FELIX RUBEN GARCIA SARMIENTO, RUBEN DARIO Y OTROS ENTES DE FICCION

P O R

MARIA A. SALGADO

University of North Carolina

The artist writing his memoir is in double jeopardy; first he must lead the risky life worth reading, must come through it and face in retrospect the awful disparity between what it meant and what he had intended. Then he must make a fiction of it, a work that has many or most of the formal properties of fiction (Diane Johnson, *Terrorists and Novelists*).

Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad (Rubén Darío, «Dilucidaciones»).

La obra de Rubén Darío ofrece una amplia gama de textos autobiográficos que pueden ser leídos como la plasmación personal de la nunca interrumpida dialéctica entre mito e historia. La personificación subjetiva del conflicto en la obra del nicaragüense no tiene nada de sorprendente, sobre todo si se considera que, en la misma vida del poeta, «Rubén Darío» fue un ente poético de ficción que acabó desplazando a otro personaje —histórico esta vez— llamado Félix Rubén García Sarmiento. La tensión vital entre las circunstancias históricas del vivir dariano y la fantasiosa actividad de su soñar (polos opuestos de lo cotidiano y de la eternidad) se despliega en varios escritos (en prosa o en verso)¹ que van desde su autobiografía «oficial» (*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*),

¹ Los textos autobiográficos de Darío de que me ocuparé son: «Autorretrato a su hermana Lola» (1904), «Yo soy aquél...» (1905), «Epístola [A la señora de Leopoldo Lugones]» (1907), *Historia de mis libros* (1913), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915) y *El oro de Mallorca* (1976). Con la excepción del «Autorretrato», todas las fechas se refieren a las de su publicación en libros. Para la génesis cronológica de las obras poéticas de Darío consúltese la edición de *Poesía* que utilizo para este estudio.

en la que hace un rápido y esquemático resumen de su vida, hasta aquellas poesías en las que la persona del poeta queda velada, más o menos sutilmente, tras el indefinido yo del hablante lírico.

Para la mayoría de los investigadores que se han ocupado del género autobiográfico, la tarea de cualquier autor que escribe su vida consiste en enfrentarse a su pasado por medio de la memoria para examinar sus vivencias y ordenarlas de acuerdo a un patrón significativo. Patrón que dependerá del concepto que cada escritor tenga de sí mismo en el presente de la escritura y después de examinar su pasado. Es decir, la crítica subraya que todo autobiógrafo debe evitar examinar su vida desde la perspectiva de unas respuestas fijas ya en su mente. De aquí el debate en torno a la «sinceridad» (o a la «verdad») con que un autor examina su vida y escribe sus textos². En el caso específico de Rubén Darío, es de sobra conocido que en su obra abundan las alusiones a su sinceridad y que su uso de esta palabra ha sido puesto en entredicho por la crítica debido a la retórica preciosista con que estructura su mundo poético. La actitud de la crítica parece deberse a que no puede aceptar que Darío proclamara su sinceridad al mismo tiempo que delineaba un mundo de sátiros, faunos y marquesas a lo siglo dieciocho o a que hablara de la «desnudez de la estrella» mientras adornaba su verso con las mil y una joyas que le brindaba la nueva retórica. La ambivalencia de la crítica ante las repetidas protestas de sinceridad del poeta me ha movido a examinar con más cuidado varios de los textos en que el poeta establece un pacto autobiográfico con el lector³. Espero que este examen me permita determinar hasta qué grado es posible establecer su sinceridad; hecho esto, trataré de comprobar lo que hay de ficción y de historia en sus autobiografías; y, más importante aún, cuál de estas dos facetas —la mítica o la histórica— es la que Darío logra imponer al lector.

Las autobiografías de que me ocuparé se agrupan en torno a dos fechas clave: 1904-1906, época de su apogeo, cuando escribió los textos en verso, «Autorretrato a su hermana Lola», «Yo soy aquél...» y «Epístola [A la señora de Leopoldo Lugones]», y 1912-1914, cuando, cercano ya el fin de su vida, escribió los textos en prosa *Historia de mis libros*, *La vida de*

² Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (Cambridge: Harvard University Press, 1960).

³ Pacto en el que el autor admite abiertamente, por medio del título, del prólogo, del texto o de algún otro escrito, que el referente del protagonista es el propio autor. Aunque estoy de acuerdo con Philippe Lejeune en cuanto a la necesidad de establecer dicho pacto, no comparto su opinión de que toda autobiografía ha de estar escrita en prosa. Véase *L'autobiographie en France* (Paris: Librairie Armand Colin, 1971).

Rubén Darío escrita por él mismo y los seis capítulos de la novela *El oro de Mallorca*. De las tres poesías, la más mimética y prosaica es también la de título más obviamente autobiográfico: «Autorretrato a su hermana Lola». Contrario a la sensitiva y lírica subjetividad con que, más o menos por esta misma fecha, logra captar la estampa y la esencia de un Antonio Machado o de un Valle-Inclán⁴, Darío, en su propio retrato, se limita a explicar, en seis concisos y por demás lacónicos octosílabos, que este «viajero» no es el mismo que su hermana conoció. Hoy día «aun suspira y aun existe», pero «... como ahora es: / viejo, feo, gordo y triste». Aunque la esquemática delineación está hecha casi exclusivamente en términos de su estampa física, la figura que proyecta el retrato resulta ambigua: por un lado, el boceto se puede considerar verista (Darío no palia la verdad de los hechos: se ve viejo, feo, gordo y triste), pero, por otro lado, el retrato es muy poco fotográfico (se omite todo rasgo individualizador). Si no se supiera que el autor es Darío y que el texto se titula autorretrato, sería imposible identificar al hablante-protagonista.

De parecido tono por el acercamiento familiar, aunque más ambiciosa en la forma y en su detallado contenido, es la estampa que de sí mismo (y de su mundo) proyecta Darío en «Epístola»⁵. Como indican la fecha y los lugares impresos al fin del poema («Anvers-Buenos Aires-París-Palma de Mallorca, MCMVI»), «Epístola» sintetiza el deambular de Darío por tierras de América y Europa en una época específica de su vida. Darío entretiene al lector proporcionándole detalles de turista consumado: alude a los varios climas, las bellezas del paisaje, los contratiempos de enfermedades y las impacencias de su carácter, a los amigos y a los acontecimientos culturales, pero sobre todo al remanso de belleza y de tranquila y clásica armonía que le obsequia Palma de Mallorca —lugar que asocia a los amoríos de George Sand—. Si se compara «Autorretrato» a este poema, se observa que el primero no pasa de ser un simple boceto de su apariencia; sólo ofrece la imagen borrosa y superficial que percibiría la mirada de un espectador desinteresado. En «Epístola», por el contrario, Darío retrata su yo interior. La estampa versa exclusivamente sobre su

⁴ Véanse los poemas que empiezan «Misterioso y silencioso / iba una y otra vez» y «Este gran don Ramón de las barbas de chivo / cuya sonrisa es la flor de su figura», en *Poesía*, prólogo de Angel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), pp. 340 y 358. Todas las citas de las poesías de Darío están tomadas de esta edición.

