que en el caso de los novelistas, desarrollan tipos humanos especiales como la infortunada doncella perseguida (Clarisa Harlowe), el seductor, o mujeres diabólicas, sátiresas, prostitutas, cuya finalidad en la vida es esparcir la muerte y la destrucción.

El particular tratamiento del amor en la Agonía Romántica es otro aspecto decidor para la adecuada caracterización de esta sensibilidad que originó tal movimiento.

Nada mejor para penetrar en la visión del amor que tienen estos autores, que atraer en este punto un tipo de mujer que se nos aparece como el reflejo exacto de las preferencias eróticas que lo estructuran: *la mujer de encantos fatales*.

En la tradición literaria, el tipo está fijado por John Keats <sup>3</sup>, quien la define en el poema *La bella dama sin piedad*, como aquella Circe fatal, atrapadora y esclavizadora de hombres.

El poema de Keats lleva un subtítulo significativo: *Fríos encantos*, el cual señala la nota definitoria del tipo dentro de la tradición literaria. La «bella dama» se caracteriza esencialmente por su temperamento frígido. Ello le permite hacer sufrir, torturar y esclavizar a los hombres sin que ella experimente el menor sentimiento:

Encontré una dama en los prados  
hermosa, nacida de un hada  
Su cabello era largo, su pie liviano  
y sus ojos salvajes.

.....  
Yo la puse en mi corcel  
y nada más vi en todo el día  
porque en el camino ella  
se mecía y cantaba una canción de hadas.

.....  
Vi reyes pálidos y príncipes, también  
pálidos guerreros, con la palidez de la muerte,  
quienes gritaban: la bella dama sin piedad  
te ha hecho su esclavo.

(*La bella dama sin piedad*, J. Keats, PRR, 1960.  
Trad. de Blanca Marambio)

El poema nos tienta a compararlo necesariamente con «Era un aire suave», primer poema de *Prosas Profanas* (1897) donde el motivo de la bella dama sin piedad se ve reflejado en la marquesa Eulalia:

<sup>2</sup> Mencionados por Fernández, Teodosio: 1987, y en 1988 (*la poesía hispanoamericana*).

<sup>3</sup> En *Portable Romantic Reader* de John Keats el poema aparece en francés: «la belle dame sans merci».

La marquesa Eulalia risas y desvíos  
 daba a un mismo tiempo para dos rivales:  
 el vizconde rubio de los desafíos  
 y el abate joven de los madrigales

(*Era un aire suave*, PP)

El aire de sensualidad que provoca el poema, deja de parecer inocente para sentirse perverso:

¡Ay de quien mieles y frases recoja;  
 Ay de quien del canto de su amor se fie;  
 Con sus ojos lindos y su boca roja,  
 la divina Eulalia, ríe, ríe, ríe.

(*Ibidem*)

La risa misteriosa de la mujer dariana, la advertimos también en un cuento suyo, «La ninfa», donde Lesbia se ríe «como una chiquilla a quien le hiciesen cosquillas»<sup>4</sup>. También en otros poemas como «Palabras de la Satiresa», «A los poetas risueños» y otros.

«Las mujeres son cuerpos bellos, bebedizos y diabólicos» señaló Darío en «Oro de Mallorca», definiendo lo que Salinas señaló como «las constantes de su erotismo»<sup>5</sup>.

Otro motivo destacable en el período que hemos señalado como Agonía Romántica, es aquel que tiende a presentarnos el amor mezclado con la muerte (como sucede en el caso de las mujeres fatales), con el sufrimiento y la desesperación y, en el mejor de los casos con la melancolía.

El motivo del amor sacrilego, caracterizado por una oposición entre elementos ascéticos y sensuales es uno de los más explotados en novelas como «El Monje» de Matthew Gregory Lewis, donde se presentan situaciones de diversa complejidad erótica. Estas dicotomías, reducidas forzosamente a unidad (amor - dolor, sensualidad - misticismo, erotismo - muerte) se advierten también como rasgos distintivos en toda la poesía modernista, especialmente la hispanoamericana<sup>6</sup>.

## 2.1. LA METAMORFOSIS DE LA MUJER-SATÁN COMO MOTIVO DARIANO

Lo encontramos desarrollado en dos cuentos suyos: *La Larva* y *Thanatopía*. El primero es un relato muy semejante a «La ninfa» que ya comenta-

<sup>4</sup> Vid. *Cuentos Completos de Rubén Darío*, 1950, pág. 291 y passim.

<sup>5</sup> Pedro Salinas, en *La poesía de R. D.*, establece una relación entre la embriaguez sensual y la embriaguez alcohólica, pág. 36.

