

"...vasto como un deseo..." La ensoñación en *Prosas profanas* *

Adriana Astutti

UNR

1. Ausente de sus sueños, asiste de noche en noche a su representación y, tácitamente, acepta que quien allí se aventura, siente, mira o teme, quien allí se recubre con su nombre y con su rostro, le es ajeno. Así, las imágenes que pueblan la noche le dejan cierta nostalgia o alguna felicidad y, a veces, horror. Para conjurarlas o para retenerlas, apura con ellas un relato en voz alta para no importa quién. Un relato que, quizá, calmará su sed y su extrañeza.

Los sueños, dijo Borges, su forma extrañamente dramática, nos convierten a la vez en teatro, fábula, actor y espectador. La rareza del sueño puede ser tal que parezca que otro viene a soñar en nosotros. "Un sueño me visitó" es la fórmula de la pasividad de los sueños nocturnos. Como no hay identidad entre ese sujeto que narra y el sujeto que ha soñado, es necesario que volvamos a habitar esos sueños para convencernos de que fueron nuestros. Después, con ellos, se hacen relatos, historias, aventuras. Se cuentan los sueños por una necesidad oscura, para hacerlos más reales, viviendo con alguien diferente la singularidad que les pertenece.¹ Se cuentan los sueños, quizá porque no nos pertenecen, con urgencia y facilidad.

Distinto es el ensueño. Allí se está ambigüamente presente. El ensueño, que arrebató, expande y a la vez repliega al soñador, conserva algo misteriosamente propio, a un tiempo presente, huidizo. El ensueño lo suspende y suspende al mundo. En el instante de su duración, como en un cuento de hadas, velamos cien años en espera del mágico beso. Por eso el ensueño, como el amor, "no se puede contar". Su enigma exige la escritura. La ensoñación es un descanso del ser que nos encanta, nos devuelve al asombro de lo que es por vez primera. Privados de saber y de experiencia, derramados en el mundo y fuera de él, humildes y desnudos habitantes de las palabras, el ensueño nos vuelve a una lengua imaginada, a la imagen de la lengua, a lo que en la lengua imaginamos antes de saber. La ensoñación poética, dice Gastón Bachelard, le concede al yo un no-yo que es el bien del yo; mi no-yo. "Para mi yo soñador, ese no-yo mío me permite vivir mi confianza de estar en el mundo. Nada hay de la inquietud y la extrañeza del sueño ni de la preocupación ante la realidad. El ensueño, siempre, es de felicidad: ni hace

* El siguiente ensayo pertenece al libro *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 93-111. Excepto las notas al pie, mantenemos el formato de edición original, acorde al ensayo de la autora.

¹ En torno al sueño y a la ensoñación poética, cfr. Gastón Bachelard (1982); Blanchot, Maurice (1976): "Soñar, escribir"; Borges, Jorge Luis (1983): "La pesadilla"; p. 53.



proyectos, ni sitúa al escritor frente a una sociedad. La ensoñación abre un mundo: un mundo nuevo apenas descubierto y de cuyo estado naciente da testimonio la imagen poética. Por eso el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba. Como el amor, la ensoñación, cuando ocurre, desaloja las palabras. Sólo cuando desaparece, en voz muy baja, somos capaces de rondarla, seguros de que, como la amada desconocida que sueña Verlaine, “n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à la fait une autre, et m'aime et comprend”.²

¿Cómo, entonces, decir el ensueño?, será la pregunta del escritor.

La lengua, indiferente, lo embarca o lo hunde en él; sabia, se sirve de la metáfora para nombrarlo; ahuyenta lo que en las palabras, llanamente, comunica.

¿Cómo, entonces, decir el ensueño?

Al abrigo de esta pregunta quizá, pueda leerse en *Prosas Profanas*, de Rubén Darío, el ensueño “o regalo de hada”.³ En ese libro el ensueño se une a la forma del cuento de hadas, para decir, a la vez, las formas de subjetividad en que encarna el poeta y la respuesta “universalista” frente a un mundo en virulento estado de expansión capitalista; un mundo frente al cual el poeta, pobre en medio de una sociedad que cambia y se renueva, una sociedad a su vez pobre frente a los centros europeos de la modernidad, logra desbordar esa pobreza. Darío cuenta la experiencia de esa pobreza en *Azul*, su primer libro importante, publicado en Chile, donde por primera vez entra en contacto con esta modernización voraz y con la riqueza sudamericana. Si allí los cuentos del ensueño cuentan la situación del poeta frente al burgués, en *Prosas Profanas*, creemos, esa pobreza se vuelve experiencia en el sentido que Walter Benjamin da a estas palabras: “Pobreza y experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes e inexpertos. Con frecuencia es posible decir lo contrario: lo han 'devorado' todo, 'la cultura' y 'el hombre', y están sobresaturados y cansados. (...) Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que

² “Je fais souvent ce revé étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'airae, et qui m'ainie / et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / Ni tout à la fait une autre, et m'aime et comprend”. Paul Verlaine: “Mon revé familier” en *Poemas Saturnianos*, Barcelona, Libros de río nuevo, 1979.

