«EN EL PAIS DE LAS ALEGORIAS»: ALEGORIZACION EN LA POESIA DE RUBEN DARIO

POR

BARBARA E. KURTZ

University of Chicago

... cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior (Rubén Darío, «Palabras liminares», de Prosas profanas).

... procurad cerrar los ojos del cuerpo y abrir los del alma y miraos al corazón... (Santa Teresa de Jesús, Camino de perfección).

Es sumamente interesante, y a primera vista algo irónico, que un poeta tan moderno, y tan modernista, como Rubén Darío minara tan hondamente en la cantera literaria del pasado para su inspiración y para sus temas. Pero así es. Además de la corriente grecorromana y la herencia dieciochesca, influencias bien documentadas y harto conocidas sobre toda la poesía modernista, cabe discernir también en la raigambre que nutría el movimiento otro componente menos estudiado: el legado literario de la Edad Media. Rubén Darío participaba consciente y entusiastamente en esta corriente medievalista. Desde sus años de adolescencia y sus primeros intentos poéticos, el escritor nicaragüense se sentía atraído fuertemente por la lectura del romancero y de otras obras de la Edad Media española. Recientemente, el medievalista Francisco López Estrada, en un estudio excelente (*Rubén Darío y la Edad Media*)¹, pretendía dilucidar todo el «entramado», toda la infraestructura medieval, que configura una porción considerable de la poesía rubeniana. Pero su visión de conjunto, que abraza todo el medioevo y su impacto total sobre el poeta, casi deja de lado lo que es quizás la herencia más significativa y más interesante que la

¹ Barcelona: Editorial Planeta, 1971.

Edad Media le legó a su hijo moderno: el modo alegórico de escribir y el método alegórico de analizar el alma. Es este legado de la literatura medieval el que me propongo estudiar en este ensayo².

Conviene empezar por notar que los mismos títulos de varias composiciones rubenianas —por ejemplo, «Alegorías» (*P. C.*, 66) y «En el país de las alegorías» (*Cantos de vida y esperanza*, *P. C.*, 673)— atestiguan un interés continuo en ese modo tan característico de la Edad Media y tan caro a sus escritores. Rubén Darío habitaba ese «país de las alegorías», o por lo menos lo visitaba de vez en cuando en varios poemas suyos que remedan la vertiente alegorizante de la literatura medieval a la vez que la unen a temas totalmente modernos.

Ya al principio de su carrera literaria, en sus primeros esfuerzos poéticos, asoman indicios o presagios de esa alegorización del alma que más adelante caracterizarán notablemente su obra. En «Tú y yo» («Sollozos del laúd»), por ejemplo, encontramos la siguiente estrofa:

Y vi un alma
que, sin calma,
sus amores
cantaba en tristes rumores;
y su ser
conmover
a las rocas parecía;
miró la azul lejanía...
tendió la vista anhelante,
suspiró, y cantando amante
prosiguió...
y era
yo! (*P. C.*, 128).

Tal desdoblamiento del narrador lírico en alma congojosa y sufrida y yo razonador y contemplativo siempre ha sido un rasgo saliente de toda alegorización de un estado de ánimo, una característica que resalta en su sinnúmero de poesías alegóricas de la Edad Media. Es una tendencia que propende natural e intrínsecamente a la personificación («... un alma que, sin calma, sus amores cantaba en tristes rumores...»); y la prosopopeya, observable en forma embrionaria en esta composición temprana, se desarrolla más ampliamente en poemas posteriores que emprenden una alegorización más completa del alma y sus trances de fortuna. Por ejemplo,

² Utilizo para todas las citas poéticas las *Poesías completas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1967). Todas las referencias subsiguientes se indicarán en el texto con el número de la página.

en «A través del erial» (*Canto errante*), Rubén, al alegorizar la jornada terrestre del alma, escribe que

¡La Ambición ocupaba un altar en el centro,
la Envidia prosternada le ofrecía el incienso
y oraban en el templo, pleno de bote en bote,
los hombres... las mujeres...

... ..

Canta la Fe... La Vida... Ideal y Esperanza,
la juventud, ensueño de Dolor y Bonanza...
¡Y el castillo que tiene cimientos de Quimera,
lo hace eterno la eterna canción de Primavera! (P. C., 1098).

Tal vinculación de desdoblamiento alegorizado y personificación u objetivación de fracciones del ser se destaca con más claridad aún en «Divina Psiquis» (*Cantos...*), en que el poeta apostrofa fervorosamente «¡... Psiquis, oh alma mía!»:

¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible
que desde los abismos has venido a ser todo
lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible
forma la chispa sacra de la estatua de lodo!

Te asomas por mis ojos a la luz de la Tierra
y prisionera vives en mí de extraño dueño;
te reducen a esclava mis sentidos en guerra
y apenas vagas libre por el jardín del sueño.