<sup>6</sup> Cita de Teodosio Fernández, *El Modernismo en Hispanoamérica*, 1988, pág. 89.

mos. Ambos están contruidos en torno a un acontecimiento que se va haciendo más denso y ampliando hasta llegar a conformar su mundo narrativo. La situación consiste en el enfrentamiento de un joven incauto y enamorado con el encanto de lo femenino. La revelación de la mujer se produce mediante una visión abundante en luces sensuales, morbidez y prestigio mítico en *La ninfa*, y otra, particularmente horrorosa, espantable y alucinante en *La Larva*.

El personaje, que oscila entre el terror y el demonismo, da lugar a que aparezca *la ninfa macabra* (la larva), quien va a infundir espanto en el corazón del incauto enamorado. El joven que ha seguido los aires de una serenata que se oye lejana, en la noche, divisa en la plaza una figura de mujer «como entregada al sueño». Enajenado por la presencia femenina, el muchacho corteja a la mujer con palabras ardientes. Cuando cree haber doblegado ya, la voluntad femenina, ella se vuelve y descubre su rostro, viscoso y deshecho:

De la boca horrible salió como una risa ronca; y luego aquella «cosa», haciendo la más macabra de las muecas.

(*La Larva*, CC, 1950)

En este cuento, se revela cómo lo femenino puede transformarse en una espantosa imagen de ultratumba, cómo junto a las ninfas rosadas y sensuales, existen las antininfas, pestíferas y macabras.

Sin embargo, lo demoniaco produce una atracción extraña y aún puede mostrarse como bello. En *La Larva* lo que destaca es el temor y el asco que produce lo satánico, pero no debe pasarse por alto que hay un momento en que la forma luciferina aparece como descable.

En *Thanathopia* hallamos expresada la alianza del amor con la tumba. El padre del protagonista se halla casado con una mujer muerta, con una mujer vampiro. La posibilidad de unión a estos seres macabros se encuentra en la atracción de lo demoníaco, en la extraña satisfacción que puede provocar el beso vampiresco:

James, nuestro querido James, hijito mío, acércate; quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...

*La Thanathopia*, CC, pág. 191)

Estas palabras de la madrastra del protagonista expresan la condición esencial del vampirismo o, como diría Merimée, la relación entre el vampiro y su víctima que es «semejante a la unión de una pareja de amantes»<sup>7</sup>.

Ernesto Mejía Sánchez, a quien tanto se debe en la recolección, ordenamiento y análisis de los cuentos de Darío, en una interesante nota al cuento *Thanathopia*, opina que la veta de cuentos macabros y de misterio que inicia

<sup>7</sup> Citado por Mario Rodríguez Fernández en *Modernismo en Chile e Hispanoamérica* pág. 169.

el nicaragüense, proviene de la influencia de Edgar A. Poe. Aunque el tema parece no totalmente investigado, puede tener razón. Ello refuerza nuestra tesis, pues el escritor americano, al decir de Praz, es uno de los más connotados poetas de la Agonía Romántica.

## 2.2. LA MUJER COMO BELLEZA MALDITA Y MANCHADA. ENTRE SHELLEY Y BAUDELAIRE

Muy unido a este carácter satánico del amor, y como justa correspondencia, aparece la concepción de la belleza maldita en la poesía de Darío, con un acercamiento sorprendente a los motivos baudelaireanos.

El poeta francés, aclamado y execrado por su tentación luciferina, nos decía en *Mi corazón al desnudo*: «En cualquier hombre y en cualquier momento, coexisten sumultáneamente dos enfoques: uno hacia Dios, otro hacia Satán»<sup>8</sup>.

Para Baudelaire, la mujer se transforma en el puente poético entre la dicha y la desdicha. En *Las Flores del Mal*<sup>9</sup> une sensaciones y placeres de cuerpo y de música; de perfumes y ensueños existentes donde la mujer inspira en el poeta un amor eterno y fatal. Es sinónimo de belleza, pero de belleza maldita:

Oh mortales, bella soy como ensueño de piedra, y mi pecho, que alternativamente a todos torturó, fue creado para inspirar al poeta un amor eterno, y unido en semejanza a la materia.

(*La belleza*, F. de M.)

El poeta, y la mujer son símbolos de eternidad, y la poesía, corolario de realidades. Junto a la Vida, la Muerte y junto al placer, la decadencia sensual.

En Darío, la imagen de la mujer también mezcla lo hermoso con lo raro, la figura de la amada ausente con la fuerza fatídica de la muerte.

