

LA CONCEPCION METAPOETICA DE DARIO EN CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

Esta obra, editada por primera vez en 1905, acentúa el tono reflexivo que se insinuaba en la última sección de **Prosas Profanas y otros poemas**, y evoluciona hacia una meditación de carácter trascendente acerca de la función metafísica y religiosa de la poesía. Darío nos propone una estética que consiste en la develación del misterio y en este sentido **Cantos...** no hace más que confirmar, continuar y ahondar la cosmovisión poética sugerida en **Prosas...** No hay en este sentido un corte o una contraposición entre ambas obras.

El primer poema que abre la serie "Cantos de vida y esperanza" es estrictamente metapoético porque plantea la evolución poética del autor, manifestando este último una clara autoconciencia de su oficio. Está constituido por 28 cuartetos endecasílabos con rima consonante ABAB y la meditación se concentra alrededor del hablante lírico, en primera persona. Las doce primeras estrofas configuran su **universo poético inicial**. En el primer verso el poeta ("yo") se distancia del que fue por la elección del predicativo "aquel", y su ubicación en un tiempo pasado: "ayer"¹. Este distanciamiento temporal y espacial confirma que la descripción siguiente pertenece a una primera etapa de su evolución poética, connotadas dos de sus obras: "el verso azul" y "la canción profana". Esta etapa constituyó la posibilidad de **transfigurar** el mundo ("un ruiseñor en la noche" convertido "en alondra de luz por la mañana") y **adueñarse** poéticamente de él (reiteración del predicativo "dueño"). Los habitantes de su poesía ("jardín de rosas", "cisnes", "tórtolas", "góndolas" y "liras en los lagos") corresponden a las influencias artísticas identificadas por el mismo Darío a continuación (el siglo de Watteau, la presencia ambivalente de Hugo y Verlaine), junto a la inclusión del exotismo temporal y espacial ("antiguo y moderno", "cosmopolita"). Estos tres cuartetos se sintetizan en el último verso: "una sed de ilusiones infinitas", que supone y justifica la invención de este mundo ideal como corporización de un anhelo poético superior.

El siguiente cuarteto ahonda la dimensión del hablante lírico, antes connotado por un verbo de esencia ("soy", "fui"), y le atribuye el conocimiento ("supe") del lado oscuro de su universo. Junto al gozo sensorial del paisaje anterior se superpone inmediatamente la conciencia del dolor, la

¹Rubén Darío, **Poesías completas**, 11ª Ed. de Alfonso Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás. (Madrid: Aguilar, 1968), pp. 627-630.

dimensión melancólica de su oficio poético desde sus primeras manifestaciones (infancia, juventud): "Yo supe de dolor desde mi infancia; mi juventud..." Esta "fragancia de melancolía" está unida frecuentemente a la insatisfacción del impulso erótico en Darío. Y el siguiente cuarteto corporiza el "instinto" bajo las figuras del "potro sin freno", la "embriaguez", el desafío del "puñal al cinto", la inminencia de la caída en lo elemental (detenida sólo por gracia divina, operando una fuerza superior al hombre: "si no cayó, fue porque Dios es bueno"). (p. 628)

Las siguientes siete estrofas (6^o, a 12^o) se concentran en el otro polo de la relación poeta-ideal. Hasta aquí queda constituido su universo azul, luminoso, soñado, preciosista a la manera de Watteau, pero igualmente doloroso, oscuro, de embriaguez insaciable y fatal. A partir de aquí el yo lírico se distancia y esconde tras el símbolo de la "estatua", que interioriza la meditación ("estatua bella" — "alma joven"). En el ámbito señalado ("en mi jardín") se constituye el polo de captación de la belleza ideal anhelada: el al del poeta "sentimental, sensible y sensitiva". Tres adjetivos que acentúan la misma idea de "sed", a la espera de los afectos y la satisfacción de los sentidos. El alma está habitada por una dualidad que la constituye: "mármol"- "carne viva"; "silencio"- "melodía", "tímida" y "encerrada"- "beso", "embeleso" y "suspiro". La hora de la poesía es la hora del amor, pues ambas permiten la manifestación del alma que, en virtud de la llegada de la "primavera" (despertar de la naturaleza), evoluciona del silencio a la melodía (función poética), del encierro al beso (función erótica), de la timidez al madrigal y al embeleso (unión de ambas funciones). El advenimiento del amor y la hora de la poesía marcan el ingreso a la etapa de creación y expansión, donde el universo estático descrito al principio se dinamiza a través del juego amoroso (metamorfosis en "sátiro", analogía con la "Galatea gongorina" y "la marquesa verleniana", triunfo de la pasión, "todo ansia, todo ardor, sensación pura / y vigor natural") y a través de la música ("un renovar de notas del Pan griego" y un "desgranar de músicas latinas"). El último verso de la estrofa 12^o concentra en la virtud de la sinceridad el máximo valor del hablante lírico que, "dueño" de su "jardín de sueño", lo eleva en la palabra unido al sentimiento cósmico y expansivo del amor. Esta es la característica esencial de esta primera etapa de la obra dariana: la belleza ideal con cuerpo y rostro de mujer tiñe su poesía de un erotismo que excede los límites estrechos del instinto individual y se postula como medio poético de aprehensión del absoluto (baste recordar la divinización del ideal en "Venus", la universalización del arquetipo femenino en "Divagación" y "Era un aire suave", la búsqueda de manifestación poética de "Sonatina", etc.)

Las estrofas 13^o a 15^o marcan una transición necesaria antes de ingresar de lleno en el universo de la segunda etapa dariana. Hay una explícita meditación acerca del arte que será el móvil que opere su transición: la supuesta función evasiva del arte será solamente una tentación ("la torre de marfil tentó mi anhelo"), pues el encierro ("quise encerrarme dentro de mí mismo") genera en Darío automáticamente su necesidad y anhelo por acceder a un nivel de la realidad superior: "y tuve hambre de espacio y sed de cielo..."

(p. 629). La confrontación “espacio” y “cielo” (nivel superior) “sombras” y “abismo” (nivel inferior) revela cómo para Darío la poesía será un modo de conocimiento universal a partir del microcosmos personal, del buceo en lo oscuro del ser. El anhelo superior responde a una necesidad de superar (no evadir) la realidad de dolor que lo circunda: la hostilidad de la muerte y el pecado, la amargura “por el mundo, la carne y el infierno...”. Y ante la conciencia de este pecado y de su fatalidad, lo único que se opone es el arte como don sagrado de Dios (“Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia...”), receptáculo de valores éticos (“el Bien supo elegir la mejor parte”) y reposo y consuelo del dolor existencial (“y si hubo áspera hiel en mi existencia, / melificó toda acritud el Arte.”). Atribuye así una función ética a la estética y la virtud pedagógica de la poesía se afirma precisamente en una concepción platónica del arte como salvación tanto de las apariencias sensibles como del mundo moral. Entendido como moral el arte exige al poeta una disciplina y se propone como un culto para iniciados².