Sabia de la Lujuria que sabe antiguas ciencias,
te sacudes a veces entre imposibles muros,
y más allá de todas las vulgares conciencias
explorar los recodos más terribles y oscuros (P. C., 665).

Dos poemas rubenianos que están dedicados a «vagar libre[s] por el jardín del sueño» y «explorar los recodos más terribles y oscuros» evocan explícitamente el precedente de la alegoría dantesca y su tratamiento simbólico de la jornada del alma. La «Visión» de *El canto errante* (P. C., 720) «está evidentemente realizada sobre el patrón de la *Divina Comedia*»³; es «la *Divina Comedia* en miniatura», según Marasso Rocca⁴. Escrito en tercetos encadenados, como su precursor medieval, el poema mo-

³ López Estrada, p. 139.

⁴ Arturo Marasso Rocca, *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1946), p. 300.

dermo también representa un viaje por selvas y montañas, como el gran poema de Dante; viaje a la dama en los cielos (Estela), como la jornada dantesca que asciende a Beatriz. Pero lo que en el poeta medieval es una visión universal de la vida moral del hombre, se hace en el moderno una visión interiorizada e introspectiva («¿En qué lugares / vagas hoy el alma mía?») que apura su angustia personal y le consuela y calma mediante la contemplación de los valores eternos encarnados en su precursor medieval y su poesía excelsa:

—¡Oh, bendito el Señor —clamé—; bendito,
que permitió al arcángel de Florencia
dejar tal mundo de misterio escrito

con lengua humana y sobrehumana ciencia,
y crear este extraño imperio eterno
y ese trono radiante en su eminencia,

ante el cual abismado me prosterno.
¡Y feliz quien al Cielo se levanta
por las gradas de hierro de su infierno!

... ..

Y yo: —Por el amor humano
he llegado al divino. ¡Gloria al Dante!

Ella [Estela], en acto de gracia, con la mano
me mostró de las águilas los vuelos,
y ascendió como un lirio soberano

hacia Beatriz, paloma de los cielos.
Y en el azul dejaba blancas huellas
que eran a mí delicias y consuelos.

¡Y vi que me miraban las estrellas! (*P. C.*, 722).

El tópico del viaje de ultratumba es también el asunto de «Charitas» (*Cantos...*, *P. C.*, 661)⁵. En este poema es el alma de una persona específica, Vicente de Paúl, la que es guiada por Cristo a través del cielo, aquí análogo al paraíso dantesco. Su espíritu pasa por entre los ángeles, asciende hasta los arcángeles, los príncipes, las potestades, las virtudes, los querubens, etc., hasta la gloria. Rubén no puede más que bosquejar aquí los contornos del viaje celeste, pero la filiación con las resonancias medievales de Dante, con la alegoría del viaje del alma, queda evidente:

⁵ Véanse los comentarios de López Estrada, p. 141.

El alma de Vicente llega al coro
de los alados Angeles que al triste
mortal custodian: eran más brillantes
que los celestes astros. Cristo: «Sigue»,
dijo al amado espíritu del Santo (P. C., 662).

Destácase con su mayor claridad y su mayor fuerza esta vertiente alegorizante de la poesía rubeniana en «El reino interior» (*Prosas profanas*, P. C., 603). En este poema clave Darío recoge y remeda un procedimiento de los más importantes y más prevalecientes de la Edad Media: la alegorización del estado de la conciencia humana o la objetivación del dualismo espiritual.

La primera estrofa, como proemio que fija la ambientación y el tono del poema, nos sitúa en un paisaje encantado, cargado de símbolos sugestivos y reminiscencias del medievo. Una «selva suntuosa» «calca» o traza su «rudo perfil» en el «azul celeste» del cielo. Es una selva irreal; la sencilla palabra *calca*, de estirpe artística, sugiere la procedencia imaginaria del escenario. «La tierra es color de rosa», llena de «extrañas flores» y «ramas encantadas» en que aves imposibles cantan de amor. Un camino serpentea por entre los árboles, y la escena recuerda un cuadro de «fra Domenico Cavalca en sus Vidas de Santos». La alusión a este pintor italiano del siglo xiv refuerza la interpenetración de forma poética y valores pictóricos en este pasaje, así como la sugerencia de una religiosidad atrayente propia de la Edad Media. Y el paisaje tan hábil aunque sucintamente bosquejado aquí no puede menos que despertar ecos y recuerdos de los versos iniciales de la *Divina Comedia* dantesca, con su «selva selvaggia» y su «cammino» simbólico de la vida humana. El carácter puramente literario del pasaje está acentuado asimismo por la alusión a los «cuentos azules» rubenianos y a las aves de claro linaje imaginativo: «entre las ramas encantadas, papemores / cuyo canto extasiara de amor a los bulbules. / (*Papemor*: ave rara; *Bulbules*: ruiseñores.)» (P. C., 603).

