

RUBEN DARÍO

Y SU CREACION POÉTICA

ARTURO MARASSO

ARTURO MARASSO

RUBÉN DARÍO

Y SU CREACIÓN POÉTICA

EDICIÓN AUMENTADA



DIRECTOR: HÉCTOR F. MIRI

15 DE NOVIEMBRE 1146 ● U. T. 23 - 2474 ● BUENOS AIRES

PALABRAS PRELIMINARES

El misterio poético de Rubén Darío, la emoción lírica, la música y el esmalte de su verso, la perspectiva cambiante de su paisaje interior, la resonancia de su universo espiritual, cuanto encierra en su poesía un encantamiento indefinible, resiste, en parte, al análisis; lo que hay en él de vate, de iniciado en religiones y mitos, de hombre, en fin, no siempre puede ser convertido en materia de observación microscópica, porque todo eso, don de su alma, vibración de su ser, es él, en lo íntimo de su conciencia extraña, estremecida por el más sutil contacto de imágenes y sugerencias que llegan de los horizontes del mundo, de la historia, de lo eterno.

Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir,

nos dice. Amante de ensueños y formas, le tocó descubrir, casi simultáneamente, desde América, el romanticismo, el parnasianismo, el modernismo, el simbolismo y la escuela romana de Moréas. Y supo de todas las escuelas, de todos los poetas, de pintores y de músicos, de Grecia, de Roma, de la ciencia moderna y antigua, y creó esa quinta esencia de que habla Valera, ese "bronce corintio" y ese "mármol de Jonia". Trajo a nuestra lengua una aleación rara y preciosa. Innovador como Garcilaso, en la métrica y el estilo, por la magnitud de su creación y de su arte, dará, en la lírica castellana, nombre a una época. En sus versos hay un

secreto influjo, un misterio latente, la posibilidad de toda obra futura. Con el ejemplo de Hugo, de Verlaine, de la vasta innovación simbolista, guiado por una estrella que sólo él veía, vino a descubrir el tesoro oculto, a predicar una estética respetuosa de la irradiación permanente de la belleza pura. Espíritu hospitalario, dió, en versos insignes, lección de elevación poética, y a pesar de lo que hay en él de circunstancial y ligero, que se debe al Banville que amó el son de la rima y de los ritmos, tuvo la certidumbre “de la virtud sacra de la divina Idea”.

El mismo nos contó su vida; dejó exactas indicaciones acerca de *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, donde explica e interpreta sus propias poesías. Estos comentarios, tan sinceros, expresan una justa apreciación de su arte y de sus innovaciones, nos llevan al secreto de su espíritu y nos dicen el pensamiento que inspiró sus poemas. Desde las cartas de Juan Valera (1888) sobre *Azul* y del fino ensayo de Rodó, hasta el juicio que acerca de sí mismo escribió el poeta, se hace resaltar en su obra la influencia francesa. Según Rubén, influyeron en su innovación literaria, Hugo, Flaubert, Catulle Mendès, Armand Silvestre, Maizeroy, Zola (en un cuento de *Azul*), Daudet, Díaz Mirón (en una poesía agregada después a *Azul*: “Nada más triste que un titán que llora”), Verlaine, Banville, Aloisius Bertrand, Poe, Gautier (*Sinfonía en gris mayor*), Dante Gabriel Rossetti (*Reino interior*), y “los grandes humanos”. Se llamó cosmopolita, comentó en casi todos sus libros en prosa, con erudita información, la literatura y el arte modernos. En algunas ocasiones recuerda sus estudios “de clásicos y primitivos”, sus primeras lecturas de autores castellanos. Juan Valera enumera con acierto los escrito-

res franceses que él cree que influyeron en *Azul*, desde Hugo hasta Rollinat. “Y usted no imita a ninguno... Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quinta esencia”. Estas palabras de Valera pueden aplicarse a toda la obra poética de Darío.

En *Azul*, dice Rubén, “aparecen por primera vez en nuestra lengua el “cuento parisiense”, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo clásico castellano; la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendès, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta su popquito de Coppée.

Qui pourrais-je imiter pour être original?

me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte”. En más de una oportunidad insistió en idénticas afirmaciones, agregó nuevos nombres de autores franceses que fueron sus modelos. En la época en que compuso *Azul*, Darío había encontrado el secreto de su arte, o mejor dicho, lo había creado. Ese secreto, que aparece en la prosa de *Azul*, se vuelve más sabio en *Prosas profanas*. El poeta seguirá siendo siempre cuidadoso prosista, pero ya no trabajará la prosa como trabajó en *Azul* y a veces en *Los raros*; esa labor de alquimista será después únicamente labor poética. La miel de su estrofa sabe al vuelo lúcido de cada día. Hay en Darío un prosista de obra diaria, y un artifice que hace un cuento de *Azul*, una página de *Los raros*; un poeta que escribe versós, y otro poeta que los concibe, que los elabora como resultado de imponderables elementos que se funden para dar esa mezcla nueva, no conocida. Este Darío de retortas y crisoles, fué el Darío innovador y, al mismo tiempo, escritor sincero y personal, porque las adquisiciones incesan-

tes se transforman en cosa propia, en un idioma en el cual expresaba su original manera de ver, de sentir, con el ritmo de una armonía extraña; son “los elementos, como él dice, que constituirían después un medio de manifestación individual”.

Si hubiese imitado y seguido dócilmente a algún escritor francés, no hubiera llegado a ser innovador. Una buena traducción de Gautier o de los Goncourt o de Flaubert, hubiera podido producir la misma revolución literaria. Es necesario ver qué ha tomado Darío, de Gautier, de los Goncourt, de Ovidio, y cómo lo ha tomado; ver cuáles son los elementos que prefirió y cómo hizo su obra. Dedicaré algunas páginas a *Azul*. Mi objeto es estudiar con detenimiento *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Es preciso leer minuciosamente los novelistas y escritores contemporáneos de Francia, para establecer la correspondencia entre sus obras y las breves páginas de *Azul*. La pintura, la arquitectura, la erudición, la ciencia, le ofrecen sugerencias. El vocabulario de *Azul* es de rara novedad y riqueza. El poeta estudió el vocabulario de cada frase. Las palabras aparecen como creadas especialmente para decir lo que el autor se propone. Es el lenguaje de su constante maestro Víctor Hugo, de Gautier, de Catulle Mendès, de la revista científica; léxico de esmerada selección; “libro parnasiano, y por tanto, francés”, le llama Rubén a *Azul*; obra de esmaltador, de permanente frescura.

También ejercieron perdurable influencia en la imaginación y el pensamiento poético de Darío:

1.—*La Biblia*, en *Cantos de vida y esperanza* y en *El canto errante*. La leía comunmente en la traducción de Cipriano de Valera, y, en los últimos años, en el texto latino de la Vulgata;

2.—*La Mythologie dans l'art ancien et moderne*.

Ouvrage orné de 823 gravures, Paris, 1878, de René Ménéard. Influyó en *Prosas profanas* y en algunas poesías de *Cantos de vida y esperanza*. Rubén consultaba también el grandioso *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, de Daremberg y Saglio; le debe parte de su tesoro de ciencia mitológica.

3.—*Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions*, París, 1889, de Edouard Schuré.

Le latin mystique, de Remy de Gourmont, influyó en *Prosas profanas*, y *La Cathédrale*, de Huysmans, en *Cantos de vida y esperanza*. Ovidio lo acompañó largamente.

Se ha estudiado la influencia de la pintura en la poesía del siglo XIX. Ibrovac resume esta labor en el capítulo titulado: *La transposition d'art*, de su libro sobre el autor de *Les Trophées*. Gautier fué maestro de estas transposiciones, quizá tan antiguas como la literatura.

La poesía y la pintura se desarrollaron en Grecia juntamente, dentro de la misma unidad espiritual y mítica; trataron los mismos temas y se esclarecieron mutuamente. “Jamás, dice Théodore Reinach, ha permanecido extraña la una a la otra: su influencia recíproca es uno de los secretos de su maravillosa fecundidad”.

