

LA CONSCIENCIA POETICA EN RUBEN DARIO

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

1

PARA hablar de Rubén Darío como se merece tendría que empezar nada menos que entonando un canto a la palabra. Pero, un canto a la palabra por excelencia, es decir, a la palabra poética, a la palabra que retiene y expresa la sensación o la idea como realidades espirituales, que la concentra y la derrama al mismo tiempo, que la dice y la calla, la piensa y la siente, la vive y la sueña, la individualiza en el tiempo haciéndola más universal y permanente. A la fórmula casi modernista de Unamuno: *Siente el pensamiento, piensa el sentimiento*, habría que añadir esta otra: *Se sueña lo que se vive y se vive lo que se sueña*. Y también: *Se calla lo que se dice y se dice lo que se calla*. Y todo por la palabra y en la palabra poética. Tendría, por lo tanto, que empezar preguntándome, filosóficamente: ¿Qué es una palabra? E, incluso, poéticamente: ¿Qué, de todo lo que es, no es palabra? La palabra del poeta, inventora y profética en su pura función denominadora, es la que ha alcanzado el grado máximo de realidad, es la palabra potenciada en el Dante, en San Juan de la Cruz, en Góngora, en Rimbaud, en Rubén Darío. Hay grandes poetas que son, de una manera franca y hasta descarada, grandes potenciadores de palabras. El lenguaje se les convierte en palabras, en formas vivientes de palabras. Otros, aunque también lo sean, y no en grado menor, no lo parecen tanto. Lo son hacia adentro, en vez de hacia afuera. Pero, ¿qué quieren decir aquí dentro y fuera? ¿Lo son más o menos desde dentro de la palabra misma? Al primer grupo, el de los francos potenciadores, pertenece Rubén. Y pertenece —hoy día estamos, ya, seguros de ello— por americano, por hombre español de América. Americano

de Nicaragua, y de toda su América central, soleada y lacustre, mediterránea —como la ha llamado Pablo Antonio Cuadra— y eruptiva.

La trayectoria vital y poética de Rubén se apoya fatalmente en esos grados de posesión de la palabra. Cada nuevo grado de posesión realiza un poco más su mismidad como poeta, pero también como hombre. Hasta que no se posee la palabra creadora propia, no se es poeta verdaderamente, quiero decir, en acto, y no sólo en potencia, como lo son tantos. En el poeta en acto, la palabra y el alma son una misma cosa. El alma hace a la palabra a su imagen y semejanza, pero también se deja modelar y encauzar por ella. La trayectoria vital de Rubén, depende, por así decirlo, exclusivamente de su trayectoria poética, y ésta, de sus grados de posesión de la palabra, de su manera de ir haciéndola cada vez más suya, y, por lo tanto, de la fuerza pero también de la conciencia de un propio verbo creador.

En la lírica de Rubén hay un perfecto equilibrio entre la intuición *a ciegas* que, de acuerdo con el españolismo posterior de García Lorca, podríamos también llamar intuición *a muerte*, y la elaboración consciente; y cuando el equilibrio se rompe, al revés que en el caso de García Lorca, se rompe del lado de lo consciente. Empleando el lenguaje y las ideas del propio Federico podríamos decir que se rompe del lado de la Musa, o todo lo más del ángel, pero no del *duende*. Por eso, es esta conciencia lo que acaba de situar a las palabras en el poema. En su tiempo, a raíz de la publicación de *PROSAS PROFANAS*, José Enrique Rodó, y otros menos ilustres, le llamaron exquisito y antipopular. Y también poeta no americano. Con todo ello aludían a la conciencia que ponía Rubén en la elaboración de su verso y en la invención de sus poemas. Hoy día, ¿nos damos bien cuenta de cómo ha llegado a situar Rubén Darío las palabras claves de sus poemas, aquellas en las que el alma se instala más definitiva y más holgadamente? Porque lo que le sucede es que, por mucha alma que ponga, sus palabras suelen tener mucha más capacidad de alma todavía. Y su mismo exceso de luz es el que las hace oscuras de veras, tan nocturnas y misteriosas a veces. Hay algunas, muchas, tal vez demasiadas bambalinas de colores, pero también suele haber una cegadora presencia de luz convirtiendo el escenario en un trozo de naturaleza solar sublimada. Porque los escasos paisajes naturales de Rubén, son todos ellos extremados, transfigurados ya en sus propios elementos, antes de la transfiguración del arte. El resto, que tanto abunda en su obra, son los que Pedro Salinas, en un reciente libro sobre el tema y los temas de la poesía de Rubén Darío, ha llamado *paisajes culturales*, más bien, diría yo, escenarios que paisajes, y más bien interiores, aunque, como después veremos, con interioridad objetiva de gran artista consciente.