Las estrofas 16^o a 20^o configuran un universo simbólico que constituye una segunda etapa en la categorización dariana del ideal que intuye poéticamente. La vía de acceso es la intelección de estos símbolos del misterio, por el cual accede a la revelación total. Para ello el poeta-“iniciado” debe someterse al baño lustral (“bañó el agua castalia el alma mía”) como paso previo al peregrinaje iniciático (“peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía”). El misterio se corporiza tras la imagen de esta “selva sagrada” como depositaria de la “armonía” secreta. En tal selva o “bosque ideal” se encuentra “la fecunda fuente” que es “emanación del corazón divino” y que permite descifrar los enigmas de “lo real”. Inmerso en este bosque de símbolos divinos, el poeta descubre la permanente dualidad que, a consecuencia de la caída y la fractura original, recorre su ser, objetivada exteriormente: el vuelo de Psiquis-mariposa frente al “ardor del cuerpo”, la Filomela y su aspiración “azul” frente a la fornicación del “sátiro”, el ensueño frente al amor, la Hipsipila en la flor frente al sátiro en el pezón. Es la penetración de **lo ideal** en **lo real**, como señala Rull³. La simbología mitológica se multiplica y lo que en “el jardín de sueño” fue “beso” discreto, “embeleso” y suspiro se transforma aquí en persecución “del dios en celo tras la hembra”. La capacidad proteica del instinto elemental, la manifestación ya no oculta sino abierta del erotismo amoroso es un canto a la fecundidad y fertilidad generosa que permite el interminable ciclo de las generaciones: “La eterna vida sus semillas siembra, / y brota la armonía del gran Todo.” La función poética es generadora de vida y el erotismo que la envuelve es elevado en la estrofa 21^o a herramienta gnoseológica por la cual “el alma” del poeta ingresa al misterio (“sagrada selva” y “bosque ideal”) para descifrar “lo real” mediante la asunción de su doble naturaleza (Psiquis y sátiro). La desnudez, el “deseo y

²Ycaza Tigerino y Zepeda Henríquez, *Estudio de la poética de Rubén Darío* (Managua: Comisión Nacional del Centenario, 1967), p. 126-7.

³Enrique Ryll, “El símbolo de Psique en la poesía de R. Darío” en *Revista de literatura*, XXVII (1965), p. 38.

fiebre santa" del alma (connotaciones eróticas), al penetrar el misterio están balanceadas por otra serie de características ("santa", "cardo heridor" y "espina aguda") que anuncia el sentido purificador y redentor de la poesía, propio de la tercera etapa. El último verso sintetiza nuevamente lo descrito hasta aquí a través de tres actividades del alma: "así **sueña**" (p. 630) aquel "dueño" de un "jardín de sueño"; "así **vibra**" aquel "cuerpo que arde" "temblando de deseo"; "así **canta**" en "la hora de la melodía".

Los restantes cuartetos precisan y completan lo ya meditado, preanunciando la tercera etapa en la categorización del ideal que Darío busca, a través de la analogía del arte con Cristo: "El Arte puro como Cristo exclama: / 'Ego sum lux et veritas et vita'". Esta "religión del arte" que explicita el poeta en este primer poema de su libro intensifica al carácter divino y absoluto que el ideal ya había comenzado a poseer desde el principio ("Venus" — "Gran Todo" — "Dios"). Los nombres de este absoluto recorren un camino paralelo al énfasis puesto en diferentes actitudes del poeta: la deificación del ideal de lo bello (Venus, marquesa Eulalia...) junto al erotismo como móvil poético; la penetración en un mundo ideal de misterio junto a la posibilidad de desciframiento y conocimiento iniciático por parte del poeta-vate; y a partir de aquí la elevación al absoluto (Dios) a través de la consagración del "Cristo del arte"⁴.

Esta tercera intuición subsume la belleza y el misterio y se carga de alusiones sacras y religiosas que no desplazan la significación estética y metafísica anteriores. Así, la vida, la luz y la verdad (atributos de la divinidad) hallan en el arte su imagen especular y vinculan al poeta con su creador: "Vida, luz y verdad, tal triple llama / produce la anterior llama infinita"⁵. El arte no puede ser más que analógico y simbólico porque "la realidad ideal" que revela es de categoría superior y trascendente; Vida, Luz y Verdad (características del "Arte puro") son nombres de lo incognoscible pues "la vida es **misterio**", "la luz **ciega**: / y la verdad **inaccesible**..." Por consiguiente "la adusta perfección **jamás se entrega**, / y el secreto ideal **duerme en la sombra**": vida que no se entrega, luz que permanece en la sombra, verdad que es secreto. Esto no limita la función gnoseológica de la poesía, sino que establece sus límites: el poeta-vate puede acceder al misterio a través de la iluminación vital y verdadera del arte (que no es nunca contemplación directa del absoluto, porque nace de la imperfección humana), porque, como Cristo, debe aceptar la "espina aguda" (el dolor como purificación y redención) para comunicar esta palabra a los demás. Su vida se transforma así en un intento permanente por "hacer del alma pura", "desnuda" y "mía", una "fuente sonora", "una estrella" (ascensión). La sinceridad es el camino que le abrirá tal posibilidad poética, junto al desdén "de la literatura" (entendida como los convencionalismos académicos y las mezquindades del oficio), junto al anhelo definitivo del ideal superior a través de la asunción de su naturaleza dual: "crepúsculo", "bruma", "flauta" y

⁴Vittoria Coletta di Biase, "Darío y su búsqueda de Dios" en *Revista de la Universidad del Zulia*, 44-47 (1969), p. 99.

⁵Ycaza Tigerino y Zepeda Henríquez, *ob. cit.* p. 135.

“aurora”, “sol”, “lira”, oscuridad y luz, noche y día, Pan y Apolo, canto erótico y música armoniosa.

Su intento poético ha sido y es acceder a la realidad superior entrevista, que la “piedra” lanzada descansa en la “onda” y que “la flecha del odio” se pierda en el “viento”. Piedra y flecha, símbolos del camino del poeta, reposan en una íntima convicción final que abandona la primera persona gramatical para postularse como descubrimiento poético universal: la virtud de la paz, la fortaleza de la poesía como “fuego interior”, el triunfo sobre “el rencor y la muerte”, la inmersión de la palabra en un orden revelado religioso (vinculado aquí al cristianismo): “y hacia Belén..., ¡la caravana pasa!”.

El poema plantea entonces la autoconciencia de Darío como poeta y la lucidez acerca de su tránsito desde “el verso azul y la canción profana” a otras formas de manifestación poética, vinculadas a una posible “religión del arte puro”. Es legítimo reconocer además una evolución en las categorías del ideal que intenta aprehender el poeta: la mujer en “el jardín de sueño” del poeta-amante, el misterio de la “selva sagrada” de armonía ideal ante el poeta-vate, el absoluto que se refleja en el arte analógicamente y transforma al poeta a su imagen: redentor y vencedor de la muerte.

Un erotismo trascendente.

En el poema “Carne, celeste carne...” (p. 668) Darío eleva y lleva a su plenitud el vínculo de la poesía con lo erótico. Se intensifica la fusión de elementos profanos y religiosos, ya anticipado en **Prosas...** y el poema se convierte en paradigma de un erotismo cósmico y trascendente, como afirma Pedro Salinas⁶. El oxímoron “celeste carne” plantea la doble naturaleza de su anhelo desmedido: humano y divino, traspuesto a la mujer arquetípica que une y eleva ambas naturalezas. Las vías de fusión del poeta con el ideal siempre parten de la sensibilidad. Y en la contemplación de la mujer celestial Darío contempla la fuerza unitiva y cósmica del amor que ensambla todas las cosas y las ilumina. En el poema el amor humano se funde al divino descubierto y el poeta-amante es a su vez vate que descifra en el corazón misterioso de la mujer el estallido de amor de todo el universo. En ella se concentran la poesía (posibilidad de manifestación y causa eficiente del canto), la belleza, la verdad, el misterio de la realidad:

En ella está la lira,
en ella está la rosa,
en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.

