

# LAS RUINAS EN RUBEN DARIO: TIEMPO, ARTE Y CONVIVENCIA SOCIAL

José María MARTÍNEZ DOMINGO

University of Texas Pan-American, Edinburg, Texas  
D.P.T. of Modern Languages and Literatures

Contemplar ruinas es un ejercicio sumamente evocador. El espacio ruinoso está repleto de sugerencias. Artistas, filósofos, historiadores y escritores, de todos los tiempos y culturas, han extraído de ellas una riquísima gama de experiencias, ideas y sensaciones. A lo largo de la historia se ha abundado, por ejemplo, en sus vínculos con el pasado, con el transcurrir del tiempo y con la muerte; se ha hablado también de su especial condición artística, de sus cualidades morales o didácticas y de un largo etcétera de implicaciones. El presente trabajo analiza la recepción de las ruinas en la obra literaria de Rubén Darío y —a pesar de su concreción y de su evidente enfoque teórico— pretende sugerir ideas útiles para cualquier actividad didáctica relacionada con este tipo de lugares.

Desde el Renacimiento el tema de las ruinas aparece en toda la literatura occidental de manera constante. Como es fácil suponer, y ya se ha señalado repetidamente, esa presencia se acentúa cuando la inestabilidad y la crisis se hacen generales. Así, Barroco y Romanticismo lo convierten en uno de sus tópicos más comunes (1). Por lo que se refiere al pasado fin de siglo,

---

(1) La abundante y valiosa bibliografía al respecto deja ver las profundas implicaciones del tema con los más variados aspectos de la vida, la cultura y el arte de cada época. A propósito del Renacimiento y del Barroco esto puede comprobarse tras una lectura de trabajos clásicos, como el de Emilio Orozco Díaz ["Ruinas y jardines. Su significado y valor en la temática del Barroco", idem: *Temas del Barroco*, Granada, Universidad, 1943, pp. 121-172] o el de Bruce W. Wardropper ["The Poetry of Ruins in the Golden Age", *Revista Hispánica Moderna*, 1969, nº 4], y otros más recientes como el de Stanko B. Vranich [*Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Sociedad Valle-Inclán, Ferrol, 1982] y el de José Lara Garrido ["El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII. (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)", *Analecta Malacitana*, 1983, VI, nº 2, pp. 223-278]. A falta de monografías o extensos artículos sobre las ruinas románticas resultan igualmente iluminadoras las páginas que G. Díaz Plaja les dedica en su *Introducción al estudio del Romanticismo español* [Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 70-83] y, sobre todo, las de Rafael Argullol en *El Héroe y el Único* [Madrid, Taurus, 1982] y *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* [Barcelona, Bruguera, 1983].

periodo en que los sentimientos de decadencia y crisis se agudizan especialmente, este motivo experimenta un auge lógico y es socorrido con frecuencia por los escritores del periodo (2). Pero tampoco en esta ocasión se trata de un fenómeno únicamente literario. De la misma manera que, durante el Renacimiento, el interés de los poetas por las ruinas corrió parejo con la recuperación arqueológica de la Roma pre-cristiana (3), los autores finiseculares contaron también con un amplio contexto cultural que sostenía su regreso a las civilizaciones pretéritas. A la atención que las representaciones plásticas de las ruinas –grabados de Piranesi, ilustraciones de las revistas contemporáneas– habían despertado en parnasianos y simbolistas (4) venían a juntarse los recientes descubrimientos arqueológicos de la época. Las excavaciones de Schlieman, su convencimiento de haber hallado Troya y el sepulcro de los Atridas, la publicación de sus libros (*Ilios*, 1880), la frecuente y permenorizada información ofrecida por la prensa acerca de estos y otros trabajos y la proliferación de museos y exposiciones, crearon un ambiente de familiaridad general con las antiguas civilizaciones y con los majestuosos edificios en ruinas (5). Narraciones como *La novela de la momia*, de T. Gautier, *Salambó*, de Flaubert o *La città morta*, de D'Annunzio, muestran las inquietudes exotistas de sus autores pero también una perfecta sintonía con el contexto cultural de su momento (6).

