

Fecha de recepción: 07-6-2016  
Fecha de aceptación: 19-11-2016

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2016.28.08>

Puede citar este artículo como:

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, «El «Poema del otoño», de Rubén Darío, consolación de la poesía», *Anales de Literatura Española*, n.º 28 (2016), pp. 141-152.

## EL «POEMA DEL OTOÑO», DE RUBÉN DARÍO, CONSOLACIÓN DE LA POESÍA

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Universitat de València

A Begoña

### Resumen

El trabajo insiste en el carácter fundacional de la obra de Darío en la poesía hispana debido, entre otras razones, a su poética especialmente dialogante. Poesía humanamente docta y erudita, el «Poema del otoño» pretende otorgar consuelo ante la idea de la muerte. En un contexto secularizado, Darío busca dar cuerpo a un nuevo absoluto, un arte que venza tiempo y espacio. La *consolatio* asume el tópico del *carpe diem*, pues el goce de la carne, como la contemplación de la belleza del mundo, como el placer del canto, no solo son experiencias sensibles, sino también simbólicas, que permiten intuir o recordar el orden íntegro y armónico del universo.

**Palabras clave:** *Rubén Darío, «Poema del otoño», tiempo, muerte, secularización, absoluto, consolatio, carpe diem, símbolo.*

### Abstract

This work focuses in the foundational role of Darío's poetry within Hispanic Poetry, mainly because of the dialogant quality of his poetics. The humanly erudite «Poema de otoño» attempts to bring comfort against the idea of Death. In a heavily secularized context Darío tries to embody a new Absolut, an Art that may defeat time and space. In this poem lust, the quiet contemplation of world's beauty or the joy of singing are not just sensible experiences, but symbolic: the *consolatio* assimilates the idea of *carpe diem*, and the new vision allows the intuition or the memory of a complete and harmonic order of the universe.

**Keywords:** *Rubén Darío, «Poema del otoño», time, death, secularization, absolut, consolatio, carpe diem, symbol.*

Bastaría este poema (*vid.* «ANEXO I»), «A la muerte de Rubén Darío» (Machado, 1974: 176-177)<sup>1</sup>, para poner de relieve lo circunstancial de las quejas de Darío en «Dilucidaciones», el extenso prólogo de *El canto errante* (1907). Se lamentaba allí del «singular y hermoso encarnizamiento» con el que había sido atacado tanto en Europa como en América (2011: 479) y reclamaba mejores y más abundantes «comprendedores» (2011: 476). Sin embargo, nadie ha sido mejor leído y continuado que él. Recientemente lo recordaba José Carlos Rovira (Darío, 2011: xxii-xxiii) al recoger la valoración que de su obra hicieron sus coetáneos y sus sucesores. Ninguna más contundente que la de Borges: «Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará: quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador».

Confirmaba así Borges lo que cincuenta años antes, apenas uno después de la muerte del poeta nicaragüense, el juicioso Pedro Henríquez Ureña había empezado a comprender: «Ninguno, desde la época de Góngora y de Quevedo, ejerció influencia comparable, en poder renovador, a la de Darío» (Rovira en Darío, 2011: xlvi). Lo que veinticinco años después era ya para él una evidencia: «De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él» (Henríquez Ureña, 1949: 173).

Y es que a Darío, como dice Julio Ortega (2003: 101), se le entiende más y «mejor entre los suyos, en su presente, y en lo nuevo haciéndose: César Vallejo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y, aunque no lo parezca, el Borges poeta (...)». La poética de Darío propone un diálogo, como muestra ejemplarmente el «Poema del otoño» ya en sus versos iniciales: «Tú, que estás la barba en la mano / meditabundo, / ¿has dejado pasar, hermano, / la flor del mundo?» (vv. 1-4, 2011: 559).

Siguiendo la estela de Poe y de Baudelaire, Darío considera que el poeta es un visionario, un vidente capaz de percibir, más allá de los sentidos, lo que permanece invisible, la unidad y la armonía de un mundo que se muestra fragmentado y en discordia, absurdo, como dicen las noticias que recoge una «Agencia...» de prensa: «¿Qué hay de nuevo?...Tiembla la tierra. / En La Haya incuba la guerra. / Los reyes han terror profundo. / Huele a podrido en todo el mundo / [...] / En alguna parte está listo / El palacio del Anticristo» (2011: 546).