³ Cfr. “Marina”, en *Prosas Profanas*. Jaime Giordano (1971; 126 y 132), en “Rubén Darío a la luz del simbolismo”, refiere al enigma, la ambigüedad y la búsqueda de la musicalidad como condición del ensueño. Sostiene que el símbolo vale no como conductor de alegoría sino sólo por su presencia. Y no por su hermosura superficial, como en los parnasianos, sino por la inquietud, temor y fascinación que pueda producir y que hunde al lector en el ensueño simbólico.

el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales."⁴ El cuento de hadas y el mundo que lo rodea es ese ensueño para el mundo americano de Darío. Como el ratón de los contemporáneos de Benjamin, los textos de ensueño de Darío no responden al deseo de evasión sino que dicen, al negarlo, al retroceder hacia un pasado remoto, el avance de lo moderno para volverlo irrisorio con sus mágicos prodigios, con su búsqueda de lo nuevo para anular "la novedad".⁵

2. A propósito de la publicación de *Prosas Profanas* escribió Rodó que la poesía de Darío "llega al oído de los más como los cantos de un rito no entendido. Su 'alcázar interior' –ese del que él nos habla con frecuencia– permanece amorosamente protegido por la soledad frente a la vida mercantil y tumultuosa de nuestras sociedades, y sólo se abre al sésamo de los que piensan, y de los que sueñan...", cuando el oído de los más estaba preparado y esperaba una poesía más o menos subyugada por la "suprema necesidad de la propaganda y de la acción."⁶ Acaso por la huella solipsista, por la soledad absoluta que arrebató al sujeto de la ensoñación, pudo también pensar Rodó que Darío no sería "nunca un poeta popular, un poeta aclamado por la vía" ya que su arte –como todo el arte, para Rodó– y la multitud "están hechos de distinta sustancia".

Las palabras liminares a *Prosas Profanas* en cierto modo responden a esta observación. Si en ese texto exquisito y desafiante Darío se afirmó por un lado como poeta, en su singularidad –"la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a quien se consagran"⁷– él, que no intenta formar una escuela ni servir como "modelo" a imitar –"mi literatura es mía en mí", dice– también escribió más adelante que "la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente

⁴ Benjamin, Walter (1987): "Experiencia y pobreza"; 172.

⁵ Noé Jitrik, en "El sistema modernista..." (sin datos edición) define el aporte modernista en el hecho de "no adherirse a la pobreza cultural sino desbordarla", enfrentándose a la poética contenidista de su tiempo. El sistema que proponen, que no reemplaza un contenido por otro, se propone "afirmar, a través de los poemas, su capacidad de producir "lo nuevo". Esto lleva, en Darío, a un proceso de subjetivación y de desemejanza que produce el horror a la imitación. De allí el "mi literatura es mía en mí" a nivel de proclama, y las búsquedas y experimentaciones a nivel formal: nuevas articulaciones rítmicas, atención a la métrica y a la acentuación, trabajo con la sonoridad, etc. Al respecto ver también Ángel Rama, "Prólogo" a Rubén Darío (1986). Tomo I.

⁶ Es cita de José Enrique Rodó (1957): "Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra"; 170.

⁷ Es cita de Rubén Darío, "Palabras liminares" a *Prosas Profanas y otros poemas*. 1896-1901. Cito por Rubén Darío (1986); 179.



tengo que ir hacia ellas"⁸. ¿Qué es este ir hacia las muchedumbres de un arte que defiende con énfasis la autonomía y el dominio de lo formal sobre los intereses de una comunicación más directa? Si a la luz del tiempo transcurrido esa cita puede, acaso, no resultar sorprendente (nadie pondría en duda que el arte de Darío, tanto por la circulación de sus textos como por la apropiación de algunos de ellos, fragmentados, por la cultura no letrada excede la obra particular y la marca de propiedad de un autor), es menos seguro que los contemporáneos de estas líneas del prólogo de Darío encontraran en ellas una justificación plena de la necesidad, o al menos de la eficacia, de su arte. El gesto de Darío es doblemente desafiante, en tanto el encuentro de su arte con "las muchedumbres" aparece como un *fatum*, un destino de la poesía frente al cual el poeta no va a incidir, y por otro lado, ese encuentro, del que no es artífice y que está condicionado por el "yo no soy...", "pero sé que indefectiblemente", es su propio crédito. Curiosamente, es Darío, acusado de "torremarfilista", con esta respuesta menos un esteta recluido que un artista en disponibilidad, en tanto expresa una confianza no sólo en su arte, sino también en la capacidad de "las muchedumbres" para dejarse "tocar" por la forma. El arte, entonces, se parece más a la vara mágica del hada que metamorfosea una forma en otra, sorprendente, que a la vara del educador, que sanciona y dirige los desvíos de la masa hacia una forma prevista.⁹

Quizá debamos retomar la equivalencia de ensueño y regalo de un hada, en el poema "Marina" y leerla en conjunción con este diálogo entre dos escritores americanos acerca de "la poesía y las muchedumbres" para ver cómo opera la forma de un relato popular, el cuento de hadas, en *Prosas Profanas* al escribir el ensueño y hacer aparecer una imagen de escritor.

Pero antes debemos recordar que el cuento de hadas es un relato popular moderno: un género de relato cuya forma si no definitiva al menos estable es contemporánea a la aparición de las ciudades. Según los folkloristas las hadas no abundan en la oralidad, sino que se desarrollan en el arte urbano, entre artistas eruditos. El cuento de hadas no es un relato folklórico, entonces, que circule de manera oral, sino un relato que tiene una tradición de escritura, que puede leerse en voz alta, que circula en las ciudades y que se pone de moda a

⁸ Es cita de Rubén Darío, "Prefacio" a *Cantos de vida y Esperanza*. 1905. Cito por Rubén Darío (1986) Tomo 2; 9.