En este clima, que explica parcialmente el recurso a las ruinas y a la arqueología en otros modernistas (Azorín en *La Voluntad*, Machado en *Campos de Castilla*, Valle en las *Sonatas*, Martí en *Versos libres* o Gómez Carrillo

---

(2) Cfr., por ejemplo, LITVAK, L.: *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española a finales de siglo, 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 193-249 y "Fatalismo y decadencia en el Oriente modernista", *Insula*, 1987, nº 485-486, pp. 29-40; CELMA VALERO, M. P.: *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del "fin de siglo", 1880-1907)*, Salamanca, Universidad, 1989, p. 146; HINTERHÄUSER, H.: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 62 y PEREZ FIRMAT, G.: "Machado and the Poetry of the Ruins", *Hispanic Review*, 1988, nº 56, l, p. 1-16.

(3) Cfr. Asegura B. W. Wardropper ["The Poetry...", cit., p. 296] que Flavio Biondo (1388-1463) "in his preface to his *De Roma Instaurata*, acknowledge approvingly the conversation program undertaken by Pope Eugenius IV. Guide books for pilgrims and architectural manual made the ruins more accesible and more comprehensible as soon as printing made this step feasible".

(4) Cfr. PEMAN, José María: "Creación y métrica de la "Salutación del optimista", BRAE, 1945, vol. XXIV, cuad. CXVI, p. 327, pp. 78-79.

(5) Cfr. LITVAK, Lily: "La sonrisa de la esfinge", cit., y "Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913", idem: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Antropos, 1990, pp. 231-244.

(6) Cfr. PEMAN, J. María: Art. cit., p. 327.

en “El triunfo de Salomé), resulta al menos llamativo que un escritor tan paradigmático como Rubén no le conceda la importancia que otros le conceden, y que sus ruinas no adquieran la relevancia que adquieren en su obra otros espacios plásticos (el jardín, la selva, la isla, etc.).

La causa no parece difícil de adivinar. El mismo temperamento dionisiaco que le hace sustituir el melancólico jardín verlaineano por otros saturados de vida y sensualismo (*La ninfa*, “Sonatina” (7)) parece alejarlo de las ruinas, manifestación de las heridas del discurrir temporal y de la presencia de la muerte. Otra forma de ruina, el cementerio, le desagradaba de igual manera. “No me place —afirma en *Peregrinaciones*— visitar a los muertos en su ciudad”. De la amplia gama de significados y sentimientos que pueden despertar las ruinas, Rubén va a evitar precisamente la parcela que pueda recordarle su personal caducidad y que podría llevarle a establecer una comparación instintivamente rechazada por él: si en muchos poemas igualaba su cuerpo con palacios y castillos, haciendo de ellos —en cuanto lugares arquitectónicos— emblemas de la armonía y el orden, la decrepitud de los edificios derrumbados le habría notificado la decadencia física de su persona y su ulterior acabamiento (9). Se explica entonces que sus ruinas literarias con-

---

(7) Pocos jardines modernistas llegan a la saturación sensual que ofrece el del castillo de Lesbia, la protagonista del cuento de *Azul...*: “Los gorriones chillaban sobre las lilas nuevas y atacaban a los escarabajos, que se defendían de los picotazos con sus corazas de esmeralda, con sus petos de oro y acero. En las rosas, el carmín, el bermellón, la onda penetrante de perfumes dulces, con su olor apacible y su olor a virgen. Después, los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de mil abejas, las estatuas en la penumbra, los discóbolos de bronce, los gladiadores musculosos en sus soberbias posturas gímnicas, las glorietas perfumadas cubiertas de enredaderas, los pórticos, bellas imitaciones jónicas, cariátides todas blancas y lascivas y vigorosos telamones del orden atlántico, con sus anchas espaldas y muslos gigantescos” [*Obras Completas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, vol. V, p. 643]. Podría pensarse que este desbordado sensorialismo obedece sólo a la hiperestesia juvenil del poeta, y que sería exclusivo de su libro chileno. Conviene precisar, entonces, que también se da en *Prosas profanas*, obra que —en sus “Palabras liminares”— recoge un elogio de las ruinas indígenas como motivo literario. El colorido y las fragancias saturan igualmente el jardín de “Sonatina”, donde se encuentran “los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte, / de Occidente las dalias y las rosas del Sur” [*Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 557].