Mediante unas cuantas pinceladas verbales, Rubén ha conseguido distanciar el paisaje, dotándolo de un irrealismo onírico y de una rareza simbólica, dibujándolo como un mundo de ensueño de atmósfera pictórica y literaria y de procedencia medieval. En medio de este paisaje primaveral e ilusorio «Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura / de la torre terrible en que ha treinta años que sueña» (P. C., 603), torre que es a la vez torre de marfil del poeta recogido y el cuerpo terrestre en que el alma queda prisionera durante su recorrido mundano. El alma personificada se parece a la famosa princesa de «Sonatina» (*Prosas profanas*, P. C., 556); pero esta princesa, a diferencia de la figura triste y pálida del poema anterior, rebosa de alegría y bienestar espiritual:

La vida le sonríe rosada y halagüeña.
 Y ella exclama: «¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!
 Se diría que el mundo está en flor; se diría
 que el corazón sagrado de la tierra se mueve
 con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve.
 ¡Yo soy la prisionera que sonríe y que canta!»
 Y las manos liliales agita, como infanta
 real en los balcones del palacio paterno (*P. C.*, 603).

Surge en esta escena halagüeña una visión que se acerca a turbar su paz amena:

Por el lado derecho del camino, adelante
 el paso leve, una adorada teoría
 virginal. Siete blancas doncellas, semejantes
 a siete blancas rosas de gracia y de armonía
 que el alma constelara de perlas y diamantes.
 ¡Alabastros celestes habitados por astros:
 Dios se refleja en esos dulces alabastros!
 Sus vestes son tejidas del lino de la luna.
 Van descalzas. Se mira que posan el pie breve
 sobre el rosado suelo, como una flor de nieve.
 Y los cuellos se inclinan, imparciales, en una
 manera que lo excelso pregona de su origen.
 Como al compás de un verso, su paso suave rigen,
 tal el divino Sandro dejara en sus figuras
 esos graciosos gestos en esas líneas puras.
 Como a un velado son de liras y laúdes,
 divinamente blancas y castas pasan esas
 siete bellas princesas. Y esas bellas princesas
 son las siete Virtudes.

Al lado izquierdo del camino y paralela-
 mente, siete mancebos —oro, seda, escarlata,
 armas ricas de Oriente—, hermosos, parecidos
 a los satanes, verlenianos de Ecbatana,
 vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,
 de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
 sus puñales, de piedras preciosas revestidos
 —ojos de víboras de luces fascinantes—,
 al cinto penden; arden las púrpuras violentas
 en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes
 oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes,
 son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino,
 y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes

relucen como gemas las uñas de oro fino.
Bellamente infernales,
llenar el aire de hechiceros beneficios
esos siete mancebos. Y son los siete Vicios,
los siete poderosos Pecados capitales (*P. C.*, 604-605).

El cuerpo del poema se reviste de una forma semejante, en muchos aspectos, al más tradicional y consagrado tipo de alegoría medieval: la sicomaquia, o batalla alegorizada entre las fuerzas del Bien y el Mal por la posesión del alma humana. A pesar de una general semejanza de forma, resalta una diferencia significativa entre la sicomaquia tradicional y la rubeniana. La alegoría típicamente medieval se desarrolla en torno a dos series de virtudes y vicios personificados y enzarzados en una contienda mano a mano. Pero en la formulación modernizada de la tradición, las potencias no se enfrentan en combate, sino que quedan paralelas, a uno y al otro lado del camino; y los vicios rubenianos no tratan de vencer las virtudes, sino de tentarlas y seducirlas. Si la tradición medieval había alegorizado en la sicomaquia la perpetua contienda mortal entre el Bien y el Mal, que encuentra su campo de batalla en el alma humana, nuestro poeta, modernizando la concepción con una leve sonrisa irónica, alegoriza la sencilla indecisión del hombre, cogido perennemente entre la virtud deseable y el vicio tentador y halagüeño:

Unos y otros se pierden por la vía de rosa,
y el alma mía queda pensativa a su paso.
—«¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?
¡Oh! ¿Qué hay de ti, mi pobre infanta misteriosa?
¿Acaso piensas en la blanca teoría?
¿Acaso
los brillantes mancebos te atraen, mariposa?»

Ella no me responde.
Pensativa se aleja de la obscura ventana,
—pensativa y risueña,
de la Bella-durmiente-del-Bosque tierna hermana—,
y se adormece en donde
hace treinta años sueña (*P. C.*, 605).

El alma, abstraída pero no asustada frente a esta visión de su condición perenne, acepta la irresolución como su modo de ser, abraza de buena gana la confrontación y la coexistencia, realizadas en su esencia, entre el cielo y la tierra y sus valores respectivos: «Y en sueño dice: “¡Oh dulces delicias de los cielos! / ¡Oh tierra sonrosada que acarició mis

ojos! / —¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos! / —¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!”» (*P. C.*, 605).

