

¡Música pagana! ¿De qué cuadrante de la pagania procede esa música del no tiempo? En varios pasajes, prosa y verso, menciona Rubén a Epicuro. Y al referirse a su poesía «Programa matinal», en *Historia de mis libros*, habla de su epicureísmo. No creo que sea ésta exactamente la filosofía de la antigüedad, «la música pagana» latente en la poesía de lo erótico rubeniana. Hay otra con la que se ajusta más estrechamente, el hedonismo. El hedonismo de la escuela cirenaica, cuyo jefe Aristipo fue llamado por Platón «el refinado». El placer es el bien, y constituye el fin de la vida. Pero ese placer es actual y particular, en lo cual se diferencia de la felicidad, que es un sistema de placeres particulares y por ende pasados o futuros. Aristipo no valora ni el recuerdo del placer pretérito ni la esperanza del futuro, aquél porque ya no existe y éste porque todavía no es. Epicuro y los suyos introducen el factor tiempo, y frente a los goces, a los instantes sueltos de placer, proponen un conjunto, un todo, una ordenación de los placeres.

No hay duda. Rubén Darío, tal como se nos presenta hasta ahora, como poeta de lo erótico, cantando la prioridad del placer sobre las demás cosas del mundo, gozador del presente, negándose a las otras cosas de lo temporal, es un hedonista. Pero el erotismo, ¿se quedará así reducido y así confinado, en su lírica? No; es un poder tan activo que rebasa sus límites propios, lo sensual puro, y, en busca de su intensificación y acrecimiento, se entra por los campos de la imaginación. Los sentidos no se bastan; los sentidos, aunque la tengan, no quieren tener historia. Y llega un punto en que el erotismo rubeniano quiere historia. ¡Qué tentación para ese afán expansivo, la de reforzar el poder elemental de los sentidos con la imaginación voladora, trasladar el puro sensualismo a regiones lo más alejadas en tiempo y espacio! Lo erótico seguirá en su lugar primado, pero fantaseándose. Entraremos en una zona nueva del afán sensual: lo erótico como fantaseo. Derivación natural de aquella forma simple, complicación primera que se busca, en su ardor inextinguible de vivir y más vivir. Empieza lo erótico—el monstruo—a entrar por el laberinto que su misma ansia le construye. Drama del laberinto, con desenlace venturoso o catastrófico, según se encuentre o no una Ariadna—muy poco de carne y hueso—que saque el aventurado del magno enredo de lo erótico. De otro modo, no hay quien lo salve.

EL OLÍMPICO CISNE

Ese mundo de los sentidos, tan suficiente para Rubén en muchos de sus poemas, es el que está más al alcance de la mano; es el tangible, el presente; mundo de lo inmediato. Pero cuando el afán erótico quiera tras pasarlo, en demanda de mayores espacios, se entrará forzosamente en otros mundos mediatos, a los que se llega por diferente ruta. *Mundus sensibilis*, al que sentimos, percibimos, mediante el operar sensorial. *Mundus intelligibilis*, el que recibe y comprende la inteligencia. ¿Quién hay que viva exclusivamente en su mundo inmediato? Cada quien para, proyecta o sueña su otro mundo, donde las cosas no son como las que le circundan ahora, sino como las forja, sobre la dócil materia de lo que no es, el deseo fantaseador. *Mundus imaginabilis*. De la capacidad imaginativa que la persona disponga, de la cantidad de materiales que posea para labrarse con ellos sus fabulosas edificaciones, dependerá la extensión y la calidad de su mundo mediato.

Se sirve el imaginar, para componer sus filtros, de muchos ingredientes; no sólo de los nacidos del puro capricho mental, sin referencia a cosa real alguna, no sólo los de la realidad común, que ella eleva a descomunales, sino de datos de cultura, por decirlo así, de elementos adquiridos intelectualmente. Entre otros, de lo histórico. Vive lo histórico, además de en sus casilleros rigurosos, preparados por el historiador, donde se lo encuentra en su estado puro y su significación propia, pasando y reparando ante la fantasía, ofreciéndose a ella, como solar apto para sus soñaciones. Y así se alzan esos mundos histórico-imaginarios de la literatura, combinación de unos cuantos elementos reales—hechos de cultura—con la querencia de una imaginación que opera con ellos como el alfarero con la arcilla.

No son decoraciones sin más, escenografías. Más bien se presentan como un conjunto de modos de vida, de pensar, de sentir, que nos atrae fascinadoramente. Satisfacen a algo más que al devaneo ab-

soluta del espíritu, a una tendencia más profunda y duradera. Si unos buscan en ellos cobijo para una nostalgia, presa para un capricho sentimental, otros se vuelven a ese mundo como a un modelo o escuela de vivir. Al dirigirnos a ellos nos dirigimos a unos valores, no estimados intelectualmente, pero sentidos como deseables, y que se revisten de concreciones históricas y locales. Esa vestidura de apariencias es su lado pintoresco, que encubre con formas y colores característicos su auténtica significación. El que se imagina a lo trovador, latúnd en mano, dama en la ojiva y luna en el cielo, no es que quisiera vestirse de máscara, sino que sueña en vivir inmerso en un concepto de la vida sentimental distinto del de 1830. Son términos de un deseo que complica su aspiración a ser—es decir, su condición de cumplirse en la vida—con la ilusión de que eso mismo fue ya antes, y por lo tanto le confirma en su posibilidad de realización.

HELENISMO

Éste, el mundo helénico, es el más permanente de todos, en el ánimo del hombre. Muere la Grecia histórica y real, y nace la crisálida de *lo griego*, siempre presente en la historia, hasta en los siglos en que se le tenía por más soterrado, y nos salta a la vista, en una cierta gracia sensual con que un ángel gótico se envuelve en sus leves pañerías con los mismos pliegues húmedos con que se ceñía en ellas una diosa pagana. Lo que ha sido el helenismo, en su estricta acepción, desde la Alejandria de los últimos Ptolomeos a la polaridad Apolo-Dionisos nietzscheana, se ha historiado suficientemente. Yo me refiero ahora a aspectos no científicos, en que no entra la filología ni la reconstrucción intelectual de sus formas de vida. A una especie de paraíso que se sitúa en una Grecia liberalmente entrevista por la imaginación. Al no atenderse a precisiones históricas rigurosas, al ser más vagos y flexibles para el deseo, se asemejan más que a otra cosa a visiones. El sabio las tendrá por subproductos espúreos de la cultura, y el helenista filólogo los mirará con ironía, sin darse cuenta, en su razón literal, de que esa Grecia no es un objeto de conocimiento, sino un norte para deseos sueltos en busca de rumbo.

Eso fue lo griego para Rubén. Un área de fijación para la inquietud

acuciadora de sus deseos, en la cual se posaban porque allí podían vivir y medrar al aire favorabilísimo de las afinidades. Mundo histórico que dejaba de ser histórico, porque las experiencias de sus sentidos se creían que lo actualizaban. Curioso juego que busca lo histórico para revivirlo como no histórico. Acaso el análisis de algunas poesías rubenianas nos explique su profunda razón de ser.

El poeta canta en «Mediodía» la plenitud azul y solar de su tierra:

Es la isla del Cardón, en Nicaragua.

Y entonces, una Grecia en la que él no ha estado, un sol y un cielo que nunca ha visto, se le suben a la imaginación:

*Pienso en Grecia, en Morea o en Zacinto.
Pues al brillo del cielo y al cariño del agua
se alza enfrente una tropical Corinto.*

Es el espejismo helénico que se apoya en un nombre, Corinto, y en una similitud, sentida, querida, de la luz y el ardor del aire.

¿Estudiar los orígenes literarios y librescos de esa tendencia de Darío? Ya que él no pisó suelo griego, ni sabía la lengua, ¿de qué obras y autores sacó ese helenismo extemporáneo? Así podía preguntarse justídicamente, desde su punto de vista, el erudito. Y en parte lo ha contestado, en su libro de singular mérito, quien es más que simple erudito, el distinguido crítico argentino Marasso Roca. Pero poco valen esos orígenes foráneos, junto al otro, de donde le venía a Rubén su complejo griego, y que no requiere investigación, porque nos lo tiene declarado limpidamente él mismo. Hallándose en Mallorca se pregunta por qué la conoció tan tarde:

*¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza
formada de tristeza, de vida y de esperanza?*

Se sentiría un mallorquín perfecto, gustador de

el divino y eterno rumor mediterráneo.

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

*Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
es recordado por mis íntimos sentidos:
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
como en ondas atávicas me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.
Mas ¿dónde está aquel templo de mármol y la gruta
donde mordí aquel seno, dulce como una fruta?*

[«Epístola a la Sra. de Lugones»]

¿Ilusiones que se forja el poeta? Quizá, pero expresadas con tal plenitud que las convierten en una vívida realidad espiritual. Su helenismo es un mandato secular, que le corre por las venas, y no un influjo literario. Esa pertenencia de su ser a lo griego poco tiene de reflejo literesco y mucho de fe humana. Ni las sirenas, ni la gruta, ni las luces verdaderas de Grecia, fueron nunca pasto de sus sentidos. De los externos. Pero, ¿y los «íntimos sentidos»? Sentidos no externos, no corporales, alusión del poeta a un ver, a un oír, que tiene adentrados en su alma, y con los que alcanza las realidades íntimas, esas del alma. Sentidos espirituales, más antiguos y expertos, ellos le recuerdan lo que los otros sentidos, los de fuera, se empeñan en que no han visto nunca. Y unas «ondas atávicas»—atinada precisión expresiva que tiene siempre la buena poesía—le acarrearán añoranzas, sentimientos de ausencia de lo que jamás estuvo presente a unos sentidos y jamás dejó de estar presente a los otros. ¿Cabe decir más explícitamente que lo griego—fuesen cuales fuesen los estímulos literarios que hallara Rubén en sus lecturas—lo llevaba dentro el poeta? ¿Sería delicado, después de estos versos, buscar en libro alguno el origen de su helenismo? Esencia universal, lo griego flota en infinitas sensibilidades, en cada una a su modo, y se reconoce en millares de conciencias. Fogaril misterioso, arde en su antiguo hogar y de cuando en cuando aflora una de sus llamas, en lugares inesperados. Cuando Rubén escribe esos versos le

posee un algo de esa lumbré que no distingue de razas, tiempos ni latitudes, y que se enciende lo mismo—en sus diversas maneras—en un teutón como Goethe que en este hijo de la tropical Nicaragua diminuta. Conocido intelectualmente—claro es—por obra de la cultura literaria y artística, se torna materia de vida, se reconoce como vida en una naturaleza humana, afín al modo griego de sentir al hombre y dotada de capacidad imaginativa revivificante.

LO GRIEGO Y LO ERÓTICO

¿Cuál, de entre las muchas hechiceras voces que componen el coro de la perfección griega, fue más perceptible para Darío, y acertó a encantarle toda su vida? ¿Por qué se siente «griego antiguo», «loco de melodía» helenica que nunca dejará de oír? ¿Será acaso por «las sirenas rosadas que atrajeron su barca»?

*Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo;
por ti me halaga el suave son de la flauta griega,
* * * * *
junto a la adolescente que en el misterio inicio
apuraré, alternando con tu dulce ejercicio,
las ánforas de oro del divino Epicuro.*

[«Propósito primavera»]

Es el erotismo, aquel que unas veces se obstina en vivir fuera de todo tiempo, en el país que no tiene más nombre que placer, el que ahora le impele a trasladarse a la Grecia que se imagina. Por el amor le agrada el son de la flauta griega.

A una de sus poesías, y no de las mejores, titula Rubén «Eros» precisamente. Rememora su juventud en Nicaragua cuando

hay en mi mente un sueño siempre vario y distinto.

Es en Corinto, o en Chinandega, en su patria. Y dice:

*En cada mujer miro como una ninfa griega;
en poemas sonoros sus frescas gracias pinto.*

Se le figura cada moza que pasa, por detrás de sus naturales y visibles gracias, otra cosa: ninfa y griega. De lo visto, que tantas veces le fue suficiente, porque los sentidos no le pedían más, se pasa a lo representado por la imaginación. Por lo amoroso le gusta lo griego, dijo en «Propósito primaveral»; y más adelante por el mismo camino, cada mujer transeúnte es una ninfa. Rubén se vuelve hacia lo helénico porque allí descubre un clima erótico—y por eso erotógeno—donde los deseos de sus sentidos se verán rodeados de estímulos y ejemplos bellísimos y podrán medrar mejor que abandonados a sí mismos.

LA VERSIÓN HELENICA DE RUBÉN DARÍO

La prueba de que es el erotismo lo que mueve a Darío con más imperio que cualquier otro motivo estético o literario hacia el sueño griego, se halla en la versión que él escoge de todas aquellas que el helénismo brinda con su enorme generosidad. Grecia, su significación, está como preciosísimo diamante tallado que por cada faceta lanza un destello diverso, y con todos nos ilumina. De un modo aclara a los filósofos, y a cada filósofo, de otro a los pintores, a los escultores. Unos la venerarán como fuente del pensamiento del hombre, otros como inventora de formas, aquéllos como iniciadora de la revelación científica. Nada humano le fue ajeno. Hay versiones amplias, extensísimas, de lo griego que recogen la mayoría de sus facetas; las hay que aspiran a entrar en sus honduras, en su verdad más original; algunas son parciales, y se quedan en un punto, y en la superficie. Todas son válidas, en cuanto generadoras de vida espiritual, en cuanto guías activas de los esfuerzos mejores del hombre.