2

Cuando, en su época juvenil de Chile, escribía sus *Rimas* o sus *Abrojos*, su palabra no era *suya*, todavía, y su poesía, por lo tanto, tampoco. Pertenece, estas inofensivas palabras, a tal o cual poeta

español de la época, y sobre todo a las dos o tres maneras que tenía la época misma de escribir versos en castellano. En el *Canto Epico* a las glorias de Chile, en el que se describe el combate entre dos navíos de guerra chilenos y otros dos peruanos, hay dos o tres momentos en que parece que el poeta va a empezar a tomar posesión de su palabra. ¿Momentos aurorales? Todavía no. Sí, tal vez, augurales, pero no por cómo el canto está *dicho*, sino por cómo está *hecho*. En la factura del *Canto Epico*, Rubén empieza a ser Rubén antes de poseer su expresión y su palabra de poeta.

Un año después, en *AZUL*, ocurre también algo curioso, que no sé si habrá sido señalado antes de ahora por alguno de los innumerables críticos que se han ocupado del gran poeta. Y es que, su primera toma de posesión de la palabra poética es, por así decirlo, doble, y, de no tener ninguna, pasa, de golpe, a tener dos: Una, más impulsiva y expansiva; la otra, más recogida y emocionada, pero más pasiva también, en la que, como en el maravilloso verso del Conde de Salinas, descubierto por Luis Rosales, parece que se retira a escuchar el alma. Luego, en su obra posterior, no va a renunciar a ninguna de estas dos palabras, ni a la que le constituye como poeta terrenal tan vasto y exquisito, tan innovador y maduro a un tiempo, ni a la otra, que no sabemos a qué últimas, casi inaccesibles realidades espirituales le hubiera conducido.

Dejando a un lado el poema *A un poeta*, que, según confesión del propio Rubén en *HISTORIA DE MIS LIBROS*, quiere ser una imitación de Días Mirón —y digo «quiere» porque tal vez no lo sea tanto como él nos lo asegura— y que no figuraba en la primera edición del libro; dejando también a un lado el titulado *Pensamientos de Otoño*, que es un entretenimiento sin importancia, repetición inocente de un tema anacreóntico, tenemos en *AZUL* dos grupos distintos de poemas: los escritos en rima perfecta o consonante, con *Estival* a la cabeza, y los escritos en versos asonantados. Estos últimos no son más que tres, uno por cada una de las restantes estaciones del año lírico. A través de los poemas del primer grupo, su palabra ha empezado ya a ser la *forma* y la *llama* que va a seguir siendo después. A través de los del segundo, se retira, como ya hemos visto, a ser otra cosa.

Estos poemas asonantados, que llevan los títulos de *Primaveral*, *Otoñal* e *Invernal*, tan concentrados y tan suyos, están en la trayectoria que va de Bécquer a Antonio Machado, pasando por el primer Juan Ramón Jiménez. Están, por lo tanto, aunque escritos en la ribera del Pacífico austral, en la mejor trayectoria de la lírica moderna española: una trayectoria de actitud negativa ante lo vital inmediato, es decir, de ensueño y de tristeza, y de inadaptación del alma a la realidad limitada donde no puede realizarse su destino. En Rubén, sin embargo, hay más ensueño esperanzado que tristeza. Ha llegado en ellos a un sonido de voz mucho más hondo y esencial, por el momento, que el de los otros poemas. *De desnuda que está brilla la estrella*, dice uno de los versos más impresionantes que se han escrito en español, de su poema introductorio a los *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*. Sí, de desnuda que está brilla la estrella o el alma de

Rubén, con toda la húmeda transparencia de su primer brillo, en algunos trozos de estos poemas.

