

Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Buenos Aires (1893-1898)

Teodosio FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Avalada por algunas manifestaciones del propio Rubén, por los juicios de sus detractores y con alguna frecuencia por la lectura distraída de los libros que entonces publicó, los tiempos de Buenos Aires ofrecen aún la imagen de una creación literaria esteticista que análisis recientes apenas han conseguido modificar. Las circunstancias en que se forjó esa imagen son bien conocidas, y conviene recordar que la excelente acogida brindada al poeta nicaragüense no impidió que entre los escritores argentinos se manifestasen desde el principio ciertas reticencias ante las novedades literarias que representaba. Los primeros reparos, aunque encubiertos, corrieron tal vez a cargo de compañeros suyos en *La Nación*, cuando, enzarzados en una disputa trivial, José Ceppi («Canta Claro» o «Aníbal Latino») trató de «defender» a Darío de los elogios «alambicados» de José María Miró («Julián Martel»), y Roberto J. Payró («Tomasito Buenafé») no olvidó la influencia de *Azul...* al criticar a los decadentes. También contó de inmediato con la oposición solapada o directa de los representantes de la tradición clasicista, como Calixto Oyuela, y en general de cuantos identificaban su literatura con el decadentismo, de modo que dejaban en entredicho la bondad de su condición moral. Por entonces se difundían las impertinencias de Clarín, que le achacaba la corrupción del gusto y del idioma a la vez que «una indigestión cerebral de lecturas francesas», e ingeniosas parodias a cargo de José Asunción Silva o (menos conocidas) del chileno Eduardo de la Barra, antes amigo suyo y primer prologuista de *Azul...* La aparición de *Los raros* provocaría después las reticencias de Juan Valera, temeroso de que el «excesivo amor» de Darío a lo francés derivase en «galomanía» y hasta

en «manía general y completa», y las críticas de Paul Grussac, quien se refirió con ironía y desdén al joven poeta centroamericano, a su buena nueva del decadentismo francés y a la absurda pretensión de imitar lo que denominaba «el neobizantinismo europeo». Sólo este último mereció una respuesta meditada de Rubén, que en «Los colores del estandarte» se declaró en deuda con la literatura francesa y con el propio Groussac, proclamó su pretensión de conseguir para el castellano la capacidad de armonía, de matiz y de sugestión del francés, y sobre todo afirmó con decisión su personalidad de poeta: «En verdad —aseguraba—, vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicurismo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida. Lo cual quiere decir que lo veo todo en rosa». De poco sirvió que también señalase la variedad de tendencias y de calidad del arte nuevo, arbitrariamente reducido por sus censores a decadentismo y condenado como tal. Con ese «epicurismo» que había declarado se relacionarían luego las referencias a sus manos de marqués y a su querida de París que incluyó en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, y eso bastó para que se discutiese su condición hispanoamericana y hasta su equilibrio mental. Ni siquiera José Enrique Rodó, el primero en hacer un análisis profundo y acertado de ese libro y de la significación de su autor, fue capaz de prescindir por completo de los prejuicios morales, académicos y nacionalistas, y decidió para las generaciones futuras que Darío no era el poeta de América.

Ciertamente, hoy no se discute la calidad ni la significación de *Prosas profanas*, y es inútil una discusión sobre su condición americana. Pero el cambio de actitud en los críticos y lectores parece derivar más de la desaparición de los prejuicios morales, académicos y americanistas señalados para aquella época, que de la interpretación diferente de una obra que con frecuencia aún se estima determinada decisivamente por la literatura francesa de los decadentes y ajustada a propuestas fundamentalmente esteticistas, por no decir frívolas, según se cree ver demostrado en los poemas de Rubén y en sus comentarios sobre algunos escritores. Sin embargo, una relectura meditada de *Los raros* podría bastar para poner en entredicho la valoración todavía vigente de esa etapa de Darío, y sobre todo en lo que se refiere a sus problemáticas relaciones con el decadentismo, por el que sintió indudable interés. De las diecinueve semblanzas reunidas en la primera edición de ese libro no eran pocas las que se ocupaban de poetas «decadentes»: Rubén escribió sobre el belga Théodore Hannon —el de la poesía «depravada, enferma, sabática, (...) pero exquisita»—, y sobre ese otro discípulo del demonio que fue Jean Richepin, y sobre la perversa Rachilde —la virgen de