⁵ Mejía Sánchez explica lo siguiente sobre esta composición: «La epístola parece ser contestación a otra de Lugones 'A Rubén Darío', publicada en *Athenas*, Córdoba (Argentina), 8 de enero de 1903, con el mismo tono, metro y rimas pareadas...» (*Poesía*, p. LXXX).

carácter y demuestra que el poeta había sabido calar hondo en su idiosincrasia; y esto se observa a pesar de que la imagen que proyecta está limitada a delinear tan sólo dos aspectos de su yo: el amigo de Lugones y el poeta modernista. El efecto vivo y abigarrado que produce el retrato lo consigue Darío por medio de un eficaz contrapunto, que enfrenta al lector a un ser conflictivo, hecho de una mezcla cautivante de fantasía y de cotidianidad. Por un lado, al hablar de sus viajes, su cultura, sus asociaciones artísticas y hasta de su «neurastenia», Darío se va creando una dimensión fuera de lo ordinario, que presta a su imagen una cualidad casi irreal; por otro lado, al mencionar su frustración, su agobio y sus pequeñas querellas diarias, se mantiene en un plano humano, que justifica sus amargas reflexiones. Las quejas sobre el egoísmo de sus semejantes y sobre su propia incapacidad para evitar abusos ajenos están diseñadas tanto para delinear su poco práctica actitud de poeta como para despertar la simpatía del lector:

A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,
las pequeñas miserias, las traiciones amigas,
y las ingratitudes. Mi maldita visión
sentimental del mundo me aprieta el corazón,
y así cualquier tunante me explotará a su gusto.
Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo ⁶.

No es difícil deducir que los defectos propios que señala Darío no están diseñados con la intención de arrepentirse de su debilidad de carácter; todo lo contrario, sugiere que se trata de una actitud que le llena de orgullo, pues, aunque no lo dice, es indicio de su temperamento noble y aristocrático; temperamento que subraya implícitamente lo que ha debido sufrir en el proceso de crear su obra:

Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso; soy inútil. No trabajo
para arrancar a otro su pitanza; ...

También explica Darío que el ser impráctico no quiere decir —como creen algunos— que no conozca el valor del dinero, pues nadie ha trabajado ni ha sufrido con mayor intensidad que él:

No conozco el valor del oro... ¿Saben esos,
que tal dicen lo amargo del jugo de mis sesos,
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta,
del pensamiento en obra y de la idea en cinta?

⁶ *Poesía*, pp. 344-349.

Dos versos más adelante, Darío sugiere, con gran eficacia, el sufrimiento inherente a su condición de poeta; y lo hace por medio de una pregunta que apunta hacia su calidad de víctima y héroe, al equipararse a una imagen bíblica de la pasión de Cristo: «¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?» La imagen consigue proyectar a un nivel sobrehumano no sólo la angustia que acompaña la creación poética, sino sobre todo la soledad que conlleva.

La «inutilidad» de que se acusa Darío es, pues, relativamente inofensiva, ya que sugiere que se trata de una virtud. Además, su inutilidad se debe más que nada a su refinamiento, a su nobleza de carácter. Para decirlo en palabras de Darío: el problema es que él gusta «de gentes de maneras elegantes / y de finas palabras y de nobles ideas», mientras que, por el contrario, la gente torpe y vulgar le repele:

Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
trazas, avaros, torpes o malignos y rudos,
mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos.

La actitud elitista que manifiestan estos versos es similar a la expresada en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*, donde Darío había rechazado ya sus circunstancias de manera terminante al declarar: «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer»⁷. Igual actitud reitera en el Prefacio de *Cantos de vida y esperanza*⁸ y vuelve a sugerir en las «Dilucidaciones» de *El canto errante*⁹. Su profundo descontento con el medio ambiente, resultado del conflicto entre su vivir y su soñar, le llevaría, una y otra vez, a intentar el escape. En el caso de este poema, lo logra por medio de su evasión al mundo clásico de la antigua Grecia, mundo en que su sensibilidad hipersensible reconoce su filiación. Por eso dice:

⁷ *Poesía*, p. 180.

⁸ «Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia» (*Poesía*, p. 243).

⁹ *Poesía*, pp. 299-306. Más específicamente, véase el segundo epígrafe con que he encabezado este estudio. Allen W. Phillips considera «Dilucidaciones» esencial para entender el desarrollo de las ideas estéticas de Darío: «De todas las prosas críticas y teóricas de Darío, ésta se destaca por su valor de síntesis y reafirmación reflexiva de ciertas constantes en su credo estético. Es, pues, una breve autobiografía literaria, una declaración de principios y un significativo resumen de los móviles de su arte» («Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en Juan Loveluck, editor, *Diez estudios sobre Rubén Darío* [Santiago de Chile: Ziz-Zag, 1967], p. 291). Reproducido de *Revista Iberoamericana*, vol. XXIV, núm. 47 (enero-junio 1959), pp. 41-64.

«Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día», y ese «antiguo griego» rememora ahora sus vivencias desde el presente mallorquín:

Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
es recordado por mis íntimos sentidos;
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
como en ondas atávicas me traen añoranzas
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.

Pero Darío sabe bien que, a pesar de la fuerza arrolladora de su imaginación, le es imposible concretar fuera de su poesía el refugio representado por su mundo ideal. Y así, no tarda en reaccionar y en admitir implícitamente que el escape sólo es posible en su imaginación: cuando acaba de forjarse sus ilusiones, no le queda más remedio que pisar tierra de nuevo. El contraste entre el mundo idealizado de sus sueños y la realidad desagradable que tiene que confrontar tras el brusco descenso despierta en él sentimientos contradictorios, en los que se mezclan la autosuficiencia y la compasión de sí mismo. Al verse atrapado en esta vulnerable situación, Darío opta por la ironía, para, entre bromas y veras, conmover al lector y solicitar su simpatía. Primero se burla de sí mismo («Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora») e inmediatamente pasa a protestar su sinceridad y a solicitar comprensión:

«Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía.»
Mírame transparentemente, con tu marido,
y guárdame lo que tú puedas del olvido.

Como ya mencioné, a la franca delineación de sus sentimientos Darío una en la «Epístola» comentarios de gran interés y colorido sobre los viajes y encuentros artísticos de esa época de su vida; todo ello lo expresa en sus habituales imágenes refinadas, cargadas de alusiones cultas a un pasado remoto. Al acabar de leer el poema, el lector tiene la impresión de haber conocido a un ser totalmente distinto al descrito en «Autorretrato». Aquél era un bulto, un hombre del montón, a quien no se miraría dos veces; éste es un hombre refinado, un artista. Y no sólo es un artista, sino que los detalles están perfilados con la intención de que el lector pueda identificar en ese artista a Rubén Darío.

A pesar de las diferencias ya notadas, el autorretrato y la epístola tienen en común el que ambos fueron escritos para un destinatario específico: en el primer caso, su hermana, y en el segundo, la mujer de su amigo, el poeta argentino Leopoldo Lugones. Hasta se puede decir que es precisamente el tipo de receptor lo que más ha influido en la delineación

de los dos retratos. El «Autorretrato» está determinado por el hecho de que fue escrito al dorso de una foto que el poeta envió a su hermana. Se trata, pues, de un comentario a la foto, determinado a su vez por los años que han transcurrido desde la última visita de Darío a Nicaragua y por la poca familiaridad que tenía con su hermana: el que la foto revele su físico le ahorra tener que describirse; basta explicar que ha envejecido y engordado; a su vez, la larga ausencia de su patria apunta a que seguramente su hermana no le conocía muy a fondo —lo que justifica la falta de elaboración psicológica; por añadidura, su hermana tampoco estaría muy al tanto de sus complejas y revolucionarias aportaciones a la poesía de la época—, motivo que tampoco es elaborado. Puesto que la biografía de Darío confirma que el poeta mantuvo una relación muy poco íntima con su hermana, no es de extrañar que el «Autorretrato» proyecte una imagen superficial y poco individualizada, ya que, tal vez consciente o inconscientemente, Darío censuró los detalles que no tuvieran que ver con su apariencia para evitar cualquier posible malentendido en la familia. «Autorretrato», es, pues, el ligero croquis de ese hermano ausente llamado Félix Rubén García Sarmiento. La «Epístola» también quiere evocar al ausente, pero en este caso no se trata ya de la simple recreación de un hermano, sino de la compleja recreación de Rubén Darío, un buen amigo que es también el poeta mayor del modernismo. La figura que le interesa recrear en este caso es la que se asienta en esas dos facetas de su personalidad: el amigo y el poeta. La parte familiarmente anecdótica de «Epístola» elabora al primero; la parte elegantemente artística, al segundo. El resultado es un retrato de postura relativamente artificiosa destinado a recrear al poeta y amigo. Son éstas dos facetas de su personalidad que al autor le interesa que perduren en la memoria —recuérdense las últimas palabras: «y guárdame lo que tú puedas del olvido».