La forma más seria del helénismo de Darío se da en el «Coloquio de los centauros». La más leve es la galicista, derivada de esa idea tan corriente, que puede tener su parte de lugar común y su parte de verdad, según la cual Francia es de todas las naciones modernas la más fiel he-

redera del genio griego. Francia y Grecia aparecen juntas y parangonadas en la «Divagación»:

*Ano más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia,
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia.*

Este juicio, aunque literalmente tomado parezca hacerlo, no afirma la superioridad de Francia sobre Grecia, sino la ventaja que lleva una forma de lo griego, la afrancesada, a la forma clásica. En realidad es una Grecia frente a otra. Y la razón de la supremacía de lo greco-galo, aunque un poco vagamente diluida en la metáfora, es que en Francia Venus refina sus productos:

*Demuestran más encantos y perfidias,
coronadas de flores y desnudas,
las diosas de Clodión que las de Fidias.*

Ese preferir un escultor de tercera, artista de exquisitas menudencias, a la figura imponente de Fidias, que semeja puro exceso verbal, arrebato de un encendimiento momentáneo, se justifica por una razón un tanto inesperada:

unas cantan francés, otras son mudas.

Quiere decirse que las uñas están a la mano, las otras inaccesibles, en su mármol. Recordando la «Balada», ¿por qué no decir que para Darío no sólo la mejor musa, sino la mejor ninfa, es la de carne y hueso? Grecia, en Francia, vive. Sus ninfas, por boca de las francesas, cantan. Es lo griego, vivo, que se escapa del museo y de la estatua y toma cuerpo gentilísimo de transeúnte de los Grands Boulevards, de las calles de París. He aquí un episodio grecoparisense y mítico-galante:

*Yo he visto a Venus bella,
en el pecho una estrella,
y a Mammón ir tras ella,
que con ligero pie*

*proseguía adelante,
parándose delante
del fuego del diamante
de la rue de la Paix.*

[«Pequeño poema de Carnaval»]

La beldad de Lutecia, la metamorfosea la imaginación erótica de Rubén en la Diosa, tanto más apetecible cuanto que se puede ir detrás de su rítmico taconeo por la acera del bulevar, aunque no se pertenezca a categoría olímpica.

INGRESO EN LA MITOLOGÍA

Si seguimos rastreando por las alusiones griegas rubenianas en busca de la forma favorita de su helenismo, pronto encontraremos—ya esta visible en los versos recién citados—una pista que nos lleve a la calidad específica de esa tendencia. Al invitar al culto amoroso en el «Poema del otoño», dice:

*Aun Anadiómene en sus lidias
nos da su ayuda;
aun resurge en la obra de Fidias
Friné desnuda.*

*La sal del mar en nuestras venas
va a borbotones;
tenemos sangre de sirenas
y de tritones.*

*A nosotros encinas, laureos,
frondas espesas;
tenemos carne de centauros
y satiresas.*

Bajo el palio de Venus, Darío tiene nada menos que la pretensión de introducirnos, o—si se toma el plural en su sentido individual y no colectivo—de introducirse él, en una especie ilustre de seres, centauros, sirenas, satiresas, tritones, que no son de este nuestro mundo mortal, pobladores de un reino prodigioso. Rubén quiere codearse, simplemente, con las criaturas míticas. Su sueño es penetrar en ese delicioso coto sobrehumano que ha encandilado siglos y siglos a los habitantes más cultos de esta tierra.

Porque desde el siglo xv hasta el siglo xix los humanos se encuentran a cada esquina de sus lecturas, de sus pensamientos, con otros personajes, cada uno de los cuales significaba mucho más que una simple individualidad, y que apelando potentemente a lo humano se disimulaban en deshumanizaciones alegóricas o simbólicas: Apolo, Eros, Endimión, tantos nombres con sus respectivas leyendas, que venían a ser todo un sistema imaginario, tan permanente y brillante como el celestial. De familiarizados que estaban con ellos todos los letrados se sabían más de sus andanzas, venturas y desventuras que de las de sus prójimos y vecinos. Culto y familiaridad que no faltan en casi ninguno de los grandes poetas de tres siglos, y en cuyos temas augustos, siempre repetidos, siempre renovados, se prendían las ideas poéticas, como la yedra por el tronco guaiador. Es muy difícil entender buena parte, y de la mejor, de la lírica clásica, sin dominio de ese mundo mitológico. El siglo xix, con los románticos, empieza a derrocar esa mítica, y el nuestro la ha relegado ya a la guardarrópia, considerando que esas clásicas fabulaciones son mentiras tediosas, inadmisibles para el sentido crítico moderno. Pero el mito se vengó, burlescamente, y los hijos y nietos de esos hombres que rechazaban a Hércules, a Venus, con su soberbia nobleza de representaciones en el pasado y los tienen por reliquias de una época crédula, sin rigor lógico, se sumen diariamente en las columnas de muñequitos o *comics*, de los diarios donde Popeye, el Superhombre o Blondie usurpan borchornosamente el oficio augusto del mito, ofreciendo a la necesidad de imaginar del hombre la papilla más baja, la bazofia de más vergonzosa calidad, que jamás se le ha tendido. Es honor de Rubén Darío el haber buscado el trato íntimo con los personajes de ese augusto reino, con los dioses de siempre. En un soneto de *Prosas profanas*, «Dafne», revela su razón de volverse a lo mítico y comulgar con ello.

Quiere buscar la caña que más se ajuste a los labios de aquella doncella Dafne, transformada en esa planta, y cuando la encuentre entonará en ella danzas pánicas que encantarán a los leones y a los chivos. ¿De dónde recibirá su melodía ese don?

*Y todo será, Dafne, por la virtud secreta
que en la fibra sutil de la caña coloca
con la pasión del dios el sueño del poeta;*

*porque si de la flauta la boca mía toca
el sonoro carrizo, su misterio interpreta,
y la armonía nace del beso de tu boca.*

Nupcias de «la pasión del dios», dormida emblemáticamente en la caña del cañaveral, y «el sueño del poeta» que busca lo que le falta. La armonía nace del alegórico beso de la diosa y el mortal, cuando el poeta acerca a sus labios el carrizo. La posesión de Dafne, lo que con ella y mucho más que ella compartan otros seres míticos, es una «virtud secreta». Rubén, a quien ya no le basta para vivir su erotismo con la simple fuerza de sus sentidos, busca la potenciación, el refuerzo de su sensualidad elemental, en esas fuerzas que se ocultan tras las figuras míticas.

MUNDO DE TRASLACIÓN

La mitología le será un mundo de traslación; su pasión humana se transporta imaginativamente de la actualidad del individuo que la siente con la fatal limitación de hombre, a la eternidad del dios que la representa sin límites. Lo erótico estaba ya cansado de su forma única, material, actual. Pero lo que no se cansa es su ardor; necesita seguir viviendo, no dejar de ser, satisfacer su deseo sin pausa, y para eso, sin mudar su íntima naturaleza, sale de su horizonte de antes y halla otro mucho más dilatado en el mundo mitológico. Los dioses, los seres míticos, no son otra cosa que la nueva encarnadura que va a tomar el anhelo erótico de Rubén.

La dirección de este proceso se explica con suma claridad. Los dioses, los seres míticos, son, entre otras cosas, símbolos corporizados de

las cualidades humanas alzadas a su mayor potencia. Un dios es una cualidad, en sí misma humana, de la que participamos los terrenales pero que se escapa de su relatividad y refugio en la persona del dios, como un absoluto, superterreno. Por consecuencia, los dioses serán los blancos de los deseos y afanes de los hombres, puesto que no consisten en otra cosa sino en esos mismos deseos humanos proyectados en sus premas y seguras existencias olímpicas.

Nuestra naturaleza inventa al dios a su hechura y semejanza. Suspira el ser humano por ser fuente y lograr, con su fortaleza, poder, señorío, dominio de los hombres y las cosas; rara vez lo logra, y cuando es así, su imperio está sujeto a desvanecimiento y fin, en cada instante. La rueda de la Fortuna no se toma descansos. Pero entonces se delinea a Júpiter, amo y señor de dioses, emblema, en apariencia humana, de un poder total, que se salta los obstáculos por la violencia o la astucia, aunque sea descendiendo momentáneamente a la categoría de un bovino. El hombre se recrea en ese dios, que él mismo ha puesto en su alto trono y en cuya imagen de ilimitado poderío se vive, el infeliz, por traslación.

La hermosura femenina, según dolido testimonio de todos los ojos y plañideras confirmaciones de muchos poetas, es tan efímera o escurridiza que ha levantado tropes de metáforas de lo fugitivo. El color se empalidece, se bosqueja la arruga y las líneas se derrumban, no obstante los heroicos esfuerzos de los establecimientos donde se administran gracias añadidas y los sabios encubrimientos de los salones a media luz. Pero no importa, porque muy por encima de esos decaimientos está inmarcesible, firme en su altura, adonde no trepan las mudanzas terrenas, Venus, asegurando a todas las mujeres que, si su personal belleza se agota, la belleza femenina, como mito, de que ella es representante titular, no pasa jamás. Venus es la figuración olímpica de ese deseo de belleza eterna que suele acompañar a la condición femenina.

Otro atractivo más lucen los dioses paganos. Con ser dioses, descendien de cuando en cuando a ser débiles, a compartir sus flaquezas con nosotros, es decir, a parecerse a nosotros, que quisiéramos parecernos a ellos. Seducen más porque su perfección olímpica se permite algún deslíz, alguna imperfección, por la cual nos aproximamos. El terreno de esos deslices es la pasión humana, especialmente el amor. Son

dioses, *ma non troppo*. Hasta en eso de ser divo cabe una elegante moderación, una pasajera infidelidad a lo inflexible divino.

A este mundo mitológico transfere Rubén, como a un nuevo plano de vida, el tropel de sus impulsos eróticos elementales. Las criaturas míticas gozan y sufren de amor, también ellas. El amor de los sentidos les empuja a asumir papeles de tragedia, o a veces de comedia. De modo que se les puede mirar como a moldes, ennoblecidos por todo el prestigio de lo religioso y lo estético que los siglos les han conferido, en los cuales el cálido e informe torbellino del apetito humano puede verterse para asumir formas bellas y ejemplares.

Lo erótico, al revestirse de mitología, da en seguida con varias ganancias. Una es el quitarse de encima esa tacha de bajeza, de vulgaridad, que suele ponerse al mero apetito físico de los sentidos. También los dioses se dejan mover y agitar por él, y por eso resulta ennoblecido, más aún, deficado. Una urgencia, mirada por muchos como animal y grosera, se sitta en el linaje ilustre de las necesidades de los dioses, cobra relumbre aristocrática; el gesto animal se depura al dibujarse con trozos y esguinces celestes. Otra notoria ventaja es hacer ingresar al amor este, actual, presente, de un individuo en una Augusta tradición eterna. El deseo amoroso no es debilidad de uno, capricho aislado de este hombre: herencia insigne, es una obediencia más a esa orden que baja desde el Olimpo rodando de siglo en siglo. Rubén siente a Anadiomena protegiéndole en sus lidias de amor:

tenemos sangre de sirenas

y de tritones.

.

tenemos carne de centauros

y satiresas.

Así expresa esa relación del ser mitológico antiguo con el hombre de hoy, fatal dependencia que se nos impone por la sangre. Y, si se terciara, excelente recurso evasivo, podemos echar la culpa o responsabilidad de nuestros actos al tritón o a la satiresa que nos los dictan sin escape, desde su mitología.

Aún accede otra ventaja a lo erótico cuando se inserta en lo mitológico: se complica. Y para muchos grandes espíritus toda complicación

es un beneficio. Los sentidos, que eran los encargados antes de llevar ellos solos todo el peso del erotismo, se hacen con un aliado de fuerza: intelectualizan su empuje puramente físico y lo potencian con todas las adiciones que sacan de un modo imaginario tan rico en rasgos y aventuras amorosas como es el de los dioses. En ellos se encuentra un vasto repertorio de imágenes del apetito erótico, fragmentos de un fabuloso *ars amandi*. La mitología es la mejor simbólica posible del deseo.

LOS FAVORITOS DE RUBÉN. LA SOBERANA

Venus es la indiscutible deidad de las deidades, dueña de los señores. Atrás se vio en el soneto «Venus» cómo Rubén se humillaba ante ella con promesa de no dejar de amarla un momento. Por las calles de París las parisenses se le vuelven Venus. La razón del voluntario vasallaje está en el «Dezir a la manera de Johan de Duenyas»:

Reina Venus, soberana

capitana

de deseos y pasiones,

en la tempestad humana

por ti mana

sangre de los corazones.

Reina sobre el poeta por ser la natural señora de lo erótico. Los deseos y pasiones que agitan tempestuosamente al hombre se colocan bajo su patrocinio, como los nautas de las tormentas verdaderas bajo el de Nuestra Señora del Buen Aire.

Sin duda, la imagen en que con más seducción se le aparece la diosa es la de Afrodita emergiendo de las aguas. La visión de la diosa es origen de la carrera matinal del sol, fuente de la luz. Ya se vio cómo, si el Pegaso áureo inicia su curso por los cielos

y el espacio se llena

de un gran temblor de oro,

es que ha visto desnuda a Anadiomena.

