El Reino Interior de Rubén Darío y *Crimen Amoris* de Verlaine

EL horror que Rubén Darío profesa a la literatura en su credo poético es una de esas magníficas mentiras con su esencia de verdad. Lo cierto es que la gran parte de la creación poética de este voraz asimilador de lecturas sugiere influencias literarias, cuyo estudio importa mucho para comprender cómo el poeta convierte lo ajeno en una creación que es “mía en mí”.

En ninguno de los poemas del nicaragüense se respira tan plenamente el ambiente del arte, de la literatura y de la erudición como en el *Reino Interior*. El mismo señala y sugiere varias de sus fuentes, y Arturo Marasso ha indicado más precisamente en su excelente trabajo que la inspiración plástica procede de los primitivos italianos, de Botticelli, de los libros iluminados, de los tapices, de los prerrafaelistas; de las *Vidas de Santos* de Fra Doménico Cavalca, la visión del paisaje evangélico; una voz rara, del diccionario de Plowert; de Samain, el concepto del alma como Infanta, y de Poe el de esta Infanta encerrada en su torre terrible; el tema de los Pecados y las Virtudes de la Teología medieval; y del *Crimen Amoris* de Verlaine el concepto de la doble atracción que el hombre siente entre el bien y el mal. Esta última obra es el modelo literario más importante, pero hasta ahora no se ha elaborado un juicio comparativo sobre las dos creaciones para demostrar cómo el discípulo manifiesta su pasmosa originalidad.

“Ninguna página de nuestra lengua alcanza el raro brillo de este alegórico fresco”. Concurrimos en este juicio tan ab-

soluto de Marasso sobre *El Reino Interior*, tanto por la maestría de la representación pictórica que tal juicio parece subrayar, como además, comparado a la fuente verleniana, por la mayor hondura del concepto temático.

El tema del poema de Darío es el despertar del alma al peligroso milagro de la vida en cuyo fondo de color de rosa de los años primaverales, surgen por primera vez a la conciencia los violentos rojos y los puros blancos de ímpetus opuestos. Y esta idea la desarrolla el poeta representando con palabras que roban su virtud al pincel un cuadro de armonía clásica: ante el alma asomada a la ventana de la torre del palacio paterno pasan paralelamente, en desfile, a la derecha de un camino, las siete virtudes, a la izquierda los siete pecados capitales, perdiéndose luego por la vía de rosa pero no sin haber cruzado unas y otros vivas miradas de amor. La Infanta queda pensativa y risueña. Luego se adormece y sueña estremeada con los blancos velos de las Virtudes y con los abrazos apasionados de los Pecados. Nada más, y ¡mucho más!

El asunto de *Crimen Amoris* también versa sobre el dilema de la conciencia ante el Bien y el Mal: el hombre, en forma de un bello y rebelde satán atormentado por preocupaciones morales, rechaza como arbitrario el concepto del pecado, y, para eliminar del mundo el conflicto entre la virtud y el pecado, con el fin de realizar entre los hombres el Amor Universal, prende fuego al edificio de cien torres que representa el infierno en la tierra. Pero alguien fuerte y justo ("Quelq'un de fort et de juste..."), Dios, sin duda, no acepta su sacrificio, aunque colegimos que no ha sido del todo en vano porque la dulce Naturaleza del paisaje nocturno que surge en torno a las ruinas del infierno promete un mundo nuevo.

El poema de Verlaine se inicia con la fiesta de los siete pecados celebrada en un palacio de Echatana, nombre eufónico y exótico de la antigua capital de Media, sede legendaria de la suma opulencia oriental. Este palacio es la morada de unos bellos satanes adolescentes. Los convidados son los apetitos, todos los deseos con sus fulminaciones brutales, y hombres y mujeres que bailan estremecidos al compás de un himno epitalámico, uniendo sus voces a la de un coro raudaloso. La bondad no está presente. Ella se ausenta de estas ocasiones,

pero su huella ha dejado un campo florido y un cielo estrellado.