Pero, ni vital ni estéticamente podrá quedarse su voz en ellos. Aun a riesgo de estropearla un poco, no iba a tener más remedio que lanzarla a la aventura por el otro camino que seguía brotando bajo sus pies, cada vez más ancho y sorprendente. Un camino real de descubrimientos, de deslumbramientos matinales o nocturnos, de tierras tal vez olvidadas que volvían a ser tierras prometidas. Y esto de que el camino que le corresponde, y no otro, sea el que le brota bajo sus pies, le va a suceder —y es lo importante—, no porque deje de escuchar el alma, su propia alma grande, pero incipiente e insatisfecha en sus primeras concreciones de infinito, sino, al contrario, por seguir escuchándola hasta el fin. Todo depende, en última instancia, de la constitución misma de su alma de poeta, de lo que su alma, unida a su cuerpo en la unidad suprema de la vida, le diga cuando la escucha. Por lo tanto, en los poemas de PROSAS PROFANAS, va a seguir el poeta escuchando su alma, pero lo que ya no puede es seguir retirado porque, escuchando su propia alma, empieza a oír la voz más antigua del alma del mundo. Y gracias al contacto con la antigüedad de esta voz es como va a tomar, por fin, plena posesión de su palabra audaz renovadora. El futuro le pertenece desde las innovaciones ancestrales del Padre Homero o de la Biblia. Por otra parte, en la lírica de Rubén, el subjetivismo moderno sufre un paréntesis decisivo. Podríamos decir que también él es subjetivo, pero a su manera. El espíritu poético se lanza en su verso a conquistar sus nuevas posiciones objetivas. Son poemas con vida propia, gracias a la sensualidad de todos los sentidos —por este orden: Vista, tacto, oído, olfato y gusto, como pedía Federico García Lorca— y gracias a la plasticidad de las figuras que los sustentan. Poemas que se han quedado solos, o casi solos, en el Parnaso contemporáneo de lengua española, a pesar de haber tenido tantos imitadores. Porque, además, en las vivientes figuraciones de su impulso, han sido mucho menos imitados de lo que creemos. Inaugura Rubén un tipo de invención y de construcción poemática que le es peculiar, en el cual, sin renunciar a las vibraciones de su propia alma, va a poner también esas otras, más amplias, del alma o de la vida universal, que sobrepasan y dignifican los más hondos y sinceros conflictos individuales. Hay un sacrificio de lo estrictamente individual, gracias al cual adquiere plena revelación, a través de mitologías o de simbolismos más o menos pertinentes al caso, lo que, de acuerdo con nuestro poeta, podríamos llamar el misterio constitutivo del Universo. que es misterio de *Eros*, es decir, como tan acertadamente ha señalado Pedro Salinas, de amor y de muerte, pero también de espíritu infinito, de sobrevida personal, poética y consciente. El soneto *Tant mieux*, de EL CANTO ERRANTE, que empieza:

*Gloria al laboratorio de Canidia,
gloria al sapo, a la araña y su veneno.*

contiene al final la glorificación de la existencia humana por la poesía :

*Pues toda esa miseria transitoria
hace afirmar el paso a los atlantes
cargados con el orbe de su gloria.*

Los atlantes son los héroes, pero también los poetas, y la gloria es el peso de un mundo entero que hay que llevar a cuestas. Y su mismo poema *Lo fatal*, que es el que cierra los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA y que empieza así :

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*

resulta, en el fondo, un homenaje a la grandeza dolorosa del hombre. El ser consciente, que es el mayor dolor del hombre, es también su mayor dignidad. Rubén respeta las jerarquías cristianas de la existencia. Ahora bien, la máxima consciencia, para él, es la que transparece en el verso. De aquí su concepto de la dignidad del poeta fundada en la del hombre.

3

¿Y los franceses, me diréis? ¿Y su Verlaine, además de su Hugo, su Leconte, su Catulle Mendès y hasta su Arsenio Housaye? ¿Y qué sentido puede tener, hoy día, para nosotros —preguntaría yo a mi vez— el que su nombre dependa de estos nombres? Pero, sigamos con los franceses: ¿Y su Wateau, su Clodion y todo su siglo XVIII? Ahí están todos ellos, desde luego, como nombres simbólicos de un ideal maridaje entre la vida y el arte, haciendo por fin posible su segunda y definitiva toma de posesión de la palabra poética a través de los nuevos ritmos y de las modernas resonancias. Esa toma de posesión que ha tenido lugar en PROSAS PROFANAS, y en la que va a perseverar ya hasta el final de su vida. En su asimilación de lo francés sí que nos resulta Rubén típicamente americano: De su tierra nativa y de su momento cultural e histórico. Pero, el que tome posesión de sí mismo en su palabra a través de estas influencias, no quiere decir, ni mucho menos, que podamos medirle por ellas. Porque, en sí mismo, en el sonido remoto de su sangre, encuentra —y llevaba ya— mucho más de lo que las modernas estéticas hayan podido darle: Su diferencia cualitativa y su pertenencia, por debajo de todos los paisajes culturales, a la entraña viva del mundo. Por eso, en cuanto él se lo propone, su voz tiene otra temperatura: La suya propia, y otra temperatura humana también, que brota de su concepto elevado del hombre. Incluso su erotismo forma

parte de otra dimensión del espíritu distinta de lo que en ese momento se entiende por espíritu en Francia. No me refiero, claro es, al tradicional y simétrico *esprit de finesse*, sino más bien al nuevo idealismo negativo de algunos simbolistas. Por su impulso creador y su consciencia de ese impulso, la poesía de Rubén sobrepasa, nada más nacer, los límites de todas las actitudes poéticas contemporáneas suyas, personales o de grupo, a las que tanto les debe sin embargo.