(8) DARÍO, R.: *O. C.*, cit., vol. III, p. 526. Acerca de las similitudes significativas entre cementerio y ruinas, cfr. VRANIC, S. B.: *Los cantores...*, cit. p. 22.

(9) Al devoto de Darío le habrán venido a la memoria composiciones como “Sonatina” y “El reino interior”, donde esta equivalencia aparece con meridiana claridad. En ambos, el cuerpo se convierte en el palacio donde está prisionera o donde sueña la princesa, es decir, al alma del poeta. En el primero escribe: “Esta presa en sus oros, está presa en sus tules, / en la jaula del mármol del palacio real; / el palacio soberbio que vigilan los guardias, / que custodian cien negros con sus cien alabardas, / un lebril que no duerme y un dragón colosal” [*P.C.*, p. 557]. Por otro lado, resulta evidente que la geometrización, metafórica del cuerpo, al quedar éste convertido en espacio arquitectónico, siempre evocador de proporcionalidad numérica, es sencillamente un reflejo de la armonía que en él se recoge y que quedará rota con su destrucción. En la “Canción

duzcan al poeta por otros caminos, más agradables. Caminos estos que deben, entonces, ocultar la calidad radical del espacio ruinoso: su capacidad de concretar la entropía universal, la inherente tendencia hacia la nada, hacia su propia aniquilación, hacia la actualización de una ausencia (10).

Omitida, pues, la línea que hace de las ruinas un camino de reflexión sobre las más tristes radicalidades del sujeto particular, Darío tomará los demás contenidos simbólicos, también recurrentes en la historia de la Literatura: discursividad del tiempo y aplicaciones moralizantes, conflicto Arte/Naturaleza y caducidad de la belleza plástica, exotismo espacial y temporal, místico placer ante la destrucción de lo material, la supremacía de lo espiritual, etc. (11).

Y, aún en estos significados, Rubén lleva a cabo una evidente selección. Así, tiende a omitir la vertiente de las ruinas que le manifestase el carácter perecedero de las artes plásticas, es decir, la idea de que el paso del tiempo ejerce un incontestable dominio sobre las realizaciones artísticas. En "Cyrano en España" había asegurado que esta relación de poder se daba en la dirección opuesta: "Es el Arte / el que vence el espacio y el tiempo" (12). En su prosa, por ejemplo, las evocaciones de ciudades o lugares ruinosos evitan esa orientación y, por el contrario, se recrean en la reelaboración de una vida antigua, artística e idealizada. Es lo que pretende realizar en *El hombre de oro*, su inconclusa novela de la etapa bonaerense. También lo lleva a cabo con las ruinas de Pompeya, contempladas en un libro de grabados:

"Cuán bella sería una fiesta en la Pompeya antigua exhumada, fiesta dirigida por un poeta rico, por un D'Annunzio millonario, en donde se hiciese, por un día siquiera, por un día y una noche, renacer el viejo vivir de los maravillosos tiempos de la gloria romana. Sería, si gustáis, fiesta expurgada, en donde el arte y la hermosura certificarían por un

---

a Angélica Palma", Rubén elabora una tópica del cuerpo femenino, cuyos espacios centrales se corresponden con los del palacio. Todo el cuerpo es un palacio, el "divino jardín" es el rostro de la mujer, los estanques sus ojos, y la flor sus labios: "Aún no ha entreabierto la flor / su tesoro de carmín / en el divino jardín / del palacio del Amor" [*P.C.*, p. 953].

(10) Cfr. HAMON, Ph.: "Texte et architecture", *Poétique*, 1988, n.º 73, pp. 23-24.

(11) A los trabajos citados anteriormente, y de donde pueden extraerse todos estos contenidos, conviene añadir el de Rose Macaulay [*Esplendor de las ruinas*, Barcelona, Grijalbo, 1965], cuya introducción matiza aún más esa multiplicidad significativa.

