

¡Y NO SABER ADÓNDE VAMOS, NI DE DÓNDE VENIMOS...!*

A Rafael Lapesa

UNA ALEGADA FUENTE DE BÉCQUER

El título y el tema de mi trabajo son los dos últimos versos de "Lo fatal", la poesía con que Rubén Darío cierra sus *Cantos de vida y esperanza*¹. A estos versos se les ha solido

* El presente estudio es la versión definitiva de un trabajo previamente aparecido en *Aquila. Chestnut Hill Studies in Modern Languages and Literatures*, IV, 1979. Por causas que no corresponde exponer aquí, este volumen de *Aquila* no tuvo distribución y mi estudio sobre Darío quedó prácticamente inédito; sólo ahora, gracias a la gentileza del *Anuario de Letras*, puede llegar al público lector por primera vez.

¹ Manejaré en este estudio la undécima edición de las *Poesías completas* (Madrid, Aguilar, 1968) de Darío, preparada por Alfonso Méndez Plancarte, que tras la muerte del gran dariista ha seguido reeditándose al cuidado de Antonio Oliver Belmás. Las fechas de las poesías que cito en mi texto proceden, salvo referencia expresa a otra fuente, de las noticias reunidas por el distinguido estudioso mexicano; ocasionalmente las he ampliado con datos tomados de DIEGO MANUEL SEQUEIRA, *Rubén Darío criollo*, Buenos Aires, Kraft, 1945. A partir de la segunda parte de mi trabajo, para aligerar la presentación daré sólo el número de la página a continuación del título del libro de Darío del que se citan versos; se entenderá que me remito a la mencionada edición de Alfonso Méndez Plancarte.

Los títulos de los libros y compilaciones de poesías de Darío se abreviarán de esta manera:

Inic. melódica = *La iniciación melódica*

Epíst. y poemas = *Epístolas y poemas*

Prosas prof. = *Prosas profanas y otros poemas*

Cantos vida esp. = *Cantos de vida y esperanza, los Cisnes y otros poemas*

C. errante = *El canto errante*

P. otoño = *Poema del otoño y otros poemas*

Ch. fuente = "Del chorro de la fuente"

Para las obras en prosa utilizaré las siguientes abreviaturas:

atribuir como fuente la estrofa final de la segunda de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (subrayado mío):

ése soy yo, que al acaso
cruzo el mundo, *sin pensar*
de dónde vengo ni a dónde
mis pasos me llevarán.

Así lo hacen Carlos Oscar Cupo², Carlos G. Espresati³, Jesús Castañón⁴ y Orline Clinkscales⁵.

Esta fuente becqueriana no deja de suscitar dudas. Es muy cierto que en su adolescencia Darío leyó y admiró a Bécquer⁶, como a tantos otros poetas españoles del siglo XIX, mas no cabe olvidar que con *Azul*... inició el estilo mo-

O.C. = RUBÉN DARÍO, *Obras completas*, Madrid, Aguado, 1950, 5 volúmenes.

Obras desconocidas escritas en Chile = *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio ([Santiago de Chile], Prensa de la Universidad de Chile, 1934).

El oro de Mallorca = RUBÉN DARÍO, *Autobiografías*, Prólogo de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Marymar, 1976, pp. 179-222.

² "Fuentes inéditas de *Cantos de vida y esperanza*", *Revista del Profesorado* (Buenos Aires), marzo-junio de 1940, reproducido en ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ (ed.), *Estudios sobre Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 400.

³ "Resonancias becquerianas en la lira de Rubén Darío", *Cuadernos de literatura*, VII (1950), p. 281.

⁴ "Anotaciones de un lector para una fuente más de «Lo fatal»", *Estudios* (Madrid), XX (1964), pp. 325-326.

⁵ *Bécquer in Mexico, Central America, and the Caribbean Countries*, Madrid, Editorial Hispanoamericana, 1970, p. 199.

⁶ Cf. I. L. McCLELLAND, "Bécquer, Rubén Darío, and Rosalía de Castro", *Bulletin of Spanish Studies*, XVI (1939), pp. 63-93. La mención más temprana del nombre de Bécquer en la obra de Darío que cita la Srta McClelland, *art. cit.*, p. 64, corresponde a la poesía "Moderno idilio", de 1882. Esta referencia, que, como señala la autora, procede del antiguo y meritorio libro de ARTURO TORRES RIOSECO, *Rubén Darío. Casticismo y americanismo*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1931, p. 219, no ha sido modificada por el nuevo y exhaustivo estudio de CHARLES D. WATLAND, *La formación literaria de Rubén Darío*, Managua, Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1966.

dernista que lo alejó definitivamente del poeta sevillano⁷. Se hace duro admitir que, unos diecisiete años después de su partida de Chile, se le ocurriera incrustar dos versos casi intactos de Bécquer en uno de sus poemas de más personal desesperación.

Por otra parte, si se leen cuidadosamente los mencionados

⁷ Esta objeción, que inmediatamente surge en el ánimo de cualquier estudioso, la podemos además documentar con un juicio de Darío sobre Bécquer. En un artículo que escribió durante sus años de Chile, cruciales en su desarrollo poético, toma posición precisamente ante el poeta sevillano; es su despedida a un fervor de su juventud, en que rinde homenaje al autor de las *Rimas* y, al mismo tiempo, señala los límites que le encuentra con respecto al nuevo tipo de poesía que ahora está buscando. Dada su importancia para nuestro punto, copiaré por extenso el pasaje: "Y aprovecho esta oportunidad para lamentar una dolencia literaria que aquí —como un tiempo en esas naciones— ha alcanzado desarrollo con motivo de un último certamen, hablo del becquerismo. Bien está que se alaben mucho y se hagan conocer en todas partes las obras de Bécquer, pero no que se forme escuela becqueriana, no que se imiten las *Rimas*, composiciones admirables, sentidas, originales, o mejor dicho, personales, que a pesar de ser muy pocas y toda la «obra» poética de su autor, le dieron fama y gloria. Bécquer, que no cantaba sino la eterna canción del amor, lo hizo de modo inimitable puesto que *vivió* sus rimas. Así sus imitadores que producen éstas como se dice a sangre fría, no remedan del modelo sino la forma, y si logran igualarle, de algo más necesita la República que de *suspirillos germánicos*, como dice Núñez de Arce, y no siempre los poetas deben estar ojerosos pensando en la mujer amada, o llenando abanicos y álbumes con madrigales y hojas de rosas llenas de polvos de arroz: que el arte tiene vastos horizontes y allá se lanzan los que tienen alas" ("A propósito de un nuevo libro. Carta al señor don A. Aragón, director de la Biblioteca Nacional de Nicaragua en Centro América", *La Época* [Santiago de Chile], 16 de noviembre de 1888, en *Obras desconocidas escritas en Chile*, p. 252). ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 35-36, se ha referido a este artículo de Darío al considerar sus *Rimas* en relación con las de Bécquer; transcribe unas líneas distintas de las que yo he copiado, y subraya la voluntad de originalidad de Darío. Sobre la cuestión Darío-Bécquer ha dicho muy bien ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y una creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973, p. 373: "En *Azul* el poeta se alejó de Bécquer, pero lo lleva infundido en su ser, como una adquisición para siempre, como un descubrimiento renovador que toca la intimidad sensible del idioma".

versos de Bécquer y de Darío se ve que coinciden en la idea del “de dónde se viene / a dónde se va”, pero la posición que ante este hecho reflejan es bien distinta: el autor de las *Rimas* está sin *pensar*; Darío, sin *saber*. En artistas verbales, las diferencias de palabras no son de ignorar. Un lector de las *Rimas* de Bécquer recordará que la N^o LXVI está consagrada a desarrollar el concepto a que alude el poeta al final de la N^o II; en ella se puede ver con entera claridad el sentido de sus palabras:

¿De dónde vengo? . . . El más horrible y áspero
de los senderos busca:
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.
¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza;
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

El “de dónde vengo” significa para Bécquer el trozo recorrido de su vida, trayecto de dolor que no quiere recordar; el “adónde voy”, el término de una existencia solitaria y sufriente, que será ignorada (“donde habite el olvido”), Bécquer no quiere *pensar en su vida*, desde su comienzo a su fin. Darío, por el contrario, lanza su grito por *no saber lo que hay antes y después de su vida*. Así, pues, pese a la semejanza de los versos de la *Rima* II y de “Lo fatal”, Bécquer y Darío están hablando de cosas muy distintas. No creo, por lo tanto, que pueda decirse que un poeta ha sido fuente del otro.

SE ADUCEN COINCIDENCIAS CON OTROS AUTORES

En realidad, existen pasajes de otros autores que coinciden tan precisamente (incluso *más precisamente*) con los versos de Darío como los de Bécquer; tenemos en ellos exactamente la imagen de un personaje en medio de un camino, indicándose que no sabe de dónde viene, ni a dónde va. El primero de estos pasajes es de un viejo autor del *Cancionero de Baena*, el comendador Fernán Sánchez Talavera. En un "dezir" hecho "al mundo e a sus varias maneras" reflexiona Talavera:

Tan poca es como sy fuese ninguna
 la vida del mundo en que beuimos,
non sabe donde ymos nin donde venimos
el viejo, el moço, el niño de cuna;
 todo es sueño e sombra de luna
 saluo el tiempo en que a Dios loamos,
 e todo lo al es burla en que andamos
 enbueルトos en calma syguyendo fortuna⁸.

Tomada aisladamente la estrofa copiada, la referencia a la Fortuna —que a menudo tenía un significado astrológico⁹— parecería indicar que Talavera está pensando en un destino humano trazado desde lo alto: el hombre no sabe a dónde va ni de dónde viene porque esto lo determinan las estrellas (sometidas a Dios). Los versos rechazarían las ilusiones humanas de creerse dirigiendo su propia vida, en actitud conforme con las conocidas ideas de Talavera sobre la predestinación. Sin embargo, el que las estrofas siguientes traten de que nadie ha podido saber qué pasa después de la muerte y se mencione que "bestias e aves fasta el mosquito / nasçen e mueren, segunt los varones", inclina a pensar que en el "non sabe donde ymos nin donde venimos" Talavera

⁸ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. José María Azáceta, t. III, Madrid, C.S.I.C., 1966, nº 581, p. 1078. El subrayado es mío.

⁹ CHARLES F. FRAKER, Jr., *Studies on the «Cancionero de Baena»*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1966, pp. 91-116.

está explayando su escepticismo sobre la inmortalidad del alma¹⁰: que alguien le demuestre con pruebas dónde ha estado antes del nacimiento y los supuestos lugares adónde se va después de la muerte.

El segundo autor en que he hallado unos versos coincidentes con los de "Lo fatal" es el gran poeta colombiano Rafael Pombo. Se encuentran en su famoso poema "La hora de tinieblas", que escribió Pombo en Nueva York la noche del 16 de septiembre de 1855; la décima N^o VII dice así:

¿Por qué estoy en donde estoy
con esta vida que tengo
sin saber de dónde vengo,
sin saber a dónde voy;
miserable como soy
perdido en la soledad
con traidora libertad
e inteligencia engañosa,
ciego a merced de horrorosa
desatada tempestad?¹¹

La semejanza con los versos de Darío es más notable si observamos que previamente Pombo ha utilizado la palabra que el nicaragüense usa como título de su poesía; en efecto, en la décima N^o VI Pombo se ha preguntado: "¿Cómo de un bien infinito / surge un infinito mal, / de lo justo, *lo fatal...*?" (subrayado mío). Como acertadamente ha señalado Antonio Gómez Restrepo¹², aunque la inspiración de "La hora de tinieblas" procede de Byron y Lamartine, Pombo renueva el célebre monólogo del Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón: "Apurar, cielos, pretendo...". De más está decir que de este modo el poema de Pombo se inscribe en un universo poético bien diferente del de "Lo fatal".

¹⁰ Id., *ibid.*, pp. 41-43.

¹¹ RAFAEL POMBO, *Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 1957, páginas 263-264.

¹² "Estudio preliminar" en la citada edición de las *Poesías completas* de Pombo, pp. 44-45. Véase también HÉCTOR H. ORJUELA, *La obra poética de Rafael Pombo*, Bogotá, Instituto Caro y Guervo, 1975, pp. 173-179, con oportunas observaciones sobre el poema.

La tercera coincidencia con los versos de Darío no la he encontrado en un poeta, sino en un pintor (que tenía una fuerte veta de escritor). Pertenece a Paul Gauguin. En diciembre de 1897, antes de cometer su fracasada tentativa de suicidio, Gauguin pintó el que creía iba a ser su último cuadro; trabajó en un estado de desesperación, apasionadamente, tratando de fijar en la obra el sentido de la existencia que en breve pensaba abandonar. Tras terminarlo, escribió en el ángulo superior izquierdo: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* Estas palabras sirvieron de título en adelante a la pintura.

Esta magnífica tela es una especie de poema pictórico, una representación simbólica de la vida. Este cuadro sí es artísticamente afin a "Lo fatal"; no sin motivo los simbolistas eligieron a Gauguin como "su" pintor¹³. En un primer plano se presenta dominante la naturaleza, con sus animales y figuras humanas llenas de esbeltez o de fuerza; el conjunto se despliega desde el nacimiento, a la derecha, a la vejez que se enfrenta con la muerte, a la izquierda. En un segundo plano, en la mitad izquierda (detrás de la anciana que piensa) se alza un ídolo iluminado por una luz irreal. En la mitad derecha marchan discutiendo en la sombra dos personajes, ante los cuales se asombra una mujer; por medio de este grupo se crea una diagonal ideal en profundidad, que une al ídolo con el niño del ángulo inferior derecho. Este segundo plano, al que se llega por una transición insensible, proyecta una sensación de misterio sobre el primero. Domina todo el cuadro el sentimiento de la "consolation imaginaire de nos souffrances en ce qu'elles comportent de vague et d'incompris devant le mystère de nôtre origine et nôtre avenir"¹⁴.

¹³ Cf. HENRI PERRUCHOT, *La vie de Gauguin*, París, Hachette, 1961, pp. 215-218.

¹⁴ Paul Gauguin, carta a André Fontainas, Tahití, marzo de 1899, en *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*, París, Grasset, 1946, pp. 288-289.

¿CONOCIÓ DARÍO LOS POEMAS DE TALAVERA Y POMBO,
Y EL CUADRO DE GAUGUIN?

Se ha visto qué coincidencia tan ajustada con los versos de Darío ofrecen los de Talavera y Pombo; es mayor que la que se da con la *Rima* II de Bécquer, pues ambos poetas emplean las mismas palabras *no saber* de Darío, en vez del *sin pensar* del sevillano. En cuanto a las preguntas que hace Gauguin, que transponen verbalmente el enigma del destino humano que ha representado plásticamente en su cuadro, son las mismas que causan la desesperación de Darío.

Pero si en el caso de Bécquer podemos estar seguros de que Darío había leído sus *Rimas*, con respecto a Talavera, Pombo y Gauguin se presentan muy serias dudas de que hubiera conocido las obras de estos autores que presentan tan pasmosas coincidencias con los versos finales de "Lo fatal". Examinemos esta cuestión.

Con respecto a Fernán Sánchez Talavera, recordemos el conocido testimonio que nos dejó el poeta nicaragüense sobre sus lecturas de poesías castellanas del siglo xv: "Al escribir *Cantos de vida y esperanza*, yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española"¹⁵. ¿Hay una referencia en estas líneas al *Cancionero de Baena*? Como es sabido, la única huella de esos "cancioneros antiguos" de que habla Darío se encuentra en los "Dezires, layes y canciones" añadidos a la segunda edición (París, 1901) de *Prosas profanas*. Un certero estudio de Pedro Henríquez Ureña¹⁶ mostró que el cancionero manejado por el poeta para sus recreaciones fue el *Cancionero inédito del siglo XV* (Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1884), publicado por Alfonso Pérez Gómez Nieva; ahora bien, en esta obra no se hallan

¹⁵ RUBÉN DARÍO, "Historia de mis libros", en *O.C.*, t. I, p. 215.

¹⁶ "Rubén Darío y el siglo XV", *Revue Hispanique*, L (1920), pp. 324-327. Olvidando el artículo de Henríquez Ureña, volvió sobre la cuestión José María de Cossío, "El modelo estrófico de los «layes, decires y canciones» de Rubén Darío", *RFE*, XIX (1932), pp. 283-287.

poesías de Sánchez Talavera. Desde luego, no cabe pensar que Darío no conociera el *Cancionero de Baena*; de hecho, lo cita en cierta ocasión¹⁷. Sin embargo, lo importante para nuestro punto me parece ser que, cuando Darío ha escrito poesías de tipo cancioneril, encontramos que no se ha inspirado en el *Cancionero de Baena*. No he hallado referencias de que composiciones de esta obra hayan alguna vez servido de motivo de inspiración a Darío¹⁸.

En cuanto a Rafael Pombo, es notorio que no recogió en libros sus poesías, que circularon sólo en periódicos y revis-

¹⁷ "Una nueva traducción del Dante", *Juicios, O.C.*, t. IV, p. 730.

¹⁸ Véanse los libros de ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética* y de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971. El Prof. López Estrada, *op. cit.*, p. 65, n. 22, transcribe un pasaje de una carta de Unamuno a Darío, fechada en Salamanca a 16 de septiembre de 1899, en que D. Miguel escribe: "Usted es de los que estudian; se ve en sus trabajos. ¿A quién se le ha ocurrido aquí refrescar la vena del *Cancionero de Baena*? Lo felicito por ello". López Estrada piensa que "el párrafo plantea el problema de a qué poesías se podría referir Unamuno, pues no hay noticias de la edición de estos poemas [los "Dezires..."] en estas fechas (P.C., 1967, 1186)". El distinguido profesor español ha sido víctima en este punto de las lagunas que, para las fechas de las poesías de Darío, presenta la edición (tan sobremanera meritoria, por otra parte) de Méndez Plancarte. Pues ya había señalado A. MARASSO, *op. cit.*, p. 148 (la referencia aparece a partir de la segunda edición, Buenos Aires, 1941), que "estos *Dezires, Layes y Canciones* fueron escritos en España y publicados en Madrid, en *Revista Nueva*, a mediados de 1899". Han de haber sido los "Dezires..." las poesías que habrá leído Unamuno poco antes de escribir su carta de septiembre de 1899; les da la inspiración del *Cancionero de Baena*, tomando a éste como representante por excelencia de los cancioneros medievales (más sencillo era pensar esto, que imaginarse que Darío había manejado el algo recóndito *Cancionero inédito* de Pérez Gz. Nieva). Guiado por la indicación de Marasso, compruebo que los "Dezires, layes y canciones" aparecieron en la *Revista Nueva*, t. 1, nº 14 (25 de junio de 1899), pp. 626-630, y nº 15 (5 de julio de 1899), pp. 673-675; cf. Luis S. GRANJEL, *Biografía de «Revista Nueva»*, en *Acta Salmanticensis*, t. XV, nº 3 (Salamanca, 1962), p. 29. Ernesto Mejía Sánchez en su reciente edición de RUBÉN DARÍO, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. LXII, registra estas poesías como publicadas en la *Revista Nueva*. (Ya escrito mi estudio, he conocido esta edición de Mejía Sánchez gracias a la generosa amistad de Enrique Anderson Imbert).

tas. De "La hora de tinieblas" la primera impresión de que se tiene noticia puede ser de 1896¹⁹. Pombo, que consideró blasfemo este poema, nunca lo entregó a la imprenta²⁰. Sabemos, sin embargo, según lo relató el mismo Pombo²¹, que en la escala que hizo en Panamá al volver de Estados Unidos a Colombia, a fines de 1856 o principios de 1857, un amigo tomó sin su conocimiento el manuscrito de la poesía y lo prestó a unas señoritas, que "sacaron una copia a vuela pluma, tal vez no muy pulcra, y la mandaron a un periódico centroamericano". Ignoro qué fortuna habrá podido tener esta impresión. ¿Llegó "La hora de tinieblas" por este camino a conocimiento de Darío? Me parece difícil. Las referencias a Pombo que se pueden recoger en su obra no mencionan el poema ni revelan que hubiera leído una poesía tan lúgubre del colombiano. Digamos, ante todo, que es probable que todavía en 1882 no conociera Darío a Pombo, pues en "La poesía castellana", poema publicado en la *Ilustración Centro-Americana* (El Salvador), n.º 1, 15 de octubre de 1882, sólo cita entre los grandes nombres de la poesía colombiana a Julio Arboleda, José Eusebio Caro y José Manuel Marroquín²². Casi tres años más tarde, al hablar de su canto a Bolívar, dice que "el correctísimo, donoso e inspirado Rafael Pombo ha escrito también preciosos versos"²³. Darío conocía los famosos cuentos para niños que circulaban en la América española, "cuyos versos, si no estoy

¹⁹ En *El Tiempo* (México); cf. HÉCTOR DE ORJUELA, *Biografía y bibliografía de Rafael Pombo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, p. 192.