Pero más allá de este universo apocalíptico, sentido como fin de los tiempos, y que hacía clamar a Darío en su «Canto de esperanza»: «¡Oh, Señor

---

1. Se publicó por primera vez en la *Revista España*, nº 56, el 17 de febrero de 1916.

Jesucristo! ¡Por qué tardas, qué esperas / para tender tu mano de luz sobre las fieras / y hacer brillar al sol tus divinas banderas!» (2011: 423); más allá del tiempo histórico, la realidad inmediata, cotidiana, solo aparece en el poema como sombra, porque «el mundo *verdadero* no es el mundo que vemos. Y la realidad *real* (es un dogma del simbolismo) está en el arte, y en lo que en éste se intuye. En su expresa postulación de *otro* mundo» (Villena, 2002: 40).

Es lo que apuntan los versos finales de «El canto errante», el poema que da título al libro: «El canto vuela, con sus alas: /Armonía y Eternidad» (2011: 487). Y es lo que Darío declara en las «Dilucidaciones»: «La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad» (2011: 482).

Contra el parecer de Hegel, Darío sigue creyendo que el arte es la más alta expresión de los menesteres del espíritu. La muerte de Dios, anunciada por el mismo filósofo y por algunos escritores románticos, mucho antes de Nietzsche, tenía como correlato la «muerte del arte». El gran arte occidental se había desarrollado a partir de la decisión de la Iglesia cristiana de rechazar la iconoclastia (Gadamer 1996; Ginzburg, 2000). El lenguaje de los artistas plásticos y, más tarde también, los discursos de la poesía y la narrativa quedaron legitimados en el contenido del mensaje cristiano:

A través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y la literatura griega y romana [se desarrolló] un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos. Ello hasta finales del siglo XVIII, hasta las grandes transformaciones sociales, políticas y religiosas con que comenzó el siglo XIX (Gadamer, 1996: 31).

Es decir, hasta la formación de la sociedad burguesa. En esta tradición del arte como religión de la cultura, se afirmaba la unidad última con todo el mundo de su entorno. El arte realizaba una integración de la sociedad, que era la comunidad de los creyentes, y el artista se comprendía a sí mismo, se reconocía en ese universo y en los contenidos y formas de su obra. Pero a partir de la muerte de Dios, el primero y principal presupuesto de este sistema, esa integración desapareció. Con el desvanecimiento de lo trascendente, el mundo dejó de ser el milagro de Dios, la manifestación de su existir. Esta «pérdida del mundo», como señaló Gutiérrez Girardot (1983: 84-85), supuso «la necesidad de definir de nuevo las experiencias del pensamiento y del sentir, de acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta». La sociedad burguesa que había rechazado el arte y al artista, paradójicamente, esperaba del arte una nueva mitología, como sustituto de la

religión perdida, un nuevo absoluto que otorgase sentido a la existencia, un proyecto ideal de unidad y eternidad, de «Armonía y Eternidad», como decía «El canto errante».

¿Pero es posible hacer renacer en la época moderna la Mitología con la fuerza de lo auténtico<sup>2</sup>, cuando la misma identidad del poeta, hecho a imagen y semejanza de Dios, se tambaleaba al desaparecer su modelo? Esta era la inquietud que exponía el Darío de «Sum...», que terminaba suplicando a Dios, consciente de la pérdida de la fe: «Cuatro horizontes de abismo / tiene mi razonamiento, / y el abismo que más siento / es el que siento en mí mismo» (2011: 520).

Y todavía con más contundencia en «Eheu!»: «El conocerme a mí mismo / ya me va costando / muchos momentos de abismo / y el cómo y el cuándo... / Y esta claridad latina / ¿de qué me sirvió / a la entrada de la mina / del yo y el no yo...?» (2011: 524).

Partiendo de este clima de angustia, el artista debía iniciar la búsqueda de ese absoluto, dotarlo de contenido, representarlo. En Darío, la búsqueda de la «más alta idealidad» delata una permanente nostalgia del cristianismo; dicho de otra forma, delata una inseguridad extrema en el valor de ese absoluto, construido con la acumulación de materiales culturales, religiosos y profanos, como si se tratara de un gabinete de maravillas de la humanidad.