Pocos trozos habrá, si es que hay alguno, que superen en esplendor lírico, en fastuosidad decorativa, al himno a Venus, del «Coloquio de los centauros»:

Hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena.

Nace para triunfar. Apenas alza los brazos, es conquistado el haz del mar, que se puebla de adorantes monstruos, ondulantes nereidas, curvos hipocampos,

*y caderas redondas,
tritónicas melenas y dorsos de delfines.*

Señora ya del mar, ese ardor divino se corre por todos lados, avanza en cualquier dirección, colmando todos los espacios. La magia del nombre, signo del poder de la diosa, es tanta que

*sentió que un nombre harmónico, sonoro como un verso,
llenaba el hondo hueco de la altura: ese nombre
hizo gemir la tierra de amor.*

Ya está domeneada la tierra, también, y entonces el hechizo de la recién nacida, y ya mayoral del mundo, pasa sobre las fronteras terrenales y asciende hasta sus dioses compañeros, que lo oyen asombrados; y baja hasta los profundos, prestándoles momentánea gracia de luz. Se diría que el universo había sido hasta entonces una expectativa, ofreciendo su vacío a algo que no llegaba y que ahora lo penetra hasta lo último. Venus se convierte en la plenitud del mundo. Grita el poeta: «¡Venus imperial!» El panerotismo de Darío encuentra aquí un símbolo que le permite llegar a reinar en todas partes: Venus por doquier, el panafroditismo. Se enciende tanto el poeta en este himno por haber hallado un punto de conjunción de su afán individual erótico y esta especie de poesía cósmica, con clamor musical y rasgos de gran pintura, que va suscitando la diosa en todo lo que rodea al hombre. En esta apoteosis de su reina, en este ditirambo de su energía universal, se transparenta la satisfacción del súbdito que se gloria en pertenecer a tal señora.

Muy distinta, mucho, esta Venus, de la mujer de carne y hueso de

la frase anterior. Era la indiferenciada. Ésta es la supremamente diferente, la única, la imposible de confundir, y la que se designa, no por «una» u «otra», sino por un nombre también incomparable. El erotismo de Rubén ha ganado sin cuento al ascender de aquella muchacha, y la otra y las demás, al depósito y origen de toda femineidad. Es el amor hecho idea, por ser mitología, y a la vez hecho cuerpo; y por ser representada a lo humano y en cuerpo modelo, a cuyas perfecciones aspirarían todos. Por eso distingue el himno una combinación de entusiasmo ardoroso y de gozo contemplativo, de pura adoración. Parece que el poeta, con su erotismo más exaltado que nunca, se contenta ya con lo que le proporciona esta contemplación férvida, con el gozo de adorar. Como si la constante vehemencia posesiva se transfiriese hacia arriba a una vehemencia de admiración. ¿No sería, en efecto, pretensión de enajenado, ocurrencia descomunal la de soñar en poseer a la mismísima diosa que inspira todos los afanes de la posesión? Algo como un sacrilegio en el orden de lo erótico.

EL CENTAURO

A otros seres míticos apela Rubén para vivir representadamente esa ansiedad de posesión, que nunca le deja. De entre las criaturas mitológicas menores, el centauro es una de las preferidas. Son los personajes de ese magnífico poema al que ya se aludió, el «Coloquio». Como prueba con oportuna y rica erudición Marasso Roca, la concepción del centauro en que se basa Darío para su obra es complicada y profunda. Filósofos como el gran Quirón, que sin embargo es aquel mismo en cuya boca pone Rubén el himno a Venus. Pero véanse estos versos, que lo ofrecen en su doble naturaleza:

*El ixionida pasa veloz por la montaña,
* * * * *
sus ojos atraviesan las intrincadas hojas;
* * * * *
junto a la oculta fuente su mirada acaricia
las curvas de las ninfas del séquito de Diana;*

*pues en su cuerpo corre también la esencia humana,
unida a la corriente de la savia divina
y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.*

Tiene así el centauro una energía vital triplicada, y por lo animal y por lo humano siente, al entrever a las ninfas de Diana, su sangre de apresador, su ímpetu de apresar uno de aquellos cuerpos blancos. Lo mixto de su naturaleza, animal, humana y divina, es otro modo de potenciación. Este ser extraño acerca los opuestos, y vivirse en él es no renunciar a nada, ni a lo delicado ni a lo brutal. Sigue, más adelante, otro pasaje sumamente aclaratorio:

*El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe;
en el Centauro el bruto la vida humana absorbe;
.....
con la bicornne bestia Pasifae se ayunta,
Naturaleza sabia formas diversas junta,
y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,
el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza.*

Esa ansia del corazón cósmico es la del erotismo de Darío. La brutalidad del animal (recuérdese el enlace bárbaro de los tigres en «Estrival», donde la bestia es bestia y nada más) se une indisolublemente al hombre, el instinto animal se humaniza, y aun una tercera savia, la divina, completa la alianza. No es monstruosa, porque el ser total es un símbolo y está vestido de belleza.

Nuevamente lo mitológico ha brindado a Rubén una maravillosa representación: lo erótico del animal—fuerza ciega del instinto, poder bruto—se combina con lo humano, significando la dualidad que yace en el amor, lo posesivo puro, animal, y algo que es superior, que está por encima, lo puesto por el hombre. Y luego esta naturaleza doble, hombre-bestia, por lo que tiene de simbólico, se reviste de hermosura. Ya no se podrá tildar a la vehemencia erótica de vulgar animalidad; porque su carga simbólica le otorga categoría de belleza. Es la salvación por lo bello. Rubén, temperamento estético siempre, necesitaba superponer al centauro, semibestia semihombre, una condición: la hermosura, otra de las grandes ansias del poeta, y que todo lo purifica al tocarlo. Mons-

truoso, quizá, ese frenético amor posesivo del centauro. Pero ¿qué importa si está salvado por la redentora belleza?

Este centauro representa un gran avance en la simbólica del deseo de Rubén. Otra poesía, «Palimpsesto», describía también un episodio centauresco. El tropel de centauros descubre entre las frondas la clásica escena del baño de Diana y sus damas, las ninfas. Se abren los ojos de la Injuria, en los escondidos contempladores, y de pronto uno—no se sabe quién, acaso Quirón el filósofo, quizá el robusto Folo—se lanza fuera de la enramada:

*Es el más joven y es el más bello;
su piel es blanca, crespo el cabello,
los cascos finos, y en la mirada
brilla del sátiro la llamarada.
En un instante, veloz y listo,
a una tan bella como Kalisto,
ninfa que a la alta diosa acompaña,
saca de la onda donde se baña:
la grupa vuelve, raudo galopa...*

Correspondencia exacta entre el acto del centauro y el impulso erótico, precipitándose a la posesión. Arrebató, rapto. Este centauro es de los que llamaba Henri de Régnier «les monstres du désir, les monstres de la Chair». Pero así, en su simple condición de monstruo, encarnación del afán posesivo, cayendo sobre su objeto y arrebatándolo para su placer, era demasiado brutal, notoriamente materialista. Y entonces, Rubén Darío le añade en el «Coloquio» una función más alta, la de símbolo, que automáticamente le gana el codiciado nivel de la hermosura.

LOS DIVINOS PRÍNCIPES

Muy servicial fue el centauro como símbolo erótico para Rubén. Pero aún quedaba otra figuración que lo había de representar con mayor belleza y en toda plenitud: es el cisne. El divino príncipe, como le titula en una de sus letanías de elogios, está muy lejos de tener una significación fija en la lírica de Darío. Y atrajo al poeta justamente por esa ambiva-

lencia, o plurivalencia significante, por su aptitud para expresar los contrarios, según intenté demostrar en otro escrito mío.

En una de sus varias poesías císnicas Rubén pasa revista a las gracias y virtudes de su palimpsesto favorito:

El olímpico cisne de nieve

• • • • •
 En la forma de un brazo de lira
 y del asa de un ánfora griega
 es su cándido cuello, ...

• • • • •
 Es el cisne, de estirpe sagrada,

• • • • •
 Su blancura es hermana del lino,
 del botón de los blancos rosales
 y del albo toisón diamantino
 de los tiernos corderos pascuales.

[«Blasón»]

Nada les falta: el cisne es una y verdadera alhaja. Desde la curva de su cuello, evocadora de lirras y vasos, hasta su lírica muerte. Blancura, la suya, hermana de las más preciosas blancuras. (Hasta en lo blanco hay clases.) Su cuerpo de delicadas materias: perfume, armiño, seda, luz. Y por sí fuera poco está hecho de otro material inmaterial, de sueño. Pero también los cisnes tienen su pero. Y quizá no convenga tomar al pie de la letra esa orgía laudatoria de Rubén, en la que llega hasta el calificativo de eucarístico. Porque en la estrofa tercera se le desliza al poeta, entre esa procesión de purezas, la alusión a una aventura erótica del ave. Precisamente la que le dio lugar más preclaro en la memoria, la que le saca de los lagos melancólicos y le ofrece un sitio entre los mitos, la aventura de Leda.

Si Júpiter no se hubiese encontrado a la esposa del rey de Esparta Tindareo, a las orillas del Eurotas, si Leda no hubiese tenido gracias bastantes para atraer a sí el divino deseo de Júpiter, el cisne nunca habría alcanzado tan altos destinos. Pero cuando el dios argucioso escoge al ave para, so pretexto de ir huyendo de Venus—mudada en

águila por él mismo—, refugiarse en los brazos mórbidos de la princesa, a la que hace suya por esta nada olímpica triquiñuela—«fecit olorinis Ledam recubare sub alis», dice Ovidio—, al pájaro le ha llegado el día de su muerte.

El famoso episodio de la biografía jupiteriana ha originado gran número de poemas, cuadros, estatuas, seña de su particular atracción sobre espíritus artísticos de gran calidad. Y se comprende. Insólito, nunca visto, este descomunal enlace—tal como se ofrece en su apariencia—de una bellísima mujer y un pájaro. Fenómeno puro de bestialidad, si no se sabe el secreto: que entre las alas del cisne palpita nada menos que el deseo erótico del dios de los dioses. Entonces todo cambia. La insistencia con que asoman en la lírica de Rubén el cisne y Leda, ya como asuntos de una poesía, ya alusivamente, no deja duda sobre lo obsesivo de esta imagen en el poeta; se la ve como eminente entre todas, dentro del repertorio de su simbolismo erótico.

En «Priso» el cisne se usa como marca de la altitud máxima que puede lograr la felicidad amorosa:

*fui más feliz que el luminoso cisne
 que vio de Leda la inmortal blancura.*

El ave es cifra de la dicha por haber visto el blanco cuerpo de la princesa; eso le distinguirá entre todos.

«Los cisnes» es un subtítulo de su gran libro *Cantos de vida y esperanza*. Quiso Rubén realzar la significación que para él tenía el pájaro mitológico, llevándolo a la portada misma del volumen. Hay una breve parte de los *Cantos*, sólo cuatro poemas, agrupados bajo ese nombre. Pero además inserta en el libro otra poesía titulada «Leda», fuera de esa sección. Pinta al cisne con sus prendas usuales de belleza, pico de ámbar, alas cándidas, nieve en la sombra; cuando llega el día

el cisne es de plata, bañado de sol.

Y luego, la escena misma del ayuntamiento monstruoso, con cierta complacencia voluptuosa en los detalles, de suerte que la vaga atmósfera irreal se adensa de sensualidades descriptivas:

buscando su pico los labios en flor.

*Suspira la bella desnuda y vencida
y en tanto que al aire sus quejas se van...*

La imaginación erotizante del poeta quiere evocar el acto, reproducir la escena, ofreciéndose, y ofreciéndonos, toda clase de referencias concretas.

El poema IV de «Los cisnes» pasa del describir al exaltado cantar la unión de la mujer y la bestia:

¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!

El acto se califica de celeste y supremo, y él señala como una era nueva en la vida del mundo, porque al presenciarlo

dioses y bestias hicieron pacto.

Parece como si quisiera insinuarse que, a ejemplo de Leda y el cisne, lo animal y lo divino se buscan, se compenetran, y los brutos quedan investidos cada uno con una virtud celestial, sabiduría los búhos, melodía el ruiseñor, amor las palomas. Pero (el pero es del poeta en un verso siguiente), de entre todos, los cisnes son los primeros—los príncipes—en divinidad. Empieza otra de esas secuencias panegíricas del cisne, hermana de la de «Blasón»:

*Vagos como las naves,
inmaculados como los linos,
maravillosos como las aves.*

Proclama «las dignidades» de sus actos que se proyectan en lo infinito:

*De orgullo olímpico sois el resumen,
¡oh blancas urnas de la armonía!
Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.*

Se entiende muy bien lo de la dignidad y el orgullo del ave. Le que-
dan desde el momento que sirvió su cuerpo de habitáculo fugaz a un
dios del Olimpo. Su paso, aunque fuese muy breve, le deja poseído de
esa altiva majestad que le distingue cuando se desliza sobre el lago. Y
no menos proceden de haberse emparejado con mujer de tan excep-
cional hermosura tentadora del más alto, de Júpiter. Pero ¿y la me-
lancolía?

*¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!*

Esa condición de melancólico que siempre le han descubierto los poetas
se explica asimismo por idéntico origen. Es una soledad, un echar de me-
nos, para siempre, aquel breve tiempo del abrazo, cuando le toca una di-
cha jamás soñada por animal, para perderla en seguida. El cisne es un ro-
mántico que pasea por los paisajes la nostalgia de un amor perdido, que
todos conocen y que se lleva detrás las miradas admirativas. Su tristeza es
la intrínseca de todo amor, según Espronceda, cuando en su «Canto a Te-
resa» califica al amor como algo así de «desterrado en la tierra»:

*Es el amor que recordando llora
las arboledas del Edén divinas;
amor de allí arrancado, allí nacido,
que busca en vano aquí su bien perdido.*

Un bien perdido que el cisne procura por todos los horizontes, alzando
los ojos ansiosos sobre el alto cuello movedizo; es Leda. Por su fugaz
contacto con la diosa se explican todas sus excelencias, desde el orgullo
a la melancolía.

De toda la serie cínica, el soneto que lleva el número III, en el gru-
po de «Los cisnes», contiene la clave final, la interpretación decisiva del
símbolo. Ya está completo en los dos primeros versos:

*Por un momento, ¡oh Cisnel, juntaré mis anhelos
a los de tus dos alas que abrazaron a Leda.*

Los anhelos, y ya se sabe cuáles son, los amorosos, del poeta buscan a los que agitan las alas del cisne. La identificación aún irá más allá:

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

¿Por qué desea el poeta fundirse así en el cisne, adunarse con él? Lo dicen las primeras palabras del otro verso:

Amor será dichoso...

La belleza y la belleza, Leda y su hermosura, serán alcanzadas, poseídas, merced a esa incorporación del poeta en el cisne. Lo que el cisne significa es el símbolo hasta ahora más bello que encontró el poeta de la realización del anhelo erótico posesivo. El cisne, gracias a la mítica fábula, es la forma de la posesión. Y si al caer el «divino príncipe» sobre la «divina carne» pudo profetir algunas palabras exactamente concordes con la ocasión y ajustadas a su anhelo, ¿cuáles mejor que aquéllas?

Mía: luz del día;

Mía: rosas, llamas.

Aunque se vista de sedas, reconozcamos sin falla al eterno personaje del tema de Rubén Darío, a su protagonista profundo, siempre el mismo: la furia erótica. Tan viva continúa como cuando se vivía sin símbolos, derechamente, a cuerpo limpio. En su aspiración traslativa a un plano más alto, complicándose en símbolos, prueba primero el del centauro. Porque el centauro, en esta carrera de Rubén hacia su expresión, es un ensayo del cisne; el contenido de elementos de uno y otro es semejante. Y por fin da con su signo final, el verdadero acierto.

El afán erótico—llamas, incendio, locura, violencia—se traiga y se recarga de las purezas de que es titular el cisne: blanco, sedas, plumas, armiños. Lo que tiene el acto amoroso de común, de inevitablemente igualitario, aparece revestido de caracteres desusados, emparejamiento de mujer y bestia, estupenda excepcionalidad. Se vuelve, de necesidad física elemental, en asunto de mito. ¿Qué hace el poeta, al pedir al cisne

sus alas en préstamo, sino lo mismo que Júpiter? Ejerce papel de dios. Y, en realidad, es que, por detrás de Júpiter y el poeta, un tercer personaje es el que solicita la eficaz mediación del cisne: el deseo posesivo. Precisamente al encontrarse coincidentes, en el cisne, la sed posesiva de un hombre y la de un dios, queda lo erótico humano supremamente dignificado, ascendido a olímpico. Gracias a la concurrencia del cisne, Rubén acierta con la hermosa forma de divinización de su apetito erótico.

La jugada simbólica le ha salido redonda. Porque el cisne en su aventura con Leda es la imagen de más amplio y diverso contenido que hasta ahora encontró. Allí, lo humano en su más intensa corporización de hermosura, significado por Leda; lo atractivo femenino, lo codiciable de la mujer, la «divina carne». ¡Y aristocratizado, por su condición principescal! Allí, lo animal, aportado por el cisne, denotando lo material, lo inmediatamente operante en el acto erótico y concretado en una realidad precisa y definida; el cisne es el actor del placer físico puro, es el modo de lograr materialmente la posesión de la hermosura. Y allí, lo divino, Júpiter el dios, representando el numen que anima al cisne y le empuja a su fantástica coyunda; esto es el afán erótico en su origen y en su generalidad, anterior y posterior al gran episodio este de Leda, el querer mismo eterno, en su raíz, en suma, el tema de Darío ansia de posesión. Tema—el cisne lo descubre—también de los dioses.

¿Acaso no es el que sale peor parado de esta fabulosa comedia del erotismo el cisne? ¡Pobre príncipe! Ya puede colmarlo el poeta de lisonjas en guirnaldas, ya le puede subir a las nubes por una escala de épitetos cándidos. En la aventura no es más que un medianero que cumple el oficio para que le ha escogido el dios, como es debido. O, dicho al modo de hoy, un técnico que facilita la consecución de un fin superior; y que luego, ensorbercido, se va por esos lagos de Dios, dándose tono de fascinador irresistible.

Pero la verdad es que hay fines y fines. Quizá éste es otro caso en que el fin dignifica los medios. Rubén Darío emplea las artes císnicas para un fin tan excelso—en la psicología del poeta—como el logro por el hombre de la belleza inmortal, es decir, la realización de lo imposible. Y por eso el ave se merece esa fama que tan liberalmente le prodigan los poetas, y que llega hasta hoy, radiante como nunca, en la lírica del nicaragüense. Si yo no me equivoco, los versos de Rubén, en cuanto tocan al cisne o a lo císnico, ganan un temblor, un estremecimiento extraños, se

animan de un alma particular, ya derivan hacia el dítirambo sensual o a la languidez melancólica. Diríase que este símbolo se le adentró más que ninguno en su sensibilidad, y que los versos que le dictaba proveían de la fuente más honda de su ser, le salían trémulos de milagro. Y así es: porque el cisne consumó—entre la fuente de la arboleda—el milagro más ansiado por Rubén, immortalizar lo erótico humano y pasajero. Ésa es la grandeza del cisne, que bien compensa su técnica servidumbre.

EL JARDÍN DE LOS PAVOS REALES

6

Helenismo y mitología llevan a Rubén muy lejos en la historia de su afán erótico: en cuanto entre éste en esa Grecia mítica, se beneficia en más complicación, en delicadas imbricaciones psicológicas, en adherencias espirituales nuevas. Lo mitológico es un soberbio repertorio de potenciación de su tema, y le ofrece las mejores coyunturas para objetivarlo poéticamente. Se siente la complacencia, el entusiasmo con que Darío se mueve en este horizonte nuevo, la fe con que se afilia en cuerpo y alma a las hermandades de sátiros, de ninfas, de centauros, con todo el ardor del neófito. Y, sin embargo, no será éste el término final de su tema.

EL DESEO, GRAN PEREGRINO

Siglos antes, un gran poeta español, muy ducho en las malas artes de las tentaciones y apetitos humanos, como cumplan a su alto oficio de moralista, Quevedo, escribía así: «Es nuestro deseo siempre peregrino en las cosas de esta vida y, así, con vana solicitud anda de unas en otras, sin saber hallar patria ni descanso. Aliméntase de la variedad y diviértese con ella, tiene por ejercicio el apetito».

Así, por magnífico que sea el pasto que le ofrece lo mitológico, el deseo erótico no podrá afincarse en ello como en su elegida patria para siempre, ni en ello encontrarle descanso a su desatiento. Se nutre de variedad. Su razón de ser es precisamente el incesante apetecer. El ansia erótica se prende gustosamente en los lazos de una figuración sensual que se le antoja momentáneamente perfecta. Pero pronto escapará de ella, espoleado por su esencia, lo insaciable, que le dispara hacia una nueva entrevisión, al próximo más allá. Muy bien han hecho los modernos y más agudos comentaristas de *El burlador de Sevilla*

Ila—Castro, Casaldüero—en fijarse en esas dos yeguas que manda siempre Don Juan a su criado tener dispuestas para la fuga, en cuanto ha consumado la seducción de otra hembra. Don Juan, emperador de los eróticos, acepta su sino de hombre caminero, que no puede pararse en mujer alguna sino el tiempo suficiente para crear, con su conquista, el motivo de huir de ella. ¿Qué haría Don Juan, si se detiene? Cuando Zorrilla lo aquieta en un amor de verdad, tiene la sabia precaución de matarlo, por si acaso le quisiera jugar una mala pasada a su mismo autor. El amor completo y profundo busca honduras donde anclar, repetida costumbre, asiento en una serena eternidad; el de los sentidos, como sólo se ejercita en apetecer, es un virtuoso de la traslación, porque lo que quiere es querer más. ¿Cómo va a acercindarse el erotismo de Rubén ni siquiera en suelos arcádicos o en cielos olímpicos, ni siquiera cuando los convecinos son niñas gallardas y centauros corretores? Necesita seguir mudando de simulacros, descubriéndose nuevas ficciones, donde se pose y se incorpore, si bien sea por sólo un trecho, el ansia que él recogió en verso:

*Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser, y con la tierra y con el cielo,
con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.*

¡Qué palpitante angustia revela esa insistencia en el verbo, seis veces repetido en los cuatro versos, en esa afirmación de los absolutos, «todo» y «siempre», en esa trágica reducción de todo el saber y el querer de que es capaz el hombre a lo erótico! Esa fuerza motriz es la que le impele a descubrirse nuevos mundos traslaticios, sucesivos horizontes, que le traigan la ilusión de que no tiene límites el ámbito de satisfacción de su deseo.

La facultad que le gué al descubrimiento de nuevos mecanismos de traslación no puede ser otra que la señora en el hombre erótico, los sentidos. Ellos dirigirán su imaginación representativa por este o aquel rumbo, ellos le decidirán a elegir los dos objetos que le brinde su fantasía.

LOS MUNDOS DE LA SENSUALIDAD

Cuando memoria e imaginación se juntan para llevarle de bureo a divagar por tierras y tiempos diversos, ¿hacia cuál señalará la aguja de su erótico compás? No será a la Tebaida y a sus pobladores, los anacoretas; ni a las vidas enclaustradas del siglo XI, ni a las llanuras de la Mancha, soleadas para su caminante por la luz de Dulcinea, la imposible. ¿Para qué va a acampar allí una fantasía que aguja lo erótico? ¿Para sufrir en soledad, luchando con las tentaciones, para soñar en una invisible señora de los puros pensamientos? Si semejantes visiones le cruzan por la imaginación evocadora, las pasará a escape, y su memoria imaginante sólo hará pausa al llegar al norte que le apunta su brújula y que no es un norte, sino muchos: cualquier trozo de tiempo o de tierra donde se haya aceptado por los hombres, en concordancia con el ambiente, el señorío indiscutible de lo erótico. En cualquier sector de los siglos o la geografía en que la actividad vital se conciba como ejercicio constante y refinado de la sensualidad, y ésta como servidora, con todos sus placeres subalternos, del supremo fin amoroso. Es decir, contra la visión del desierto y el asceta, la del Oriente con su harén y sus huríes, o la del Renacimiento con sus sabias cortesanas. Así se motiva ese otro mundo traslaticio de Rubén, tan importante en su obra, el exotismo.

LO EXÓTICO

Al significado primario de lo exótico, lo que viene del extranjero, se le añade en seguida la nota de *muy* extranjero, esto es, de raro, poco usual, extraño. Es decir, que en el amor a lo exótico no funciona tan sólo la tendencia a una cosa por ser extranjera, sino porque su calidad de extranjera la reviste de un carácter de excepcional, de poco vista, de un nuevo valor: lo que no todos, sino muy pocos, tienen o conocen, lo exquisito, en suma. Es lo desacomunbrado en el modo de vivir. Se ha dicho muchas veces, antes y después de la manera magistral como lo dijo Fray Luis de Granada en español, que la costumbre quita admiración. Así, los japoneses no tienen los kimonos por prendas de particular precio o atracción. Y, sin embargo, en los años del *japonésimo* artístico, al

final del siglo XIX, la posesión de ese indumento calificaba al europeo feliz que la lograba como persona de gusto extremado y singular. Conocer ciudades remotas, arquitecturas extrañas, formas sociales de otros países, nos distingue de la gran mayoría que no las conoce. Nos mueve a figurarnos que somos o valemos más que otros. Yo aún recuerdo cuando la enfadosa costumbre—enfadosa para los españoles de entonces—de ingerir unas cuantas tazas de té a las cinco se impuso como la mismísima esencia de lo elegante, contra la natural repulsión de los hispanos por esa infusión y contra lo incómodo de la hora; simplemente porque se hacía en Londres, y la moda era vivir a la inglesa. Y es que en la raíz del exotismo coincide, con el deseo de la novedad, un pujo de distinción, de aristocracia.

Aunque el exotismo es cosa vieja en literatura y en arte, no triunfa como tendencia o voluntad colectiva, y como estilo, hasta la época romántica. Luego sigue, bien marcado, por todo el siglo y aun se acentúa en el nuestro. Los románticos eran grandes viajeros. Corrían mundo y al regreso se traían, como imponderable equipaje, una aureola de misterio, de luz remota, la gloria de haber estado allí. En cualquier caso. Porque quizá la pura esencia del exotismo se canta en los célebres versos de Baudelaire:

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble.
Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Ese allí, ese *allí* lejos, el *là-bas*, es el país total, el territorio sin confines de todo exotismo, el que nunca puede fallar; el que más promete y menos compromete. Pero la mayoría de los artistas precisan un poco más. Van a Oriente, a América o a los dos sitios, como Châteaubriand; se aventuran por España o Italia. Y vuelven cargados de visiones, que trasladan a su libro correspondiente. Libros de viaje, pero interesados, más que en la realidad completa de los países recorridos, en los blancos que las peculiaridades de paisaje o de humanidad, que *lo diferente*, hayan hecho en su imprecionable imaginación.

