

Ética y Estética en «El reino interior» de Rubén Darío

Si el modernismo se explica por el ansia de ideal que sienten algunos espíritus inquietos durante el último tercio del siglo XIX, ese ideal se irá concretando progresivamente en la belleza, por cuanto en ella piensan satisfacer el conjunto de sus ambiciosas aspiraciones. En Rubén Darío tal propósito se determina por fin a partir de *Azul* (1888) y, con distintas modulaciones, se intensifica y pervive a lo largo de toda su obra: la búsqueda de la belleza, como fin exclusivo del arte y de la vida, origina la tensión constante de su poesía.

Sin embargo, no podemos acotar el origen de esa actitud decisiva para la poesía contemporánea en la publicación del primer gran libro de Darío. La investigación nos ofrece, ya en nuestros días, aportaciones de valor inestimable sobre el nacimiento de la estética modernista y, por ende, de estos ideales de belleza suma. Principalmente gracias a los estudios de Manuel Pedro González e Ivan Schulman hemos llegado a situar la configuración del ideario modernista desde varios años antes de *Azul*, con autores como José Martí, en primer lugar, y Manuel Gutiérrez Nájera, que representan el origen del nuevo movimiento¹. Ya desde los años 1875 y 1876 encontramos en los textos de ambos manifestaciones sobradamente elocuentes sobre el advenimiento de una sensibilidad nueva para las letras hispánicas. Esta se trasluce antes en la prosa que en el verso, principalmente a través del ensayo, la crónica periodística y el cuento. En 1882, con la publicación del *Ismaelillo* de José Martí, hemos llegado ya a un estadio definitivo en la consumación de la nueva estética.

Dentro de estos ideales renovadores y aun revolucionarios para las le-

1. Cfr., entre otros títulos, Schulman, I.: «José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del Modernismo (1875-1877)», en *Revista Iberoamericana*, vol. 30, n.º 57, Universidad de Pittsburg, 1964.

Schulman, I. y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el Modernismo*. Gredos, Madrid, 1969. Véase a este efecto el apartado «Conciencia y voluntad de estilo en José Martí».

tras hispánicas, ocupa un puesto preeminente, como hemos dicho, la posesión de la belleza, valor supremo que contiene en sí todas las restantes perfecciones del ser humano y del universo. Y tan efectiva resulta esta tendencia radical, que el otro de los grandes fines del arte, el bien, terminará por someterse a la supremacía de la belleza, fenómeno que caracterizará toda la literatura contemporánea, definida a menudo como la identificación de ética y estética, mediante la subordinación de la primera a la segunda. Y de esta manera la belleza se erige también en máximo criterio moral.

No es este el momento de abordar históricamente la cuestión, cuyos antecedentes se sitúan en gran parte no antes del siglo XIX. En la literatura hispánica el primer teórico y creador que profesa esa mágica transmutación de la ética en estética es precisamente José Martí, y a través de él, en gran medida, penetra en los escritores posteriores del modernismo. Sin embargo, no se trata de un hallazgo originariamente martiano, pues dentro de la filosofía ya lo había predicado Schopenhauer desde la segunda década del XIX, quien da un paso muy importante en la configuración filosófica de la ley de la analogía, iniciada en el siglo XVIII por el sueco Swendenborg. La identificación ética-estética, después de tales precedentes filosóficos, conseguirá una progresiva plasmación artística a través del parnasianismo y simbolismo franceses. En Inglaterra cabe destacar la teoría y praxis de los esteticistas, como Oscar Wilde. En Estados Unidos, en décadas anteriores, resulta capital la enseñanza filosófica y literaria de Emerson, sin olvidar después la obra de Walt Whitman. En España también se había penetrado en el valor ético de la belleza, especialmente por parte de los krausistas, desde Sanz del Río.

Y, no obstante, la identificación entre belleza y bien parece, a primera vista, una noción de la más pura raíz clásica, que se halla presente en la poética de Aristóteles y de Horacio. Filosóficamente aparece reformulada en la Edad Media por Santo Tomás de Aquino, que fundamenta ambos trascendentales, belleza y bien, en la realidad única del ser; por lo cual ambos aspectos, belleza y bien, nocionalmente distintos, resultan a nivel metafísico plenamente intercambiables.

