

La aportación cervantina a “Yo soy aquel que ayer no más decía”

La presencia de Cervantes y sus obras en los *Cantos de vida y esperanza* se ha comentado con frecuencia; Darío mismo la señala en la *Historia de mis libros*.⁷ Antonio Marasso, por ejemplo, afirma que los *Cantos* son “casi un elogio de Cervantes,” e indica, además, que el primer verso de “Yo soy aquel que ayer no más decía” procede del *Viaje del Parnaso*.⁸ Esta correspondencia merece más comentario que las pocas palabras que le dedica Marasso; es una alusión breve al poema cervantino, pero ofrece una vislumbre penetrante de la afinidad entre Rubén Darío y Cervantes y ejemplifica la estética alusiva e integrante de Darío.

Aunque los versos “Yo soy aquel que en la invención excede a muchos . . .” no son los primeros del *Viaje*,⁹ aparecen en un momento clave del poema: cuando Cervantes se presenta como poeta a Apolo, enumerando sus muchas obras ya publicadas y anunciando la publicación próxima del “gran *Persiles*” (IV, 7-68).⁴ Sus palabras son una autodefensa además de una introducción, porque Cervantes se encuentra sin asiento—“Despechado, colérico y marchito” (III, 471)—entre sus compañeros de viaje, que están sentados. Se queja de la desestimación que recibe del “vulgo vano” que sigue a Apolo (IV, 7-12). Son palabras que señalan la significación más personal del *Viaje* para Cervantes, pues el conflicto esencial del poema no consiste en los episodios alegóricos en sí, sino en las relaciones entre Cervantes y los otros poetas y entre Cervantes y Apolo. Por consiguiente, el verdadero viaje es su viaje poético personal y, como propone Elias Rivers, aunque Cervantes emplea máscaras, ficciones mitológicas, parodia e ironía para distanciarse de la amargura que siente, el tema central es la reputación de Cervantes como poeta y crítico.⁵ Además de revelar una preocupación con el desequilibrio injusto entre la buena poesía y el reconocimiento social y la recompensa económica que comenta Rivers, Cervantes indica sus propios esfuerzos por conseguir un equilibrio personal estético y espiritual. No oculta la dificultad que encuentra en mantener ese equilibrio; al contrario, la subraya mediante quejas y resistencias simultáneas, y mediante el diálogo que sostiene con Apolo. Introduce las palabras a Apolo señalando al lector el peligro de la indignación personal cuando dicha indignación se desliza en la composición poética (IV, 1-3), y más adelante en varios versos procura asegurarle que él se ha mantenido aparte de la perversión estética de la indignación, profesándose libre de la baja de la sátira y de la falsedad (IV, 34-36 y 61-63). De esta manera, aunque las quejas que presenta a Apolo indican su resentimiento frente al reconocimiento desproporcionado concedido a muchos indignos, al mismo tiempo testimonian que no se ha dejado llevar por esos sentimientos de injusticia.

Su esfuerzo por lograr una representación no perversa de la injusticia está a la vez enriquecido y distanciado por los otros significados alegóricos, religiosos y mitológicos del concepto de un viaje poético.⁶ Además, tal esfuerzo abarca todos estos significados, pues la postura autobiográfica que adapta Cervantes en el *Viaje* aprovecha las muchas resonancias literarias de la representación del poeta como un peregrino que es al mismo tiempo un poeta individual y una figura más de la multitud de poetas-peregrinos históricos y contemporáneos, compañeros y competidores, buenos y malos. Por consiguiente, las parodias y burlas empleadas por Cervantes en la representación de este viaje y de la batalla entre los poetas buenos y los poetas malos no nacen simplemente de un impulso lúdico sino de un deseo de presentar su indignación y la tensión entre poetas de una manera no perversa; insiste en la riqueza de su propio poder de invención, pero presenta su resentimiento humorísticamente, confesándolo y castigándose por ello a través de la admonición de Apolo al final de su conversación (IV, 70-96). La confianza en sus propias habilidades creadoras contrasta con la incertidumbre que experimenta cuando no encuentra donde sentarse, y el contraste está acentuado por una confusión continua entre lo bueno y lo malo en cuanto se refiere a la poesía. Si cuando fue reclutado por el ejército apolíneo, Mercurio le había clogiado como el “Adán de los poetas” (I, 202), ¿por qué no recibe ahora el reconocimiento que espera?