⁹ Es muy interesante leer este prólogo de Darío junto con "Dilucidaciones", que precede, en 1907, a *El canto errante*. En ese otro prólogo Darío reitera la misma estética que en las "Palabras liminares" o que en el "Prefacio", pero anteriores. Toda la argumentación de "Dilucidaciones", a la vez, se apoya en la experiencia y en la coherencia sostenida en el pasado; "He celebrado...", "Jamás he manifestado", "como poeta, no he claudicado nunca". Curiosamente, en los poemas que se recogen en ese libro, la subjetividad asiste al proceso de su propia desintegración.

finés del siglo XVII y principios del siglo XVIII en manos de artistas eruditos. El romanticismo, en literatura, rehabilita el cuento de hadas después del descrédito en que lo había sumido una nueva corriente de educadores que lo consideraron influencia nociva para los niños. En Inglaterra Shakespeare incluyó el cuento de hadas en sus textos, a través, por ejemplo, de la reina Mab en *Romeo y Julieta*, o de Titania en *Sueño de una noche de verano*, tomando sólo los elementos del relato popular de hadas que le servían para elevar la belleza o el humor de sus obras. Shakespeare fijó la forma del cuento de hadas según la heredaron los escritores futuros. Según Jonathan Cott, es en el siglo XIX que en Inglaterra se expande el gusto por el cuento de hadas y el culto de la literatura de infancia, como respuesta a las manifestaciones del "escepticismo" victoriano –utilitarismo, darwinismo, humanismo, humanismo estético y racionalismo–. “En el período comprendido entre 1840 y 1890, la Inglaterra victoriana fue testigo del mayor florecimiento del género infantil producido en toda la historia de la literatura”. Entre quienes se entregaron a este culto se cuentan los escritores prerrafaelistas, de los cuales Christina Rossetti es autora de libros para niños y de un largo poema narrativo, "Goblin Market".¹⁰ También el romanticismo alemán retoma el cuento de hadas en sus teorizaciones sobre el Märchen, equiparándolo al mundo del sueño¹¹ y los hermanos Grimm traducían y compilaban cuentos de hadas, y producían estudios sobre el género que a su vez eran traducidos en Francia e Inglaterra a principios del siglo XIX. En Francia se publican

¹⁰ Acerca del cuento de hadas cfr. Marc Soriano (1995); 320 y siguientes. Acerca de la presencia y función del cuento de hadas en los textos de Shakespeare, cfr. Alfred Nutt: "The fairy mythology of Shakespeare", (sin datos edición). Acerca del cuento de hadas en la Inglaterra victoriana cfr. Jonathan Cott (1993), "Introducción: Algunas anotaciones sobre la creencia en el mundo de las hadas y el concepto de infancia"; 9-47. En ese mismo libro se encuentra una versión bilingüe de "Goblin Market", de Christina Rossetti. Entre los prerrafaelistas también Swinburne toma el motivo del amor a la princesa lejana, presente en "Sonatina", y según Arturo Marasso (*Rubén Darío y su creación poética*) en 1896 tema familiar a los poetas modernos.

¹¹ Respecto de la teoría del Märchen, donde confluyen las ideas de Novalis sobre la poesía y el sueño, Béguin dice "El cuento de hadas, que Novalis considera como la forma superior del arte literario, se equipara incansablemente al sueño no sólo por su atmósfera maravillosa, sino porque en el cuento, como en el sueño, el espíritu goza de una libertad singular. Liberado de la presencia de un mundo que lo encierra, puede ponerse de nuevo en un estado de ingenuidad y de asombro, en el cual es capaz de percibir la armonía de su ser con la naturaleza", claro que no con la naturaleza presente sino con la naturaleza tal como fue en el principio de los tiempos y como será en una Edad de Oro por venir. (160-161). Por su parte, Marthe Robert señala las diferencias entre el cuento de hadas y el Märchen. El primero, dice, tiene ecos maravillosos que el Märchen no conserva y deriva directamente hacia la primitiva ensoñación. Marthe Robert hace la misma distinción al referirse al uso que Walter Benjamin hace de la palabra *Feen* en lugar de Märchen para referirse al cuento de hadas. Pretende con ese uso, que viene del francés *féerte*, resaltar el carácter de escena encantada, feérica y alargar estas escenas. Cfr. Susan Buck Morss, (1995); 298, nota 91.

también a principios de siglo ensayos sobre las leyendas de hadas y la edad media, que siguen vigentes a fin de siglo. En poesía el simbolismo revive a la bella durmiente.¹²

No es, entonces, que a través del recurso al cuento de hadas Darío inscriba en su poesía el uso folklórico de un género popular. Al contrario. Están presentes en el recurso a este género las mismas lecturas de sus contemporáneos que en el resto de su obra y este género responde, como otros, a un rescate del pasado hecho desde la ambición de un presente radicalmente moderno, urbano, actual, erudito y universal. Signado por la metamorfosis y la transformación de un destino en otro, el cuento de hadas parece certificar, desde su estructura misma, esa ambición y, a través de la forma de esos cuentos Darío se acerca, a pesar del contenido "torremarfilista" de esos poemas, a una enunciación colectiva. En ese sentido, en el hilo que va de la ensoñación poética al cuento de hadas, la poesía de Darío, inevitablemente, va "hacia la muchedumbre". Es el uso de esa forma, sabida por todos la que vuelve familiares los paisajes exóticos de algunos poemas de Darío y vuelve decodificables, para un público más extenso, los "paisajes de cultura" de sus versos. El cuento de hadas está, en esos poemas, en el límite entre paisaje de cultura y el gesto didáctico. Como el sorprendente paréntesis de "El reino interior", los señala a ambos y es a la vez su irrisión:

...Se ven extrañas flores
de la flora gloriosa de los cuentos azules
y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(Papemor: ave rara; Bulbules: ruiseñores)".
Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña.¹³

¹² *Les Féés da Mayen Age, recherches sur leur origine, leur hisioire, et lettr attributs*, por Alfred Maury, fue publicado en París, en 1843 y reimpresso en 1896 en un volumen titulado *Croyances et Legendes du. Moyen Age*.