Hasta aquí un instantáneo bosquejo de los antecedentes de esta cuestión. Dentro del modernismo, como hemos dicho, aparece formulada teóricamente y asumida con genialidad en la práctica poética por el cubano José Martí, que puede considerarse cronológicamente como el primer autor verdaderamente modernista. Sin embargo, Martí, aun siendo consciente del valor supremo de la belleza, en el arte y en la vida, manifiesta una identificación ética-estética que aún guarda ciertas distancias con respecto a la concepción que de ella tienen Darío y los modernistas posteriores, la cual resulta más innovadora, más radical y más en consonancia con los presupuestos de nuestro siglo XX. Consideramos oportuno detenemos por un instante en este cotejo entre los dos grandes autores, pues arroja muchas luces sobre la evolución que supone *Prosas profanas* en el

pensamiento ético-estético del modernismo. Conviene en este punto citar algunas de las innumerables palabras de Martí sobre la cuestión. Pongamos, por ejemplo, las que dedica a Oscar Wilde en una semblanza publicada en *La Opinión Nacional*, en 1882. Del bardo inglés dice:

«Quiere que vaya la vida encaminada, más a hacer oro para la mente, que para las arcas. Quiere, por la pesquisa tenaz de la belleza en todo lo que existe, hallar la verdad suma, que está en toda obra en que la naturaleza se revela. Quiere que por el aborrecimiento de la fealdad se llegue al aborrecimiento del crimen. Quiere que el arte sea un culto, para que lo sea la virtud. Quiere que los ojos de la mente y los del rostro vean siempre en torno suyo seres armónicos y bellos. Quiere renovar en Inglaterra la enseñanza griega. Y cae al fin en arrogancia y fraseo de escuela. Y dice que quiere hallar el secreto de la vida»².

Sólo estas líneas bastarían para corroborar su modernismo asumido en plenitud. La belleza, según sus conclusiones, puede explicarnos el misterio de la vida, porque en ella está la verdad. Y de la identificación belleza-verdad pasamos de inmediato a la identidad entre belleza y bien, puesto que el culto a la primera garantiza la práctica de la virtud y, por tanto, la perfección moral del ser humano. De ahí que el poeta modernista, que se siente depositario de la belleza, tiene, en el entender de Martí, una ineludible responsabilidad social, pues debe dispensar ese don supremo a la muchedumbre de sus semejantes, para contribuir así a la edificación moral de los mismos.

Sin embargo, para Martí, lo que en la realidad del ser se muestra como uno e idéntico, belleza-verdad-bien, en el modo de acercarse a cada uno de estos valores observa una peculiaridad específica. Para Martí la belleza del arte deberá ir acompañada de un contenido moralmente edificante. Y no es que la contemplación pura del ser bello no contribuya, por sí sola, al mejoramiento ético del hombre —basta releer sus palabras—; lo que ocurre es que el bien ha de ir iluminado, en la obra de arte, por un contenido, por una esencia, que sea también explícitamente una propuesta moral. La poesía de Martí, además de su belleza esencial, ha de ser vivificada por una invitación de carácter ético, porque ética y estética, esencialmente idénticas, son diversas en el orden conceptual. Lo corrobora un sinnúmero de textos martianos. En uno de ellos se declara expresamente la identidad analógica de belleza y bien:

«Hay carácter moral en todos los elementos de la naturaleza: puesto que todos avivan este carácter en el hombre, puesto que todos lo producen, todos lo tienen. Así, son una verdad, que es la hermosura en el juicio: la bondad,

2. Martí, J., artículo publicado en *La Opinión Nacional*, Caracas, 21-I-1882, recogido en *Obras completas*, Editora Nacional de Cuba, La Habana, 1963, vol. 9, p. 223.

que es la hermosura en los afectos, y la mera belleza, que es la hermosura en el arte. El arte no es más que la naturaleza creada para el hombre. De esta intermezcla no se sale jamás»³.

Y en otro momento encontramos esa distinción conceptual entre ética y estética, de la cual deriva la necesidad de un discurso ético dentro de la poesía:

«¡La justicia primero, y el arte después! ¡Hembra es el que en tiempos sin decoro se entretiene en la fineza de la imaginación, y en la elegancia de la mente! Cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su único derecho para existir es ponerse al servicio de ella. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera!»⁴.

Bien es verdad que tales palabras amonestan al lector sobre la actitud que debe seguirse en circunstancias determinadas, es decir, en época de injusticia. Pero es evidente, según tal declaración, que la pura contemplación de la belleza no excusa al artista de una denuncia y docencia moral necesarias para elevar la calidad humana de sus semejantes. ¿A qué se debe, si no, el contenido parcial o íntegramente ético de tantos poemas de *Versos libres*, incluso del *Ismaelillo* y de *Versos sencillos*, en los que Martí repueba la situación presente y el ambiente que le rodea, y emplea la belleza y perfección del verso en aras de un propósito moral?