Varios críticos han señalado la influencia posible del arte pictórico sobre la concepción de este poema: la de Botticelli y sus personificaciones pictóricas es obvia («Tal el divino Sandro dejara en sus figuras»); menos obvia, pero probable, es la de los pintores prerrafaelistas. Los pintores de esa escuela, tan impregnada de un medievalismo entusiasta, tendían a encarnar cualidades abstractas en figuras femeninas que se acercan a la personificación tradicional ⁶.

Pero Rubén no tenía que ir fuera de la tradición estrictamente literaria de la alegoría, la cual conocía bien, para su inspiración poética. Juan de Dueñas, cuya poesía cancioneril Rubén imitó tan hábilmente en las «Recreaciones arqueológicas» de *Prosas profanas*, fue alegorista, y su «Nao de amor» figura alegóricamente los efectos conflictivos del amor sobre el amante:

Nave de grand humildança
fiz por compás nivelando,
en amor fortificando
su camino de esperança...
... ..
¿... quién vio furia de Amor
derrocar tan impugnabile
fuerça sin amigable,
quando yo non vi, señor,
un miedo tal espantable? ⁷

Varias alusiones en la obra rubeniana al *Dezir de las siete virtudes* de Francisco Imperial ⁸ demuestran sus conocimientos de una de las más importantes alegorías de la tradición hispánica, una alegoría que versa precisamente sobre una visión que el poeta narrador experimenta en medio de un paisaje onírico y ameno como el de «El reino interior» de Rubén:

Çerca la ora qu’el planeta enclara
al oriente, que es llamada aurora,
fueme a vna fuente por lauar la cara
en vn prado verde que vn rrosal enflora;
e ansy andando vynome a essa ora
vn graue sueño, maguer non dormia,

⁶ Véanse los comentarios de Marasso, pp. 143-144, y de Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1948), p. 143.

⁷ En *El cancionero de Roma*, edición de M. Canal Gómez (Florenia: Biblioteca Hispano-Italiana, 1935), p. 87.

⁸ Véase López Estrada, p. 29.

mas contemplantlo la mi fantasia
 en lo que el alma dulce assabora.

... ..

bien assi se mostro en aquella ora
 vn ver incredulo e fermoso,
 qual el desir atal sera agora:
 non era el fondo turbio nin lodoso,
 mas era diamante muy iluminoso
 e todo a luengo de vna esquina,
 e las paredes de esmeralda fyna,
 e ay allende vn jardin graciosso ⁹.

Las virtudes que divisa el poeta medieval toman la forma de doncellas cuyos retratos verbales muestran motivos pictóricos parangonables con los del aparato poético de Rubén:

La vna en mano vn cirio tenia
 que la pupila al cielo llegaua,
 en la otra vn breue e lo que paresçia:
dilige dominum Deum començaua;
 e la segunda el arbol abraçaua
 que de vna piedra de cristal nasçia,
 e en doze rramos qu'el arbol tendia
 del credo doze articulos mostraua.

La tercera estaua como naue surgida
 e con vna ancla de oro e echada
 e otra a pique por rrespeto erguida,
 e la quarta estaua d'estas tres apartada
 blandiendo en la mano vna grant espada,
 e en la otra mano vn pesso derecho;
 tenia la quinta vn escudo ante pecho
 e de todas pieças estaua armada.

De uer la sesta ove paur ssobejo,
 porque la vy dos fases delicadas,
 e en la mano miraua vn espejo;
 e la setena dos llaues doradas,
 para çerrar e abrir muy aparejadas,
 tenia en mano, en la otra vn castillo;
 e dixे: «Señoras, a vos me omillo»,
 mirando ssus deuidas atan onrradas ¹⁰.

⁹ En el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición de José María Azaceta (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966), II, pp. 498-499.

¹⁰ Baena, pp. 503-504.

Es de notar también que Darío escribió un ensayo crítico sobre Calderón de la Barca¹¹, y en él prestó atención especial a *La cena de Baltasar*, el auto sacramental alegórico del dramaturgo del Siglo de Oro. Andrés R. Quintián concluye, a base de este estudio rubeniano, que el poeta «tuvo que haber leído concienzudamente las obras dramáticas, los autos sacramentales y las poesías de Calderón de la Barca que están distribuidas en ocho tomos de la Biblioteca Rivadeneyra»¹². En efecto, el título del poema rubeniano (que viene de la Biblia) fue una metáfora de las más frecuentes y más fructíferas para los alegoristas del auto español.

Está en los escritos místicos de Santa Teresa, sin embargo, donde resalta en toda su plenitud metafórica la similitud del reino interior del alma:

Pues dice el buen Jesús, que digamos estas palabras en que pedimos que venga en nosotros un tal reino: Santificado sea tu nombre, venga en nosotros tu reino¹³.

... y comienza ya a darnos su reino aquí, para que de veras le alabemos y santifiquemos su nombre...¹⁴ (*Camino de perfección*).