El tercer poema que me propongo estudiar no sólo es uno de los más alabados y comentados del poeta, sino que de él se ha dicho que constituye una auténtica autobiografía¹⁰. Sin embargo, pocos o ninguno de los crí-

¹⁰ Véase María Luisa Ponte, «El poema-prólogo a *Cantos de vida y esperanza*», en Juan Carlos Ghiano, editor, *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario), 1867-1967* (La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 1968). Otros comentarios característicos son los de Guillermo de Torre, quien dice de «Yo soy aquél...» que «viene a ser una autocopia fidedigna y equivale a la más honda autobiografía» (en *Vivencia de Rubén Darío y otras páginas* [Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969], p. 54); o los de J. C. Ghiano, quien al comentar *La vida de Rubén Darío* admite que en esta autobiografía «están las claves que resume líricamente el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza* 'Yo soy aquél...'» (en «La versión autobiográfica de Rubén Darío», *Estudios reunidos...*, p. 31); o los de Allen W. Phillips, quien lo considera «una confesión integral e historia personal de su vida

ticos que lo han dicho se han detenido a explicar lo que quieren decir con el término autobiografía. En puridad, «Yo soy aquél...» no es una autobiografía en mayor o menor grado que lo sea la epístola. Ambos textos contienen elementos autobiográficos, pero son demasiado limitados y parciales para ser considerados biografías totalizadoras. Más bien se les podría llamar (como he venido haciendo hasta ahora) autorretratos, ya que recrean a su autor en una postura relativamente estática y característica de la actitud que le interesaba hacer resaltar en ese momento. Tal vez, el que la crítica haya considerado «Yo soy aquél...» una autobiografía se deba a que la estructura de este poema sugiere que se lee la narración de una vida. La seguridad desafiante del «Yo soy», seguida del conciso pronombre demostrativo «aquél», con que Darío sintetiza su pasado, apuntan a que el autor está a punto de develar profundas e íntimas confidencias vitales. Y así es, en efecto; pero las confidencias están dadas en términos estrictamente literarios. Por esta razón, y con mayor justificación aún que en el caso de «Epístola», se puede decir que «Yo soy aquél...» no es el retrato multifacético del hombre y del escritor, sino el retrato unilateral —si bien hondamente humano— del Darío poeta.

«Yo soy aquél...» es el poema prólogo a *Cantos de vida y esperanza* y está dedicado a José Enrique Rodó. La crítica se ha ocupado ya de señalar que Darío contesta aquí, en parte, a las críticas de escapismo de que se le había acusado¹¹. Es por esto que el poema se puede leer también como una especie de manifiesto en el que Darío justifica su obra anterior y establece su arte poética. Dentro de estos parámetros estrictamente literarios, es natural que Darío se identifique no por medio de alusiones a su nombre o a sus circunstancias personales, sino aludiendo a sus dos libros anteriores:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana¹².

A continuación, y dentro de la misma vena, Darío pasa a subrayar las filiaciones de su poesía y a señalar sus características principales, por medio de la delineación de un paisaje artificiosamente preciosista, dentro

y pasado literario» (en «Rubén Darío y sus juicios...», artículo citado en nota 9). La relación de este poema con la vida y la obra de Darío ha sido estudiada por Sylvia Molloy en «Ser/Decir: Tácticas de un autorretrato» (en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, eds. Sylvia Molloy and Luis Fernández Cifuentes [London: Tamesis, 1983], pp. 187-199).

¹¹ Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p. 113.

¹² *Poesía*, pp. 244-247.

del cual él es la figura dominante: «El dueño fui de mi jardín de sueño.» Su jardín soñado se adorna de rosas y de cisnes y de tórtolas, y en las aguas de sus lagos se deslizan las góndolas y las liras. Darío apunta, además, a que esta visión de sí mismo y de sus circunstancias debe su perfil literario a que ha sido tamizada por el filtro —muy siglo dieciocho— del mundo clásico recreado en la poesía de los poetas románticos y simbolistas franceses («con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo»). A continuación, y a partir de la cuarta estrofa, Darío delinea, en términos de la misma retórica, el conflicto interior entre el alma y el cuerpo que desgarraba su psique y que es elemento esencial en la génesis de la mayoría de sus poemas. Darío empieza tratando de despertar la simpatía del lector al sugerir, primero, su sufrimiento, que se inicia desde los tristes días de su niñez («yo supe de dolor desde mi infancia, / mi juventud... ¿fue juventud la mía?»), y segundo, la violenta sensualidad de su carácter joven («Petro sin freno se lanzó mi instinto / mi juventud montó petro sin freno»). A continuación, y para mejor plasmar el conflicto básico de su personalidad, Darío entra dentro del marco de su jardín y se recrea en la imagen de la estatua de «carne viva» en la que habita su alma inocente («sentimental, sensible, sensitiva»), pero un alma que, a pesar de su juventud e inocencia, está sujeta a tentaciones arrolladoras:

... a la estatua nacían de repente
en el muslo viril patas de chivo
y dos cuernos de sátiro en la frente.

Puesto que la dialéctica entre el espíritu y la carne —representados en el poema por el alma sensitiva y el sátiro— origina el conflicto interior, que es la razón de ser de su poesía, Darío mantiene que ambas tendencias son imprescindibles. Las dos son parte esencial de su personalidad y Darío las sintetiza en dos imágenes de raigambre literaria que exaltan su fuerza estética y que establecen las fuentes cultas que cimentan su poesía:

Como la Galatea gongorina
me encantó la marquesa verleniana,
y así juntaba a la pasión divina
una sensual hiperestesia humana;

En las estrofas que siguen, Darío desarrolla su necesidad de sufrir los embates de la vida y de sus pasiones para poder escribir. Este concepto lo alegoriza en el viaje a la «sagrada selva» y al «bosque ideal», dentro de cuyo recinto «el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela». La misma alegoría le vale también para extender su visión de la oposición básica entre el

cuerpo y el alma hasta abarcar todo el orden natural, creando así lo que Angel Rama ha llamado su «teoría de la selva sagrada», en la que la realidad se redimensiona para conseguir un todo «armonioso y perfecto»¹³. Mi lectura del pasaje sugiere también que, desde el punto de vista de Darío, sin confrontación no hay creación poética. Además, y como el poeta advierte más adelante, en su caso específico, la confrontación no acarrea ningún peligro porque sabe que su sinceridad y su fe harán que Dios y el Arte le salven. La casi ingenua confianza de Darío en Dios, y, sobre todo, en el Arte, se expresa una vez tras otra en este poema. Su exaltación del arte alcanza tal magnitud, que llega a parangonarlo con Dios cuando exalta la importancia de la vida interior:

Vida, luz y verdad, tal triple llama
 produce la interior llama infinita;
 el Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!