En su palabra potenciada, tan desigual y tan impura, es más grande de proporciones que el simbolismo, más vivo y accidentado que el parnasianismo. Lo era ya desde su poema *Estival*, desde el nada monstruoso idilio de su pareja de tigres, que se comportan como palomas, tan elogiado por D. Juan Valera. Por eso, para nosotros, lectores suyos a medio siglo de distancia, simbolismo y parnasianismo quedan a un lado, y Rubén, el centauro Rubén, centauro de mar y tierra, de mañana y de noche, de catedral y ruinas paganas, de torre de marfil y libres espacios estelares, al otro, sólo en la proa de su propio navío, navío y proa él mismo. Navegante audaz y hasta —¿por qué no?— pirata de todos los mares conocidos y desconocidos, deslumbrado y en pos de la quimera que forma parte del deslumbramiento de su alma. Recordemos esos dos versos de su soneto *Los piratas*:

*y la vívida luz del relámpago dora
la quimera de bronce incrustada en la proa*

Las palabras del segundo verso, con sus erres fuertes y difíciles de pronunciar, nos dan la sensación de algo importante que llevamos tan bien prendido a nuestra vida que, aunque quisiéramos, ya no podríamos arrancarlo nunca de ella.

No es Rubén poeta de un sólo tono, ni de una sola cuerda de la lira. Como él mismo nos lo confiesa, no es poeta de una sola musa, sino de las nueve hermanas juntas y hasta de otra más, que él añade por su cuenta, de acuerdo con su experiencia y su preferencia personales: La de carne y hueso. Pero llega un momento en que concentra todas las posibilidades de su acento poético en su condición única de cantor de la vida y de la esperanza. Y en virtud de esta *concentración prodigiosa* —para decirlo con palabras de otro gran poeta, Jorge Guillén, en su poema *La Florida*— es como va a hacer a su palabra todavía más suya de lo que lo era ya en PROSAS PROFANAS.

¿Qué sentido tiene el Canto dentro de la obra lírica de Rubén? ¿Qué sentido tiene dentro de la poesía en general? Para mí, el Canto significa, dentro de la poesía, algo que es muy antiguo, que, de puro antiguo y cargado de tradición humana y de sustancia unitaria del hombre, tenemos que hacer un gran esfuerzo para retenerlo, vivo y renovado, en nuestros labios, pero que, al mismo tiempo, pone en ellos una realidad siempre prematura y por llegar aún. Y por eso les hace sentir a la boca y al corazón que apenas si lo contienen un sabor anticipado de tiempo futuro e intacto. En todo Canto impera misterioso sobre el hombre que lo lanza fuera de sí

un principio de profecía. Este sentido del canto, de acuerdo con Hölderlin, pero también, aunque tal vez sin proponérselo, con Rubén Darío, lo ha recogido no hace mucho un joven poeta español, Eugenio de Nora, al llamar a su primer libro de poemas CANTOS AL DESTINO. ¿Podríamos definir el canto como aquella realidad de la voz poética en que el hombre, después de haber tomado posesión de su palabra, intenta también tomar posesión de su destino?

En todo caso, mucho de todo eso, y algunas cosas más, tienen los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA de Rubén, restauradores del sentido mismo del canto dentro de la poesía española de principios de este siglo. Y esto, como han señalado ya tantos sesudos autores, en el momento menos propicio para ello, es decir, a raíz del 98. La respuesta de Rubén al 98 es su *Salutación del Optimista*, y también su otro saludo agradecido al Rey Oscar de Noruega, en nombre de España y de los españoles. Por eso tenemos, de un lado a la generación del 98, con su conciencia española más negativa, a cuestas, y de otro a Rubén, también con la suya, pero esta suya convertida, por el momento, en palabra cantora.