En el poema *Margarita* de *Prosas Profanas*, el motivo surge con suficiente claridad:

¿Recuerdas que querías ser una Margarita  
Gauthier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,  
cuando cenamos juntos, en la primera cita,  
en una noche alegre que nunca volverá.  
Tus labios escarlatas de púrpura maldita  
sorbían el champaña del fino baccarat;  
tus dedos deshojaban la blanca Margarita;  
Sí., no..., sí..., no ¡y sabías que te adoraba ya!

<sup>8</sup> Prólogo a *Las Flores del Mal* de Jacinto Luis Gereña, Ed. VISOR, 1977.

<sup>9</sup> Jean Paul Sartre, «Baudelaire», Buenos Aires, 1949, pág. 28.

Y en una tarde triste de los más dulces días,  
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,  
como a una margarita de amor, te deshojo

(Margarita, PP)

La belleza de esta mujer dariana, está manchada por lo insólito y lo maldito, como aquella inspiradora de Baudelaire,.

Los labios rojos de una mujer pueden revelar vitalidad, sensualismo o simple artificio, pero si se agrega a ellos una imagen definida como la que aparece en el poema —púrpura maldita—, entonces advertimos que la boca no es sólo sensual, sino perversa, y que logra, mediante el artificio de la pintura, ocultar la enfermedad que la carcome.

La belleza de la enfermedad, aumenta los encantos de la mujer y las posibilidades de gozo del amante, al poseer éste, tanto las risas como las lágrimas («Después, ¡oh flor de Histeria, llorabas y reías»), lo que da al amor ocultas sensaciones y descubre al mismo tiempo, una extraña belleza en lo femenino, una belleza maldita o manchada.

Algunos autores han querido comparar este motivo dariano con *La Belleza de la Medusa* de Shelley <sup>10</sup> haciendo alusión a un poema del vate inglés en que este tipo de belleza sombría constituye un nuevo nivel de sensibilidad.

«En sus labios y párpados parece estar la hermosura hecha sombra», dice Shelley, cuando describe a la medusa:

«This the tempestuous loveliness of terror.»

¡La tempestuosa hermosura del terror! la misma que desarrolla Darío en *Retratos*:

... del rostro de la blanca abadesa la pura frente es ángel y el ojo negro es brujo

En «La hembra del pavo real», poema de *El Canto Errante*, la belleza de la Medusa, surge mezclada con un sensualismo exótico, que acrecienta la complejidad y atracción del motivo:

En las terrazas decoradas  
con un gusto extraño y fatal,  
fue desnuda ante mis miradas  
la hembra del pavo real

Este mismo motivo lo encontramos en el poema «Alaba los ojos negro de Julia», mediante la imagen de las reinas de pupilas tenebrosas, que atraen con el vértigo de lo insondable:

Luz negra, luz divina, luz que alegre  
la luz meridional, luz de las niñas  
de las grandes ojeras, ¡oh luz negra  
que hace cantar a Pan bajo las viñas.

<sup>10</sup> Mario Rodríguez cita a Shelley en relación a Darío (*vid. op. cit.* pág. 170).

Se engarzan y confunden aquí, la belleza satánica con el motivo del amor y la muerte:

tenía las pupilas tenebrosas  
que daban los amores y las muertes.

### 2.3. LA PROFANIDAD SACRÍLEGA DEL AMOR O LA DEFORMACIÓN DEL MISTICISMO

Si en el dominio de lo bello se han introducido elementos que tradicionalmente se consideran ajenos a él, el sentimiento amoroso aparece también deformado. Ello se debe a que se insertan en él, vivencias religiosas o fórmulas del ritual cristiano que, a pesar de lo que ofrece el lenguaje de los místicos, se muestra como extraño a las formas que adopta la presencia crótica.

Esta mezcla intencionada de elementos religiosos y sensuales se advierte en Darío en un Poema de Prosas Profanas: *Ite missa est*.

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,  
virgen como la nieve y honda como la mar;  
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,  
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.  
Ojos de evocadora, gesto de profetisa,  
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;  
su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa,  
sus labios son los únicos labios para besar.  
Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;  
apoyada en mi brazo como convaleciente,  
me mirará asombrada con íntimo pavor;  
la enamorada esfinge quedara estupefacta,  
apagaré la llama de la vestal intacta,  
y la faunesa antigua me rugirá de amor

En el poema, el yo lírico comienza exponiendo un sentimiento que lo conmueve —yo adoro— y el sentido esencial de la objetividad a quien va dirigido tal anhelo amoroso: Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa...