²⁰ Cf. NICOLÁS GARCÍA SAMUDIO, "Recuerdos de Rafael Pombo en Nueva York", *Cronos* (Bogotá), núm. 89, 4 de noviembre de 1933; citado por HÉCTOR H. ORJUELA, *La obra poética de Rafael Pombo*, p. 101.

²¹ Cf. J. A. ÁLVAREZ DORSONVILLE, "Don Rafael Pombo y «La hora de tinieblas»", *El Gráfico* (Bogotá), 29 de octubre de 1933, p. 96; citado por HÉCTOR H. ORJUELA, *La obra poética de Rafael Pombo*, p. 146.

²² RUBÉN DARÍO, *Poesías completas*, ed. cit., pp. 266-267.

²³ "Bolívar y sus cantores", *El Porvenir de Nicaragua* (Managua), n.º 15, 19 de julio de 1885, apud DIEGO MANUEL SEQUEIRA, *Rubén Darío criollo*, p. 205.

mal informado, se deben a un notable poeta colombiano, Rafael Pombo²⁴; Darío escribió durante su estancia en Chile un soneto que tiene por personaje a "Simón el bobito"²⁵. También había leído Darío los no menos célebres poemas de amor que Pombo publicó bajo el seudónimo de "Edda", pues en una ocasión se refiere a "Edda Pombo"²⁶. En fin, comentando las *Confidencias literarias* de Martín García Mérou, escribe que éste trata del "vigoroso, fecundo y siempre elegante Rafael Pombo"²⁷. Así, salvo la mención del poeta colombiano entre los cantores de Bolívar, trabajo para el cual se habrá documentado especialmente, las obras de Pombo que con seguridad conoció Darío fueron los cuentos para niños y los poemas de Edda, esto es, las únicas que corrieron extensamente por Hispanoamérica.

El *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* de Gauguin no creo que Darío haya podido conocerlo. Desde Tahití Gauguin había enviado ésta y otras telas a su amigo Georges-Daniel de Monfreid en julio de 1898; con ellas se organizó en París una exposición del 17 de noviembre al 10 de diciembre de ese año, en la galería del famoso "marchand" Ambroise Vollard²⁸. El *D'où venons-nous?*... no se vendió y quedó en depósito con Vollard. Hacia la primavera de 1902 Vollard compró el cuadro y lo revendió al coleccionista bordelés Gabriel Frizeau²⁹ (el amigo de Gide y Claudel). En 1914 adquirió la tela la Galería Barbazanges³⁰ de París, que la expuso al público por segunda vez. Las an-

²⁴ "Pascua", *Parisiana*, O.C., t. IV, p. 1184.

²⁵ *Poesías completas*, ed. cit., p. 872.

²⁶ "A una bogotana (Pasillo en prosa)", *Crónica*, O.C., t. IV, página 1033.

²⁷ "Confidencias literarias", *Juicios*, O.C., t. IV, p. 726.

²⁸ HENRI PERRUCHOT, *La vie de Gauguin*, pp. 328 y 330.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 362.

³⁰ En *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (New York, Marie Harriman Gallery, 1936), s. p. [p. 3], se encuentra una lista de las colecciones a que ha pertenecido el cuadro y de las ocasiones en que fue exhibido. Hay que corregir en esta obra el dato de que Vollard fue propietario de la tela desde 1898; sólo la tuvo en depósito.

danzas posteriores de la obra, hasta pasar a ser propiedad del Museum of Fine Arts de Boston, no interesan aquí.

En el año 1898, cuando el cuadro se exhibió en la Galería Vollard, Darío estaba en Buenos Aires; sólo volvería a París en abril de 1900. Si es que lo llegó a ver en la exposición de la Galería Barbazanges³¹ (la última estancia de Darío en París tuvo lugar de enero a abril de 1914, y desconozco el mes de la muestra), en todo caso hacía por lo menos unos nueve años que había escrito "Lo fatal". Para terminar, diré que las dos únicas referencias de Darío a Gauguin que conozco son más bien casuales. Pasando revista a la obra de Rachilde, al llegar a su drama *Madame la Mort*, Darío, entusiasmado, dedica al "dibujo macabro" de Gauguin la casi totalidad de los tres párrafos que consagra al libro³². Se siente en sus palabras la afinidad con un artista que ha dado forma a sus propios sueños (y pesadillas)³³. Años más tarde, al visitar a Saint-Pol-Roux en su residencia de Bretaña, Darío vio las dos tallas en madera que Gauguin había hecho para la entrada de su "Maison du Jour" en Tahití, "donde pintó con sol extraño, metiendo su alma por los ojos entre almas primitivas y descubriendo las partes secretas de la Belleza"³⁴. Esta caracterización muestra que Darío conocía pinturas de Gauguin en su etapa de Oceanía, pero que no tenía particularmente presente ninguna obra suya de este periodo.

³¹ Téngase en cuenta que la pintura no parece haber interesado a Darío. Alejandro Sux, que lo trató en sus últimos años de París, cuenta que el poeta nicaragüense nunca le habló de pintura ni visitaron un museo. A este propósito refiere Sux una anécdota ilustrativa: "Muchas veces pasamos junto al Museo de Arte Moderno del Luxemburgo y cuando le sugería entrar, me contestaba: «La pintura me mareas»"; "Rubén Darío visto por Alejandro Sux", *Revista Hispánica Moderna*, XII (1946), p. 314.

³² "Rachilde", *Los Raros*, O.C., t. II, p. 370.

³³ Como señalaba A. Sux, *art. cit.*, p. 315, "en cuestiones de artes plásticas ... sólo le impresionaban los asuntos y la composición".

³⁴ "Saint-Pol-Roux", *Letras*, O.C., t. I, p. 538.

SE PASA DE UNA CUESTIÓN DE "FUENTES" A UNA "TÓPICA"

En los párrafos anteriores la investigación sobre las fuentes de los últimos versos de "Lo fatal" nos ha llevado, en primer lugar, a rechazar una supuesta procedencia de Bécquer. Luego se ha mostrado que esos versos encuentran una correspondencia aún más exacta con otros de Fernán Sánchez Talavera y Rafael Pombo, y que las preguntas por cuya falta de respuesta se angustia Darío ya las había formulado Paul Gauguin. Sin entrar en el terreno de la semejanza o disemejanza del sentido con que fueron escritas las líneas, simplemente desde el punto de vista de la historia literaria y artística podemos poner en duda o negar que Darío haya conocido dichos textos: parece muy difícil que haya leído los poemas en cuestión de Talavera y Pombo, y creo no arriesgado sentar que no habrá visto el cuadro de Gauguin.

¿Ha sido inútil esta investigación? Sí, evidentemente, para un estudio de las fuentes, ya que ninguna ha podido señalarse. Pero, por otra parte, se nos ha abierto una perspectiva interesante. Si mientras se tenía presente sólo la *Rima II* de Bécquer era fácil caer en la tentación de considerarla fuente de Darío, el conocimiento de los poemas de Talavera y Pombo y de la leyenda del cuadro de Gauguin, que presentan la misma idea, nos lleva a plantear el problema con mayor amplitud. He aquí que cinco artistas, meditando sobre el origen y el fin de la existencia, han venido independientemente a expresar en forma coincidente su intuición del curso de la vida: todos se sienten en medio de un camino, viniendo de un punto y yendo hacia otro. ¿Cómo se explica esta convergencia de Sánchez Talavera, Pombo, Bécquer, Gauguin y Darío?

No me parece que la respuesta sea difícil. Los cinco autores están empleando el viejo y arraigado *topos* cristiano (ya secularizado, desde luego, en la mayoría de ellos) de la vida como "peregrinatio in itinere". En su ámbito cultural han absorbido la metáfora del "homo viator" y la utilizan con toda espontaneidad para expresar sus diversas actitudes (dolor, desorientación, ignorancia) ante la vida. La intensa

vitalidad del *topos* de la existencia como un "camino de peregrinación" o, en su forma secularizada, el "camino de la vida", bastaría para hacer innecesario pretender que un poeta hubiera "tomado" la idea de otro: la esencia del *topos* consiste, precisamente, en ser "común". La minuciosa investigación más arriba hecha ha mostrado, además, que en la mayoría de los casos no es verosímil que haya habido conocimiento de las obras de unos autores por parte de otros³⁵.

* * *

Con las consideraciones anteriores el examen de los versos finales de "Lo fatal" ha quedado desplazado del plano personal de las relaciones entre artistas al impersonal de los "lugares comunes". En las páginas siguientes, sobre la base de esta conquista ya hecha, dirigiré otra vez la atención hacia lo personal, estudiando la manera propia como Darío

³⁵ EMILIO CARILLA, "Estilística de las fuentes literarias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 180 (diciembre de 1964), pp. 15-18, ha publicado varios textos de autores de fin de siglo que presentan ideas afines a las que expresa "Lo fatal". Entre las que se relacionan con el verso que yo estudio, citaré a: "¿Adónde vamos y qué somos?" (Amiel, *Diario íntimo*). "Venons-nous de quelque part?" (Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*) y "et savons-nous où nous allons?" (Richepin, *Les blasphèmes*). Con mucho acierto, Carilla no considera a estos pasajes como fuentes de "Lo fatal", sino que los trae a cuento sólo para mostrar un "aire de época" en las preocupaciones de Darío. Esto es bien interesante y viene a confirmar la afinidad entre Darío y Gauguin que hemos visto más arriba. En los tres pasajes que he copiado está implícita, evidentemente, la imagen del camino, pero falta la formulación que enfrenta el punto de partida con el de llegada: no se tiene en cuenta más que a uno de los términos. Por otra parte, no hay pruebas de que Darío haya leído a Amiel ni a *Mon coeur mis à nu*, que Jacques Crépet publicó en 1887 entre los *Écrits posthumes* de Baudelaire; Darío no sintió especial interés por el autor de *Les fleurs du mal*, al que ni siquiera dedicó una semblanza en *Los Raros*, y no creo que se haya preocupado por conseguir escritos suyos que habían quedado inéditos. Jean Richepin, a quien Darío llamó un "Píndaro «atorrante»" (*O.G.*, t. II, p. 333), sí tiene un retrato en *Los Raros* (*O.G.*, t. II, pp. 331-343), pero no me parece que *Les blasphèmes* tenga relación con "Lo fatal", que es un poema con un fondo de religiosidad.

utiliza el tópico mostrenco. Se verá el enorme peso que la metáfora del "camino de la vida" tiene en Darío, y cómo éste la fue desarrollando y variando a lo largo de toda su vida. De esta exposición surgirá una "tipología" del camino en la obra de Darío, dentro de la cual aparecerán como manifestación cimera los versos de "Lo fatal". Creo que esta visión de conjunto podrá acercarnos a comprender mejor su significado⁸⁰.

EL CAMINO CRISTIANO, EL CAMINO DE LA VIDA

Darío estaba evidentemente familiarizado con la imagen cristiana del "homo viator". En una poesía publicada el 26 de junio de 1880 (es decir, cuando su autor tenía trece años y medio) aparece esta visión de la vida en la tierra encaminada a una Jerusalén celeste:

El hombre, ser afligido,
viene aquí sólo a llorar,
mas su destino es tornar
a su "Paraíso perdido".

El camino
que le ha trazado el Destino

⁸⁰ Las páginas siguientes no son un estudio especial de la imagen del camino en Rubén Darío, sino sólo quieren delinear las distintas etapas de este motivo hasta su utilización en "Lo fatal". Por ello, a pesar de citar abundantemente en cada caso, no presento exhaustivamente todos los pasajes de la obra de Darío que revelan una determinada concepción del camino; me limito únicamente a dar los ejemplos necesarios para hacer convincente mi presentación. Tampoco tengo en cuenta las subdivisiones del campo semántico de *camino*, p. ej.: *camino*, *senda*, *sendero*, *ruta*, *vía*, etc., que para los propósitos de mi estudio pueden omitirse sin perjuicio. En materia de las exclusiones que he debido hacer en mi trabajo, lamento particularmente no haber tratado el sentido del giro, no escaso en Darío, de "elegir la buena senda" (a veces con otros "sinónimos"); creo que en este caso no nos encontramos fundamentalmente ante el camino "ético" del cristiano, sino con el uso del *bivium* clásico (cf. sobre este tema el libro de W. Harms citado en la nota 91). Pienso que su estudio arrojaría interesante luz sobre un aspecto hondo de la personalidad de Darío.

y siempre contempla absorto,
 ¡es, amigo, corto, cortol
 ("Una lágrima", *Inic. melódica*, p. 6)

Repárese cómo en esta poesía, que es la tercera en antigüedad que conocemos de Darío, el poeta adolescente ve con toda claridad su vida como el transitar por un camino, ya fijado para él por una fuerza superior. Y "siempre contempla absorto" ese camino que va recorriendo, es decir, está obsesionado por desentrañar el sentido del "viaje" que se siente realizando por imposición de un poder desconocido.

Al entrar en un seminario su amigo salvadoreño Juan José Bernal, escribe el 10 de diciembre de 1882:

Tal grita el mundo en sus delirios vanos,
 al mirar de Bernal el santo anhelo.
 Él sigue, con la fe de los cristianos
 por el camino que conduce al Cielo;

.....
 ("Bernal", *Inic. melódica*, p. 96)

Darío también conocía y utilizaba la expresión corriente en español (con su valor religioso originario ya desaparecido) de "el camino de la vida". Véase esta cita: "Camino de la vida hay que andarse quedo, y bien acondicionado, y buenas me las tengo vistas para echar mi barba en remojo y tirar piedras al tejado del vecino"³⁷.

EL POETA "ALLÁ VA"

El poeta, en la etapa juvenil de Darío, está concebido románticamente como un ser aislado de la sociedad, sin raíces en el mundo: él tiene el don divino de la poesía y es un desterrado de la esfera superior a que pertenece. En la tierra no encuentra su lugar ni comprensión. Darío expresa esta con-

³⁷ "Dineros son calidad", *El Diario Nicaragüense* (León), nº 92, 24 de octubre de 1884; *apud* DIEGO MANUEL SEQUEIRA, *Rubén Darío criollo*, p. 167.

dición del poeta por medio de una existencia que se desplaza de un punto a otro (es decir, está implícita la imagen del camino) porque, al no tener un sitio entre los hombres, se mueve sin propósito en el mundo, como un prisionero que mide la extensión de su celda: el poeta solitario "erra", "vaga":

Y el mundo a carcajadas se burla del poeta
y le apellida loco, demente sofiador,
¡y por el mundo vaga cantando solitario,

.....
("El poeta" [18.VII.1880], *Inic. melódica*, p. 9)

Estas caracterizaciones del poeta en la obra temprana de Darío son, como es fácil imaginar, un autorretrato de su autor; en "Ingratitud" [3.VI.1882], *Inic. melódica*, pp. 13-14, esta identificación entre "el poeta" y "Darío" aparece explícitamente:

Allá va — siempre afligido,
aunque aparenta calma —;
las tempestades del alma
condensa en hondo gemido.

Su valiente inspiración
ofrenda a la Humanidad,
en sus cantos, la verdad,
la gloria y la redención.

.....
Pero en vano; que, fatal,
el mundo al talento humilla,
ya sea en una bohardilla,
ya sea en un hospital.

Melancólico y sombrío,
allá va. ¿Sabéis quién es?
Oíd, si lo ignoráis, pues:
El vate Rubén Darío.

La expresión "allá va" llega a convertirse en una fórmula en Darío para designar la vida del poeta que pasa a lo lejos del resto de los hombres, siguiendo el destino que le impo-

ne el don divino que ha recibido. Así dirá que: "Con la frente descubierta, / los genios por allá van..." ("La Caridad", *Inic. melódica*, p. 92). El "allá va" representa la idea del poeta recorriendo su propia ruta: "Y el vate sigue radiante / por su carrera triunfal" ("El poeta", *Inic. melódica*, p. 244). En *Azul...*, p. 538, retrata a Walt Whitman de esta manera: "¡Así va el poeta por su camino, / con su soberbio rostro de emperador!". Y aunque elaborada metafóricamente, es la misma imagen la que aparece en los "medallones" de Leconte de Lisle: "De las eternas musas el reino soberano / recorres bajo un soplo de vasta inspiración, / como un rajah soberbio que en su elefante indiano / por sus dominios pasa del rudo viento al son" (*Ibid.*, p. 537), y de Salvador Díaz Mirón: "Del Arte recorriendo montes y llanos, / van tus rudas estrofas jamás esclavas, / como un tropel de búfalos americanos" (*Ibid.*, p. 540). Terminemos esta lista, que podría alargarse, con las palabras finales de un artículo sobre Jean Moréas: "Y Moréas, como siempre, solitario soñador de armoniosos sueños, sigue su camino en la austera melancolía de su vida..."⁸⁸.

EL CAMINO DEL POETA

Veamos ahora ese camino que recorre el poeta. Aquí hay que aclarar que en la poesía juvenil de Darío se superponen casi siempre el "camino de la vida" y el "camino del poeta", como, más en general, ocurre en toda su obra hasta la última etapa, que inician los *Cantos de vida y esperanza*. Esta identificación entre ambos caminos se comprende fácilmente: para la honda vocación poética de Darío realizarse en la vida significaba lograrse como poeta.

Desde luego, este camino de la vida poética era duro para el poeta decimonónico: su caracterización se hace con las notas de tristeza, oscuridad, desamparo y dolor. Así, Darío nos cuenta que "cruzo un triste sendero" ("En el álbum de

⁸⁸ "Algunas notas sobre Jean Moréas", *Opiniones, O.C.*, t. 1, p. 299.

Adriana", *Inic. melódica*, p. 111), y nos habla de que "yo cruzaré el desierto de mi vida" ("Tú y yo", *ibid.*, p. 131), de "el obscuro / páramo de esta vida triste y larga" ("Carta abierta", *ibid.*, p. 149), de que "en este camino largo / do voy dejando el pellejo" ("Para Daniel Deshon", *ibid.*, p. 198), y de que "mientras camino a solas / por una senda amarga" ("Al mar", *ibid.*, p. 251), y de "los que locos vamos / por amargos y lúgubres senderos" ("Epístola a un labriego", *ibid.*, p. 273). En "A Juan Montalvo", *Epíst. y poemas*, p. 349, poesía de finales de su etapa centroamericana, Darío ya llega a depurar su visión; nos presenta un "camino del poeta" orientado por lo bello y lo noble, distinto de un simple "camino de la vida" triste:

Ésta, vida es de poderoso anhelo,
y sirve de astro lúcido que guía
a los seres nacidos para el arte,
en el camino largo y espinoso
por donde van a recibir el premio
de la luz productiva que formaron;
galardón sin igual, alta presea
que hace brotar estímulo gigante.

Con todo, a pesar de su dignificación por el "ideal", todavía en *Azul*... el poeta seguirá siendo como el misterioso protagonista de "La canción del oro": "un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizá un poeta"³⁹.

