



JULIO ORTEGA

## EL TIEMPO DE LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

Pasa el tiempo por la poesía de Rubén Darío y se estremecen sus hojas y jardines, pero no pasa esta poesía con el tiempo. Se alimenta ella, más bien, del transcurrir de los días y los años. Y cuando otro siglo anuncia su trance, estando ella hecha de tiempo, se vivifican sus voces, recomienza su música y despliega su temporalidad como si fuese la del lenguaje mismo. El lenguaje tiene más historia y se debe al transcurrir de su acopio, mientras que esta poesía se acrecienta en su tiempo encantado, palabra y tiempo hechos poema, una en otro. Como el *Quijote*, la poesía de Vallejo, la obra de Borges y *Cien años de soledad*, la poesía de Darío es un archivo de la lengua castellana: su creatividad es un modelo generativo que renueva y amplía el mundo en el lenguaje. Por eso, cada generación ha leído su propio Darío, el que se debe a la temporalidad de cada edad de la lectura. Cabría imaginar este calendario dariano de la lectura como un lugar sin cargo de su transcurrir temporal, porque vive en un presente hecho presencia. Esa vasta orilla de su actualidad es acción inexhausta del verbo, esto es, el latido y la fluidez de un lenguaje vivo. Así, nos encontramos en este centenario de su muerte con la voz intacta del poeta, más sabio aun en la duración del decir y no menos mundano en su diálogo de converger. Nuestro tiempo, se diría, habla hoy con un leve acento dariano.

¿Cómo leer al pie de este siglo XXI una poesía que amanece más temprano para demorarse más tiempo y nos convoca en su ágora terrestre a considerar la intimidad de nuestra voz, la textura de su resonancia? Si la poesía, como dijo Machado, es «palabra en el tiempo», la de Darío promete ser uno de los lenguajes celebratorios de la posesión del tiempo. A las evidencias de esa entonación que resuena en este idioma y al misterio de un lenguaje poético que sigue siendo nuestra fuente Castalia, vale la pena dedicarle, en este primer centenario, alguna consideración.

Empecemos por las albas, allí donde la poesía amanece, sedienta de tiempo. Aun cuando las podemos verificar en la poesía galaico-portuguesa tanto como en la catalana, es en el *Cid* donde nos encontramos con su versión más plenamente castellana: «Los gallos cantan en Medinaceli». Cada lector puede aportar su cosecha. Dramáticamente en Herrera: «Rojo sol que con hacha luminosa / hiendes el hondo cielo». Y en el teatro cósmico, según Lope: «El sol abre la boca y nace el día». Pronto advertimos que el carácter vocálico, aun sin necesidad de apelar a Garcilaso, es la sonoridad conatural al español. Ese sonido resuena en el poema como un escanear del habla en el verso, lo que subraya el valor vocálico del poema castellano, hecho en la circulación plena de un sonido a la vez abstracto y empírico. En cada sintagma verificamos la sonoridad altiva de una enunciación que, con muy poco, define, delimita y asume el mundo en el lenguaje y al tiempo en la dicción poética. Otro americano, Andrés Bello, fue el primero en advertir que el verso del *Cid* no era, como se creía, bárbaro y pedregoso sino, más bien, refinado, de sonoridades internas y culto en su ensamblaje de formas métricas, que había domesticado el gran romance. Su copista pudo haber sido su primer editor. No en vano ese verso («Los gallos cantan en Medinaceli») acentúa sus cuatro ocurrencias de la «a» en tonalidades de duración distinta; y no menos elocuentes son las tres ocurrencias de la «y». Así,

el evento ocupa todo el tiempo presente de una temporalidad sin comienzo ni final. Esa duración del camino hace que el lenguaje castellano sea el mapa del mundo en construcción castellana. No sorprende, en fin, que Ezra Pound haya considerado a este el mejor verso de la poesía española. Darío, que devoró muy temprano la biblioteca de clásicos españoles, intervino libérrimamente en ese museo de la dicción castellana, la más próxima al latín, robusta rama del romance y, además, placentera intersección con el mozárabe transitivo. Ya no era posible separar la harina de la levadura, pero Darío, que tuvo el raro don de ser veraz en cualquier medida del habla que entonó, supo, mejor que nadie, de la duración y actualidad del poema, cuyo presente de la enunciación actualizaba su historia hablada. Se mudó momentáneamente al francés para volver al castellano con una melodía menos severa, más contemporánea que autorizada. No fue nunca un poeta exotista ni mucho menos un arqueólogo del habla, porque su modelo poético no fue el genealógico (que busca en las fuentes la legitimidad de su voz) sino el desencadenante (que fluye como un presente más amplio, resonante y fresco); y discurre en la vivencia del tiempo hecho acto de habla. Darío, por eso, no tuvo reparo en aclimatar la sabia rima popular, gozosa de su recorrido llano y narrativo; tanto como la ductilidad del soneto. Su repertorio metro-rítmico actualiza la memoria del hacer poético castellano, y le añade la conciencia de la hechura, el regusto de hablar desde una dicción celebratoria, íntima y sutil. No se equivocó Borges al decir que Darío, como todo gran poeta, trajo una nueva música a la lengua.