cuyo sueño «casto y blanco» brotan «la roja flora de las aberraciones sexuales, los extractos y aromas que atraen a íncubos y súcubos, las visiones locales de incógnitos y desoladores vicios, los besos ponzoñosos y embrujados, el crepúsculo misterioso en que se juntan y confunden el amor, el dolor y la muerte»—, y sobre Lautréamont y sobre los *Cantos de Maldoror*, «un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en el que se sienten a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura». Especial interés ofrece la semblanza dedicada a Verlaine, hacia quien Darío sentía una admiración que se descubre con frecuencia en su obra poética de esos años, cuando buscaba la vaguedad de una expresión atenta sobre todo a los matices impresionistas del color y a la musicalidad que acentuase la capacidad de sugerencia. Los hallazgos del poeta francés le mostraban el camino, y a veces también le proporcionaban motivos para inspirar o enriquecer su propia labor creativa: es evidente que tras «Era un aire suave...» y otros poemas de Buenos Aires están las *Fêtes galantes* y la atmósfera de los cuadros de Watteau, y no sería difícil establecer la relación de ambos autores en otros muchos casos. En resumen, Verlaine le había ayudado a encontrar un lenguaje adecuado a su búsqueda personal de la belleza y a su concepción del poeta y de la poesía.

Contra lo que a veces se supone, todo eso no significa que Rubén se sintiese identificado con el decadentismo. «*Los raros* —explicó él mismo— son representantes de distintos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D'Esparbés, da una nota sobresaliente y original». Si en algunos casos la «anormalidad» podía y puede relacionarse con la enfermedad del espíritu que parecía el signo de la época —excelente ejemplo es el de Rachilde, en opinión de Darío una «joven finisecular con todas las complicaciones que el 'mal del siglo' puso en ella—, conviene resaltar que muchos de los autores comentados nada tenían de decadentes —entre otros, no lo era D'Esparbés, «un espíritu sano» nacido en esa Francia que veía «tantas plantas enfermas, tanta adelfa, tanto cáñamo indiano, tanta adormidera»—, mientras que casi todos, enfermos o sanos, participaban de una cualidad común, sin duda la que más interesaba a Darío y la que a sus ojos les daba uniformidad: su condición de marginados de la literatura o de la sociedad, maltratados por el infortunio o por la incompreensión de un presente mediocre, dominado por valores burgueses o materialistas; casi todos detestaban el presente infausto y añoraban o buscaban un orden perdido u oculto, lo mismo Leon Bloy —nostálgico de un tiempo pasado, fervoroso y colérico combatiente por la causa de Dios y del ideal, que se estrelló contra el silencio de la canalla contemporánea—, que Verlaine —Rubén vio en «esa alma llena de cicatrices y de heridas incurables, todo el eco de celestes o profanas músicas»— o que Villiers de L'Isle Adam, «aristócrata por sangre, arte y espíritu» que hubo de frecuentar «medios improprios de su deli-

cadeza y realeza», y se resarcíó acercándose al reino oscuro de lo sobrenatural.