EL CAMINO DE LA GLORIA

En los versos finales de la estrofa arriba copiada de "A Juan Montalvo" se habla del "premio" y del "galardón" que alcanza el artista; ya en el mismo poema Darío había dicho an-

³⁹ O.C., t. V, p. 656. Sobre la figura del poeta como "vagabundo-triunfante", véase RAIMUNDO LIDA, "Los cuentos de Rubén Darío", *Letras hispánicas*, México, FCE, 1958, pp. 216-217. Para la nota de "peregrino", que aparece en la época de *Azul*..., cf. más adelante en mi estudio el apartado "El camino de peregrinación".

teriormente que "el ansia crece en el humano pecho / al resplandor lejano de la gloria" (*Ibid.*, p. 347). Y, efectivamente, la idea del poeta como un ser divino desterrado en la tierra no impide que se busque la gloria. Darío era noblemente ambicioso, y en su juventud la conquista de la gloria significaba para él la confirmación de su personalidad y el triunfo en la lucha por la vida. Así, el "camino del poeta" llega a transformarse en un "camino de la gloria": el joven poeta marcha en busca de la fama.

Ya en una poesía publicada en *El Ensayo* (León), nº 4, 18 de julio de 1880, el adolescente Darío exhortaba al poeta: "¡Prosigue por el mundo llorando tus dolencias, / hasta mirar tu nombre tan alto como el cielo, / hasta mirar tu frente ceñida de laurell" ("El poeta", *Inic. melódica*, p. 9); alrededor de un año más tarde nos dice que el hombre "aspira, en lo inmortal de su delirio, / de nuestra gloria humana el bien precario" ("¿Hasta dónde?", *ibid.*, p. 12). Entrado Darío en la juventud y enfrentándose con la tarea de realizar su destino, el problema de la conquista de la gloria se agudiza. Nos confiesa que la "justa fama" de Víctor Hugo "reverbera en mi mente / y con ardor mi corazón inflama" ("A Víctor Hugo", *ibid.*, p. 184). Así empieza a conformarse la imagen de un camino de la gloria. En "El poeta a las Musas", *Epist. y poemas*, p. 330, está latente:

Yo ansío la corona que la Fama
brinda a los sacerdotes de lo bello,
y corro en busca del divino lauro,
verde siempre al fulgor apolíneo.

En "A Ricardo Contreras", *Epist. y poemas*, p. 342, la imagen se ha presentado a la vista: "Burla burlando uno halla buen camino / para llegar al templo de la gloria"; el concepto se desarrolla a continuación:

Por más que se maldiga del destino,
todos vamos, señores caballeros,
a conquistar el áureo vellocino;

pero son tan diversos los senderos que unos llegan los últimos de todos, y otros suelen llegarse los primeros.

En el ejemplo citado de "El poeta a las Musas" el poeta *corre* en busca de la corona de la Fama. En la epístola "A Ricardo Contreras" este desplazamiento en el espacio ya está imaginado como un *camino* que conduce al templo de la gloria. Ha cuajado la imagen del "camino de la gloria".

En la etapa siguiente de su arte, en sus difíciles años en Chile e inmediatos siguientes, que son aquéllos en que Darío se lanza a la aventura para conquistar la fama, el motivo del camino de la gloria, como una idea fija, se va desarrollando cada vez más. En el cuento "El humo de la pipa", publicado en *La Libertad Electoral* (Santiago de Chile), 19 de octubre de 1888, el poeta en una de sus ensoñaciones ve:

...un gran laurel, todo reverdecido y frondoso, y en el laurel un arpa que sonaba sola. Sus notas pusieron estremecimiento en mi ser, porque con su voz armónica decía el arpa: "¡Gloria, glorial"

Entonces quise llegar yo también. Lancéme a buscar el abrigo de aquellas ramas. Oía voces que me decían: "Ven!" mientras que iban quedando en las zarzas y abrojos mis carnes desgarradas. Desangrado, débil, abatido, pero siempre pensando en la esperanza, juntaba todos mis esfuerzos por desprenderme de aquellos horribles tormentos, cuando se des- hizo la cuarta bocanada de humo⁴⁰.

Este "camino de la gloria" todavía se parece bastante a un doloroso "camino del poeta". Más enumerativo y explicativo, pero al mismo tiempo con un primer intento de tratamiento artístico hacia el fin del pasaje es este texto de 1889:

Tondreau ¿seguirá adelante? Es indudable, pues tiene el rayo de la inspiración y siente al "dios". Él conoce la senda

⁴⁰ *Obras desconocidas escritas en Chile*, p. 244.

que ha escogido y camina con paso de vencedor. Nada importan los obstáculos, los breñales, la lucha por la vida, los tábanos de la envidia, la indiferencia de los burgueses obtusos y chatos, el cretinismo, el hielo de muchos y aun el desprecio y el odio de algunos. ¡Excelsior! Siempre con la bandera adelante, hasta llegar a la cumbre del áspero monte. Que después de la larga jornada vendrá la hora de la victoria. Dura es la gleba, pero también el arado es firme, y place al trabajador tras los quebrantos ver al sol y bajo el hondo cielo la alegría rubia de las espigas⁴¹.

En fin, ya con plena suntuosidad modernista, despojado de lo anecdótico y trabajado puramente como un motivo de arte, aparece el camino de la gloria en la hermosa romanza "A una estrella", publicada en la segunda edición de *Azul*. . . (Guatemala, 1890): "Me hablaste del camino de la Gloria, donde hay que andar descalzo sobre cambroneras y abrojos y desnudo, bajo una eterna granizada; y a oscuras, cerca de hondos abismos, llenos de sombra como la muerte"⁴².

El camino por el cual el Darío juvenil se veía corriendo afanoso al "templo de la gloria" se ha convertido, al contacto con la realidad, en una oscura vía en que avanza ensangrentado hollando espinas, azotado y arriesgando una caída al abismo en cada paso. Darío siguió "siempre con la bandera adelante" y, en medio de sus privaciones, junto con su gran amigo chileno Manuel Rodríguez Mendoza "no nos hallábamos lerdos / en ese asunto de glorias" ("Prólogo"

⁴¹ "El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau", trabajo publicado en la *Revista de Artes y Letras* (Santiago de Chile), t. XVI (1889), y recogido en *Obras desconocidas escritas en Chile*, p. 294 (también en *O.C.*, t. II, p. 62).

⁴² *O.C.*, t. V, pp. 720-721. Darío, en una de las notas de la edición guatemalteca de *Azul*. . ., dice que "este capricho fue publicado por primera vez en un diario de Guatemala"; véase *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, ed. J. Saavedra Molina y E. K. Mapes, Santiago de Chile (Universidad de Chile), 1939, t. I, p. 392. Hoy sabemos que apareció en *El Imparcial* de la ciudad de Guatemala el 31 de julio de 1890; cf. EVELYN UHRHAN IRVING, "Rubén Darío en Guatemala", en E. MEJÍA SÁNCHEZ (ed.), *Estudios sobre Rubén Darío*, p. 276.

a *Abrojos*, p. 456). Plenamente consagrado, todavía no dejaba Darío de pensar en la gloria, ya no buscada, sino gozada: "Mientras tanto, amemos la fama, / porque es de los dos la querida" ("Al partir Mayorga Rivas", *Ch. fuente*, p. 1014), escribe en 1906 a su compatriota y amigo de la juventud Román Mayorga Rivas.

LA PREGUNTA POR EL FIN DEL CAMINO

El artista debe conquistar la fama, pero ésta no es el objetivo de su vida; Darío ve la gloria como una consagración pública que no tiene relación con el problema del fin de la existencia.

Ocurre, sin embargo, que en los primeros poemas de Darío aparecen entrelazados los tres temas del: 1) el fin del "camino de la vida" (que, como se ha visto en la poesía "Una lágrima", Darío "siempre contempla absorto"), 2) para quien vive la existencia bajo la forma especial de "poeta" ("camino del poeta") y 3) debe lograr su plenitud vital conquistando la gloria ("camino de la gloria"). Así fundidos se encuentran los temas en una temprana composición de Darío, que podemos fechar alrededor del año 1881⁴³. Se titula, muy significativamente, "¿Hasta dónde?",

⁴³ Méndez Plancarte no habla de esta poesía en sus "Notas bibliográficas". Está precedida de dos composiciones igualmente sin fecha; sólo a la poesía que antecede a éstas, "El poeta", se la localiza como publicada en *El Ensayo* (León), nº 4, 18 de julio de 1880. "¿Hasta dónde?" está seguida en la edición de Méndez Plancarte por "Ecos del alma", aparecida en *El Centro-Americano* (Granada), nº 6, 11 de febrero de 1882. Así, "¿Hasta dónde?" y las dos poesías que la preceden corresponden a un periodo que se extiende de julio de 1880 a febrero de 1882. Por eso le asigno la fecha aproximada de 1881. Después de la muerte de Méndez Plancarte ha podido saberse que las dos poesías que dejó sin fechar: "La tristeza" y "A mi querido amigo Antonio Tellería en la muerte de su hijo", son de junio de 1882 (?) y abril de 1882, respectivamente; cf. FIDEL COLOMA GONZÁLEZ, "El primer libro de Rubén Darío: *Poesía y artículos en prosa*", en ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ (ed.), *Estudios sobre Rubén Darío*, p. 201. "¿Hasta dónde?" no se encuentra en este manuscrito de primeras poesías

Inic. melódica, pp. 11-12, presentando ya la característica actitud dariana de interrogación ante lo desconocido. He aquí la poesía, menos las dos primeras estrofas, que contienen unas hiperbólicas comparaciones entre el mar y el corazón del poeta:

En la forzosa lucha por la vida,
¿cómo esquivar la ley del sufrimiento,
si en consorcio fatal va refundida
la sombra con la luz al pensamiento?

Asido de las ramas del camino,
sangrando el corazón y el alma ansiosa,
sigue el hombre en los brazos del Destino,
ciegos los ojos y la faz llorosa.

¿Adónde llega el fin? Nadie lo sabe;
tal es de sombras su futuro incierto;
¡vaga errante en el mundo, como el ave
tras la amarga semilla del desierto!

Aspira, en lo inmortal de su delirio,
de nuestra gloria humana el bien precario,
y al peso de su cruz sigue el martirio;
que apoteosis del hombre es el Calvario.

Aquí nos encontramos con la vida ("En la forzosa lucha por la vida"), concebida como recorrer un camino ("asido de las ramas del camino"). Estamos, pues, ante la imagen del "camino de la vida". Pero, simultáneamente, es la vida de quien es un poeta, que sigue el ya visto "camino del poeta", bajo el signo del dolor ("sangrando el corazón y el alma ansiosa", "y al peso de su cruz sigue el martirio") y al margen de la sociedad, sin lugar en la tierra ("¡vaga errante en el mundo, como el ave / tras la amarga semilla del desierto!"). Y a estos dos caminos se superpone, al fin

de Darío, pero téngase en cuenta, como dice el Sr. Coloma, "que este cuaderno no comprende toda la obra de Darío adolescente, ni siquiera toda su producción de los años 79 a 82" (*Ibid.*, p. 198).

de la poesía, el de la "gloria", porque este hombre-poeta "aspira, en lo inmortal de su delirio, / de nuestra gloria humana el bien precario".

Para el punto que aquí tratamos, interesa mostrar cómo aparece tan temprano en Darío la pregunta por hacia dónde vamos en el "camino de la vida": "¿Adónde llega al fin?". La respuesta es un rotundo *ignoramus*: nuestro camino lo ha fijado el Destino (con mayúscula); nosotros somos impotentes para trazarlo ("sigue el hombre en los brazos del Destino" crea la impresión del desvalimiento de un niño de pecho) y para conocerlo ("ciegos los ojos"). Lo único que nos corresponde es sufrir ("con la faz llorosa").

Como en "¿Hasta dónde?", en la primera etapa poética de Darío (hasta *Azul...*) la honda preocupación por el destino —el "fin" del "camino de la vida"— suele aparecer junto con los temas del destino del poeta y de la obtención de la gloria. Darío, sin embargo, va refinando cada vez más estos tres motivos, en forma que prepara su evolución posterior por separado. En última instancia, serán las diferentes "estaciones" del poeta: primavera y otoño (es decir, las sucesivas edades de la vida que va atravesando) lo que producirá la separación.

La actitud interrogativa ante el fin de la existencia es destacada en "A Juan Montalvo", *Epíst. y poemas*, p. 357, de mediados de 1884, y se la considera propia de un alma superior:

..... ante el ideal grandioso
que hubo de conmover en vez alguna
la fuerza de un ánima inspirada
en la verdad, que firme se interroga
adónde lleva el mágico sendero
de la ilusión.

Con la publicación de su primer libro, *Epístolas y poemas* (Managua, 1885), Darío se siente ya lanzándose a la vida. Ha hecho preceder a los poemas por una "Introducción" que es algo así como un "Yo soy aquél..." de la época juvenil, en que Darío se presenta a sí mismo y expone sus ideas

sobre la vida y el arte. Acaba de dejar atrás su adolescencia y primera juventud, y su condición de autor de poesías impresas en periódicos: ha salido de la *poetería*, según expresión que alguna vez usó para designar al conjunto de versificadores locales. La imagen con que plasma este comienzo de su vida y su entrada en el mundo de las letras en serio es la de la barquilla que penetra en alta mar; se trata, por supuesto, de una variante, igualmente antigua, de la metáfora del "camino de la vida". La imagen náutica, que aquí aparece por primera vez, será luego desarrollada y trabajada con diversos símbolos por Darío, según se verá más abajo en el capitulillo sobre "Los navegantes". Siempre será, sin embargo, una visión especial de la metáfora de la ruta, y nunca alcanzará la amplitud y el arraigo que ésta tiene en nuestro poeta; de hecho, en el final de este mismo poema, p. 327, Darío la deja subsumirse en la del camino: "No sólo hay dicha ideal / en este largo camino". Leamos respetuosamente estos versos del primer libro de nuestro gran poeta, que, pese a su aire de paisaje de acuarela sentimental, logran transmitir su estremecimiento ante lo desconocido y la sensación de su sinceridad artística:

Salve, dulce primavera,
 que en la aurora de mi vida
 me diste la bienvenida
 cariñosa y placentera!
 Tú ríes en la ribera,
 mientras yo en la embarcación
 camino del remo al son
 por el piélago azulado...
 ¡Ay! ¿qué tendré guardado
 dentro de mi corazón?

Tendida la blanca vela
 casi vuela mi barquilla,
 y va dejando su quilla
 sobre las ondas la estela;
 y mientras mi barca vuela
 doy al viento mi cantar,

viendo bellos espejismos
que decoran los abismos
de los cielos y del mar.

(“Introducción”, *Epíst. y poemas*, p. 323)

“Primavera”, “aurora”, símbolos de la juventud que inicia su despliegue, señalan el momento vital de que surgen las composiciones del libro. Mientras su “barca vuela”, es decir, mientras vive con toda intensidad (también el “vuelo” puede indicar una elevación espiritual), hace su poesía: “canta”; aparecen los “bellos espejismos de los abismos”, lo que más adelante serán las “ilusiones”, los “ensueños” de infinito de Darío.

La imagen de la navegación vuelve a encontrarse otra vez en la “Introducción”, cuando Darío recapitula lo que ya ha hecho, lo que representan esas *Epístolas y poemas*, y se queda en la expectativa de la obra futura. En estos versos aparece, por tanto, el interrogante por el fin de su camino vital-poético, pero ahora Darío tiene dieciocho años, no unos quince como cuando escribió “¿Hasta dónde?”; cuenta ya con un “pasado”, y por ello el trayecto que ha de transitar es considerado en contraste con el trecho ya recorrido:

Aquí en este libro tengo
dichas que me satisfacen,
dolores que me deshacen,
ilusiones que mantengo.
Ignoro de dónde vengo
ni adónde voy a parar;
he empezado a navegar,
ignota playa buscando,
y voy bogando, bogando,
sobre las aguas del mar.

(“Introducción”, *Epíst. y poemas*,
pp. 326-327)

En esta estrofa en que Darío confronta por primera vez su pasado con su porvenir aparecen unos versos de impresionante semejanza con los que terminan “Lo fatal”: “Ignoro

de dónde vengo / ni adónde voy a parar". Esta "Introducción" ha de datar de principios de 1885⁴⁴. Dado que la poesía ha comenzado bajo el signo de la "primavera" y la "aurora", el no saber "adónde voy a parar" podría hacernos pensar, a primera vista, que Darío se está refiriendo a las desconocidas peripecias que le tiene reservadas el futuro. Pero, sin negar la excitación personal del poeta por lo que le aguarda, éste no puede ser el significado primario del verso. No es posible colocarse en el plano de la vida real para entenderlo, pues entonces quedaría incomprensible el primer miembro del zeugma: "Ignoro de dónde vengo"; evidentemente, Darío sabía que su existencia en la tierra había comenzado en Metapa, Nicaragua. Me inclino a pensar que los dos versos deben interpretarse teniendo en cuenta que en las dos estrofas anteriores a la que he copiado Darío ha presentado al poeta como "vate", es decir, como un profeta con una misión divina sobre la tierra; es claro, por tanto, que lo que mueve e inspira al poeta es el poder de Dios⁴⁵. Ha de ser a propósito de que se le escapa el sentido de esa fuerza que lo impulsa por lo que Darío ignora de dónde viene; y no sabe dónde irá a parar porque desconoce las vicisitudes que ese poder divino le deparará en el futuro como instrumento suyo. En suma, es la misma idea de un destino ya trazado, recorrido a ciegas por el hombre (esto es, que es un misterio para él), que habíamos visto en "¿Hasta dónde?"; las novedades son la inclusión de un pasado y la presentación del destino centrándose en la figura del poeta.

⁴⁴ Según se desprende de DIEGO MANUEL SEQUEIRA, *Rubén Darío criollo*, p. 179, en esta época Darío se dedicó a reunir sus poesías para componer el volumen, cuya edición por la Imprenta Nacional le había gestionado su amigo Pedro Ortiz; pienso que sólo entonces, cuando tuvo la oportunidad de publicar su libro, habrá escrito una "Introducción" a los poemas seleccionados.

⁴⁵ Cf. MAURICE Z. SHROEDER, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961, pp. 66-67, a propósito de Víctor Hugo.

EL CAMINO DE PEREGRINACIÓN

Queda establecido que la pregunta por el fin del camino aparece muy tempranamente en Darío; no logrará independizarse, sin embargo, hasta que Darío alcance su madurez vital. En su juventud su vida era la vida del poeta, o el objetivo de la fama se superponía a la idea del fin del camino. En la siguiente etapa artística que señala la aparición de *Azul...*, la imagen del camino es reelaborada dentro de la estética modernista y adquiere una nueva modalidad.

Ahora la meta del camino no es la fama, sino que ésta es sólo una ayuda para recorrerlo. En su estancia en Chile se inicia esta transformación. Una cuarteta dedicada en 1887 a Alfredo Irarrázabal Zañartu ya la anuncia:

Tendrás que ir con tu ilusión
de la vida en el camino,
como pasa el peregrino
apoyado en su bordón.

(Ch. fuente, p. 873)

Y en un texto menos de un año posterior a su salida de Chile, el trabajo consagrado en 1890 a evocar la figura de su amigo santiaguino Pedro Balmaceda, aparece la misma idea, pero desarrollada en toda su nueva perspectiva: "Yo tengo por únicos sostenes mis esperanzas, mis sueños de gloria [...] . . . así voy en el mundo, por un camino de peregrinación, viendo siempre mi miraje, en busca de mi ciudad sagrada, donde está la princesa triste, en su torre de marfil..."⁴⁶.