Muchas veces la imagen teresiana del reino está vinculada con la del camino que figura material y metafóricamente la elección moral del hombre durante su recorrido vital: «Porque cuando de veras le ha dado el Señor aquí su reino, ya no le quiere en este mundo; y para más súbidamente reinar entiende es éste el verdadero camino...»¹⁵.

La similitud del camino, que da su título a la obra *Camino de perfección*, materializa tanto el movimiento temporal de la vida pasajera como las posibilidades o alternativas opuestas que le impone incesantemente al hombre: «... no a todos lleva Dios por un camino, y por ventura el que le pareciere va por muy más bajo está más alto en los ojos del Señor»¹⁶.

Así es que la imagen del hombre *am Scheidewege*, en una encrucijada moral que le presenta alternativas contrastantes entre el bien y el mal o la virtud y el vicio, es un resorte tradicional y consagrado de las alegorías

¹¹ Recogido por Diego Manuel Sequeira en *Rubén Darío criollo* (Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1945), pp. 133-147.

¹² Andrés R. Quintián, *Cultura y literatura española en Rubén Darío* (Madrid: Editorial Gredos, 1974), p. 51.

¹³ En *Obras*, edición de P. Silverio de Santa Teresa, 3.^a ed. (Burgos: El Monte Carmelo, 1939), p. 440.

¹⁴ Santa Teresa, p. 442.

¹⁵ Santa Teresa, p. 465.

¹⁶ Santa Teresa, p. 395.

que tratan de la condición del alma. Parece lícito concluir que Rubén bien habría podido recurrir a sus propias raíces literarias de la tradición hispánica para la concepción y la simbología general que configuran su tratamiento del tema.

Pero es una concepción heredada que Rubén se ha esforzado por transfigurar y conformar con su propia sensibilidad moderna. En vez de una contienda a brazo partido entre el vicio y la virtud que termina con el triunfo marcial del bien, Rubén dibuja un desfile ritualista de figuras cortesanas cuya confrontación se parece a una danza, un minué amoroso de pasos y contrapasos, de tentación perpetua que no otorga el premio de victoria a ninguno de los dos bandos. El legado alegórico del pasado le enseñó a dramatizar un estado de ánimo; su recreación y transformación de esa herencia le permitió fundir legado medieval y sensibilidad moderna.

A lo largo de su carrera literaria, Rubén Darío recurrió a la imagen del camino, imagen seminal de «Reino», como similitud del paso de la vida o de la decisión. El poema «Caminos» (*Las horas fugitivas*) utiliza la metáfora del título para materializar alternativas contrastantes:

¿Qué vereda se indica,
cuál es la vía santa,
cuando Jesús predica
o cuando Nietzsche canta?

¿La vía de querer,
o la vía de obrar?
¿La vía de poder,
o la vía de amar? (P. C., 1109).

En *Canto errante*, la poesía «A través del erial» está construida a base de la metáfora seminal de la jornada de la vida y sus caminos oscuros y espantosos:

Llegó la negra noche. ¿Dónde estaba el camino?
Un viejo me guiaba. —«¿Quién eres?» —«¡El Destino!»
—«¡Huye, viejo tremendo, de gesto fatalista!»
¿Por qué tiendes un velo tan negro ante mi vista?»

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

Triste la agreste selva. Y me hallaba perdido.
Ni una ave solitaria colgaba allí su nido...
¡Virgilio!... ¡Gran Virgilio que guiabas al Dante!

¡Dónde estará el camino del pobre caminante!
 ¡Beatriz! La dulce amada de un grave Pensamiento,
 ¿consumirá mi vida el cruel presentimiento?... (P. C., 1099).

Otra vez son personificaciones contrapuestas las que se utilizan para figurar valores antagónicos, en este caso, dos conjuntos de valores personificados y opuestos: por un lado, el mal, la sensualidad, la liviandad, las tentaciones del mundo, la desesperanza espiritual, y por otro, el bien, la fe, el idealismo, la esperanza, la vitalidad y exuberancia del espíritu revitalizado:

Perdió la agreste selva su aspecto solitario
 y yo me vi rodeado de un grupo estrafalario
 que entonaba canciones profanas al Dios Mal,
 desgranando los ritmos de un concierto infernal.
 Iban Ninfas desnudas, palpitantes los senos,
 con Sátiros sedientos de embriagueces con cienos,
 que llevaban las copas llenas de tentaciones,
 de carne y de ironía... Lloraban los Perdones
 porque sólo les daban hipócrita falsía...
 ¡Porque sus blancas togas estaban carcomidas!

... ..

Parecía un teatro... ¡y yo vi muchas cosas!...
 Un cementerio grande con millares de losas;
 en el frontis escrito: «Ideal y Esperanza,
 caminante, murieron... ¡En mis tumbas descansan!»