Eva y Cipris concentran el misterio del corazón del mundo.

La “carne” no es de una mujer particular y concreta sino que se halla revestida de caracteres abstractos, celestes, configurándose como camino por el cual el hombre asciende al absoluto, abismo al cual se lanza para

⁶Pedro Salinas, **La poesía de Rubén Darío**, (1948) (Barcelona: Seix Barral, 1975)

espiritualizarse en un vuelo que confluye hacia lo alto. Esto explica la contaminación de ambos niveles, profano y religioso, creando una entidad dual, síntesis del conflicto dialéctico presente en el propio poeta. Tal conflicto o tensión agónica se intenta resolver por esa **transubstanciación**, que otorga a su erotismo un carácter definitivamente trascendente:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Ardilla,
—dijo Hugo—; ambrosía, más bien, ¡oh maravilla!
La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino.

Confluye aquí la concepción de la mujer como signo eucarístico y la poesía como vivencia sensual que evoluciona hacia el acceso místico al absoluto sin despojarse de sus connotaciones carnales, pues está fundido con el amor. El impulso o vía para este conocimiento poético del misterio es el amor, visto como fuerza suprema del espíritu, medida de lo humano pero ritmo y armonía del cosmos. Su sensualismo deja de ser puro goce material para transformarse en “misticismo sensualista”⁷.

Una cosmología poética.

También en esta obra Darío plenifica el vínculo ya anticipado de la poesía con el misterio universal, pues la armonía del “bosque ideal” que debe descifrar el poeta configura una verdadera “cosmología poética”⁸. Podemos establecer dos series relevantes: los poemas que presentan símbolos aéreos y los que presentan símbolos acuáticos, generalmente marinos. Esta imaginería expresa la radical vitalidad de la poesía dariana y se corporiza en figuras míticas o fuerzas elementales, que corresponden a la visión integral del cosmos cuyos movimientos rítmicos y musicales, son análogos a los del propio poeta en su búsqueda artística.⁹ “Mar”, “agua”, “laguna”, etc. y “aire”, “cielo”, “astros”, son algunas de las representaciones del universo concebido como “gran Todo”, que surgen de la poesía no como sistema pensado sino como resultado de una espontánea y peculiar visión del universo. Y en todas ellas se establece una vinculación con la palabra y el arte como mediador entre el microcosmos y el macrocosmos¹⁰.

El “mar” es una de estas representaciones y pertenece al ámbito acuático. Es el dominio del sentimiento, del corazón, de lo femenino, ya que es considerado como “divinidad madre”. En el poema “Marina” (p. 670) el ámbito es este mar portador de una música divina que denuncia la palpitación

⁷Roberto Armijo, “Darío y su intuición del mundo” en Ernesto Mejía Sánchez (ed.), **Estudios sobre Rubén Darío**, (México: F.C.E., 1968), p. 569.

⁸Octavio Paz, “El caracol y la sirena” en **Cuadrivio** (México: Serie de lo volador, 1965), p. 45.

⁹Alan S. Trueblood, “R. Darío: The sea and the jungle” en **Comparative Literature Studies**, IV, nº 4 (1967), pp.425-456.

¹⁰Sobre la significación del mito en Darío ver Ycaza Tigerino y Zepeda Henríquez, **ob. cit.** p. 147 y ss.

vital del misterio, del que brota el canto, por eso el poeta lo llama: “mar armonioso” (reiterado al inicio de la primera y segunda estrofa), “tus colores y músicas sonoras”, “arcadas de diamante que se rompen en vuelos/ rítmicos que denuncian algún ímpetu oculto”, “de donde brota un canto/ inextinguible “magnífico y sonoro”, suenan vagas canciones”...

Se establece la correspondencia alma del mar-alma del hombre, en virtud de este canto eterno que ejerce sobre el poeta una fascinación secreta, insertándolo en la armonía universal: “mi alma siente la influencia de tu alma invisible”. El golpe de las olas, los sonidos oceánicos son ritmos que pertenecen en última instancia a una única armonía cuya música es la que el poeta intenta aprehender. La presencia aérea de los astros (“Venus”, “Sol”) que son quienes engendran esta energía poética marina, preside las correspondencias alma-mar y establece una correlación permanente entre los dos ámbitos señalados (aéreo y acuático). El dinamismo marino (“brazos salen de la onda”), la música (“suenan vagas canciones”) y la belleza (“brillan piedras preciosas”) se manifiestan cuando la máxima belleza y luz (Venus y el sol) ejercen sobre el cosmos su gracia fecundante: “mientras en las revueltas extensiones / Venus y el Sol hacen nacer mil rosas” (p. 671). El misterioso acorde del espíritu humano con una armonía superior y la música pitagórica universal latente en el mar, otorga ser a la propia creación del poeta.

“Caracol” (p. 679) es un poema dedicado a Antonio Machado que concentra la meditación en torno al poeta. El caracol es fugitivo habitante marino, pero guarda reminiscencias musicales de sus secretos. El proceso simbólico se agudiza y sólo se revela la significación del vocablo caracol en el último verso y entre paréntesis, como una velada confesión hecha en tono menor: “(El caracol la forma tiene de un corazón)”. Señala Octavio Paz que el caracol es el emblema que en Darío simboliza la concepción universal/ y la reminiscencia platónica¹¹. Condensa la belleza plástica de la piedra preciosa (“macizo y recamado de las piedras más finas”) y la musicalidad concentrada en su fragilidad. Todas las alusiones anteriores al ritmo y a la música en la obra de Darío son sintetizadas aquí emblemáticamente en la figura del caracol, que se presenta como “instrumento musical” por antonomasia, revelador de los secretos del mar y de sus profundidades:

Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.
He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las dianas marinas;
le acerqué a mis oídos, y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro.

El “eco” que concentra en sí el poeta en la forma del caracol (en su “corazón”) es revelación del misterio del universo, aludido míticamente por el viaje de la nave Argos, capitaneada por Jasón, en busca de aquel “vellocino de oro” que en Darío convierte al poeta en “argonauta”. Mito hondamente

¹¹Octavio Paz, *ob. cit.* p. 64.

vinculado al mar como permanente misterio, al cual el hombre debe lanzarse para encontrar el tesoro buscado:

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...

El mar es la afirmación de la existencia del gran Todo y el caracol, la vía de revelación de su existencia en virtud de su secreta analogía con el corazón del hombre.

El "cisne" es otra de las figuras preferidas de Darío por su doble naturaleza: la estirpe divina (encarnación de un dios) y la pasión erótica (mito de Leda). Expresa la agonía y tensión interior del poeta, su ansia de ascensión (ámbito aéreo) y su reposo en el agua (ámbito acuático)¹²:

El verso su ala y el ritmo su onda
hermanan en una
dulzura de luna
que suave resbala
(el ritmo de la onda
y el verso del ala
del mágico Cisne,
sobre la laguna)
sobre la laguna.

("Salutación a Leonardo", p. 637)

Verso y ritmo aluden a la poesía, que el cisne, emblemáticamente representa, y el escenario de su manifestación es el agua. Este "cisne mágico", portador de la poesía, es el que busca afanosamente todo poeta, extraviado en la realidad hostil: "Faltos del alimento que dan las grandes cosas, / ¿qué haremos los poetas, sino buscar tus lagos?" ("Los cisnes," I, p. 649). En el intento de identificación y fusión del poeta con el cisne, aquél se apropiará de la pasión amorosa de este por la mítica Leda:

Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos
a los de tus dos alas que abrazaron a Leda,

Cisne, tendré tus alas blancas por un instante
y el corazón de rosa que hay en tu dulce pecho,
palpará en el mío con su sangre constante.