Sin duda las semblanzas de *Los raros* manifiestan otras preocupaciones —en el cubano Augusto de Armas, que logró dominar el francés para su expresión poética, Darío vio lograda una ambición que él también había alentado, y encontró una prueba de «la unidad y la fuerza del alma latina, cuyo centro y foco es hoy la luminosa Francia», justificando de paso la orientación de sus propias búsquedas—, pero nada tan persistente como esa visión del escritor (del poeta) que es un aristócrata del espíritu, que pertenece a una casta de iniciados en los misterios del universo y es marginado y olvidado por una sociedad burguesa o plebeya incapaz de comprender su grandeza. Matizado o enriquecido, ese sentimiento era sustancialmente el mismo que antes había experimentado cuando en tiempos anteriores inútilmente esperaba el apoyo de los reyezuelos de la política centroamericana o de los reyes burgueses de Chile, y tal vez nunca se sintió tan ajeno a su época como cuando en 1893 descubrió en Nueva York, en los Estados Unidos, la manifestación por excelencia de los tiempos modernos, del imperio de la materia. Entonces lamentó el destino de Edgar Allan Poe, «un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos dioses necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz». Y no es diferente la perspectiva desde la que Rubén observa a Ibsen, «apóstol y mártir de la verdad incontestable, un inmenso trueno en el desierto, un prodigioso relámpago en un mundo de ciegas pupilas», o a José Martí, que tanto padeció, «desde las túnicas consumidoras del temperamento y de la enfermedad, hasta la inmensa pena del señalado que se siente desconocido entre la general estolidez ambiente; y, por último, desbordante de amor y de patriótica locura, consagróse a seguir su triste estrella, la estrella solitaria de la Isla, estrella engañosa que llevó a ese desventurado rey mago a caer pronto en la más negra muerte». Al preparar la conferencia sobre Eugenio de Castro que leyó en el Ateneo de Buenos Aires el 19 de septiembre de 1896, Rubén ya se había sentido portavoz de una protesta compartida contra un mundo entregado a las bajas conquistas del interés y de la utilidad, la protesta de los pensadores y hombres de arte que caminaban «guiados por una misma estrella a la morada del ideal»; se sentía miembro de una aristocracia del espíritu, inaccesible a un vulgo empeñado en distribuir entre los escritores diplomas de valer y de mediocridad. «La literatura —pudo concluir— es sólo para los literatos, como las matemáticas son sólo para los matemáticos y la química para los químicos. Así como en religión sólo valen las fes puras, en arte sólo valen las opiniones de la conciencia, y para tener una concienzuda opinión artística es necesario ser un artista».

Como puede advertirse, si *Los raros* constituían el manifiesto de una nueva estética, es indudable que la propuesta tenía que ver mucho más con

una decidida voluntad regeneracionista —la misma que en 1894 había impulsado a Darío y a Ricardo Jaimes Freyre en la publicación de la *Revista de América*, que quiso ser «el órgano de la generación nueva que en América profesa el Arte puro, y desea y busca la perfección ideal»— que con la degeneración atribuida al decadentismo. Rubén, que ni siquiera compartía los prejuicios vigentes contra los poetas que mejor parecían representarlo, incluyó entre sus semblanzas la de Max Nordau, que ya había encontrado en los decadentes la prueba concluyente que confirmaba sus teorías sobre la degeneración del arte contemporáneo, y aprovechó la ocasión para señalar la notoria «falta de justicia» de quien condenaba el arte entero «por uno que otro caso de morbosidad mental», de quien «no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente calificación diagnóstica: ‘imbécil’, ‘idiota’, ‘degenerado’, ‘loco peligroso’». Con ironía implacable, Rubén repasaba las teorías y las conclusiones del «seráfico» sabio austrohúngaro que hablaba del arte como podría hablar de la fiebre amarilla o del tifus, dispuesto a aplicar la thanathoterapia a los escritores peligrosos e incurables, como si se tratase de perros hidrófobos. Las semblanzas incluidas en *Los raros* eran una respuesta a quienes identificaban su estética con la de los decadentes, y a la vez a los despropósitos de Nordau y de cuantos relacionaban el decadentismo con la degeneración mental y moral. Para ellos recordó la reacción de Jean Moréas —su amigo de los días y noches que pasó en París en 1893, en ruta hacia Buenos Aires— ante los ataques que Paul Bourde había dirigido desde las columnas de *Le Temps* contra los decadentes, hijos de Baudelaire, una muchedumbre de histéricos, un club de chiflados. «Las fantasías escritas de Moréas eran, según el crítico, sentidas y vividas —se burla Rubén—. ¿El joven poeta quería ser Kan de Tartaria, o de no sé dónde, en un bello verso? Pues eso era muestra de un innegable desorden intelectual. Moréas era un sujeto sospechoso de deseos crueles y bárbaros. Además, los decadentes eran enemigos de la salud, de la alegría, de la vida, en fin. Moréas contestó a Bourde tranquila y bizarramente. Le dijo al escritor del más grave de los diarios que no había motivo para tanta algarada; que el distinguido señor Bourde se hacía eco de fútiles anécdotas inventadas por alegres desocupados; que ellos, los decadentes, gustaban del buen vino y eran poco afectos a las caricias de la diosa Morfina; que preferían beber en vasos, como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y que, por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y de las brujas, trabajaban».