¹³ Tomamos la idea de "Paisajes de cultura" Ángel Rama (1970), quien a su vez la toma de Eugenio Salinas (1957). Los paisajes de cultura "son objetos de arte entendidos como valores absolutos, en sí, que instalan la belleza en el mundo y cuya perfección resulta *ajena a sus productores*, transformados en marca de fábrica". Son, dice Rama, en la lírica en general y en los textos de Darío, un recurso del poeta para "traducir el matiz de incredulidad" y decir el distanciamiento del poeta frente a su invención (113-114, subrayo yo). Rama sostiene más adelante que a partir de *Prosas Profanas*, esos paisajes "devienen entelequias, vacías de significado para quienes no integran la urdimbre de la cultura superior" y el lector es remitido a una biblioteca, a un sistema interpretativo. En la cita de "El reino interior" que recortamos arriba se ve el límite de estas dos concepciones. Darío recurre al paisaje de cultura, vuelto entelequia, y traduce al lector las palabras oscuras de sus versos. También se detiene Rama en el "paisaje de cultura" en el "Prólogo" a Rubén Darío (1986); XXV y sgtes. Allí considera al "paisaje de cultura" como una "parte pequeña, aunque, reconozcámoslo, de las más llamativas, de una operación poética más vasta y compleja: la construcción metódica del artificio poético antinatural". p. XXVII. Siguiendo a estos autores, también

Decíamos entonces que Darío tejió sus poemas del ensueño con hebras del cuento azul o de hadas. Sabidos por todos, oscilantes entre la voz y la imagen, seguramente alguien, allá en el tiempo, los desgranó para cualquier lector. En esos cuentos, como en muchos de los de *Azul*, en algunos poemas de *Prosas Profanas* y en algunos ensayos de *Los raros*, hadas, princesas y príncipes, duendes, perlas y rubíes, madrastras, torres, islas y tesoros, cobraban existencia. En ellos, en esos cuentos que una voz cadenciosa y suave noche a noche desleía, al amor de alguna palabra extraña y brillante, siempre irresistible y sin embargo pronto arrebatada por el olvido, el saber o la costumbre, la infancia descubre, fascinada, la lengua. Algo de ese asombro nos devuelven, a veces, los poemas de *Prosas Profanas*. Como si en ellos percibiéramos, otra vez, un mundo en el momento del nacimiento. La aurora de una lengua luminosa. Como si en ellos la lengua adquiriese "la levedad evanescente"¹⁴ del encaje de las hadas. Como si en ellos el idioma castellano recobrara, cada vez, en cada nueva lectura, el poder de la metamorfosis y la sorpresa¹⁵, el poema se vuelve deriva. Entonces, una palabra cualquiera, demasiado blanda o demasiado airosa, se anima. Una palabra "se deja soñar". De pronto, la palabra "esquife" desprendida de un verso de Darío, se derrama en el aire... De la serie de vocablos que se dan cita en sus poemas para hacerse a la mar de los sueños, de toda esa serie de embarcaciones, casi siempre pequeñas, en que el poema zarpa hacia países lejanos: bote, barca, barquilla, nave, *steamer*, esquife..., sólo esta última, quizá por ser la menos frecuente, o porque en ella algo suspira, suspende el mundo en su luz extraña. Esa palabra, que proviene del alto alemán: *skif*, del latín: *scaphe*, y del griego: *skaphos*, nombra un barco pequeño usado para saltar a tierra. También esquife significa canoa o barca a dos proas y en Plinio ya era famoso.¹⁶ Al igual que islas, príncipes y argonautas, el esquife no pertenece a tiempo ni a espacio alguno y sirve a los poetas para ubicarse en un mundo de fantasía. Ninguno de estos sentidos, ciertamente incuestionables, la devuelve a su atmósfera de ensueño, como los versos de Darío lo hacen: "En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta/ de las eternas lirás se escucha...".¹⁷ Sí lo hace una novela en que la palabra esquife se alterna

Graciela Montaldo retoma la idea de "paisaje de cultura" en su estudio sobre el modernismo. Cfr. Graciela Montaldo (1994).

¹⁴ Rodó, ensayo citado; 174. Rodó no se refiere con ello a los poemas de Darío sino a la prosa de los cuentos de *Azul* a la que califica de "revolucionaria". Enrique Anderson Imbert también señala, en "Azul", que Darío flexibilizó antes la prosa que el verso, en los cuentos de *Azul*, experimentando con la prosa artística que leyó en Flaubert, Gautier, los Goncourt y otros novelistas franceses. (39)

¹⁵ Cfr. Octavio Paz (1969): "El caracol y la sirena"; 15.

¹⁶ Cfr. Lugones, Leopoldo: *El payador* y Marasso, Arturo (1954).