("Los cisnes", III, p. 650)

¹²Jaime Concha señala que el cisne es otra encarnación ornitológica cuya significación musical está preludiada en su cuello semejante a un brazo de lira y contiene todos los rasgos de la lírica dariana: la exaltación del ritmo, la cercanía de la muerte como umbral. En la fase antigua del mito el canto del ave termina con el morir, en la fase wagneriana revive y esta ambivalencia axiológica otorga al cisne la categoría de símbolo extremo de las polaridades de la existencia: amor y muerte, inmortalidad por el canto; en: "El tema del alma en R. Darío" en *Atenea*, 165, 415-416 (1967), pp. 50-55.

Y en este supremo acto de unión divino-humana se oficia el restablecimiento de la armonía cósmica, donde el poeta-cisne se apropia de su canto, que revela los secretos del universo¹³:

¡Antes de todo, gloria a ti Leda!
Tu dulce vientre cubrió de seda
el Dios. ¡Miel y oro sobre la brisa!
Sonaban alternativamente
flauta y cristales, Pan y la fuente.
¡Tierra era canto; Cielo, sonrisa!

Ante el celeste, supremo acto,
dioses y bestias hicieron pacto.
Se dio a la alondra la luz del día,
se dio a los búhos sabiduría,
y melodía al ruiseñor.

Las dignidades de vuestros actos,
eternizadas en lo infinito,
hacen que sean ritmos exactos,
voces de ensueño, luces de mito.

De orgullo olímpico sois el resumen,
¡oh blancas urnas de la armonía!
("Los cisnes", IV, p. 650-651)

En el aire reina el sol y hacia el remontará vuelo el poeta-Pegaso y los ruiseñores y mariposas. "Helios" (p. 643) representa el ámbito aéreo que nos refiere al Apolo de aquella dualidad cósmica de **Prosas Profanas**. Apolo es una deidad lumínica en general, Helios es el dios solar por excelencia, pero ambos están estrechamente unidos por el ámbito que habitan y la luz que los constituye. Además ambos tienen una estrecha conexión con el canto ya que Apolo es inspirador de las Musas y a Helios lo llama Darío "...portandarte/de Dios, padre del Arte..." Divinidad solar y origen de la música divina, a él se dirigirá el poeta para acceder al misterio y adquirir su "poder fecundo" y su energía poética:

¡Oh rüido divino!
¡Oh rüido sonoro!
Lanzó la alondra matinal el trino,
y sobre ese prelude cristalino,
los caballos de oro
de que el Hiperionida
lleva la rienda asida,
al trotar forman música armoniosa...

Su presencia despierta el canto escondido del universo, la música de las esferas que es manifestación de la armonía universal: "Atrás se queda el trémulo matutino lucero,/ y el universo el verso de su música activa." "Cocheo celeste" del "carro fecundo" guiará al poeta— Pegaso a su destino más alto en la asunción del canto que ha de conmover "las entrañas del

¹³Sobre el símbolo del cisne y sus complejas conexiones ver el estudio de Arturo Marasso, **R. Darío y su creación poética** 1934. (Bs. As.: Kapelusz, 1973) pp. 212-213.

mundo” con su “poder fecundo”¹⁴. Su función sacra es igualada progresivamente a la de la divinidad, vencedor del mal y de la muerte, dador de belleza, poesía, verdad, esperanza:

¡Helios!, tu triunfo es ése,
pese a las sombras, pese
a la noche, y al miedo, y a la lívida Envidia.
Tú pasas, y la sombra, y el daño y la desidia,
y la negra pereza, hermana de la muerte,
y el alacrán del odio que su ponzoña vierte,
y Satán todo, emperador de las tinieblas,
se hunden, caen. Y haces el alba rosa, y pueblas
de amor y de virtud las humanas conciencias,
riegas todas las artes, brindas todas las ciencias;
los castillos de duelo de la maldad derrumbas,
abres todos los nidos, cierras todas las tumbas,
y sobre los vapores del tenebroso Abismo,
pintas la Aurora, el Oriflama de Dios mismo.

Este oriflama, estandarte que se despliega al viento, anticipa su función simbólica: la paternidad del arte como creación eterna que engendra una vida permanente y vence con su luz las tinieblas:

¡Helios! Portaestandarte
de Dios, padre del Arte,
la paz es imposible, mas el amor eterno,
Danos siempre el anhelo de la vida,
y una chispa sagrada de tu antorcha encendida,
con que esquivar podamos la entrada del Infierno.

El poeta-hombre, alma-cuerpo, eternidad y temporalidad revestido de su luz sagrada, puede hallar el camino al absoluto: “Que del alma-Quijote y el cuerpo-Sancho Panza /vuele una psique cierta a la verdad del sueño; /que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño /una realización invisible y suprema”. Esta es la virtud salvífica de la palabra que inspira su poder: “El hombre, la nación, el continente, el mundo, / aguardan la virtud de tu carro fecundo, / ¡cochero azul que riges los caballos de oro! (p. 645)

Esta unión de la palabra con la luz es una constante fundamental de la visión neoplatónica que Darío tomó en su himno a Hélios para exaltar el poder fecundante del Sol como recreación y elevación a la luz de toda la realidad sumergida en la sombra (de la noche-silencio al día-canto).

En el poema “Pegaso” (p. 639) vemos con claridad esta concepción de la poesía como acceso al absoluto, ya que como bien señala Anderson Imbert, el renacimiento convierte a Pegaso en la cabalgadura mítica de los poetas y Darío lo utiliza como símbolo del poeta-héroe o semidiós, caballero sobrehumano. El espacio que rodea al poeta montado en su Pegaso es luminoso, pues corresponde al ámbito aéreo: sol, luna, aurora, belleza, luz, claridad:

¹⁴La asociación de la poesía con Pegaso que aquí aparece, se reitera en varios poemas: “Trébol”, poema XVII, “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, “Cyrano en España”, etc. hasta corporizarse explícitamente en el poema homónimo.

Cuando iba yo a montar ese caballo rudo
y tembloroso, dije: "La vida es pura y bella."
Entre sus cejas vivas vi brillar una estrella.
El cielo estaba azul, y yo estaba desnudo.

La estrella en la frente identifica al caballo como miembro de una estirpe divina. Y la asunción de esta cabalgadura otorga al poeta la experiencia de la armonía y plenitud del origen ("pura" y "bella", "azul", "desnudo")¹⁵. Apolo presidirá esta cabalgata y el tono solemne que adquiere la voz de Darío nos trasladará progresivamente a un ámbito "ceremonial y caballeresco" en el cual caballo y caballero se corresponden como poesía y poeta (anticipando así la figura ideal del caballero como intermediario hacia Dios):

Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo
y de Beleforonte logré seguir la huella.
Toda cima es ilustre si Pegaso la sella,
y yo fuerte he subido donde Pegaso pudo.