(12) DARÍO, R.: *P.C.*, cit., p. 636.

momento la eternidad de los dioses, que injustamente se han dicho muertos (13)”.

En otros casos la real decrepitud y mala conservación de los antiguos monumentos provocan en Rubén una profunda desilusión, que le lleva a refugiarse en otros modelos perfectos, reconstruidos por el hombre-artista, evidentemente, la voluntad de sustraer el arte a las consecuencias del devenir temporal y a sus dañinos contactos con la torpe cotidianeidad. Puede comprobarse en un texto sobre las catacumbas romanas, escrito durante su viaje por Italia:

“Los muros ennegrecidos por el humo de las antorchas y rayados de inscripciones, en las capillas y pasadizos; la estrechez del lugar, lo mecánico del viaje a través de esa cueva de “viejos topos” y la confusión en el rebaño indocto y cornaquecido por su reverencia, me dejaron una desilusión inmensa. ¡Me quedo con *Fabiola!*(14)”.

Tan sólo en “El Porvenir”, poema de 1885, este conflicto se resuelve en una victoria del tiempo. El acabamiento un pasado heroico y artístico se concreta en el desnudamiento de sus espacios representativos. Los bosques se despueblan de sus habitantes míticos y las ciudades y sus edificios se derrumban: las ruinas quedan como únicos testigos de ese tiempo pretérito:

“y se vio tras el duelo y la derrota  
caído el templo y la columna rota;  
y queda el héroe antiguo, por consuelo,  
de sus hazañas la memoria en pago;  
y está la piedra que se erguía al cielo  
cubierta de amarillo jaramago” (15).

La desaparición de las líneas verticales [“caído el templo y la columna rota”] y la frustración del empeño ascensional de la piedra labrada, que queda absorbida por el suelo [“cubierta de amarillo jaramago”], van a privar a esas ruinas de la proyección de futuro o del hábito de atemporalidad con que Rubén reviste a otras. Lo vegetal ahoga el artificio y la Naturaleza acaba anulando la proyección trascendente y extratemporal del Arte.

---

(13) DARÍO, R.: *Páginas de arte*, O.C., cit., vol. I, p. 649.

(14) DARÍO, R.: *Peregrinaciones*, O.C., vol. III, pp. 586-590.

(15) P.C., cit. p. 375.

Por el contrario, y de acuerdo a su afirmación de “Cyrano en España”, Rubén parece interesado en hacer de sus ruinas literarias unos lugares vinculados al tiempo pero no sometidos a él. Sus ruinas no sólo recuperan etapas pasadas, más o menos idílicas. Sin renunciar a ello, son numerosas sus proyecciones en el presente, en el futuro, o incluso en la atemporalidad, como tantas otras ruinas modernistas. Sirvan de ejemplo las ruinas valleinclanescas que, en la *Sonata de estío*, enmarcan las enigmáticas apariciones de la Niña Chole y que tienen el valor del pasado pero también son un medio para que el Marqués de Bradomín supere la irreversibilidad de la Historia (16). Igualmente, muchas de las ruinas literarias de Martí trascienden su propia facticidad “para dar paso a las nuevas formas de vida, material y espiritual” (17). Unamuno, las concibe, por último, como una antítesis modélica de la instantaneidad temporal (18). Ya que la realidad actual y presente de las ruinas les niega una dependencia determinante y absoluta del pasado, a través de ellas resulta posible cuestionar la linealidad del tiempo real. Este espacio poético servirá, pues, como vía de entrada en su categoría estética de lo eterno, de lo que puede llamarse “tiempo absoluto”, desprovisto de toda contingencia propia de la discursividad, reductora por irreversible. Las ruinas, como en Bécquer, se convierten en una invitación para que el hombre, enfrentado a la inmediatez de su fragilidad temporal, escudriñe todos los espacios o sensaciones posibles donde poder anclar sus ansias de inmortalidad (19) y –en cuanto que las ruinas evocan la existencia de los grandes momentos de la Historia– para reprochar a sus coetáneos, como lo hicieron los románticos, la ausencia de ideales heroicos en su sistema de valores (20).