¹⁷ "Coloquio de los centauros"; 200. El esquife es una de las naves de Darío para decir el ensueño, que es a la vez, deseo, esperanza y suspensión del sujeto. (Según sostiene Sylvia Molloy, en "Voracidad y



constantemente con bote para decir la embarcación en que un hombre está a la vez, como en un ensueño, cautivo y a la deriva. En alguna de sus páginas, se lee: "... y quién diría a qué Helena de Troya, a qué viviente Garbo no había soñado rescatar de qué escabrosa cima guardada por dragones, cuando él y su compañero se embarcaron en el esquife..." y más adelante: "Ahora llovía seguido aunque no fuerte, todavía sin pasión del cielo, el día disolviéndose sin pena, el esquife se movía en un nimbo, en un aura de gasa gris que se confunde casi sin límite con la revuelta agua espumosa...". Aquí, otra vez la palabra esquife, envuelta en un aura gris, y disolviéndose sin pena, es más confortable al ensueño que otras, como bote, más firmes, más seguras.¹⁸ Aquí, en estas costas en las que el viento de la costa sopla incansablemente sobre las palmeras, salvajes, recalca la deriva del poema.

3.

*Sois un Hada", le dije.
"Soy un hada –me dijo– y de la primavera celebro
el regocijo
dándoles vida y vuelo a estas hojas de rosa
"La anciana"*

Para Hoffman "érase una vez..." era el más bello comienzo.¹⁹ "Había una vez" transporta a quien escucha, desde el inicio, fuera del espacio y del tiempo. Irrumpe en el silencio y anuncia que aquello que lo sigue es, inevitablemente, una voz. La voz se instala a partir de esa mágica frase. Comienza el relato. Recomienza. Despliega una vez más su trama y en ella, otra vez, conduce a sus personajes hacia un "final feliz".

¿En qué tiempo y en qué lugar suceden esos cuentos? Ubicado siempre en el pasado, casi siempre narrados en pretérito imperfecto, suceden en tierras lejanas; ocurren, simplemente, en el tiempo y en el lugar que nombran: "cierto lugar de la tierra" o bien "hubo un tiempo en que...".

solipsismo en la poesía de Darío", el ensueño es en Darío sinónimo de actividad poética.) Pero también es el esquife, en textos posteriores a los que estamos viendo, la nave en que los poemas de Darío dicen la desintegración del sujeto: "el pobre esquife en la noche cerrada/ va en las hostiles olas huérfano de aurora...", en "La dulzura del Ángelus", o el "huérfano esquife" de "Nocturno", en *Cantos de Vida y Esperanza*.

¹⁸ La novela de que hablamos es *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. Se podría justificar este encuentro de un poeta del siglo pasado, de lengua castellana, con un novelista de este siglo, que escribió en inglés, en el hecho de que tanto en Darío como en Faulkner está la huella de los simbolistas franceses, y de allí el aura gris, evanescente, que envuelve en ambos a la ensoñación y en particular a esta palabra, cuyo sonido mismo, en ambas lenguas, se acerca al del suspiro.

¹⁹ Citado por Marthe Robert (1973). Seguimos los capítulos I y II de este texto, de "La otra orilla" en lo que hace a ensoñación y cuentos de hadas.



Casi nunca singularizan a sus personajes. Tampoco reclaman que creamos en “otro” mundo, sino solamente en ese mundo del relato. Su desenlace, casi siempre feliz, requiere a veces de la astucia pero nunca de un héroe extraordinario. Su crédito, entonces, es inagotable.

Mucho de la atmósfera de estos cuentos hay en Darío. Sea por la forma en que, en algunos poemas de *Prosas Profanas*, los verbos se desplazan desde un pasado que no cesa, imperfecto – “La orquesta perlaba sus mágicas notas” o “Mis ojos miraban las horas de ensueño” – a un eterno presente – “se oye el canto del cisne; no se cesa de oír” –. Sea porque aquello que se narra sucede sin más acotación que el momento mismo de su ocurrir – “... un día / se oye un tropel vibrante...” o “Es el momento en que un salvaje caballero se ve pasar” o “Cuando de la campiña (...) salió una niña” –. Sea porque esos poemas ocurren en un lugar también indeterminado – “En la isla en que detiene su esquife el argonauta...” – y en ellos se viaja hacia ninguna parte – “... adonde un príncipe bello, a la orilla del mar, pide lirás y versos, y rosas...” –. O porque quien los enuncia ignora tanto acerca de su tiempo y su lugar como quien los lee – “¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía? / Yo el tiempo y el día y el país ignoro...” – y lentamente el yo inicial se diluye en formas impersonales que confunden su propia experiencia con la que surge de la lectura – “diríase un trémolo de lirás eolias” o “A lo lejos, un templo de mármol se divisa” o “Y el hombre / a quien duras visiones asaltan”. Pero más aún porque estos poemas parecen escritos en la esperanza de un reino. En la creencia, no utópica sino optimista, de un tiempo armonioso por venir: “La palabra clave en la constitución de su primer gran libro de poemas es ‘armonía’. Y no por las ensoñaciones sociales utópicas que Darío también pudo albergar, sino como contraseña de lo que fue revolucionario en él: la creación de un sistema subjetivo-objetivo no psicológico en el que todo se sostiene en equilibrio: producción y producto, vida y obra, realidad y poesía.”²⁰

Es en función de ese tiempo de la “armonía”, por venir y a la vez virtualmente presente en la obra de arte, que Darío lee la vida del poeta; no cuando se detiene en las dificultades del poeta excluido del mundo moderno, capitalista,²¹ sino cuando se detiene en el artista como nacido de la obra de arte. Dos ejemplos: uno de *Azul* y otro de *Los raros* ilustran esta diferencia. Dos ejemplos en que el cuento de hadas opera de distinta manera sobre la vida de artista.