Arturo Marasso, advierte acertadamente que el término «sonámbulo» procede de la tradición espiritista, que configura un sector de la literatura del siglo XIX. El sonambulismo «permite acceder a las vidas anteriores del ser reencarnado, de tal modo que éste puede recordar sus formas anteriores y aún su verdadera esencia oculta»<sup>11</sup>.

Nos llama la atención aquellas notas de pureza que definen a la amada: «virgen como la nieve y honda como el mar», para presentar inmediatamente la relación con ella de un modo inesperado: «su espíritu es la hostia de mi

<sup>11</sup> Cfr. Arturo Marasso (obra cit. en bibliografía).

amorosa misa», que nos sitúa en aquello que llamamos «amor sacrílego» o deformación del misticismo.

La imagen de la misa amorosa revela claramente la modalidad deformada con que se utiliza lo sagrado y lo litúrgico para complicar los vínculos eróticos y atraer estímulos insólitos a la vivencia sensual.

La contemplación, que es la forma interior de la segunda estrofa, nos reitera los rasgos espiritistas que caracterizan a la amada: ojos de evocadora, gestos de profetisa... y proponen, por otra parte, nuevos caracteres que acrecientan su encanto. Uno de ellos es la naturaleza enigmática de la mujer: «alma de Eloísa», (amada de Abelardo), y «la sonrisa suave de Monna Lisa», (la obra célebre de Leonardo). En ambas se revela su esencia doble, pureza y perversidad ancestral, manifestada además en la determinación siguiente: «sus labios son los únicos labios para besar».

Desde este nivel se propone, en las dos últimas estrofas, la relación con la amada de modo semejante al rito iniciatorio de la misa cristiana. Cuando el amante despierta en la sonámbula su ser oculto de faunesa, bien puede decirse *Ite missa est*.

### 3. LA MUERTE COMO IMPRONTA EN *LA PÁGINA BLANCA* (LA INFLUENCIA DE SWEDEMBORG, VÍCTOR HUGO Y NERVAL)

Aparte de la ya mencionada «invitación al viaje» baudeleriana que atrajo a los modernistas, existen otras formas poéticas que apuntan a la resistencia de los modernistas, incluido Darío, a establecer una frontera irrevocable entre la vida y la muerte. Una de ellas es, según Gullón, la influencia de Emanuel Swedenborg (1688-1772).

El pensador sueco, hombre típico del siglo XVIII, en su libro *Amor Conjugalis* (1768) creyó «ver» en verdad las alegrías del cielo al traspasarse en el más allá, el amor terreno. Plantea en su teoría «que en el cielo el amor persiste, incluída la sexualidad. Sólo en la Redención se casan con Dios» (Gullón: 1990, pág. 155)

Esta idea, iluminó o excitó la imaginación de románticos y modernistas. En estos últimos, los motivos de amor y muerte van mezclados en la poesía; amor total; porque el modernismo es sensual, erótico, tanto como espirituado y espiritual y muerte también, como la propia vida de sus representantes: «Silva y Lugones, suicidados, Chocano, homicida y asesinado; Delmira, asesinada...»<sup>12</sup>.

La imagen de la mujer-flor, que proyecta su belleza tanto en su vitalidad como en la muerte, apareció en la novela de Manuel Díaz Rodríguez «Sangre Patricia» donde la protagonista Belén Montenegro muere, y su amado Tulio

<sup>12</sup> Cfr. Ricardo Gullón (obra cit. en bibliografía)

Arcos, la proyecta en sueños obsesivos como un lirio inmenso. Ella, desde el más allá le seduce y le llama desde el fondo del abismo, donde va Tulio y se muere para unirse a ella.

Darío también utiliza la imagen de la «mujer-flor» en varios de sus poemas, como éstos:

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios  
la primavera imprime:  
en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras  
sino el icor excelso de las flores insignes  
(*El poeta pregunta por Stella, PP*)

Otro lleva una caja  
en que va, dolorosa difunta  
como un muerto lirio la pobre Esperanza  
(*La página blanca, PP*)

Cuando llegamos a la muerte por el camino del amor, la Pálida, como la llama Darío, aparece no sólo bella, sino aún deseable. Desde otro ángulo, el amor adquiere una atracción perversa con predominio de lo macabro.

Y camina sobre un dromedario  
la Pálida  
la vestida de ropas oscuras,  
la Reina invencible, la bella inviolada  
la Muerte  
(*La página blanca, PP*)

Si de acuerdo a la tradición poética, la muerte se presenta como la Pálida, la vestida de ropas oscuras, el poeta termina destacando el atractivo que ella posee, su naturaleza majestuosa, la virginidad terrible que la define: la muerte es la Reina, la bella inviolada.