El yo poético, presente desde el principio, ha reconocido ya este ingreso por la poesía a la plenitud y armonía originaria al montar a Pegaso; y el inicio de la trayectoria le ha otorgado fortaleza. En los tercetos se autodefinirá en su estatura heroico-poética a través de tres imágenes: su esencia caballeresca y su coronación con el laurel real, la fantástica doma del corcel más valioso y el vuelo ascensional final que marca su ingreso definitivo al ámbito aéreo:

Yo soy el caballero de la humana energía,
yo soy el que presenta su cabeza triunfante
coronada con el laurel del Rey del día;

domador del corcel de cascos de diamante,
voy en un gran volar, con la aurora por guía,
adelante en el vasto azur, ¡siempre adelante!

Hacia esa "cima ilustre" con "cabeza triunfante" el poeta en alas de la poesía puede elevarse hacia el sol (Helios) que ha presidido la génesis de su ritmo. Las referencias míticas en Darío no tienen funcionalidad meramente esteticista en general, sino que constituyen la expresión emblemática de la relación simbólica que intenta expresar. Así el símbolo de Pegaso, dominante en su imaginación poética, se identifica en este soneto con una vivencial real del poeta. Examinando la significación del mito de Pegaso en la antigüedad, observamos:

1. Se trata de un caballo alado al servicio de la máxima divinidad olímpica (Zeus).

¹⁵Acerca de la significación autobiográfica del soneto A. Pagés Larraya ha señalado que se trata de una exaltación del propio poeta con respecto a su "ingreso triunfal al mundo de la creación lírica", produciendo una visión optimista y promisorio de su futuro, en "Estructura y sentido de un soneto de Darío" en *Hispania*, 53, nº 2 (1970), pp. 181-188. Alberto M. Forcadas además ha rastreado los antecedentes españoles del poema en su artículo "La influencia castellana clásica en 'Pegaso' de R. Darío" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 285 (1974), pp. 1-15.

2. Es de estirpe divina pues es hijo de Poseidón y la Gorgona (divinidades marinas); y al nacer se elevó hacia el aire (ámbito aéreo que le es propio).
3. Una vez nacido dirigió su vuelo hacia el Olimpo, dando antes una patada en el suelo que produjo la fuente Hipocrene, nacida en la falda del Helicón en la Beocia y consagrada a las Musas. Esta fuente **inspiradora** fue conocida como “la fuente del corcel”.
4. Es vencido y dominado por Beleforonte que, montado sobre él, realiza heroicas hazañas¹⁶.

La “cima ilustre” que Pegaso ha sellado en el soneto de Darío es la fuente del canto, que nace de la interioridad del alma, en virtud del alado toque de un enviado divino, al cual el poeta asciende por la virtud sacra de la poesía (emanación y voluntad divina).

El “ruiseñor” es también un alado habitante aéreo que concentra simbólicamente el poder creador del poeta. Ya desde **Azul** se le atribuye al ave el poder de la música: “El nido es cántico. El ave/ incuba el trino, ¡oh poetas!/ De la lira universal el ave pulsa una cuerda.” (“Primaveras”, p. 517). Aquí, en “Augurios” (p. 673) también el rruiseñor es emblema amoroso-musical que comunica al poeta la visión del absoluto:

Pasa el rruiseñor.
¡Ah, divino doctor!
No me des nada. Tengo tu veneno,
tu puesta de sol
y tu noche de luna y tu lira,
y tu lírico amor.
(Sin embargo, en secreto,
tu amigo soy,
pues más de una vez me has brindado
en la copa de mi dolor,
con el elixir de la luna
celestes gotas de Dios...)

La “mariposa”, símbolo de Psiquis (el alma del poeta), también está unida a la virtud poética y pertenece a este ámbito aéreo: “El verso sutil que pasa o se posa / sobre la mujer o sobre la rosa,/ beso puede ser, o ser mariposa.” (X, p. 663). Esta representación sensorial de Psiquis como mariposa, intenta conectar la concepción del alma poética con lo alado, lo etéreo, más precisamente con un soplo que viene de lo alto¹⁷.

Rruiseñor y mariposa unidos expresan en su canto la **belleza** del ideal y la **divinidad** de Dios y simbolizan en su frágil envoltura al poeta que accede al absoluto en virtud del amor y a través de la palabra (“catedral” y “ruinas paganas” se corresponden con sus “dos alas divinas”): “Y de la flor/ que el

¹⁶Ch. Daremberg-E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. (Paris: Hacette, 1969), T. IV, p. 369.

¹⁷En cuanto a la significación del alma-Psique es interesante notar la contribución de Rull en su artículo ya citado, donde señala que “ánima” se relaciona con **ΨΕΥΣ** que significa viento; y el símbolo de Psique tiene dos aspectos: la mariposa, y la joven con alas de las estatuillas primitivas. (**ob. cit.** p. 40).

ruiseñor/ canta en su griego antiguo, de la rosa,/ vuelas, ¡oh Mariposa!, /a posarte en un clavo de Nuestro Señor.” (“Divina Psiquis”, 2, p. 666)

El mesianismo poético y la función “redentora” del arte.

El verso bíblico en el primer poema de CVE inaugura una meditación acerca de la “religión del arte”, enlazando el “Arte puro” a la figura de Cristo por su valor lumínico, ético y vital: “Ego sum lux et veritas et vita”. Este mesianismo poético (que convierte al poeta en nuevo mesías) se constituye a partir de una reflexión gradual que reconoce una serie de pasos sucesivos en el ahondamiento del tema.

“¡Torres de Dios! ¡Poetas!” (p. 641) es un poema metapoético que define directamente al poeta en relación con la divinidad. Todas las metáforas con las que se lo simboliza aluden a su posición jerárquicamente superior (altura) y a su vinculación con el ámbito divino: “torres de Dios”, “pararrayos celestes”, “rompeola de las eternidades”, “crestas”, “picos”... El mesianismo del poeta le otorga una capacidad profética y visionaria: es quien anuncia el triunfo de la poesía (“armonía”) sobre la realidad hostil (“pérfida sirena”, “bestial elemento”, “odios”, “insurrección de abajo”, “caníbal” sintetizados como “mal” y “recelo”). El canto convoca a sus conjurados y establece una relación comunitaria, la élite privilegiada a la que tanto alude Darío en sus escritos teóricos: “los Excelentes”. Pertenecen a esa estirpe divina de los consagrados a un don que les viene de lo alto y los transforma en faros, en torres desde donde contemplar la realidad, elevándola a su altura, en antenas sensibles a las ondas secretas del ámbito “celeste”. Esta toma de partido por una religión poética tiene sin duda su raíz y sentido profundo en una concepción estética trascendente, como lo han visto muchos críticos. Pues la belleza se identifica con la suma Verdad de Dios, y el arte consecuentemente es vía e instrumento hacia el absoluto. El poeta elegido debe convertir su canto en profecía y este nivel poético parte de su inserción en un “orden revelado”, que se expresa, por ejemplo, en “Canto de esperanza” (p. 642), donde el poeta tiene la visión de lo que vendrá: “un gran vuelo de cuervos”, “amagos de peste”, “se asesinan los hombres”. Realidad apocalíptica que vuelca a su palabra como proclamación: “Se han sabido presagios y prodigios se han visto/ y parece inminente el retorno de Cristo.” Antena humana de Dios, el poeta puede ver el porvenir, descifrar los signos de los tiempos y expresar los designios de Dios en la historia. Por su mesianismo poético sufre el dolor cósmico de la destrucción y su corazón concentra las angustias del corazón universal: “La tierra está preñada de dolor tan profundo/ que el soñador, imperial meditabundo,/ sufre con las angustias del corazón del mundo.”