Aunque, en algunos poemas, el tiempo histórico, sigue siendo el verdadero dueño de los lugares en ruinas [“Cayó Memphis; y Tiro / Babilonia y Per-

---

(16) Cfr. LITVAK, L.: *El sendero del tigre...*, cit., p. 158.

(17) Cfr. JIMENEZ, J. O.: “Dos símbolos existenciales en la obra de Martí: la máscara y los restos”, en SCHULMAN, I. A. (Ed.): *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1989, p. 150.

(18) Carlos Blanco Aguinaga [*El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975, p. 228] recoge unas expresivas palabras del escritor bilbaíno: “Pero es al contemplar las ruinas, en que muerden los siglos, cuando se nos antoja que los años, lejos de huir escurriéndose, quédanse, y se fijan, pues nada como una ruina robusta de la sensación de permanencia”.

(19) Cfr. LOPEZ ESTRADA, Fco.: *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos, 1977, que en la p. 232 reproduce un elocuente texto del poeta sevillano ante las ruinas del Hospital de los reyes, en Toledo: “por un contraste maravilloso, allí donde todo parece muerto, donde no se ven más que ruinas (...), diríase que el alma, sobrecogida de terror y sedienta de inmortalidad, busca algo eterno en donde refugiarse”.

(20) Cfr. ARGULLOL, R.: *El Héroe y el Único*, cit. p. 29.

sépolis cayeron: / del tiempo inexorable en raudo giro / dejó sólo memoria de que fueron”] (21), sepultando en un olvido completo a las grandes civilizaciones [“No es (España) Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo / ni entre momias y piedras, reina que habita el sepulcro” (22)], en la Mayor parte de las composiciones, la inyección de una desviación moralista al motivo de las ruinas, libera a éstas de su encadenamiento a un tiempo concreto. En la “Salutación del optimista” las ruinas se convierten en el inconsciente colectivo e irrenunciable de la raza hispánica, en el recinto primigenio de su identidad como pueblo. Las ruinas son el pasado que explican el presente y sostienen los proyectos del futuro, manteniendo unidos los tres momentos y, por tanto, diluyendo sus diferencias:

“Abominad la boca que predice desgracias eternas  
 abominad los ojos que ven sólo zodiacos funestos,  
 abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres  
 o que la tea empuñan o la daga suicida” (23).

Una relación más estrecha del motivo de las ruinas con la atemporalidad o superación de la oposición entre pasado, presente y futuro, encontramos en las exóticas ruinas mayas de Palenke (México), del poema “La lora”. Ellas sirven como adecuada pantalla de fondo para mostrar la identidad más primigenia de la América indígena, que Rubén trata de concretar en el indio [“débil, triste y enclenque”] que escuchaba las palabras del pájaro. Las ruinas prestan su silencio solemne y su calidad de espacios únicamente indígenas, sin contaminaciones europeas, al diálogo y a la anécdota que siguen. La eternidad-atemporalidad que el parlante animal se autoatribuye [“soy el águila verde, pacífica y sublime, / que trae de lo antiguo las verdades de hoy”] coincide con el empeño de ejemplarizar la esencia americana en los héroes de su pasada emancipación y de su actual grandeza:

“Un indio que pasaba, débil triste y enclenque,  
 cerca de donde existen las ruinas de Palenque

.....  
 Pudiera ser violenta y producir acíbar  
 o iniciar como símbolo mis aceros de buitre,

---

(21) *P.C.*, cit, p. 374.

(22) *P.C.*, cit., pp. 631-632.

(23) *P.C.*, cit., p. 631.

(24) *P.C.*, cit., pp. 1108-1109.

si no hubiera en lo ignoto el alma de Bolívar,  
de San Martín la hazaña y la obre de Mitre

Mas lo que hace mi angustia entre los animales  
es la virtud suprema que Deméter me ha dado,  
la ritual vestidura de mis alas reales  
y lo que Pan pronuncia por mi pico encorvado

Ridícula y extraña tengo ansias del momento  
en que Flaubert miraba mi gloria inmortal” (24).