Las compenetraciones recíprocas de la pintura y la literatura en Francia en el siglo XIX, requieren minucioso estudio. Jousain analiza las correspondencias de Hugo con Corot, con Hubert Robert, con los pintores holandeses; con Lawrence, Callot y Doré; con Watteau, Delacroix, Prud'hon; con Millet, con Jean Veber. El estetismo inglés, la obra de Ruskin, el prerrafaelismo, abren una nueva vía en las relaciones literarias y pictóricas. Ya no es sólo la visión del arte clásico y moderno, de Gautier, de Baudelaire. El retorno a los siglos ante-

riores al XVI, descubre lo ingenuo, lo precioso, lo que llamaríamos preromántico; sin que eso amignore la influencia constante de los genios pictóricos del Renacimiento: Rafael, Miguel Angel, Leonardo, Rubens, Velázquez. Pintores casi olvidados, recuérdese la opinión de Gautier acerca del Greco, adquieren una representación insospechada. Mallarmé es centro de irradiación poética de la pintura contemporánea. Y la imprenta, el grabado, difunden en libros admirables, en revistas, en láminas, milagros de arte de todos los siglos y países. Un trazo de Vinci es sagrado; se exhuman los dibujos, proyectos y esbozos de los pintores. El siglo XVIII, sepultado por la revolución, vuelve a adquirir brillo e influencia crecientes; los libros ilustrados, los manuscritos, las viñetas, los grabados; el arte griego, con la estatuaria y la decoración de los vasos; la Edad Media, el oriente; todo lo que empezó a conocer el siglo XIX en sus comienzos, da sus frutos en la segunda mitad. Darío vivió en ese mundo de pintura, de música, de poesía, de tipografía; y sin olvidar a Leonardo, a Poussin, a Delacroix, imaginó con Moreau, contempló con Samain;

...les bêtes symboliques
dans la forêt du Rêve et de l'Enchantement.

El verso de Verlaine, *Le Moyen Age énorme et délicat*, fué un talismán. Era otra Edad Media, que asomaba como animado y minucioso fresco donde cada detalle descubre un valor simbólico y de arte que es "madurez de lo arcaico". *La Plegaria sobre la Acrópolis*, en su sencillez de línea pura fijada en el transcurso de eruditas vacilaciones, fué una confesión y un descubrimiento. En esa multiplicidad de la cultura francesa, donde aparecen Poe y Li-Tai-Pé, donde el poeta simbolista Quillard traduce a Porfirio y a Jámblico, y en donde

todo vive por virtud del entusiasmo, Darío encontró su aula. No quiso quedarse en la tradición para escribir, —con prestado color local—, la imitación de un cuadro de costumbres, de escuela sevillana, o de una novela naturalista. No aceptó el falso tradicionalismo sin alma, ni llamó cosa extraña al estudio de los cristales, al brillo de la estrella, a la animación continua del pensamiento humano. Si no alcanzó a realizar su obra como la hubiera querido, la realizó como pudo, venciendo a sí mismo:

Y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo.

En Darío hay también un poeta hermético. Muchos de sus versos escapan a la interpretación más sutil; generaciones de eruditos desentrañarán su sentido; el arte de Lycófrón, no le era extraño; en el *Coloquio de los Centauros*, en la *Salutación del optimista*, tiene ese misterio profético.

Al concebir sus mejores poesías, Rubén se documenta, toma notas, lo estudia todo. En *Era un aire suave*, al sentir con un cuadro de Watteau, dice:

Sobre el tacón rojo, lindo y leve el pie.

El “tacón rojo” indica la época de la Pompadour, es una evocación. Podría creerse que al hablar del pie, que aparece “lindo y leve”, el poeta lo hace espontáneamente. Pero si hojeamos un ejemplar, —uno de esos magníficos ejemplares ilustrados—, de *La Femme au XVIIIe. siècle*, de los Goncourt, encontraremos un himno a “la petitesse, la grâce, la tournure, la “lesteté” si vantée, si goûtée, si souvent chantée par le XVIIIe. siècle”, del pie femenino realizado por el arte del calzado, que “lo hace valer”. Asombra que en las estrofas ligeras de *Era un aire suave*, haya una erudición escrupulosa. Al leer *Madame de Pompa-*

dour, la Histoire de la société française pendant la Révolution, de los Goncourt, advertimos que Darío aprovechó delicadamente casi imperceptibles rasgos.

Era un aire suave nos da una idea segura de la composición de muchas poesías de Rubén. El poeta vivió el siglo XVIII, lo vivió intensa y deliciosamente con una generación de escritores franceses, lo vivió con la erudición, con el arte, con la moda. En su espíritu se precisa, poco a poco, una figura femenina: Eulalia; “es maligna y bella”. Las fiestas galantes, “es noche de fiesta”, llenan su imaginación. También su alma de entonces “es un paisaje escogido” de cuadros y de estampas. Una poesía de Dubus, la descripción de una noche de fiesta galante, produce en él la inquietud creadora. Habrá bastado, quizá, que el poeta escuche en Buenos Aires “los violines de Hungría”, para que los mil detalles dispersos se agrupen, para que Watteau y Boucher le den el ambiente y la decoración, y aparezcan las estrofas que ya tenían vida en su espíritu.

Para escribir sus mejores poesías, insistimos, se documenta, quizá sin pensarlo; sabe, siente y escribe. La sugestión, el estímulo, vienen de afuera, el creador es él; sus estados de creación poética atraen e imantan imponderables partículas que viven en su memoria activa, en su entusiasmo lírico, en su sed de profundidad, de novedad y de arte. El mismo Darío afirma, al hablar de *Recreaciones arqueológicas* —título que nos dice que el poeta volverá a dar vida al mundo antiguo—, que estos poemas: “Son ecos y maneras de épocas pasadas, y una demostración, para los desconcertados y engañados contrarios, de que, para realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera, he necesitado anteriores estudios de clásicos y primi-

tivos". ¿Podrá creerse a Pellicer cuando dice que, para escribir las *Soledades*: "Anduvo Don Luis con su espíritu poético examinando cazas y pescas en Opiano; en Claudiano Epithalamios y bodas; palestras y juegos en Píndaro; alabanzas de la soledad en Horacio; tormentas y borrascas en Virgilio", etc.?

Rubén Darío va renovando sus admiraciones y sus fuentes. Del siglo XVIII, pasa al prerrafaelismo. La pintura y las reminiscencias literarias, le sugieren la poesía. *El poeta pregunta por Stella*. Veamos algunas circunstancias. Estela fué su esposa. Muerta prematuramente, en 1892, le dejó honda amargura. Stella no es Beatriz, pero lo conducirá por el mundo sobrenatural de los cielos del Alighieri. De la Beatriz del *Paraíso* a la *Damozel* de Dante Gabriel Rossetti, hay una constelación de mujeres angélicas que se dan la mano y forman una rosa mística, entre las elegidas de la poesía. Darío no olvida las mujeres angélicas de Poe. Vive ahora en la exaltación mística del prerrafaelismo; como el Dante mayor de Italia y el Dante menor de Inglaterra, tiene su Beatriz en el Paraíso. El poeta contempló desde la *Anunciación* de Botticelli hasta la de Rossetti; de pronto, al mirar el lirio, el lirio prerrafaelista, la "lys" insigne que aparece tanto en Hugo y en Banville, al mirar el tallo florido en la mano del ángel de una *Anunciación*, exclama:

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones.

Remy de Gourmont en *El segundo libro de las máscaras*, 1898, reproduce algunos versos de las *Héroïnes* de Jean Lorrain. "Cada una está simbolizada por una flor que se eleva de entre sus pies". Las heroínas son: Enilde, Elaine, Viviane, Mélusine, Yseulte. A los pies de Enilde:

Blanche étoile au coeur d'or, s'ouvre une marguerite.

Esta poesía es gemela de los *Heraldos* de Rubén. Al estudiar *Heraldos*, hago resaltar algunos aspectos de su elaboración. Agregó aquí esta cita de Lorrain para que se vea que este tema tiene su historia. En la poesía de la época de *Prosas profanas*, aparece principalmente en Remy de Gourmont y en Lorrain. Rubén le dió esplendor legendario.

Su espíritu está lleno de reminiscencias pre-rafaelistas, la vida misma lo lleva a esa concepción poética. Ese bello ideal de arte le hizo escribir el *Reino interior*. Al concebir esta poesía, — se sabe cuán difícil es descubrir “la génesis de un poema”, — no se dijo: “tomaré estas líneas de Cavalca, transportaré a Botticelli al verso, traeré esta concepción de Verlaine”. Todo eso estaba en su mente, eso era vida en él, era paisaje interior.

No habrá que olvidar que Darío es innovador, que su preocupación constante es la de ser original y, para eso, necesita un continuo esfuerzo en el enriquecimiento del material expresivo: vocabulario, imágenes, construcción, ritmos. No olvidemos lo que él dijo al hablar de sus modelos: “A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte”.