Sólo desde el poeta, visto desde esta óptica de vinculación humano-divina (18), debe provenir la plegaria. Y el canto adquiere el tono sacro de la petición de intercesión a quien le ha concedido, en virtud de su palabra, ser “torre” divina: “¡Oh, Señor Jesucristo!, ¿por qué tardas, qué esperas...” “Ven, Señor, para hacer la gloria de ti mismo...” “Mi corazón será brasa de tu incensario.”

¹⁸Acerca del sentido del adjetivo “divino” en la obra de Darío, ver el artículo de Luis C. Herrera, “Inquietud religiosa en Darío en sus CVE” en *Revista Javeriana*, 65 (1966), pp. 322-327.

El ascenso del poeta a Dios ha comenzado con claridad explícita en esta obra y lo que en PP era contaminación de símbolos sacros y profanos, aparece aquí como resuelta inmersión en categorías sagradas. Helios-Apolo, imagen del absoluto al que el poeta tiende, asumen también la figuración de Cristo como Luz suprema. Y así, la religión cristiana, aporta un nombre más a la simbología sacra y a la religión poética de Darío, pero, a la vez, concentra sobre sí la aspiración a un “mensaje”, a una “revelación” en el orden religioso, convocado por su palabra.

En el poema “Los tres Reyes Magos” (p. 634) se proclama la verdad revelada por los profetas antiguos, homologando el poeta con el sacerdote en su anuncio mesiánico: “Existe Dios. El amor es inmenso.”, dice Gaspar; “Existe Dios. El es la luz del día”, dice Melchor; “...existe Dios. El es el grande y fuerte”, dice Baltasar. El anuncio está sostenido por los tres dones: el incienso que exalta la belleza y el amor divino, la mirra que simboliza la luz, el oro que alude al poder divino. El mensaje proviene del espacio celeste, del ámbito aéreo: “¡Todo lo sé por la divina Estrella!, “...todo lo sé por el lucero puro”. Los dos últimos versos confirman la profética afirmación real: “¡Cristo resurge, hace la luz del caos / y tiene la corona de la Vida!”.

La vida es experimentada como un constante flujo de alegrías y angustias, “vuelos” y “abismos”, elevación y sometimiento. La plegaria analiza este nivel de la poesía, teñido de misticismo, como una de sus expresiones más adecuadas, donde se inserta con naturalidad la “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote” (p. 685), fusionando otra vez los ámbitos sacros y profanos (literario en este caso). Aquí cobra relevancia la analogía poeta-caballero sugerida en “Pegaso”, como “cruzado por la fe” y “mediador” ante Dios. Un personaje literario se vuelve paradigma de santidad y humanidad para el poeta por su doble condición eterna (poética) y temporal (encarnación de un ansia humana)¹⁹:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión.

Ruega por nosotros hambrientos de vida,
con el alma a tientas, con la fe perdida...

¡Ruega por nosotros que necesitamos
las mágicas rosas, los sublimes ramos
de laurel! ¡Pro nobis ora, gran señor!

El poeta se ubica como interlocutor de Don Quijote y hacia él eleva la plegaria. Lo une a ambos la común figura de Pegaso, asiento del poeta, posibilidad de elevación del ámbito aéreo y superior soñado (“Rolando” en su “Clavileño”, el poeta en su Pegaso). La poesía nace de una **visión** de la realidad

¹⁹Esta deificación del personaje es consecuente con una inclinación literaria de principios de siglo que deriva de obras como **Por el alma de Don Quijote** de Evaristo Carriego, **Vida de Don Quijote y Sancho** de Unamuno (1900) o **El Cristo a la jineta** de Rodó (1906) en las cuales se presenta un Don Quijote “santo” o “Dios”, que prolifera en el mundo hispánico y del cual bebe el mismo Darío como ha señalado Emilio Carilla en su artículo. “R. Darío y la ‘Letania a Nuestro Señor Don Quijote’ en **Cervantes y América** (1951), pp. 59-70.

circundante (“cosas de todos los días”) y de una “supervisión” de lo superior y secreto (“con otras que en lo misterioso vi”).

Esta concepción caballeresca del poeta como cruzado y consagrado aparece también en algunos versos de “Cyrano en España” (p. 635), donde Darío reitera:

1. La filiación divina del poeta: “¡Oh celeste poeta”, “tu penacho es hermano de las más altas cimas...”
2. Su consecuente pertenencia a una casta o estirpe superior (“príncipe de locuras, de sueños y de rimas”) y su vinculación con otros niveles de realidad, locura, sueño, poesía (“¿Viste el palacio blanco de los locos del Arte?”).
3. El sentido doloroso de su oficio como martirio poético: “un hada es tu madrina y es la Desesperación”, “y en medio de la selva del duelo y del olvido/ las nueve musas vendan tu corazón herido.”
4. La postulación del arte como posibilidad trascendente, en el orden gnoseológico y metafísico: “El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte/ el que vence el espacio y el tiempo, su estandarte,/ pueblos, es del espíritu el azul oriflama.”

Este poeta y caballero paradigmático, elegido “de los dioses”, cuyo oído percibe la melodía del “Rey de los ruiseñores”, es el mismo que exalta en Cervantes, creador del inmortal caballero de caballeros, a través del que vence los límites temporales y accede a la eternidad:

Cristiano y amoroso caballero
parla como un arroyo cristalino.
¡Así le admiro y quiero,

viendo cómo el destino
hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!

(“Un soneto a Cervantes”, p. 669)

La literatura como reposo del dolor y consuelo de la soledad aparece en este poema claramente expuesto y Darío, en función de lector, ya no de creador, reconoce esta amistad espiritual y su influencia benéfica: “Horas de pesadumbre y de tristeza / paso en mi soledad. Pero Cervantes / es buen amigo. Endulza mis instantes/ ásperos, y reposa mi cabeza.”

El vencimiento de la muerte por el arte, ampliamente teorizado, adquiere en esta obra mayor relevancia y es reiterado en el poema “En la muerte de Rafael Núñez” (p. 649), donde la contemplación de la cruz (símbolo del triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado) otorga al poeta la salvación y el consiguiente vencimiento de la Esfinge. El reconocimiento de su jerarquía poética (“manto de poeta”) y de su carácter redentor (“laurel y espina” “sobre la frente triste”) son los pasos previos que permiten su ingreso a “la ciudad teológica en que vive / la sempiterna Paz”. La transición de vida a muerte es vista como viaje en “la negra barca” y el arribo “a la ansiada costa”, como incorporación del poeta al Paraíso de los elegidos donde “el sublime espíritu gozó la suma gracia”. Finalmente la contemplación directa de la cruz le permite triunfar sobre la muerte-destrucción, simbolizada en “el helado cadáver

de la Esfinge”.

Tanto la profecía apocalíptica como la plegaria letánica remite la meditación al concepto de poeta-consagrado, vencedor de la muerte y redentor. El canto tiene el ritmo de la Pasión de Cristo, el poeta sumergido hondamente en la revelación cristiana se transforma de “cuerpo y alma” en “pan y vino” eucarísticos, “sangre y carne” entregados por la salvación del mundo:

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

Dejad pasar la noche de la cena
—¡oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco!—
y la pasión del vulgo que condena.
Un gran Apocalipsis horas futuras llena.
¡Ya surgirá vuestro Pegaso blanco!
("Mientras tenéis...", XI, p. 643)

Esta visión mística de la palabra, formalmente expresada en el prólogo a **El canto errante**, "Dilucidaciones", le atribuye las propiedades del "logos creador" y sostiene la visión de la palabra común a otros poetas del siglo XIX según señala Skyrme, para quienes las palabras no eran meros símbolos acústicos o visuales sino entidades vivientes con poderes mágicos²⁰.