La secularización, por usar el concepto de Max Weber, supuso la disolución de los vínculos del artista con la sociedad. En el siglo XIX, el artista era consciente de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba se había roto. La discordia era la norma en la existencia. El poeta ya no vivía en una comunidad, pero aspiraba a crear su propia comunidad, a encontrar espíritus gemelos, «hermanos» (Gadamer, 1996: 36). El poema forjaba ese espacio común, ese lugar en el que el poeta y su lector podían reconocerse: «Pienso que el don del arte —dice Darío (2011: 482)— es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida».

En Darío, el eros no es solo el tema del poeta, como lúcidamente señaló Pedro Salinas (1948: 205), el núcleo que mueve y a la vez desarrolla su poesía; es también el impulso, el deseo del encuentro con el prójimo, el eros de la comunicación (Ortega, 2003: 25-26).

La experiencia estética es una fiesta, una celebración en la que desaparece el tiempo lineal y cronológico, el tiempo del aislamiento y del enfrentamiento entre los hombres y se intuye la eternidad. El sentimiento de lo bello permite

---

2. Esta es la pregunta clave que anima la reflexión de Hans Hintanhäuser en su ya clásico ensayo *Fin de siglo* (1980).

recordar el mundo verdadero, evocar el orden íntegro. (Argullol en Gadamer, 1996: 21-22). La función ontológica de la belleza sutura el abismo abierto entre la inhóspita e inauténtica cotidianeidad y lo real. «La religión y la filosofía —dice Darío (2011: 482)— se encuentran con el arte en tales fronteras». El poema permite volver a la casa común, donde se recupera la comunicación de todos con todos y la poesía se convierte en el mismo diálogo, en la obra entendida como proceso, como construcción y reconstrucción, un poema infinito, palimpsesto en el que se aspira a conformar y esclarecer ese absoluto; una actividad en la que son tan necesarios los creadores como los lectores.

Julio Ortega (2003: 13) ha llamado la atención sobre esta condición especialmente dialogante de la poesía de Darío: «Cada libro en lugar de ser la culminación cristalizada como una totalidad orgánica (como son precisamente los grandes libros del Modernismo internacional, desde Mallarmé y Baudelaire hasta T.S. Eliot y Juan Ramón Jiménez) es, para Darío, parte del proceso abierto de la obra [...] como si comenzara siempre».

Darío invitaba al diálogo en su quehacer y sus textos eran el preludeo de la creatividad mutua. Nadie, como recordara Henríquez Ureña, ejerció mayor influencia en la modernidad, nadie fue mejor leído y continuado, ya fuese por aquellos, como Machado, que leyeron y quizá asumieron su sueño de la armonía del mundo o por aquellos otros, como Vallejo, que leyeron al «Darío que pasa con su lira enlutada», al que un día puso sus ojos en su esfinge interior y la interrogó, al Darío de «Lo fatal».

En el coloquio de la poesía todos son importantes, aunque no sean tan sabios como el centauro Quirón, Machado o Vallejo. También, Mariano Miguel de Val, a quien Darío dedicó *El poema del otoño*. ¿Pero quién era Mariano Miguel de Val?

El mismo Darío respondió a la pregunta al trazar su semblanza en la revista *América*. Destacaba de él el dinamismo y eficacia con que se desempeñaba en «variedad de actividades roosveltianas», hasta el punto de que «merecería ser yanqui» (1917: 45).

Mariano Miguel de Val es terrateniente, mundano, abogado, ex secretario del Ateneo; de la familia de Castelar, ex secretario de Moret; amigo del rey, de los infantes; redactor en varios periódicos, director de un diario de provincia, director de la respetable revista *Ateneo*, director y editor de la biblioteca Ateneo; pertenece a la legación de Nicaragua; fue iniciador del Romancero de los sitios; colabora en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires; en *El Fígaro*, de la Habana; ¡inicia, realiza y colabora en cien cosas más! (Darío, 1917: 45)

Además de tener un castillo en Zaragoza, De Val también era poeta; aunque, según se desprende de las palabras, no excelente y todavía anclado en el

romanticismo. De su libro *Edad dorada* dice: «Son cosas de galantería y elegancias. (...) Gentiles maneras y decires que complacían a las damas [...] Yo ni le censuro ni le alabo» (1917: 47-49). Lo que sí ensalza es su predisposición y entusiasmo «para honrar a la Poesía, y para hacer el bien a los portaliras» (1917: 49). Se refería Darío al Congreso Universal de la Poesía que De Val intentaba organizar en el marco de la Exposición Regional de Valencia, de 1909, y que nunca llegó a celebrarse. Pero también aludía veladamente a los muchos servicios que De Val le había hecho de manera altruista; el primero y quizá el más importante, ofrecer su propia casa como sede de la legación de Nicaragua, de la que Darío era embajador, y ser el secretario gratuito de ésta, para aliviar las dificultades económicas del poeta que, penosamente, recibía el apoyo de su estado.