Desde luego, las semblanzas elegidas le permitían hablar no sólo de los autores comentados, sino también y sobre todo de sus propias experiencias y preocupaciones. Incluso al interesarse por la reciente y polémica literatura francesa tampoco parecía dar cuenta exclusivamente de sus aficiones literarias, y el comentario dedicado a Verlaine parece a ese respecto especial-

mente significativo. Lo escribió al enterarse de la muerte del poeta francés, y en él está presente el recuerdo de un día de 1893 en París, en el café D'Harcourt, cuando Alejandro Sawa propició el encuentro que Rubén no olvidaría nunca: «Yo murmuré en mal francés —recuerda aún en 1912, en las páginas de su *Autobiografía*— toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esa tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose hacia mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *!La gloire!... ¡La gloire!... ¡M... M... encore!...* Creí prudente retirarme y esperar para verle de nuevo en una ocasión más propicia. Eso no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle se encontraba más o menos en el mismo estado; y aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico». Con el tiempo vería en Verlaine a «un hijo desdichado de Adán, en el que la herencia paterna apareció con mayor fuerza que en los demás. De los tres Enemigos, quien menos mal le hizo fue el Mundo. El Demonio le atacaba; se defendía de él, como podía, con el escudo de la plegaria. La Carne sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del Sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo. Al andar, hubiera podido buscarse en su huella lo hendidido del pie. Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán». En el admirado poeta francés había encontrado «como un viviente símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana», al observar que «ese carnal pagano aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que se acrecía su concepción católica de la culpa». Esa visión multiplica a veces las significaciones de los textos de Darío, en particular las del célebre «Responso» que publicó por primera vez el 15 de enero de 1896, donde trató de sintetizar esa imagen —el propio Rubén explicó que trataba de mostrar «las dos faces» del alma «pánica» de Verlaine: «la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente»— y de fundirla en un todo armónico.

Sin duda Darío proyectaba sobre la imagen del maestro sus propias angustias, sus esperanzas y sus convicciones. Para justificar esa identificación conviene recordar que su vida en Buenos Aires no se caracterizó precisamente por la ausencia de dificultades. Bien recibido en todas partes, integrado en un ambiente literario que pronto le ofreció admiradores dispuestos a participar en la aventura de la renovación poética, los primeros tiempos fueron los mejores, mientras al dinero recibido en su condición de cónsul de Colombia pudo añadir sus ingresos como colaborador de *La Nación*, y luego también de *La Tribuna*, de la *Revista Nacional* y de la revista *Artes y Letras*. Eso le permitió costearse los servicios de un *valet* holandés que

había adquirido en París, y luego, al parecer, los de un secretario francés que desapareció cuando se acabaron los últimos dólares pagados por el gobierno colombiano. Ese fue el momento de más despreocupada dedicación a la literatura, pues, como pudo advertir apenas llegó, nada tenía que hacer como cónsul, «dado que no había casi colombianos en Buenos Aires y no existían transacciones ni cambios comerciales entre Colombia y la República Argentina», según hizo constar en su *Autobiografía*. Con tiempos y medios a su favor, había seguido una vida desordenada y de permanente despilfarro, con notable deterioro de su salud y sobre todo de sus nervios, siempre más vulnerables que su estómago, «de capacidad pantagruélica» en opinión de su minucioso biógrafo Edelberto Torres. Con frecuencia necesitó de breves períodos de recuperación, hasta el punto de que en los años 1894-1895 contaba con una habitación en el Hospital de San Roque, donde pasaba temporadas y trabó amistad con algunos médicos, Prudencio Plaza entre otros. También buscó el descanso en lugares cercanos a Buenos Aires, como El Tigre, donde en diciembre de 1894 escribió el poema «Divagación», o San Martín, aunque tal vez aquí sólo trató de ocultar un idilio «mezclado a veces de tempestad», con «aquella que quería ser Margarita Gautier». Crisis nerviosas o de salud fueron el pretexto o la causa de algunos viajes, como el que realizó en mayo de 1895. El doctor Plaza, asiduo de los cafés y restaurantes frecuentados por escritores y otros profesionales de la bohemia, había encontrado a Darío desaliñado, con la barba crecida, ligero de ropa en el frío de la madrugada, con síntomas evidentes de haber abusado del alcohol durante un tiempo incalculable. En la Plaza de Mayo se les reunió Ricardo Jaimes Freyre, quien dio su abrigo a Rubén, y el médico se lo llevó a la isla de Martín García, donde dirigía un lazareto. Durante algunas semanas Darío tuvo tiempo allí de distraerse con los paseos y la caza, de enamorarse de una muchacha llamada Betina, de escribir crónicas para *La Nación* y de componer uno de sus poemas más célebres, «La marcha triunfal».