Corría la primavera de 1887 cuando en “La época”, de Chile, Darío publica un relato que aparece también en todas las ediciones de *Azul*: “El velo de la reina Mab”. Perteneciente a la tradición popular inglesa, la reina Mab es la reina de los sueños. Cuenta Darío en *Historia de mis*

²⁰ Es cita de César Aira: “La juventud de Rubén Darío”, mimeo; 27.

²¹ Para un estudio del contexto socio económico de los textos de Darío véanse los ensayos de Ángel Rama y de Octavio Paz citados más arriba, y Ángel Rama (1985), “La canción del oro”.



libros que escribió este primer poema en prosa poseído por el deslumbramiento shakespeariano. La mención del relato, en Shakespeare, es aleccionadora. Con ella Mercutio intenta enseñar a Romeo la distancia que separa sus sueños de la realidad. La reina Mab, dice, discurre noche y día sembrando en las cabezas de todos vanos deseos.²² En el "poema" de Darío, en cambio, la reina Mab, allá en el tiempo en que "las hadas habían repartido sus dones a los mortales" al escuchar las quejas de cuatro artistas, "tomó su velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos" y con él, que era "el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa", envolvió a los cuatro hombres (...) "para que en su pecho entrara la esperanza". Desde entonces, en sus boardillas "se piensa en el porvenir como en la aurora"²³. La reina Mab en el relato de Mercutio define un objeto al final y al alcance de la espera: vanos deseos para los enamorados, juicios para los procuradores, cargos para los pretendientes. En el de Darío, en cambio, suspende la realidad y en su lugar instala una promesa. Como en un cuento de hadas, cuyo fin no aleccionar, como el mito o la fábula, sino reparar, la reina Mab le asegura un mañana, o una mañana, que dará sentido a los pasos presentes. Promete, al poeta, un reino por venir, "de cuya corte -oro, seda, mármol"- se acuerda en sueños: "yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer", dirá el escritor. En esos poemas un hada, cuyo nombre viene de *fatum*, destino, revierte el destino del poeta, expulsado de la sociedad.

Bajo esa mirada de ángeles rubios parecen escritos los poemas de ensueño en *Prosas Profanas*. Al amor de esa promesa se escriben los poemas que no cuentan ya, como los textos de *Azul*, la triste situación del poeta en una sociedad donde el burgués es el rey. Tal vez no "La página blanca",²⁴ ni los que se agregaron con "Las ánforas de Epicuro", sino los otros, los que desde "Era un aire suave..." hasta "El reino interior" se dejan soñar. Indiferentes, acaso ingenuos en su contenido, nunca en su forma, esos poemas no parecen saber de males ni de moral, de muerte ni de fracasos. Ligeros, parten sin rumbo. Confiados en su barca, se hacen a la mar del ensueño, "vasto como un deseo" hacia su isla melodiosa. Parten seguros a encontrar la Harmonía. Por eso vuelve en ellos una voz, siempre joven y soñadora.

Acerca de los textos de *Prosas Profanas*, César Aira dice: "La etapa de Buenos Aires será el pasaje al acto, la realización, como en un cuento de hadas, del programa imposible de *Azul*...

²² *Romeo y Julieta*, Acto 1, escena IV., en Shakespeare, W., *Obras inmortales*. Madrid, EDAF, 1966, p. 765.

²³ Las citas son de Rubén Darío, *Cuentos completos*, p. 123.

²⁴ Susana Zanetti, en "El poema posible: César Vallejo y Rubén Darío", muestra cómo, a pesar de la desintegración del sujeto que este poema propone a nivel de contenido, la musicalidad sigue sosteniendo un yo "orgánico".

Quiero pensar que este status de realidad plena que toma la poesía de Rubén Darío desde Buenos Aires explica su falta de sustancia en términos representativos. El crítico que se inclina sobre las *Prosas Profanas* se encuentra en la posición algo incómoda de tener que hacer a un lado muchos elementos, ignorar los temas, las atmósferas, las ideas... Para explicarse la grandeza de estos poemas prodigiosos, debe cerrar los ojos virtualmente a todo lo que son esos poemas; si toma algo, así sea muy poco y muy bien escogido, corre el riesgo de que se le escurra entre los dedos como arena, como ceniza de cursilerías muertas...".²⁵ Se refiere, claro, al contenido de esos versos. No a lo formal, a la pura forma que fue, dice Aira, el hallazgo del poeta, y que trasciende toda su obra, así como trasciende la poesía y la vuelve relato, prosa. Manuel Puig, acaso, escribió este mismo ensayo sobre Darío, pero en forma de novelas. Si en un primer momento retomó a Darío, o a la estética modernista, filtrados por la ironía, en las descripciones de *The Buenos Aires affair*, donde la cita del modernismo -casi una cita con la cursilería-, tiene, podría decirse, el sello irónico del uso intencionado y superado de una forma popular, en su última novela Darío vuelve como una voz. Como esa voz que las viejitas describen a la perfección y a la que algunos llaman ensueño, otros juventud, otros infancia, perdida por todos desde siempre y para siempre, y que es, sin embargo, la perfección de la forma, (o acaso el sueño de esa perfección) que, desde la juventud, las vuelve a amparar. No es ya la ironía lo que marca, entonces, en esta novela de Puig la mirada sobre el modernismo, sino la vuelta a la voz, a la forma pura de la conversación, lo que nos lo recuerda. Porque en esta novela el modernismo no aparece ya en la descripción sino que se escucha en el diálogo, en la conversación con sus retornos, sus elipsis y sus disgregaciones que hace que el lenguaje oscile entre hacerse escuchar en su materialidad y a la vez a desaparecer en su familiaridad. Pero en una familiaridad que no consiste en que lo escrito mime la forma en que se habla sino que retome la "forma en que se hablaba".²⁶ El ir y venir de la conversación retoma de Darío ese ritmo como "continuo vaivén