La ambición de gloria queda reducida en este pasaje al papel de "sostén". La destinación del viaje es ahora: 1) su "ciudad sagrada", 2) donde está la "princesa triste", en su torre de marfil. Darío califica al viaje de "peregrinación" y el término es exacto, porque se trata de una marcha hacia un horizonte *trascendente*. La ciudad y la princesa son los símbolos de un más allá de la realidad, de la misteriosa rea-

⁴⁶ A. de Gilbert, O.C., t. II, p. 244.

lidad "segunda" hacia la que se orienta cada vez más intensamente el arte de Darío. Se trata de un viaje imaginario (porque, claro está, va a "su" ciudad, no a alguna localizable en el mapa), a lo Absoluto (la ciudad es "sagrada", pues lo Absoluto es lo divino), donde el enigma cósmico se encuentra personificado líricamente en la princesa triste o nostálgica (de sobra sabido es que en la poesía de Rubén Darío la mujer es el enigma por el cual comulgamos con el misterio).

Desde luego, con este "camino de peregrinación" la imagen del camino queda enriquecida por un motivo típico de la literatura simbolista: la aventura imaginaria en busca de la luz, característica de la literatura órfica⁴⁷. Viaje al Absoluto condenado, por supuesto, al fracaso, ya que se busca lo inasequible al hombre; Darío nunca tendrá más que su "miraje".

Ya la bella romanza "A una estrella" de *Azul...*⁴⁸ ofrecía el motivo: "¡Princesa del divino imperio azul, quién besara tus labios luminosos!". La estrella es la manifestación de lo divino ("la luz") en la oscuridad del abismo. Es una "mirada" que nos llega del infinito, la señal que en la sombra que nos rodea nos hace una presencia protectora y, por tanto, femenina; en consecuencia, se personifica como "princesa". El intento de "besar sus labios", expresado en la romanza simplemente como anhelo, contiene en germen el esquema de un viaje, de un salto de la tierra al abismo. Este viaje imposible lo realizará Darío con su fantasía en muchas poesías; la más famosa de ellas es la "Sonatina", pero no hay que olvidar que el motivo se encuentra con frecuencia en su obra.

⁴⁷ Cf. HERMINE B. RIFFATERRE, *L'orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturaliste*, Paris, Nizet, 1970. pp. 177-225. La existencia de este viaje órfico en los poemas de Darío ha sido destacada y estudiada por JAIME GIORDANO, *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 49, 71, 78-128 y 189.

⁴⁸ O.C., t. V, pp. 719-723.

LOS NAVEGANTES

Otra novedad que aparece en la manera poética que comienza con *Azul*... es la identificación de Darío con figuras míticas o literarias de navegantes⁴⁹. En nuestro poeta existía terreno abonado para que surgiera esta imagen; recuérdese cómo en la "Introducción" de sus juveniles *Epístolas y poemas* nos decía que "yo en mi embarcación / camino del remo al son / por el piélagos azulado...", y más adelante se refería a su porvenir con una figura náutica: "He empezado a navegar, / ignota playa buscando, / y voy bogando, bogando, / sobre las aguas del mar" (cf., más arriba, pp. 305-308). Pero en estos casos se trata, evidentemente, del tópico literario de la "barquilla" como símil de la vida lanzada al mar del mundo. Sólo cuando Darío adopta el motivo órfico de la aventura a lo desconocido puede desarrollarse con plenitud el motivo del navegante; ahora Darío puede sentirse, con fundamento doctrinal, bogando entre los abismos del mar y del cielo hacia algo más allá del horizonte, que, siempre retrocediendo, aparece en la lejanía como símbolo del inalcanzable misterio. La identificación con navegantes que en Darío llega a tener mayor amplitud es la que realiza con Jasón; sin duda, el mito de Jasón surcando los mares con su nave *Argos* hacia fuera del mundo conocido en busca del mágico vellocino de oro, era el que mejor se acomodaba al

⁴⁹ Sobre Rubén Darío y el mar, tema en el cual se inscribe el punto que ahora trato, existen varios estudios: MIGUEL ENGUSÍANOS, "El cuaderno de navegación de Rubén Darío", *Revista Hispánica Moderna*, XXXII (1966), pp. 158-185; ALAN S. TRUEBLOOD, "Rubén Darío: The Sea and the Jungle", *Comparative Literature Studies*, IV (1967), pp. 424-456; FRANCISCO SÁNCHEZ CASTAÑER, *Rubén Darío y el mar*, Alicante, Cátedra "Mediterráneo", 1966-1969, y JAIME GIORDANO, *La edad del ensueño*, pp. 35-36 y 59-60. Este último autor, *op. cit.*, p. 36, se refiere a Jasón y Ulises como "los errabundos aventureros de la imaginación"; el uso de Jasón como símbolo de la búsqueda poética ha sido también señalado por RAYMOND SKYRME, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, Gainesville, Fla., The University Presses of Florida, 1975, p. 45 y por CATHY LOGIN JRADE, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*, Austin, University of Texas Press, 1983, p. 30.

viaje órfico. Por este camino, el "argonauta" viene a simbolizar para Darío el ímpetu ascensional en el hombre, la parte que en él aspira a la luz, y se opone a otro símbolo mitológico suyo: el sátiro, que es la pura naturaleza. "Argonauta" y "sátiro" representan alma y cuerpo, la lira y la flauta⁵⁰.

Es cierto que en la epístola "A Ricardo Contreras", *Epíst. y poemas*, p. 342, se habla de "conquistar el áureo vellocino" (*supra*, p. 300), pero aquí, claramente, el "áureo vellocino" es la gloria. El nuevo significado lo encontramos a partir de *Prosas profanas*. El "Coloquio de los Centauros", *Prosas prof.*, p. 572, tiene lugar "en la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño". "La hoja de oro", *ibid.*, p. 618, suscita el recuerdo de "la lejana Cólquida que el soñador presiente / y adonde los Jasones dirigirán sus proras". El sentido simbólico de ansia de infinito y búsqueda de lo desconocido maravilloso queda aclarado en este juicio sobre Puvis de Chavannes: "La impresión que en mi ánimo produjo la obra de Puvis fue en verdad de extensiones y profundidades incomparables. Fue un mundo recién mirado, un Quersoneso, un Eldorado que acababa de descubrir, con extensiones inmensas limitadas por dulces horizontes, con profundidades de celestes y cristalinos ríos de oro"⁵¹. Al convertirse en símbolo del poeta, la navegación de Jasón adquiere rasgos del "camino del poeta": el viento que impulsa a la nave será "amargo" y el mar estará "agitado"; así, al advertir al joven colombiano Eduardo Carrasquilla-Mallarino sobre el duro destino del vate, Darío comienza diciendo: "Por olas intranquilas y por soplos amargos / iba el bajel de Grecia con rumbo a la ilusión; / Febo daba su oro para la nave Argos, / y Júpiter sabía del sueño de Jasón" ("A Carrasquilla-Mallarino", *Ch. fuente*, p. 1033).

⁵⁰ Cf. ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 155. Tal como el sátiro, también el símbolo del argonauta debe proceder de la literatura francesa de la época; véase en A. MARASSO, *op. cit.*, p. 104, una cita de Saint-Pol-Roux en que se habla de "los magníficos argonautas de la Belleza", que "irán a buscar el Toison Divino en la Cólquide de la Verdad".

⁵¹ "Puvis de Chavannes", *Juicios*, O.G., t. IV, p. 921.

Darío sintió que en él revivía el espíritu que había animado a Jasón; éste es uno de los secretos que le revelan las "Palabras de una sátiresa" *Prosas prof.*, p. 516: "Tú que fuiste —me dijo— un antiguo argonauta, / alma que el sol sonrosa y la mar zafira". En el "caracol de oro" que "la forma tiene de un corazón" (es decir, que contiene el rumor de las fuerzas creadoras de la vida que residen en lo hondo de la naturaleza, llamado por Darío el "corazón del mundo"), que el poeta encuentra en la playa, al llevarlo a sus labios "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" ("Caracol", *Cantos vida esp.*, p. 679). La identificación culmina cuando Darío, forjando para sí el patronímico griego, se define como "Jasonida"⁵²:

Jasonidas de Jasón
son
los que somos sus marinos
y nos
vamos siempre al ideal.
(*"A María Castro"*, *Gh. fuente*, p. 1028)

En una poesía tardía, la atracción por el argonauta ya queda incorporada a la predominante reflexión sobre la propia personalidad:

Por atavismo griego o por fenicia influencia,
siempre he sentido en mí ansia de navegar,
y Jasón me ha legado su sublime experiencia
y el sentir en mi vida los misterios del mar.
(*"Retorno"*, *P. otoño*, p. 788)

Otra figura en que se ve Darío es la de Ulises. Es menos frecuente que la de Jasón y no alcanza a cuajar en un sím-

⁵² En *Poesías completas* se acentúa "Jasonida", pero esta forma esdrújula no corresponde al ritmo trocaico del octosílabo ni a la acentuación grave del patronímico griego, que Darío conocía muy bien: "de que el Hiperionida / lleva la rienda asida" ("*Helios*", *Cantos vida esp.*, p. 643).

bolo determinado, como la del argonauta. Aparece por primera vez una referencia en las adiciones a la segunda edición de *Prosas profanas*, y sólo cerca de unos diez años más tarde hay un desarrollo de su valor simbólico en *El canto errante*; tras este libro, desaparece su nombre de la poesía de Darío.

El nombre de Ulises surge asociado al motivo de las seducciones, personificadas por las "sirenas"⁵³, que encuentra el navegante en su viaje. Así lo hallamos en su primera utilización por Darío en "Marina", *Prosas prof.*, p. 619 (publicado previamente en la *Revista Moderna* [México] el 15 de octubre de 1898); aquí la atracción de que se defiende el marino es una "ilusión perdida", cuyo recuerdo puede paralizarlo e impedirle llegar a su meta:

Entonces, fijo del azur en lo infinito,
para olvidar del todo las amarguras viejas,
como Aquiles un día, me tapé las orejas⁵⁴.

Quando Darío comienza a identificarse verdaderamente con Ulises es a partir de su primera estancia en Mallorca, de octubre de 1906 a marzo o principios de abril de 1907⁵⁵; en este tiempo escribe varios de los poemas de *El canto erran-*

⁵³ A partir de los años de Buenos Aires, el canto de las sirenas se convierte en un elemento característico del arte de Darío. En el festín de Tiberio a que se hace referencia en *El Hombre de Oro, O.C.*, t. IV, p. 415, "la más grave" de las cuestiones que el emperador propuso a sus convidados era: "¿Qué cantaban las sirenas?". Sobre el uso de las sirenas en la literatura francesa del siglo XIX, véase DOLORES ACKEL FIORE, *Rubén Darío in Search of Inspiration (Greco-Roman Mythology in his Stories and Poetry)*, New York, Las Américas, 1963, pp. 94-97.

⁵⁴ Es obvio que aquí ha dormitado Darío, y que está pensando en Ulises (que tapó las orejas a sus compañeros), no en Aquiles; cf. A. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 163. No mucho mejor están las cosas en *El Hombre de Oro, O.C.*, t. IV, p. 416, en que los compañeros de Ulises se tapan las orejas ellos mismos.

⁵⁵ ERMINIO POLIDORI, "Rubén Darío en Mallorca", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, p. 697.

te. Conocida es la importancia que tuvo en la vida y el arte de Darío esta residencia (y la siguiente, en el trimestre final de 1913) en la "Isla de Oro"⁵⁶, en "el aire y la tierra encantada de la isla de Mallorca"⁵⁷. En un momento de honda crisis personal encontró en ella un refugio donde reponer su organismo y decantar su espíritu atormentado: "Cuando en mis errantes pasos peregrinos / la isla Dorada me ha dado un rincón / do soñar mis sueños" ("La canción de los pinos", *C. errante*, p. 735). En Mallorca, además, sintió el deslumbramiento del Mediterráneo, su helenismo se vivificó con una experiencia propia del escenario en que ocurrían los mitos que hasta entonces había utilizado como elementos artísticos, y adquirió un nuevo sentido su idea de la "latinidad":

Aquí, junto al mar latino,
digo la verdad:
siento en roca, aceite y vino,
yo mi antigüedad.
(“Eheu!”, *C. errante*, p. 737)

Dentro de este marco biográfico hay que entender las referencias a Ulises que empiezan entonces a surgir. El mito de los argonautas, como símbolo del poeta en su búsqueda del ideal, seguirá apareciendo en Darío hasta el fin de sus días, pero ya en esta época, para el poeta maltrecho por la vida, con sus ilusiones destrozadas, la existencia se va convirtiendo en un "errar", no en un "buscar":

No me repitas que existe
el remedio de la mar;
la princesa estaba triste,
no se puede consolar.
(“Cantares de «El Cardón»”, *Ch. fuente*,
p. 1031)

⁵⁶ Trata este punto el estudio de ENRIQUE MACAYA LAHMANN, "Rubén Darío en Mallorca", *Guadernos Hispanoamericanos*, nº 212-213 (agosto-septiembre de 1967), pp. 490-505.

⁵⁷ *El oro de Mallorca*, p. 183.

En estas circunstancias, la imagen de Ulises, que ocasionalmente había empleado años antes, vuelve a reactivarse. Darío se identifica con el personaje que, errabundo por los mares entre peligros y tempestades, arriba a una providencial isla para restablecerse de sus trabajos. Ya en su primera visión de Palma sintió Darío encontrarse ante un paisaje de la *Odisea*:

Las barcas pescadoras estilizan
el blancor de sus velas triangulares
y como un eco que dijera "Ulises",
junta aliento de flores y de sales.
(*"Vésper"*, *C. errante*, p. 736)

En el pasaje arriba copiado de "Retorno" (*supra*, p. 313) se ha visto cómo Darío, al descubrir en Mallorca su "antigüedad", se explicaba que "por atavismo griego o por fenicia influencia, / siempre he sentido en mí ansia de navegar"; allí traía a colación Darío a Jasón, pero tras los versos que hablan de éste (es decir, del destino del poeta), sigue una efusión de su sensibilidad personal y humana; "¡Oh, cuántas veces, cuántas veces oí los sonos / de las sirenas líricas en los clásicos mares!". Como en la "Marina" de *Prosas profanas*, también aquí Ulises se asocia a las seducciones que atraen al navegante; igual significado tiene en la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", *C. errante*, p. 752, donde, como en "Retorno", Darío siente en Mallorca su identidad con la antigua (¿eterna?) vida del Mediterráneo:

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas que atrajeron su barca.

En la Isla de Oro donde en 1896 había recalado "el argonauta del inmortal Ensueño" llega diez años más tarde, en cambio, un Ulises a quien "dejaron loco de melodía" las sirenas que "tantas veces" halló en su errar por las aguas. Para entender estos versos recordemos que en la poesía dariana la mujer es el enigma en que se cifra el misterio de

la vida. Dado que en la etapa pitagórica de Darío el universo es "música", la armonía cósmica, concentrada en la mujer, se desprende de ella como una "melodía" que atrae irresistiblemente al poeta. El carácter de la mujer es, en consecuencia, doble: 1) por ella accedemos al misterio y 2) al mismo tiempo, por su belleza, representa la seducción que ejerce ese misterio; desde el primer punto de vista es "esfinge", y desde el segundo, "sirena". Y en cuanto la función del poeta es revelar el "secreto de las cosas", la mujer, que lo contiene y atrae hacia él, es la fuente de la inspiración poética. Esta idea la había cincelado Darío en unos versos como para iniciados: "La boca melodiosa que atrae en Sirenusa / es de la fiera alada y es de la suave musa" ("Coloquio de los Centauros", *Prosas prof.*, p. 577). Teniendo en cuenta esta concepción no caeremos en el error de considerar a Darío como un mero poeta erótico: sería ignorar el primer término ("la fiera alada") de la ecuación atendiendo sólo al segundo ("la suave musa"), que justamente recibe su sentido profundo del anterior. Evidentemente, el Darío enloquecido por las sirenas es, por tanto, aquel personaje que durante años ha estado interrogando el misterio, no una especie de Casanova redivivo. Pero el que en los versos de "Retorno" y de la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" Darío aluda a la "boca melodiosa" sólo como "sirena" pone en primer plano su experiencia personal con el misterio, no el misterio mismo. Otra vez vemos que la figura de Ulises sirve en este tiempo a Darío para expresar sus propios sentimientos, no lo típico del poeta en busca de lo desconocido, como la de Jasón.

Ulises, pues, no está en competencia con Jasón: ambas figuras pueden aparecer juntas, una a continuación de otra. Darío siempre siente la misión divina del poeta, tal como la simboliza el mito de los argonautas; pero junto a ella aflora en la etapa otoñal de su vida la preocupación por la existencia, el cansancio personal, el desaliento ante "lo que buscamos / y no encontraremos nunca / jamás" ("Por el influjo de la primavera", *Cantos vida esp.*, p. 655). Ulises, navegante errante por la enemistad de un dios, viene a simbolizar

este nuevo aspecto: representa, no la navegación gozosa o en busca de un alto premio, sino el sentirse "condenado" a vagar por decreto divino. Así, no es raro que la referencia a Ulises aparezca en un contexto de melancolía o resignación:

—¡La suerte errar me demandal

—Anda.

—Mas de ilusión las simientes...

—¡Mientes!

—¿Y ante la desesperanza?

—Esperanza.

Y hacia el vasto porvenir
ir.

.....

Lista está a partir; mi barca,

.....

¡Y a la ola que te admira,

mira,

y a la sirena que encanta,

canta!

("Eco y yo", *C. errante*, pp. 756-757)

La mención de la barca en que inminentemente partirá el poeta hace surgir un escenario marítimo, y el encuentro final con las sirenas nos revela que se trata del de la *Odisea*. Con respecto a los ejemplos de sirenas citados anteriormente, obsérvese que aquí no sólo ellas hacen escuchar su melodía a los navegantes, sino el Darío-Ulises también canta a las sirenas que encuentra en sus andanzas. Es otra muestra de cómo la figura del héroe de la *Odisea* sirve a Darío para expresar sus experiencias personales, pues son constantes en su obra las poesías a mujeres de los diversos lugares en que fue viviendo⁵⁸.

⁵⁸ Ya desde los poemas de "Álbumes y abanicos" y de "Vaso de miel y mirra" de su *Iniciación melódica*. Explícitamente caracterizada como "sirena" aparece Mercedes Borrero: "Amo en ti lo que ríe y línge / y que, aun siendo tan tierna y buena, / tiene atractivos de sirena, / tentaciones y faz de esfinge" ("A Mercedes Borrero", *Ch. fuente* p. 1052). También las sirenas seguirán el barco en que navega Ro-

Desde luego, cuando Darío volvió a Nicaragua en 1907 aparece Ulises como designación del viajero que retorna a su tierra natal tras errar por el mar: "Quisiera ser ahora como el Ulises griego / que domaba los arcos, los barcos y los / destinos" ("Retorno", *C. errante*, p. 784)⁵⁹. Pero en este caso nos hallamos frente a un símil apropiado para la ocasión, no ante un símbolo poético.

Otro navegante con quien Darío se identifica es Simbad, el marino de las *Mil y una noches*. Esta identificación es, por una parte, la menos frecuente y, por otro lado, la más antigua. Sabida es la devoción de Darío por las *Mil y una noches*, que fue uno de los primeros libros que leyó: había un ejemplar en aquel "viejo armario" de la casa de su tía abuela Da. Bernarda Sarmiento, donde transcurrió su infancia⁶⁰. No deja de ser significativo que la primera referencia que Darío hace a Simbad se encuentre en una poesía escrita en vísperas de iniciar su primer gran viaje oceánico; esperando, en mayo de 1886, en el puerto de Corinto el navío para embarcarse hacia Chile, dedicó estos versos "Para Daniel Deshon", *Inic. melódica*, p. 198, amigo a quien visitaba en la ciudad y que le daba lecciones de inglés:

mán Mayorga Rivas, "embelesadas por el suave / cántico tuyo" ("Al partir Mayorga Rivas", *Ch. fuente*, p. 1013).

⁵⁹ Otras citas de Ulises en *El viaje a Nicaragua*, O.C., t. III, pp. 1024 y 1025.