Las dificultades se acentuaron en 1895, cuando se le hizo incómodo su trabajo en *La Nación*, dedicado a una tarea que encontraba desagradable y pedreste, y más cuando en algún momento se le llegó a advertir que no escribiese más literatura para el periódico. Su estado de ánimo pareció muy afectado por la muerte de su madre, Rosa Sarmiento, que se encontraba en El Salvador y a la que apenas había conocido. Y otro contratiempo contribuyó a sus desdichas, anunciado con bastante anticipación por el fallecimiento de su protector en Colombia, Rafael Núñez, ocurrido el 18 de septiembre de 1894: el gobierno colombiano decidió suprimir su Consulado general de Buenos Aires, por razones «económicas», y Darío se quedó sin su cargo diplomático desde el 31 de octubre de 1895. Sin recursos suficientes para subsistir, sus amigos consiguieron que el doctor Carlos Carlés, director general de Correos y Telégrafos, lo nombrase su secretario particu-

lar, y de esa tarea hubo de ocuparse a partir del 1 de enero de 1896. Tardó en resignarse, como muestran las cartas que por entonces dirigió al presidente de su país, el general José Santos Zelaya, tratando de conseguir ayuda, con preferencia en forma de cargo diplomático. Las respuestas, cordiales siempre, se hacían esperar durante meses, y dejaban la solución para cuando las «circunstancias» lo permitiesen. Mientras tanto Darío compartía con Patricio Piñeiro Sorondo, y pronto también con Leopoldo Lugones, las monótonas horas de trabajo y estimulantes conversaciones sobre ciencias ocultas y temas similares, en los que lo había iniciado tiempo atrás Jorge Castro Fernández, cuando en Guatemala el poeta nicaragüense dirigía *El Correo de la Tarde* (1890-1891). El sueldo, unido a lo que percibía por sus numerosas colaboraciones en revistas y periódicos, le permitirían seguir su vida habitual sin demasiados problemas, pero contaba con razones para sentirse, como antes en Chile y en casi todas partes, maltratado e incomprendido en un ambiente mediocre. Además, en el conjunto de enfermedades, desazones, perrerías de la vida, torturas del ánimo, soledades y amarguras íntimas que al menos por momentos se conjuraron para abrumar y agitar su espíritu —según él mismo hizo constar en su correspondencia con el joven poeta Luis Berisso—, algún papel debía de jugar su aún reciente y dolorosa experiencia matrimonial con Rosario Murillo, a la que mantenía alejada con el pretexto de sus dificultades económicas. Un sentimiento de culpabilidad atormentaba su relación con otras mujeres, y probablemente ya en esos años sufría el horror a la oscuridad y las pesadillas que llegaron a convertir sus noches en una tortura constante. Su afición a las bebidas alcohólicas tal vez no era ajena al continuo agravamiento de sus males.