Decir que el *Coloquio de los Centauros* fué escrito al correr de la pluma, en presencia de algún amigo, — la anécdota se cuenta de distintas maneras, y se la coloca en diversos lugares de América—, es exagerar. La selección de los nombres de los centauros que aparecen en el poema, tomados de la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, de Sánchez Viana, ya es labor difícil. Darío compuso el *Coloquio* con la misma erudita dedicación con que Virgilio creaba y cincelaba las *Geórgicas*.

Las Anforas de Epicuro señalan una transición. En *Cantos de vida y esperanza*, es poeta distinto.

del de *Prosas profanas*. Sus fuentes principales se ahondan con la Biblia, Cervantes, Shakespeare, Dante, Platón, Hugo y la ciencia. Se acerca aquí a la tradición literaria española.

La extraordinaria culminación poética de Rubén se elabora en las letras castellanas dentro del ciclo de Menéndez y Pelayo. Los versos, los prólogos, las ediciones de clásicos, los ensayos, las traducciones, las laboriosas obras de Menéndez, despiertan una viva resonancia hispánica en el joven poeta. Lo siente, lo admira, llega a ser su amigo, va por otros rumbos, vuelve a él o se aparta. Menéndez le da la fe en la raza. Cuando la tradición del siglo XIX se rompe en su postrimería, Rubén oye aún con Menéndez, cree en España, en su sangre, en su destino. El número de la prosa, el pensamiento del gran escritor le infunden levadura de humanista. Por las *Ideas estéticas* conoció doctrinas y formas de belleza. Se acercó a Platón con los místicos españoles extractados por el crítico. Si escribe en un admirable alejandrino: "Toda belleza humana ante su luz es fea", no será difícil encontrar la doctrina en la cita de Diego de Estella, por ejemplo, de Menéndez: "Toda hermosura comparada con la hermosura del Señor es fealdad". La obra de Menéndez crecía a su vista con vastedad de océano. Pertenece este escritor, según Rubén, "a esa ilustre familia de sacerdotes del libro de que han sido ornamento los Erasmos y los Lipsios"; piensa al verlo en un caso de prodigiosa metempsicosis. Menéndez admiró a Rubén Darío desde el comienzo. Dice que de sus innovaciones métricas, de sus abundantes obras, de su influjo, "mucho tendrá que escribir el futuro historiador de nuestra lírica".

Este libro no pretende agotar el estudio de Darío. Sólo la revisión esmerada de diarios franceses: *Le Temps*, *Le Figaro*, de 1887 a 1905, de las

revistas del simbolismo, de las grandes revistas francesas: *Revue Bleue*, *Nouvelle Revue*, *Annales politiques et littéraires*, *Revue des Deux-Mondes*, *La Plume*, *Mercure de France*, *La Quinzaine*, *Revue Encyclopédique*, *Revue Blanche*, *Revue critique*; de la italiana, *Nuova Antologia*, de *The Athenaeum* de Londres, de las revistas de arte, etc., puede darnos una visión del horizonte intelectual de Darío. Se imponía un estudio minucioso de Hugo, de Gautier, de Banville, de los poetas franceses contemporáneos, hasta 1905, el análisis de la obra crítica y teórica del último tercio del siglo XIX. Algún verso de Darío recuerda un cuadro de Böcklin, un dibujo de *La Plume*. Fueron las revistas ilustradas las que le pusieron en contacto con los pintores modernos de Europa. La influencia de la ciencia en la poesía del siglo XIX y principios del siglo XX, dejó en él su huella. Espíritu universal, Rubén exige esa universalidad en el que estudie la extensión de su poesía. Este libro no agota el tema de Darío pero lo abarca, lo comprende en sus múltiples manifestaciones, desde la liturgia católica hasta las ciencias ocultas, desde la escultura griega a Clodión, desde la Edad Media hasta las teorías filosóficas contemporáneas.

La falta de ocio para ordenar las notas, me impidió dar mayor unidad a este volumen. El problema de la versificación rubendariana, que pertenece, en parte, al simbolismo, y el complejo estilo del poeta, se analizan al considerar la creación de sus obras. El desorden que se advierte en este libro se debe a que está hecho, casi siempre, por agregación de partes. La redacción definitiva exigía una labor de coordinación más absoluta y una *labor limae* que no pude realizar. La imposibilidad de reunir en capítulos la materia que quedó dispersa en el volumen, se remedia con el índice analítico.

Este libro reúne investigaciones personales y no tiene carácter polémico; no he querido citar ninguna apreciación ajena que, a mi ver, sea errónea.

El trabajo hubiera sido menos fatigoso si me hubiese bastado extender la mano para alcanzar el libro o la revista que deseaba consultar. Pero gran cantidad de obras y publicaciones periódicas de la época presimbolista y simbolista, es aquí inhallable. Esa búsqueda fué el mayor obstáculo que encontré en esta investigación. A pesar de eso creo haber logrado iluminar la extensión de la cultura y de las fuentes de Rubén Darío, lo que llama G. Cirot, "el alimento de su genio". La penetrante mirada de Rubén iba a lo hondo. Su literatura, dijo: "es *mía* en mí", con el mismo derecho con que la pluma de Cervantes escribe: "para mí sola nació don Quijote". Para él sólo nació la poesía que puebla, inextinguiblemente, los boscajes misteriosos de sus versos.

UNIVERSALIDAD DE RUBÉN DARÍO

Cuando Rubén Darío tenía veinte años dió un largo paso: escribió los cuentos y poesías de *Azul*. El breve libro apareció en 1888, pero fué compuesto, en su mayor parte, en 1887. Para medir la influencia innovadora de esta obra en la lengua castellana será necesario pensar en Boscán, en Garcilaso, en Góngora; en Boscán y Garcilaso, indagadores y humanistas; en Góngora, latinista de misteriosa penetración en el vocabulario, en la sintaxis y en el mito. Rubén llegó a Chile con una cultura en potencia, de joven, a mediados de 1886; se embarcó, para volver a su patria, a principios de 1889. En Chile junta a la página improvisada, de circunstancias, la de arte, de trabajo meditado, descubre su actitud para superarse y forja un nuevo estilo por la riqueza de contenido y el ajuste de lo que dice con la impresión momentánea y la concepción trascendente de la idea y de la imagen.

Encuentra en Chile la amplitud de la literatura europea. Oye de más cerca el rumor del mundo. Ve cuadros, estatuas, bronce, porcelanas, joyas. Lee los grandes diarios recién llegados a la mesa de redacción, las obras científicas, las bellas revistas ilustradas, los libros que acaban de aparecer en Francia; hojea viejas ediciones españolas; no se le oculta nada. Esta riqueza lo deslumbra; como Telémaco, en el palacio de Menelao, se asombra. Piensa luego conquistarla, en llevarla a la palabra escrita. Escudriña a los autores, vive y siente con ellos. El está despierto, busca su expresión, ensaya. "A cada uno, escribe, le aprendía lo que me agradaba". Se inicia en las transposiciones de arte. Ver y hacer, ver y tratar de superar es su designio; transformarse, acrecentarse. Recoge lo modernísimo, los temas de incesante perduración, las tendencias filosóficas de diversas épocas como una realidad viva. El vocabulario que él necesita, el

adjetivo, la frase, el tono se reelaboran en su pluma. Don Juan Valera, que supo ver a *Azul* con mirada tan experta, le dice: "Todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasiano más atildado". Dominaba a Rubén el ardor de la inspiración descubridora; para crear necesitaba elementos raros y preciosos. A principios de 1888 publica en un diario de Valparaíso una crónica que equivale a un manifiesto literario. "No hay que afanarse por aparecer brillante sin tener brillo", afirma. El brillo viene de adentro, es una fiebre, una estrella. Para que ese brillo brote de la palabra será menester henchirla, fijarla. No puede escribirse así, como gran artista "sin el conocimiento de todo; un conocimiento suficiente, no es preciso llegar al fondo. Tampoco sería posible". Cree que el estilo no está en las palabras de moda, que es inútil aprenderse un diccionario de memoria. Habla del don de una "universalidad pasmosa". Descubre "la vieja lengua española", "enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorcía y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente". Este joven que iba a publicar *Azul* en ese año había penetrado en el lenguaje de los clásicos con lucidez de técnico, había visto como pocos el arte de Santa Teresa y de Cervantes. "Tenemos en la lengua castellana, escribe, quizá más que en ninguna otra lengua, un mundo de sonoridad, de viveza, de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura; tenemos fuerza y gracia..." El vocabulario, las letras, las *eles* bien alternadas con *eres* y *enes*, las "letras diamantinas" que pueden quebrarse y formar "hiatos, angulosidades, cacofonías y durezas", todo lo observa. Ha llegado a ver "un orifice pintor, un músico que esculpe". Habla de "los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras"; de "la luz y el color en un engarce". Sabe qué imprenta "gusta de la raíz griega": quiere que el artista saque del "joyero antiguo" de la lengua "el buen metal y la rica pedrería". Cree que la época es propicia por la abundancia de los elementos de la naturaleza y el espíritu. La escuela que él admira es "casi exclusivamente francesa". La audacia conduce al descubrimiento. "Hay audaces, no obstante; ya en Espa-

ña y América”, agrega (1). El audaz por excelencia será él. Ya la rara combinación está creada. No olvidará esa audacia:

Y muy siglo dieciocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita.