⁶⁰ "Autobiografía", O.C., t. I, p. 24. En la obra de Darío se encuentran referencias a su admiración por estos cuentos orientales, p. ej., "Las mil y una noches", *Parisiense*, O.C., t. IV, p. 1329: "De mí diré que libro alguno ha libertado mi espíritu de las fatigas de la existencia común, de los dolores cotidianos, como este libro de perlas y pedrerías, de magias y hechizos, de realidades tan inasibles y de imaginaciones tan reales". Interesante desde el punto de vista de la historia literaria es este recuerdo de Darío en Chile que nos ha conservado un amigo suyo de aquellos años: "Decía de dos aficiones de niño que habían pasado a serlo de hombre en él: Campoamor y las *Mil y una noches*. No podía ver un ejemplar de los cuentos persas sin abrirlo y dejar correr el tiempo en su lectura" (SAMUEL OSSA BORNE, "Un té de amigos", *Revista Chilena*, I [1917], pp. 78-79; citado por RAÚL SILVA CASTRO, *Rubén Darío a los veinte años*, Madrid, Gredos, 1956, p. 203). Sobre la admiración de Darío por Campoamor, véase también la nota 88.

Querido amigo Daniel:
 soy el marino Simbad;
 para mí navego *bad*,
 para ti navego *well*.

Con esta poesía a Daniel Deshon aparece por primera vez un símbolo de navegante en la obra de Darío; procede de las lecturas que alimentaron su fantasía en su niñez y surge en las más naturales circunstancias biográficas. El sentirse protagonizando las aventuras del legendario Simbad debía estar entonces bien vivo en Darío, pues en Chile se calificó a sí mismo como "un marino de veinte años" ("Bouquet", *Ch. fuente*, p. 880).

Casi totalmente desaparece después Simbad, desplazado por los navegantes de la mitología griega. En el "Envío de Atalanta", *Ch. fuente*, p. 1001, poesía escrita en Madrid en 1899, lo vuelve a introducir Darío:

Y en lo azul infinito, detén tu raudo empeño
 cuando llegues a la isla donde mora
 la princesa que un día vio un Simbad del Ensueño
 que se guió por la huella del carro de la Aurora.

En este poema Atalanta representa el alma del poeta, quien la urge a emprender la ascensión al "azul infinito"⁶¹. Estamos, pues, dentro del tema de los viajes imaginarios al Absoluto. La primera parte de la pieza narra el viaje "sensu stricto" y emplea símbolos de la mitología griega: Atalanta y, luego, Diana. En la segunda parte, que comienza con la estrofa que he copiado, se presentan el sitio y el personaje simbólico que anhela el poeta. Introduciendo este ensueño aparece una figura de un mundo de fantasía distinto del helénico: Simbad el marino. Y, muy apropiadamente, la escena que sigue del palacio y de la vaga princesa tiene el esplendor oriental digno de un cuento árabe. Pero Simbad no es un mero toque de exotismo en el poema; lo verdadera-

⁶¹ Véase un comentario de esta poesía en JAIME GIORDANO, *La edad del ensueño*, pp. 89-93. El punto que trato no ha sido considerado por Giordano.

mente interesante de él es que *ya* ha visto a la princesa. En el "Envío de Atalanta" hay, por tanto, dos viajes: el que realiza Atalanta hacia la isla en el azul, y el que está sólo aludido y que previamente había hecho un "Simbad del Ensueño". Es decir, si el alma se eleva al infinito, como hace Atalanta, es porque el poeta tiene *nostalgia* de ese infinito: misteriosamente tiene noticia de su existencia a través de un viaje de Simbad. Este representa, pues, la imaginación (la interioridad) de Darío, que en su aventurarse a lo desconocido ha encontrado (ha intuido) una tierra remota y maravillosa ("lo divino" de donde procede), a la que ansía retornar.

Puede verse que, como ya hacía sospechar su origen en lecturas infantiles del poeta, Simbad pertenece a un estrato más hondo que Jasón o Ulises: no es símbolo de aventuras que se realizan, sino de una pura disponibilidad de "navegar", esto es, de la permanente inquietud espiritual de Darío. Cuando en el escenario miliunanochesco de "La hembra del pavo real", *C. errante*, p. 738, Darío nos habla de "una voluptuosidad / que sabía a almendra y nuez / y vinos que gustó Simbad", reconocemos en este Simbad la encarnación de ese libre volar de la imaginación que ha llegado a descubrir algo que no es de este mundo. Y como mera "navegabilidad" aparece por última vez el marino oriental en la obra de Darío en los "Cantares de «El Cardón»", *Ch. fuente*, pp. 1031-1033, escritos en 1908 durante la última estancia del poeta en Nicaragua:

Está ardiendo mi incensario
 en una copa de Ofir.
 "Navegar es necesario",
 y es necesario partir.

.....

Me dan los vientos su aliento
 y sopla mi voluntad.
 Séle tú propicio, ¡oh viento!
 a la barca de Simbad.

Este Simbad no "busca" como Jasón, ni muestra entusias-

mo por las sirenas que pueda encontrar en la navegación, como Ulises. Simplemente, navega. Observemos, además, que debe apelar a un acto de voluntad para embarcarse otra vez, y que no deja de pedir benevolencia al viento. Es que estamos frente al Darío cada vez más exhausto de sus últimos años. ¿Recordaría este hombre agobiado al muchacho que veintidós años atrás, casi en el mismo sitio, con la fantasía calentada por sus lecturas favoritas había dicho: "Yo soy el marino Simbad" al lanzarse al Pacífico a conquistar la gloria y su destino de poeta?

EL CAMINO SIN OBJETIVOS

Ya al tratar las figuras de Ulises y Simbad ha habido ocasión de referirse a la diferente tónica vital que reflejan los poemas de Darío a partir de *Cantos de vida y esperanza*. *Azul...* y *Prosas profanas* habían sido los libros de la "primavera" de su vida, llenos de luz y de impulso ascensional; *Cantos de vida y esperanza* y los volúmenes siguientes corresponden al "otoño" de su existencia, cuando se inicia el crepúsculo y empiezan a surgir, progresivamente acentuadas, las sombras que señalan la llegada de la noche.

Aparecen entonces en Darío dos rasgos característicos de esta etapa de madurez. De una parte, deja de verse la confirmación de la propia vida en su aceptación y valoración por los otros hombres; ahora, en cambio, hay un esfuerzo por hallar dentro de uno mismo los criterios para comprender la existencia. Por otro lado, el trayecto ya cumplido (la "experiencia de la vida") ha mostrado los límites de las fuerzas humanas, la distancia que media entre las aspiraciones y la realidad. En resumen, digamos que se pierde el interés en la fama y desaparecen las ilusiones; y sobre todo esto, flota un tremendo cansancio vital, resultado tanto de los anteriores años de lucha como de la actual disminución de las fuerzas.

Éstas son las notas que empiezan a aparecer en la nueva etapa de la poesía dariana; la esperanza que en ella se suele

afirmar resulta más de una imposición de la voluntad que de un optimismo natural. La nueva modalidad espiritual es reflejada fielmente por la imagen del camino, con que Darío ha venido registrando el desarrollo de su vida. Por lo pronto, de los diversos "caminos" que hasta ahora se han visto desaparecen dos: el "camino de la gloria" y el "camino de peregrinación". El primero, obviamente, ya pertenece al pasado; en este tiempo Darío no tiene que buscar la gloria: la ha conquistado con *Azul*... y la goza en plenitud desde sus años de Buenos Aires, en que fue reconocido como jefe del movimiento "modernista". Pero hay razones más hondas para que Darío ya no persiga la gloria. No cabe duda de que Darío siempre la amó, y estuvo noblemente celoso de la que había ganado con su talento y su esfuerzo; empieza a descubrirse, sin embargo, un desencanto ante ella en el poeta. Ahora hay cosas que le parece pueden ser superiores. Al tratar más arriba del "camino de la gloria" había yo transcrito un par de versos de su poesía de 1906 "Al partir Mayorga Rivas", *Ch. fuente*, p. 1014: "Mientras tanto, amemos la fama, / porque es de los dos la querida", para mostrar cómo perdura en Darío, bien avanzada su vida, el amor a la gloria. Esto es así, pero hay que completar ahora ese apunte observando la duda que expresa Darío a continuación en los versos citados:

Pero tú olvidas sus favores
y quizá has hecho lo mejor,
haciendo amor de tus amores
a tu dulce esposa Leonor.

El amigo poeta de los años juveniles se había alejado de la poesía absorbido por las responsabilidades del hogar que había formado; Darío piensa que "quizá has hecho lo mejor". Es difícil no ver expresado en estas palabras el deseo del hogar que Darío no pudo formar, cuya ausencia se le hizo más dura de soportar a medida que pasaban los años. Después de esa frase, a la que el "quizá" envuelve en algún misterio, sin comentario alguno Darío nos dice típicamente: "Yo debo seguir mi camino...".

En todo caso, lo decisivo en el desvío de Darío hacia la gloria fue la visión de las cosas del mundo *sub specie aeternitatis*, dada por el avance de los años: "Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que «el busto sobrevive a la ciudad», no es menos cierto que en lo infinito del tiempo y del espacio, el busto como la ciudad, y ¡ay! el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad"⁶². En términos semejantes se expresaba el mismo año su *alter ego* Benjamín Itaspes: "Y «eso», ¿para qué? Para la consecución de un nombre, de la gloria, que es, en lo infinito del tiempo, no el sol de los muertos, como dijo el gran novelista, sino un templo de deleznable ceniza..."⁶³. También en este punto Darío ha venido a coincidir con su admirado Verlaine. Según una conocida anécdota, cuando el joven Darío lo conoció en París en 1893 le manifestó su devoción y terminó su discursito con la palabra "gloria"; al escucharla, el "pauvre Lélian", "volviéndose hacia mí, y sin cesar de golpear la mesa, me

⁶² "Historia de mis libros", *O.C.*, t. I, p. 224. He transcrito: "en lo infinito del tiempo y del espacio"; en *O.C.* falta la preposición "en", pero se trata de una evidente errata.

⁶³ *El oro de Mallorca*, p. 189. Hay que aclarar que, como se habrá visto por los pasajes reunidos en el apartado sobre el "camino de la gloria" y como lo vuelve a mostrar este ejemplo de *El oro de Mallorca*: "consecución de un nombre, de la gloria", Darío —según un uso corriente en español— utiliza "gloria" (que significa Eternidad) como sinónimo de "fama": 'segunda vida en boca de los hombres'. La Eternidad a que se refiere Darío no es la del alma que ha llegado a la Gloria (Dios), sino la de un misterio de la vida universal ante el cual, naturalmente, son deleznales las pretensiones humanas de perduración. Con todo, pese a lo que Darío llegó a pensar sobre lo frágil de la fama frente a la "única Eternidad", tan fuerte era su amor a la primera que no dejaba de preocuparse por la vida póstuma de su nombre: "...quiero subsistir por el recuerdo, como dice Maeterlinck, y por el recuerdo quiero ser inmortal. Es necesario que no me olviden; es necesario que no me borre de la memoria de los hombres" ("Rubén Darío visto por Alejandro Sux", *Revista Hispánica Moderna*, XII [1946], pp. 315-316), ¿Se trata de una contradicción? Pudiera ser, pero sería una contradicción muy humana entre lo que le dice su razón y un irracional resistirse de su vida a desaparecer del todo.

dijo en voz baja y pectoral: «La gloire! ... La gloire! ... M... M... encore»⁶⁴.

También desaparece el "camino de peregrinación" al desvanecerse la ilusión que le servía de meta. La "Canción de otoño en primavera", *Cantos vida esp.*, p. 569, lo dice en versos famosos:

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

Ya no existe el "miraje", la simbólica princesa, hacia la que años atrás iba en peregrinación el poeta. No queda ahora más que la desconsoladora realidad de que "la vida es dura. Amarga y pesa". Los célebres "Nocturnos" dan la tónica de la noche cerrada que por estos años empieza a envolver al poeta. El motivo de las esperanzas perdidas, en mirada retrospectiva a la vida pasada (frustrada), se hace dolorosamente presente. En el primer "Nocturno", *Cantos vida y esp.*, p. 657, Darío se dirigirá al "lejano clavicordio que en silencio y olvido / no diste nunca al sueño la sublime sonata". Muchos ejemplos semejantes podrían espigarse en la obra de este periodo de Darío.

Desaparecidos los objetivos propuestos por el deseo de gloria y el impulso ascendente, el camino que el poeta anda no lleva a ninguna parte. Se convierte en un simple "errar" del poeta, pero, desde luego, este "errar" ya no puede ser el mismo que el de la juventud. Se ha llegado a él por la pérdida de unas metas y esto ha creado un estado de desorientación: Darío sigue siendo el cantor errante de siempre, pero ahora se siente "perdido". Véase este pasaje de "A través del Erial", *Gh. fuente*, p. 1099, en que la desolación de estar extraviado se presenta muy adecuadamente sobre el fondo de la juventud pasada:

Hoy estaba la vía desierta y polvorienta,
resguardada de espectros y esperanzas muertas.

⁶⁴ "Historia de mis libros", *O.C.*, t. I, p. 224.

Triste la agreste selva. Y me hallaba perdido.
 Ni un ave solitaria colgaba allá su nido.
 ¡Virgilio! . . . ¡Gran Virgilio que guiabas al Dantel
 ¿Dónde estará el camino del pobre caminante?

El sentimiento de la vida que dominará en adelante será el de caminar sin rumbo. Será un avanzar sin saber por qué ni para qué, a ciegas:

Y esta atroz amargura de no gustar de nada,
 de no saber adónde dirigir nuestra prora

mientras el pobre esquife en la noche cerrada
 va en las hostiles olas huérfano de la aurora. . .

(“La dulzura del Ángelus”, *Cantos vida esp.*,
 p. 655)

Oscuridad total, en que Darío se siente abandonado del principio luminoso (“huérfano de la aurora”) que antes le había permitido descubrir su sendero. En el primer “Nocturno”, *Cantos vida esp.*, p. 657, habla de “el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos” y de “la pesadilla brutal de este dormir de llantos”, en que las tinieblas que lo rodean dan una irreal dimensión onírica a su existencia. Y en “Melancolía”, *ibid.*, p. 675, se expresa la misma sensación de oscuridad y desorientación:

Hermano, tú que tienes la luz, dime 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.

.....
 Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
 y a veces me parece que el camino es muy largo,
 y a veces que es muy corto. . .

“Melancolía” presenta el tema, frecuente en Darío, del destino doloroso del artista. La vida del arte es un martirio; hay que llevar un “sagrado cilicio” y el premio que se recibe es la “corona de espinas” que hace brotar las “gotas de

melancolía" de Darío. Introduciendo este cuadro de la crucifixión del artista, el poeta pide "luz", habla de ser "como un ciego", de "ir sin rumbo" y de "andar a tientas", expresiones todas del sentimiento de encontrarse perdido en la noche. El último verso de la primera estrofa nos revela que Darío va "ciego de ensueño y loco de armonía"; creo que este verso puede explicarse teniendo en cuenta la idea de la doble realidad en que se basa el orfismo: el poeta es un "ciego" en este mundo porque no utiliza los ojos de la carne, con que se ve la realidad exterior, sino los "ojos interiores" del espíritu, con los que capta la verdad oculta tras las apariencias⁶⁵. Para Darío el vehículo hacia esta segunda realidad, que verá con los ojos del espíritu, es el "ensueño", i.e., el vuelo de la imaginación; por esto dice que va "ciego de ensueño", es decir, la visión interior lo priva de ver en este mundo. La locura consiste en no guiarse por la razón humana, aplicable sólo al mundo de las apariencias, sino en obedecer a las leyes de la vida cósmica, que el pitagorismo de Darío considera como una "armonía" o "música" del universo. Es esta pasión dolorosa por el arte, concebido como medio para acercarse a lo divino, lo que crea la oscuridad en que se mueve el poeta: es el sinsentido de una vida llevada en la tierra, cuando toda la existencia se consume como en un holocausto para ascender al otro mundo de lo Absoluto. El "martirio" del artista resulta ser un martirio en el auténtico sentido de la palabra: da testimonio aquí abajo de una realidad superior, a la que conquista con su sacrificio.

Se dirá que estamos dentro de las ideas de los personajes de juventud de Darío, en que el poeta es un desterrado del cielo en la tierra. En efecto, el concepto es básicamente el mismo. Pero mucho se ha refinado la visión. En los poemas juveniles y en los cuentos de *Azul*... que tocan el tema, no

⁶⁵ Sobre la representación romántica del poeta vidente como un "ciego iluminado", figura con que se pone de relieve el milagro de la visión interior eliminando las posibilidades físicas de una explicación natural del hecho, véase HERMINE B. RIFFATERRE, *L'orphisme dans la poésie romantique*, pp. 140-143.

sólo el estilo es expositivo-racional (no ya en *Azul* . . ., desde luego), sino que, sobre todo, el motivo suele plantearse polémicamente en forma de un conflicto entre el poeta y la sociedad, que, ruda y malvada, niega al poeta (el cual, por supuesto, es el mismo Darío, que sangra por la herida) el reconocimiento de sus cualidades superiores o sus posibilidades de existencia. En "Melancolía", a tono con otros poemas de esta época, la intuición poética se ha liberado de los elementos espurios, racionales o acarreados por la lucha por la vida, y Darío llega a reflejar con amarga serenidad su meditación sobre el propio destino de artista: el arte "es la locura del Señor. *Stultitia Dei*"⁶⁶.

Obsérvese cómo la visión se ha interiorizado. El poeta ya no sangra desgarrado por los abrojos que crecen a lo largo del "camino del poeta", ni es lacerado por las zarzas y golpes que se daba en las pruebas iniciáticas del "camino de peregrinación". Ahora es su alma la que simbólicamente sangra en el martirio divino de la poesía. De modo análogo, el "errar" del poeta por el camino, es decir, el pasar de un sitio a otro sin propósito deliberado, se ha convertido en un "estar perdido" en la vía: la noche, la ceguera, que lo representan son los viejos símbolos de un alma extraviada en la materia. La desaparición de las metas de la gloria y del salto al más allá ha despojado a Darío de sus objetivos terrestres y le ha permitido quedarse a solas consigo mismo. En adelante, la poesía de Darío se profundizará en dirección de la interioridad.

Aquí puede verse asomar la división entre el "camino de la vida" y el "camino del poeta", que hasta entonces habían estado fundidos en Darío. Por un lado está la vida sin sentido, por cuyo camino se va "sin rumbo" y "a tientas", y por otro, el arte, convertido en instrumento de salvación hacia Dios. Es que el acentuarse de la religiosidad de Darío ha refluído en esta etapa de su obra sobre su concepción del "camino de la vida". Anteriormente, éste no era más

⁶⁶ *El Oro de Mallorca*, p. 190. Es valiosa para comprender la posición del último Darío sobre el arte la disquisición que abarca las páginas 189-190 de esta novela.

que la versión secularizada del antiguo tránsito cristiano por la tierra; el pensamiento decimonónico amputaba "científicamente" la eternidad a que se iba a desembocar y sólo quedaba la metáfora de la vida como un viaje. Ahora, en cambio, Darío piensa con el esquema de las dos vidas; y la verdadera de estas dos vidas, la del más allá, deja sentir su presencia desvalorizando la vida en la tierra. Lo que previamente Darío llamaba el "camino de la vida" se convierte, por tanto, en atravesar la falsa realidad: vivir en la "noche cerrada", moverse como un "ciego" hacia esa otra realidad auténtica a la que entraremos por la muerte. El "camino del poeta", por su parte, pasa a ser la vía para vislumbrar aquel más allá. En este punto comprobamos otra vez la interiorización del tema. La "sinceridad" nunca deja de ser una nota fundamental del arte de Darío. Pero en estos años el poeta no expresa su vida (terrenal), sino deja manifestarse sólo a su "Divina Psiquis, dulce mariposa invisible", revoloteando encerrada en la "estatua de lodo" ("Divina Psiquis", *Cantos vida esp.*, p. 665).