En una lectura atenta del poema que nos ocupa (*La página blanca*) nos parece captar la presencia de Venus personificada en esa Reina invencible que aparece ante los ojos del poeta en un carruaje majestuoso. Estaríamos en presencia de ésta «otra» Venus, asimilada a la idea de muerte, que también se legitimó en la literatura desde el siglo XII.

En el *Coloquio de los centauros*, el poeta pone en la voz de Quirón la definición de la Muerte:

La Virgen de las vírgenes es inviolable y pura,  
nadie su casto cuerpo tendrá en la alcoba oscura,  
ni beberá en sus labios el grito de la victoria,  
ni arrancará a su frente las rosas de su gloria.  
(*El Coloquio de los Centauros, PP*)

En la asociación de la diosa mística con la muerte, nos llama la atención un estudio sobre la *fábula de la Venus y el Anillo*, realizada por el profesor Theodore Ziolkowski en su obra «Imágenes Desencantadas» (1977), donde se alude a la primera versión de *William de Malmesbury*. En ella encontramos una gran similitud entre el tema de la fábula y las imágenes que proyecta el poema de Darío.

Según el profesor Ziolkowski, la fábula refiere el caso de un joven recién casado quien observa el paso de la procesión de la muerte, en la que va Venus «con porte de meretriz», montada en un camello. Junto a ella, «una increíble cabalgata de estatuas vivientes, de ambos sexos, de toda edad y condición, a pie y a caballo, alegres y tristes»<sup>13</sup>.

En el poema de Darío, la visión de la cabalgata apocalíptica también se cobija en la imagen de las estatuas vivientes:

Y vino el desfile de ensueños y sombras,  
y fueron mujeres de rostros de estatuas,  
mujeres de rostros de estatuas de mármol,  
tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidos;

Y la muerte, cual Venus de la fábula de Malmesbury, «camina sobre un dromedario» como reina invencible, presidiendo la caravana fatídica.

Siguiendo esta interpretación, estamos en presencia de otra contradicción dariana, que nos daría luces para captar el sentido del verso más oscuro de Rubén:

Venus desde el abismo, me miraba con triste mirar;

¿Será posible —se pregunta Salinas— que los momentos de Venus, los prometedores de dicha, se hayan vuelto de abismo?<sup>14</sup>

Otros versos de Rubén parecen confirmar nuestras ideas:

Reina de Venus, soberana  
de deseos y pasiones  
que en el invierno del amor  
hay la amargura del mar.

(*Dezires, Layes y canciones*, PP)

Lo cierto es que la experiencia del amor, venusiano o no, va aparejada con la muerte, que también es generadora de vida, porque está implícita en ella:

La muerte es la victoria de la progenie humana

<sup>13</sup> Ziolkowski, Theodore, hace además una interesante relación diacrónica del tema de Venus y el Anillo (*vid. op. cit.*).

<sup>14</sup> Cfr. Pedro Salinas (*op. cit.* en bibliografía)

En esta obsesión por la muerte y por aquello inefable del más allá, Darío tuvo influencia notable de Victor Hugo. El poeta francés definido como «el más notable practicante del espiritismo»<sup>15</sup> sin duda atrajo al espíritu inquieto del Darío. Esta práctica, le permitía vivir en una tensión visionaria y transportarse a un mundo alternativo, siguiendo al autor de *Les Contemplations*.

Rubén Darío tituló *La boca de sombra* el artículo donde cuenta los extraños fenómenos advertidos por su amigo Santiago Argüello y los experimentados por él mismo como consecuencia de su pacto de desencarnación con Jorge Castro (*La Nación*, 15 de octubre de 1909: Escritores Dispersos, págs. 147-150)

Darío cuenta en este artículo que Jorge Castro, que iba a viajar a Panamá, había convenido con él en que «aquél de los dos que se desencarnase primero, se comprometía a dar una señal de supervivencia al que quedase», y, algún tiempo después, en una noche inolvidable, Rubén Darío oyó tres golpes secos y reiterados en el interior de su casa, y luego otros más próximos, y después en la mesa del comedor, hasta que, por fin, «a una admonición mental», se alejaron paulatinamente y dejaron de escucharse en cuanto sonaron tres albadonazos en la puerta de calle; el poeta anotó cuidadosamente el día y la hora del suceso, y no tardó en comprobar que eran los del fallecimiento de su amigo, cuya noticia registraban las páginas de *La Estrella de Panamá*: El muerto había acudido puntualmente a la cita.