Lo importante de la palabra en el canto es que puede ser poética sin perder su referencia directa y concreta a su contenido; quiero decir, que no queda nunca formalmente agotada por su pertenencia a la unidad superior del poema. Así la realidad del mundo llega a residir en la verdad de la poesía. Y el espíritu del hombre ha podido dejarse y abandonarse a sí mismo en el límite sensible de la obra creada, mientras siguen vibrando en ella los últimos dejos de su acento. La palabra poética es, desde luego, ese límite en el que el arte más seguro y logrado aparece transido de radical insuficiencia, de referencia a un misterio ajeno, activo y operante. El Canto de Rubén es tan completo —y en esto reside su importancia— porque la poesía y el arte se llevan mucho mejor en él que en ningún otro poeta. El caso opuesto lo tenemos en el gran contemporáneo ibérico de Rubén, don Miguel de Unamuno, en el que la poesía y el arte empezaron, y casi acabaron, llevándose tan malísimamente. Pero en Rubén, el arte excesivo no daña nunca o casi nunca a la poesía, y sus palabras integrales, palabras de excepción, más bien que a la vida del hombre pertenecen, ya, a su verdad. Por eso, cuando su voz se desnuda de veras y queda ceñida por la sola belleza gratuita de la forma, da verdadero miedo, al par, verdadera alegría, seguirle en su ímpetu ascensional hasta donde quiere llevarnos.

Después de Rubén, dos grandes poetas españoles han seguido renovando este sentido consciente del canto dentro de nuestra lírica: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén. El Canto, en Juan Ramón Jiménez se llama, más popular y más andaluzamente, *Canción*. En Guillén se llama todavía más que Canto, se llama *Cántico*. Sería interesantísimo el ver detenidamente en qué coinciden y en qué se diferencian el *Canto* de Rubén, la *Canción* de Juan Ramón y el *Cántico* de Guillén que, en la más reciente edición de su libro, se ha convertido, además, en lo que ya había empezado a ser desde el principio: en *fe de vida*. También el *canto* o los *cantos* de Rubén eran *fe de vida*, pero de una vida o destino personal y ligada a los

más altos destinos universales que no pueden serle ajenos. Una vida abierta hacia esos espacios y esos cielos en que caben, y de hecho existen, mucho más que las sombras de nuestro propio abismo. ¿Ha sido para librarse de estas sombras para lo que Rubén se ha lanzado hacia los espacios libres —esos otros abismos azules de allá arriba, en vez de los negros de abajo— de su lírica más vasta y ambiciosa? Desde sus propias sombras, pero sin librarse de ellas, canta con acento suprapersonal, a través de unos cuantos temas concretos, a la vida y a la esperanza. En una estrofa de la introducción a sus CANTOS, nos dice :

*La torre de marfil tentó mi anhelo,
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.*

Lo que en un poeta místico sería *hambre de Dios*, en Rubén, poeta lírico por excelencia con vocación de canto, es hambre de espacio. Por eso, desde un punto de vista personal, sus cantos son una escapada, es decir, una respuesta a esa tentación de torre de marfil que tan profundamente sentía en su espíritu. En los CANTOS afirma como nunca su decisión de luchador lírico, que en vez de volverse de espaldas a la vida con todo su cortejo de incompreensiones y de males, se empeña en ofrecérnosla, convertida ya en ideal, a través de su consciencia poética. En este sentido, los CANTOS propiamente dichos, que ocupan la primera parte de su libro, tienen su continuación, y sobre todo su culminación natural y psicológica, en el riquísimo e inabarcable *Canto a la Argentina*, escrito de un solo tirón y de un solo aliento cinco años más tarde. En este poema, la voz de Rubén nos revela, desde su plenitud cantora, lo que tiene de gemela de la de Hugo o la de Whitman, pero sin olvidar, en el momento preciso, a su Virgilio, que no es sólo el de las GEÓRNICAS, como el de Lugones, sino sobre todo el de LA ENEIDA y la fundación de Roma. Por otra parte, es éste el único poema en el que ha llegado a identificar su destino personal de porta-estandarte de Helios con el de una Humanidad laboriosa, que se gana su futuro bienestar con el sudor de su frente.

4

Cada día me convengo más de que la mejor crítica que podemos hacer de un poeta es el comentario detenido y humanístico de su obra, poema a poema. Una cultura viva del comentario nos devuelve otra vez íntegro el espíritu del hombre, que la crítica científica al uso gusta de desmenuzar en tantas partículas. Porque el comentario, por muy detallado que sea, no pierde nunca de vista el sentido de unidad y de concentración voluntaria que ha dado origen al poema, en el que todas las partes son equivalentes al todo. Lo

único verdaderamente importante es alcanzar esta síntesis y después ahondar en ella hasta agotar la mayor cantidad posible de sus resonancias materiales y espirituales.

Durante casi todo el siglo XVI y parte del XVII tuvimos en España una espléndida cultura viva y poética del comentario. En forma de comentario, continuando una ininterrumpida tradición monástica medieval, ha sido escrita casi toda nuestra mística de aquellos siglos. Y si Santa Teresa no escribe en forma de comentario esto se debe —además de a su condición de monja iletrada como se llamaba tan irónicamente a sí misma— a que lo hacía de un modo todavía más vivo y más encendido que el del comentario.