No la olvidaba Virgilio al terminar las *Geórgicas*; con audacia juvenil había cantado a Títiro. “Osado” se dice Garcilaso.

Los cuentos de *Azul: El rey burgués* y *El sátiro sordo* aluden a una realidad personal, a una dura experiencia, al bocado amargo. Años de aprendizaje, de fervor y de miseria. Rubén pone al poeta, en estos poemas en prosa, en el centro del mundo; no lo entienden ni el sátiro por ser sordo, ni el frívolo rey burgués ni su cortejo, ni el asno de largas orejas. Se renueva la historia de Wilhelm Meister, del castillo indiferente, en el poeta olvidado en los jardines del palacio del rey del dinero. Extraña afinidad en este año de 1888 en que Rubén divulgaba a Goethe en Chile. En *El rey burgués* y *El sátiro sordo* se habla por apólogos; se caricaturiza a una persona, “rey burgués”, “aficionado a las artes”, aficionado “que favorece con largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores”, a todos, pero que es insensible a la auténtica poesía. Un soberano que vive en el palacio espléndido. Cada línea de *El rey burgués* alude, satiriza a un conocido magnate. Los amigos de Rubén están, probablemente, en el secreto; Armando Donoso lo ha historiado. Este magnate realzado con el título de rey, como en las fábulas, guarda riquezas, colecciones de arte “en un salón digno del gusto de un Goncourt” —recuérdese *La maison d'un artiste*—; desea deslumbrar; tiene esas joyas preciosas y exóticas “por lujo y nada más”. Darío convierte a este rico señor en un rey burgués, en un sátiro sordo. Había advertido ya que en la descripción irónica del fausto del rey burgués se observa el mismo fino procedimiento de narración popular que en *El pájaro verde*, de don Juan Valera, de este enigmático y elegantísimo don Juan, un tanto volteriano.

(1) “Obras desconocidas de Rubén Darío”, edición de Raúl Silva Castro. 1934.

Este procedimiento, dice Lanson, al referirse a los enciclopedistas, es el de los dibujantes satíricos y de los caricaturistas. A sus amigos que le preguntan en Gandalval, en casa del barón d'Holbach, qué vale más, el genio o el método, les responde el abate Galiani con un divertido apólogo: "*El cuclillo, el rui señor y el asno*". Tenemos ya en Diderot el esbozo de *El sátiro sordo*, de Rubén, apólogo en que intervienen Orfeo, la alondra y el asno. No era desconocido el apólogo en la lengua del *Conde Lucanor*. Rubén Darío lo renueva. En una de las cartas a la señorita Volland, trae Diderot el apólogo de Galiani. El asno de que habla Diderot desdeña las atrevidas y brillantes modulaciones del rui señor y se inclina a favor del cuclillo porque repite con regularidad y método los mismos monosílabos. ¡Cómo no había de dolerle esta sentencia al joven Rubén, si parece ser él mismo un rui señor convertido por la necesidad en cuclillo en los jardines del palacio del rey burgués! En *El sátiro sordo* transforma el apólogo de Diderot, crea dos árbitros: la alondra y el asno. El asno desdeña a Orfeo. El tono, la magnificencia, la ilusión tronchada, dan a estos dos cuentos de Darío un valor poético que buscaríamos en vano en Diderot. Rubén vive en el universo encendido por presencias luminosas. Lee a Hugo, llama a *El sátiro sordo* "*mito griego*". Entre el canto del rui señor, de Diderot, y el de la alondra y el de Orfeo, de Rubén, se interpone un delirio poético que Diderot no llegó a sentir y mucho menos el abate Galiani, que puede estar con los abates que "refieren aventuras a las rubias marquesas", y —¿por qué no?— ser amigo del Rubén dieciochesco. Orfeo, en el cuento de Darío, "cantó del gran Jove, de Eros y de Afrodita". Sorprende ya en Rubén su inteligencia admirable para ordenar, saber, decir: *Ab Jove principium* (empezamos por Jove). Nada se le oculta, ni el poder del canto: "desde el principio del cántico brilló la luz con más fulgores", ese "vestirse de luz" del aire ante la música. Confróntese este canto con el de Sileno en la Egloga VI de Virgilio, con el de Homero en el *Ciego* de André Chénier, traducido por Menéndez y Pelayo en 1875. Las versiones de Menéndez y Pelayo dieron la posibilidad de conquistar nuevas extensiones literarias; parte de ese helenismo que Valera descubre en Rubén llegó por conducto de Menén-

dez y de Baráibar. De todos recoge la partícula áurea. En estos dos cuentos, insistamos, Rubén manifiesta su experiencia personal, su visión del mundo; en forma de parábola o apólogo, se aproxima al procedimiento medieval que aparece nuevamente, con intención satírica, en Diderot; lo recoge en este filósofo cargado ya con algunas de sus ideas y lo llena con la vibración universal de arte antiguo y moderno. No imita a Diderot, se le acerca. “Ud. no imita a nadie”, le dice don Juan Valera. “Ud. lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quinta esencia”. Ya no imita, construye.

En el bellísimo cuento *La ninfa*, tiene presente a los novelistas franceses, las crónicas de París, los cuentos del *Nouveau Décameron*; quiere ofrecernos en castellano un mundano y elegante “cuento parisiense”, como lo lee en esta colección de los más ilustres cuentistas franceses del 1885. El futuro miembro del Instituto, en la cena deliciosa de *La ninfa*, en ese círculo parisiense de artistas, en un ambiente soñado y vivido por Rubén mientras escribía, demuestra la existencia de centauros, de sátiros, de ninfas y de monstruos. Nos sorprende la erudición increíble de este pretendido sabio. Con impertinencia gentil de erudito satisfecho y derrochador de citas, muestra lo mucho que ha leído en raros libros: “Afirma San Jerónimo”, “dice Alberto Magno”, “Vincencio vió”, “Enrique Zormano asegura”, “Filemón Traliano...”, etc. A este personaje, miembro del Instituto, académico, lo encontramos en más de un irónico cuentista francés de ese tiempo; ya muchos otros demostraron con la autoridad de San Jerónimo, la existencia de centauros y de sátiros. ¿De dónde sacó Rubén tantas citas para hacer hablar doctoralmente a este futuro miembro del Instituto? Del padre Nieremberg. ¿Podría imaginarse el dócto asceta jesuita que doscientos cincuenta años después disertaría por boca de M. Cocouru, en una cena de artistas, en el Castillo de la caprichosa Lesbia? Darío encontró el arsenal de citas en la *Curiosa filosofía y tesoro de las maravillas de la naturaleza*, Madrid, 1630, del P. Nieremberg. Escribe el autor de la *Curiosa filosofía*: “En su tiempo, dice Vincenzio, que trujeron uno de aquestos monstruos a Francia para que le viera el Rey, y da ciertas señas dél: tenía la cabeza de perro, los demás miem-

bros humanos, los muslos, manos y brazos tan sin pelo como los nuestros... comía carne cocida, bebía de muy buena gana vino". Y Rubén en *La ninfa*: "Vincencio vió en su época un monstruo que trajeron al Rey de Francia; tenía cabeza de perro (Lesbía reía). Los muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros (Lesbia se agitaba como una chicuela a quien hiciesen cosquillas); comía carne cocida y bebía vino con todas ganas". Darío moderniza el estilo, intercala las impresiones que la descripción le produce a Lesbía. No plagia. La cita es de Vincencio, la toma como a las otras, de Nieremberg. Una vez, quizá por errata o por eufonía, adultera un nombre: escribe Filegón en lugar de Flegón.