—«Alma joven, no llores... Sigue el camino, espera;
 tus muertos resuscitan... Sigue la carretera;
 por aquí va tu senda —dijo la Virgen bella—.
 Yo soy Pasión y vengo a mostrarte la estrella.
 La Vida es el Mesías... Ofrécele, Rey Mago,
 el tesoro del arpa... Quema, sobre el estrago,
 la mirra de las cuerdas que tus dedos vibraron...
 ¡Sólo el esclavo llora las penas que pasaron!...»

EPILOGO

Canta la Fe... La Vida... Ideal y Esperanza...
 La Juventud ensueño de Dolor y Bonanza...
 ¡Y es castillo que tiene cimientos de Quimera,
 lo hace eterno la eterna canción de Primavera! (P. C., 1099-1100).

En *Peregrinaciones* («Horas fugitivas») Rubén se sirve de la metáfora de la peregrinación y sus caminos para figurar concretamente la inevitable e incontenible marcha de los vivos hacia el porvenir y hacia la muerte:

¿Hacia qué vaga Compostela
iba yo en peregrinación?
Con Valle-Inclán o con San Roque,
¿adónde íbamos, Señor?

... ..

¿Y adónde íbamos aquellos
de aquella larga procesión:
donde no se hablaba ni oía,
ni se sentía la impresión
de estar en la vida carnal
y sí en el reinado del ¡ay!
Y en la perpetuidad del ¡oh!...? (P. C., 1101).

Otro soneto de esta colección («Pasa y olvida») recoge la misma imagen:

Peregrino que vas buscando en vano
un camino mejor que tu camino,
¿cómo quieres que yo te dé la mano,
si mi signo es tu signo, Peregrino?

No llegarás jamás a tu destino;
llevas la muerte en tí como el gusano
que te roe lo que tienes de humano...,
¡lo que tienes de humano y de divino! (P. C., 1103-1104)

Y la similitud del camino del peregrino, figuración de la aspereza del destino humano, informa también «Todo lo que enigmático destino...» («Del chorro de la fuente»):

Todo lo que enigmático destino
ponga de duro, o ponga de contrario
al paso del poeta peregrino:

flecha de tenebroso sagitario,
insulto de sayón, o golpe rudo,
caída en el camino del Calvario... (P. C., 1067).

La similitud del camino se combina en «Alma mía» (*Prosas profanas*, P. C., 621) con el desdoblamiento metafórico del yo lírico, un recurso que recuerda la técnica de «El reino interior». En este poema, como en «Reino», la ambientación del alma desdoblada, el escenario simbólico en que transcurre la acción emocional, es de suma importancia y sumo interés. Otra vez el poeta se hace pintor verbal, dibujando un camino del campo, un camino que es a la vez camino real, elemento escénico, y camino simbólico que representa la jornada de la vida; un campo que es a la vez escenario de las reflexiones del yo poético y ambiente simbólico, «bosque de males», en que el alma se ve obligada a habérselas con una realidad reacia.

La vida, presidida por la fatalidad («todo está bajo el signo de un destino supremo»), declina inevitable e irremediamente hacia la muerte, simbolizada por «el ocaso extremo», a que el camino del destino lleva al alma misteriosa e incomprensiblemente («hacia la Esfinge te encamina»). Frente a lo insondable del destino y lo ineluctable de la muerte venidera, no queda más que una postura vital posible: el goce de los placeres terrenales (*carpe diem*, recomienda el poeta, «Corta la flor al paso, deja la dura espina») y la entereza «impertérrita» nutrida de la «Esperanza» siempre primaveral: «sigue» y «sigue como un dios» vienen a ser estribillos esperanzadores, exhortatorios, que animan al alma a «perdurar en tu idea divina», en su vocación poética o en cualquier otro proyecto o propósito que fortalezca y rejuvenezca la vida. En un poema de *Cantos...* titulado «No obstante», el poeta nos dice: «Hay, no obstante, que ser fuerte: / pasar todo precipicio / y ser vencedor del Vicio, / de la Locura y la Muerte» (P. C., 663); y este aserto terminante bien podría servir de rótulo definidor de «Alma mía»: a pesar de la trinidad amenazadora que acecha la vida, hay que ser fuerte, hay que seguir como un dios, hay que «atravesar impertérrita por el bosque de males / sin temer las serpientes...».