²⁵ Ver César Aira, "La juventud de Rubén Darío", p. 13. Cabe aclarar que para Aira, según se desprende de la lectura del resto del ensayo, el volverse realidad plena de los poemas de Darío no implica, nunca, una mimesis de la realidad sino la consumación del trabajo de la imaginación: "imaginación, -dice Aira citando a Wallace Stevens- es el proceso de la forma, la formalización del mundo dentro de los límites del yo" (12), y se opone a realidad en tanto otredad irreductible, inmanejable.

²⁶ Sylvia Molloy, en el ensayo que ya citamos, observa la aparición en los poemas de *Prosas Profanas* de una voz que se reconoce y se acepta (121) y que ocupa un papel de corifeo, procurando armar un lugar de representación de lo privado. Esa voz, dice, construye un lugar privado como refugio y sobre todo como reserva (122). En otro sentido, también Rama se detiene sobre la presencia de la voz en los modernistas y, a través de ella, la realización de la "independencia involuntaria", dice, retomando a Alfonso Reyes, del arte americano. Cito: "El problema consistía en escribir como se hablaba, al tiempo que se revestía la máscara europea, para poder así realizar lo que perspicazmente Alfonso Reyes habría de describir como una "independencia involuntaria". No se ha acentuado suficientemente cuánto de ella

que hace del idioma una inmensa masa acuática²⁷ en la que el lector se sumerge otra vez. Y por ese ritmo logra "escribir como se hablaba" pero sin acentuar el "como" sino el tiempo, imperfecto y nunca acabado, de la juventud y de la infancia. El tiempo, el lenguaje, y la extraña familiaridad de "cuando se era joven, niño". La voz, entonces, desnuda y perfecta, encarna el don del poema en lo que el poema tenía de oralidad y vuelve como un canto, perdido pero inacabado, de vida y esperanza, cuando, al final de la vida, no es sino su propio retorno, el de la voz y el del canto, lo que queda por esperar. Y en ese regreso de la voz que es otra vez la forma del ensueño y del deseo, las viejitas, al borde del fin de la vida y casi niñas otra vez, recuperan, reparan y retoman la vida entera. "Y sin comedia, y sin literatura... se triunfa del rencor y de la muerte". No es que las viejitas "crean" en la promesa de la "Sonatina". Esos versos, es cierto, ya no pueden ser repetidos sino a condición de que, como la vida, como el amor, se tornen "cenizas de cursilerías muertas". Es que la voz de estos versos, como en un sueño, un eco o un recuerdo, "las vuelve a visitar". Entonces es casi condición que sean ellas, dos viejitas en una novela de Manuel Puig, las destinadas a dar y a describir mejor el tono, la voz que nace de esos poemas de Darío. Dos viejitas que vuelven a asistir al nacimiento de la voz, no ya "en la misa rosa de su juventud" sino cuando cae, ahora, la noche tropical.

- ¿Cómo era la voz?
- ¿Qué voz?
- La del muchacho que te recitaba la "Sonatina".
- Era una voz de muchacho joven, muy soñador. Pero que sueña con cosas lindas nomás. Que espera lo mejor de la vida.²⁸

4. El cuento de hadas confía la ejecución de sus deseos a un acontecimiento maravilloso. Si el reino es el fin buscado por el cuento, el amor es casi siempre el camino que conduce a él. Entonces, el beso de un príncipe, –pero sólo el de ese príncipe– despertará al fin a la bella o el amor de otro rescatará de su rincón a la Cenicienta. El encuentro, que el cuento asegura es, sin embargo, difícil y azaroso. El ensayo que Darío dedica a Edgar Allan Poe en *Los raros* es, de alguna manera, un cuento de hadas que, más o menos, dice así:

se debió a este trabajo en lo sensible de la lengua, en los sonidos de una pronunciación americana pero también en las articulaciones de la sintaxis propias y aún más que todo eso, en la entrega a la conversación, a una fluencia envolvente movida por el deseo en la que legítimamente podían manifestarse con soltura los latinoamericanos, trazando gracias a ella una significación que los representaría más verazmente, más originalmente que en el discurso ideológico armado". Cfr. Ángel Rama (1985); 168.

²⁷ Cfr. Octavio Paz (1969), "El caracol y la sirena"; 30.