En consecuencia, los años de Buenos Aires distaron mucho de ser un período de estabilidad y de bonanza para Rubén. A la vista de sus circunstancias personales no es difícil enriquecer la significación de las numerosas reflexiones que en *Los raros* insisten en lamentar la marginación del artista por el materialismo de la sociedad contemporánea, e incluso las razones que determinaron la selección de las semblanzas. Tampoco es difícil entrever las razones de la simpatía por escritores malditos, y en particular por Verlaine. «Decíase —anota de pasada Rubén, pero como si al referirse al poeta francés diese cuenta de su propio destino— que padecía de pesadillas y espantosas visiones en las cuales los recuerdos de la leyenda oscura y misteriosa de su vida, se complicaba con la tristeza y el terror alcohólicos». Como en consideraciones ya antes citadas, en alguna medida Rubén hablaba de sí mismo cuando comentaba con horror y entusiasmo a quienes parecían haberse adentrado en territorios prohibidos. Sabía que los abismos estaban en él, y significativamente, al comentar el drama simbolista *Madame la Mort*, de Rachilde —«esa satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y mala como el pecado»—, recordó un dibujo de Paul Gauguin

en el que «el artista visionario ha evocado las manifestaciones de ciertas pesadillas en que se contemplaban cadáveres ambulantes que se acercan a la víctima, la tocan, la estrechan, y en el horrible sueño se siente como si se apretase una carne de cera y se respirase el conocido y espantoso olor de la cadaverina». Esa experiencia onírica era estrictamente personal, y se encuentra relatada con detalle en la *Autobiografía* de Rubén: allí se cuenta de un espectro o figura blanquecina, «como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos», que se aproxima al horrorizado Darío en los tiempos de su niñez; «aquello —concluye— no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar. Aquello no tenía pies y ya estaba cerca de mí. Lo más espantoso es que sentí inmediatamente el espantoso olor de la cadaverina, cuando me tocó algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, para defenderme, mordí ‘aquello’ y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté con sudores de angustia».

El espacio que dedica en sus memorias a esa pesadilla lejana muestra hasta qué punto lo había impresionado, y tal vez es una prueba de que siempre se había sentido amenazado por los terrores nocturnos y por el temor a la muerte. En Managua, en el momento crítico que vivió tras el fallecimiento de su primera esposa, trató de adentrarse en los misterios del sueño y del más allá con la ayuda de las ciencias ocultas. Compartió esa búsqueda con Manuel Maldonado, y ambos proyectaron un libro de versos nunca realizado, *El album gris*, aunque alguna muestra dejó de aquellas preocupaciones, como el poema titulado «Flores lívidas». En algunos poetas «malditos» encontraba ahora compañeros de viaje no del todo deseados, y la confirmación de que a través de los sueños se manifestaban poderes oscuros y enigmas indescifrables. Podía también disfrutar de la compañía y la conversación de Piñeiro Sorondo y de Lugones, verdaderos expertos en ciencias ocultas y saberes afines, y de un ambiente propicio para el desarrollo del espiritismo y de la teosofía —en Buenos Aires eran numerosos los intelectuales y hombres públicos aficionados a esos saberes, que la prensa difundía con entusiasmo—, aunque no es probable que aprovechara esa circunstancia: se lo impedían su respeto a la ortodoxia cristiana y el temor —confesado en su *Autobiografía*— «a alguna perturbación cerebral». Eso lo obligó a un delicado equilibrio, sabedor de la existencia de otras dimensiones e incapaz de abandonarse a ellas, atraído y aterrado por el misterio. Al borde de un precipicio insondable que de algún modo relacionaba con las fuerzas del Mal, decidió parecerse a Verlaine (a la imagen que se forjó de Verlaine: «mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del señor, eremita que, extático, canta sus salmos») y explicar así su propio y permanente conflicto personal entre las aspiraciones ideales del espíritu y las necesidades imperiosas de la carne, entre la fe heredada