Théophile Gautier es buen testigo de esa manía exótica que predo-

minaba entre los románticos de *l'art pour l'art*. En su novela *Fortunio*, este personaje «très inventif», dice el autor, para suplir la falta de vistas de su casa, acudió a un divertimento arbitrario: «Las ventanas de su sala daban a unos dioramas maravillosamente contruidos y que proporcionaban la más completa de las ilusiones. Hoy era Nápoles, con su mar azul, su anfiteatro de blanco caserío, su volcán empenachado de flamas, sus doradas islas floridas; mañana Venecia, con las cúpulas marmóreas de San Giorgio, la Dogana o el Palacio Ducal; o, si el señor Fortunio se sentía ese día pastoril, una vista de Suiza. Por lo general eran perspectivas asiáticas, Benarés, Madrás...» (¡Quién iba a decir a los exquisitos Theo y Fortunio que esa inventiva había de ser explotada años más tarde por un *restaurateur* berlinés, el fundador del famoso centro de condumios internacionales Europa, donde las parejas de campesinos tontos recién casados podían comer en diversas salas, cada cual con un soberbio diorama—no podía faltar, claro, la bahía de Nápoles, como en *Fortunio*—al fondo, y sirvientes con trajes nacionales, los platos del respectivo país, satisfaciendo así vista y paladar con exóticos manjares! ¡A tales honduras se derrumban con el tiempo ciertas exquisiteces!) Gautier, muy entendido en exotismo, escribió este expresivo párrafo en su *Histoire de l'art dramatique*: «No siempre somos del país que nos vio nacer; entonces se busca la patria verdadera por toda la tierra. Las personas de esa condición se sienten desterrados en su ciudad natal, extranjeros en su casa y atormentados por nostalgias inversas». Aguda observación, esta última, porque el exotismo de un chino es precisamente contrario, en su objeto, al de un europeo—el cual sueña en ver la China—, y consiste en vivir en Europa. «Les nostalgies inverses» comprueban con igual fuerza de argumento que no hay ninguna tierra exótica por naturaleza, y que por otra parte todas las tierras son susceptibles de convertirse en exóticas.

El mismo Gautier distinguió dos clases de exotismo, según cuentan los Goncourt en su *Journal*: «Uno inspira el deseo de buscar lo exótico en el espacio, por ejemplo, América, mujeres verdes o amarillas, etc. Hay un gusto más refinado, una suprema corrupción, y es el gusto por lo exótico a través del tiempo». Y en otro pasaje, encomiando el exotismo, dice: «¡Ah, cuando se junta a la nostalgia de un país la nostalgia de una época! ¡Entonces, está completo!». El origen de este sentimiento hay que situarlo en uno de los caracteres más notorios de

la actitud romántica, la insatisfacción con el mundo, gente y tiempo que nos rodea.

Todavía encuentro una tercera categoría de exotismo dando máxima flexibilidad al vocablo. Es el de clase, la operación imaginativa de soñarse viviendo en un grupo social selecto y de difícil acceso. El del amanuense de oficina que se contempla investido de un título de nobleza tratándose con sus iguales en linaje, en un salón ducal, y sin pisar, claro, en su vida una casa de comercio. O la damisela que al día siguiente de su primer baile en el Casino se ve valsando en una gran fiesta de gala de la Corte Imperial. Al fin y al cabo nuestra clase nos rodea, es como un mundo resumido, de atmósfera propia y fronteras sensibles. El hombre de acción, el ambicioso, luchará para salirse de él, por todos los medios, y entrar en los más altos: es el *social climber*. Pero el inocente no movilizará más esfuerzos que los de su imaginación para representarse, para introducirse, de cuando en cuando, en esas codiciales esferas. Como ellas albergan lo más elegante y refinado de los usos del mundo, participan de esa cualidad radical que vimos en lo exótico y suman a las dos otras formas de exotismo una concentrada dosis de exquisitez.

El exotismo de Rubén es integral. En sus poesías más típicas de este grupo, geografía, historia y sociedad lejanas concurren a la construcción del ambiente evocado. Se podría mirar lo que llamo en otro capítulo de esta obra «el complejo de París» como una cristalización consistente de exotismo. París es un centro de ensañaciones cuya seducción acaso aumente en proporción directa a las distancias. En el soneto «Inviernito», pintura esmerada de lujo y refinamiento interior, de una mujer y un cuarto lleno de muebles finos y exóticos, que podría estar en cualquier parte, el verso final, último escalón para llegar a la deseada cima de la sensualidad elegante, dice:

y fuera cae la nieve del cielo de París.

Lo imaginado se corona con ese nombre mágico. Meca del exotismo social y literario de casi todos los adolescentes del orbe.

Quiero decir, antes de entrar en ese nuevo campo imaginario a que se traslada la poesía de Rubén, que no se le debe confundir con el mundo de lo griego y lo mitológico, porque éste se le aparecía a Rubén

como un conjunto de perfecciones supremas, visión total de la vida humana que tenía respuestas para todos los anhelos del hombre. El «Coloquio de los centauros» indica esta amplitud de concepción de lo griego, su valor de ideal permanente. Y en otros pasajes ya citados, el poeta se siente la sangre del mito, la de las sirenas y los tritones correr en las venas. Lo griego se lleva dentro, con ello se piensa y se siente. En cambio, estos círculos traslaticios de lo exótico son más bien escenarios, decoraciones, encantadoras tramoyas que alza Rubén a su ardor erótico para que repita la eterna escena. Fragmentos de realidad acotados, como por una embocadura, en un espacio, y que una vez expirado el último beso del eterno actor, se desmontan aprisa, para que otros bastidores y otras bambalinas ofrezcan otro fondo al beso que viene. Por eso aquí se da rienda suelta a la potencia plástica de la lírica rubeniana, y en estas poesías están sus mejores trozos pintorescos o pictóricos.

LA POESÍA PICTÓRICA

De 1800 a 1850 desfilan por la poesía francesa teorías y prácticas de un tipo de poesía *fusionista*, integradora de todas las artes, titánica reacción contra las delimitaciones defendidas por el *Laokoön*. Los románticos—en su ambición de abarcarlo todo—, los escritores de «el arte por el arte», los parnasianos, y luego Verlaine, van adscribiendo a la lírica funciones absorbentes de todas las demás artes. Théodore de Banville, en su tratado de versificación francesa, dice que la poesía es a la vez música, escultura, pintura, elocuencia; debe encantar al oído, fascinar al espíritu, representar los sonidos, imitar los colores, hacer visibles los objetos. Termina atribuyendo a la poesía el título del único arte completo, necesario y que contiene en sí a todos los demás. Cada rama de la escuela post-romántica, sin embargo, acentúa la propensión a lograr los efectos de un determinado arte; los parnasianos tienden al relieve y a lo marmóreo; Verlaine proclama la musicalidad como excelencia suprema, aunque es igualmente maestro en lo pictórico, que es la tendencia dominante en los «arte por el arte», o estéticos puros, del grupo de Gautier.

Este caudillo de escuela afirma rotundamente: «Todos hemos dejado los libros por los cuadros, y las bibliotecas por los museos». Los

pintores se consideran como tipos del gran artista, y Baudelaire los sigue en la historia, como a las máximas luces guidadoras, «Les phares», en el poema de ese nombre. Parece increíble que sean de un escritor de naturaleza tan robusta, de humanidad tan intensa como Flaubert, las palabras que siguen: «No soy hombre de naturaleza... no comprendo nada de los paisajes que no tienen historia. Daría todos los ventisqueros por el Museo del Vaticano. ¡Allí sí que se sueña!». Más propias parecen afirmaciones de ese jaez en los hermanos Goncourt: «Cosa característica de nuestro ser es esta de no ver en la Naturaleza nada que no sea un recuerdo o una memoria del arte». Empiezan entonces lo que fundándonos en las palabras citadas de Flaubert llamaremos «sueños de museo». ¡Y cuánta poesía de sueño de museo hay en Rubén Darío!

De todas las artes, la más penetradora en la poesía es la pintura. Por algo arranca de Horacio el «ut pictura poesis». Víctor Hugo es un Carlomagno de lo pintoresco: crea un imperio poético que impone con el ejemplo de su autoridad genial las formas pintorescas de la poesía. A Joussain, que ha estudiado este aspecto de la gran obra huguesa, entiende por pintoresco «la evocación de un aspecto determinado del mundo exterior presentado a nuestra imaginación por el escritor en forma de cuadro». No es la poesía descriptiva simple, no es la poesía del color o de las imágenes, en tanto no se proponen como su objeto «el cuadro». Esta poesía se puede llamar «equivalente de la pintura, a su modo, porque su término es la presentación de un cuadro completo capaz de ser abarcado en una visión instantánea». La concepción pintoresca de lo poético impone a la creación poética una especie de proceso plástico; porque al fin es el conjunto «pintado» con las palabras, y para alcanzarlo se hacen alusiones copiosas a la pintura o al arte, con propósito de lograr la consecución de los efectos poéticos, y se usan sin tasa descripciones artificiosas y léxico referente a formas, líneas y colores.

Se felicita de ello Gautier en su *Histoire du Romantisme*, al hablar de «la introducción del arte en la poesía como uno de los signos característicos de la nueva escuela». Y dice: «Un gran número de objetos, de imágenes, de comparaciones que parecían irreductibles al verbo han entrado en la lengua, y en ella permanecen. La esfera de la literatura se ha ampliado y ahora abarca la esfera del arte en su orbe inmenso». Hace Gautier algo aún mejor, se explica y nos explica la razón de esas fisio-

nes: «Las artes [plásticas] nos solicitaban por las seductoras formas que nos ofrecían para realizar nuestro sueño de belleza». Por eso fue Darío uno de los soñadores de museo. Él, imaginativo perseguidor de ninfas, ¿dónde podía tenerlas ante los ojos—aunque, ¡ay!, sin vida en las venas—mejor que en una sala de escultura griega? Él, nostálgico de faunalias, ¿dónde las hallaría apreadas en líneas y formas, sino en los delicados dibujos de los vasos, y en los raptos y las rondas bárbaras de Rubens?

En nuestra vida psíquica va depositando la memoria, como los años en una capa geológica, materiales de toda suerte. El recuerdo de un son de arroyo que nos acompañó una tarde, con su delicada gracia, se ayunta con el de un tema musical. Beethoven, Debussy, ¡quién sabe! Y quedan hermanadas allí en nuestro ser más íntimo la experiencia directa y la indirecta. Se agrupan en una galería de sintética humanidad las fisonomías de personas vistas, tratadas, en este mundo, y los rasgos, quizá recordados con más misteriosa energía, de otras caras, una dama de Vermeer, un chiquillo de Renoir, un caballero de Holbein. ¡Qué difícil separar los unos de los otros, preferir éstos a aquéllos, en nombre de que son más de verdad! Vivimos con ideas de todos los siglos, con sentimientos de miles de años, con criaturas de toda la tierra, tan pronto como la cultura sea un valor vital, una realidad con que se nos ha ido haciendo la vida, paso a paso, y ahora ya está entretrejida, asimilada, inseparable, con los demás hilos de la existencia. Ése es el sentido humano final de la cultura; no un saber, un acopiar conocimientos sobre conocimientos, sino una multiplicación de nuestras vidas, casi siempre modestas y de radio corto, por un fabuloso número de experiencias ajenas, fijadas en el cuadro, la música o el lenguaje. El hombre se aproxima más a su totalidad, porque sin dejar de vivir en su limitado ser individual, convive con generaciones y generaciones de humanos, y cada una le ofrece vidas en que trasvivirse. La cultura, así adentrada, es la más potente forma de la memoria espiritual del hombre; prenda irrefutable de su pertenencia—viva cuando quiera viva y donde quiera viva—a una humanidad que se afirma sobre tiempo y espacio.