Pero tales presupuestos sobre la relación de identidad entre ética y estética se modifican y radicalizan en la obra de Rubén Darío, para quien la belleza y su conquista absorben de modo exclusivo y unívoco el pensar, el querer y el sentir, esto es, la entera actividad humana⁵. De esta manera la belleza, concebida primeramente en un nivel material, plástico y sensual —que es símbolo de la belleza espiritual—, se convierte en único criterio de moralidad, capaz de justificar por sí solo cualquier actuación humana. El deleite producido por la belleza, al ser considerado como el don divino más precioso, no admite una valoración moral posterior, ya que esa satisfacción en el objeto bello resulta sagrada en sí misma. Esta radicalización del valor supremo de la belleza se manifiesta en su plenitud a través de los distintos poemas de *Prosas profanas*, desde el primero, donde la *divina* Eulalia se propone como heroína mítica, digna de toda admiración y, por tanto, modelo de conducta moral; aunque al mismo tiempo el poeta nos advierte de su maldad:

3. Martí, J.: «Emerson», en *La Opinión Nacional*, Caracas, 19-V-1882, recogido en Martí, J.: *Ensayos sobre Arte y Literatura*, ed. de Roberto Fernández Retamar, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 94.

4. Martí, J.: «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», en *La Nación*, Buenos Aires, 3-III-1989, recogido en Martí, J.: *Ensayos sobre Arte y Literatura*, op. cit., p. 205.

5. Sobre el tema general de la ética y estética en Rubén Darío, puede consultarse Salvador Jofre, Alvaro, *Rubén Darío y la moral estética*, Universidad de Granada, 1986.

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
 ¡Ay de quien del canto de su amor se fie!!
 Con sus ojos lindos y su boca roja,
 la divina Eulalia ríe, ríe, ríe.

Tiene azules ojos, es maligna y bella;
 cuando mira vierte viva luz extraña (...) ⁶.

En «El reino interior» se proclama de modo explícito la incapacidad del bien moral para determinar la conducta del alma humana, pues el único bien que se admite es el que produce directamente la contemplación de la belleza. El poema se estructura métricamente en serventesios de alejandrinos —aunque con ciertas excepciones, en las que se emplea el heptasilabo, como hemistiquio natural del alejandrino—. En algunos casos el serventesio se prolonga con un verso más, que rima con el tercero, a modo de vuelta. Dicho esto, conviene centrarse en aquellos rasgos estilísticos e imaginarios que confirman la actitud esteticista frente a la moral, como ya hemos anunciado.

El primer grupo de versos —compuesto por dos serventesios, con un verso añadido al final— nos sitúa en un *locus amoenus* de resonancias más librescas que naturales. Arturo Marasso ha señalado la pluralidad de motivos culturales, de épocas y ambientes muy diversos, que inspiran a Darío en la concepción de este poema: la filosofía antigua y medieval, la mística, la pintura prerrafaelista italiana, así como la de Botticelli; la hagiografía y los manuscritos medievales, la lectura de Albert Samain, que le proporciona la imagen del alma como una Infanta, etc., etc. Sin embargo, el mismo crítico reconoce la ambientación medieval que se generaliza en el texto, como demuestra la mencionada imagen de la Infanta encarcelada en la torre desde su niñez, en la que Marasso reconoce la realidad del alma como su prisionera en el cuerpo. La múltiple inspiración libresca se hace, pues, evidente, aunque no constituye el objeto de estas escasas páginas ⁷. Si comenzamos nuestro recorrido por estos versos, con el fin exclusivo de indagar en los presupuestos éticos y estéticos que lo animan, nos encontramos con una descripción impresionista en el inicio del poema: la selva que «calca su perfil en el azul celeste», la cual corresponde a una percepción pictórica de la escena. La tierra con su color de rosa revela también una apreciación muy subjetiva del paisaje, que enseguida se compara con las descripciones del autor medieval Domeni-

6. Darío, R.: *Prosas profanas*, ed. de Ignacio M. Zulueta, Castalia, Madrid, 1983. También citaremos «El reino interior» por esta edición.

7. Cfr. Marasso, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*. Universidad La Plata, 1934. Véanse las pp. 114-118.