y las búsquedas personales, entre el arrepentimiento y las caídas. Desde luego, ese conflicto era el que en su conjunto, y más allá de las características personales de cada uno, también mostraban sus «raros», el que determinaba que unos accediesen a la luz mientras otros se internaban en ámbitos sombríos y fascinantes de horror y de misterio, mostrando que la lucha entre el bien y el mal afectaba a la colectividad humana lo mismo que a cada individuo. Para Théodore Hannon, para Jean Richepin, para Rachilde, para Lautréamont, sin duda pensando en ellos y para que la habitasen, Darío imaginó la Montaña de las Visiones, el escenario simbólico que consta en el enigmático texto titulado «Frontispicio del libro de *Los raros*», publicado en 1895 en la *Revue Illustrée du Río de la Plata* y —aunque resulta fundamental para entender algunas de las semblanzas, y poemas como el «Responso a Verlaine»— nunca incluido en el volumen a que parecía destinado. Esa Montaña de las Visiones, «impregnada del aliento de la noche», con «sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes», fue también el espacio reservado para los misterios que aterraban y a la vez fascinaban al poeta: «Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis brillar a veces ojos de fuego. La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan solo pueden saber las voces sin palabras de las visiones lo que han oído, perdido, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral». En efecto, ese texto muestra al divino Pan antiguo «en medio de la noche, en la negra montaña hechizada de luna». Ha regresado de la muerte: «Mirad sus brazos de momia como sostienen los siete carrizos de Siringa; mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos». El final no es menos sugerente: sordo a las advertencias del poeta, hacia la negra montaña de los enigmas vislumbrados y de los misterios entrevistos se dirige el «caminante joven», con la alforja y la lira.

Sin duda Darío sentía también la atracción de esos misterios, que en buena medida habían determinado la literatura característica de los decadentes. Para evitar los riesgos de esa fascinación, trató de seguir el camino que —como también consta en *Los raros*— le había descubierto Leconte de Lisle, aquel que había heredado de los griegos «la concepción de una especie de mundo de las formas y de las ideas que es el mundo mismo del arte; habiéndose colocado por una ascensión de la voluntad sobre el mundo del sentimiento, en la región serena de la idea, y revistiendo su musa incommovible el esculpido peplo, cuyo más ligero pliegue no pudiera agitar el estremecimiento de las humanas emociones, ni aun el aire que el Amor mismo agitate con sus alas». En la conferencia que pronunció en el Ateneo de Córdoba

en octubre de 1896 (precisamente al tiempo que publicaba *Los raros*), Darío se refirió a la Colina Sagrada de la Dea, de la eterna belleza, «en cuyo gesto está visible la música del universo»: «Ella y la fe —aseguró entonces— llenan de luz el mundo. Ellas son los únicos refugios entre las feroces luchas de los hombres, en épocas en que tratan de ahogar el alma las manos pesadas de los utilitarios, los dedos largos que se desarrollan en los ghettos sociales y las pinzas poco felices de la falsa ciencia». Evidentemente, también eran el mejor refugio para evitar la fascinación que él mismo sentía ante la negra Montaña de las Visiones y cuanto ella significaba.

Los poemas de *Prosas profanas* son el mejor resultado de las tensiones y de la búsqueda que atormentaron a Rubén por aquellas fechas. Los había escrito a partir de 1891 —el más antiguo, «Sinfonía en gris mayor», encontrándose en El Salvador—, pero revelan la continuidad de un proceso iniciado mucho antes, y que sin duda ya incluye los poemas y cuentos de *Azul...* La mayoría, no obstante, corresponden estrictamente a la etapa y al espíritu de Buenos Aires. En alguno, como «El reino interior», Darío plasmó en forma simbólica y excepcional la experiencia torturada de los contrapuestos deseos que —como antes a Verlaine— impulsaban a su alma simultáneamente hacia las siete Virtudes y hacia los siete Pecados capitales, la hacían vacilar entre la fe en Dios —y trató siempre de mantenerse dentro de la ortodoxia— y la atracción (y el horror) del misterio, entre la posibilidad de gozar sobre la tierra y la pretensión de asegurarse a la vez la felicidad eterna. La poesía había de servir para conciliar esas opciones contrapuestas, como había servido y servía para compensar carencias materiales y sentimentales. A veces, y señaladamente en el «Coloquio de los centauros» o en el «Responso a Verlaine», Rubén trató de crear en una síntesis capaz de conciliar la vida y la muerte, el día y la noche, la vigilia y los sueños, la atracción de lo pagano y la fe cristiana, y esa voluntad volvía a dejar patente la cosmovisión torturada de alguien en permanente conflicto entre las aspiraciones ideales del espíritu y las necesidades imperiosas de la carne, entre las creencias heredadas y la curiosidad personal, entre el arrepentimiento y las caídas. Desde luego, en otras muchas ocasiones ese conflicto se diluía en la aparente frivolidad de una poesía abundante en cisnes, aventuras galantes, princesas, jardines dieciochescos o bailes de carnaval, pero eso no debe hacer ignorar el significado verdadero de la voluntad esteticista de Rubén: marginado como Poe en un mundo ignorante y materialista, en conflicto como Verlaine entre el espíritu y la carne, quiso ser la música, y al tiempo la serenidad y la belleza, como Leconte de Lisle. Por tanto, en su conjunto los poemas de *Prosas profanas* son ante todo la espléndida materialización verbal —por las atmósferas recreadas, cualquiera que sea su inspiración, y también por la musicalidad y el léxico suntuoso característicos de su lenguaje— de un sueño de belleza absoluta, ignorada por el mundo contemporáneo, y a la vez —incluso en poemas como «Sonatina», el