Sus palabras no parecen dejar duda de que Darío consideraba al Arte capaz de redimirle. Si Darío lo creía así, es lógico deducir que su actitud ante su obra tenía que corresponder a sus emociones: mentirle al Arte hubiera sido mentirle a Dios. Vista dentro del contexto Arte-Religión, la sinceridad de Darío se tiñe de connotaciones literarias y se refiere a la autenticidad de las experiencias que canta en su poesía más bien que a la historicidad de sus vivencias cotidianas. Así, cuando dice que «si hay un alma sincera, ésa es la mía», después de haber explicado que él es «todo ansia, todo ardor, sensación pura / y vigor natural», y de que habla «sin

¹³ Rama lo explica así: «Pero será en *Cantos de vida y esperanza* donde rotundamente edifique su visión de la 'selva sagrada'. Aparece como un puro artificio en el cual los datos culturales que ocupan sus términos actúan como los signos que componen un sistema planetario armónico y perfecto. La selva se ha redimensionado y ya no se opone al mundo, sino que lo abarca. Es el mundo explicado. En el inicial poema autobiográfico del libro expone coherentemente su pensamiento: la selva es lo real, es el universo de la materia y de las construcciones que con ella hace el hombre, pero emana del espíritu divino, por lo cual, partiendo de lo uno, estatuye lo múltiple contradictorio. La descripción subraya las parejas de opuestos abusando de la dicotomía católica, pero con una distorsión que parece apuntar a las fuentes gnósticas del ocultismo renaciente a fines del siglo XIX: el cuerpo arde y Psíquis vuela, el dios va tras la hembra y Pan reconstruye la flauta, lo alto se opone a lo bajo, el cielo a la tierra. Visiblemente los contrarios se necesitan y se ayuntan, restituyendo la unidad que les dio nacimiento: el espíritu justifica el placer y la materialidad más baja, el lodo contribuye a la materialidad más alta, la música de la flauta, que procede de una caña alimentada por ese lodo merced a una intervención cultural que hace de ella instrumento para concurrir al 'gran himno'» (*Poesía*, p. XXXIII).

falsía, / y sin comedia y sin literatura», se puede concluir que Darío quiere decir que su poesía reproduce emociones genuinamente vitales y no —como se ha dicho— emociones urdidas de manera superficial y artificiosa para afectar una postura estética. De ahí su insistencia en convencer al lector de su sinceridad; creer en ella es fundamental para entender la significación de su obra (y de su vida). Cualquier roce de afectación la contaminaría de «literatura» y destruiría su valor trascendental. Su obra es el espejo de su alma; esta equivalencia la explica Darío en la estrofa siguiente, después de aclarar que la «desnudez» es lo que hace brillar la estrella y lo que da claridad al agua de la fuente:

Tal fue mi intento, hacer del alma pura
mía una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora.

«Yo soy aquél...» representa, pues, un esfuerzo consciente, de parte de Darío, por explicar las claves líricas con que recreaba la visión que tenía de sí mismo y de sus circunstancias; visión que, según sugiere aquí, determina y justifica la retórica preciosista con que estructuró su mundo poético. Por añadidura, puesto que Darío no sólo ha desnudado sus sentimientos en «Yo soy aquél...», sino que ha aclarado explícitamente que lo estaba haciendo, se puede concluir que el poema es autobiográfico y que su logro final es haber perfilado un fiel autorretrato interior de su temperamento lírico. Sin embargo, tal vez por haber delineado un aspecto tan poco tangible de sí mismo, ésta es la menos «fotográfica» de las tres semblanzas en verso del poeta; el Darío de las anécdotas cotidianas está totalmente ausente; el que queda es el Darío eterno que sobrevive en sus versos. Tal vez los que sólo le conocieron en el discurrir de su diario quehacer no reconocerían su figura, pero para los lectores de su obra, en cualquier tiempo o lugar, no existe la menor duda: el hablante de «Yo soy aquél...» es Rubén Darío.

Después de escribir los tres autorretratos en verso había de transcurrir una década antes de que Darío volviese a componer una serie de textos tan explícitamente autobiográficos como los que acabo de examinar. Como es lógico, diez años han hecho de Darío otra persona. Su fama de poeta continúa intacta —Juan Carlos Ghiano ha observado que Darío «murió sin haber conocido el despegue motivado por el viraje hacia nuevas corrientes literarias»¹⁴—, pero su persona acusa ya el desgaste natural que traen los años, agravado en su caso por el abuso del alcohol. Los tres textos que

¹⁴ Ghiano, «La versión autobiográfica», p. 32.

había de componer entre 1912 y 1914 reflejan sus nuevas circunstancias: Darío sabe que sigue siendo el poeta máximo, pero también se sabe viejo y le interesa preservar ciertos datos que expliquen y justifiquen su vida en relación a su obra; al mismo tiempo, Darío es ahora el poeta que escribe sabiendo que su capacidad creadora ha comenzado a decaer.

Dado el cambio en las circunstancias personales de Darío, no es de extrañar tampoco que los textos escritos hacia 1912 difieran en fondo y forma de los que ya hemos estudiado. Todo parece indicar que Darío escribió los tres poemas por razones poéticas, pero la escritura de los tres textos en prosa no obedeció totalmente a motivos tan desinteresados. Se sabe que *La vida* la escribió durante su última visita a Buenos Aires, a pedido de José S. Alvarez, para ser publicada en *Caras y Caretas* (1912); *Historia de mis libros* fue escrita en forma de tres artículos, publicados en *La Nación* (julio de 1913), y el mismo periódico publicó los seis capítulos de *El oro de Mallorca* (1913-1914), novela compuesta en la misma época, y que parece ser la proyección autobiográfica de su vida interior, que le exigió la escritura de esas crónicas tan obviamente «externas» que son *La vida* y la *Historia*¹⁵. Es decir, de los tres textos en prosa, sólo la novela parece haber sido escrita por voluntad propia; *La vida* y la *Historia* fueron escritos para satisfacer compromisos editoriales. Este dato histórico parece haber influido en los críticos, quienes hablan de la prisa con que fueron escritos y de las limitaciones formales y de contenido de que ven plagados los textos. Los juicios desfavorables sobre *La vida* son casi unánimes; sin embargo, es justo aclarar que al evaluarlos se pisa un terreno bastante menos firme que cuando se enjuician las opiniones contradictorias que ha provocado su obra en verso. Esto se debe a que, si bien el alto calibre de la contribución de Darío a la poesía es reconocido universalmente (aun por los detractores del modernismo), no se puede decir lo mismo de su aportación a la prosa. El papel renovador de la prosa modernista no ha sido ni reconocido ni aceptado de manera universal, y esta falta de aceptación general se acentúa cuando se trata de evaluar la obra en prosa de escritores individuales. Así, al comentar la falta de atención a la prosa de Darío, Guillermo de Torre culpa, en parte, al poeta, ya que, según él, se debe principalmente al «menosprecio que el propio Darío mostró globalmente por sus escritos en prosa». Pero, irónicamente, Torre cae en la misma trampa cuando a continuación menosprecia la autobiografía de Darío y se refiere al «descuido, la rapidez, la reticencia des-

¹⁵ Para detalles de la cronología y motivaciones históricas de estos tres textos véase el prólogo de Anderson Imbert a la antología de Darío titulada *Autobiografías* (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1976), p. 16, y el ensayo de Juan Loveluck «Rubén Darío, novelista», en su edición *Diez estudios*, p. 234.

deñosa con que [Darío] escribió un libro que pudiera haber sido fundamental»¹⁶. No hace falta ser muy perspicaz para notar que Torre reprocha a Darío no por haber escrito mal, sino por no haber escrito lo que él opina que debe ser una autobiografía. Parecida actitud crítica asume Anderson Imbert, quien juzga que *La vida* no es «un buen libro de memorias. Darío no cuenta con placer poético, creador. Se advierte la prisa en cumplir con un compromiso periodístico. Trabuca el orden de los acontecimientos»; además, «escribe lo que le viene a la boca y a veces cierra la boca para no decirnos más». Este crítico censura a Darío por haber enjuiciado su vida a partir de sus circunstancias personales en el momento de escribir; cree que este hecho subordina la totalidad de su vida a la visión que tenía en el momento de escribir. Es decir, Anderson Imbert reprocha a Darío por haber hecho lo que no podía evitar: rememorar el pasado desde sus circunstancias presentes para hallar las claves de lo que era en ese momento. Lo interesante de la actitud crítica de Anderson Imbert es que, a pesar de los comentarios negativos con que juzga la autobiografía, acaba admitiendo que Darío logró dar en ella un fiel retrato de sí mismo:

Comidas, licores, lujos, arrimos a políticos de dudosa moral —«no soy yo juez de Historia»—, errabundez, compasión de sí mismo, sensibilidad para los honores que se le tributan: todo esto queda acentuado porque así era Darío, en el momento de componer *La vida*. En estas páginas desordenadas el lector recobra la imagen de Darío: hombre manso, sincero, generoso, impráctico, ecuánime, comprensivo, capaz de buen humor, sin más vanidad que la necesaria para dedicarse a la poesía¹⁷.