El único que no comparte el regocijo general es el más bello de los satanes. En vano sus hermanos y hermanas tratan de solazarle. Arrancándose de sus brazos cariñosos el bello efebo huye a la torre más alta del palacio. Allí lanza su protesta contra el error que cometió Dios oponiendo los siete pecados capitales a las tres virtudes teologales y arroja su antorcha incendiaria. Los satanes al morir en el holocausto producido por este acto, cantan con gozo porque han comprendido el valor de su sacrificio. Y mientras que el de la antorcha pronuncia una plegaria, retumba el estallido de un trueno. La espléndida mole queda arrasada, pero el sacrificio ha sido en vano porque Dios pudo ver el punto flaco en el orgullo del rebelde.

Después del desastre viene la noche estrellada. Se extiende severo y dulce un paisaje evangélico con frescos arroyos que murmuran y buhos que nadan vagamente en el espacio. Una forma asciende las colinas de la lejanía como un amor que aun no está claramente definido, y la neblina que surge de las raíces parece un anhelo de armonía. Y todo está adorando como un corazón, como un alma y como un verbo, como un amor virginal; todo se abre en éxtasis y clama al Dios misericordioso que nos guardará del mal.

Sin examinar, por el momento, el profundo pensamiento que el plan tan simple de Darío entraña, ni la incierta complejidad conceptual de Verlaine, observemos la disposición de la materia plástica: precisa y proporcionada de una parte; y de otra imprecisa y sin orden.

En *El Reino Interior* advertimos, primero, la cabal simetría, el perfecto equilibrio en el espacio de dos grupos en contraste el uno al otro, dispuestos a la derecha y a la izquierda de un camino, y enfrente de ellos la figura central, la Infanta. Las figuras, cual si fueran vistas por los lentes de un estereoscopio, se perfilan luminosamente en una perspectiva de hondura transparente, lograda por insinuaciones de distancia ("¿Qué son se escucha, son lejano, vano y tierno?") y por el lúcido colorido de las primeras dos estrofas que recuerda a los primitivos italianos ("Azul celeste", "color de rosa", "flora

gloriosa de los cuentos azules", "se diría que el mundo está en flor").

Desde la primera estrofa se ve todo en el instante revelador captado por el ojo del pintor. El ambiente del paisaje está recargado de corrientes vitales. Allí la "selva suntuosa" habitada por el instinto sirve de fondo al primer plano, constituido por una escena de dulzura evangélica donde mora la inocencia. Por este contraste la ambivalencia del ambiente —selva pagana, tierra seráfica— corresponde a la de las figuras principales que respiran su fragancia —las virtudes, los pecados. Cobran vida hasta los elementos decorativos formales de los libros iluminados que el poeta manejó en estantes polvorientos. Se fertiliza la tierra rosada que pintó Fra Domenico Cavalca, exhala perfume la flora de los cuentos azules, y las inmóviles y mudas aves raras que adornaban las márgenes de pergaminos secos alzan el vuelo y levantan el canto.

Cuatro son los colores que predominan en este fresco: el rosado y azul del fondo, y el blanco y rojo de las figuras principales. Nunca se pierden de vista los matices de la dicha: el de la tierra que pinta el Santo, y el celeste. Bañados de su suave luz entran la teoría casta y los efebos criminales y se van del mismo modo:

Unos y otros se pierden por la vía de rosa,

Y en sueños dice [el alma]: "¡Oh dulces delicias de los cielos!
¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!"

Contra este fondo azul-rosado se destacan a ambos lados las figuras blancas de las vírgenes y las rojas de los mancebos, brillando sus respectivos colores con una riqueza proveniente de sugerencias metafóricas que no puede igualar la representación meramente pictórica. Pero el lenguaje de la poesía, cuyas imágenes se dirigen al ojo interior, aprovecha el poder adivinatorio de las facultades cognoscitivas, superiores a las de la vista, para evocar por medio de la asociación de varios objetos una sola visión, cuyo aspecto esencial es constituido por lo semejante entre cosas distintas.

Dirijámonos ahora al turbio aluvión de sensaciones del *Crimen Amoris*. Fausto de gentío. Nada de economía en la disposición de las figuras. No se indica cómo están agrupados los concurrentes a la fiesta de los pecados porque lo que importa a la fluidez de la forma impresionista es el movimiento líquido de oleadas o el vaporoso de nubes.