LOS «PAISAJES DE CULTURA» DE RUBÉN DARÍO

La naturaleza instintiva de Darío va casi siempre estrechada con su naturaleza de artista. Sangre tropical y blanca forma de piedra griega:

*En mi jardín se vio una estatua bella:
se juzgó mármol y era carne viva.*

Por eso, sin dejar de ser en ninguno de sus grandes poemas poeta natural, es allí mismo poeta de cultura. Una de sus marcas distintivas es esa alianza de ardiente sinceridad erótica y hechizas figuraciones estéticas. Pero sería injusto acusar a Rubén de simple artificialidad. Lo que iba a buscar a un cuadro, a una escultura, era la forma bella de algo nada artificial, sino fatal en él, constantemente natural: el deseo erótico, infuso quizá hace muchos siglos por el autor en aquella obra de arte, y por ende originariamente natural, también, en aquel hombre que la creó. Así son inseparables en Darío la experiencia vital directa y ese otro tipo de experiencia que Gundolf llama *Bildungserlebnisse*, esto es, experiencia de cultura. En esta parte de su poesía, lo exótico integral, es donde da más frutos ese enlace. Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino «culturales», porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena. Para componerlos se aprovecha de materiales de varias épocas y lugares, pero hay unas ciertas áreas exóticas, unas cuantas zonas histórico-geográficas, una sobre todo, favoritas de la imaginación de Rubén. Si se piensa que lo que él desea encontrar en esos mundos traslaticios es otra forma de satisfacción para su tema, se comprenderá fácilmente que su imaginación, cuando se cierne sobre las muchas figuraciones que le brinda el exotismo, vaya a posarse sobre las más ricas en primores de la sensualidad, en inspiración erótica, y que se contemplan envueltas en el prestigio de la tradición más refinada del erotismo, ya sea literaria o artística. Han de concordar «el sueño de museo», la dignidad de antecedentes literarios y la alta temperatura erótica. En la poesía típica de esta clase, «Divagación», Rubén aprovecha lo que el *Decamerón* y el Renacimiento italiano tienen de magistral en la historia erótica; lo que el Oriente, Japón, In-

dia, enseñan de misteriosos y sutiles goces sensoriales, las ardientes pasiones de España acreditadas en las letras por Gautier y Mérimée, entre otros. Pero hay un delicioso paisaje de la historia humana, que ha venido hasta nosotros pasado y repasado a través de experiencias culturales de alta calidad, y se nos entrega en estado de exquisita quintaesencia. Es el «paisaje cultural» del siglo XVIII francés.

EL TIEMPO DEL REY LUIS DE FRANCIA

Es Versalles, lo versallesco, depósito de las más sutiles venustidades, ese Versalles de hoy, que le duele a Darío en su actualidad de «vulgar gente», de «vulgo errante municipal y espeso», según le dice a otro versallesco ocasional de Iberia, en un soneto célebre. Le duele ese Versalles adominguado, porque choca, en el fondo de su sensibilidad, con el otro que él lleva dentro, el «Versalles de la cultura». Palacio y jardín: jardín que es arte, también, naturaleza domañada por la gracia. Los palatinos, amándose entre los boscajes salpicados de bultos marmóreos, testigos, desde la mitología, de las escenas galantes. Eso es su Versalles. El siglo XVIII lo convierte en sede de la concepción más amable, cínica y voluptuosa de la existencia. Es una época de arte adelgazado, pastel en pintura, madrigales y cuentos picantes en poesía, figurillas de terracota. «Le siècle des petites», así le bautizó Voltaire, que también supo verlo por su otro destino, por el vendaval trágico que lo iba a acabar. Las mironetas casi son modelos de lo humano. Se pone de moda el columnpio, el arte de mecerse en el espacio, sin ir a ningún lado, el vaivén que provoca las caricias rítmicas del aire, la epidérmica sensualidad. Triunfan los espejos en el arte mobiliario, porque el hombre se satisface en su imagen, se complace en verse como pura apariencia, sin pasar de ella. El amor apasionado se pinta como cosa ridícula. Goldoni dice: «La gelosia è passione ordinaria e troppo antica». También la moral es una antigualla y la sociedad impone un código, no escrito, sí formulado en frases ingeniosas, en aforismos escépticos, por todos los salones, el código de la inmoralidad. El amor no se atreve nunca más allá de las superficies y sus bienes se confinan a la voluptuosidad. «Voluptuosidad es la palabra del siglo—dicen los Goncourt—, es su secreto, su alma, su encanto. Está en el aire, se respira, se inhala. Ella es la que

presta esplendor a sus costumbres y sus gustos... se cierra sobre ese mundo, le posee, es el estilo de todas sus artes. Nada queda de esa época que no haya sido concebido, criado, conservado por el placer, en el bálsamo de lo carnal». Este periodo de la Regencia, de Luis XV, rodea el amor de artificios y de excitantes sutilezas. No es el siglo de Don Juan, el original, el primitivo hispánico, bruto, cuando se tercia, mozo usado a la acción directa; más casanoviano, practica una cierta técnica de lo erótico que lo mecaniza, le infunde monotonía y hastío. A las grandes y aireadas peripecias donjuanescas, fugas, naufragios, galopadas, entre amenazas del cielo castigador, suceden episodios de *bourdoir*, aventuras de alcoba, en recintos cerrados y perfumados o galanteos en un parque.

La Francia de esos pocos años, la Francia cortesana, enamoró a Rubén precisamente con esas mismas artes. De esa visión salió su lírica erótica más conocida, y a la que yo tengo, no obstante lo deliciosa que sea a ratos, por menos valiosa. Como Rubén captó en ella todo lo que tenía de país de abanico y de primor de miniatura, mucha gente calificó a Rubén, sin más ni más, de poeta de abanico, de ingenio decorativo, de *pintoresquista* sensual y gracioso. En esta fase de su poesía, tan accesible, tan fácil para cualquier gusto y de tan equívoca calidad, se han encendido muchas apreciaciones y juicios, quedándose aquí remansadas, sin darse cuenta de cómo la poesía rubeniana tomaba cursos de muy otra profundidad, por tierras sin idilio ni jardinería.

LA «Fiesta GALANTE»

Es poesía esencialmente «de cultura», en cuanto trabajada en gran parte a base de *Bildungslehnis*, de experiencia cultural. Paisajes, ambientes, compuestos sabiamente, con elementos acarreados del mundo del arte, que vienen a organizarse en torno al núcleo erótico. Su origen espiritual se rastrea sin pena:

me encantó la marquesa verleniana,

confesa en el prólogo a los *Cantos*. Y en «Marina», al entrar en su barca con rumbo a Citeres, reino venusino, la identifica así:

*Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre flető,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.*

Dos nombres clave resaltan en estos *Persos*: Watteau y Verlaine. El uno, glossador pictórico de las exquisiteces de la Regencia, de las tertulias de amor en un parque. El otro, poeta divinizado por medio siglo XIX, gran maestro del erotismo, desde lo estilizado a lo obscuro. Son sendas versiones idealizadas, transcripciones estéticas, de la vida de voluptuosidad que vivió una parte del siglo XVIII.

Lo que aproxima a Verlaine y a Watteau, lo que los hermana en sensibilidad, sirve de título a un libro famoso verleniano: *Fêtes galantes*. Ese nombre se le dio a un grupo de cuadros de Watteau, y lo toma luego el poeta para su volumen. Las fiestas galantes, tema pictórico y de sensibilidad, en general no las inventa el pintor francés. Arrancan de más lejos, de Giorgione, de Rubens. Sirven a otros artistas franceses del siglo XVIII, a Lancret, a Boucher, a Fragonard. Todo sucede en un jardín. Sobre la grama, sombreados por arboledas tupidas, una tropa de mozos y mozas—sedas, casacas, altos peinados, chapines menudos—discretan, descansan, se preparan a la caricia. Un caballero se gana la atención, al oído, de una dama, para sus conceptos. Están ya en camino de ser esos otros dos, la pareja que, enlazada, se pierde, lánguidamente, de espaldas a nosotros, vueltos ya a ellos solos, entre el bosque. Unas mandolinas desfilan en el aire melodías que se nos escapan, consejeras sutiles, y persuasivas, con sus armonías, de los vacilantes. Blancas formas de ninfas, de dioses, asoman entre mancha y mancha de verdura, ejemplos marmóreos para la carne de estas mocedades. Pero lo esencial de este cuadro no está en personajes, en detalles, en fondos. Es lo atmosférico, una esencia de erotismo que es como el aire, que llena el espacio y que en todos penetra, con cada aliento. Atmosfera no de amor, aún; de galanteos, de requiebro, juego de solicitudes que cercan a la persona, en busca de su final rendimiento. Más que el juego del amor, su pre-ludio, la antesala de la seducción. Y todo ello concebido como fiesta, a modo de puro recreo y diversión, lejos de toda profunda gravedad. Así se titulaban los cuadros: *Los Campos Elíseos, Los placeres del*

amor, La lección de amor, El placer pastoral, Concierto campestre. Por que se sigue usando el viejo artificio de pastorearse, de ponerse, damas y caballeros, disfraz de pastor, aunque, como sucede con todos los pastores de novela y égloga, desde el Renacimiento, lo cortesano anda por debajo de lo pastoril. Y estos personajes, cortesanos son, y de la Gran Corte, de las deslumbrantes cortes de Luis XIV, del Regente, de Luis XV, cuyos rayos alumbraban a toda Europa, presidi- das, más que por un monarca, por una Venus, la favorita de turno, Madame de Montespan o Madame de Pompadour, más agitadas que por el suceso político, por la última aventura de amor de palacio. Cortes de Venus, reinos eróticos, de las que—a otras horas—salían las órdenes que movían el mundo.

¡Qué lástima da que no hablen las figurillas, que no suenen lo que tocan las mandolinas, cuando se contempla un cuadro de Watteau! En su pictórica mudez se presenten dormidas delicias. Hasta que llega Verlaine y la despierta, poniendo en los labios pintados unas cuantas palabras, equívocas, vagas. Porque el poeta no revela todo el misterio de esos personajes pintados. Prolonga, en versos ambiguos, esas acciones semiesbozadas en las formas pictóricas, y sin rematarlas las deja temblando en el aire:

En la yerba

*divaga el abate: «Marqués,
de través llevas la peluca».*

*«Sí, delicioso el vino, ¡pero
más deliciosa, Cloe, en tu nuca!»*

«Mi amor». Do, Mi, Sol, La, Si, Do...

«Tu intención, abate, es siniestra...»

*«Señoras, que muera yo,
si no os alcanzo una estrella...»*

«Quisiera ser perro faldero...»

*«A estas pastoras, una a una
besemos. ¡Vamos, caballeros!»
Do, Mi, Sol. Aquí está la luna.*

17-ND/FFLCH/USPI

Una razón del éxito que tuvo entre los artistas el libro de Verlaine fue el reconocimiento de aquellas visiones plásticas en estos versos, que las continúan cambiando la materia con que se expresan pero sin perder los tonos, las veladuras espirituales de la pintura, conservadas fielmente en las palabras. Es un ejemplo de esa admirable tradición, no de las ideas, sino de la sensibilidad, que hacen tanto honor a lo francés. Porque aún queda otro paso por dar, el de Debussy, que en instrumentos y en canto pondrá en forma musical lo que antes fue color o lengua rimada.

Esa música que en Watteau no se oye, y se siente por el espacio del cuadro, circula asimismo entre los versos verlenianos. Y el poeta que afirmó lo de «De la musique avant toute chose», acierta en las estrofas de sus *Fêtes galantes* con exquisitas sonoridades verbales, ecos de sedas crujientes, de agua surtida, de hoja seca y murmullo amoroso. Ahora la fiesta galante está completa, y despliega todas sus seducciones para Darío. Se ha elevado a una suma de valores estético-históricos, a un conjunto, que resulta de la superposición de la realidad vivida, la pintada por Watteau, la poetizada por Verlaine: es todo un estilo vital. Las sensaciones de lo plástico, de lo lírico, de lo musical, se entretejen, nace una nueva realidad espiritual, la «fiesta galante» en abstracto: tan ahincada en el espíritu francés que hasta en ciertos lienzos de Manet, o de Renoir, al parecer instantáneas de meriendas dominicales en el campo, con protagonistas vestidos a la moderna, se siente disimulada tras lo aparentemente vulgar de la anécdota, la antigua vena de sensual elegancia, de refinada «*douceur de vivre*» de la fiesta famosa.

¡Qué espléndido lugar de parada, de recreación, para el erótico de Rubén! Porque en estas fiestas el festejado es Eros, el impulso amoroso; los festejantes, señoritas de la corte, damas y galanes de ese siglo experto en las empresas de la voluptuosidad; y el escenario, los jardines de Francia, terrazas de Versalles, alamedas de Saint-Cloud o Chantilly, estimuladores, con sus artes de escultura o de labrados arbustos, del gran arte del amor. Los tres exotismos reunidos: Francia, el siglo XVIII y la Corte. Todos coadyuvando a la perfección de un clima erótico copiosamente adornado de representaciones de cultura.

¡Quién sabe si Rubén Darío se soñó en ese aire mucho antes de leer a Verlaine, ni de ver ningún cuadro auténtico de Watteau! Armando Donoso, en su estudio sobre Darío en Chile, dice que la redacción de *La*

Época, el gran diario chileno, estaba montada con extraordinario lujo: «Allí había un salón griego, adornado con regios mármoles; un salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin». Extrañas son las vías del Señor, y nadie podrá nunca saber de cierto si no es en aquellos dos salones falsificados donde se le aparecieron al recién llegado poeta, deslumbrándole con su esplendor de imitación, las dos primeras visiones de lo mitológico y lo versallesco.

En este mundo de la fiesta galante y sus derivaciones, esto es, en ese concepto de lo erótico como situación escenificada en un cuadro compuesto según normas de estética plástica, halla Rubén nuevos símbolos para su deseo; quizá los que más llamaron la atención, al principio, por ser los más nuevos en la tradición lírica española, ajena hasta ahora a esas galanterías dieciochescas y a esas sutilezas de la sensualidad. La poesía que abre *Prosas profanas* hará época en la historia de la lírica española, precisamente por introducir en ella, y con todo esplendor, esa gran novedad, una atmósfera de sensibilidad nunca respirada por los campos de Castilla.

LA DIVINA EULALIA

Las dos estrofas iniciales tienen por imponderable personaje al aire, nada más:

Era un aire suave, de pausados giros.