El problema de los críticos parece ser que *La vida*, más que una autobiografía prolija y cándida de anécdotas concatenadas en una cronología exacta, es una narración impresionista y subjetiva en la que se narra la vida y aventuras de un ente de ficción llamado Rubén Darío. No hay duda de que *La vida* no es una confesión íntima de las congojas internas en que se debatió el hombre en su vivir cotidiano, sino que es más bien un anecdotario que se limita a recoger, de manera esquemática, los incidentes necesarios para delinear el talante de un poeta específico. Como bien ha dicho Anderson Imbert en el Prólogo que he venido comentando, Darío era el poeta máximo, y en el momento de escribir *La vida* le interesaba continuar su leyenda: «Darío, ya famoso, se sintió envejecer, y aun morir, a una edad en que otros todavía están desbrozando el camino. Es natural que se viera a sí mismo en perspectiva monumental. Monumentos eran

¹⁶ Guillermo de Torre, p. 72.

¹⁷ Anderson Imbert, «Prólogo», pp. 16-17.

sus obras... Pero también su propia vida aparecía a los ojos de Darío como monumento»¹⁸. No es sorprendente, entonces, que un hombre que se veía a sí mismo como un monumento sintiera la obligación de escribir un tipo de autobiografía orientado hacia atestiguar el grado de sacrificio y de esfuerzo personal que había pagado para llegar a la cumbre.

El concepto exaltado que tenía Darío de su propia vida está en contraste directo con el juicio, tal vez más razonado y objetivo, de quienes la han observado desde cierta distancia. Por ejemplo, Angel Rama, quien después de ponderar la opinión de quienes conocieron al poeta, concluye que su vida no sólo «fue la cuenta menuda de lo cotidiano», sino que cree, además, que hubo «pocas vidas con menos grandeza». Por añadidura, para este crítico, la falta de relieve de la vida de Darío corre pareja con la falta de brillo de su personalidad:

Si en su vida no hubo aventura, riesgo, desmesura original, tampoco su personalidad se proyectó con relieve entre las demás de su tiempo ... [fue] un hombre simple, escasamente interesante, poco atractivo físicamente, de conversación apagada y opaca, ajeno a esa vida mundana que irisó en su obra, tímido y aun confuso y vacilante, descolocado en el comercio intelectual, ceremonioso y diplomático en la vida pública. Su trato social no permitía entrever al artista. Esta fue su actividad estrictamente privada —no importa que fuera capaz de escribir en un café. ... El fue ... un tímido, apacible, discreto hombre entredormido¹⁹.

Las palabras de Rama subrayan la necesidad de enjuiciar *La vida* de Darío no tanto como un documento objetivo de su vivir cotidiano, sino como la recreación de ese vivir histórico desde la perspectiva de su vida interior. Además, si, como sugieren sus críticos, Darío fue un hombre pudoroso y reservado, es lógico que sus textos explícitamente autobiográficos tiendan a proteger ciertos aspectos de su vida privada. Pero al mismo tiempo no hay que olvidar que, aunque resulte paradójico, Darío repite hasta la saciedad que el valor principal de su obra es el de haber puesto su «corazón al desnudo» —como dice al final de la *Historia de mis libros*²⁰—, y que este «desnudarse» no parece llevarlo a cabo en sus pági-

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ Rama, «Prólogo», pp. IX-XI.

²⁰ Rubén Darío, *Autobiografías*, p. 178: «Y el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto 'mi corazón al desnudo', el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros sueños.» El valor confesional de este pasaje es indudable; sin embargo, aunque la *Historia* contiene alguna que otra página de igual calibre, el libro versa casi exclusivamente sobre la génesis interna y externa de sus tres obras más conocidas: *Azul*,

nas autobiográficas, sino en sus obras de imaginación. La evidencia que documenta tanto su pudor como su ansia de sinceridad se acumula rápidamente cuando se contrastan *La vida* y *El oro de Mallorca*.

En *La vida*, Rubén Darío esboza los altos y bajos de su existencia, al mismo tiempo que delinea un patrón, que en sus elementos esenciales se ajusta con bastante fidelidad a la cronología y a los sucesos de su vida que han documentado sus biógrafos²¹. Se puede decir, entonces, que el problema de la «autobiografía oficial» de Darío estriba no en que omita datos y anécdotas, sino más bien en que no los explica a satisfacción de ciertos lectores. Si se examina el tipo de información que omite, se observa que excluye los detalles íntimos de la vida privada de ese «yo» cuyo nombre, según el mismo Darío, «debía ser Félix Rubén García Sarmiento»²². Así, al hablar de su niñez menciona que fue criado por tíos y familiares debido a que sus padres se separaron a poco de casados, pero no elabora el incidente ni profundiza en las repercusiones psicológicas que tan importante hecho debe de haber tenido en la formación de su personalidad. Más adelante, Darío soslaya con igual reserva los datos privados de su vida de hombre; así, aunque se refiere tanto a sus dos matrimonios como a su vida con Francisca Sánchez y a la existencia de sus hijos, estos incidentes son narrados de manera tangencial. Se puede decir que todos estos sucesos son fundamentales porque determinaron su vida y marcaron derroteros a su personalidad: pero Darío alude a ellos como si se tratara de meros detalles accesorios, subordinándolos siempre a la delineación de su destino de poeta. Mi lectura de la autobiografía sugiere que esta delineación de su persona responde a las mismas motivaciones que determinaron la composición de los tres poemas examinados anteriormente. Es decir, la lectura de los poemas apunta a que, aunque Darío se conocía muy bien, sólo le interesaba proyectar la faceta unilateral de su yo poeta. Creo que es esta misma faceta de su yo la que, cercano ya su fin, le interesaba fijar

Prosas profanas y *Cantos de vida y esperanza*. La *Historia* ayuda a esclarecer tanto el proceso de la creación de su obra como su aportación a la renovación de las letras hispanas. En otras palabras, *Historia* presenta el aspecto más estrechamente literario de su personalidad poética, por lo que su contribución a la delineación de su vida e idiosincrasia es más bien tangencial; por estas razones no lo examinaré en el presente estudio.

²¹ Entre las muchas biografías de Darío he usado las siguientes: Antonio Oliver Belmás, *Este otro Rubén Darío* (Barcelona: Editorial Aedos, 1960); Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío*, 4.^a ed. (Barcelona: Editorial Grijalbo, 1966), y Charles D. Watland, *Poet Errant. A Biography of Rubén Darío* (New York: Philosophical Library, 1965).

²² *La vida*, en *Autobiografías*, p. 31. Otras referencias a *La vida* y a *El oro de Mallorca* están tomadas también de esta edición y aparecerán en el texto.

en *La vida*, y para lograrlo, la documenta con lo que considera pruebas fehacientes.