Sobre la ambientación medieval de este texto, cfr. también López Estrada, F.: *Rubén Darío y la Edad Media: Una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del autor*, Planeta, Barcelona, 1971, pp. 91-93 y 133-137.

co Cavalca, referencia libresca que ya justifica por sí sola la hermosura ideal de este ambiente. Las flores pertenecen igualmente a una naturaleza literaria: dada su extrañeza, el poeta las incluye en una «flora gloriosa» que sólo adquiere realidad en los «cuentos azules», es decir, en un espacio diseñado por la ensoñación artística⁸. Como ornamentación adecuada a ese paisaje soñado se incluyen unas aves de rango exquisito —ya sea por lo exótico o por el placer que produce su canto—, como son los *bulbules*, esto es, los ruiseñores, y el *papemor*, cuyo canto es capaz de «extasiar de amor» a los anteriores, con lo que su perfección musical queda elevada a un grado eminente. El éxtasis, efecto propiamente vinculado a las acciones divinas, confiere al ave citada una categoría de singular excelsitud.

El espacio, descrito con absoluto estatismo, incluso en la mención de las aves, se asemeja más bien a una contemplación pictórica, es decir, a un objeto artístico, que en el entender de Darío contiene en sí una perfección y hermosura superiores a la de los seres naturales.

El siguiente grupo de versos atiende al alma del propio poeta, concebida a través del símbolo de una infanta encerrada en una torre desde su niñez. El ambiente medieval que rezuma esta simbología resulta muy eficaz a la hora de transmitir una idea de belleza, pues se trata, sí, de un ambiente infinitamente recreado por escritores y artistas de épocas muy diversas. Su clausura en la torre durante treinta años —aparte de esa concepción platónica del alma encadenada en el cuerpo, como apunta Marasso— también sugiere, a nuestro modo de ver, la pureza con que el alma va a tocar contacto con el mundo exterior. De ahí que su elección libre, al provenir de un alma pura e incontaminada por el vicio, deberá entenderse como un acto moralmente lícito y aun admirable. El verso 15 —y los que siguen— apunta ya hacia una belleza mucho más profunda: el poeta comienza a referirnos la belleza cosmológica, que unifica con su perfección el universo entero:

Se diría que el mundo está en flor, se diría
que el corazón sagrado de la tierra se mueve
con un ritmo de dicha: luz brota, gracia llueve⁹.

La hermosura de los objetos singulares procede, según testimonian estos versos, de una belleza esencial al mundo. Esta creencia toma como fundamento la ya mencionada teoría de la analogía, según la cual todos los seres existentes en el cosmos se identifican en su substancia, que es

8. Cfr. Sánchez-Castañer, F.: «Lo maravilloso y lo fantástico en los cuentos de *Azul*», en *Estudios sobre Rubén Darío*, Universidad Complutense, Madrid, 1976. En este apartado se evidencia el carácter maravilloso que confiere Darío a sus cuentos, que son los que debe de tener presentes en la alusión de nuestro poema.

9. Ed. cit., p. 152.

una y única para todos ellos. Por tanto, la diversidad de especies y de individuos consiste tan sólo en una manifestación diversa de esa esencia única del mundo, que es eminentemente bella. Tal concepción posibilita comprender el reinado supremo de la belleza, así como su identidad con la verdad y con el bien, ya que, ontológicamente, todo cuanto existe participa de esa belleza esencial de la naturaleza. De ahí que se pueda decir, con aplicación analógica, que en otros autores adquiere un ello panteísta, en Darío permanece abierta a Dios como Ser trascendente al mundo, como origen radical de toda belleza creada.

En esa comunidad de substancia —que en literatura genera el símbolo—, también participa el hombre y, en especial, el poeta; aunque como un ser superior, pues su excelencia espiritual le permite entender e interpretar la naturaleza. El poeta, en efecto, dentro de ese universo analógico, es el ser capaz de comprender el lenguaje de la naturaleza y de transmitirlo en forma de poesía, gracias al don de la inspiración. La poesía —y lamentamos simplificar tanto nuestra reflexión— viene a ser, pues, la expresión del lenguaje de la naturaleza, que el poeta asimila y traduce con palabras inteligibles. Pero la poesía se engendra en el cosmos y en él tiene su origen. Por eso el mundo, «el corazón sagrado de la tierra», puede moverse «con un ritmo de dicha», porque el universo, esencialmente bello, es el verdadero creador del arte y de la poesía. Por eso el ritmo de la naturaleza puede ser un ritmo poético.