Después de un paréntesis de más de dos siglos, nuestro gigantesco don Miguel de Unamuno viene a restaurar la forma clásica del comentario en su palabra y en su pensamiento poéticos, y a diferenciarse así radicalmente, lo mismo de sus contemporáneos que de los que inmediatamente le siguen. Claro que este nuevo comentario de don Miguel es un comentario renovado, y más o menos de acuerdo con el espíritu de los tiempos. Pero, de todas maneras, debemos admirar en él su toma de contacto con una gran tradición española, abandonada, tal vez para siempre, por aquellos más obligados a seguirla. En la obra crítica y ensayística de don Miguel existe una diferencia acusadísima entre lo que es comentario creador y lo que no lo es. Yo me atrevería a dividir sus ensayos en buenos y no tan buenos, o francamente malos, según que estén escritos o no en forma poética de comentario. ¿Y mi preferencia por la VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO sobre EL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA, no se debe acaso a que el primero de estos dos grandes libros está escrito en forma de comentario?

La palabra poética, a semejanza de la bíblica, es inagotable de sentido y podría estarse comentando siempre. ¿Ha sido lo suficientemente comentada la palabra de Rubén? Me doy cuenta de que tal vez no, y de que yo mismo debería empezar a comentarla un poco ahora. El poema de Rubén que me ha dado siempre más ganas de comentar es la tantas veces citada *Introducción* a los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA. Pero, precisamente este poema, junto con algún otro, ha sido comentado de un modo lo suficientemente cálido y extenso por Pedro Salinas en su libro sobre la poesía de Rubén Darío.

Tal vez, uno de los aciertos más grandes del libro esté en los trozos de comentario directo que contiene. Leyendo una y otra vez a Rubén, se da uno cuenta de cómo su poesía, de tan vívida consciencia de artista en la palabra, se ofrece al comentario. Por ejemplo, en su soneto *Pegaso* hay un verso que no puedo pasar por alto. Dicen los dos últimos versos del primer cuarteto :

*Entre sus cejas vivas vi brillar una estrella.
El cielo estaba azul y yo estaba desnudo.*

Este segundo verso se ha hecho mucho más famoso que el primero. Existe una correspondencia ideal entre el azul del cielo y la desnudez del poeta. Y desnudez equivale aquí a sinceridad y

fortaleza. Es el azul del cielo el que le exige al poeta estar desnudo, a la vez ligero y potente para la hazaña. Pero creo que el mejor acierto poético de las palabras del soneto —todo él acierto y aliento único— está en esas *cejas vivas* del primer verso citado por mí. Como Rubén se nos ha muerto hace treinta y cuatro años sin comentar él mismo su soneto a la manera de un San Juan, nos quedaremos sin saber del todo lo que ha querido decir con esas cejas vivas. Pero, convendréis conmigo en que ni vivas ni no vivas, esas cejas no estaban en la imagen de Pegaso, que ha recibido de la tradición helénica. Con sus *cejas vivas* acaba de hacer a Pegaso poéticamente suyo, se convierte, ya, en su dueño antes de montarlo. Le ha bastado ese calificativo de las cejas para que Pegaso, propiedad común de tantísimos poetas, pase a ser de la suya exclusivamente.

El comentario detallado de este conocidísimo soneto llenaría con creces el texto de un nuevo trabajo. También lo llenaría el estudio, con pretensiones de exhaustivo, de todas las apariciones que hace el alígero caballo blanco en la obra de Rubén, en verso y en prosa. No voy a incurrir en tamaño desafuero. Sólo voy a comentar, lo más brevemente posible, otra de sus apariciones en una estrofa de las *Letanías de Nuestro Señor Don Quijote*, aquella en que dice :

*Escucha, divino Rolando del sueño,
a un enamorado de tu Clavileño,
y cuyo Pegaso relincha hacia ti.*

Ese *relincha hacia ti* me ha parecido siempre, además de un gran acierto onomatopéyico, el más lírico homenaje que un poeta lírico le puede ofrecer a don Quijote, por la cantidad de ritmo y de armonía —y de poesía pura toda ella sonido sin palabras— que debe haber en el relincho natural, potente y prolongado, de un caballo como *Pegaso*. Ya, un relincho de caballo en sí es algo hermoso y convincente. Y la palabra *relincho* responde sonoramente —y Rubén lo sabía como nadie— de esa hermosura. Pero un relincho de *Pegaso*, ¡y contestado a coro por *Rocinante* y *Clavileño* juntos! ¿Qué más armonía? Esto último no lo dice Rubén, el cual termina así su estrofa :

*Escucha los versos de estas letanías
hechos con las cosas de todos los días
y con otras que en lo misterioso vi.*

A partir de este verso, nos entra la duda de si esas otras cosas misteriosas no serán las mismas de todos los días, pero ennoblecidas por el relincho de *Pegaso*. Y de si lo más importante para un poeta no será dejar sencillamente que —como con tanta frecuencia en los de Rubén— relinche *Pegaso* en sus versos.