El pasado remoto de los mayas, el más inmediato de la independencia y el presente del momento americano aparecen fundidos en este poema. El hermanamiento del ave americana con los dioses de la mitología clásica y su aparición junto a admirados escritores del periodo, ubican –a ella, a sus palabras y a su contexto– en un mismo ámbito supraterráneo e inasequible a las limitaciones del mundo humano. En este caso las ruinas se mantienen aún en pie, desafiando la labor destructora del tiempo y sosteniéndose como vestigios de la permanente identidad americana y como telón de fondo que recoge y explica todas sus evoluciones en la Historia. Llega, entonces, el momento de conectar el espacio exótico de las ruinas indígenas con la inmortalidad del arte poético, y por tanto, de recordar aquellas palabras de Rubén en su presentación de *Prosas Profanas*:

“Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxmal, en el indio legendario y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (25).

La transgresión de las bandas temporales objetivas (pasado, presente y futuro) se produce también en “Tutecotzimi” (26), composición del inconcluso y americanista *Libro del trópico*, proyectado tras su encuentro con la modernidad europeizante de Chile. Como podrá comprobarse, la interioridad de Rubén en el poema se asimila parcialmente a este espacio de ruinas, de tal modo que la validez objetiva de esas bandas temporales queda debilitada y la concepción del tiempo rubeniano acercada a la de otros filósofos y escritores de fin de siglo, entre los que Bergson, Machado y Azorín, son los más conocidos. El poema comienza con estos versos:

---

(25) *P.C.*, cit., p. 546.

(26) *P.C.*, cit., p. 713-718.

“Al cavar en el suelo de la ciudad antigua,  
la metálica punta de mi piqueta choca  
con una joya de oro, una labrada roca,  
una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,  
o los muros enormes de un templo. Mi piqueta  
trabaja en el terreno de la América ignota

¡Sueña armoniosa mi piqueta de poeta!  
¡Y descubra oro y ópalos y rica piedra fina,  
templo o estatua rota  
Y el misterio jeroglífico adivina  
la Musa (27)”.

La “ciudad antigua” del mencionado poema proporciona a Darío elementos suficientes para reconstruir una idílica civilización donde la belleza forme parte inseparable de la vida cotidiana de toda la comunidad y no sea, como en su época, algo desligado del vivir diario. Aunque el poema es, en su conjunto, la recreación de una leyenda indígena, sus primeros versos exponen una estrecha relación entre el poeta y las ruinas. Existe en ellos la expresión de un deseo subjetivo por incorporarse a la vida de esas civilizaciones exóticas del pasado, de sumergirse y entrar a formar parte del sustrato colectivo –perenne, no ligado a ningún momento específico– de su continente, que es la América indígena. Esto es lógico pues, según explica Ph. Hamon, el rescate o la apropiación de algunos objetos concretos de la ruina, implica una tendencia a llenar el vacío que la misma ruina alberga, a neutralizar su insignificación (28). Por otro lado, al rodearse de los elementos más hermosos que su piqueta sustrae al olvido de la muerte, los reivindica como muestra de hermosura en su presente antiestético, los actualiza y anula el poder destructor del paso del tiempo en favor del arte; destruye igualmente la tendencia de la ruina hacia su propia aniquilación (29).

En cuanto a la orientación moralista puede advertirse una ligera inflación del espacio ruinosos en los poemas de corte exhortativo o pedagógico. Lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que las ruinas son el testimonio que un grupo social deja a la Historia. Sus vínculos con la dimensión social y colectiva del hombre son, por tanto, inevitables. Las ruinas de “El poeta”

---

(27) P.C., cit., 713.

(28) HAMON, Ph.: Art. cit., pp. 22-24.

(29) Ibidem.

(1880), son la conclusión de las guerras y disputas entre los hombres; y más que producto del tiempo y de la voracidad natural lo son de la negligencia humana, consecuencias de su violenta conducta. Antes de guerras y contiendas, las ciudades y sus edificios se mantienen íntegros, y son exponentes de la cooperación armónica entre los hombres. Así se convierten en símbolos de las etapas pacíficas y estables de la Historia. Entonces, el lugar en ruinas se convierte en bandera reivindicativa de la paz entre los hombres:

“Si el combate sigue fiero,  
toma [el poeta] el arpa como Homero  
y canta sobre las ruinas” (30).