Al contemplar el paso de esas siete doncellas, que simbolizan a las siete Virtudes, no dejamos de asistir a esa misma profusión de belleza que se derrocha en todas las escenas de la composición. Las siete doncellas, por acción del alba, son convertidas en *perlas* y *diamantes*, que son precisamente los materiales más selectos para la creación de objetos artísticos. De esta manera tales muchachas son concebidas como puros productos del arte, con la dignidad excelsa que estos poseen en la estimación de Darío. Y por tratarse de unos «alabatos celestes», trabajados por el Escultor divino, la siete jóvenes se alzan como máximo exponente de belleza creada. Esa hermosura ideal se evidencia a lo largo de todo el grupo de versos: en una ocasión se hace alusión a sus cuellos:

Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una
manera que lo excelso pregonan de su origen ¹⁰.

Sus cuellos, por tanto, descritos con una plasticidad de lo más sugestivo, se asemejan a los del cisne o, por mencionar un objeto artístico, a los del ánfora.

Su paso se compara con el «compás de un verso», es decir, con el máximo grado de belleza rítmica. Y por si no bastara con ese símil, a continuación se incluye otro de raigambre artística aún más ostensible:

10. Ed. cit., p. 152.

Tal el divino Sandro dejara en sus figuras
esos graciosos gestos en esas líneas puras ¹¹.

Junto a los símiles poético y pictórico, el poeta considera necesario incorporar otro de carácter musical, para expresar, como los anteriores, la hermosura ideal del movimiento de las jóvenes:

Como a un velado son de liras y laúdes,
divinamente blancas y castas pasan esas
siete bellas princesas. Y esas bellas princesas
son las siete Virtudes ¹².

Que la virtud sea bella no podrá extrañarnos, pues aparte de la intuición natural que tenemos de la hermosura de la virtud, la misma teoría analógica parece confirmarlo. Sin embargo, lo que puede sorprendernos es que la belleza también se atribuya a los pecados capitales, simbolizados en esos siete mancebos que corren paralelos a las siete doncellas:

Al lado izquierdo del camino y paralela- / mente, siete mancebos —oro, seda, escarlata, / armas ricas de Oriente— hermosos, parecidos / a los satanes, verlenianos de Ecbatana (...) ¹³.

La descripción impresionista de los tejidos de su indumentaria («oro, seda, escarlata, armas ricas de Oriente»), que parecen representar su ser entero, realzan el carácter artístico que Darío les confiere desde el principio y, por consiguiente, su distinguida hermosura, a la que se alude explícitamente. Y a continuación, en la enumeración de sus atributos bellos, se incluyen otros que indican maldad en grado sumo: se nos dice —con una naturalidad que también sorprende— que «sus labios sensuales y encendidos», propios de los «efebos criminales», son cual «rosas sangrientas», símil este último que ahonda de forma muy expresiva en esa maldad. Lo mismo ocurre en la descripción de sus puñales, que se hallan «de piedras preciosas revestidos»... Y toda la representación de estos personajes masculinos insiste en esa compatibilidad absoluta entre la belleza y la maldad, como un hecho natural plenamente asumido por el poeta: las cabezas «ceñidas de oro y rosas»; sus ojos, que son «dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino»; rasgos todos que se conjugan con su carácter de «príncipes decadentes», «bellamente infernales», con el que se expresa la posibilidad de la inherencia del mal en un objeto sumamente bello, de modo que la belleza basta para justificarlo a pesar de su maldad. La imagen impresionista que se aplica a las uñas —«relucen como gemas las uñas de oro fino»— posee una potencia expresiva incalculable, en aras a

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Ibid.

comunicar la convivencia de belleza y maldad en estos galanes, tan heroicos y tan míticos como las doncellas que andan por el lado opuesto del sendero.

Y el poema avanza, una vez presentados los protagonistas de la escena, narrando la comunicación que se mantiene entre los jóvenes de ambos sexos: a los príncipes se les atribuyen las Tentaciones, localizadas simbólicamente en sus «liras melifluas», que emiten «vagos sonos»; de modo que hasta la tentación, hasta la misma incitación al pecado, puede ser objeto de una belleza exquisita. Y ya sabemos que el pecado es el único mal moral en sentido propio.