EL CAMINO VISTO DESDE UNA PERSPECTIVA CÓSMICA

En el apartado precedente hemos examinado pasajes que reflejan la desesperación de un hombre perdido en la vida, tanto en el plano individual de la desorientación frente al derrumbe de sus esperanzas y metas vitales como en el plano trascendente del estremecimiento ante la precariedad de la existencia. Junto a estos textos se encuentran otros en que la vida es vista desde una perspectiva que supera lo puramente personal. Se trata de versos en que Darío se interroga sobre el destino o afirma triunfalmente una posición lograda al meditar sobre el punto.

En los "Cantos de «El Cardón»" (1908), *Ch. fuente*, página 1032, se pregunta:

¿De dónde vienes, mi vida?
Vida mía, ¿adónde vas?

Ven a curarme esta herida
que no se cierra jamás.

Repárese en que Darío se enfrenta con la vida como algo que tiene ante sí, objetivado. No dice: "¿De dónde vengo yo?", sino: "¿De dónde vienes, *mi vida*?". Su vida fluye como algo independiente del pensamiento que la observa; Darío la interroga como si fuera el enigma de una esfinge. Evidentemente, Darío está teniendo presente esa "palpitación universal" que es la vida, de la cual él no es más que una concreción particular. Es la Vida, con mayúscula, en su cósmico crear con surgimiento y desaparición de formas, lo que es el enigma en los versos citados: un ser pensante se pregunta sobre el destino como parcela de esa vida universal que está usufructuando durante su aparición terrestre.

Similar sentido tiene esta estrofa de "Eheu!", *C. errante*, p. 737:

¡Oh, qué anciano soy, Dios santo;
oh, qué anciano soy!...
¿De dónde viene mi canto?
Y yo, ¿adónde voy?

Aquí, de modo análogo a lo que ocurría en los versos previamente comentados, no se trata de que *Darío canta*, sino de que "*un canto se expresa a través de Darío*". Este canto es, desde luego, la armonía universal al unísono de la cual vibra el poeta: sus poesías no pretenden más que intentar transmitirla. En el marco de esta visión de alcance cósmico hay que interpretar el "¿adónde voy?". Es la partícula de vida que se pregunta por su fin dentro de ese sistema del universo que se vislumbra en su canto.

Así, pues, el poeta se siente un corpúsculo surgido del dinamismo de las potencias universales creadoras de la vida. El sentido de su paso por la tierra —del camino que ha recorrido y del que le falta transitar— se le escapa. Esa "noche cerrada" en que más arriba hemos visto moverse a Darío era el misterio de su destino terrestre. Pero ahora comprobamos que el misterio del destino del poeta viene a coinci-

dir con el misterio del cosmos, porque *dentro de sí mismo* atisba Darío la acción de las fuerzas de la vida. Por esto la interrogación se transfiere de lo personal a lo universal; ya se ha visto que Darío se dirige a *la vida* que fluye en él, pregunta por *el canto* que vibra en su interior. Esta interpretación dariana se basa, desde luego, en la correspondencia órfica entre el alma individual y el alma universal.

Estas meditaciones ante el abismo de las cuestiones fundamentales de la vida adoptan la forma de preguntas, en que se contraponen los términos elementales del origen y fin de la existencia. Darío plasma estas interrogaciones al enigma con la imagen del camino: hay un "venir de..." y un "ir a...". Otras veces esta contraposición entre el origen y el fin aparece rematando un poema, como una exclamación victoriosa. Su sentido es entonces el afirmar la vida personal dentro de una perspectiva cósmica, mostrándola como una manifestación de hondas e inabarcables fuerzas generatrices. Así, tras descalificar a quien "no sienta amor ni dolor" y aconsejarle "que se ahorque de un pino", Darío se coloca en la posición opuesta, diciendo en "La canción de los pinos", *C. errante*, p. 736:

Yo, no. Yo persisto. Pretéritas normas
 confirman mi anhelo, mi ser, mi existir.
 ¡Yo soy el amante de ensueños y formas
 que viene de lejos y va al porvenir!

Darío "persiste", es decir, en él se mantiene ese ímpetu vital ("mi anhelo") que significa el amor, que lo hace seguir existiendo (auténticamente) sin abandonarse a la pesadez de la materia, como hacen las gentes insensibles. La referencia a las "pretéritas normas" es importante: las "normas" son las leyes primeras según las cuales surge la creación, la vida. De ellas ("de lejos") viene Darío (porque es un átomo de esa "Vida") y va hacia su inescrutable designio ("el porvenir") en el plan de la creación. El contexto de los dos últimos versos es la vida cósmica.

En la estrofa final del "Poema del otoño", *P. otoño*, pá-

gina 776, reaparece el procedimiento de la fórmula antitética como cierre de una composición:

En nosotros la vida vierte
fuerza y calor.
¡Vamos al reino de la Muerte
por el camino del Amor!

En estrofas precedentes se ha repetido la exhortación a gozar de la carne, el sol y la tierra cuando *aún* estamos vivos. Este *aún*, que se acumula obsesivamente, hace flotar la presencia invisible de la muerte, y convierte el elogio de la vida en la mirada de un ser en agonía hacia un mundo que se le está huyendo vertiginosamente. Luego de una exaltación de las fuerzas universales de la vida llega la estrofa copiada, con su conclusión en que ya se nombra al terrible personaje: "¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor". Aquí los términos que se enfrentan son "Amor" y "Muerte". Este "Amor" que Darío ha afirmado casi con desesperación no representa su erotismo personal, sino el impulso de la "vida universal" que late en él (repárese en que está escrito con una "A" mayúscula). Es la "universal y omnipotente fecundación" que produce el dinamismo de las fuerzas que crean la vida en el mundo. En esta perspectiva cósmica, la recomendación de gozar de la carne efímera pierde su superficial sentido epicúreo y se convierte en un precepto moral: es, otra vez, la manera cómo el individuo actúa en armonía con el universo. Pero todas las formas que las potencias generatrices crean sobre la materia están sometidas al ciclo de "aparición" y "desaparición", lo que el simbolismo de la luz de Darío llamaba la "aurora" y el "crepúsculo". Al caminar al "reino de la Muerte" gracias al Amor (las fuerzas generatrices que han creado la "forma" que es Darío), el poeta, por cuyas venas "corre la savia del universo", se siente protagonista del misterio del ciclo de la naturaleza. La antítesis de Amor y Muerte (origen y fin) no está vista como el drama de una persona, sino, al revés, ésta figura como un escenario en que desempeñan su papel las leyes

cósmicas. Por eso Darío puede afirmar triunfalmente su conclusión: ha encontrado la "verdad", ha logrado armonizar los contrarios dentro de un sistema que trasciende las limitaciones humanas⁶⁷.

EL CAMINO DE LA MUERTE

Ya se ha presentado al final del camino el "reino de la Muerte". Si en el "Poema del otoño" es el "camino del Amor" quien conduce a él, es porque aquí el poeta ve la vida desde el punto de vista de las fuerzas creadoras cósmicas. Si se abandona esta perspectiva y se adopta la que puede tener una de las formas percederas creadas por dichas fuerzas generatrices, ese "camino del Amor" no es más que el antiguo "camino de la vida" transformado en un camino de la muerte". La desaparición de las metas del camino hace que a lo largo de él no se vea más que, al fondo, su final. La muerte,

⁶⁷ Aunque con un alcance más reducido, en la línea de estos versos en que Darío ve su destino dentro de la vida universal se hallan otros en que se considera un eslabón de la cadena humana:

¡Miseria de no ser más
que continuación errante
de los que van delante
y de los que vienen detrás!
(*"Cantares"*, *Ch. fuente*, p. 1108)

El mismo sentido, pero sin la prospección hacia el futuro, se halla en *"Extravagancias"*, IV, *Ch. fuente*, p. 1096:

Oye tú, caminante:
sube la cuesta,
.....
¡Rompe la roca
y prepara caminos,
para que siembren flores
los peregrinos
que vienen tras de ti
cantando amores!...

este fin del camino, no es un "objetivo" más para alcanzar en la marcha; es el pasaje al misterio, el ingresar a la otra realidad de las potencias universales de la vida en que se desvanece nuestra existencia individual. El intento de comprender su vida ya dentro de ese marco grandioso del universo, al que se va acercando inexorablemente, es lo que explica la perspectiva cósmica que Darío da a los poemas estudiados en el apartado precedente. Y la desorientación, también más arriba vista, simbolizada por la oscuridad o el marchar como un ciego, se revela ahora en todo su sobrecolector alcance: es el camino mismo el que se ha transformado en un "enigma", pues no comprendemos por qué lo estamos andando. La muerte que está al término del camino marca el comienzo del misterio, pero la vida, contemplada sobre este telón de fondo misterioso, queda convertida en cifra de lo desconocido que está encerrado tras ella.

Así, en esta última etapa de la poesía dariana el "camino de la vida", que hemos señalado se había independizado del "camino del poeta", pasa a ser el "camino de la muerte"⁶⁸. Unos versos de Darío lo dicen explícitamente:

En medio del camino de la vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la muerte.
(*"Thánatos"*, *Cantos vida esp.*, p. 683)

Sabido es que la preocupación por la muerte dominó a Darío desde sus primeros años⁶⁹. La temprana poesía "¿Has-

⁶⁸ El trabajo de HELEN RAND PARISH, "El camino de la muerte. Estudio psicológico del tema de la muerte en las poesías de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana*, V (1942), pp. 71-86, trata, como indica su subtítulo, el tema de la muerte en Darío, no la imagen del camino utilizada a propósito de ella.

⁶⁹ "Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo" (*"Historia de mis libros"*, *O.C.*, t. I, p. 223). Otros pasajes semejantes podrían espigarse a lo largo de la obra de Darío; de interés es el recuerdo infantil de nuestro poeta estremeciéndose cuando las campa-

ta dónde?" comentada al estudiar "La pregunta por el fin del camino", muestra esta inquietud del poeta por dónde va a parar en su marcha por la vida. Ciertamente es que en este poema, como en otros de su etapa centroamericana, la reflexión sobre el destino humano suele ir mezclada en el poeta adolescente con la preocupación por su "futuro", es decir, lo que le deparará su vida en trance de iniciarse. Es natural que en su juventud la muerte no esté constantemente en el centro de su atención, pero sólo se necesitará tener más avanzado el camino para que su final ocupe exclusivamente el primer plano. Ciertamente, no cabe dudar que ya en su época juvenil la muerte era un pensamiento obsesivo para Darío. En la "Introducción" de *Epístolas y poemas*, p. 235, al atormentarlo el "cáncer del escepticismo", se le escapa el lamento: "El hombre en el mundo, errante, / lleva la tumba delante / y la negra noche atrás". Y antes, en la "Epístola a un labriego", *Inic. melódica*, p. 273, envidiando los "goces verdaderos" de los campesinos, se había recriminado que "los que locos vamos / por amargos y lúbricos senderos! / La muerte vemos, de la muerte hablamos, / y a veces nos reímos de la muerte, / que somos mortales olvidamos".

En los años siguientes de su juventud y afirmación vital y artística, en su época de las "misas rosas", Darío no se refiere mucho a la muerte. Al fin, era entonces joven y, además, ha de haber estado intensamente centrado en su arte. Por otra parte, la muerte suele perder su aspecto terrorífico las pocas veces en que aparece: "¡La muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia, / ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia" ("Coloquio de los Centauros", *Prosas prof.*, p. 578). Dirigiéndose a sí mismo, Darío en estos años podrá pensar serenamente en el trayecto del camino que le falta recorrer hasta dar con la "Esfinge":

Alma mía, perdura en tu idea divina;
todo está bajo el signo de un destino supremo:

nas de las viejas iglesias de León daban el toque de agonía por algún vecino en trance de muerte; cf. "José Nogales", *Letras, O.C.*, t. I, pp. 595-596.

sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
por el camino que hacía la Esfinge te encamina.

("Alma mía", *Prosas prof.*, p. 625)

Sólo en pocos textos de este período hay una nota de terror frente a la muerte. Por ejemplo, en *El Hombre de Oro*, la novela inconclusa que Darío publicó en *La Biblioteca* (Buenos Aires), tomos IV y V (ambos de 1897), en cuyos personajes ha proyectado evidentes rasgos autobiográficos. El poeta Lucio Varo siente muy darianamente que su espíritu está dominado por dos pensamientos: el Amor y la Muerte; a esta última se la presenta así: "Y la Muerte, que le hacía temblar; la Muerte pálida como la pintara el lírico, vagando en la noche, al amparo de Hécate, que hace florecer los hechizados vegetales y lamentarse de pavor a los perros"⁷⁰. Con todo, puede observarse que ésta es una muerte "literatizada", más *vista* como motivo de un paisaje de arte que *sentida* interiormente⁷¹.

A partir de *Cantos de vida y esperanza* se ha cumplido "la obra profunda de la hora, / la labor del minuto y el prodigio del año" ("De otoño", *Cantos vida esp.*, p. 676). Darío ha llegado a su madurez vital y ahora "Pasó el tiempo de la juvenil sonrisa: / ¡dejad al huracán mover mi corazón!" ("Ibid." *ibid.*, p. 676). Iniciada la curva descendente de su vida y desaparecidas las metas que su ímpetu vital se había fijado en su juventud, la oscuridad lo envuelve y Darío siente "el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos, / hacia lo inevitable desconocido" ("Nocturno", *Cantos vida esp.*, p. 657). El final del camino está próximo, y el interrogarse sobre él ya no es un problema intelectual o un tema de prosa artística, como en los años anteriores, sino la angustia, que irrumpe incontenible, de una inminente y aterradora experiencia personal:

⁷⁰ O.C., t. IV, p. 420.

⁷¹ Características semejantes tiene el poema en prosa sobre "La isla de los muertos" de Arnold Böcklin, O.C., t. IV, pp. 447-449, que pienso que puede ser de estos años. Recuérdese, además, el interés que suscitó en el Darío de *Los Raros* el grabado sobre la muerte que hizo Gauguín para un libro de Rachilde (cf. *supra*, p. 292).

Ráfagas de sombra y frío
 y un errante ir...
 (¡Vamos a morir, Dios mío,
 vamos a morir!)
 ("A un pintor", *C. errante*, p. 742)

Pero, desde luego, no por ser una experiencia personal la muerte deja de comprenderse en su perspectiva cósmica. El poeta "ciego", que, dirigiéndose a su compañera de estos años crueles la llama muy apropiadamente "lazarillo de Dios en mi sendero", terminará la última de las poesías que le dedicó con la emocionada invocación:

¡Hacia la fuente de noche y de olvido,
 Francisca Sánchez, acompaña-mé...!
 ("A Francisca", VI, *Gh. fuente*, p. 1083)

Aquí la muerte hacia la que se encamina Darío está vista como una vuelta a la "fuente", es decir al principio de vida cósmico y subterráneo, que es "noche" (misterio) y "olvido" (desaparición de la identidad personal).

"¡Y NO SABER ADÓNDE VAMOS, / NI DE DÓNDE VENIMOS...!"

El examen de los diversos "caminos" de Darío nos permite contar con un enfoque apropiado para analizar los últimos versos de "Lo fatal"⁷². Pertenece la composición a la última

⁷² Desde luego, el análisis de la totalidad de la poesía rebasaría, con mucho, los límites de las presentes páginas. Una bibliografía de los estudios sobre "Lo fatal" puede encontrarse en HENSLEY WOODBRIDGE, *Rubén Darío: A Selected, Classified, and Annotated Bibliography*, Metuchen, N.J., The Scarecrow Press, 1975, pp. 84-86. Como trabajos que yo he leído con particular interés mencionaré a AMADO ALONSO, "Estilística de las fuentes literarias. Rubén Darío y Miguel Ángel", en *Materia y forma en poesía*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1969, pp. 325-338; ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, pp. 278-286; PEDRO SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 165-168 y 178; EMILIO CARILLA, "Estilística de las fuentes literarias", cit. en la nota 35; ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 141-147; MICHAEL P.

etapa de la obra de Darío. Se ha visto que en estos años el poeta está "ciego" y desorientado en medio del camino, escribe poesías en que su pasaje por la tierra está contemplado desde una perspectiva cósmica y tiene continuamente la angustia de la muerte que lo espera al término de su viaje terrestre. Con estos símbolos Darío da forma al problema que siempre lo atormentó y por el cual nunca dejó de preocuparse: su destino.

En realidad, la ceguera, la perspectiva cósmica y la muerte no son más que tres modos de referirse a una misma realidad, o, mejor dicho, "suprarrealidad": el misterio, aquello que en "Lo fatal" es aludido como "lo que no conocemos y apenas sospechamos". La muerte es la entrada irrevocable en el misterio, la perspectiva cósmica es el intento de comprender su vida en el marco de las fuerzas universales, es decir, dentro del misterio de la "Vida", y la "ceguera" es el símbolo de que el camino se ha vuelto un enigma: en este "caminar" (= vivir) sobre la tierra se manifiesta en forma cifrada la acción de ese misterio de la "Vida". Así, lo que está omnipresente en el Darío de la última etapa es el misterio, y no precisamente como "otra" realidad, sino penetrando su existencia en todos sus aspectos, convirtiendo en "misteriosa" su vida⁷³.

En "Lo fatal" la perspectiva cósmica está dada por la primera estrofa, en que se desarrolla la visión órfica de una naturaleza animada. Dentro de este pulular de formas vivientes se escucha, en la segunda cuarteta, la voz de una existencia individual; dotada del triste privilegio de la conciencia, se da cuenta de su "ceguera": "ser, y no saber nada". Y la última estrofa inserta a la vida individual en el marco

PREDMORE, "A Stylistic Analysis of «Lo fatal»", *Hispanic Review*, XXXIX (1971), pp. 433-438; y RAQUEL CARRANZA CRESPO, "Un análisis de «Lo fatal» de Rubén Darío", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), pp. 136-151.

⁷³ ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 286, termina su comentario de "Lo fatal" señalando, con su característica maestría, cómo Darío vivía en dos mundos: el de la realidad cotidiana y el de lo desconocido angustioso.

cósmico inicial. Es este individuo, cargando con sus tentaciones y terrores y sometido a ese ciclo vital que le infligen fuerzas que ve actuar y no está en su poder comprender, quien termina estallando en un grito que parece sofocarse en un sollozo final: "¡Y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...!"

En este grito de dolor en que culmina la poesía reconocemos la típica y antigua actitud interrogativa ante el camino que le ha trazado el Destino, postura a la que se ha pasado revista someramente en un apartado anterior. Pero su formulación se ha profundizado incomparablemente. En las poesías de adolescencia y juventud los términos del problema eran: "el poeta frente a lo desconocido proyectado ante él", tanto en el tiempo (su porvenir) como en el más allá (la muerte). En "Lo fatal" la confrontación no se da entre el personaje y el fin desconocido que le aguarda, sino entre el fin y el origen ("adónde vamos" y "de dónde venimos"). Éstos son los dos polos que crean la tensión; el individuo ha perdido su autonomía y simplemente está sujeto a su juego de fuerzas. Es decir, Darío ha expresado magistralmente de esta manera la concepción que se desprende del tema: la impotencia del hombre en el ciclo que le han impuesto las fuerzas que lo han hecho surgir a la vida y a las que irá a parar con la muerte.