Conviene señalar que tal confusión—llamado un “confusionismo básico” por Elias Rivers—“es un elemento fundamental y complejo del conflicto del *Viaje*.”⁷ Y para subrayar que no es una función de su propio resentimiento, Cervantes no se representa como el único personaje perplejo. Apolo mismo confiesa que le había engañado la apariencia de algunos poetas malos:

No puedo imaginar cómo ha llevado
 Mercurio estos poetas en su lista.
 —Yo fui—respondió Apolo—el engañado;
 Que de su ingenio la primera vista
 Indicios descubrió que serían buenos
 Para facilitar esta conquista. (VII, 115-120)

Puesto que la ambigüedad tan desconcertante dificulta las valoraciones estéticas, el consejo que ofrece Apolo a Cervantes tiene una importancia tanto práctica como espiritual: el poeta tiene que crear y confiar en sus propios juicios estéticos. El manto de la virtud que recomienda Apolo pide una resistencia y una confianza en las propias fuerzas creadoras que permiten la aceptación de la fortuna aun cuando no sea tan afortunada como uno quisiera. A tal virtud corresponde el equilibrio que afirma Cervantes en los últimos versos del autorretrato dirigido a Apolo: "Con poco me contento, aunque deseo/Mucho" (IV, 67-68).

Quizás el instinto poético de Rubén Darío le dejara percibir lo que no han visto muchos críticos literarios, pues penetró el denso marco alegórico del *Viaje*, eligiendo para el primer verso de su propio "Canto," precisamente el verso donde Cervantes se concede lo que consideraba el elogio más alto y significativo, el poder de la invención.⁸ Esta selección, sin embargo, no es un comentario crítico por parte de Darío sino la aportación alusiva de toda una situación poética: el autorretrato de un poeta en términos de sus propias obras e invenciones frente a las ambigüedades que determinan el valor estético aparente, y frente a las exigencias estéticas pregonadas por los dioses—críticos Apolo y Rodó (a quien Darío dedica su poema y a quien se dirige implícitamente). Por supuesto, la situación externa de los dos poemas es muy distinta, sobre todo porque la necesidad de explicarse que experimenta Darío no nace de la falta de reconocimiento que molestaba a Cervantes, sino del predominio de un acercamiento crítico que no veía más allá de la superficie de sus poemas. Además, Darío representa los conflictos espirituales del poeta dentro de la propia conciencia sin objetivarlos en un viaje mitológico ni en los consejos y alabanzas de figuras externas. La analogía que enlaza los dos poemas se encuentra en el esfuerzo complejo de ambos poetas por establecer un equilibrio entre su propio talento creador y el clima estético que los rodea. Este elemento fundamental de "Yo soy aquel que ayer no más decía" está muy enriquecido por la alusión al *Viaje*, como se observa comentando los aspectos del autorretrato de Darío que recuerdan el autorretrato de Cervantes.

Los dos autorretratos ofrecen un resumen de la vida del poeta al mismo tiempo directo y estilizado, presentando como acontecimientos significativos las obras poéticas en vez de los incidentes cotidianos. Puesto que esa vida consiste en los poemas que ha escrito, para el poeta presentarse "sinceramente"—como explica Pedro Salinas—es representarse indirectamente en términos de la literatura, sus propias obras y su relación con las obras de otros.⁹ La alusión al *Viaje* refuerza esta fusión de vida y obra, pues además de la auto-representación por parte de Cervantes, los poetas mencionados en el poema cervantino son considerados buenos o malos respecto a sus obras o a su manera de escribir. Por ejemplo, en la gran batalla del capítulo VII, los poetas cobran una realidad y un valor militares en términos de sus poesías; sus libros son sus armas además de una indicación reveladora de su propia naturaleza:

Y, cual si fuera de una culebrina,
 Disparó de sus manos su librazo,
 Que fue de nuestro campo la ruina.
 Al buen TOMAS GRACIAN mancó de un brazo;
 A MEDINILLA derribó una muela
 Y le llevó de un muslo un gran pedazo. (VII, 223-28)

Por consiguiente, cuando Darío y Cervantes insisten en su sinceridad y honestidad como poetas, implícitamente subrayando la veracidad de sus autorretratos, no se refieren a los hechos que narran (imágenes de la vida "verdadera") sino a la creación de sus obras y sobre todo del amor de toda la vida que profesan por la poesía y la belleza. Aunque el autorretrato de Darío está mucho más desarrollado que el de Cervantes, los dos asumen la misma postura; una fe en el arte, en la experiencia de la belleza que posibilita y en sus propias invenciones que los sostiene frente a la desestimación o malentendido de sus críticos y la maldad de los muchos poetas que escriben para satisfacer a las masas.