Probablemente, el maestro de sonoridad poética castellana es Garcilaso. No en vano, desde el sabio artificio italiano de las rimas paradójales y la cortesanía dulce, fue su interlocutor favorito: el toledano desde su orilla mansa, el nicaragüense desde su sensual asombro. Ese diálogo es de estirpe humanista: se debe a la fe en las palabras, a la memo-

ria clásica y a la dicción que abre espacios para que el mundo nos sea, si no inteligible, sí hospitalario.

Garcilaso había dicho:

Danubio, río divino  
que por fieras naciones  
vas con tus claras ondas discurriendo,  
pues no hay otro camino  
por donde mis razones  
vayan fuera d'aquí sino corriendo  
por tus aguas y siendo  
en ellas anegadas.

Rubén Darío responde:

Juventud, divino tesoro,  
¡ya te vas para no volver!  
Cuando quiero llorar, no lloro...  
y a veces lloro sin querer...

¡Y las demás! En tantos climas,  
en tantas tierras siempre son,  
si no pretextos de mis rimas  
fantasmas de mi corazón.

En vano busqué a la princesa  
que estaba triste de esperar.  
La vida es dura. Amarga y pesa.  
¡Ya no hay princesa que cantar!

Mas a pesar del tiempo terco,  
mi sed de amor no tiene fin;  
con el cabello gris, me acerco  
a los rosales del jardín...

Las aguas del río llevan las quejas del desterrado como un mensaje ellas mismas de la comunicación mitopoética.

Simétricamente, la juventud dilapidada entre las estaciones de Eros es un tesoro más mundano y en su derroche asoma la sombra de Tánatos. Las equivalencias son las diferencias del repertorio amoroso. Pero la dicción, el coloquio, la convocación pertenecen a la magia del idioma. La fluidez de la subjetividad se detiene en las sílabas, y basta con la posición del adjetivo («Danubio, río divino», «Juventud, divino tesoro») para confirmar el significado. Sin olvidar el juego anagramático de Darío: la juventud es de vino y de oro.

Por eso, solo Darío podía hacer suya la tradición de las albas para proponer la suya propia. En su diálogo con la gran tradición de la lírica castellana, parece decirnos, el tiempo solamente pasa en vano. Y la evidencia de «lo fal-tal» no hace sino más dichoso, por valioso, el instante de lo vivo. La voz, al final, es a ti debida:

¡Mas es mía el Alba de oro!

Así concluye Darío su «Canción de otoño en primavera», declarando el comienzo de la poesía en la tradición. La tradición es mía por un día, anuncia. Pero se trata de un día revelado como perpetuo, como una plena ganancia de la dicción, cuya dinámica posesiva afirma su poder en el juego mono y bisilábico. Amanece, en efecto, en el poema.

El afrancesamiento de sus primeros poemas, que lamentaron incluso escritores que elogiaron su obra, dice más de la época que a Darío le tocó dirimir que de esos poemas. No se comprendió que el diálogo entre dos sistemas poéticos (el provenzal, el árabe, el italiano, y el de las vanguardias) es lo que ha dado aliento a la poesía en español, la más permeable entre las lenguas modernas, seguramente porque a pesar del provincianismo de sucesivas autoridades normativas, fue capaz de apropiarse, aclimatar y, al final, ejercer la pasión por