El concepto de naturaleza creadora, animada, autónoma, viene desde el Renacimiento transformándose y adquiriendo diversa intensidad hasta el romanticismo. Según Rodier, la sujeción a la naturaleza, la máxima de seguirla, pertenece a los cínicos y estoicos; en el siglo XIX perdura con el desprecio a lo artificial, a la *oeuvre de l'homme*. En el joven Darío arraiga esta filosofía de la naturaleza, tan garcilasista, la encuentra en el siglo XVIII, en la poesía romántica y quién sabe en qué libros. En 1877, Fremy, con la colaboración de Feil, logró fabricar rubíes y zafiros artificiales. Rubén tiene en sus manos la noticia tremenda, las fórmulas. A esta noticia, lo mismo que la biografía de los sabios, la leyó quizá en una revista francesa. Le inspira *El rubí*. Darío se documenta siempre, adquiere lo que él llama "el conocimiento suficiente". Y crea el mito panteísta de la coloración de los rubíes auténticos. La animación nerviosa de los gnomos se consigue con el dinamismo de los verbos y la desarticulación del diálogo: "—¡Vidrio! —¡Maleficio! —¡Ponzoña y cábala!—¡Química!" A este procedimiento lo encontró Rubén en un cuento de Ch. Monselet del *Nouveau Décameron* (II 49): "—Invraisemblance! —¡Extravagance! —¡Indecence!" Pero cómo lo supera. El coro de exclamaciones de los gnomos arranca de la defensa de un límite que se ha querido traspasar, de las manifestaciones más secretas de la creación. "¡Vidrio! —¡Obra de hombre, o de sabio, que es peor!" Por distintas vías llega Rubén, ya enamorado de los otros trasmutadores, de los viejos alquimistas, al desdén de la "obra del hombre", artificial, de la del sabio, falsifica-

ción de la naturaleza. Meses antes había escrito: “Hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio”. Eso fué pasajero. El ama “lo puro, lo fuerte, lo infalsificable”.

Esta forma primaria del estilo de Rubén Darío en *Azul*, donde cada frase es una creación personal y refleja a la vez un modo de tantos autores y doctrinas, una manera universal de sentir, se prolonga a toda su obra, la renueva, la vivifica, sin quitarle en nada su originalidad esencial. Las simples notas que agrega a una nueva edición de *Azul: En busca de cuadros*, van de los *Salones* de Diderot a las transposiciones de arte de Gautier; escribe y ve como pintor, trae la técnica de la pintura a la prosa y crea el paisaje poético de la literatura castellana de nuestro siglo.

No pierde nunca el contacto con la tradición española. En 1895 escribe la *Marcha triunfal*. En Buenos Aires y con Verlaine y los simbolistas, asiste Rubén a la noble idolatría de Wagner. La *Marcha triunfal* encierra reminiscencias de Hugo y de Verlaine. En estos versos de apoteosis, de desfile triunfal, no podía faltar una oculta alusión al héroe que bien pudo mezclarse, “ceñido el acero y el arma en la mano”, a las figuras augustas de nuestra historia, don Quijote. Le pide a Cervantes un lugar común que a todos pertenece y que adquiere en el *Quijote*, por su insistencia, jerarquía artística: “Los soldados y caballeros... al cielo abierto, puestos por blanco de los insufribles rayos del sol en el verano y de los erizados yelos del invierno” (I, 13). Este alarde de don Quijote: “resista en los páramos despoblados los ardientes rayos del sol en la mitad del verano y en el invierno la dura inclemencia de los vientos y los yelos” (II, 17), halla una resonancia en la *Marcha*:

Al que ha desafiado, ceñido el acero y el arma en la mano,
los soles del rojo verano,
las nieves y vientos del gélido invierno,
la noche, la escarcha
y el odio y la muerte,
por ser por la patria inmortal...

Todo el rumor de un siglo, en un aire magnífico de Wagner, que pedía Verlaine, se agolpa en esta poesía que prefigura la victoria, en este “triunfo”. El raro poder sintético del genio de Rubén recoge el hecho, el

triumfo del ejército argentino, en su categoría universal. ¿Qué antecedentes tiene en la literatura castellana el desfilar de huestes victoriosas? Rubén leyó en el *Quijote* el catálogo de los ejércitos. Lo había leído en Virgilio. Estos desfiles triunfales de la poesía épica se animan con extraordinaria magnificencia. Dario presenta el rítmico tumulto en la sonoridad de músicas y pasos, ensaya una forma de hexámetro. Las imágenes auditivas se logran con la inmediata observación; el rumor multiforme y movedido de menudos ruidos de armas se consigue quizá instintivamente, por la variedad de las cinco vocales donde cae el acento (u, i, o, a, e):

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros.

La sonoridad, el movimiento, el cambio de tono, la súbita voz de los clarines, la aparición de los cóndores (símbolos como la loba romana), la intensidad de los acontecimientos que el poeta sugiere, se pliegan a este compás grandioso de marcha y de fresco animado. El ritmo rápido y sonoro de voces y pasos se encuentra también en Virgilio (VII, 698):

Ibant aequati numero regemque canebat,

todavía los vemos y los oímos pasar: "Iban en grupos iguales cantando a su rey". Desde el libro VIII, 585 de la *Eneida*, sin olvidar el VII, se establece el paralelismo con la *Marcha triunfal*. Rubén le ha aprendido a su "Virgilio latino" el arte romano del "triumfo". Citaba, en el año en que escribió la *Marcha*, el famoso verso de la *Eneida*: *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*; que es, dice, "la mejor imitación fonética del galope del caballo", "verso, agrega, que todos sabemos desde el colegio". Rubén da el rumor del paso lento de los briosos caballos: "Los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra, —Los cascos que hieren la tierra". La glorificación del ejército argentino, de un desfile, fluye de la mente del poeta con la multiforme riqueza del tema, en un conglomerado henchido de esplendores. Que haya escrito la *Marcha* en un día o en una hora da lo mismo; la escribió él. Este Rubén virgiliano era cervantista. Quizás el mayor cervantista de la lengua. Ningún escritor de nuestro idioma sintió a Cervantes como

Darío. Cervantes lo acompañará en sus viajes por las literaturas antiguas y modernas. En el paisaje lírico de Rubén hay un parque cervantino. De un Rubén que ha leído y sonreído a Ariosto y que estuvo en los jardines de Armida. Toma a veces de Cervantes, quizá sin sospechar, una rara unión de epítetos: “mínimo y dulce”; junta la interrogación verleniana: “¿Es de mármol o no la Venus de Milo?”, la visión de Durandarte convertido en su propia estatua yacente en la cueva de Montesinos: “no de bronce ni de mármol ni de jaspe hecho, sino de pura carne”, cuando dice:

En mi jardín se vió una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva.

Lo unen a Cervantes extrañas correspondencias. “A los pies de la Muerte, escribe Cervantes, estaba el dios que llaman Cupido”. A los pies de la Muerte, en el *Coloquio de los Centauros*, “yace un amor dormido”. Quiere entrar en la tradición de la lengua, emparentarse, hundir raíces en la materia ilustre del idioma, traer de afuera lo que falta, llenar el vacío de lo que acaso fué o pudo ser: “A Garcilaso visteis, acaso”; “Quevedo pudo hablaros”...

En los capítulos de *Los raros* publicados en *La Nación* en los tiempos de fervor y de prédica de arte de Rubén en Buenos Aires, si no siempre supera al prosista de la época de *Azul*, trabaja su estilo con una densidad y riqueza iguales a su universal inteligencia. Florece el ámbito de *Prosas profanas*. Aquellos veinte años tenaces y laboriosos de la creación de *Azul* se acercan a ser treinta:

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña.

En 1900 se interna en la poesía filosófica y en sí mismo. Cincela las *Anforas de Epicuro*. Está más cerca de su humanidad profunda. La técnica se transforma, pero el don de fundir en su arte elementos, recogidos en la exploración del tema, subsiste. Vuelve el antiguo o romántico nocturno a la poesía y a la música. Samain, en *Tout dort*, del *Chariot d'or*, escribe:

Paris est recueilli comme une basilique;
A peine un roulement de fiacre, par moment,
Un chier perdu qui pleure, ou le long sifflement
D'une locomotive — au loin — mélancolique.
Le silence est profond, comme mystérieux.

Rubén, poeta cósmico de la noche, escribe ahora, pasado el novecientos, nocturnos que son en él la meditación del ser, el sentirse a sí mismo:

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cejar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...
En los instantes del silencio misterioso.