Va y viene, y en sus vuelos sin prisa nos trae testimonios de lo que en él sucede: en ese aire ocurren frases vagas, suspiros tenues, sollozos de violoncelos. Algo hay que recuerda un trémolo de liras eolias, junto al susurro de sedas femeninas. Y todo en una terraza, cuyo blancor marino presunto casa con la albura de las altas magnolias. Sin duda, algunas damas habrá que vistán las sedosas telas, algunas bocas que pronuncien las indecisas palabras, algunos labios de amante donde nazcan los suspiros; y músicos, también, que saquen su música de los violoncelos. Pero no se los ve. Todo está fundido en el aire, todo vive disuelto en el aire, que lo trae y lo lleva, como deleitándose en columpiarlo. La única realidad directa que alcanza a nuestros sentidos es la atmósfera; no lo humano, sino el aire donde se mueve lo humano. Es-

trofas perfectas, por lo que tienen de alusivo, de finísimo sugerir con los sonos que pueblan el aire, los personajes y la escena que aún no vemos, que alguien ya no necesitaría ver. Es la fiesta galante, hecha música, a través de la musicalidad verbal, abolida casi toda plasticidad—salvo las imágenes altas de las magnolias—, y que nos llega por uno de los más delicados sentidos, el oír. En el orden de desarrollo de esta poesía lo primero es la música, como aconsejaba Verlaine—si es permitido tomar tan literalmente sus famosas palabras: «De la musique avant toute chose!».

Pero ya están aquí los personajes. Entran en escena por una sola estrofa, la tercera. Son los figurantes acostumbrados de la fiesta de galantería, la marquesa, el vizconde y el abate, único autor de madrigales. Apenas los adelanta al proscenio, el poeta se vuelve hacia el fondo, hacia el cuadro. Pero ahora ya no apela al delicado oír, como antes; se entra por el derrotero de los más materiales sentidos, lo visible y tangible:

*Cerca, coronado con hojas de viña,
reía en su máscara Término barbudo,
y, como un efebo que fuese una niña,
mostraba una Diana su marmol desnudo.*

*Y bajo un bosque, del amor palestra,
sobre rico zócalo al modo de Jonia,
con un candlabro prendido en la diestra
volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.*

Visible, porque entre la hojarasca se insinúan las formas blancas de las formas mitológicas, Diana, Término, dioses selváticos, y el esguince de bronce del Mercurio. Ésa es la ración de los ojos. Pero las estatuas, por ser bultos corpóreos, por su volumen, acuden en función cenestésica a llamar a otro sentido, el tacto. Para aumento del prestigio de la escultura se aporta el nombre de su autor, el bolonés, maestro en gracias. Es el «sueño de museo» puesto en palabras. La estrofa que sigue, como para cerrar el cuadro de las perfecciones sensoriales, nos devuelve a la emoción de lo auditivo:

*La orquesta perlaba sus mágicas notas,
un coro de sonos alados se oía,
galantes pavanas, fugaces gavotas
cantaban los dulces violines de Hungría.*

Pero esta vez de la insinuación se pasa a la precisión: es de una orquesta de donde vienen los alados sonos, y de una orquesta de violines de Hungría. Se diría que del ambiente van surgiendo, cobrando formas y valores definidos, las realidades, como salen de un vapor de neblina los volúmenes de las cosas, la exactitud de sus contornos. Toda esta parte es puro paisaje. Pero no el paisaje natural, o supuestamente natural, reproducido en nuestra lírica acostumbrada. Es el paisaje estético, el paisaje de cultura. En su composición, las experiencias culturales proporcionadas por las artes plásticas vienen a enriquecer la literatura. Es ejemplo de la gran tentativa del siglo XIX: el logro de una poesía que, según el deseo de Banville, comunique, en vueltas en el lenguaje lírico, impresiones pictóricas, musicales, táctiles. Poesías de imperialismo sensual, que se anexiona todas las técnicas del goce y que, a más de *commover*—como quiere la poesía—las potencias superiores del ánimo, halague los sentidos, cada cual con una caricia a él dirigida, y fundidas todas en el caudal opulento del poema.

Hay, sí, unos cuantos datos de naturaleza: ramajes, magnolias, hojas de viña, boscaje. Cuatro vocablos, para representar todo el mundo de lo natural. Se siente a esas cuatro palabras, que tienen a su cargo la representación de la Naturaleza, abrumadas por la superioridad numérica de vocablos tomados del reino del Arte o de la Mitología: violoncelo, lirras eolias, Término, Diana, mármol, zócalo, estilo de Jonia, candelabro, Mercurio, Juan de Bolonia, pavanas, gavotas. Es que el hombre, cuando se inventa su paisaje, no se contenta ya más con rodearse de arroyos, aves, florecillas y arboledas; su felicidad sensual le pide que añada a esas bellezas naturales las otras bellezas creadas por el arte y que los humanos encuentran y atesoran en el mundo de la cultura. El paisaje-escenario pierde aquella homogeneidad virgiliana, o garcilasca, y, junto a las obras eternas y perfectas de la mano de Dios, piden su puesto las manufacturadas por obra del hombre.

En las estrofas siguientes continúa definiéndose Eulalia, la protago-

nista, pero de tal suerte que nunca se le quita de encima el misterioso misterio vestido de ligera y frívola inocencia, pero siempre latente en la figura:

cuando mira, vierte viva luz extraña.

Rubén Darío la distingue, ante todo, por su risa. Aunque nos ofrezca algún toque que otro para reconocerla, Eulalia va afirmandose en el escenario de la poesía como una risa que no cesa:

ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,

*.
la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.*

La risa es el leitmotiv de todo el pasaje, y llega a convertirse en asunto exclusivo de dos estrofas: la once y la doce; allí perdemos de vista a Eulalia en su corporeidad y sólo se alza en el aire el chorro surtidor de su risa fina, que el poeta va comparando sucesivamente a un teclado, a un canto de pájaro, a unos movimientos de danza, a los retozos de una coreografía, hasta llegar al arabesco rítmico de la estrofa doce, en la que se recrea funambulescamente con el simlil risa-ave:

*¡Amoroso pájaro que trinos exhalas
bajo el ala a veces ocultando el pico;
que desdenes ruidos lanza bajo el ala,
bajo el ala aleve del leve abanico!*

El virtuosismo métrico de Darío se usa aquí de mano maestra para, por medio de repeticiones, rimas internas y alteración, captar exactamente los movimientos de la sensualidad caprichosa y vagamente enigmática de Eulalia. Es un juego rítmico que sigue, trazo a trazo, el juego psicológico de la protagonista, entreteniendo los dos datos reales, la risa y el abanico, con el dato metafórico, el ave. Pero ya el poeta nos ha prevenido sobre lo arriesgado del retozo:

*¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
¡Ay de quien del canto de su amor se fie!*

Y en la última parte la poesía toma un inesperado giro. Nos parecía que esta marquesa no podía ser más que una cortésana versallesca: y Rubén, de pronto, se pregunta si lo es, en tres estrofas interrogativas:

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia...?

¿Fue en ese buen tiempo de diques pastores...?

Ni él mismo lo sabe, conforme a su confesión final:

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?

Yo el tiempo y el día y el país ignoro;

pero sé que Eulalia ríe todavía,

¡y es cruel y eterna su risa de oro!

Después de haberla ataviado con todos los ornamentos que la situaban inequívocamente en un lugar y época determinados, el Versalles del XVIII, resulta que Eulalia no es lo que parece. Enjaulada por el poeta en un jardín de Francia, se escapa, y no es posible saber si vive en el Septentrión o el Sur, ni en qué tiempo, o día; lo cual quiere decir que puede ser de cualquier año y de todos los lugares.

La marquesa se vuelve más inquietante a cada paso. Si Eulalia no es tal Eulalia, ni semejante marquesa, ¿quién es, en verdad? En la estrofa siete se enumeran sus posesiones:

pues son su tesoro las flechas de Eros,

el cinto de Cipria, la rueda de Onfalía.

Eulalia atrae, seduce, triunfa, desdeña; tiene su pequeño deslíz con un paje, Adonis retrasado. ¿No nos apuntan todos estos atributos a la gran imagen venusina? Si ella se ciñe el ceñidor de Venus, si manda en las saetas de Cupido, ¿no será la mismísima diosa, que esta noche, por ser fiesta de baile de trajes, se ha disfrazado de marquesa y se hace pasar modestamente por Eulalia?

¡y es cruel y eterna su risa de oro!

Eterna, como ella, Venus, como su mito, del que no escapará jamás el poeta. Eulalia es la apariencia momentánea de una esencia que no varía. Corporeización encantadora, por un rato, de las fuerzas de lo femenino para el amor y el desamor, del imperio absoluto de lo erótico sobre el hombre. Este paisaje-escenario, tan primorosamente montado por Rubén, la fiesta galante, es asimismo símbolo de la incesante fiesta galante que, no en Versalles, sino en todos los climas y tiempos, tejen los deseos en torno de ella, en cualquier selva o jardín donde la encuentren. Lo exótico es nueva tierra de promisión para el erotismo. Pero en ese dominio nuevo, bajo su máscara, entre el vizconde y el abate, jugando con el abanico, la señora es la misma, siempre y dondequiera

Reina Venus, soberana

capitana...

«ÚNICA, SOLA Y TODAS»

Viene en *Prosas profanas*, inmediatamente después, una poesía que es la más cabalmente representativa de la frase exótica de Rubén «Divagación». Su título ya lleva esa idea de variar de sitio, de caminar sin rumbo, a merced de los caprichosos deseos, los «peregrinos» como los llamó Quevedo. La palabra inicial es muy simple: «¿Vienes?». Forma vocativa, que presupone un alguien, dirigida a una imagen precisa criatura presente, a una incógnita sombra de mujer; y que la invita a irse con él. Es la fórmula más simple, más descarnada, de la *invitation au voyage*, el convite—como veremos muy pronto—, ese gran festival de lo exótico. La invitada es simplemente la pareja, la figuranta que necesita para representar el dúo de amor itinerante que se inicia.

La parte más extensa del poema, lo que constituye propiamente el cuerpo de la composición, la llamó el propio Darío «un curso de geografía erótica». Pronto se descubre que aquella invitación al viaje era puro eufemismo; sólo encubre una incitación al amor errante. El funcionamiento del exotismo conjugado con lo erótico es aquí perfecto. Los dos amantes se trasladan de escenario a escenario, y viven sus transportes imaginariamente en una serie de paisajes de cultura

tan extendidos por el haz de la tierra que el suyo es un viaje de la pasión alrededor del mundo. Es el poeta el que propone a la compañera el nuevo rumbo que han de tomar para su próxima caminata amorosa:

¿Te gusta amar en griego?

*¿Amas los sones
del bandolin y un amor florentino?*

¿O un amor alemán...?

¿O amor lleno de sol, amor de España?

Quiere decirse que él tiene la iniciativa de la imaginación, que él es el que erige, con toda clase de materiales pintorescos que se le pasan por la fantasía, estas escenografías del abrazo. Él es el impulsado a traslarse, el inquieto, el que arrastra a su pareja, sin darle punto de reposo, al paisaje siguiente, urgido por la acucia erótica. Primero, es su amada Grecia, una ninfa, cruzada por la forma de Venus. De allí, a la fiesta galante, con sus abates y marquesas de turno, en la que se continúa más refinadamente toda la sensualidad antigua. Se salta a una Italia florentina, a un concurso de poetas y damas que se solazan en contarse historias picantes. A modo de parentesis donde se temple la fogosidad sensual se hace una parada a un amor romántico, con claro de Luna, ruiseñor, Lohengrin, cisne. Prosigue la correría por una España cromolitográfica, y desde ella se mudan los amantes a otro continente, al orientalismo: el chino, el japonés a la antigua, antes de la modernización; el de la India de los ritos misteriosos. Y por fin rinden viaje en el Cantar de los Cantares, en la tierra del bíblico ditirambo amoroso de Salomón. Precipitada peregrinación del afán amoroso por toda clase de paisajes exóticos.

Tienen todos algo común. En primer término su virtud erotógena, el ser ambientes cargados de estímulo sensual. Invitaciones sucesivas al amor, contenidas en la general invitación al viaje. La sensualidad atmosférica de esos lugares imaginativos muy pocas veces se atenúa y mejor dicho, se refina, como en el amor a la chinesca, o en el germano. Y se parecen también en su origen. Todos estos paisajes escénicos

proviene de representaciones estéticas y literarias, nunca del recuerdo directo de una realidad: lo mismo el Japón tradicional que la Florencia que picaresca salen de los libros, o de la historia del arte. En cada cuadro asoman nombres que delatan su origen. Verlaine, Clodion, Beaumarchais, Arsène Houssaye, para Francia. Boccaccio para Italia. Wagner Heine para lo alemán. Gautier y Li-Tai-Pe en el escenario chino. Literatura y obras de arte son las proveedoras generosas de los bastidores, los telones, el mobiliario y la guardarropa del gran teatro erótico de los mundos.