lo nuevo que lo moderno y lo liberal han, contra todo pronóstico, ensayado en español, a veces jugándose la cabeza. Lo moderno, nos demuestra Darío, es la puesta al día de la lectura, y no solo por afán de originalidad sino para actualizar la lección de las fuentes seculares, que siguen cantando detrás de los tribunales. Por eso, las cientos de crónicas que escribió, urgido por la prensa y su economía, esas malas musas que le tocó remontar, las hizo como testigo de sí mismo, como «cronista»; esto es, como actor del día de plenitudes que buscan hacerse lenguaje, porque solo en el lenguaje adquiere lo moderno el palpito de lo presente. En ese sentido, la actualidad es francesa. Anota el arte periódico de los salones de París, las inauguraciones, la temporada, el recomienzo, la novedad de cada día plasmada en las artes y las voces que prodigan el espectáculo de la urbe como fábrica cultural. Muy temprano Darío descubrió que el nuevo arte era una nueva lectura y que muchas lecturas eran posibles. Su obra, por lo tanto, debería incorporar a su lector. Su primer lector, Juan Valera, por eso, se convierte en su prologuista. Y en cada libro dialoga con otros lectores, asumiendo el reto de un diálogo tácito pero intenso y fecundo. Su misma poesía se observa a sí misma en otros poemas, y frente a Rodó y Unamuno, es otra, porque el diálogo es, por naturaleza, mutuo y cada lectura una versión de los hechos o de las palabras. Así, la obra de Rubén Darío se nos aparece como una torre del diálogo: el castellano se ha convertido, entre un piso y otro, en un idioma internacional; de hecho, en la primera lengua global.

Pronto, se invierten los papeles: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez se declaran sus discípulos. Hasta el final, Juan Ramón, que fue el primer lector de los manuscritos de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), lo llama «mi maestro». O sea, mi lector. Ahora, por mí leído. El diálogo entre ambos no cesó, y sus obras se iluminan mutuamente, para quien quiera ser el lector de turno.

La otra capital, la otra torre del habla, fue Buenos Aires. La gran prensa lo nombra lector en residencia, y en los cables del día responde a las noticias con una nueva crónica. Hecho un Cronos de su nuevo tiempo, el poeta remite las crónicas de noche a *La Nación* para que sean la novedad del nuevo día. La prensa son las nuevas albas de la vida urbana.

Una tarde llega al café la noticia de la muerte de Vargas Vila, su peor lector, al punto de ser su mayor enemigo. Pero Darío no se arredra y escribe el obituario, balance de lector imparcialmente emotivo, que siendo testigo del literato vivo puede serlo, generosamente, del monstruo muerto. El obituario apareció al día siguiente y lo leyó el mismísimo Vargas Vila, que no estaba nada muerto sino muy vivo, como para emocionarse ante el retrato que le ha hecho su víctima, y escribir, a su turno, una lectura elogiosa de Darío, devolviéndole la lectura y la palabra. Es un modo laborioso, se diría, de recuperar la amistad, pero la crónica modernista lo puede casi todo.

Por lo mismo, no nos extraña ya que Darío en su poema más francés, «De invierno» (1889), describa con lujoso detalle, pero sin énfasis, un día de la vida del amante que nos abre la puerta de su amada para contemplarla dormida:

En invernales horas, mirad a Carolina.  
Medio apelotonada, descansa en el sillón,  
envuelta con su abrigo de marta cibelina  
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco junto a ella se reclina,  
rozando con su hocico la falda de Alençon,  
no lejos de las jarras de porcelana china  
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño:  
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;  
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.  
 Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,  
 y en tanto cae la nieve del cielo de París.

El poema, a pesar de su poder evocativo, no se debe a la experiencia parisina sino a la lectura de una novelita de Théophile Gautier, *Espirita* (Buenos Aires, 1883), en la que el joven Guy de Malivert está tendido en su sillón, lleva una bata de terciopelo, lo acompaña su gato Angora, y es invierno y cae la nieve. Como corresponde a la prosa, «Era feliz sin que hubiera sucedido nada extraordinario».

Escrito antes de conocer París, el poema se debe a la capacidad retórica de Darío de reapropiar el repertorio mundano con gusto por el gabinete imaginario de la moda y regusto por las escenas donde el silencio es un lenguaje suficiente de la actualidad. Tal vez la poesía habita en la prosa del mundo y escribir un poema es recuperar un instante del tiempo precipitado por su lectura desencadenante, proceso en el cual el poeta no es sino el primer lector dialogante.