En el comienzo de este bellissimo *Nocturno*, Rubén ha tomado de Samain las pequeñas cosas, unas comunes sensaciones auditivas que a todos nos pertenecen: *un roulement de fiacre*, el resonar de un coche, el tono, el modo, lo mínimo de un perro perdido, del silbato de una locomotora, que se transforman en un algo más íntimo, más intemporal, en “el cerrar de una puerta”, en “un eco vago” en “un ligero ruido”, *au loin*, “lejano”: El verso descriptivo: *Le silence est profond, comme mystérieux*, se convierte en un estado del mundo y del alma: “en los instantes del silencio misterioso”; Samain ve París, Darío la humanidad entera, lo legendario y shakespiriano: “Cuando surgen de su prisión los olvidados, En la hora de los muertos”... La meditación sola y entristecida en una ciudad cualquiera donde hay un insomne que escucha “el corazón de la noche”. Descubre el autor francés el valor de ciertas sensaciones casi imperceptibles, Rubén las pasa a sus versos y amplía la extensión de sus imágenes.

Al leer “los que auscultasteis”, suena en nuestro oído el comienzo del soneto primero de Petrarca: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. El *Voi che* dantesco del dulce estilo nuevo. *O voi che per la via d'amor passate, Venite a intender li sospiri miei*. Estamos oyendo suspirar a Rubén con la dolorosa experiencia con que suspiraron Dante y Petrarca. Darío emplea “auscultar” en su significación científica, “los que auscultasteis el corazón de la noche”; en el tecnicismo “auscultar”, que fué palabra vulgar en latín al lado del culto *audire*, quiso poner un escuchar ansioso en las tinieblas de la vida y del uni-

verso. Sólo los que se han sentido en el desvelo nocturno sabrán entenderlo. Lo que tomó de Samain, lo que le fué sugerido por el *Hamlet* de Shakespeare, pasa al fondo del cuadro. Toma un procedimiento de Dante, de Petrarca, pero concibe de otra manera; él vive en otro siglo. Nada parecido se había expresado en nuestra lengua. La traducción de Garcés (1592), de los sonetos de Petrarca no nos comunica la vibración virtual: “Los que de mis suspiros el sonido —oís... Si algo de amor supisteis algún día”. El acento de Darío está en la conciencia humana, en la hora estremecida que más hondamente nos toca: “en la hora de los muertos, en la hora del reposo”; y volvemos a un tema, al de la hora, al *nox erat*, al reposo nocturno del universo, que según A. M. Guillemain, es en Virgilio uno de los principales motivos de las evocaciones melancólicas; para mostrarlo en su expresión más conmovida, recordémoslo en Dante: *Era già l'ora che bolge'l disio*. Siempre en este Rubén, llamado tan injustamente superficial, el acento cae en lo eternamente humano y podemos referirlo al de los más esclarecidos maestros del sentimiento. “Sabréis leer estos versos”, los versos que Rubén está escribiendo, quizás todos sus versos: *Del vario stile, in ch'io piango*. “Como en un vaso vuerto en ellos mis dolores”. Oigámoslo:

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
y el sueño que es mi vida desde que yo nací.

Las más inquietantes voces del ser están en esta estrofa: “lo que yo hubiera sido” si hubiera logrado su parte al coronar las posibilidades; “la pérdida del reino”, polo opuesto al “mejor es no haber nacido”, con el horror al no ser: “pude no haber nacido”, grito de la persona salvada en la encarnación terrena por lo casual; “el sueño que es mi vida”, fantasma que persigue al hombre haciéndole creer que todo pudo haber sido engaño.

En 1905 Rubén tenía treinta y ocho años. Las tentativas poéticas del siglo XIX y comienzos del XX se habían fundido, de varios modos, en su obra. Podemos llamarle simbolista, pero en verdad está fuera de las escuelas. Ya don Juan Valera se lo advertía en 1888. Cuando

Moréas funda la escuela romana, la mejor obra de este grupo ilustre no se escribe en francés sino en español, es el ronsardiano *Himno a Helios* de Rubén, decoro de nuestra lengua. Perteneció a la familia de los escritores universales; oyó todas las voces, tuvo su acento propio, inspirado por una Egeria, por un genio, por una Musa. Pindárico, amigo de Ronsard, “lira de Galia” como él le llama, griego y horaciano, alejandrino, fervoroso de Dante, escudriñador de Hugo y de su técnica, conocedor apasionado de los poetas y del arte de todos los tiempos, órfico, pitagórico, platónico, epicúreo, estoico, ¿gnóstico, al escribir en la *Oda a Mitre*: “Cuando hay almas que tienen el divino elemento”?, deísta, católico, heremético, ansioso de un imposible ascetismo, entregado a la duda, al “no saber”, al remordimiento en *Spes*: “Dime que este espantoso horror de la agonía que me obsede no es más que mi culpa nefanda”; pesimista, sabe que su misión está en el optimismo y se vuelve el poeta de la raza en *Salutación del optimista*, en *Los cisnes*; sabio en geografía poética del mundo, filólogo esclarecido por la intuición artística y el estudio, filósofo asomado al misterio, conocedor sutil de la literatura española, nuestro Banville, descubridor del siglo XV, gongorista y verleniano, intérprete de la pintura y de la música, de Leonardo a Tiziano, de los vasos griegos a las escuelas novísimas, de la música desde el clavicordio a la de Debussy, conocedor de la historia y de la ciencia, político latino, “hijo de América”, “nieto de España”; no existe un ardor de pensamiento que no haya latido en sus sienas. Poeta, vive en la soledad de la creación, intérprete misterioso de un culto, refugiado en “la sagrada selva”. En vano buscarlo en la vida anecdótica, ni siquiera en la *Autobiografía* que él ha escrito. El es más hondo de lo que podría creerse. Ya lo dijo: “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira”. Cuando tenía treinta y ocho años presente que *Cantos de Vida y Esperanza* forman la cúpula de su obra poética. Hasta allí ha llegado. “Y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo”, exclama al exaltar su triunfo egregio.

Yo soy el que presenta en cabeza triunfante
coronada con el laurel del Rey del día.

Iniciado en el culto de Apolo, a quien llama “nuestro

rey divino", el dios lo ha coronado con su laurel profético como coronó a Horacio de laurel delfico. No le entregó la sabiduría sino en momentáneas iluminaciones en que el poeta se vió libre "del cautiverio obscuro". Fué buscando Rubén la verdad, la perfección, el secreto ideal, para infundirlos en la lengua del verso, ávido de poesía esencial, en su absoluta integridad de idea platónica:

Y la vida es misterio; la luz ciega
y la verdad inaccesible asombra;
la adusta perfección jamás se entrega,
y el secreto Ideal duerme en la sombra.

Los polos de su esfera oscilan entre las tinieblas y el esperado día. La eternidad lo amedrenta y lo atrae. Su conciencia abarca el yo y el no yo, se vuelve conciencia del universo, drama. El hombre, "hombre soy", se descubre en él como tragedia o como triunfo. La sinceridad, con rigor extremo, desnuda su hora de investigación y de dolor, su ir a tientas "por los recodos más terribles y oscuros". Su pobre alma, "dulce mariposa "invisible", vive esclava:

Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra
y prisionera vives en mí de extraño dueño:
te reducen a esclava mis sentidos en guerra
y apenas vagas libre por el jardín del sueño.

No puede salir "sin ser notada". Los sentidos implacables vigilan en la torre; se asoma a la luz de la tierra o ve el espanto de las tinieblas. En estrofas maravillosas Rubén Darío nos relató la historia de su alma; al penetrar en el arte y la ciencia de todos tiempos no hizo más que descubrirse a sí mismo, que acercarse a su alma.

PROSAS PROFANAS

En *Hernani*, de Hugo, el viejo duque don Ruy Gómez de Silva, muestra en la gran sala del castillo ducal, los retratos de sus antepasados: de Don Galcerán de Silva, de Don Gaspar de Mendoza y de Silva, al rey don Carlos. "El abuelo español de barba blanca", señala a Darío los retratos ilustres: "Este, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana". El abuelo español señaló cuatro nombres, de representación característica, honra, los cuatro, de las letras hispánicas: adjetiva a Cervantes: "el gran don Miguel".

Pregunta Darío al abuelo por "el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora, y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas".

Es en 1896. Gracián, Santa Teresa, Góngora, aparecen en una nueva valoración literaria. Cuando escribía Rubén, Gracián adquiría nuevo brillo con la fama de Schopenhauer. El adjetivo *noble* expresa la aristocracia del estilo de este genio singular que crece en la admiración del siglo XX. El poeta vió lo que hay de inextinguible y de precioso en la obra escrita de Teresa la Santa. El resplandor místico vuelve a la poesía lírica castellana con Rubén Darío, en el vocabulario, en el neoplatonismo, en la exaltación del alma en su viaje al centro de sí misma, en lo eleusino y cristiano.