Para mejor mostrar tanto su reserva como el acierto con que Darío sabe manejar las anécdotas de su vida privada, voy a analizar su manera de referir sus relaciones con las protagonistas de sus dos matrimonios: la joven y bella escritora Rafaela Contreras²³ y la sensual «garza morena», Rosario Murillo. Aunque las figuras de ambas mujeres forman parte del trasfondo de varios capítulos, sólo rara vez se les permite salir a la superficie. La delineación hecha por Darío apunta a su reserva, pero más importante aún es que permite observar la manera en que el poeta se vale de las dos figuras para hacer resaltar distintas facetas de su propia idiosincrasia. Ambas mujeres están asociadas con los dos polos que se debaten en su interior: el espíritu y la carne. Es más, hasta se podría decir que Rafaela y Rosario sugieren las dos representaciones de la virgen y la hetaira que el modernismo heredó de la iconografía romántica²⁴.

Por lo general, en *La vida*, las alusiones a Rafaela son muy breves. En ninguna de ellas elabora detalles ni sentimientos, pero siempre la evoca con nostalgia y evidente cariño. La primera vez que habla de ella la asocia a las imágenes puras e inocentes de los días de la lejana niñez en que la conoció: «Eran [Rafaela y su hermana] de aquellas compañeras que alegraban nuestras fiestas pueriles, de aquellas con quienes bailábamos y con quienes cantábamos canciones en las novenas de la Virgen» (p. 60). En contraste a esta inocencia, su primera evocación de su segunda mujer, Rosario (a quien nunca nombra en el libro), se tinte de violenta pasión sensual:

Una noche oí cantar a una niña.

Era una adolescente de ojos verdes, de cabello castaño, de tez levemente acanelada, con esa suave palidez que tienen las mujeres de Oriente y de los trópicos. Un cuerpo flexible y delicadamente voluptuoso, que traía al andar ilusiones de canéfora. Era alegre, risueña, llena de frescura y deliciosamente parlera, y cantaba con voz encantadora. Me enamoré, desde luego; fue el «rayo» como dicen los franceses. Nos amamos. Jamás escribiera tantos versos de amor como entonces (p. 49).

²³ Para la obra de Rafaela, publicada bajo el pseudónimo de «Stella», véase Rafaela Contreras de Darío, *Short Stories*. Collected with an introduction by Evelyn Ugran Irving (Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1965), y la antología incluida en Rubén Darío III, *Tres mujeres en la vida de Rubén Darío*, 2.^a ed. corregida y aumentada (Buenos Aires: Minor Nova, 1966).

²⁴ Javier Herrero, «Fin de Siglo y Modernismo. La virgen y la hetaira», *Revista Iberoamericana*, núms. 110-111 (enero-junio 1980), pp. 29-50.

Los términos en que Darío describe sus primeros recuerdos de ambas mujeres perfilan con exactitud sus relaciones con ellas. Rafaela fue la joven virgen, la esposa y madre ejemplar; con ella pudo haber encontrado la felicidad de una vida tranquila y burguesa de no haber mediado la muerte y de no haber sido él un poeta errabundo y bohemio por naturaleza. Rosario fue la tentadora sensual, que inflamó su imaginación y su temperamento apasionado. Era natural que Darío sintiera una atracción inmediata y hasta que pensara en casarse con ella, a pesar de no contar sino catorce años. Sus planes no pudieron llevarse a efecto en esos momentos, pero Darío siempre guardó la imagen de la tentadora, quien, por fin, volvería a salir a la superficie en circunstancias trágicas para ambos.

A la narración de sus primeros recuerdos de ambas jóvenes siguen varios capítulos repletos de información sucinta sobre sus viajes y sus amistades con los dirigentes políticos y los hombres de letras de varios países. De vez en cuando alude a las muchachas: habla de sus paseos con Rosario durante sus visitas a Managua y de que un día la abandonó de manera definitiva. Según sus biógrafos, el abandono se debió a haberse enterado Darío que, durante su ausencia, ella había cometido un desliz amoroso²⁵. Pero Darío, con gran circunspección, sólo dice que se marchó de Nicaragua por «causa de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado» (p. 55). En el caso de Rafaela, Darío menciona, sin elaboración, su noviazgo, su matrimonio y el nacimiento de un hijo. De pronto, inesperadamente, anuncia la muerte de Rafaela y su matrimonio con Rosario. Al colocar ambos sucesos juntos, Darío los asocia, o mejor dicho, los funde en lo que obviamente considera el gran desastre de su vida. Y así es, en efecto, por lo menos desde el punto de vista del enfrentamiento entre el espíritu y la carne, ya que la muerte de Rafaela y el fracaso del segundo matrimonio sugieren que la respuesta a su dilema vital no se encuentra en ninguno de los dos extremos. Darío, totalmente solo ahora, no podrá aspirar a buscar la felicidad sino en el mundo armonioso de su poesía; para sobrevivir en el mundo cotidiano tendrá que apoyarse en el alcohol²⁶.

²⁵ Ninguno de los biógrafos que he consultado aclara totalmente esta anécdota. Torres se hace voz de una de las versiones más popularizadas y dice que una amiga de Darío le hizo «una revelación que lo dejó anonadado»; unos párrafos más adelante aclara que la amiga le reveló que durante su ausencia otro pretendiente requirió de amores a Rosario «y lo hizo en forma tan perversamente eficaz que la hizo conocer la íntima realidad del amor en su culminación final» (p. 98).

²⁶ Según Oliver, el «desmedido alcoholismo» de Darío se puede atribuir a la muerte de Rafaela: «Desde entonces, esta evasión es más necesaria a Darío. Desde entonces, lo que antes era cosa esporádica se convierte en algo bastante habitual» (p. 69).

Al examinar en detalle la manera en que Darío presenta la muerte y el matrimonio se observa que la falta de elaboración que los críticos achacan a Darío es más aparente que real. Una lectura cuidadosa del texto muestra que Darío expone los incidentes buscando su máxima expresividad; además, acumula en esos cortos párrafos todos los motivos literarios que contribuyen a perfilar el retrato del poeta-héroe que tanto admiraron los modernistas²⁷: las alusiones a sus viajes, su permanente falta de dinero, su soledad, su alcoholismo, su niñez sin madre, su pérdida de la mujer amada, su fama de poeta, etc., acrecientan el impacto que la muerte y el segundo matrimonio tuvieron en la estructuración tanto de su vida como de su subjetiva recreación literaria de su persona poética.

Dentro de la narración de *La vida*, la muerte de Rafaela sorprende al lector, por lo inesperada. Darío está ocupado en explicar que se encuentra de nuevo en Nicaragua, recitando su poesía en un homenaje oficial, cuando le llega un telegrama:

El telegrama me anunciaba en vagos términos la gravedad de mi mujer, pero yo comprendí por íntimo presentimiento que había muerto; y sin acabar de leer los versos, me fui precipitadamente al hotel en que me hospedaba, seguido de varios amigos, y allí me encerré en mi habitación, a llorar la pérdida de quien era para mí consolación y apoyo moral. Pocos días después llegaron noticias detalladas del fallecimiento. Se me enviaba un papel escrito con lápiz por ella, en el cual me decía que iba a hacerse operar —había quedado bastante delicada después del nacimiento de nuestro hijo—, y que si moría en la operación, lo único que me suplicaba era que dejase al niño en poder de su madre, mientras ésta viviese. Por otra parte, me escribía mi con cuñado, el banquero don Ricardo Trigueros, que él se encargaría gustoso de la educación de mi hijo y que su mujer sería como una madre para él. Hace diecinueve años que esto ha sucedido y ello ha sido así (p. 90).