En esa prosa de mundo, que Baudelaire había liberado de sus cadenas causales, el lago circular de los cisnes que discurren como signos de interrogación, es un espejo oscuro: la página recóndita donde brilla la pregunta de la belleza que inquieta al lenguaje, ese otro lago de signos sin respuesta. Todo es evidencia, exterioridad, presencia de la belleza frágil del mundo cristalizado, y solo el poema que dibuja al cisne podría forjar la limpidez del enigma. Pero el poema no resuelve la pregunta del cisne, y el poder de la lectura se detiene en la pulida superficie de la imagen, confirmando el saber de quien ha aprendido a no saber. Al final, el poema es la desnudez del enigma, la pura ausencia de respuestas más allá de la plenitud de lo bello, vulnerable y pasajero.



En «Lo fatal», frente al emblema del árbol («¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!», respondería Vallejo) el lector de las evidencias, irredimible criatura sin consuelo, lo define: «dichoso [porque] es apenas sensitivo». Esto es, su desconsolado lector es desdichado porque sabe. El lector que creía en la plenitud de los sentidos en el instante de su enunciación, habla ahora desde el fin del tiempo, la muerte, y lo precario se le impone como melancolía, como tinta derramada. Si antes había creído que lo transitorio (como en la lección de Freud) hacía más precioso lo vivo, ahora el balance se convierte en el desbalance y las sumas ceden a la resta irreversible, que todo relativiza con su mirada fúnebre. El lenguaje, por lo mismo, recobra su escenario clásico: la resignación del desconsuelo, sin protesta ni lección, como zozobra y agonía que cede las amarras a las fuerzas contrarias. La lección es barroca: vanidad de vanidades, desencanto y precariedad. A la contundencia de Séneca se suma la mecánica fúnebre de Calderón. Y solo el no saber (ni el *vamos* ni el *venimos*, perdido el mapa del lenguaje) da cuenta de una verdad irrefutable: morir es perder el rumbo del lenguaje.

Así se marcha Darío del lenguaje poético, previendo su propio silencio. Aunque no dejaría ya de hablar para siempre en cada página suya, y más aun sabiendo, como sabemos, que aún no hemos leído todo lo que cifró de este tránsito iberoamericano, cuyo tiempo alentó con brío y emoción. Nos aguardan aún sus crónicas, esa otra abundancia americana de orillas hechas verbo.

Su primer libro de crónicas, *Tierras solares* (1904), dedicado en buena parte a las ciudades y paisajes del sur de España, trayecto que culmina en Barcelona, demuestra el carácter transitivo, en tanto son recuentos de su tránsito; esto es, prosa de asombros y descubrimientos en las redes afectivas del viaje. Pero también dan sentido al pasar del tiempo presente a otra temporalidad, memoriosa y monu-

mental, que presupone la inmersión en el pasado. Esa historia es un exceso de presente que discurre como horizonte de otro futuro. La emoción de España fue un movimiento desplegado por esta crónica dialógica. Aunque de distinta entonación, ese diálogo con escritores de su hora fue parte de las redes que traman su figura de poeta cosmopolita que cultiva el estremecimiento de lo nuevo y la escena de la innovación. Pronto será notable la calidad iniciática en el emancipado y no del todo socializado espacio poético que su obra propicia. Es notable su gravitación determinante del genio de Antonio Machado como de la ductilidad prosódica de Juan Ramón Jiménez. El diálogo que Vallejo mantuvo con su poesía, tanto como el magisterio que le reconocieron Borges y Octavio Paz, son tributos de esa actualidad de su concepción del poema. Pedro Salinas le dedicó el primer estudio importante de su generación y son memorables los estudios de Fina García Marruz y Raimundo Lida. Aleixandre declaró que descubrió que era poeta cuando leyó a Rubén Darío. El contacto con su obra ha sido una autorrevelación incluso de algunos narradores contemporáneos. Darío pasa dejando clara huella por algunas páginas de García Márquez.

Estudiando sus orígenes literarios el crítico no encuentra una figura de articulación que, en alguna medida, dé cuenta de su temprano talento poético. La historia literaria ha dado noticia de un «poeta niño», fresco y fácil, de prosodia limpia. Y también de un «poeta adolescente», impregnado de modelos franceses y ocasiones efeméricas. Aceptemos que su frecuentación de la Biblioteca Ribadeneyra debe haber acendrado su gusto temprano, pero aún se nos escapa una genealogía verídica.