La afirmación que traen las *Palabras liminares*: "Hombre soy", se encuentra en el prólogo de *Las contemplaciones* de Hugo: *Homo sum*. En Hugo tiene el significado que le da Terencio, en Darío no.

Dice "quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea", y parece recordar el prefacio de *Cromwell*. Hugo se opone a la imitación; "el que deje su originalidad personal para transformarse en otro... será el dios que se convierte en criado".

No es difícil que Darío, antes de escribir las *Palabras liminares* de *Prosas Profanas*, haya leído prólogos de algunos libros de Hugo.

Este constante anhelo de innovación hizo a Darío apoderarse de cuanta palabra o expresión curiosa encontraba en los autores que leía. En *Palabras liminares*, escribe: “Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa”. Esta repetición fué común en algunos poetas franceses, desde que la empleó Richepin en la poesía *Floréal* del libro *La mer*, en el siguiente verso:

Des fleurs, des fleurs, des fleurs, des fleurs!

En *Palabras liminares*, donde se agrupan tantas sugerencias, del Remy de Gourmont de *Celui-qui-ne-comprend-pas*, y del *Latin mystique*, de la *Suite* a la respuesta a un acto de acusación de *Las meditaciones* de Hugo, de la literatura viviente del simbolismo, el poeta habla con valor y dignidad de “la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente”. La lectura de *Los raros* muestra la múltiple y admirable información de Rubén, en estos años, desde la obra de Homero hasta el poema que acababa de aparecer en una revista francesa o inglesa; su cultura filosófica y científica, su amor a toda expresión insigne del espíritu.

En el prólogo de *Prosas profanas*, el abuelo español parece reconvenir al joven poeta que se aparta de la tradición de las letras castellanas y le señala los antepasados ilustres a cuya norma debe someterse. No le señala los otros, los que, en alguna forma, fueron disidentes y crearon escuela. Recordamos el pasaje de los retratos en el *Hernani*, de Víctor Hugo, lugar que influyó en parte este parágrafo del prólogo de *Prosas profanas* y el magnífico y misterioso poema *Retratos de Cantos de vida y esperanza*, del que puede hallarse todavía perduración en alguna fina comedia de los Alvarez Quintero, donde la madre muestra al hijo pródigo las figuras de sus nobles antepasados. Maurevert da por fuente casi literal de los bellos versos de Hugo —tópico común desde la *Iliada*, cuando Helena describe los héroes argivos— al inglés Shiel, en la tragedia *Evadné*, traducida en parte en la *Revue Trimestrielle*, a mediados de 1828. Hugo escribió el *Hernani* en 1829. Encontremos antecedentes españoles. Boscán en la adaptación del Bembo,

de la *Octava rima*, enumera graciosamente damas y caballeros ilustres. Estos elogios pasan a la novela pastoril y crean una galería de retratos. Lope de Vega, en la *Arcadia* innova, probablemente con la Antología griega. Nos pone frente a una pinacoteca de hombres ilustres. "Este es, nos dice, el leonés Bernardo del Carpio". "Este... es Garcilaso de la Vega". Cuando Rubén, en el Prado, contempló con emoción de raza, en cuadros de preclaros pintores, españoles famosos o desconocidos, y leyó con mirada profunda lo que no está escrito en la historia, quizá recordó a Lope juntamente con Hugo. Dió con la *Arcadia* en el tomo de las obras sueltas del Fénix, cuando leía la "Respuesta a un papel sobre la nueva poesía". En esta respuesta escribe Lope, después de señalar a los gongoristas algún abuelo ilustre, que no es enriquecer la lengua dejar lo que tiene de propio por lo extranjero, sino despreciar "la propia mujer" por la cortesana hermosa. ¡Despreciar la propia mujer! Rubén andaba lleno de universalidad, salido de su casa. En *Prosas profanas* recogía la voz de todas las literaturas. Y ahora Lope se convierte en el abuelo español. Rubén, al despedirse —¡no había de ser para siempre!— le responde: "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París". Estas palabras adquieren pleno sentido en la polémica de la nueva poesía, siempre renovada, donde Lope defiende, el gran Lope, el pobre Lope, universal por su ciencia, la sacra dignidad de la esposa, el desposorio con la tradición de la patria y de la lengua.

ERA UN AIRE SUAVE

Cuando Darío estuvo en París, en 1893, Charles Morice, entonces famoso teorizador del simbolismo, le dió el ensayo que publicó en 1888 sobre Paul Verlaine. Darío debió de estudiar este breve libro con impaciente curiosidad. Morice, que concretó en *La littérature de toute á l'heure* las aspiraciones espirituales de los jóvenes poetas, que fué elogiado por el autor de *Sagesse* en un soneto memorable, coordinó el mundo estético y poético de Rubén Darío, descubrió, podríamos decir, la filosofía verleniana latente en el poeta americano.

Al hablar de las *Fiestas galantes* de Verlaine, Morice

nos hace imaginar “en un parque de Watteau, quizá en el *Jardín de amor* de Rubens”, “des beaux groupes de jeunes hommes et de jeunes femmes assemblés pour écouter en des nonchalantes attitudes quelque *Décameron*. Ce sont de grandes dames en fête, de marquis aux perruques de travers et de petits abbés qui divaguent”. Darío conocía ya, por Gautier, por los Goncourt, el siglo XVIII, la creciente valoración del arte, de las costumbres de este siglo; lo había visto en los tapices, en la pintura, en la poesía lírica de los últimos años del romanticismo, pero Morice se lo hizo más visible al descubrirle el secreto de los pintores frecuentados por la imaginación verleniana. La elaboración del estilo y de las imágenes de *Era un aire suave* empieza ya en *Azul*, y en especial, en la parte agregada posteriormente: *En Chile*, ensayo de ejercicios descriptivos de paisajes, de tapices, de cuadros, que tienden a transformar y a renovar la riqueza expresiva del poeta. En estas páginas, como en algunos cuentos de *Azul*, está visible la influencia de pintores del siglo XVII. Habla de “manos gráciles de ninfa”, II; de “ese brazo de ninfa”, XII; de “las manos gráciles de ninfa”, XI; “tersos brazos de ninfa”, en *Invernal*; y en *Era un aire suave*: “con dedos de ninfa”. Esta insistencia en brazos de ninfa, en dedos de ninfa, quizá sea recuerdo de la linda poesía anacreóntica *De la rosa*, traducción de Baráibar, que Rubén conocía:

Los brazos de las Ninfas
y los dedos del Alba
son de rosa...

Es en *Un retrato de Watteau* (*En Chile*, VIII), que nace también de la sugestión de Gautier (*Avatar*, IX), donde ha delineado el primer esbozo de su arte de poeta “muy siglo XVIII”: “el pie pequeño en el zapato de tacones rojos” se convierte en *Era un aire suave* en:

sobre el tacón rojo, lindo y leve el pie.

La marquesa Eulalia aparece viviente: “Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge”. La descripción se transforma en:

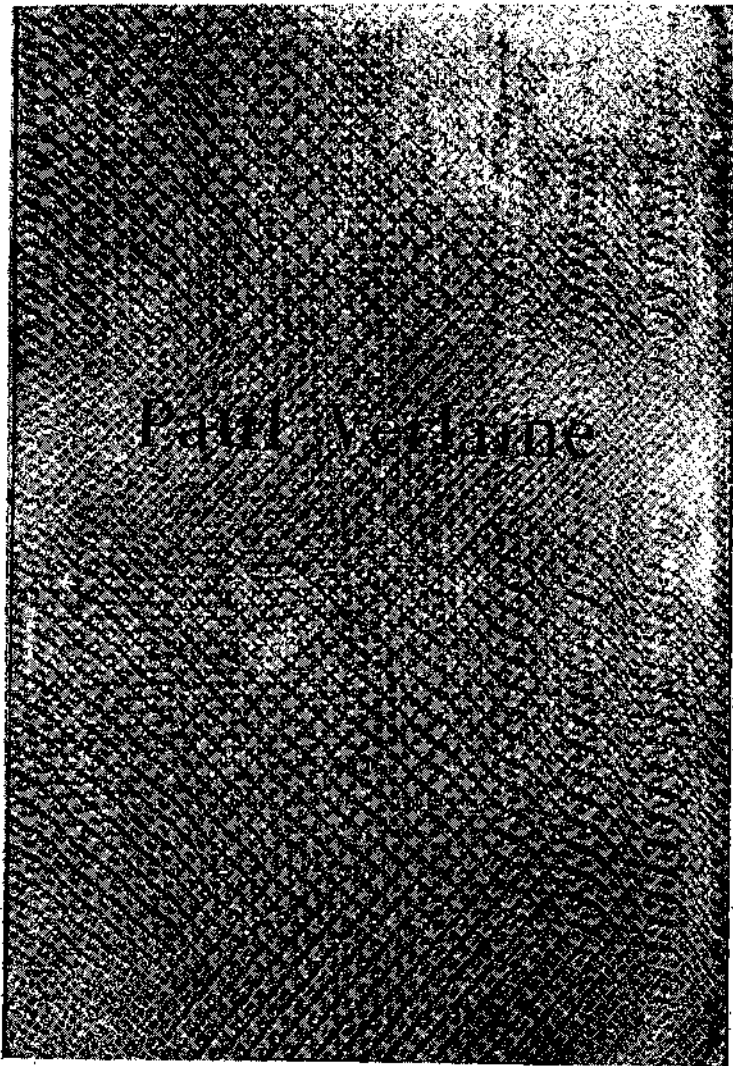


Fig. 1. — Portada del libro de Charles Morice: PAUL VERLAINE.
Ejemplar dedicado a Rubén Darío.