²⁸ Manuel Puig (1988)



Hubo una vez una pobre artista que había quedado huérfana desde muy tierna edad. Amaba el teatro, era inteligente y bella. De esa dulce gracia, bajo el imperio del más ardiente amor nació un niño de nombre armonioso y legendario. El niño prometía gran belleza. Era vigoroso y cultivado. Padeció, sin embargo, una terrible dolencia: la enfermedad del Ensueño. Nació con la llama de la poesía y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio. Desde niño quedó huérfano y le recogió un hombre que jamás podría reconocer el valor intelectual de su hijo adoptivo. En la escuela brilla y descuella intelectual y físicamente entre sus compañeros pero los hijos de la fofa aristocracia del lugar miran por encima del hombro al hijo de la cómica. Como su padrastro, no pudieron jamás imaginar que el pobre muchacho recitador de versos fuera más tarde un príncipe de arte. Aquel que glorificará a su raza erigiendo sobre el rico pedestal de la lengua inglesa el palacio de oro de sus rimas.²⁹

Los fragmentos que cuentan la vida de Poe vuelven en otras vidas de poetas que Darío cuenta. Recortados sobre fragmentos del cuento de hadas, como él se detienen en el nacimiento del poeta: la infancia, la orfandad, la "pequeña alma infantil apretada en un hogar ingrato; los primeros golpes... las primeras impresiones que le hacen comprender la maldad de la tierra y lo áspero del camino por recorrer"³⁰. Pero algo queda sin contar. El relato de Darío escamotea el camino que lleva a la consagración del poeta, o mejor dicho, a su "coronación". Quien lo escucha sabe que Poe es un príncipe, pero ignora los pasos que lo llevaron, de joven humillado a "cisne inmaculado". Quizá los tiempos de la narración digan la razón de esta ausencia: futuro en el vivir del poeta (glorificará) el reino es del tiempo del poema. El reino, el "lugar" en que el "cisne desdichado" deviene "egregio poeta", pertenece al tiempo en que Darío, lector de la obra de Poe, se encuentra con el poema. En ese encuentro "se descubren y se inventan" el poeta y la poesía, cada vez. "La poesía -dice Borges- es el encuentro del lector con el libro".³¹ Si en el relato, entonces, falta el camino hacia la coronación del poeta es porque allí, en ese camino, el poema espera, cada vez y para siempre, al poeta por venir. Aquel que guiado del amor y la admiración, pueda entrar en su aura, viviente y generosa.³² Bajo la confianza y la certeza de ese posible encuentro se escriben los poemas y se imagina al poeta en los ensayos del ensueño, en Darío. Pero ese poeta imaginado, y el Darío poeta de que hablamos, que se repite estas otras imágenes, sólo está en algunos textos. Se desprende, como dijimos, de *Prosas profanas* y acaso se extienda, apenas como rémora, en el "yo soy aquel que ayer nomás decía..." de *Cantos de Vida y Esperanza*.

²⁹ Como se advertirá el cuentito es un montaje de frases tomadas del ensayo de Darío, "Edgar Allan Poe", en *Los raros*.

³⁰ En "Ibsen", ídem.

³¹ Cfr. Borges, Jorge Luis: "La poesía"; 106.

³² Cfr. Saer, Juan José (1986): "Una literatura sin atributos"; 18.



No es ya el poeta que aparece en "Sum" uno de los poemas de "Ensueño", en *El canto errante*, donde el yo, a pesar de afirmarse en la fuerza del deseo y de la voluntad, aparece desnudo ante la identificación que operan la rima y la acentuación, en "abismo" y "mí mismo" ("... y el abismo que más siento / es el que siento en mí mismo"), y el deseo "acusa -como observa Molloy- las grietas tanto de lo deseante como de lo deseado". O el Darío de la última estrofa de "La canción de los pinos", de *El canto errante*, negándose en el desafío de su afirmación donde el "Yo no. Yo persisto..." tiene a la vez el carácter de lucha y de límite de un yo que agoniza y al que el deseo no alcanza a "confirmar": "Yo no. Yo persisto. Pretéritas normas / confirman mi anhelo, mi ser, mi existir,/ ¡Yo soy el amante de ensueños y formas / que viene de lejos y va al porvenir". O el yo "anciano" de "Eheu!", en el mismo libro. O el de la "Epístola a la señora de Lugones", donde ni las hadas ni el ensueño ni la sonoridad del alejandrino pueden ya conjurar la "fractura de destino y sentido", la "mezcolanza / formada de tristeza, de vida y esperanza". Ninguna voz ya construye un espacio privado para ese yo, sino que surge un yo que ha sido privado de un sitio. Un yo que llegó tarde al sitio de la plenitud: "¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas/costas antes de que las prematuras canas/de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza/formada de tristeza, de vida y esperanza?". Allí la esperanza se desgasta al volverse sobre la rima. Susana Zanetti sostiene que la Epístola "insiste en la errancia, en la falta de meta que toda errancia supone, fracturando, al amparo de la disonancia, de léxico, de tonos, de los encabalgamientos abruptos, de la irregularidad de los acentos, la posible conjunción de destino y sentido, que se disuelve en el trasiego sin horizonte de la cotidianeidad" y más adelante muestra cómo, tanto el quiebre de la sonoridad del alejandrino como la recurrencia al género epistolar, con sus pausas, su sujeción a los pequeños avatares de lo cotidiano, sus interrupciones, clausuran "posibilidades de trascendencia, o siquiera de pretender dar un sentido a la entera experiencia vivida".³³ Allí vuelve como certeza el antiguo verso: "la pérdida del reino que estaba para mí".

³³ Cfr. Susana Zanetti, "... y guárdame lo que tú puedas del olvido". La imagen dariana en la "Epístola a la señora de Lugones", mimeo; Rubén Darío: *El canto errante*, y Sylvia Molloy, "Voracidad y solipsismo...". También respecto de la diferencia en la subjetividad "orgánica" que se desprende de los poemas de *Prosas profanas* en relación al ensueño, y de ésta subjetividad fragmentada de los libros posteriores véase Saúl Yurkievich (1997): "El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica"; 81 y sgtes.