Gracias a De Val, Darío recibe dos condecoraciones oficiales: la Medalla de los sitios de Zaragoza y la Cruz de Alfonso XII<sup>3</sup>. Logra que los mexicanos Luis Reyes Spíndola y Rómulo Farrera le editen, en 1911, por una buena suma el libro *Letras* (De Val, 2012: 98). Y él mismo le publicará en el sello editorial Biblioteca Ateneo, que dirigía, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909), el *Poema del otoño* (1910)<sup>4</sup> y, en la colección Ediciones de Gran Lujó, la *plaque* titulada *Alfonso XIII* (1909), semblanza del rey que Darío había publicado ya en *La Nación* de Buenos Aires. Sin duda, su firma prestigiaba a la editorial, pero a la vez De Val intentaba ayudar a Darío, siempre necesitado de dinero. Y la ayuda se extendió hasta escribir para él artículos, cartas e incluso las dedicatorias de sus libros (De Val, 2012: 125-126). Por ello, no sorprende que Darío le dedicara el «Intermezzo tropical», inserto en *El viaje a Nicaragua*, y, en su totalidad, el *Poema del otoño*.

Pero es posible que, por encima del agradecimiento, el motivo de la dedicatoria fuese el de consolar al amigo. En carta del 26 de octubre de 1909, De Val escribía desde Zaragoza a Darío: «Hoy a las tres de la madrugada falleció mi pobre niña Victoria» (De Val, 2012: 138). Darío respondió. No se conserva su carta, pero sí la respuesta agradecida de De Val: «La cariñosísima carta de usted llega a mis manos cuando me disponía a escribirle. Se me quedan grabados sus nobles consejos y obligado quedo a sus palabras de corazón... si todo

3. Parece que De Val intentó conseguir la de oro; pero —además de estar reservada los ministros de la corona— estaba el «problema religioso», pues Rubén no representaba bien el valor de la fe. De modo que la condecoración fue la de plata (De Val, 2012: 125).

4. Ernesto Mejía Sánchez (1986: lxxxi) recoge la nota que acompañaba a la edición del *Poema del otoño*, en la que se señalaba cómo a los diez poemas del «Intermezzo» ya publicados en *El viaje a Nicaragua* se agregaban cuatro poemas nuevos.

esto me hubiera sucedido en Madrid de mucho consuelo me serviría oírle» (De Val, 2012: 139)<sup>5</sup>.

Quizá Darío quiso consolar al amigo en el diálogo que es la poesía; especialmente a través del «Poema del otoño», el que queda más cercano físicamente de la dedicatoria. Es verdad que este «Poema» se había publicado ya en *El Cojo Ilustrado*, de Caracas, en 1908, con anterioridad al hecho luctuoso; pero también es cierto que la poesía de Darío es más universal que circunstancial y que, por lo tanto, la enseñanza continuaba siendo válida y el consuelo, mayor si cabe, porque los argumentos expresados -el hedonismo erótico y el ciclo eterno de la vida- no estaban distantes de los manejados por De Val en las composiciones que Darío (1917: 47) comentó en su semblanza, apenas unos meses antes, y que no podía dejar de recordar: «y cuando en sus entrañas se sienta herida /cuando la hora le llegue del cruel hastío / y la veáis rendirse desfallecida / decidle, porque aplaque su desvarío, /que todo invierno es víspera de vida nueva».

Dice el centauro Astilo: «El Enigma es el soplo que hace cantar la lira» (Darío, 2011: 354) y Darío concluye las «Dilucidaciones» aclarando cuál es ese enigma: «La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte» (2011: 485). Esa y no otra es la pregunta que formula la Esfinge, ese demonio de la destrucción, que arrasaba las cosechas y mataba a todo aquel que no resolviera el acertijo; ése es el asunto que tiene «meditabundo» al canoso hermano del «Poema del otoño». La pregunta no es: «¿Qué ser es el que anda/de mañana a cuatro pies, / a mediodía con dos/ y por la noche con tres?». Eso es únicamente una apariencia de pregunta que elusivamente señala el tiempo como enfermedad mortal del hombre.