Estas experiencias indirectas vivían en Rubén tan estrechamente inseparables de las experiencias inmediatas como lo demuestran algunos textos en prosa. Uno de ellos lo escribió en Chile. Se llama «Un retrato de Watteau», aunque describe a una dama contemporánea que en su tocador se acicala para ir a un baile. He aquí todas las alusiones que veyendo el poeta a esta breve escena con materiales del «sueño de museo» y sobre una figura presente y de carne y hueso: una alusión Madame de Maintenon; «todo el Oriente»; madrigal recitado junto tapiz de figuras pastoriles; beso robado tras la estatua de algún silvano una Diana de mármol; un sátiro de bronce, que sirve de candelabro; ansa de un jarrón de Rouen, en forma de sirena; amparándolo todo, el techo, una suntuosa descripción pictórica del rapto de Europa, que se oyen hasta los caracoles marinos. Y todo ello, recogido en nombre de Watteau. Para darse una idea de la densidad de estos elementos, debe decirse que este bosquejo de Darío no llega a página media. Igualmente iluminador es el pasaje del *Tigre Hotel. Introducción lírica*.

El poeta nos habla de la terraza del Tigre Hotel, de las personas que allí comen, las conversaciones, las risas. El está solo, «sin nada más que mi Verlaine bajo la luz temblorosa de las lámparas». Por distraerse toma una barca y da un breve paseo por el río. Y tan obseso está por el recuerdo verleniano que confiesa no haber comprendido jamás mejor «la aventura encantadoramente fugitiva de las fiestas galantes sin duda por eso dice: «A tal punto que al pasar por la terraza, caminando de mi habitación, cruza conmigo un espléndido cortejo imaginario». Es «la tropa encantadora de la farsa italiana, el abate que divagando el marqués que dice a la Camargo un cumplimento...». Se le ve andando por un mundo mixto de realidades próximas—un hotel b

naerense en noche de luna—y evocaciones de cultura, por él sentidas con tanto imperio y energía como aquéllas.

En un artículo sobre «Vida antigua pompeyana», insertado en el volumen *Páginas de arte*, se complace dilatadamente en algunos ejemplos de tentativas de evocar la vida antigua; en este caso, escenas de la vida de Pompeya recreadas delante del Papa León XIII. O las fiestas históricas dadas por Loti, o por Madame Madeleine Lemaire, que celebraban reuniones chinas o bailes de griegos y romanos; «evocaciones artísticas» las denomina Rubén. También cuando describe un ballet cuya protagonista era la famosa Cleo de Mérode, en el papel de Friné, se siente su admiración ante esta clase de mascaradas históricas, en donde cobra plasticidad el sueño exótico.

Por eso esta poesía de cultura de Rubén, aunque esté cargada de elementos literarios y estéticos que parecen postizos, puro artificio, responde sin duda a un estado frecuente de su ánimo—frecuente en muchos artistas—cuando se crean en un tercer mundo, producto de la fusión de impresiones directas del mundo real con esas otras famosas experiencias del mundo de la cultura, que tienen tanto imperio sobre el ánimo como aquéllas. Esos datos de cultura cumplen un papel anclatorio, instrumental: permiten dar concreción a la vaguedad del sueño, convertir la vaporosidad imaginativa en una organización de formas visibles y tangibles, siempre necesitadas por un poeta de los sentidos como Rubén.

LA UNA Y LA MÚLTIPLE

El movimiento de lo erótico en «Divagación» se presta a algunas observaciones curiosas. Se trata de mantener el elemento constante, capital, la fuerza amatoria, lo uno, a través de una serie de visiones que varían a cada paso y que constituyen el elemento variable del poema. La poesía empieza por ese «¿vienes?», el llamamiento simple a la pareja. Pero para inducir la aceptación se le ofrece el primer escenario, y luego, por si acaso en él ya se fatiga, vienen las demás ofertas de paisajes donde se renueva, en contacto con la novedad del ambiente, el deseo amoroso. Hay que atraer a ese deseo a nuevas empresas, brindándole nuevos incentivos escenográficos, como si fueran de verdad.

Pero este mecanismo conlleva otra ventaja: y es que la mujer-pareja según cambia de lugar de acción erótica, cambia de apariencia, y es, parece ser, otra: marquesa en Versalles, ninfa en Grecia, princesa en China. Es una técnica dieciochesca, si nos acordamos de un rasgo de aquel siglo señalado por los Goncourt, la afición a los espejos. Los espejos nos duplican, nos triplican, nos convierten en tantas imágenes como cristales azogados nos pongamos alrededor; esas imágenes a su vez se reflejan unas en otras. Y se llega a la multiplicación indefinida de nuestra simple unidad. Es el espejo un maestro del engaño visual. En ellos podemos ser muchos, variarnos en múltiples apariencias.

Esa es la nueva maña del deseo erótico de Rubén. Cada uno de esos paisajes-escenarios, cada uno de esos ambientes exóticos, operan modo de espejos con que la pareja protagonista del afán amoroso se rodeando, para aumentarse, para, siendo una, fingirse que son innumerales. Símbolo perfecto de ese frenesí de ser más, de multiplicarse, de no hallar límite; proyección extensiva del sueño de ubicuidad del erotismo, que quiere conquistar todos los espacios. El afán de posesión se concentra, con pico y alas de cisne, sobre Leda. Se desparra por todo el universo. Ahora necesita toda la geografía, toda la historia, para vivir a gusto. Aquel hermoso mundo helénico, mitológico, recinto cerrado que bastaba para todo, es ya insatisfactorio. Hay que galopar, por campos dilatados, todos los del universo, haciendo sólo escalas pasajeras, para someterse de nuevo a la condena de la inquietud, del no parar que pesa sobre el ansia erótica, y que halla su justísima expresión en ese nomadismo incesante de la pareja. El erotismo llega aquí, literalmente a su máxima extensión. Pero al ganar en extensión pierde mucho ese nuevo arbitrio traslaticio del erotismo en intensidad. Estas etapas se decoraciones someras, albergues momentáneos, contruidos a la ligeta para que en ellos intenten posar un momento los amantes. Lejos de ser una visión completa de lo humano, como lo helénico, se quedan en entampas. A lo que más recuerdan es a aquellos dioramas de Fortunio inocentes artificios para crearse una ubicuidad ilusoria, materializand con unas cuantas piezas de papel pintado nada menos que el gran sueño de lo exótico. Así, el ansia amorosa rubeniana, pintándose a sí misma esos dioramas para el idilio, se engaña pensando que ha amado todas las épocas y sobre todas las tierras del mundo.

Pero ese método de la diversificación de la mujer por medio de

variación de los ambientes en que se la imagina, amenaza con un grave riesgo. A fuerza de ser tantas figuraciones, la francesa, la española, la india, etc., todas con sus atributos y trajes nacionales, como una hilera de muñecas, ¿no se perderá la realidad de la mujer verdadera? Con tantos espejos donde las imágenes se devuelven, se reflejan, ¿no huirá la forma humana cierta, imposible de discernir, de apresar entre tantas apariencias fugitivas? Y entonces el afán erótico, alarmado de la misma variedad desconcertante que él creó, lanza el grito angustiado de las estrofas finales:

*Amame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.*

El poeta recoge velas; transformó a la mujer aquella del «¿vienes?» en muchas. Y ahora, como se le dispersa, clama su anhelo por la única, por la vuelta a la mujer una. Lo sensual llega a una de sus expresiones más tormentosas, arrebatadas y torbellinescas en esta estrofa. Adjetivación torrencial: el «fatal», el «cosmopolita», el «universal», el «inmensa», se suceden precipitándose furiosamente uno sobre otro, como se alcanzan las ondas en la torrentera. Y, sin embargo, este desbordamiento deja ver, entre tanto espumante alboroto verbal, su claro sentido profundo.

La heterogeneidad y contradicción del caudal de adjetivos es explicable. El amante los lanza, alocadamente, como el cazador los lanzos a la pieza fugitiva, para que no se le escape, para que si no la arrebató con éste sea con aquél. El arrebató calificativo corresponde al arrebató pasional. Pero el secreto último reside en la antinomia de los dos series de adjetivos: a un lado, *sola y única*, y al otro lado, *universal e inmensa*. La mujer invocada en esa estrofa tiene que ser una, pues el afán erótico, por inmenso que se sueñe, ha de concretarse fatalmente para su cumplimiento en un ser humano, y en un abrazo no cabe más que una amada, una *Mía*. El módulo eterno del amor en acto es la pareja, uno y una. Pero el ansia erótica, el deseo de posesión, tampoco se satisfacen en una sola mujer, más allá del momento inevitable en que sobran todas las demás. Luego se proyecta en extensión y número, pide multiplicidad. De suerte que, al mismo tiem-

po que sola y única, ha de valer la escogida por todas, debe ser universal, y ha de encerrar en su ser singular a todas las hembras imaginables.

Por eso, bajo la aparente incoherencia de esta estrofa, se define a la perfección el tipo de amada ilusoria que desea el poeta. Es ésa la que desempeña, uno tras otro, los papeles de marquesa versallesca, de española ardiente, de china, refinada, ella en todas sus variantes, la cosmopolita, la universal; pero esta pluralidad de féminas ha de ser susceptible de reducirse a una, compendio de todas las otras—tanto más codiciable cuanto que dentro de su unidad palpita el eco de sus recientes variaciones—a la única y la sola. Es destino irrefutable del afán erótico, en su grado de máxima exaltación, querer todo, es decir, no estar dispuesto a renunciar a nada. Sed de unidad, porque la humana naturaleza impone al objetivo de todo ardor amoroso su consumación en un solo objeto. Y sed de multiplicidad, porque la fantasía erótica se busca por lo extenso, se desparraña por el número, se ambiciona poseyendo a todas las mujeres. Rubén usó la palabra Poliginia queriendo denotar la mujer universal pero con una forma singular. Esta Poliginia es la verdadera protagonista de la estrofa. El panerótico—mo a que nos referimos antes sólo puede satisfacer esa figura que se dibuja en estos versos desatados: la panmujer. Y ahora, en el verso final de la estrofa, sucede algo extraordinario. El impulso erótico entra en franco plano de delirio:

ámame mar y nube, espuma y ola.

No puede caber duda sobre el sentido. El amante no se dirige directamente a la nube o al mar en solicitud de correspondencia. Sigue su plicando a la misma mujer que le ame en el mar, en la nube, que le ame a través de la espuma y de la ola. Ni siquiera la mujer una y múltiple tiene en sí capacidad suficiente de respuesta para el titánico anhelo amoroso. Se quiebran sus contornos: lo femenino en función de amante rompe los moldes de la forma mujer que se infunde en los mares y los cielos, en las espumas y las nubes. Está en todo, el poeta necesita en todo, ansía caricias que le vengan no ya de lo humano, sino de lo extra-humano. La mujer se deshace, se disuelve en materias delicadísimas y sutiles, vapor aéreo, burbujas del agua, se difun-

de por doquiera. ¡Espiritualización final del erotismo, que termina por buscar su satisfacción en lo leve y lo inaccesible por modo, casi *becqueriano*? ¡O bien, al revés, femineización, erotización de lo más inmenso, mar y cielo, de lo más delicado, ola y nube? Pero el frenesí se guarda su secreto y nunca tiene respuesta. Rubén pasea su amor por variados paisajes escénicos, invenciones de arte. Y al final, como todo cuadro es reducido, como en ninguno cabe la plenitud de lo erótico, lo lleva a los dos escenarios mayores del universo, a las máximas extensiones, la celeste y la marina. La Naturaleza toma su venganza sobre la cultura. Queda vibrando sobreentendida la consecuencia final: a la ilimitada ambición del impulso erótico, sólo puede corresponder la grandeza total del universo. Por esta estrofa de «Divagación» se sale de la fase de lo erótico que venimos estudiando y nos asoma a otro horizonte. En ella se podría colocar la frontera entre dos mundos del erotismo.

Estas tres fases, la de la paloma de Venus, la del cisne olímpico, la de los pavos reales de los jardines versallescos—el ave que abre su cola para halago de la vista, y es casi un *ave-paisaje*, con su espléndido despliegue cromático—, son un primer mundo de lo erótico. En ellas produjo Rubén poesías sin igual dentro del magnífico arte de las superficies. Brunet, al estudiar a Gautier como poeta, habla de «un arte de superficie, que deliberadamente se aparta de las zambullidas en la realidad profunda y se contenta con fijar las apariencias del mundo». La poesía de Gautier, la define como una poesía de olvido en el encanto de las apariencias. «Hay—dice—una disociación entre la realidad profunda y la apariencia, una voluntad de convertir la apariencia en algo absoluto», y por eso se pone tal empeño en las cualidades de ejecución, en los primores de la forma, ya que lo formal es el todo. ¡Con qué exaltado júbilo, con qué radiante alegría, ya vestida de sedas, ya desnuda entera, ha cantado Rubén lo erótico en sus apariencias! En este campo están sus mejores poesías de superficie. Pero lo erótico, ¿es sólo superficie? ¿No va más allá de lo aparente? De ser así, Rubén se quedaría en la estatura de un *poète érotique* de los de la escuela del XVIII, aunque excelente y primario en su género. Pero ya, al paso de estos encantadores poemas, nos han salido algunos ramalazos de dudas: ¿es posible que el afán erótico se remanse en el haz de lo humano y no traspase sus apariencias? La célebre estrofa

de «Divagación» es la que mayor duda nos trae sobre esto que llamáramos la superficialidad específica de lo erótico. Por esos versos, breve puente, se pasa al otro fondo del erotismo, el que Rubén Darío no podía evitar, porque le estaba esperando por fuerza de su sino de gran poeta.