Ese no había sido su único contacto con el más allá, y con tales antecedentes tuvo que disfrutar en Buenos Aires de la compañía y la conversación de Patricio Piñero Sorondo y de Leopoldo Lugones, verdaderos expertos en ciencias ocultas y saberes afines. El ambiente de la capital argentina era especialmente propicio para el desarrollo de prácticas espiritistas. Incluso, cuenta Delia Kamia, «que en 1897 se funda en Buenos Aires una especie de peña literaria llamada «La Syringa», sin sede fija, vehículo informal del modernismo y heraldo de jóvenes iracundos y de sedicente carácter dionisíaco» (Kamia, D.: 1968 pág. 220).

Para llegar a la Muerte, ese muro infranqueable que atormentó a los románticos malditos, se llega a través de la ensoñación.

«Me abisman el ensueño y la muerte» había dicho Darío en *Los Colores del Estandarte*, y busca la experimentación poética en *La página blanca*, poema que volvemos a citar:

Mis ojos miraban en hora de ensueños  
la página blanca.

La ensoñación es, según Bachelard, una suerte de «estado de encantamiento de los sentidos, donde la visión se transfigura»<sup>16</sup>. Es como mirar con

<sup>15</sup> Rodríguez, Mario (*op. cit. ant.*).

<sup>16</sup> Gastón Bachelard, hace la misma mención en su *Poética del Espacio*.

los ojos cerrados o «mirar al revés», agrega Blanchot, analizando los poemas de Rilke.

Es un acto ritual, un descenso abisal hasta el rincón más profundo del yo, hasta el estado más pristino y primigenio donde se encuentra la unidad del ser, la superación de las contradicciones ontológicas, «ser / no ser» y llegar a la correspondencia de ambas, donde la Vida y la Muerte son caras de la misma medalla:

La Muerte de la Vida es inseparable hermana  
(*El coloquio de los centauros*, PP)

La muerte es ese aspecto de la vida que no está vuelto hacia nosotros, y por lo tanto nuestros sentidos nos impiden verla.

La condición humana es limitada. Cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Es aquello que nos dice Rilke:

Esto se llama destino: estar de frente  
y nada más que ésto, siempre de frente»<sup>17</sup>

Darío está también «de frente», a la página blanca, que define el espacio por donde transita la Muerte. Esta habita en un «subterráneo indefinido que se ilumina poco a poco y donde se desenvuelven, a la sombra de la noche, las *pálidas figuras que habitan en la mansión del limbo*» —nos asegura Nerval en su «Aurelia» y más aún, en un claro contacto poético con Darío, nos dice: «Es la página blanca donde las apariciones fabulosas se mueven»<sup>18</sup>.

A esta altura de nuestras reflexiones, nos parece interesante comparar «esa mirada con ojos de ensueño» que Darío da a la Muerte, con aquella experiencia que nos revela Gerard de Nerval en su *Aurelia*.

Nos agrega el poeta francés que la ensoñación es una segunda vida: «No he podido penetrar sin estremecerme ante esas puertas de marfil que nos separan del mundo visible.»

Los primeros instantes son la imagen del espacio de la muerte. Un adormecimiento nebuloso embarga nuestro pensamiento que nos acerca ante el cortejo funerario. «Es el momento en que nos sentimos aplastados por la idea y sensación de tiempo» (Aurelia: 1945)

Por su parte, Darío nos señala:

Y vino el desfile de ensueños y sombras,  
.....  
Y fueron visiones de extraños poemas,  
de extraños poemas de besos y lágrimas,  
¡de historias que dejan en crueles instantes  
las testas viriles cubiertas de canas!

(*La página en blanca*, PP)

<sup>17</sup> Citado por Maurice Blanchot en el *Espacio Literario* (1967: 36).

<sup>18</sup> Citado por Azcuy en *El ocultismo en la creación poética* (1966: 95).

Muerte y Tiempo, goce terrenal y goce extraterreno, dilemas y constantes en la obra de Darío que ponen su sensibilidad al acecho.

Los hombres «son esclavos que el tiempo martiriza» había dicho Baudelaire, y «cascos de nieve que pone la suerte» nos confirma Darío para luchar contra las horas luciferinas y las otras espirituales.

Sobre el placer hedonista de la vida (mero tránsito hacia la Muerte) el gran poeta francés coincide con el nicaragüense: «Que haya libertad y gozo en el vivir cotidiano, mientras el cuerpo y los sentidos realizan su misión» —ha dicho Baudelaire— mientras Darío ordena: «gocen todo lo posible el cuerpo y el alma sobre la tierra, y háganse lo posible para seguir gozando en la otra vida».