En "Melancolía" (p. 675) se sintetiza la analogía del poeta con Cristo y se postula la poesía como verdadera religión cuya trascendencia nace del carácter redentor de su ejercicio. Cristo se humaniza en el hermano y, cercano al poeta, éste le confiesa su ceguera, su camino "sin rumbo" y su "pasión dolorosa", rogándole la luz:

Hermano, tú que tienes la luz, dame la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas
ciego de ensueño y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar...

Darío define a continuación a la poesía en términos análogos a la función redentora de Cristo y esto completa la homología abierta en el primer poema de la obra con la cita del versículo bíblico, donde el Arte exclama lo mismo que Cristo acerca de su esencia de luz, verdad y vida:

...La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

La poesía aparece como vía de salvación accesible al poeta-redentor, cuya alma es capaz de suscitar en su interior el acorde universal mediante la consagración al canto. Armijo en su artículo señala que hay en Darío un sentido escatológico de la culpa y de la necesidad de expiación a través del

²⁰Raymond Skyrme, **R. Darío and the Pythagorean Tradition** Ganesville: Univ. of Florida Press, 1975), p. 89.

canto para elevarse de sus propias miserias y restaurar el desgajamiento del alma y la pérdida de la inocencia edénica²¹.

El soneto se estructura en torno a un diálogo entre el hablante lírico y un "tú" en una relación dialéctica de carencia del yo y plenitud del tú. La invocación del tú se da sólo como apertura y cierre del poema. En el primer verso vemos el reconocimiento de la posesión plena de la luz (absoluto) en el tú y la plegaria del yo para obtenerla con la consecuente aceptación de su carencia ("sin luz"), a causa de la ceguera y el andar sin rumbo y la locura. El último verso del soneto vuelve a actualizar esta relación con la interrogación al tú que define su oficio poético redentor: "caer" (ejercicio del arte) "gotas" (poemas, versos) "de mi melancolía" (estado espiritual del poeta debido a la fractura original y al dualismo agónico del hombre). El poeta equipara en el soneto tres dimensiones vitales de su espíritu: el vivir ("soy", "voy"), el "soñar" y el hacer poesía (poesía (...) que llevo sobre el alma...). El **vivir** está connotado, como ya vimos, por la carencia de luz para una auténtica visión ("ciego", "a tientas") y para encontrar el camino ("sin rumbo", desorientado por el "camino muy largo" "muy corto"). El **soñar** es el propio "mal", la enfermedad o fiebre fatal que provoca la locura ("loco de armonía") y una ceguera para la realidad hostil y trivial que se manifiesta en la entrega ansiosa a otra realidad superior ("ciego de ensueño"). El **hacer poesía** consiste en aceptar este vivir-soñar como padecimiento que redime, en superar el dolor de las "mil puntas cruentas" que ciñen el alma y dejar que estas "espinas sangrientas" viertan las gotas" de su melancolía.

Vivir, soñar y crear por la palabra constituyen una unidad indisoluble un "titubeo de aliento y agonía", la sed del ideal junto a un padecimiento real. El poeta que camina su "calvario", cargando la cruz que apenas "soporta", y que en su peregrinaje vierte gotas poéticas por la redención de todos es la imagen final que ratifica la analogía estrecha con Cristo, que Darío ha estado sugiriendo desde el principio de la obra.

Tránsito del poeta desde el ámbito diurno al nocturno.

Esta inmersión del poeta en un "mundo amargo" y su vida como peregrinaje incierto y calvario doloroso, perfila el tono oscuro que Darío ha inaugurado definitivamente con esta obra y que señala, en su evolución poética, un tránsito del ámbito diurno y primaveral al nocturno y otoñal.

Los dos "Nocturnos" de la obra establecen la hegemonía temporal y ambiental de la noche como espacio de inspiración poética. Son, junto a un tercero de **El canto errante**, para B. Gicovate, momentos de un mismo poema que el poeta no pudo concluir en su primer esfuerzo²². Los Nocturnos son la ratificación de la experiencia y patencia de lo temporal en la concepción

²¹R. Armijo, *ob. cit.* p. 580.

²²Según Gicovate los Nocturnos provienen de una moda extendida en el siglo XIX y reconoce los más famosos como antecedentes de Darío: los de Silva y los de J. R. Jiménez. Sin embargo en Darío el Nocturno se convertirá en el molde más adecuado para traducir y expresar el terror atormentado de la existencia agónica, la tentación del nihilismo, la sombra de la locura de Hamlet; en "Lectura de un poema de R. Darío. Reflexiones sobre la originalidad" en *Asomante*, XXIII (1967), pp. 38-42.

estética de Darío; la angustia del tiempo es más padecida por el poeta, pues el ejercicio poético implica un afán permanente de eternización.

El primer Nocturno (p. 656) expresa cómo el canto nace del descubrimiento de las presencias nocturnas que habitan el corazón del poeta: “fatal destino”, “persecución del mal”, “divino veneno”, “tortura interior”. El hombre contempla sus propios miedos y la débil luz nocturna agiganta sus temores y certezas: “la conciencia espantable de nuestro humano cieno/ y el horror de sentirse pasajero, el horror / de ir a tuestas...”, “este dormir de llanto” que sólo acaba con la muerte: “¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!”. La poesía se transforma así en expresión objetivada de la visión interior existencial del poeta: “Quiero expresar mi angustia en versos que abolida / dirán mi juventud de rosas y de ensueños...” Los habitantes de su mundo diurno eran exteriores: rosas, barcos, Oriente, cisnes, azules, clavicordios, hierbas frescas, ruiseñor primaveral. Los habitantes de su mundo nocturno son obsesivas presencias interiores en las cuales Darío reconoce el fin de la seducción de los sentidos y el triunfo de las preguntas últimas el afloramiento de su inquietud existencial: “desfloración amarga de mi vida”, “azucena tronchada por un fatal destino...”

Lo que fuera “alondra de luz por la mañana” en su “verso azul” y su “canción profana”, se transforma ahora en objetivaciones nocturnas y oscuras de su realidad interior: “insomnio tenaz”, “eco vago”, “silencio misterioso”. El poeta es quien penetra las tinieblas y posee una “supervisión” que le permite ver más allá de la realidad aparente, es parte del grupo de los “predestinados del arte”, de los que auscultan “el corazón de la noche”, la esencia nocturna de la realidad, y este hundimiento en el instinto y en los límites le otorga un conocimiento superior. Este conocimiento es el que el poeta vuelca en su poesía, en el ámbito espectral de la noche, anunciadora del final de muerte, como expresa en el segundo Nocturno (p. 680-681):

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados...

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

El contenido del canto son los mismos habitantes nocturnos del poema anterior: los temores y obsesiones secretas hacia el pasado que no vuelve y hacia el futuro cierto de muerte:

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!

De acuerdo a su personal concepción pitagórica del universo, su corazón (“terrena ilusión”) recupera el eterno eco del cósmico y la palabra vincula

ambos cosmos, penetrados y conmovidos por un acorde que los une en la noche:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

La poesía es así un “vaso” que contiene los poemas y estos versos (“dolores”, “recuerdos”, “desgracias”, “nostalgias”, “duelos”, “pesar”) representan “la pérdida del reino” soñado. La palabra poética y la vivencia angustiada del tiempo son las dos claves de los Nocturnos de Darío.