Es de notar que en «Alma mía» el poeta se vale de las mismas imágenes que habían servido de base metafórica en «El reino interior»: el camino de la vida, las alternativas contrarias, posibilidades que se excluyen mutuamente, las facies opuestas que la vida le presenta al hombre. En «Reino» estas opciones toman la forma de dos desfiles de vicios y virtudes, personificaciones tentadoras. En «Alma mía» son más íntimamente enlazadas con la metáfora seminal del camino vital: aquí son las flores y las espinas que bordean la carretera las que materializan las alternativas, o viciosas y placenteras o virtuosas y trabajosas, que ofrece la vida. Estas imágenes paisajísticas son de procedencia escrituraria (Mat. 7:13). Forman asimismo un componente del léxico calderoniano de la alegorización del alma:

Deseo: Llegamos a cierto punto
 donde el paso dividido
 en dos veredas estaba;
 la una en abrojos y espinos,
 la otra en rosas y claveles...¹⁷
 («Tu prójimo como a ti»)

En todos estos ejemplos, tanto los tradicionales como los modernos, el doblamiento del yo lírico facilita la exteriorización analítica de los estados afectivos, y la materialización metafórica permite la representación visualizada y vivificada del alma.

La metaforización del alma frente a las posibilidades de la vida se delinea mediante una corporeización aún más concreta en «Canción de otoño en primavera» (*Cantos...*). Aquí, al referir «la celeste historia de mi corazón», el poeta encarna los conflictos de la juventud en «fantasmas de mi corazón», en tres niñas contrapuestas:

Era una dulce niña, en este
 mundo de duelo y aflicción.

Miraba como el alba pura;
 sonreía como una flor.
 Era su cabellera oscura
 hecha de noche y de dolor.

... ..

La otra fue más sensitiva,
 y más consoladora y más
 halagadora y expresiva,
 cual no pensé encontrar jamás.

Pues a su continua ternura
 una pasión violenta unía.
 En un peplo de gasa pura
 una bacante se envolvía...

... ..

Otra juzgó que era mi boca
 el estuche de su pasión
 y que me roería, loca,
 con sus dientes el corazón

¹⁷ Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, edición de Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1967), III, p. 1420.

poniendo en un amor de exceso
la mira de su voluntad,
mientras eran abrazo y beso
síntesis de eternidad... (P. C., 657).

Las mujeres materializan la «educación sentimental» del «yo», su iniciación erótica, y un *erziehungstroman* poetizado que traza simbólicamente su desarrollo a la vez filosófico y temporal, su paso desde la inocencia juvenil («Miraba como el alba pura»), a través del desengaño («En sus brazos tomó mi ensueño / y lo arrulló como a un bebé... / Y le mató, triste y pequeño, / falto de luz, falto de fe...»), hasta la convicción desanimada de la madurez: «la Primavera / y la carne acaban también...». El amor que aspira a ser «síntesis de la eternidad», sobreponiéndose al tiempo y a los confines «de nuestra carne ligera», «el erotismo [que] se vivía en su ilusión de extratemporalidad»¹⁸, tiene que fracasar. Y la *vanitas vanitatum* de esas ilusiones viene a personificarse en otra figura femenina que compendia la vertiente descendente del corazón ilusionado que viaja de esperanza a tristeza amargada: «¡En vano busqué a la princesa / que estaba triste de esperar. / La vida es dura. Amarga y pesa. / Ya no hay princesa que cantar!» Esta princesa evoca a la otra de «Sonatina», «la pobre princesa de la boca de rosa» que

quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de Mayo,
a perderse en el viento sobre el trueno del mar (P. C., 556-557).

Esa princesa también queda entristecida, pero a ella le queda una esperanza que la anima y consuela:

Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—;
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor (P. C., 557).

No parece inverosímil suponer, a base del cotejo de los dos poemas, que la princesa rubeniana personifica el corazón del yo lírico; que el «feliz caballero vencedor de la Muerte» encarna el amor juvenil que aspira a

¹⁸ Salinas, p. 152.

llevar al corazón a sobreponerse a la temporalidad mediante el erotismo; y que el estado afectivo de la princesa de «Canción...», la cual ha dejado de cantar, alegoriza la aspiración decepcionada del alma juvenil que ha llegado a la desilusión.

El análisis sistematizado del alma mediante la personificación de fracciones de su ser ha sido uno de los procedimientos perennes de escritores que se han servido del modo alegórico para el examen de la intimidad humana. La poesía cancioneril de España, por ejemplo, recogida en recopilaciones como el *Cancionero de Baena* o el *Cancionero general*, está llena de tendencias alegorizantes que objetivan el sufrimiento amoroso revistiéndolo de metáforas de encarcelación («El Sueño», del marqués de Santillana), de guerra (el «Castillo d'amor», de Jorge Manrique, o la «Batalla de amores», de su tío Gómez) o de pena infernal (el «Purgatorio de amor», del bachiller Jiménez). Y los místicos insistentemente han utilizado recursos alegóricos para expresar, aunque sea imperfecta e incompletamente, una experiencia espiritual inefable e indecible que se desliza de toda formulación rigurosamente literal. Como tales autores del pasado, aunque atento a motivos distintos, Rubén Darío pretendía ensimismarse o recogerse en sí mismo y hacer de tal sondeo interior el centro de su creación poética:

Toda la gloria y toda la eternidad están
en nuestra conciencia ¹⁹.

El conocerme a mí mismo
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo... («¡Eheu!», *P. C.*, 737).