²⁷ La exaltación dariana del poeta como héroe corresponde totalmente a la actitud modernista estudiada por Ricardo Gullón en «El modernismo y su héroe», en *Direcciones del modernismo*, 2.^a ed. aumentada (Madrid: Gredos, 1971). Para Gullón, los poetas malditos de fines del siglo XIX «podían soportar condenación y aislamiento, porque se reconocían superiores, porque se identificaban —nada menos— con el Héroe» (p. 37). Y esto se debe, claro está, a que en «la mitología modernista los poetas son reflejo de Dios, porque, como El, pueden crear, y sentirse prolongados en la obra de arte; pero, sobre todo, son héroes frente a la mediocridad burguesa, que ni siquiera los combate, pues los ignora» (p. 38). Este concepto enaltecedor de la obra de arte frente a la mediocridad del medio ambiente les llevaría a proyectar sus visiones «hacia el interior del hombre» y a considerar la obra como el único medio de salvación; de ahí, según Gullón, «la paradoja del esteticismo, entendida por tantos como fuga de la vida cuando en verdad simbolizaba el ansia de afirmarla, de hacerla eterna, transmutándola en palabras imperecederas» (p. 39).

La referencia a las lágrimas y la confesión de que Rafaela era su «consolación» y su «apoyo moral» son la única indicación explícita de lo que puede haber significado la muerte de su compañera. Aunque es evidente que Rafaela pudo haberle proporcionado tanto el bienestar de un hogar acogedor como el solaz espiritual del cariño y los ideales estéticos estrechamente compartidos, todo esto queda sin decir²⁸. En vez de comentar, Darío simplemente pasa a recargar las tintas de su sufrimiento, con el fin de sugerir (y de justificar) su estampa de poeta bohemio. La escena que sigue es esquemática y está descrita en un lenguaje que se puede calificar de sobrio; pero examinada con más detenimiento, revela que, bajo el superficial melodramatismo con que solicita una rápida reacción a nivel emocional, existe un segundo nivel que sugiere connotaciones infinitamente más significativas:

Pasé ocho días sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a las abrumadoras nepentas de las bebidas alcohólicas. Uno de esos días abrí los ojos y me encontré con dos señoras que me asistían; eran mi madre y una hermana mía, a quienes se puede decir que conocía por primera vez, pues mis anteriores recuerdos maternos estaban como borrados (pp. 90-91).

Darío admite que el angustioso desconcierto en que le ha arrojado la muerte de Rafaela es lo que le fuerza a refugiarse en la bebida; pero la manera de introducir a su madre y hermana en este incidente sugiere también que esta muerte es sólo un golpe más en una larga cadena de tristezas: la muerte le conduce al escape y el escape le hace despertar en brazos de la madre que le abandonó y de una hermana a quien ni siquiera conoce²⁹. El vacío y abandono del poeta es total e invita al lector a compadecer sus continuos sufrimientos y a comprender su necesidad de escapar hacia los mundos prohibidos de los paraísos artificiales.

La muerte de Rafaela le sirve a Darío, además, para introducir la «desgracia» que le impidió formar un hogar. La «desgracia» es, por supuesto, su segundo matrimonio; incidente al que alude inmediatamente después de terminar de evocar la escena con su madre y hermana. Sus

²⁸ Varios críticos se han referido a la presencia de Stella-Rafaela en la obra de Darío. Oliver sugiere que, según pasan los años, «'Stella' ha perdido en el recuerdo toda corporeidad y es un símbolo bisémico que del seudónimo literario le lleva a la celeste evocación. Por eso, Rubén acabará escribiendo *Visión*, donde 'Stella', ya divinizada, es compañera de la Beatriz del Dante» (p. 71). Esta divinización final se debe a que «Darío tuvo en Rafaela comprensión para su espíritu, admiración para su inteligencia» (p. 69).

²⁹ Watland, p. 151.

alusiones al matrimonio son tan sumamente veladas que contribuyen a crear un clima de misterio que estimula la curiosidad del lector. Darío no menciona ni el matrimonio ni el nombre de Rosario; su figura se perfila tan sólo como negación:

[S]e me ofreció que se me pagaría pronto mis sueldos, mas es el caso que tuve que esperar bastantes días, tantos que en ellos ocurrió el caso más novelesco y fatal de mi vida, pero al cual no puedo referirme en estas memorias por muy poderosos motivos. Es una página dolorosa de violencia y engaño, que ha impedido la formación de un hogar por más de veinte años; pero vive aún quien como yo ha sufrido las consecuencias de un familiar paso irreflexivo, y no quiero aumentar con la menor referencia una larga pena. ... Es precisa, pues, aquí esta laguna en la narración de mi vida (p. 91).

Aunque este hermético pasaje puede no significar nada para el lector no iniciado en la vida de Darío, es obvio que sirve un propósito esencial en la delineación de su persona poética. El pasaje presta un tono misterioso a su vida, que intensifica la creciente enajenación y abandono que lo va destrozando. Se sugiere que mientras su primer matrimonio finalizó con la muerte, el segundo terminaría con algo peor: la nada. Se puede decir, entonces, que si bien la exaltación de la figura joven y amante de Rafaela sirvió para ejemplificar los caprichos con que un destino cruel se había ensañado contra su vida, el vacío creado por la falta de delineación de una figura femenina específica intensifica el fracaso total de su segundo matrimonio («el caso más novelesco y fatal» de su vida). Ambas presentaciones están calculadas con la intención de exaltar su sufrimiento y de justificar los excesos de su vida bohemia.

Para resumir, creo que mi lectura de la configuración dariana de sus dos esposas confirma el pudor y el esquematismo descriptivo con que el poeta se acerca a los incidentes de su vida privada. Pero creo también que mi lectura prueba, asimismo, que bajo el esquematismo dariano se esconde una sabia elección de las técnicas y elementos que mejor le permitan sugerir toda una rica gama de connotaciones. Tal vez al cerrar el libro el lector no pueda reconstruir detalles anecdóticos íntimos y minuciosos, pero con toda seguridad podrá captar la significación que Darío asigna a ambas mujeres, tanto en determinar la dirección de su vida como en fijar la visión que al poeta le interesaba proyectar de sí mismo.

Para aquellos lectores de *La vida* a quienes la curiosidad haya estimulado a querer profundizar más aún en los sentimientos íntimos del poeta, Darío indica cómo continuar la indagación: al final de la autobiografía añade una «Posdata» de 1914. En ella explica que en Mallorca había es-

crito una novela, y añade: «Los atraídos por mi vagar y pensar tendrán en esas páginas de mi 'El oro de Mallorca' fiel relato de mi vida y de mis entusiasmos en esa inolvidable joya mediterránea» (p. 151). En verdad, el paralelismo entre Rubén Darío y Benjamín Itaspes es innegable y ha sido señalado ya por los críticos³⁰. Pero además de las obvias coincidencias anecdóticas, *El oro* contiene lo que Allen Phillips considera «unas confesiones extraordinarias sobre ciertas intimidades de su vida privada»³¹. Si se acepta, como el mismo Darío ha declarado, que él es el referente extratextual de Itaspes, se puede concluir que algunas de las confesiones que tienen que ver con su matrimonio están delineadas con la intención de aclarar el misterio con que reviste el incidente en *La vida*. En la novela, Darío, o, mejor dicho, Itaspes hace las revelaciones a una dama de quien se ha enamorado³². El tono íntimo de la conversación se presta a desnudar el alma, y ambos lo hacen por turno. Primero, Margarita le narra su vida, y a continuación:

Benjamín fue también franco y explícito. Le contó su novela, sus novelas sentimentales. Ah, sí, porque había tenido más de una... No es cierto que el primer amor sea el único, ni que el último parezca siempre el primero. Le relató mucho del primero (p. 218).