Pero dejemos ya en paz a *Pegaso*, que después de sus cejas vivas y de su relincho de homenaje a Don Quijote, bien merecido se lo tiene, y pasemos al comentario de otro de los poemas más impor-

tantes incluido en los CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA : la oda *A Roosevelt*.

Leyendo esta oda *A Roosevelt* se da cuenta Pedro Salinas de que cada una de las dos partes de que consta termina con un rotundo monosílabo español. Dice así el comentario de Salinas : «Las dos cúspides de expresión del poema están en esas dos palabras correspondientes a cada una de las dos partes : *No* y *Dios*. Por genialidad poética resultan ser dos monosílabos rotundos y de formidable capacidad de impresión en el ánimo del lector, allí donde van colocados. Y aun más, esos dos vocablos monosilábicos son asonantes. Concuerdan en lo fonético, en lo material del sonar y son, en su sentido, entrañablemente opuestos y enemigos. También antagonistas, también actores frente a frente. Uno, la negación pura, en su forma esencial... Y otro la afirmación eterna, el *sí* a las almas, nombre de Dios».

Pero veamos los dos pasajes del poema a los que Salinas se refiere. Los cuatro últimos versos de la primera parte son cuatro octosílabos aislados, como si al llegar a este trance hubiera querido Rubén expresarse en el metro castellano por excelencia, en el metro del Romancero y de las décimas de Calderón. Dice así :

*Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción,
que en donde pones la bala
el porvenir pones.*

No.

Y los cuatro versos finales de la segunda parte son éstos :

*Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras,
y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!*

Como veis, no son desmesurados los elogios que ha hecho Salinas de la genialidad expresiva de Rubén en este poema.

Ahora bien, con lo que yo no estoy conforme es con que las palabras *No* y *Dios* sean antagonistas y se opongan como la negación pura y diabólica y la afirmación por excelencia. Yo creo más bien que *No* y *Dios* son —y así las emplea Rubén— dos afirmaciones, las dos maneras más decisivas e imperiosas que tiene el hombre español de afirmar una cosa. O bien diciendo *No*, cuando se opone firmemente a ella, cuando *no* pasa por ella, o bien afirmándola con una palabra todavía más trascendente y afirmadora que el monosílabo *Sí*, con el nombre mismo de Dios.

No y *Dios*, afirmaciones extremas —la afirmación negativa y la afirmación positiva extremas en español— son, como dice Salinas, «las dos cúspides de expresión del poema», en las que Rubén ha potenciado genialmente, haciéndolas suyas —y haciéndose él el más español de los poetas españoles— dos de las palabras más españolas de nuestra lengua. De aquí el que, a través de estos dos mono-

sílabos nos proporcione Rubén dos de las más intensas emociones de toda su lírica.

5

A eso de los dieciséis años, poco más o menos, tuve la suerte de pasar íntegramente y por iniciativa propia, sin intermediario pedagógico, del mundo legendario de Zorrilla y de Bécquer, al mundo poético sensual y mitológico de Rubén Darío. En Zorrilla y en Bécquer, pero sobre todo en Zorrilla, hay también una especie de mitología popular de la historia de España, en la que el lugar de los dioses y diosas lo ocupan unas cuantas viejas ciudades, con Toledo y Granada a la cabeza. Granada es más paisajística y oriental que Toledo; pero, en cambio, ésta la gana en riqueza y largura de tradiciones. El mundo de las leyendas en verso de Zorrilla, en el que no he vuelto apenas a entrar desde hace tantos años, es, en mi recuerdo, un mundo de acciones semifabulosas a las que nunca falta el acompañamiento de un paisaje natural apropiado. Yo he vivido intensamente, desde dentro, ese mundo y esos paisajes. Como los cielos de Velázquez en pintura, son importantísimos los cielos de Zorrilla dentro de nuestra poesía romántica descriptiva. Y no sólo los cielos. En su verso, la palabra poética suele alcanzar una gran belleza de precisión pictórica y sonora a un tiempo. Así, en esta quintilla de *A buen juez, mejor testigo*, en la que describe el paso del agua del Tajo al pie de los desmontes de Toledo :

*Iban las tranquilas olas
las riberas azotando,
bajo las murallas solas,
musgos, espigas y amapolas
ligeramente doblando.*

Después de Lope, y al par de don Nicolás Fernández Moratín, tal vez sea Zorrilla nuestro mejor constructor emocionado de quintillas.