Un estudio del deslumbramiento verbal de esos inicios podría detenerse en el carácter de la dicción. Una hipótesis de la dicción poética sostiene que la palabra, situada fuera de su función pragmática, revela en el acento silábico el palpito

de la lengua. En español el verso que respira mejor es el heptasílabo, de impronta popular, y también la ductilidad del endecasílabo, cuyo aparato combinatorio distribuye el esquema de acentuación con sobria y dinámica respiración. En esa andadura, las sílabas acentuadas equivalen al latido de la emoción, a su pulso simétrico. En cambio, el ritmo versal, medido o libre, equivale a la respiración que se prolonga en el enunciado. Así, el poema late en sus acentos y respira en su despliegue de tramas y tejidos. Si el poema es un cruce de acentos, un latido ritual y, al mismo tiempo, si los versos se precipitan y ocurren en el movimiento rítmico-sintáctico que construye una duración enunciada y dicha, podemos concluir, sin alarma, que el poema que late y respira es, verdaderamente, un instante vivo del lenguaje.

Darío tuvo desde muy temprano esa capacidad irrepetible de hacer circular el habla en el campo métrico; y en la madurez, demostró la sabiduría de la mejor dicción: la resonancia y la limpidez sensible de su verso son de sutil asombro. En suma, sin explicaciones, esta poesía es un milagro. Aunque «milagro» significa ver más, solo se suscita en los protocolos de la mirada absorta, que asciende para adentro, como en la lección de los pisos del conocimiento místico que pintó el Greco. En el rango verbal de la poesía, se trata de decir más, pero ya no solo del «un no sé qué que quedan balbuciendo», sino del proceso de revelación gestado por un signo del mundo que busca verse en el espejo del lenguaje articulado. Un árbol, un cisne, un sueño, unos ojos adquieren en el poema la respiración y el enigma de lo vivo. Pero no todo se debe al genio, al talento, o al carácter del poeta como voz de su tribu, sino a la fecundidad del diálogo que su oficio ha cultivado. Darío frecuentó con entusiasmo estudioso la obra de Garcilaso, pero también el cancionero popular, Berceo, San Juan. Vallejo, por su parte, mantuvo una larga conversación con Quevedo. José Lezama Lima con Góngora. Borges con Cervantes. En unas notas sobre poesía

nueva, Vallejo ve a Darío volver a América desde España, subrayando, así, la índole atlántica del verso dariano, su voz hecha de las sumas felices.

Desde nuestra perspectiva, ese principio dialógico incluye también a las lenguas locales, originarias de una América cuyo mapa lingüístico es un coro de pisos sonoros y terrazas fecundas, donde a pesar de la violencia colonial, crecen con sus métodos de hacer espacio, reapropiar registros, sumar nombres españoles a su propia rearticulación del discurso; y, en fin, capaces de contaminar con su sintaxis asociativa (son lenguas, después de todo, aglutinantes) el control verbal de la nueva lengua general. No se ha considerado aún con suficiente atención al dialogismo lingüístico que empieza en la interacción de sus registros, y en la diversa impregnación de las hablas nativas en la lengua dominante. Nicaragua estuvo hecha por una diversidad de hablas locales, cada cual una isla en sí misma, pero con el referente común de la familia lingüística. Y ya sabemos que las islas son vocacionalmente locuaces, incluso por sobrevivencia. De modo que, para negociar su lugar en el archipiélago, estos aborígenes debieron haber hablado varias lenguas; y no es inverosímil asumir que esa comunicación plural impuso una comunicación horizontal, gracias a la cual la diferencia y lo común tenían su lugar propio. No es casual, por eso, que en la conquista de las tierras del sur la traducción haya sido el método de comunicación requerido. Es posible que Felipillo, el traductor de Pizarro en el encuentro con el inca Atahualpa en Cajamarca, haya sido, en efecto, un indio nicaragüense. Y sería posible documentar si la lengua española se habló muy temprano en Nicaragua con menos protocolos verticales, más horizontalmente. Tal vez no sea arbitrario creer que, en ese ámbito comunicativo más igualitario, el coloquio y las validaciones mutuas del diálogo nutrieron los relatos orales y las voces poéticas, sus sagas populares y versiones rurales. Es probable que Rubén Darío venga de muchas fuentes, pero

viene también del paisaje rural y elocuente de su territorio encantado por la fecundidad poética. Un país, después de todo, más grande en el discurso que en sus mapas.

Aunque los milagros no tienen explicación,  
Darío es también el poeta adelantado  
de una lengua literaria global,  
plena de orillas.