Consecuencia de este movimiento es que el contraste se logra consecutivamente. Una impresión sigue a otra: al sugerido efecto policromo de la primera parte del poema sucede el de una blancura borroso de la última parte. Pero en *El Reino Interior* se consigue un contraste *sincrónico*, lo que conviene a la forma estática en que se mantiene el equilibrio de los cuerpos aunque éstos estén en movimiento. ¿Cómo, dadas las limitaciones de las artes temporales cuyo medio es la palabra, limitaciones que imponen el disponer de efectos sucesivamente, imita Darío el sincronismo de las artes plásticas, cuyos elementos, por la naturaleza del medio, se organizan simultáneamente en el espacio? De una parte, comprimiendo los efectos consecuentes, lo que reduce su suma a un efecto total sintético, como se nota en los nueve versos asombrosos de la primera estrofa, cuyo paisaje simbólico representa los diversos componentes psíquicos de la conciencia del poeta: el “azul celeste” (el arte); “la selva suntuosa” (lo pagano, ideal cristiano); “la flora gloriosa de los cuentos azules”, “las ramas encantadas”, “los papemores”—voz sacada del diccionario de Plowert—y extáticos ruiseñores (el mundo de la literatura). Y de otra parte, cuando la elaboración impide la compresión, se sugiere que el aspecto complementario que queda por aducir se presenta al mismo tiempo. Al leer que

Por el lado derecho del camino adelanta,
el paso leve, una adorable teoría
virginal...

sabemos de antemano que al lado izquierdo está otro grupo para cumplir con el sistema de báscula del plan binario. Y en efecto, la intención simétrica se realiza por medio de un acierto genial: el de dividir la palabra “paralelamente” al fin del primer verso de la estrofa cuarta:

Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete mancebos —oro, seda, escarlata...

Esta división entre la raíz adjetival y la desinencia adverbial, marca el medio de las dos grandes partes consecuentes del poema, y hasta podría decirse, por la ilusión pictórica, el centro en el espacio.

Pero ¿cómo están situadas las figuras de *Crimen Amoris* en relación las unas con las otras? El poeta no lo precisa. La primera escena se indica sólo en términos generales: "Dans un palais... dans Ecbatane." Aun la mayor precisión al presentar el paisaje de trasfondo ("...la campagne autour se fleurit des roses" y "...la nuit paraissait un diamant") no basta para completar un cuadro organizado en el espacio. Y en la última escena, que sí es completa, predomina lo indefinido sobre lo definido:

Une campagne évangélique s'étend,
Sévère et douce, et, **vagues comme des voiles**,
Les branches d'arbre ont l'air d'ailes s'agitant.

* * *

Les doux hiboux nagent **vaguement** dans l'air
Tout embaumé de mystère et de prière;

* * *

La forme molle **au loin** monte des collines
Comme un amour encore mal défini.

La indistinta "campagne évangélique" corresponde a la tan específica

tierra... de color de rosa,
cual la que pinta fra Doménico Cavalca
en sus **Vidas de santos**,

tierra directamente descrita en cuanto al color, e indirectamente en cuanto a los otros detalles pictóricos evocados por la referencia a la vida de santos. Del mismo modo evoca Darío los detalles pictóricos "de la flora gloriosa de los cuentos azules", y de los libros iluminados traslada al verso como por

la magia de la calcomanía las “ramas encantadas” colocando en ellas aves raras (“papemores”) y ruiseñores (“bulbules”) que podemos ver de cerca. A estas letras floreadas trazadas con minio, a esta pintura diminuta, se opone la ambigua pincelada de Verlaine: “las ramas, *vagas como velos*”.

Por vía de resumen podemos decir, pues, que lo que distingue el poema de Darío, fuera de su profundidad temática, que luego se analizará, es la suma plasticidad en la representación de las figuras, en la pintura del paisaje que les sirve de fondo, y en la ornamentación. Además, al contrario de la indeterminada abundancia asimétrica de *Crimen Amoris* —“unos bellos demonios”, “satanes adolescentes (¿cuántos?, “*siete* pecados y *tres* virtudes”, “todos los apetitos”, “hombres y mujeres”— se produce en *El Reino Interior* el económico equilibrio de un escaso y determinado número de figuras dispuestas en un perfecto sistema binario: “paralela-mente”; *siete* virtudes opuestas a *siete* pecados, aquéllas a la *derecha* de un camino, éstos, a la *izquierda*.