Darío, como un nuevo Edipo, responde acertadamente y vence, elimina a la Esfinge. Es lo que anuncia la estrofa treinta y cuatro y confirma la siguiente:

Apartad el temor que os hiela  
y que os restringe;  
la paloma de Venus vuela  
sobre la Esfinge.  
Aun vencen muerte, tiempo y hado  
las amorosas;  
en las tumbas se han encontrado  
mirtos y rosas (vv.143-151).

5. Tanto esta carta, la número 1898 (bis), con fecha de 3 de noviembre de 1909, como la anterior, la número 1898, del 26 de octubre del mismo año, están accesible en el *Archivo Rubén Darío*, colección digital complutense, Universidad Complutense de Madrid; <<http://alfama.sim.ucm.es/greco/rd-digital.php>> [consulta: 10 mayo 2016] .

Con conciencia mesiánica, como un Cristo u Orfeo que hubiese visitado el mundo de los muertos, el poeta se siente como una especie de redentor que proclama su buena nueva a la humanidad o por lo menos a los elegidos, esos hermanos en la poesía; porque si el «Poema» comienza dirigiéndose al meditando, luego apela a un vosotros que termina siendo un nosotros, todos.

El «Poema del otoño» es, como el «Coloquio de los Centauros», con el que está emparentado por diversas razones, poesía docta y erudita. Humanamente docta y erudita, porque con su enseñanza pretende otorgar consuelo al hombre que ha entrado en la vejez; es decir, a cualquiera, pues no se trata tanto de un asunto cronológico como de una condición existencial: la inevitabilidad de la muerte. La *consolatio* no está destinada a calmar el dolor de los familiares y amigos de un fallecido. Aquí, como en *La Consolación de la Filosofía*, de Boecio, nadie ha muerto todavía, pero se hace preciso prestar alivio a quien medita angustiado en su espera. El terror sume a quien lo padece en un marasmo emocional. De un lado, se lamenta inútilmente de los placeres del ayer, cuando aún se está vivo y se podrían seguir gozando y, del otro, amedrentado por las imprecaciones del *Eclesiastés* y por el recuerdo constante y ritual de la muerte, se atormenta voluntariamente con cadenas aún más pesadas, privándose de toda alegría, como se cuenta que hizo Zingua, reina africana del siglo XVII: «El alma ahíta cruel inmola / lo que la alegra, / como Zingua, reina de Angola, / lúbrica negra» (vv. 13-16).

De Zingua, saludada como «la mayor ninfómana de todos los tiempos», la rumorología histórica dice que tenía un harem de cincuenta o sesenta jóvenes y que se divertía organizando combates a muerte entre ellos. El premio para el vencedor era una noche de desenfadado sexo con la reina y su ejecución al día siguiente. Convertida definitivamente al catolicismo por el capuchino italiano Giovanni Cavais da Montecuccolo, cuando ya tenía setenta y siete años, Zingua abandonó sus prácticas sexuales.

Los adjetivos —«ahíta», «cruel», «lúbrica»—, sin duda, censuran el fogoso comportamiento de Zingua, pero el poema está lejos de celebrar el nuevo y riguroso ascetismo. Darío entiende que la privación absoluta conduce a un mal mayor, como la acedia e incluso la desesperación; una situación difícil de soportar como el mismo poeta recordó en *Historia de mis libros*: «¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!» (1919: 194): Huyendo del mal, de improvisto / se entra en el mal / por la puerta del paraíso / artificial ( vv. 29-32).

Por eso, como se lee en la estrofa séptima, las almas que van al «florido monte», ese ámbito sagrado que subraya la unión entre la tierra y el cielo,



«se explican», esto es, entienden, justifican, la lírica refinada y hedonista de Anacreonte y de Kayyam; poesía ontológica capaz de captar la verdad del Ser, como lo es la de Darío: «Y, no obstante, la vida es bella / por poseer / la perla, la rosa, la estrella / y la mujer» (vv. 33-36)

La siguiente estrofa, en un paralelismo evidente, va a insistir en el juicio:

Lucifer [la estrella] brilla. Canta el ronco  
 mar [la perla]. Y se pierde  
 Silvano [identificado con Pan, con un fauno que acecha a la mujer] oculto  
 tras el tronco  
 del haya verde [la rosa] (vv. 37-40).