En las leyendas en prosa de Bécquer, los dos grupos más importantes son las sorianas y las toledanas. El mundo poético de Bécquer confirma, en parte, el ambiente de Zorrilla, y en parte se escapa a esas otras regiones de lírica pura que sólo él ha pisado.

Estos dos mundos poéticos, tan diferentes en el detalle y en el grado de consciencia de la palabra con que están contruídos, se fundían sin embargo para mí en la misma emoción de lo español dentro de un espacio y un tiempo inventados e imaginarios.

El soporte mágico por excelencia de esa emoción —estoy hablando de mi alma de los quince años— era la ciudad de Toledo.

Después de Zorrilla y de Bécquer. Toledo ha tenido su versión realista en la magnífica novela de Galdós: *ANGEL GUERRA*, y su versión noventayochista en la de Baroja: *CAMINO DE PERFECCIÓN*. También ha tenido otras versiones intelectualistas que interesan mucho menos. Pero, a mis dieciséis años, yo no había leído ninguna de estas dos novelas y sólo existía para mí, unido al de mi historia de España, el Toledo de Zorrilla y de Bécquer. De este mundo poético de Toledo, tan limitadamente español, tan saturado de pasado y de cosas muertas, tuve la suerte, como ya he dicho antes, de pasar al de Rubén Darío.

El mundo modernista de Rubén, por lo que primero le deslumbra y le arrebató a uno es precisamente por eso: por su modernismo, es decir, por su artificio y su frivolidad (*La divina Eulalia* y *la hembra del pavo real*). Sin embargo, hoy día me doy cuenta de que lo característico suyo es que, por un lado, tiene más vida que todo lo anterior, más frescor de vida y de juventud, y, por otro, más idealismo. No se contenta nunca Rubén con la realidad vital a solas y siempre tiene que complicar su pasión erótica con su pasión del Arte. A mis dieciséis años el mundo de Rubén me ponía en contacto con un alma antigua y con un alma moderna que no tenía nada que ver con lo legendario histórico español concentrado en mi emoción de Toledo.

De la realidad, antigua y moderna, de la carne en Rubén se ha hablado hasta la saciedad; pero, ¿y la realidad del espíritu? En comparación con el de Zorrilla, y hasta con el de la prosa de Bécquer, el mundo de Rubén es de un idealismo exaltado. Para conseguir ese idealismo ha tenido que adquirir una gran consciencia de su palabra creadora. Bécquer es el primer poeta moderno español en el que ya existe esa consciencia, aunque su palabra tenga una dimensión espiritual distinta de la de Rubén.

Este, al pronto, me apartaba de mi emoción de lo español; pero luego, conforme iba entrando más y más en la totalidad de su obra, me la devolvía con creces, reforzada y vivificada, y, sobre todo, orientada hacia el futuro. Además, su mundo empezaba a adquirir una riqueza inagotable de significaciones ante los urgentes problemas de la vida. Esta riqueza de significaciones ideales es la que sigue manteniendo a la poesía de Rubén al frente de la poesía española contemporánea.

Hoy día, se ha producido en el mundo lo que más temía Rubén: el triunfo de la mesocracia. Y los poetas tal vez estemos de enhorabuena, porque el mundo es más hostil que hace cincuenta años, en la época finisecular de Rubén, y cuanto más hostil, más apropiado para la afirmación señera del espíritu y de la creación poética. Sólo, tal vez, ese orgullo de lo ideal-artístico, propio de Rubén y de sus contemporáneos, habría que sustituirlo por una especie de humildad de lo real-poético.

Frente a los hombres, el poeta de hoy día se siente inclinado a abdicar de todo rango preeminente y a confundirse con ellos. Desde

esta actitud, nos sentimos o se sienten dispuestos a condenar a Rubén, tachándole de esteticista y de aristócrata trasnochado del espíritu. Yo, en principio, no le condeno. En primer lugar, porque su actitud idealista tal vez suponga un concepto más elevado del hombre que el que tenemos hoy día. En segundo lugar... Pero esto nos llevaría demasiado lejos y ya debo poner punto final a este trabajo.

Luis Felipe Vivanco.
Reina Victoria, 60.
MADRID (España).