de la princesa que quisiera ser hipsipila y volar al encuentro de su visión adorada, y desde luego en los que se refieren a su búsqueda poética, como «Garçonnière» o «La página blanca»— son una reflexión continua sobre ese sueño que parece guiado por un afán de acercarse a lo inefable o al misterio del universo. Esa ambición es particularmente evidente en el «Coloquio de los centauros», donde se descubre una cosmovisión unanimista o panteísta, y se hace del poeta un sacerdote que interpreta el texto sagrado que es el mundo, se adentra en sus secretos y en los de la vida y la muerte. Pero esa misma cosmovisión, regida por las analogías o correspondencias, afecta al conjunto de los poemas en la medida en que todos responden a la voluntad de integrar la experiencia vital de Rubén, incluso en aquellos aspectos que se mostraban más conflictivos, como el ardor sensual aparentemente inconciliable con la búsqueda espiritual de la pureza, que fue su versión preferida de la lucha permanente entre el bien y el mal. Para salvar ese conflicto, la omnipresencia de Eros hubo de convertirse en una de las claves de la armonía, y en la mujer —personificación frecuente del Ideal— tuvieron que fundirse la alegría y el sufrimiento, la atracción del espíritu y de la carne, la seducción y el peligro de una enigmática esfinge. Tanto si remitían a la antigua Grecia o al Versalles dieciochesco como si apelaban a geografías ideales, como la Isla de Oro o el País del Sol, los ámbitos recreados en los poemas no pretendían la reproducción de un espacio histórico, sino la imaginación de un territorio mítico en el que instalar la belleza y la armonía, refugio del poeta y a la vez testimonio de su búsqueda angustiosa y con frecuencia frustrada. En consecuencia, el poema era ese ámbito, y a la vez la belleza y la armonía, y también la búsqueda del poeta. Por esas y otras razones, *Prosas profanas* constituyó la plasmación de un ideal estético y asimismo la reflexión sobre ese ideal y sobre la pretensión de alcanzarlo, y la desazón ante el misterio apenas entrevisto. Sin menospreciar otras aportaciones de Darío —rítmicas y plásticas sobre todo, que lo convierten en protagonista fundamental de esa revolución que significó el modernismo—, tal vez su contribución fundamental y definitiva a la literatura en castellano radica en haber logrado hacer de la poesía, como nadie hasta entonces, una experiencia compleja, una posibilidad de conocimiento, una aventura espiritual.

Por lo demás, es evidente que *Prosas profanas* ya era ante todo la obra de alguien que se sentía —Rubén se lo explicaría años más tarde al periodista argentino Alejandro Sux— «un desterrado de los cielos (...), condenado a libar versos hasta morir». El poeta se mostraba por entonces seguro de sí mismo y de las posibilidades de salvación que atribuía a la estética modernista, al menos en la medida en que había hecho del arte el velo de la reina Mab, el de los dulce sueños que permitían ver la vida color de rosa, a pesar de las carencias materiales y de la espiritualidad torturada. Pronto habían de llegar los tiempos en que los conflictos se revelasen dramáticos,

cuando, como los engañosos *Cantos de vida y esperanza* permiten comprobar, en España y en Francia encontró el fin de las ilusiones de antaño, la decepción definitiva que marcaría en adelante el rumbo de su vida y de su obra.