En su recuerdo, esa primera mujer está asociada a imágenes que evocan muy de cerca las usadas en *La vida* al describir a Rosario:

... mujeres, de flexibles y ondulantes cuerpos, de una voluptuosidad cálida, de una languidez y animalidad como orientales; casi todas de

³⁰ Anderson Imbert lo resume así: «Lo novelesco [en *El oro*] es mínimo: consiste en que Darío habla de sí pero en tercera persona» («Prólogo»; *Autobiografías*, p. 20); para Loveluck, «en cuanto Darío nos presenta a Itaspes 'el célebre músico' —su duplicación ficticia— empieza a desgranar los pormenores de autobiografía tan claros que no cabría hablar de un *roman à clef*» («Rubén Darío, novelista», *Diez estudios*, p. 234); y, según Phillips, «Para el que conoce la vida y la obra de Darío las claves autobiográficas son tan obvias que los textos se explican por sí solos, agregando inesperadas dimensiones testimoniales sobre los profundos conflictos espirituales que tanto atormentaban al poeta durante toda su vida» («*El oro de Mallorca*: Breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío», en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios* [Madrid: Gredos, 1974], pp. 52-53).

³¹ Phillips, «*El oro...*», p. 53.

³² El amor erótico elaborado en «Yo soy aquél...», *La vida* y *El oro* es una constante en la obra de Darío. Según Skyrme, lo erótico es en él una metáfora de la búsqueda metafísica del conocimiento místico (p. 27). Sobre este tema véase Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition* (Gainsville: U. Press of Florida, 1975), y Cathy L. Jade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition* (Austin: U. of Texas Press, 1983).

un color acanelado, pues las que son rubias y de azules ojos cambian con el tiempo, como si el sol las dorara demasiado, encendiéndolas...

Y a esa mujer la amó puramente («Y fui casto en el despertamiento»), con ilusiones que «elevaron mi espíritu de artista y mis ensueños nacientes». Fue debido, precisamente, a la pureza de sus sueños que el despertar había de ser tan desolador:

Su inocencia sentimental, aumentada con su concepción artística de la vida, se encontró de pronto con la más formidable de las desilusiones... Ello fue el encontrar el vaso de sus deseos poluto... Un detalle anatómico destruirá el edén soñado...

Itaspes trató de olvidarla por medio de la razón, los viajes y otros amores, y, por fin, logró poner sobre su recuerdo «un velo que oscurecía el despecho». Pero, como él mismo dice, no contaba con el regreso a la patria y con encontrarla de nuevo en su camino:

Y luego fue el renovar, a causa de un vulgar incidente, de una celada, más bien dicho, las antiguas relaciones, los ya olvidados amoríos... Y con la complicidad de falsos amigos y el criterio obtuso de gentes de villorrio, la trampa del alcohol, la pérdida de voluntad, una escena de folletín, con todo y la aparición súbita de un sacerdote sobornado y un juez sin conciencia, y melodrama familiar y el comienzo del desmoronamiento de dos existencias... (p. 220).

La serie de acusaciones que Darío-Itaspes lanza aquí contra los que le hicieron caer en la trampa de su segundo matrimonio culmina en la amarga narración de su huida de Nicaragua, en el párrafo siguiente. Sus palabras traicionan las encontradas emociones del poeta al referir su rechazo de esa mujer, a la que considera culpable y víctima de sus propias pasiones:

Continuó contándole el subsiguiente abandono de la que había sido a la vez víctima y victimaria, tal vez inconsciente, la fuga, digámoslo así, hacia lejanos lugares, la náusea moral, el horror de lo cometido en un momento de razón perdida. Y la palabra de la antigua amante, que se daba cuenta del crimen trascendente que se había realizado, y que, en el fondo, después de todo, no tenía más culpa que su deseo pasional:

—Y si yo fuera tu querida, ¿me llevarías contigo?

Y su respuesta, en una última entrevista de despedida:

—¡Oh, sí; oh, sí! (p. 221).

La angustia interior en que se debatió Darío, desgarrado entre la pasión de su amor por Rosario, que le exigía vivir con su amada, y la fuerza de las convenciones sociales, que le exigían rechazarla, se transparenta en esta escena, a pesar del tiempo transcurrido. Las descarnadas emociones del poeta, evidentes en el tono exaltado de la narración, prueban que, como bien han dicho los críticos, las correspondencias autobiográficas en *La vida* y *El oro* son innegables; por lo menos, en lo que se refiere a sus relaciones con Rosario Murillo³³. En ambos textos, Darío se refiere al carácter «novelesco» de este episodio —en ambos lo llama su primer amor y en ambos describe a la joven en términos similares—, que exaltan su seducción voluptuosa. La diferencia principal se encuentra en que en la autobiografía (texto explícitamente verista y documental), Darío se niega a discutir la boda y la subsiguiente separación; por el contrario, en la novela (texto ostensiblemente «ficticio e imaginativo»), narra los hechos y comenta sus sentimientos, amparándose tras la anonimidad relativa que le proporciona el músico-protagonista.

Con las salvedades necesarias, se puede decir, entonces, que la fijación que Darío hace de su vida en la autobiografía corresponde, en líneas generales, a la que hizo de su persona en el autorretrato. En ambos casos, el título, explícitamente verista, predispone al autor a describirse en términos que, si bien son ciertos históricamente, arrojan poca luz sobre su vida interior. Al mismo tiempo, ambas delineaciones proyectan la imagen del hombre (poeta) errante y descolocado, con la consiguiente falta de amor y comprensión que caracteriza su vida de poeta decadente. A pesar del laconismo verbal que caracteriza el autorretrato, Darío logra comunicar esta imagen por medio de dos o tres términos cuidadosamente escogidos. Así, al identificarse a sí mismo como el «viajero» que «aún suspira y aún existe», consigue un máximo de expresividad y concisión al señalar su existencia errante y sugerir el continuo sufrimiento en que resulta y que caracteriza este tipo de vida. Toda esta corriente oculta de sugerencias implícitas «explota» sentimentalmente en el lacónico *crescendo* con que estructura el verso final por medio de cuatro adjetivos —tres que describen su estampa física y uno que resume su estado físico y mental: «viejo, feo, gordo y triste»—. En la autobiografía, Darío mantiene igual estudiada y decorosa reserva y, debido en parte al tamaño del texto, desarrolla con mayores detalles y complejidad estructural los incidentes de su vida. El énfasis está, sin embargo, en describir su participación activa en los principales incidentes políticos y culturales de su época.

³³ Y, por supuesto, no quiero indicar con esto que haya ninguna razón para sospechar la falta de autenticidad de las correspondencias autobiográficas en el resto de las anécdotas.

Para resumir, mi lectura de los textos autobiográficos de Darío permite establecer varias conclusiones. En primer lugar, y por encima de cualquier otra consideración, creo que la «sinceridad» de Rubén Darío queda claramente establecida, tanto en los textos que dedica a documentar los accidentes físicos de su vida y persona como en los que dedica a develar sus sentimientos y los más íntimos vericuetos de su vida interior. En segundo lugar, creo también que no puede caber la menor duda de que si Darío hubiese tenido que definirse por medio de una sola palabra, esa palabra hubiera sido «Poeta». Para Darío, su vida y su persona sólo tenían significado porque le habían permitido crear su obra. La obra es lo único eterno que había dado de sí; lo único que perduraría cuando el tiempo fuera borrando los accidentes anodinos de su existencia cotidiana. La esencia de esa obra, fundida indisolublemente a la presencia vivencial del poeta que la creó, palpitan en el poema «Yo soy aquél...», autorretrato magistral de su mundo interior, lo único que le interesaba eternizar. El resto de los textos autobiográficos de Rubén Darío sólo sirve a una función: apuntar la imagen del mundo poético del Héroe-Poeta que captó y reprodujo con tanto acierto en ese poema paradigmático de su obra.