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA IDENTIDAD VERLAINIANA DE DARÍO Y LA SENSUALIDAD PANIDA

Hemos querido dejar para el final, la ineludible reflexión que vincula a Rubén Darío con el poeta francés Paul Verlaine. Quizás, en esta asociación está la síntesis de esta otra «cara oscura» dariana, donde un enfoque se separa de Dios, para buscar en el erotismo pagano un «ansia de trascender en el éxtasis, allá donde la sensualidad deja de ser inocente para sentirse perversa»<sup>19</sup>.

Para ello, nos apoyaremos en el excelente ensayo del profesor Teodosio Fernández titulado «Ruben Darío y su lectura de Verlaine» (1989).

Paul Verlaine murió en París, el 8 de enero de 1896. El 15 de ese mismo mes, la prensa de Buenos Aires publicó esos versos de homenaje que Rubén había escrito apenas conoció la noticia.

En *Prosas Profanas*, en la sección titulada «Verlaine» se encuentra este conocido *Responso*:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste  
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste

diste tu acento encantador;  
¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste  
hasta el propileo sacro que amaba tu alma triste,  
al son del sistro y del tambor.

El poema, que ha suscitado muchos comentarios, especialmente por el estilo culterano de su lenguaje, ha alcanzado, sin embargo, mucha luz en su interpretación; resultado evidente de la admiración de Darío por Verlaine, especialmente acentuada en esos años que el nicaragüense vivió en Buenos Aires. Fueron tiempos en que el poeta buscaba la vaguedad de una expresión

<sup>19</sup> Citado por Fernández, T. 1988. (pág. 96)

sugerente, matizada del cromatismo que pudo encontrar en el camino del francés.

A la hora de homenaje, Darío proyectó, sin duda alguna, sus propias angustias, sus esperanzas y sus convicciones en la figura del maestro y es por ello que, postulamos un reflejo fiel del pensamiento dariano en la figura del otro: de aquel poeta mayor que sólo pudo ver físicamente, consumido en sus vapores alcohólicos.

Existe, indudablemente, una comunión estética entre Darío y Verlaine, y, más aún, un sino que entremezcla sus dichas y sus desdichas, su ambivalencia pagana y cristiana que más de una vez les hizo rezar la oración de la vida con ritos dionisiacos o «panidas» tras el llamado de la carne o el vicio del alcohol.

Con Verlaine, encontró Rubén a alguien con quien identificarse, un pretexto para hablar sobre todo de sí mismo.

En *Los Raros* (1896) Darío había hecho una semblanza del poeta francés, situándolo bajo la influencia de Saturno. Como es sabido esa influencia es la que padecen personas de carácter sombrío y melancólico, pero también hace referencia a *Poemas Saturniens*, el libro con que Verlaine había iniciado su andadura literaria en 1866.

En «Responso», Rubén optó por la figura de Pan («¡Panida! Pan tú mismo»), no sin alguna vacilación que descubren los versos iniciales: la invocación a Verlaine como portador de la lira, remite a Orfeo, a quien Apolo regaló el «instrumento olímpico» para dominar a las fieras y a los árboles.

Teodosio Fernández, nos dice que Orfeo «fue una figura atractiva para Darío pues era la poesía y la música, la armonía de la naturaleza y el misterio atractivo de quien ha viajado a los infiernos»<sup>20</sup>.

Sin embargo, la fidelidad de Orfeo a Eurídice no encaja con la personalidad de Verlaine, a quien Darío define en *Los Raros* como «un hijo desdichado de Adán, en que la herencia paterna apareció con mayor fuerza que en los demás»<sup>21</sup>.

Resulta curiosa la forma con que Darío describe a Verlaine en materia de erotismo:

El Demonio le atacaba; se defendía de él como podía, con el escudo de la plegaria. La Carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña, la serpiente del sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo<sup>22</sup>.

En el «Responso» parte de esa misma visión de Verlaine y la trasciende: Pan no es un sátiro común, personificación de la lascivia y de la crueldad, ocupado con preferencia en la persecución de las ninfas o en tocar la siringa.

<sup>20</sup> Citado por Fernández, T. 1988. (pág. 96)

<sup>21</sup> *Los Raros*, Madrid, 1929.

<sup>22</sup> *Los Raros*, Madrid, 1929.

Pan es el gran Todo de los neoplatónicos, aquel provocador de la *celestidad* a través del ritmo manifestado en la Naturaleza con su cielo eternamente repetido de la vida y de la muerte. Encarnación de la fecundidad y los instintos, de la lujuria y a la vez de la música y la armonía:

Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,  
que se humedezca el áspero hocico de la fiera,  
de amor si pasa por allí;  
que el fúnebre recinto visite Pan bicorne;  
que de sangrientas rosas el fresco abril te adorne  
y de claveles de rubí.