A primera vista podemos sorprendernos al hallar tal recurso en el repertorio poético de un escritor tan moderno, y modernista, como Rubén Darío. El poeta estéticamente revolucionario que proclamó una «estética acrática» parecería tener poco que ver con ese entusiasmo asiduo por organizar y sistematizarlo todo, un afán que el medievalista C. S. Lewis veía como rasgo característico de la alegoría y los alegoristas ²⁰. Pero sabemos que Rubén leía con interés y simpatía las poesías del medioevo y las obras de escritores posteriores como Santa Teresa y Calderón de la Barca, un cuerpo de textos literarios en que resalta la alegorización del

¹⁹ «Dilucidaciones» a *El canto errante*, en *P. C.*, p. 700.

²⁰ C. S. Lewis, *The Discarded Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1964), p. 10.

alma. Varias declaraciones y opiniones estéticas, repartidas por toda la obra rubeniana, atestiguan en su autor cierta atracción literaria por la alegría y sus recursos. En el *Diario de Italia*, por ejemplo, el cual detalla sus visitas a museos de arte y sus impresiones de los pintores «primitivos» que antecedian a los grandes maestros «clásicos», Rubén encarece los frescos del *Trionfo della morte* en términos que manifiestan la gran estima en que el poeta tenía ese tipo de personificación visualizada que encontramos en «El reino interior»:

Nunca se ha expresado más claro el eterno contraste que en esta página de piedra en que el pincel relata la obra de la invencible Perseguidora. Por un lado primavera de la vida, con sus amores y músicas, canciones de placer, besos y pompas. Por otro, la miseria, la áspera pobreza, en el polvo del camino, el hambre, el dolor. Y la muerte con su hoz, en medio, en los aires, que dará su golpe a quien menos piensa en ella, y no oír la llamada de los miserables, y les dejará seguir padeciendo lo duro de la existencia. ¿Cuál figura más horrible que esta descarnada vieja de alas de murciélago y pies de largas uñas, que maneja su arma inevitable sobre la fiesta de las rosas y de los labios?²¹

Rubén explícitamente liga la técnica de estos frescos a los modos alegóricos de la Edad Media:

Yo encuentro la elocuencia simple de un artista que expresa con un lenguaje comprensible de la muchedumbre las tendencias, los temores, las ideas de una época. Hallo en estos frescos el mismo espíritu y la misma expresión de los misterios, de las moralidades, de los autos²².

Así es que sus lecturas y sus experiencias artísticas le preparaban a Rubén el terreno intelectual que ocupaba durante toda su carrera, proveyéndole el ejemplo de precursores literarios y la cantera de precedentes alegóricos que su capacidad asimiladora bien supo aprovechar y utilizar. El medievalismo intrínseco del recurso alegórico se adecuaba fácilmente a los principios artísticos de un escritor que proclamó en las «Dilucidaciones» a *Canto errante* que «he, sí, cantado aires antiguos...» (P. C., 697). En 1910 Rubén puntualizó sus metas poéticas explicando lo que se proponía hacer en la sección titulada «Recreaciones arqueológicas» de *Prosas profanas*: estas poesías «son ecos y maneras de épocas pasadas y una demostración para los desconcertados y engañados contrarios, de que para

²¹ Citado por López Estrada, p. 103.

²² Citado por López Estrada, p. 104.

realizar la obra de forma y de modernidad que emprendiera he necesitado anteriores estudios de clásicos [latinos] y primitivos»²³.

Rubén Darío, poeta moderno de tendencias e intereses anticuarios, sabía aprovechar su herencia literaria y asimilarla a sus propias necesidades personales y artísticas. «[Detestando] la vida y el tiempo en que me tocó nacer»²⁴, volvió con frecuencia al pasado cultural para su inspiración; sintiéndose «comprimido en un Reino Exterior, tan corto y reducido» («Aguas claras», «Del chorro de la fuente», *P. C.*, 1097), profundizó en el insondable reino interior del alma para su materia poética. Su alegorización del alma representa un análisis esquemático de las emociones en que se transparentan los conflictos internos y los vaivenes psicológicos. Mediante tal psicología alegorizada se precisan y materializan y vivifican lo que Rosemond Tuve ha designado «*movements-of-the-mind*»²⁵ dentro del protagonista lírico. La objetivación de los lances del espíritu en metáforas espaciales le permitía a Rubén exteriorizar la intimidad afectiva para clarificarla, y la hipostatización del mundo interior, la «disección espiritual» («Nocturno», *Canto errante*, *P. C.*, 1744) en personificaciones materializadas, le ayudaba a anatomizar y analizar el alma humana.

²³ Citado por López Estrada, p. 65.

²⁴ En las «Palabras liminares» a *Prosas profanas*, en *P. C.*, p. 546.

²⁵ Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery* (Princeton: Princeton University Press, 1966), p. 250.