Asentemos de una vez que el desequilibrio y falta de precisión verlenianos no son en sí un defecto, ni necesariamente una virtud en sí el equilibrio y la precisión contrarios. Lo que observamos es, en el caso de Darío, un insuperable ejemplar de la forma parnasiana, estática, serena y lúcida, inequívoca; y en el de Verlaine un magnífico modelo de la forma simbolista, flúida, imprecisa, equívoca, turgente; y, sobre todo, en las primeras siete estrofas, el hechizo de la declamación verleniana (“O l’immortel et terrible désespoir!”) de su gálica gesticulación, de su bello satán adolescente que tenía “seize ans sons sa couronne de fleurs” (figura que merece perpetuarse en un friso eterno); y de un verso digno de colocarse entre los peregrinos de toda la literatura:

Et le chagrin mettait un papillon noir
A son cher front tout brûlant d’orfèvreries.

Comparando el pensamiento de ambos poemas observamos dos diferencias fundamentales: la que distingue los respectivos puntos de vista y la que diferencia la manera de plantear el tema. En los versos de Verlaine, el punto de vista

es el de la Culpa, figurada por un ángel caído; en los de Darío, el de la Inocencia vulnerable, representada por la Infanta de las manos liliales, el alma sin mancha. De ahí que la figura central de *Crímen Amoris* se identifica por su orgullo más con los siete pecados que con las virtudes ("...la bon-té... s'en allait des ces choses"), mientras que la Infanta de Darío siente con igual fuerza la atracción de ambos. Al equilibrio logrado en la disposición de los elementos sensibles del *Reino Interior* corresponde el de los aspectos morales; y a la indeterminación de la materia plástica en *Crímen Amoris* corresponde, en la esfera moral, un preponderante satanismo idealizado contra el fondo esfumado de una vaga Bondad.

Pero lo que más llama la atención es que el centroamericano ha desenmarañado la madeja temática de su fuente, reduciéndola a una profunda intuición poética en la que lo callado importa más que lo que se dice. La Infanta, al contrario del demonio verleniano, no es un portavoz que proclama rotundamente las ideas del poeta. Ella queda pensativa y nada más. Su pensamiento no lo sabemos, aunque sí lo podemos adivinar. Pero el Satán de Verlaine es reflexivo, explícito, y didáctico. Este ángel caído descarta con suma confianza la dualidad moral establecida por la tradición ética del mundo occidental, le niega la razón a su profeta principal, rechaza la idea del castigo, sugiere un remedio. Más palabrero que reflexivo nos parece este bello demonio; pero lo poco que dice la Infanta, y, sobre todo, su callar, tan elocuente, nos hace sentir el misterio insondable del problema moral sin determinarlo. En realidad, esta indeterminación ante las cuestiones más difíciles, ¿no es análoga al problema indeterminado de la matemática, aquél que puede tener indefinido número de soluciones, y que, por lo tanto, es infinitamente más complejo que el problema determinado, aquél que no puede tener sino una solución?

El que Darío plantee el problema sin que la engañosa sencillez de su pensamiento se atenga a las arbitrarias resoluciones de la teología medieval que le sirve de fondo tradicional, ni al provisional aspirar verleniano a la eliminación del principio del mal en la existencia, creo que demuestra la profundidad de su pensamiento, y el error de los que, fijándose

demasiado en sus mundos de la sensualidad, es decir, en su erotismo, en su delirio de posesión, en sus centauros, en su mujer única y su mujer múltiple, en la fiesta galante verleniana y en la divina Eulalia, puedan creer que no ascendió nuestro poeta del culto de Venus al de Minerva, o que no llegó nunca a la parte más profunda del océano moral, allí donde se dividen en el centro vertical hacia el abismo, las tinieblas, y hacia el cielo la luz.

EDMUNDO DE CHASCA.

*Universidad de Iowa,
Iowa City, Iowa.*