La compleja significación de Pan, se advierte en esta estrofa: exaltación de la vida (de las flores, de la primavera, de la música, del amor) sobre el sepulcro del poeta, a pesar de la muerte, y tal vez porque la muerte es condición inevitable para el renacimiento, como demuestran los ciclos de la Naturaleza.

El erotismo de Verlaine, que es también el de Darío, pasa por el sensualismo hasta llegar a la muerte, dejando su sello ambiguo «lascivo», pero «divino», cristiano pero satánico, puro, pero también perverso.

De las diecinueve semblanzas reunidas en *Los Raros*, varias de ellas focalizan esta preferencia ambigua. Darío escribió sobre el belga Theodore Hannon —el de la poesía depravada, enferma, sabática, (...) pero exquisita, y sobre Lautreamont y *Los Cantos de Maldoror*, «un libro diabólico, extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en el que se sienten a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura»<sup>23</sup>.

Sin duda, cuando escribía sobre sus «Raros», Rubén pensaba en sí mismo, incluso cuando se refería con horror y entusiasmo a quienes se habían adentrado en territorios prohibidos.

El sintió también la atracción del abismo, la llamada terrible de oscuros secretos que apenas lograba entrever, y en ocasiones trató de acercarse a ellos con ayuda de las ciencias ocultas.

Ricardo Gullón, asegura que Darío «pensó que el deseo era un don diabólico pero después rectifica atribuyéndoselo a los dioses»

Darío - Verlaine - Pan - el «sátiro espectral», todos se ajustan a la melodía extrahumana del autor de «*Prosas Profanas*» y «*Cantos de Vida y Esperanza*», buscan la luna lasciva y la luna casta, o quizás la luna que resplandece en la cruz del Responso, iluminando las regiones oscuras cuya atracción sintió Rubén con intensidad y terror:

Y el sátiro contemple, sobre un lejano monte,  
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte  
¡Y un resplandor sobre la cruz!

<sup>23</sup> *Los Raros*, Madrid, 1929.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Obras de Rubén Darío consultadas*

*Poesías Completas*. Ed. Aguilar, 1967, ediciones de Antonio Oliver Belmás.  
*Cuentos Completos*, FCE, México, 1950, Estudio preliminar de Raimundo Lida.  
*Los Raros*, ed. de Madrid, 1929.  
*Páginas escogidas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1986. Prólogo de Ricardo Gullón.

### *Estudios vinculados al modernismo y a la obra de Darío*

Carrilla, Emilio: *Una etapa decisiva de Darío*, Ed. Gredos, Madrid, 1967.  
 Gullón, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.  
 Kamia, Delia: *Sociedades literarias argentinas*, Bs. As. 1968.  
 Fernández, Teodosio: *Rubén Darío*, Madrid, Quorum Historia 16, 1987.  
 Marasso, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*, Kapluz, Bs. As., 1973  
 Rodríguez, Mario: *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1967.  
 Salinas, Pedro: *La Poesía de Rubén Darío*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975.

### *Otras obras vinculadas a la investigación:*

Azcuy, Eduardo: *El ocultismo y la creación poética*, Ed. Sudamericana, Bs. As. 1966.  
 Bachelard, Gastón: *El aire y los sueños*, FCE, México, 1958.  
 Blanchot, Maurice: *El espacio literario*, Ed. Paidós, Bs As., 1967  
 Barthes, Roland, et al: *El pensamiento de Sade*, Ed. Paidós, col. Letras Mayúsculas, 1963.  
 Baudelaire, Charles: *Las Flores del Mal*, Ed. VISOR, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1977.  
 —. *Edgar Allan Poe*, Ed. VISOR, La Balsa de la Medusa, 1988, (recoge textos que Baudelaire dedicó a Poe)  
 Keats, John: *The Portable Romantic Reader*, New York, The Wiking Press, 1960 (traducción mimeografiada de Blanca Marambio, U. de Concepción, Chile, 1978.  
 Praz, Mario: *The Romantic Agony*, New York, Meridian Books, 1956.  
 Verlaine, Paul: *Los poetas malditos y otros textos*, Ed. Júcar, Madrid, 1987.  
 Ziolkowski, Theodore: *Imágenes Desencantadas*, Ed. Taurus, Madrid, 1980.

JOSE NELSON BARRIA NAVARRO  
 Universidad Complutense. Madrid