En “Canción de otoño en primavera” (p. 657) asistimos al desplazamiento de la estación poética dariana desde la primavera hacia el otoño, paralelo al paso de la juventud a la madurez: “¡Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver!”. El otoño actualiza una vertiente permanente del alma dariana que estuvo presente desde el principio y que él mismo reconoce:

Plural ha sido la celeste
historia de mi corazón.
Era una dulce niña, en este
mundo de duelo y aflicción.

Miraba como el alba pura;
sonreía como una flor.
Era su cabellera oscura
hecha de noche y de dolor.

El ideal de belleza absoluta (Venus, Eulalia, el eterno femenino de “Divagación”) que el poeta-príncipe anhelaba alcanzar, se diluye ante la certeza de la fatalidad del tiempo, la fugacidad de la vida, la cercanía de “Ella”, la dama sin nombre que encarna la muerte²³. Por eso el poeta reconoce la pérdida de la princesa ideal (la belleza de “Sonatina” que espera su manifestación en virtud del beso del poeta que ha de rescatarla), como otra forma de aquella “pérdida del reino” soñado que afirmó en su segundo Nocturno:

En vano busqué a la princesa
que estaba triste de esperar.
La vida es dura. Amarga y pesa.
¡Ya no hay princesa que cantar!

Este tono amargo que inaugura su tránsito del ámbito diurno al nocturno parece contradecirse a primera vista en la analogía arte puro-Cristo y la

²³E. Rull ha advertido la resonancia de los “Pensamientos” de Bécquer en los Nocturnos de Darío, en especial por este estrecho vínculo del poeta con la muerte bajo ropaje femenino. El uso del pronombre “Ella”, si por un lado es un enfemismo que elude el nombramiento directo, por el otro la personaliza y destruye su simbolismo abstracto que yuxtapone la imagen temida de la muerte a la anhelada de la amada. Rull explica esta sublimación poética de su terror como catalizador de la enorme energía psíquica de Darío. En “Pensamientos’ de Bécquer y ‘Nocturnos’ de Darío” en *Rev. de Filología Española*, LII (1969), pp. 563-569.

elevación de la poesía a “canto de esperanza”, profecía y plegaria. Sin embargo si recordamos el sentido redentor de su oficio, el dolor y la angustia constituyen la esencia del ejercicio poético (espinas, cruz, sangre) y así es natural la convivencia de los contrarios esperanza-desesperanza, que se integran como una nueva polaridad a la larga serie de dicotomías y dualidades darianas que constituyen su esencia agónica y su básica tensión interior (Pan-Apolo, “carne celeste”, cuerpo-alma, Don Quijote-Sancho, etc.)

El último verso del poema es la proclamación de la esperanza, ante esa pérdida definitiva: “¡Mas es mía el Alba de oro!”. Y otorga al poema un hálito primaveral en el reinado del otoño. Tal esperanza convive sin embargo con el reconocimiento de su evolución, el paso apresurado del tiempo que anuncia la muerte. Recordemos que la filosofía de la muerte presente en el pensamiento dariano es sin duda compleja, pues no sólo representa la mera “interrupción de la vida” (de la cual nace su angustia existencial), sino también representa la posibilidad ineludible que el hombre tiene para asistir a la “revelación del secreto de la vida sobrenatural” (de lo cual nace, en consecuencia, su esperanza)²⁴.

En “De otoño” el poeta reconoce su cambio, pero justifica su tono amargo por la acentuada sensación de temporalidad: “hora”, “minuto”, “año”. El **antes** se configura como “locura armoniosa de antaño” y su símbolo inspirador es la “brisa” que engendra del “pobre árbol” (poeta) “un vago y dulce son” (poesía). El **ahora** destierra “la juvenil sonrisa” y su símbolo inspirador es “el huracán” que engendra el movimiento poético directamente del propio corazón del poeta. La potencia ciclónica reemplaza el débil temblor y encarna los temores y cuestionamientos últimos de la existencia. Este breve poema metapoético ratifica la autoconciencia de Darío de su propia evolución y de sus motivos y alcances finales. El advenimiento del “huracán” anticipa la cercanía de “Ella” y la conciencia de la fatalidad de la vida humana, iluminándose así el último poema, que cierra la obra (“Lo fatal”) y que, desde esta perspectiva, no implica una contradicción con su anhelo del ideal y su inmersión en un orden revelado²⁵.

Esta “religión del arte”, incipiente antes y explicitada desde esta obra, nace como un intento por superar y contrarrestar la creciente angustia existencial derivada de la certeza de muerte y la conciencia fatal de tal destino contingente. Angustia provocada por las dificultades que se le presentan al **hombre** para acceder a la realidad absoluta que anhela. El **poeta** es quien por el arte puede acceder a tal absoluto, postulándose la poesía como un modo de conocimiento trascendente. Esta religión del arte es sublimación y elevación plena de su función estética y en Darío absorbe vocabulario y símbolos sacros, incluyendo elementos de la revelación cristiana, lo que no implica necesariamente que coincida con la religión que profesa Darío como hombre. Así cuando atribuimos a su poesía una función “religiosa” y más aún “redentora”,

²⁴Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de R. Darío* (Bs. As.: C. E. A. L., 1967) p. 132.

²⁵En relación a este poema es interesante el artículo de Leonor Fleming “De la brisa al huracán: una trayectoria de R. Darío” en *Anales de lit. hispanoamericana*, XI 1982, p. 235-244.

lo hacemos desde una perspectiva estrictamente formalista, a partir de la obra y con absoluta independencia de los cuestionamientos religiosos de su autor. En esta obra pues la poesía se propone no sólo como instrumento de goce estético o herramienta gnoseológica, sino como valor absoluto, ya que excede el conocimiento de lo real inmediato para dotar al poeta de una "supervisión" o conocimiento de la realidad superior ideal. Como bien ha observado Joan Lluís Marfany en su artículo "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano" esta concepción superior del arte se expresa en términos de analogía religiosa para indicar la naturaleza fervorosa de la dedicación al oficio poético y lo que la religión del arte reemplaza no es la religiosidad de su autor sino otras concepciones de la naturaleza y función del arte misma pues "no hay que confundir la religión del arte con la religiosidad —o irreligiosidad— de los artistas"²⁶.

La dialéctica esperanza-deseesperanza y la convivencia en el poeta de la certeza de "lo fatal" frente a la creencia en el arte como valor absoluto (vencimiento de la muerte) completan la compleja meditación sobre la función de la poesía en esta obra.

El erotismo trascendente ("celestes carne") y la aprehensión de la armonía secreta del universo (fusión de los ámbitos aéreo y acuático en símbolos poéticos) son asumidos e iluminados por esta profesión de fe en el arte visto como don divino, profecía mesiánica, plegaria caballeresca, instrumento de redención y triunfo sobre la muerte, a pesar de la asunción del ámbito oscuro y nocturno como faceta ineludible de la realidad humana, que el poeta debe también elevar y planificar por la virtud sagrada de la palabra: **luz** que vence la oscuridad, **verdad** que devela los misterios, **vida** llevada a su máxima potencialidad creadora.

Laura Rosana Scarano
Univ. Nacional de Mar del Plata

²⁶Joan Lluís Marfany, "Algunas consideraciones sobre el Modernismo hispanoamericano" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 382; (1982), pp. 116-117.