Este esfuerzo espiritual, acompañado por la tranquilidad que nace de una confianza en su propia voz poética, es lo que, para Darío, compone la virtud del poeta: "La virtud está en ser tranquilo y fuerte;/con el fuego interior todo se abrasa." Es la misma calidad espiritual que describe Cervantes cuando afirma una virtud que le permitiera evitar el mal de "La mentira, la fraude y el engaño,/ De la santa virtud total ruina" (IV, 62-63). De esta manera, aunque son diferentes las condiciones externas de la vida de los dos poetas, Darío puede emplear el equilibrio espiritual de Cervantes para aumentar la tensión y el conflicto que caracterizan su propia virtud, la cual—en los dos poemas—es un estado de ánimo dinámico en vez de un nivel espiritual estático. Darío explica claramente el efecto que la virtud del arte ha tenido en su espíritu:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.¹⁰

Y puesto que mucho más que una apreciación de objetos bellos, este Arte es una experiencia de obras ajenas, se observa mejor el efecto de la poesía en el espíritu del poeta, específicamente en una lucha espiritual como la que presenta Cervantes en el *Viaje*. Un terceto como el siguiente puede ejemplificar el agente de melificación señalado en la estrofa rubendariana. Su ejemplo combina con la gracia de Dios e influye directamente en la conciencia estética del poeta, reforzando su separación de la perversión y la debilidad de la indignación, la amargura y la melancolía:

Tuve, tengo y tendré los pensamientos,
Merced al cielo, que a tal bien me inclina,
De toda adulación libres y esentos. (IV, 58-60)

El origen del primer verso de "Yo soy aquel que ayer no más decía" y la situación mitológico-alegórica que lo acompaña sugieren otras alusiones al *Viaje* en éste y en otros poemas de los *Cantos*. Algunas de estas alusiones adicionales confirman la alusión del primer verso; otras sin duda no se refieren exclusivamente al *Viaje*, pues pertenecen al mundo de símbolos mitológicos y alegóricos que emplea Darío en toda su obra (por ejemplo el agua castalia, Pegaso, el predominio de la luz y la presencia apolínea). Sin embargo, estas referencias menos específicas quedan enriquecidas por su coincidencia con el *Viaje* porque les otorga una dimensión adicional. Todas las referencias clarifican la designación—hecha por Marasso—de los *Cantos* como elogio a Cervantes.

Además de los tributos famosos que rinde al personaje cervantino en "Cyrano en España" y "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote," Darío expresa su admiración por Cervantes en "Un soneto a Cervantes." Cuando escribe que "El es la vida y la naturaleza," afirma la vitalidad cervantina y el consuelo con que le compensa en su soledad. Es evidente que, para Darío, Cervantes no es una figura literaria sino una presencia actual que alivia sus horas de "pesadumbre y tristeza." Tal alivio se debe precisamente a la fuerza espiritual que define la virtud del poeta en "Yo soy aquel que ayer no más decía," pues la "tristeza inmortal" de Cervantes no conlleva tristeza ni melancolía sino regocijo al mundo. También nombra Darío a Cervantes en el "Canto XI" donde le incluye en una declaración de resistencia estética y espiritual que continúa el concepto de la virtud planteado en "Yo soy aquel que ayer no más decía." Cervantes no es uno de "los negros corazones" del "Canto XI" que tienen "conciliábulos de odio y de miseria," pues en "Un soneto a Cervantes" figura como "Cristiano y amoroso caballero." En el "Canto IX," donde Darío exhorta a los poetas a que soporten el antagonismo "de abajo" mediante una resistencia no mórbida ni rencorosa, fortalecidos de "una soberbia insinuación de brisa/y una tranquilidad de mar y cielo. . .," todos los elogios incluyen implícitamente a Cervantes.

El uso rubendariano de todas estas alusiones, y sobre todo el uso perceptivo y recreativo de "Yo soy aquel" está aprobado y aun sugerido por Cervantes mismo en el *Viaje*, en la forma de una ordenanza de Apolo en la "Adjunta al Parnaso": "Item se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera; que en tal caso tan ladrón es como Caco" (p. 122). Es una de las exigencias apolíneas más interesantes, pues como señala Edward C. Riley, el pasaje "tiene todas las trazas de ser un préstamo del *Cisno de Apolo* de Carvallo. . . . Su asunto es, precisamente, los límites del préstamo poético; lo cual constituye justamente la especie de juego literario que agradaba a