Me interesa destacar la elección del nombre «Lucifer» —literalmente, el portador de la luz—, para referirse al dios de la mitología romana, cuyo equivalente en la griega era el dios Fósforo o Eósforo, y que en la astrología romana designaba a la *stella matutina*, al lucero del alba. Intencionadamente, Darío usa este nombre para sugerir la confusión de todos aquellos que, atados por sus prejuicios e incapacidad para percibir el mundo auténtico, condenan moralmente los deleites del amor y los goces de la vida. Únicamente así, en armonía con la bondad del mundo, «sentimos la vida pura/ clara, real» (vv.41-42) y podemos despreciar las miserias de la cotidianidad: envidias, injurias, ingratitudes, indiferencias... esa «prosa», esa pústula que cubre el rostro de la realidad y que Darío nos conmina a eliminar: «Lavemos bien de nuestra veste/ la amarga prosa;» (vv. 57-58)

Darío propone que lavemos el polvo de nuestras pupilas, que el terror a morir —«si lo terreno acaba, en suma(...)!» v. 53— no conduzca al amargo hastío del mundo y que gocemos de ese bien que es la vida. Ya en la poesía latina sepulcral era frecuente la exhortación al disfrute de la vida, recordando al lector que también a él le llegaría la muerte<sup>6</sup>. Pero con Montaigne, Darío piensa que ese gozar el día puede convertirse en una evasión desesperada, algo que se parecería demasiado a la locura y terminaría por sustraerse igualmente a lo verdadero. Así lo atestigua Benjamín Itaspes, su reconocible *alter ego*, en *El oro de Mallorca*: «Y como desde que tuvo uso de razón su vida había sido muy contradictoria y muy amargada por el destino, había encontrado un refugio en esos edenes momentáneos [el alcohol y el sexo], cuya posesión traía después irremisiblemente horas de desesperanza y abatimiento» (1990: 138).

El poeta nos insta a gozar el momento —«Cojamos la flor del instante» (v. 61)—, a participar de la fiesta del amor, que nos perfecciona, que nos hace

6. Vid. Ricardo Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana*, de manera principal el capítulo II, «*Consolatio*», y especialmente las páginas 83-84.

mejores; porque todos tenemos «nuestra Verona», esto es, nuestra ciudad como Romeo y Julieta, nuestra historia de amor, o quizá, por parecido fónico, nuestra Verónica, la mujer que en las horas más trágicas enjague nuestras lágrimas y nos acompañe en el sufrimiento; porque todos, incluso en la vejez, podemos tener una esposa, como Boaz tuvo a Ruth. Y hay que darse prisa en gozar, porque, como dice el adagio, *tempus fugit*.

Darío amó profundamente el reino de este mundo y cantó los deleites del amor y los goces de la carne. Su producción tiene una naturaleza centáurica: por debajo, los apetitos de un caballo, de un semental, que luego ascienden en el espíritu de un hombre; el eros trascendente que apuntó Salinas (1948: 209) como eje central de su poesía.

En la estrofa décimo quinta se lee «soñemos en una celeste, /mística rosa» (vv. 59-60), y luego insiste en la vigésimo segunda: «Trocad por rosas azahares, / que suena el son / de aquel Cantar de los Cantares / de Salomón» (vv. 85-88). En las dos siguientes censura el deseo de Priapo que acecha a Afrodita y alude tal vez a los remordimientos que siguen al contacto puramente carnal, pues Hécate estaba asociada al mundo de los muertos. Priapo y Hécate son contrapuestos al amor platónico de Diana, la luna, por el pastor Endimión, al que besaba mientras dormía. Darío rechaza el deseo como puro desenfreno. El deseo debe llevar al Ser, permitir intuir, a través de «la dulce armonía» (v. 125), la Armonía del universo: «[...] goce todo lo posible alma y cuerpo en la tierra, y hágase todo lo posible para seguir gozando en la otra vida», había apuntado Darío en «Los Colores del Estandarte» (citado por Barría Navarro, 1996: 125).