Es normal que en su poesía juvenil de tono moralizante escoja las imágenes religiosas y acuda a las fuentes veterotestamentarias para construir sus ruinas. En “Erasmus a Publio”, de 1875, la aniquilación de Babilonia es un producto del castigo divino a sus habitantes, por la molicie de sus costumbres y su desprecio al pueblo elegido de Yahvé (31). Sus ruinas dejan ver la satisfacción justiciera que, a veces, despierta la contemplación de las ruinas, como señal de la caída de rebeldes y soberbios (32): En “La Caridad” (1897) los restos de Jericó son la imagen de una sociedad que no vive esa virtud cristiana (33):

“Si al sonar de las bocinas  
pavorosas, en ruinas  
cayó un día Jericó,  
puede Orfeo con su lira,  
por el “deus” que le inspira,  
levantar lo que cayó” (34).

---

(30) *P. C.*, cit. p. 240.

(31) He aquí los versos (*ib.*, p. 364): “Esto vio el pueblo / de la muelle y, maldita del Dios justo, / transformada en ruinas, Babilonia”.

(32) Cfr. MACAULAY, R.: *Esplendor...*, cit., p. 20.

(33) En la obra de Darío las imágenes de procedencia bíblica son innumerables; esto se explica por las numerosas lecturas que del libro sagrado realizó Rubén, a lo largo de toda su vida. Al escribir sobre las más famosas ruinas del mundo semítico, los factores culturales de que hablé al comienzo se acompañarían del recuerdo de las imprecaciones de Isaías (13, 11-19) y de Jeremías (50, 23-24) contra la ciudad de los caldeos, y el famoso episodio del libro de Jericó. Los múltiples influjos bíblicos en la obra dariana han sido señalados por todos sus críticos; cfr., por ejemplo, SILVA CASTRO, R.: *Rubén Darío a los veinte años*, Madrid, Gredos, 1956, p. 203; LARREA, J.: *Intensidad del Canto errante*, Córdoba, Universidad, 1972, p. 30; ACKEL FIORE, D.: *Rubén Darío in Search of Inspiration: Greco-Roman Mythology in his Stories and in his Poetry*, Nueva York, Las Américas, 1963, p. 157, etc.

(34) *P.C.* cit., p. 984.

Pero es en el *Canto a la Argentina* donde las alusiones a las ruinas de las culturas antiguas es más amplia y también más evidente su sentido moral o didáctico. Concuerdan armónicamente en estos versos la magnificencia de las civilizaciones evocadas, la grandeza de la idea que se canta –la Libertad– y el tono declamatorio empleado por Rubén; un tono apropiado para la visión apocalíptica que quiere transmitir y que se inserta fácilmente en la obsesión milenarista vivida durante el fin de siglo, que Rubén también registró en otros poemas (35). La ausencia de los cimientos de la libertad y de la solidaridad humanas, así como la intervención de la justicia divina, explican la caída de todas las ciudades imperiales antiguas. Frente a ellas se va a erguir con decisión y apoyada en unos firmes cimientos, Argentina, la nueva tierra prometida que ha aprendido la lección moral de la Historia. Argentina tomará la libertad que los otros habían ignorado como base para construir un futuro indeleble. El poeta:

“...vio en lo inmemorial del pasado  
 las metrópolis reinas que fueron,  
 las que por Dios malditas cayeron  
 .....  
 la hervorosa Persépolis, Tiro,  
 la imperial Babilonia que aún brama  
 y las urbes que vieron a Ciro,  
 a Alejandro, y a todos los fuertes  
 Y miró a Bizancio y a Atenas,  
 y a la que, domadora del mundo,  
 siendo Lupa indomable, fue Roma  
 .....  
 y cien más capitales precitas  
 donde el hombre fue ciego a las vasta  
 Libertad .....  
 .....  
 y a través de tragedias y gestas  
 derrumbáronse tronos y reyes  
 o se hicieron cenizas ciudades  
 por ensalmos de frases funestas” (36).