Un análisis más a fondo de este par de versos nos dará nuevos motivos para admirar el arte de Darío. Están contruidos con un zeugma, y en ellos hay una oposición entre dos miembros: "adónde vamos / de dónde venimos". Se trata de una construcción paralelística, cuyos miembros están relacionados por una antítesis⁷⁴. El efecto que se obtiene por el paralelismo consiste en hacer brotar en el oyente (o

⁷⁴ ERIKA LORENZ, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*. *Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips*, Hamburg; Gram de Gruyter & Co., 1956, pp. 82-94, que ha hecho excelente análisis de la estructura léxica de varios poemas de Darío, los muestra organizados sobre lo que llama un "principio de simetría semántica". La simetría subyace igualmente en la figura de gramática que es el paralelismo.

lector) ideas o sugerencias que cada uno de los miembros de esta *figura verborum* no transmite por sí mismo⁷⁵. Esto se logra como por un montaje de dos imágenes; la coincidencia en la figura gramatical hace reconocer como equivalentes a miembros contiguos y, de este modo, el segundo no sucede al primero, sino se yuxtapone a él. Teniendo en cuenta este funcionar del paralelismo, observemos los versos de Darío. El "no saber adónde vamos" del primer miembro significa el encaminarse al misterio, a cuyo dominio ingresamos a través de la muerte (o, como diría Darío, pasando "el velo de Isis"). Ahora bien, el temor a la muerte es un sentimiento natural de todo hombre; más aún, es la reacción genérica de las criaturas vivientes. En cambio, el "no saber de dónde venimos", que contiene la referencia al origen, es producto de un acto de reflexión. El primer miembro nace del individuo; el segundo remite, por medio de la razón universal, al cosmos. Así, el Darío que clama al término de "Lo fatal": "y no saber adónde vamos" grita como individuo que padece el dolor del próximo aniquilamiento de su ser; pero en el segundo miembro expresa la angustia de la forma superior de vida del cosmos ante el misterio que ha dispuesto su existencia. No se trata de que a lo individual sigue lo cósmico, sino de que al primer miembro se superpone el segundo, y el caso personal queda enmarcado en un misterioso accionar de ocultas fuerzas universales.

El último miembro de una enumeración o de un período es el más fuerte en intensidad y significado; con él culmina la construcción⁷⁶. Y, efectivamente, con el "[no saber] de

⁷⁵ Cf. ROMAN JAKOBSON, "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", *Selected Writings*, t. III, The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1981, p. 93.

⁷⁶ Que lo importante debe decirse al final es conocido precepto del arte literario; cf. HEINRICH LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, Max Hüber, 1960 §§ 451 y 984. Darío mismo ha señalado la importancia que concedía al verso final. Le ha dado una disposición gráfica de verso independiente, cuando, en realidad, no era más que el segundo hemistiquio del verso que formaba junto con el primer miembro del período. Algo irregularmente, el "Y no saber adónde vamos" tiene nueve sílabas, en vez de las siete correspondientes

dónde venimos...!" alcanzan su ápice no sólo los versos estudiados, sino todo "Lo fatal", al que sirven de clímax. Al referirse al misterio del origen, la voz que llega a través de las tinieblas nos remite a las impenetrables fuerzas de la "Vida" que han creado existencias como la que aquí escuchamos sollozando en el cosmos; de esta manera, el poema se cierra cíclicamente, colocándonos otra vez en el cuadro de las formas animadas de la naturaleza que presentó la estrofa inicial.

Más hay que decir todavía sobre la posición final privilegiada que Darío ha otorgado al "[no saber] de dónde venimos...!". Desde luego, con ello queda señalada la mayor importancia de la vida cósmica frente a la vida individual, de la Vida con respecto a una forma de vida. Pero, con esta disposición de los miembros según su jerarquía en el universo, queda invertido el orden de presentación progresiva de la marcha por un camino: ir *desde* un punto *hacia* otro; en "Lo fatal" se va *hacia* un punto *desde* otro. Es que Darío no nos está informando de que "el hombre viene del misterio y va al misterio"; este orden lineal no correspondería a la idea poética de "Lo fatal", en que una vida se comprende por la Vida y, por tanto, esta última debe ocupar el lugar importante final. El orden progresivo, además, contradiría aún más hondamente el sentido del poema porque representaría un *juicio* sobre el destino, e implicaría que el individuo es intelectualmente dueño de la situación. Lo que Darío

al hemistiquio de los alejandrinos en que está escrito el poema. En esta independización de los hemistiquios, y en la ruptura del ritmo del alejandrino que representa el penúltimo verso con su acentuación yámbica, alcanza su punto alto la angustia creciente que atraviesa todo el poema. Esta ruptura rítmica al fin de "Lo fatal" ha sido señalada por AMADO ALONSO, *art. cit.*, en la nota 72, pp. 329-330. E. Anderson Imbert, P. Salinas, M. P. Predmore y R. Carranza Crespo, en sus trabajos mencionados en la nota 72, muestran cómo la sintaxis de la poesía va reflejando la progresiva intensificación del sentimiento. No hallo fundamento para la tesis de M. P. PREDMORE, *art. cit.*, p. 437, de que "Lo fatal" es un soneto incompleto, en que el catorceavo verso ha quedado inexpreso como manifestación perfecta del paralizante terror del poeta y de lo desconocido de la vida.

nos da no es un juicio, sino la experiencia del descubrimiento del misterio: detrás del caminante que siente aproximarse a lo desconocido brota el terror sagrado ante el misterioso prodigio de la vida. Es como si una trampa se abriera repentinamente bajo los pies del individuo, que se ve privado del refugio de pensar que al menos su existencia, aunque no supiera adónde iba, le pertenecía: ahora ve que su vida misma no depende de él. Este efecto de misterio envolvente no lo puede dar un orden lineal.

Para terminar, obsérvese que en la imagen del camino con que Darío presenta esta visión del destino los términos que forman las antítesis no son precisamente antónimos. "Ir" y "venir" designan las dos partes de *un* campo semántico: son el adlativo y el ablativo de 'trasladarse'; análogo es el caso de "adónde" y "de dónde". La polaridad que crean estos conceptos resulta, por tanto, mucho más íntima; en realidad, hay un solo significado básico, sobre el cual se imponen semas de dirección opuestos. Es decir, que de hecho lo que nos presentan los dos versos estudiados es la ignorancia de un puro 'trasladarse'; no hay un dinamismo de lo narrado, sino un repetirse de la misma acción: solamente ha variado su dirección. Creo que con ello Darío ha logrado una poderosa síntesis verbal de su intuición de la vida como un "errar" (i.e., 'trasladarse', que es la única acción) en que él sólo percibe direcciones: todo lo demás pertenece al "misterio tremendo".

Más arriba, (pp. 331-334), se ha visto cómo este tipo de fórmula sintética exclamativa para cerrar un poema aparece en otras poesías posteriores de Darío: "¡Yo soy el amante de ensueños y formas / que viene de lejos y va al porvenir!" ("La canción de los pinos", *C. errante*, p. 736) y "¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!" ("Poemas del otoño", *P. otoño*, p. 776). En ellas las antítesis se dan sólo en parte entre miembros de un mismo campo semántico ("ir" / "venir") en el primer ejemplo, y en los otros casos ocurren entre antónimos simbólicos ("lejos" / "porvenir", "Muerte" / "amor"); acaso por ello la tensión que se establece no alcanza la precisión exacta y subrayada

de los versos de "Lo fatal". Sí representan, como éstos, la reducción a la insignificancia de la acción presente, al quedar encuadrada dentro de los términos inmensamente superiores e impenetrables que se expresan en las antítesis⁷⁷.

* * *

DARÍO Y LA IMAGEN DEL CAMINO

En las páginas precedentes he tratado de mostrar qué arraigadas están en Darío, ya desde sus primeras poesías, la imagen de la vida como un camino que se recorre y la concepción del hombre como un viajero sobre la tierra. Que en "Lo fatal" aparezca el destino como un "no saber adónde se va ni de dónde se viene", es decir, en la forma de transitar por un camino, puede (y debe) explicarse perfectamente por el desarrollo de una figura con que Darío trabajaba hacía años, y que seguirá presentándose hasta en sus últimos poemas. Es inseparable de él y constituye uno de los motivos más hondos en que se traduce su visión de la vida. A esta altura

⁷⁷ No deja de ser curioso comprobar que esta síntesis de versos paralelos finales aparece ya en un poema que escribió Darío durante su estancia en Chile (junio de 1886-febrero de 1889). Se titula "Ya Dionisio...", *Ch. fuente*, p. 897, y con el humor negro de tantas obras escritas en su juventud celebra el nuevo papel del vino en el mundo moderno; ya no sirve para la exaltación como en la antigua Grecia, sino para olvidar la tristeza. Termina:

¡Evohé!, porción humana
que pensáis al padecer,
¡bebed el licor de ayer
a la gloria de mañana!

Aquí la significación la da el campo semántico de 'tiempo', con sus tres subdivisiones: "ayer-hoy-mañana". Se oponen los extremos "ayer" y "mañana", que crean la dimensión temporal en que queda subsumido el "hoy" hostil. Esta construcción puede encontrarse en la prosa de Darío: "Allí duermen arrivistas de ayer, y llegan los de hoy a comenzar su sueño de mañana" ("Libros viejos a orillas del Sena", *Opiniones*, O.C., t. I, p. 269). Es verdad que en estos casos nos hallamos frente al pasaje de un extremo a otro a través de un término intermedio, y no ante una oposición tajante entre dos polos conceptuales.

del trabajo se ve, pues, que es el conocimiento de la poesía misma de Darío lo que nos obliga a rechazar una presunta fuente (becqueriana o de cualquier otra procedencia) de los versos finales de "Lo fatal". Más bien, lo que ahora corresponde al ver la persistencia de la imagen del camino en Darío y cómo atraviesa toda su obra, es preguntarse por su significado dentro de la poesía del gran artista.

Darío puede haber llegado a ella por su educación religiosa infantil, por el uso ya proverbial de la imagen en la lengua española, o acaso por la idea romántica del poeta errante. No creo que pueda resolverse esta cuestión. Cualquiera que fuere su origen, lo que puede observarse es cómo Darío abrazó y desarrolló la imagen a medida que fue creciendo su arte. El punto de partida está, desde luego, en las poesías del Darío adolescente, que contempla "absorto" el camino que le ha dispuesto el Destino y "allá va" por el mundo con su don divino, al margen de la sociedad. Debe recorrer un camino difícil, lleno de abrojos, que pone a prueba su vocación. Elige, como alma superior, el camino que lleva a la conquista de la gloria. En la etapa de *Azul... y Prosas profanas* el camino se sigue bajo el signo de la ilusión, el ideal; son los años de los viajes al "azul", en busca de la princesa que espera. Aparece la identificación con Jasón, el caudillo de los argonautas que van a buscar el precioso vello cino de oro más allá del mundo conocido. Comienzan también en esta época, aunque culminarán en la siguiente, los viajes en el interior de sí mismo, para tratar de llegar a la "fuente".

A partir de *Cantos de vida y esperanza*, con la llegada del "otoño" vital, desaparecen los objetivos que Darío se había impuesto en su camino. Queda, simplemente, un "camino de la vida" que se le ha transformado en un "camino de la muerte". El poeta se siente ahora un Ulises que descubre con alivio una isla en que puede descansar de sus aventuras con las "sirenas". La visión se interioriza. Darío sigue profundizando en las dos direcciones de la experiencia órfica: hacia su alma ("microcosmos") y hacia el universo ("macrocosmos"), buscando una coincidencia entre ambos mundos.

En unos poemas la vida individual siente latir dentro de sí el ritmo de las fuerzas que gobiernan el cosmos (lo que en este trabajo se ha llamado "la perspectiva cósmica"); en otras poesías (no estudiadas aquí), por medio de una imponente manifestación de la naturaleza la vida cósmica deja vislumbrar su secreto por boca del poeta vidente que se ha sumido en ella. En todo caso, el "camino de la muerte" resulta ser el camino al misterio cósmico (muerte) desde el misterio cósmico (nacimiento), a través del enigma de la vida individual.

En realidad, como ha podido verse, se puede trazar un esquema de la poesía de Darío tomando como eje el motivo del camino. Tan entrañablemente compenetrado con él está el poeta. Creo que una de las razones de esta compenetración se encuentra en que la imagen del camino no es un mero recurso literario de Darío, sino corresponde a la concepción de lo que quiso hacer con su vida y a lo que, en efecto, fue su vida misma. Desde los catorce años, con su primer viaje a El Salvador, Darío estuvo viajando hasta su muerte, siendo lo que él bautizó como el "poeta errante". Aparte de su hondo sentido poético, es verdadero también al pie de la letra que Darío tuvo "hambre de espacio y sed de cielo" ("Yo soy aquél...", *Cantos vida asp.*, p. 629). Desempeñó cumplidamente el papel del poeta que "allá va", que ya había penetrado nítidamente en sus poemas de adolescencia. Ya fuera por la necesidad de buscar un escenario literario más amplio que el de su patria nativa, ya por su idea del poeta como un ser "desterrado" en la tierra, es decir, prácticamente sin pertenecer a un sitio determinado de ella, la vida de Darío fue un continuo desplazarse de país a país⁷⁸. La sensación del espacio que se recorre, del trasladarse de un punto a otro, de tener que decidirse entre va-

⁷⁸ De hecho, Darío decía que París era "el único lugar en que no me siento de paso", en "Rubén Darío visto por Alejandro Sux", *Revista Hispánica Moderna*, XII (1946), p. 312. Claro que París no era para Darío un lugar del mundo, sino el paraíso, o, mejor dicho, un "paraíso artificial"; cf. "París y los escritores extranjeros", *Letras*, O.C., t. I, p. 460.

rias posibilidades (= "elegir caminos"), tiene que haber sido una experiencia que habrá dejado huella en su personalidad⁷⁹.

Resulta difícil no ver un trasfondo personal en la utilización del motivo del camino que hace Darío. En su infancia o adolescencia ya sabía que si a un amiguito suyo "lo aplauden aquí [León de Nicaragua]; a mí me aplaudirá el mundo entero"⁸⁰. El funcionamiento autobiográfico del símbolo artístico parece evidente en los años de juventud de Darío, cuando con su viaje a Chile se lanza al "mar abierto" de la vida y al peregrinaje por los caminos del mundo, en busca de la gloria grande y persiguiendo sus ilusiones. En esta época aparece la imagen de Jasón navegando hacia el vello-cino de oro, símbolo literario, sin duda, pero que significativamente se desarrolla cuando Darío empieza a hacer sus grandes viajes por los océanos. Y en el "otoño" de su vida, conseguida la gloria y apagadas las ilusiones, el Darío errante por Europa (con viajes a América) puede muy bien definirse a sí mismo al escribir: "El cantor va por todo el mundo / sonriente o meditabundo" ("El canto errante", *C. errante*, p. 701).

Sea cual fuere el peso del elemento biográfico en el arrai-

⁷⁹ En efecto, Darío había llegado a forjarse una explicación que hacía del viajar un rasgo esencial del hombre. Aparece en *El Hombre de Oro*, O.C., t. IV, pp. 398-399, puesta en boca de Polión, personaje en que se refleja un aspecto tanto del Darío real como del imaginario que él habría querido ser, si la fortuna le hubiera concedido los medios: "Como sabéis, los astros del cielo están en relación con nuestros destinos. Nuestras almas están influenciadas por la música pitagórica; hay en nuestro ser una parte que nos viene de la altura luminosa. Pues bien, así como los celestes astros están en continuo movimiento —y si lo suspendiesen cesaría el orden en la máquina del universo— nuestra naturaleza nos impulsa también a no permanecer fijos en un solo punto. Y yo opino que nada hay que nos fortalezca más, espíritu y cuerpo, que el vaivén de los viajes. Necesaria nos es la traslación. De mí diré que tengo por el mejor tiempo de mi existencia aquél en que recorrí la Grecia y el Egipto. Grecia sobre todo, amigos míos..."

⁸⁰ JUAN DE DIOS VANEGAS, "La vida inquieta de Rubén Darío. El orgullo de Rubén Darío", *La Noticia* (Managua), citado por DIEGO MANUEL SEQUEIRA, *Rubén Darío criollo*, p. 33.

gar de la imagen del camino en Darío, lo cierto es que en su poesía hay una clara configuración del espacio. Surge de una tensión entre dos planos, que están vistos como un punto de partida y un punto de llegada. El poeta erra por la *tierra* porque procede del *cielo*. A su vez, en su vagar por la tierra el poeta tiene un camino amargo, porque del *mundo materialista y prosaico* debe elevarse a una *vida del arte*, para no traicionar el don divino que lleva dentro de sí. En la etapa juvenil, esta consecución del ideal del poeta se funde con el impulso de afirmarse personalmente, y salir de la *oscuridad* para alcanzar la *gloria*. Los viajes que en su juventud emprende Darío en búsqueda de ambos objetivos (en realidad, en esta época de su vida una misma fuerza lo impele hacia los dos) lo llevan a escenarios cada vez más vastos: de *Nicaragua* va a *Santiago de Chile* (y *Valparaíso*), *Buenos Aires*, *Madrid*, *París*. En estos años de viajes Darío siente que el espíritu del "argonauta del inmortal Ensueño" revive en él, o se considera actuando apostólicamente como "misionero" del modernismo⁸¹.

En *Azul...* y *Prosas profanas* el juego de los dos planos de la tierra y el cielo alcanza un nuevo y brillante desarrollo cuando Darío introduce el tema de la aventura espiritual a lo Absoluto. Éste aparece buscado en dos direcciones: en un viaje imaginario de la *tierra* al *infinito* (motivo de poesías famosas de Darío), o en un viaje interior de la *superficie* a la *fuentes* de vida que cada uno lleva (mejor: "es") en sí. En algunas poesías de la primera clase la dirección del viaje se da a la inversa: un mensaje angélico desciende de las alturas hacia el poeta. En fin, dentro de esta temática pueden mencionarse los viajes que ocurren en la dimensión

⁸¹ Así se caracteriza en el discurso que pronunció en el Ateneo de Córdoba (República Argentina) el 15 de octubre de 1896; cf. ARTURO CAPDEVILA, *Rubén Darío. "Un bardo rei"*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, p. 116. Añadía Darío, según palabras suyas que reproduce Capdevila: "La América me ha tocado como tierra de mi predicación y mis labores". También en este discurso Darío se califica de "mensajero", término que cobra su pleno sentido a la luz de los viajes entre dos planos que trato en el párrafo siguiente de mi texto.

del tiempo: del *presente* al *pasado* (al siglo XVIII, a Grecia, etcétera).

En las poesías del ciclo que se inicia con *Cantos de vida y esperanza* la búsqueda de lo Absoluto se interioriza por completo, y desaparecen los escenarios y personificaciones simbólicas con que se representaba la aventura en la etapa anterior. El poeta "ciego" marcha ahora a tientas por el "camino de la muerte", es decir, va del plano del *enigma* (existencia individual terrestre) al plano del *misterio* (lo *cósmico*), al que accederá por la puerta de la muerte.

En Darío, pues, existen los elementos de una "poética del espacio", para usar la expresión de Gaston Bachelard. El "camino" es una de sus manifestaciones; las "interioridades iluminadas", inteligentemente estudiadas por Jaime Giordano⁸², son otra, y creo que la lista podría alargarse. La imagen del camino se ajusta perfectamente al individualismo extremo de la época "fin de siglo"; con ella se retrata de cuerpo entero el poeta aislado del modernismo, que sigue ensimismado su personal destino en busca de una realidad superior a aquella en que le tocó vivir. Con la tensión creada entre un punto de partida y otro de llegada, sirve muy exactamente de cauce a ese sentido de impulso y anhelo (que suponen un "aquí" y un "allá", un "esto" y un "lo otro") tan característico de Darío, que tiene su contrapartida oscura cuando el poeta sospecha que ese "gran Todo" al que aspira y que afirma con convicción (a veces con demasiada convicción), puede no ser más que una "inmensa Nada"⁸³. En fin, ya en un terreno solamente personal, el "camino" ha reflejado fielmente las diversas fases de la vida de Darío: su tristeza, incertidumbres y ambición juveniles, la aventura espiritual de sus años primaverales y la

⁸² *La edad del ensueño*, pp. 52, 103, 133, 145, 154 y 159-190. Sobre el sentido de los "espacios interiores" en el modernismo, como refugio del individuo frente a un mundo exterior despersonalizado, discurre desde un punto de vista de sociología literaria ÁNGEL RAMA, "Prólogo" a RUBÉN DARÍO, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, páginas xxxiv-xxxix.