La mujer —«cáliz de cristal», «flor hecha de llama / y perfume»— es un medio para llegar al conocimiento del misterio y la cópula, como en «*Ite, missa est*», el sacramento de comunión con la enigmática divinidad (Acereda, 1992: 119). Aunque no son los únicos medios. En las memorables estrofas que actualizan el tópico del *carpe diem*, Darío nos exhorta a gozar de la carne, a gozar del sol, cuya luz nos permite ver la belleza del mundo, y a gozar del canto, porque a través del amor, de la contemplación y de la música y poesía podemos acceder a ese Bien absoluto.

El poeta insiste en el amor para vencer a la muerte, el asunto que traía meditando al hombre. Darío no lo niega: «[...]vivir [...] es un combate» (v. 155) y «[...] hay pena y nos agravia/ el sino adverso» (vv. 157-158). Pero es el canto, su canto, el que nos hace comprender que solo reconociendo la certeza de la muerte y acercándose a ella es posible ser libres en un sentido profundo y lograr una existencia tranquila y sabia.

Y es el deseo sexual, alquitarado por la muerte, el que permite intuir la correspondencia entre el goce de la carne y «la universal y omnipotente / fecundación» (vv. 151-152) del universo que corre en nuestras venas. Experiencia sensible, el goce de la carne también lo es simbólica. Quiere decir que este particular se representa como un fragmento del Ser, que promete completarse en un todo íntegro. O también quiere decir que existe el otro fragmento —ese absoluto— siempre buscado que completará en un todo nuestro propio fragmento vital (Gadamer, 1996: 85). La fugacidad muta en eternidad. Lo contingente, en necesario. Es el deseo innato de volver al origen: «¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!» (vv. 175-176).

### Bibliografía citada

- ACEREDA, A., *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)*, Barcelona, Teide, 1992.
- ARGULLOL, R., «El arte después de ‘muerte del arte’», introducción a H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós/ICE, 1996, pp. 9-23.
- BARRÍA NAVARRO, J.N. «Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias», *Anales de literatura Hispanoamericana*, 25 (1996), pp. 125-141.
- DARÍO, R., «De Val», *Todo al vuelo*, vol. XVIII, *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1917, pp. 44-49.
- *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*, vol. XVII, *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino, 1919.
- *Poesía*, vol. I y II, ed. E. Mejía Sánchez., Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hispamérica, 1986.
- *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990.
- *Obra poética*, ed. J. C. Rovira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011.
- DE VAL ARRUEBO, B., *Vida y obra de Mariano Miguel de Val: fundamentos del modernismo castizo*, Zaragoza, Prensas universidad de Zaragoza, 2012 <<https://zaguan.unizar.es/record/7071/files/TESIS-2012-044.pdf>> [consulta:15 abril 2016].
- GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós/ICE, 1996.
- GINZBURG, C., «Ídolos e imágenes. Un pasaje de Orígenes y su fortuna», *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000, pp. 125-143.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R., *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México D.F., F.C.E., 1949.

- HERNÁNDEZ PÉREZ, R., *Poesía latina sepulcral de la Hispania Romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia, Cuadernos de Filología/Universitat de València, 2001.
- HINTANHÄUSER, H., *Fin de siglo*, Madrid, Taurus, 1980.
- MACHADO, A., *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- MEJÍA SÁNCHEZ, E., «Criterio de esta edición» en R. Darío, *Poesía*, vol. I, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica, 1986, pp. liii-lxxxix.
- ORTEGA, J., *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, 2003.
- ROVIRA, J. C., «Introducción» a R. Darío, *Obra poética*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2011, pp. xxi-lxiii.
- SALINAS, P., *La poesía de Rubén Darío. (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- VILLENA, L. A. de, «Beardsley, flores de decadencia», *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002, pp. 21-48.

#### Anexo I: Antonio Machado, «A la muerte de Rubén Darío»<sup>7</sup>

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,  
 ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?  
 Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,  
 Corazón asombrado de la música astral,  
 ¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno  
 Y con las nuevas rosas triunfante volverás?  
 Te han herido buscando la soñada Florida,  
 La fuente de la eterna juventud, capitán?  
 Que en esta lengua madre la clara historia quede;  
 Corazones de todas las Españas, llorad.  
 Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,  
 Esta nueva nos vino atravesando el mar.  
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,  
 Su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:  
 Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,  
 Nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.

7. Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. 176-177.