Cervantes."¹¹ Puesto que Cervantes recrea el pasaje de Carvallo que incorpora en la "Adjunta," no se le puede acusar de haberlo hurtado; al contrario, el pasaje ejemplifica la fusión de imaginación e invención que Cervantes admira tanto, además de la conciencia estética—la razón creadora—que exige del poeta.¹² Al emplear un verso del *Viaje*, Darío cumple con todos los requisitos cervantinos pertinentes al préstamo literario como un principio estético. No toma todo el verso y la alusión demuestra una intención estética bien consciente. Elige un verso clave del *Viaje* que conlleva a su poema el conflicto más personal del poema cervantino, juntando a los dos poetas mediante el aspecto más significativo de su vida y sugiriendo que son los dos peregrinos en el mismo viaje intemporal donde Darío encontró sus fuentes. O más bien son amigos en lo que Roberto Armijo llama "una submergida influencia de voces milenarias," un "existencialismo vital . . . de alcurmia."¹³ Este enlace intuitivo entre poetas que trasciende épocas históricas es lo que resalta de la coincidencia entre las dos manifestaciones de "Yo soy aquel," importante porque posibilita una nueva apreciación del poema cervantino mediante uno de los principios estéticos del mismo Cervantes. Además demuestra el afecto que guiaba a Darío en la selección de sus fuentes y refuerza la hermandad de poetas que celebra y pide en el "Canto IX" ("¡Torres de Dios! ¡Poetas!"). Emplea el equilibrio espiritual de un poeta desestimado pero risueño para ejemplificar el equilibrio que desea él mismo y para afirmar el vínculo espiritual que existe entre poetas a través de los siglos.

Carol Maier
Bradley University

NOTAS

1. Rubén Darío, *Historia de mis libros, Obras completas*, XVII (Madrid: Mundo Latino, 1917), p. 207.
2. Antonio Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, edición aumentada (Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1946), pp. 232 y 274. Consúltense también Alberto Sánchez, "Cervantes y Rubén Darío," *Seminario-Archivo Rubén Darío*, Madrid, No. 6 (1962), p. 39; Angel del Río, "El españolismo en la obra de Rubén Darío," *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid: Gredos, 1966), pp. 99-102; Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, 3a ed. (Buenos Aires: Losada, 1968), pp. 39-41 y 221-23. Todas las citas y las alusiones a "Yo soy aquel que ayer no más decía" y a los *Cantos de vida y esperanza* corresponden a Rubén Darío, *Poesías, completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, 11a ed. (Madrid: Aguilar, 1968).
3. Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid: C. Bermejo, 1935), capítulo IV, versos 28-29. Todas las citas al *Viaje* corresponden a esta edición, y se incluyen entre paréntesis en el propio texto o la página o el capítulo y los versos mencionados.
4. Aunque Cervantes se queja específicamente en el *Viaje* de su poco reconocimiento como poeta y señala las muchas dificultades técnicas y personales que le causó la poesía, su definición del poeta, no se limita a las obras en verso. Al contrario, el autorretrato incluye todas las obras cervantinas, indicando que Cervantes emplea el término "poeta" de una manera amplia que abarca todos los géneros literarios poéticos (novela, teatro, poesía) y todos los aspectos de su propia vida de escritor.
5. Elias L. Rivers, "Cervantes' Journey to Parnassus," *Modern Language Notes*, 85 (1970), pp. 243-48. Otis H. Green también comenta la relación íntegra entre la frustración de Cervantes y su representación formal en el *Viaje*; consúltense "El Licenciado Vidriera: Its Relation to the *Viaje del Parnaso* and the *Examen de ingenios* of Huarte," *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut Hatzfeld*, ed. Alessandro S. Crisafulli (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1964), pp. 213-20.
6. Para una explicación de estas dimensiones del *Viaje* consúltense: Benedetto Croce, "Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes," *Homenaje a Menéndez Pelayo* (Madrid, 1899), 1, pp. 161-93; Ferdinando D. Maurino, "El *Viaje* de Cervantes y la *Comedia* de Dante," *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 3 (1956), pp. 7-12 y "Cervantes, Cortese, Caporali and their *Journeys to Parnassus*," *Modern Language Quarterly*, 19 (1958), pp. 43-46; Gustavo Correa, "La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso* de Cervantes," *Comparative Literature*, 12 (1960), pp. 113-24.
7. Elias L. Rivers, "*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas," *Suma cervantina*, ed. J. B. Avallé-Aree y E. C. Riley (London: Tamesis Books, 1973), p. 143.
8. E. C. Riley, "El arte y la naturaleza: la imitación y la invención," *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún (Madrid: Taurus, 1966), pp. 101-107.
9. Salinas, pp. 255-58.
10. Aquí usamos la edición organizada por Luis Alberto Ruiz, Rubén Darío, *Poesías completas* (Buenos Aires: Ediciones Zamora, 1967), p. 532.
11. Riley, p. 27.
12. Riley, "La imitación de los modelos," pp. 107-16; "La formación del escritor: *natura, studium, exercitatio*," pp. 117-25; "El arte y las reglas," pp. 35-53.
13. Roberto Armijo, "Rubén Darío y su intuición del mundo," *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), p. 582.