⁸³ ERIKA LORENZ, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*, p. 99 y JAIME GIORDANO, *La edad del ensueño*, pp. 74-76 y 203.

visión descarnada y honda del enigma de la vida en el ocaso de sus días.

DARÍO, "FUENTE" DE SÍ MISMO

Cuando Darío termina "Lo fatal" escribiendo: "¡Y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...!" está configurando su intuición con una imagen que, según la documentación que he reunido, venía cultivando por lo menos hacia veinticinco años. Cualquier investigación sobre fuentes de este poema debe tener presente la antigüedad y profundo significado del "camino" dentro del mundo poético de Rubén Darío, antes de sentar que la (relativa) semejanza de sus versos finales con los de algún otro poeta revela una influencia sufrida por el autor de los *Cantos de vida y esperanza*.

En realidad, lo que nos muestra la exposición sobre la vitalidad del motivo del camino en la poesía dariana es que, si se quiere hallar una "fuente" para los últimos versos de "Lo fatal", se puede encontrar, y muy precisa, dentro de la obra del mismo Darío. En efecto, en la "Introducción" de *Epístolas y poemas*, probablemente de 1885, estudiada en "La pregunta por el fin del camino" (*supra*, pp. 303-306), ya se encuentra la fórmula que cierra "Lo fatal": "Ignoro de dónde vengo / ni adónde voy a parar". Así, pues, en el Darío de *Cantos de vida y esperanza* no sólo perdura la imagen del camino, sino vuelve a aparecer con toda claridad el pensamiento que, basándose en ella, había expresado dos decenios atrás. De modo semejante, más arriba en la misma "Introducción", cuando el poeta se siente atormentado por el "cáncer del escepticismo" (esto es, por la "duda" que domina su razón desde la pérdida de la fe católica) quedan envueltos en angustiosas tinieblas el origen y el fin de la vida:

El hombre en el mundo, errante
lleva la tumba adelante
y la negra noche atrás.

Y no sólo los versos finales, sino la intuición básica del conflicto desarrollado en "Lo fatal" se encuentra en la poesía de adolescencia de Darío. También en "La pregunta por el fin del camino" (*supra*, pp. 303-306) se ha visto la poesía "¿Hasta dónde?", de alrededor de 1881, que presenta la típica postura dariana de interrogación ante lo desconocido. En "Lo fatal" la forma superior de vida de la naturaleza, el hombre, es, paradójicamente, la más desdichada: la conciencia humana, que se da cuenta del misterio que envuelve la vida y registra el consiguiente sufrimiento, es la causa del dolor de la existencia. Exactamente la misma idea está en "¿Hasta dónde?":

En la forzosa lucha por la vida,
¿cómo esquivar la ley del sufrimiento,
si en consorcio fatal va refundida
la sombra con la luz al pensamiento?

El hombre está sometido a una "ley del sufrimiento"; se trata de una "ley", es decir, de algo constitutivo del ser humano. Este "sufrimiento" consiste en que "va refundida / la sombra con la luz al pensamiento", o sea, en que el pensamiento librado a sus propias fuerzas no alcanza a disipar la "sombra" que rodea al hombre: no soluciona los interrogantes básicos de la existencia, sino que al inquirir sobre ellos, los exacerba sin poderles dar una solución. Y obsérvese el adjetivo que Darío aplica a ese "consorcio" de "sombra y luz": es *fatal*. ¿Puede dudarse de que en "¿Hasta dónde?" esté presente la idea de "Lo fatal"?

En verdad, es notable la persistencia durante toda la obra de Darío de las preocupaciones que cuajaron en su adolescencia. El nuevo estilo que se inicia con *Azul...* no significó una ruptura con sus temas anteriores, sino una profundización y enriquecimiento. Jaime Giordano ha consagrado certeras páginas a este aspecto de la creación poética de Darío⁸⁴; para el estudioso chileno la gran transformación que

⁸⁴ *La edad del ensueño*, pp. 13-49; en otros pasajes de su libro, pp. 114, 118-120, 130, 186 y 201, J. Giordano examina correspondencias

se realiza en Darío es el paso de un alegorismo inicial (es decir, de una poesía en que dominan los conceptos) a un simbolismo siguiente (basado en el vuelo de la imaginación, la sugestión y la ambigüedad de los símbolos). Así se explica que en Darío "veamos a la inteligencia como la prehistoria de su imaginación"⁸⁵.

Mi estudio confirma plenamente la tesis de Giordano. Los citados pasajes de la "Introducción" de *Epístolas y poemas* y de "¿Hasta dónde?" contienen, sí, la fórmula de los últimos versos de "Lo fatal" y la idea de esta poesía, pero indudablemente faltan el arte y la densidad de sentimiento del Darío en su plenitud. El "Ignoro de dónde vengo / ni adónde voy a parar" aparece en medio de una estrofa de neto carácter intelectual, en que Darío simplemente nos relata el contenido de su primer libro, obra de un joven que inicia su navegación en la vida (la "barquilla" lanzada a alta mar es una alegoría tradicional del curso de la vida). Se trata de una observación entre otras; Darío no ha profundizado en ella como en un enigma, según hace en "Lo fatal". Tampoco los versos acaban al menos una estrofa, y no representan, por tanto, como en "Lo fatal" el culminar de una desolación que atraviesa toda la poesía hasta estallar en el atroz grito final. Se recordará, por otra parte, que el "no saber adónde vamos / ni de dónde venimos" corresponde a un tipo de fórmulas del Darío maduro en que expresa un

entre poemas de juventud de Darío y otros de su época modernista. Ocasionalmente, pues caía fuera del tema de su libro, ERIKA LORENZ, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*, pp. 11 y 64-67, había señalado la continuidad entre la obra juvenil de Darío y sus libros famosos. Observaciones sobre la reelaboración de motivos de poesías escritas en Centroamérica por el Darío de años posteriores se encuentra en ALAN S. TRUEBLOOD, "Rubén Darío: The Sea and the Jungle", *Comparative Literature Studies*, IV (1967), p. 447, nota 8, y ARTURO ECHEVARRÍA, "Estructura y sentido poético del *Golosoquio de los Centauros*", *La Torre*, año XVII, núm. 65 (julio-septiembre de 1969), pp. 126-127. Huelga decir que en los trabajos en que se ha utilizado el corpus poético completo de Darío puede verse esta continuidad temática de su obra, aunque sus autores, guiados por otros propósitos, no hayan detenido su atención en este aspecto.

⁸⁵ JAIME GIORDANO, *La edad del ensueño*, p. 120.

sentimiento de impotencia personal o de desvalorización del momento presente: el hombre o la actualidad son vistos como partículas dentro del campo magnético de fuerzas que crean dos polos de misterio. Esta complejidad artística y estilística está, desde luego, ausente de los versos de la "Introducción". En fin, para comprobar cómo el joven Darío está contemplando intelectualmente el problema de la fuerza que lo mueve, obsérvese el orden de las oraciones: es un orden lógico, en que el caminar aparece representado, naturalmente, como procediendo de un punto ("Ignoro de dónde vengo") y dirigiéndose a otro ("ni adónde voy a parar"). Falta totalmente la sensación de misterio envolvente que logra Darío en "Lo fatal" al invertir los términos. A este respecto, señalemos que en "La hora de tinieblas" de Pombo y en la *Rima II* de Bécquer se encuentra el mismo orden lineal (partida—llegada) en el recorrido del camino que en la "Introducción" de *Epístolas y poemas*; puede verse cómo en "Lo fatal" Darío superó las formas intelectualizadas con que el romanticismo y el postromanticismo hispánicos trataban el tema del destino.

En cuanto al cuadro *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*, si bien es cierto que estas palabras que escribió Gauguin al terminar de pintarlo dan la imagen del camino con el orden lógico de un punto de partida y otro de llegada, interesa observar que en la pintura misma la narración se hace de la derecha (el nacimiento) a la izquierda (la vejez). De este modo el espectador, que comienza la "lectura" de la tela por la izquierda, contempla la parábola de la vida desde el fin. Así, el misterio de la vida debe contemplarse a través del enigma de su caducidad, término final de un ciclo de origen y florecimiento que rememora y al que se resigna la anciana acucillada en el ángulo inferior izquierdo. En esta discordancia entre la leyenda y el cuadro mismo, lo que evidentemente ha pasado es que, como pintor, Gauguin dominaba el arte de sugerir un misterio; como escritor no alcanzó a tener la formación literaria para hacer algo análogo⁸⁶. Su pintura, no sus palabras,

⁸⁶ Lo que sí tenía Gauguin era el talento para entender diáfana-

coinciden plenamente con Darío en la interpretación de la vida desde la muerte; el *D'où venons-nous?*... corresponde al "camino de la muerte" del nicaragüense. Como éste (al fin, buenos "simbolistas" los dos), Gauguin coloca la existencia entre dos puntos de un primer plano de vida natural detrás del cual está el misterio⁸⁷.

Dirijamos la atención, por último, a la estrofa de "¿Hasta

mente que su pintura y sus palabras pertenecían a dos dominios artísticos diferentes. Cuando se interpretó su cuadro como una alegoría de la inscripción que había colocado a su izquierda, protestó vigorosamente, señalando la independencia y anterioridad de su imaginación frente a las palabras con que había racionalizado su "sueño": "Au réveil, mon oeuvre terminée, je me dis, je dis: d'où venons-nous [?], que sommes-nous? où allons-nous? Réflexion qui ne fait plus partie de la toile, mise alors en langage parlé tout à fait à part sur la muraille qui encadre, non un titre mais une signature" (Carta a André Fontainas [Tahití, marzo de 1899], *Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*, p. 289). Concluyendo con Gauguin, téngase en cuenta que, si al relatar a su amigo Monfreid en febrero de 1898 la "légende" que ha expresado en la pintura, lo hace desde el origen al fin (*Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, Falaize, 1950, p. 119), cuando tres años más tarde debe explicar el cuadro a Charles Morice parte inevitablemente de izquierda a derecha, comenzando por el *Où allons-nous?* y terminando en *D'où venons-nous?* (*Lettres de Gauguin à sa femme et ses amis*, p. 301).

⁸⁷ En el "non sabe donde ymos nin donde venimos / el viejo, el moço, el niño de cuna" de Sánchez Talavera, que también presenta en primer lugar la destinación y luego la procedencia, apenas es necesario decir que no ha de tratarse de una inversión de tipo simbolista. Teniendo en cuenta que Talavera es ajeno a cualquier preocupación artística, podría pensarse que ha escrito las dos ideas juntas sin propósito deliberado de crear una inversión: el "nin donde venimos" se le habría ocurrido tras escribir el "non sabe donde ymos". Habría sido arrastrado momentáneamente por una simetría formal con el concepto anterior, no porque el punto le interesase. De hecho, la procedencia no aparece tratada en ninguna parte del "dezir"; el tema de éste es la muerte ("donde ymos"): cómo más arriba se ha visto (*supra*, p. 285), en esta poesía Talavera expone sus ideas contra la inmortalidad del alma. Del origen del alma ("donde venimos") no habla Talavera; cierto es que falta la estrofa final del poema, pero de la manera como ha venido desarrollándose su pensamiento, no queda uno inclinado a pensar que tocara el tema siquiera en los últimos versos.

cuándo?" que presentaba el drama del pensamiento en términos totalmente darianos: al querer solucionar por su cuenta (es decir, al margen de la fe) el problema de la vida no hace más que infligir dolor al hombre, pues su fracaso revela penosamente la insuficiencia de las fuerzas humanas. Ahora bien, la semejanza de ideas no debe hacernos olvidar el abismo artístico que media entre "¿Hasta dónde?" y "Lo fatal". La presentación que hace el Darío adolescente es totalmente discursiva; leemos una razonada argumentación, más próxima a una disquisición filosófica que a un sentir poético. Hasta se habla de "la ley del sufrimiento", que, junto con la expresión del verso anterior — "la forzosa *lucha por la vida*" — muestran el ambiente de científicismo en que se movía en su juventud el poeta. Ambiente científicista contra el que Darío pronto reacciona buscando un "más allá", una fuerza divina responsable de los fenómenos. Avanzando por este camino, en "Lo fatal" Darío cuajó la angustia y desesperación del hombre que debe vivir no sólo sujeto a "ley" y "lucha", sino en medio de "el triunfo del terrible misterio de las cosas" ("Coloquio de los Centauros", *Prosas prof.*, p. 573).

"UN FAMOSO POETA ES MENOS INVENTOR
QUE DESCUBRIDOR"

(Jorge Luis Borges, *La busca de Averroes*)

Para terminar, volvamos a la supuesta fuente becqueriana que ha dado ocasión a estas consideraciones sobre la vida de un *topos* literario y sobre un motivo del arte de Darío. Éste, que no en balde era un poeta "vidente", ya había previsto que se iba a asignar a sus poesías "fuentes" de toda índole. En 1906, en las "Dilucidaciones" al frente de *El canto errante*, p. 699, se lamentaba de que, como poeta, "haga pensar a determinados profesores en tales textos". Con mayor libertad y agudo sentido crítico se expresaba años más tarde en una confidencia nocturna a Alejandro Sux:

Todavía no estoy muerto y ya se anda diciendo por ahí que destiñen sobre mis poesías toda una muchedumbre de poetas de medio mundo. Pronto van a decir que les imito, después que les plagio... ¡y después que les robo! Y usted sabe que no hay nada nuevo... que el aire del Universo lo tiene todo desde que existe. Yo respiro ese aire y escribo lo que me dictan siglos remotísimos y mundos desconocidos⁸⁸.

En ese "aire del Universo que lo tiene todo desde que existe" se encuentra lo que en este trabajo he identificado históricamente como el viejo *topos* cristiano del "homo viator", que, ya secularizado (menos en Talavera), habrán asimilado los cinco autores aquí estudiados. Pero la fórmula "el aire del Universo" que emplea Darío abarca más que una referencia a un *topos* literario; en última instancia, es más certera y nos ayuda a fijar definitivamente el marco en que hay que colocar a los versos finales de "Lo fatal". Pues si es cierto que la imagen del "camino de la vida" se encuentra tanto en el Viejo como en el Nuevo Testamento⁸⁹, el

⁸⁸ "Rubén Darío visto por Alejandro Sux", *Revista Hispánica Moderna*, XII (1946), p. 315. Aprovecharé para señalar que esta opinión de Darío sobre la originalidad literaria, recogida por Sux en los años finales de la estancia del poeta en París, representa una de sus tantas ideas de la juventud, profundizadas más tarde con una mentalidad simbolista. Véase este pasaje de su artículo "El triunfo de Préndez", en *La Época* (Santiago de Chile), 29 de noviembre de 1888: "Parece que en las generaciones del arte existiese una potente y misteriosa ley atávica, por la cual en cerebros nuevos y vírgenes florecen en ocasiones repetidas ideas viejas que brotan espontáneas; porque no siempre el artista al emplear recursos o procedimientos va a buscar enseñanzas o a consultar la vida antigua; las coincidencias se encuentran a cada paso, y autores hay que no sólo en el plan sino en detalles y primores de una obra, han imitado, o mejor dicho, han repetido lo hecho por otros desconocidos por ellos. Por esto es muy fácil calificar de plagio una frase, una idea, un verso cualquiera, sin el examen suficiente; pero muy difícil si se aplican los cánones del buen criterio, como los expuestos con claridad en la *Poética* de Campoamor" (*Obras desconocidas escritas en Chile*, p. 263).

⁸⁹ Sin pretender ser exhaustivo, me remito a los siguientes estudios: Wilhelm Michaelis, artículo ὁδός en G. KITTEL-G. FRIEDRICH, *Theological Dictionary of the New Testament*, vol. V, Grand Rapids, Mich., Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1967, pp. 42-114; FRIEDRICH

mismo simbolismo de considerar la vida como un "camino" que se recorre lo hallamos en textos de Egipto desde el siglo XVI a. C. hasta la época de los Ptolomeos⁹⁰, en la antigua Grecia⁹¹, en la doctrina de Buda⁹², en la vieja religión china⁹³ y en el Corán⁹⁴. No corresponde especular aquí sobre las razones de estas coincidencias, pero creo que no se suscitará una cuestión de fuentes para explicarlas⁹⁵; se trata, evidentemente, de una metáfora universal. Darío ha visto

NÖTSCHER, *Gotteswege und Menschenwege in der Bibel und in Qumran*, Bonn, Peter Hanstein, 1958; ANDRÉ GROS, *Je suis la route. Le thème de la route dans la Bible*, s. I., Desclée de Brouwer, 1961, y EERO REPO, *Der Weg als Selbstbezeichnung des Urchristentums. Eine traditionsgeschichtliche und semasiologische Untersuchung*, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia, 1964.

⁹⁰ B. COUROYER, O. P., "Le chemin de vie en Égypte et en Israël", *Revue Biblique*, LVI (1949), pp. 412-432.

⁹¹ Cf. OTFRID BECKER, *Das Bild des Wekes und verwandte Vorstellungen in frühgriechischen Denken*, Berlín, Weidmann, 1937. WOLFGANG HARMS, *Homo viator in bivio Studien zur Bildlichkeit des Weges*, München, Fink, 1970, estudia la continuación en la Edad Media de un motivo de la temática griega del camino.

⁹² Recuérdese que Buda anuncia su doctrina en el sermón de Benarés enseñando que debe seguirse "el sendero del medio". Este concepto, que a continuación se precisa como el "noble sendero óctuple", es la quintaesencia de la "Norma" del budismo; véase, por ejemplo, HERMANN BECKH, *Buddha und seine Lehre*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 1958, pp. 71-72, 119-122, 135-138, etc.

⁹³ El *Tao*, o sea el "camino", es el concepto fundamental de la religión y la moral chinas. La imagen del camino informa el pensamiento chino desde los tiempos más antiguos que nos es dado conocer; cf. C. P. TIELE-N. SÖDERBLOM, *Kompendium der Religionsgeschichte*, 4. Aufl., Berlín, Theophil Biller, 1912, p. 62.

⁹⁴ Véase EERO REPO, *Das Weg als Selbstbezeichnung des Urchristentums*, pp. 161-162.

⁹⁵ Salvo en el caso del Corán, que, según E. REPO, *op. cit.*, pp. 162-166, debe la terminología del "camino" a las colonias judías y cristianas (de origen judío) establecidas en Arabia. B. COUROYER, *art. cit.* en la nota 90, p. 430, insinúa la posibilidad de una influencia egipcia en la imagen del "camino de la vida" del libro de los Proverbios de la Biblia. Concluiré este punto indicando que no he podido leer el estudio de E. REPO, "Syitä tie-ja vaellusmotiivin käyttöön" ["Fundamentos del uso del motivo del camino y del viaje"], *Teologinen Aikakauskirja*, LXVIII (1963), pp. 179-190.

perfectamente esto. Al traducir lo incomprensible del destino humano en su "¡Y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...!", ha escrito lo que le dictaban "siglos remotísimos y mundos desconocidos" (i.e., reflejando la huella dejada por lo divino en aquel momento inicial de la creación cuyo origen se pierde en el tiempo). Metáforas modernistas aparte, Darío ha sentido, con profunda intuición, que no expresaba en sus versos ninguna ocurrencia personal, sino que revelaba un funcionamiento secreto de la vida: "el vate, el sacerdote, suele oír el acento / desconocido" ("Coloquio de los Centauros", *Prosas prof.*, p. 574).

Concluyamos esta larga disquisición sobre la metáfora del camino, que corona una de las joyas de la poesía en lengua española. Otras palabras de Borges cerrarán oportunamente mis páginas: "Es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido desde siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar"⁹⁰.

GUILLERMO L. GUITARTE

Boston College.

⁹⁰ "Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 670.