A partir de este momento el punto de vista del poeta se centra exclusivamente en su alma, bajo el símbolo de la Infanta encerrada en su torre. Es su alma la que ahora deberá elegir entre el bien y el mal: es curioso observar que la opción por el bien le llevaría a la compañía de las doncellas, a las que sumaría su alma, que es una doncella más. Darío parece asociar el camino de la virtud al de la virginidad, al menos en el presente texto. Por el contrario, la opción por el mal pondría a la dama en compañía de los príncipes, del pecado, es decir, ante un amor sexual que intuitivamente se presenta como pecaminoso. Sin embargo, ni una ni otra opción serán reprobables; ambas resultan plenamente legítimas, por cuanto en ambas el alma se hallará en posesión de una belleza ideal que la hará satisfecha:

¡Oh! ¿Qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?
 ¿Acaso piensas en la blanca teoría?
 ¿Acaso
 los brillantes mancebos te atraen, mariposa?¹⁴.

Y la indecisión no se resuelve ni siquiera al final del poema, que parece dejar en suspenso toda elección positiva por la virtud o por el pecado. El alma ansía unirse a ambos, pues en ambos puede saciar su sed de belleza, que en este caso, independiente de la moral, se concibe como el bien supremo:

—¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos!
 —¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!¹⁵

Hemos meditado en el sentido de esa indecisión del alma del poeta, que nunca llegará a manifestar una adhesión al bien o al mal morales. Hasta ahora no se ha reflexionado lo suficiente sobre el significado de esta suspensión del juicio con la que Darío concluye su poema. Edmundo

14. *Ibid.*, p. 153.

15. *Ed. cit.*, p. 154.

de Chasca, que ha analizado la estructura y el contenido de «El reino interior», comparando el poema con el *Crimen amoris* de Verlaine, interpreta ese silencio final como un insoluble debate interior de la voluntad ante la alternativa del pecado o la virtud: «En los versos de Verlaine, el punto de vista es el de la Culpa, figurada por un ángel caído; en los de Darío, el de la Inocencia vulnerable, representada por la Infanta de las manos liliales, el alma sin mancha. De ahí que la figura central del *Crimen amoris* se identifica por su orgullo más con los siete pecados que con las virtudes, mientras que la Infanta de Darío siente con igual fuerza la atracción de ambos»¹⁶.

No obstante, aun teniendo en cuenta la dualidad virtud-pecado en que se debate la voluntad humana, esa indeterminación final del poema, a nuestro entender, revela una postura deliberada y concluyente: la acogida que el alma hace de la virtud y el vicio manifiesta una visión sintética y superadora de la oposición tradicional entre ambos. El alma estima ambas opciones como válidas y lícitas, por cuanto el nuevo criterio moral se halla exclusivamente en la belleza, que es igualmente compartida por las vírgenes y por los príncipes.

Rubén Darío ha inaugurado, dentro del modernismo, una vía que tendrá gran productividad en la literatura contemporánea. En efecto, la vinculación de la ética a la estética será una actitud constante en nuestro siglo: desde el modernismo a la vanguardia, cuyos resultados se perciben en nuestros días. En esa subordinación de la ética a la estética se desenvuelve toda la literatura aparentemente filosófica de Jorge Luis Borges, cuyos axiomas, en apariencia racionales, no poseen más fundamento que el estético, como su autor afirmó en varias ocasiones. La subordinación de la ética a la estética presupone el sometimiento del bien a la belleza, de manera que esta se convierte en el único criterio moral válido. Y que conste que en Darío ya hablamos de subordinación, pues se ha superado la identificación entre belleza y bien, como proponía Martí y también la filosofía tradicional.

Ese imperio absoluto de la belleza, esa coronación de la estética, ha supuesto grandes ventajas para la poesía y el arte contemporáneos, pues ha estimulado la exploración de nuevas vías de acceso a la belleza, como fin indiscutible de la creación artística. No obstante —y tal vez de ello Darío no fue plenamente consciente— la disociación entre moral y estética, en favor de esta última, que conlleva a la anulación de todo criterio moral en el arte, puede originar una crisis de valores humanos que tendríamos que lamentar. Así se produjo en los poetas malditos del simbolismo francés. Y todo ello sin poner en duda su perfección artística.

Arte y moral, más allá del objeto de estas breves páginas, se erigen co-

16. Chasca, Edmundo de: «El reino interior de Rubén Darío y el *Crimen amoris* de Verlaine», en *Rev. Iberoamericana*, XXI (1956), pp. 315-316.

mo motivos de un diálogo constante y fecundo que se ha de mantener siempre entre ambas disciplinas, de manera que una y otra se enriquezcan mutuamente.

CARLOS JAVIER MORALES
Universidad Complutense de Madrid
(España)