---

(35) Cfr. LITVAK, L.: “Fatalismo...”, cit., HINTERHÄUSER, H. *Fin de siglo...*, cit. En cuanto a Rubén, “Agencia” y el “Canto de esperanza” son, sin duda, los ejemplos más claros.

(36) *P. C.*, cit. pp. 821-822.

Los versos que siguen a estos remiten —sin renunciar a esas implicaciones didácticas— a otro de los contenidos simbólicos propios del motivo de las ruinas, aunque no el más frecuente. Me refiero al mito nietzscheano del eterno retorno (37), también recogido por numerosos contemporáneos de Darío (38). El poeta, elevado en su atalaya [“¡Argentina!, El Cantor ha oteado / desde la alta región tu futuro” (39)], se coloca por encima del devenir humano y de sus propias limitaciones temporales, y lanza un vistazo sobre la Historia, que es concebida como una sucesión alterna y recurrente de esplendores y ruinas, un círculo vicioso del que los hombres no han podido salir hasta ahora. La ruina, con su decrepitud y su acabamiento, originados no tanto por el desgaste del tiempo como por las desavenencias humanas, presenta una imagen triste de la Humanidad, repetida periódicamente. Sirven, pues, como emblema didáctico para las intenciones de Rubén en el poema. Con el nacimiento de la nueva época, el pasado histórico queda definitivamente cerrado y da paso a un presente cimentado en unas ideas que no permitirán a los hombres convertir en ruinas sus propias construcciones:

“Y después de otros siglos y luchas,  
otra vez lo que arrasa y escombra,  
muchos reinos que surgen y muchas  
vanidades que caen en la sombra  
infinita. Mane, Tecel, Phares.  
Y el poeta miró un astro eterno  
sobre ruinas y tierras y mares,  
que alumbrar con su claridad  
nuevos cultos, cultura y gobierno,  
y a su brillo quedó deslumbrado:  
era el astro de la Libertad (40)”.

Concluyendo, pues, puede asegurarse que las ruinas literarias no constituyen un motivo de primer orden en la creación rubeniana, pero tampoco merecen el desproporcionado olvido que a menudo han sufrido. Resultan

---

(37) Cfr. LARA GARRIDO, L.: Art. cit., p. 234, nº 24.

(38) Cfr. HINTERHÄUSER, H.: *Fin de siglo...*, cit., pp. 15-39 y SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967. Este último, sin embargo, no llega a localizar el mito en la obra del centroamericano, a pesar de que el tema aparece en varios poemas y, a veces, apoyándose también en el motivo de las ruinas (vgr. “Mater Pulchra”, *P.C.*, cit., p. 1076).

(39) *P.C.*, cit., p. 821.

(40) *P.C.*, cit., p. 822.

sumamente ilustrativas para iluminar aspectos básicos del múltiple y complejo quehacer literario del autor. Como el resto de los escritores del periodo, también Rubén se halla inmerso en un movimiento de retorno a los mundos antiguos e incontaminados por el progreso occidental y, como sus coetáneos, también se hace eco del tema. Las pormenorizadas recreaciones arqueológicas, y las evocaciones de las ruinas son dos caminos para ubicarse en aquellos mundos, que Rubén sigue por sendas propias. Para el nicaragüense, contemplar las ruinas lleva en sus entrañas la peligrosa revelación del inevitable acabamiento personal, el seguro encuentro con el terrible misterio de su propia mortalidad. Por ello Rubén escoge su dimensión estética: los vínculos del arte con la eternidad convierten la belleza de la ruina artística en un ámbito extracotidiano donde el poeta habita como dueño y señor del tiempo, del espacio y de sí mismo, y donde puede colocarse por encima de su personal caducidad. Por otro lado, su dimensión histórico-social hace de la ruina un argumento en favor de la paz y de la concordia entre los hombres. Representan para Rubén el espacio-conciencia de una Historia que no ha seguido los pasos del pacifismo que siempre le ha traído y que al final de su vida le llevará a un viaje suicida. No resulta extraño, entonces, que las ruinas sean uno de los lugares más recorridos en los poemas darianos de orientación social o didáctico-moralizante, que, aunque secundaria, necesita ser tenida en cuenta a la hora de delimitar con fidelidad la personalidad poética de Rubén.