Tiene azules ojos, es maligna y bella,
cuando mira vierte viva luz extraña:
se asoma a sus húmedas pupilas de estrella
el alma del rubio cristal de Champaña.

La decoración de un interior: "La contempla con sus ojos de mármol una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre el plinto; y le sonríe con audacia un sátiro de bronce que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro", muestra una tentativa de transposición pictórica que amplía ahora:

Cerca, coronado con hojas de viña,
reía en su máscara Término barbudo,
y, como un efebo que fuese una niña,
mostraba una Diana su mármol desnudo.
Y bajo un bosque, del amor palestra,
sobre rico zócalo al modo de Jonia,
con un candelabro prendido en la diestra
volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.

El Término es el del jardín de Arlequín y Colombina de Watteau; la Diana está en los jardines galantes de los pintores del siglo XVIII; el sátiro de bronce, se convierte en el Mercurio de Juan de Bolonia. Angel de Estrada señala en *Era un aire suave* "un rastro de las *Fiestas Galantes*" de Verlaine:

L'abbé confesse bas Eglé
et ce vicomte dérégé
des champs donne à son cœur la clé.

Toda la poesía es verlainiana en el asunto y el tono; el vizconde rubio, el abate joven, pueden venir de Verlaine como de la explicación de una pintura de Watteau o de un libro de los hermanos Goncourt. Groussac encuentra en *Era un aire suave* "vagas y múltiples reminiscencias" del Verlaine de *Fiestas Galantes*, de Moréas, de Hugo en *la Fête chez Thérèse*; cree probable que estas reminiscencias sean "las más de las veces" inconscientes; encuentra intencional el recuerdo de un verso de Paul Guigou (1865-1896):

Était-ce en Bohême? Était-ce en Hongrie?
¿Fue acaso en el Noite o en el Mediodía?

Guigou (1), tan admirado por escritores jóvenes, pudo

(1) Véase Ed. Champión, *Le Tombeau de Louis Ménard*, p. XVI, y CHARLES MAURRAS, *Paul Guigou*, en *L'Étang de Beyre*.

Paul Guigou escribió el prefacio de la obra póstuma de J TELLIER, *Reliques*, 1890. El verso de Guigou es así: "Était-ce en Hongrie? Était-ce en Bohême?". Groussac invirtió los hemistiquios:



Fig. 2. — RUBENS: Jardín de amor.

Es noche de fiesta, y el baile de trajes ostenta su gloria de triunfos mundanos.



Fig. 3 — WATTEAU: Fragmento del *Embarque para Citeres*.

Y, como un efebo que
(fuese una niña,
mostraba una Diara su
(mármol desnudo.

ser leído por Darío, pero sería algo forzado considerar el verso de Rubén como imitación. Darío se refiere a un hecho universal y eterno; de todos los lugares “desde Mediodía hasta el Norte” (Ezequiel, XX, 47), y de todos los tiempos. Con exquisita elegancia el poeta enumera las épocas en que pudo acaecer la acción, si así puede llamársele, de *Era un aire suave*, para decirnos:

Yo el tiempo y el día y el
(país ignoro.

Parece recordar más bien a Catulle Mendés, *Le jardin des jeunes âmes*: “Je ne sais en quel temps, dans un pays dont on ne m'a point dit le nom”.

Pater, Watteau, Fragonard, todos los pintores del siglo XVIII han contribuido a crear el ambiente y la decoración de esta poesía. El ritmo brota de la música de Rameau, de los “violines del rey”. Estas imágenes deliciosas se pliegan en ese ritmo ligero y no fijado en la métrica tradicional. Darío suprimió los acentos fijos del dodecasílabo de Selgas o de José Joaquín Palma:

e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos;

vuelve al verso de arte mayor del Marqués de Santillana y de otros poetas del siglo XV.

Charles Morice señala las fuentes pictóricas de las *Fiestas Galantes* de Verlaine. Vienen desde el *Jardín de amor* de Rubens. Charles Blanc dedicó un libro a los pintores de fiestas galantes. Quizá en este estudio se agrupen los modelos de *Era un aire suave*. La decoración de Darío está en el *Jardín de amor* de Rubens (fig. 2), en *Arlequín y Colombina*, en el *Baile bajo una columnata*, etc., de Watteau (fig. 4). Alguna estrofa se refiere a esta obra del pintor de fiestas galantes:

¿Fué cuando la bella su falda cogía
con dedos de ninfa, bailando el minué?

En otras aparece Boucher (fig. 5), como si el cuadro se hubiera transformado en la magia de la palabra:

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos,
y oían, divinas Tisis de Versalles,
las declaraciones de sus caballeros?

La sonrisa enigmática tuvo una rara atracción para Darío. En 1891, hablaba de la sonrisa de la Gioconda y de la Nelly O'Brien del pintor inglés Joshua Reynolds (1). *Era un aire suave* es una poesía de larga elaboración, que refleja toda una literatura acerca del siglo XVIII francés y el conocimiento minucioso de los pintores de esa época. Es poesía simbolista, por la música verbal, por el deseo de hacer del verso una melodía. El repertorio mitológico: Término barbudo, Diana, las flechas de Eros, el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia, pertenecen al arte antiguo, a Hugo, a Watteau, a Fragonard, a Saint-Aubin. Si algún poeta ha dejado un eco, una viva sugestión, en *Era un aire suave*, es Eduardo Dubus, autor del melancólico libro *Quand les violons sont partis*. Darío comenta amorosamente en *Los raros* este libro lleno de "noches de fiesta", de recuerdos del "temps joli qui vit fleurir la Pompadour".

Lors, on vous saluait en soupirant: "Marquise!"
on m' honorait comme un très digne abbé de cour.

(1) TEODORO PICADO, Rubén Darío en Costa Rica, t. 1, p. 76.

Dubus repite: “Les belles sont encore au bal”, “elles valsent toujours”, y Darío:

Pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

“Risa de oro” puede interpretarse con las palabras de Villiers de Lisle-Adam del cuento *Akēdysséryl*: “Le son d’or de son rire”.

De la poesía de Dubus, *Bals*, nació la idea de escribir *Era un aire suave*. En Dubus, está la gota de hiel de la malignidad de las hermosas que “danzan siempre”, como Eulalia ríe, ríe. Pero Darío embelleció el tema. *Bals*, de Dubus, empieza:

Flûtes et violons soupirant leurs accords.

En *Era un aire suave* hay una admirable selección de vocabulario.

DIVAGACION

Divagación es una poesía sabia, ronsardista, de ronsardismo moderno y del siglo XVIII. Lo eterno femenino, aparece en la fascinación de “las mágicas fragancias”, de “la olímpica ambrosía”, del aroma de ambrosía que esparce la cabellera de Venus (*Eneida* I, 403). El aroma es heraldo. “¿Vienes?”

¡Suspira así! Revuelen las abejas,
al olor de la olímpica ambrosía,
en los perfumes que en el aire dejas;
y el dios de piedra se despierte y ría;

Y el dios de piedra se despierte y cante
la gloria de los tirsos florecientes
en el gesto ritual de la bacante
de rojos labios y nevados dientes;

En el gesto ritual que en las hermosas
ninfalias guía a la divina hoguera,
hoguera que hace llamear las rosas
en las manchadas pieles de pantera.

El dios de piedra es Dionisos. Estos versos fueron sugeridos por una ilustración de la *Mitología* de Ménard (fig. 6). En el texto hay citas de Plutarco, de O. Müller, referentes a las imágenes de bronce o de piedra.

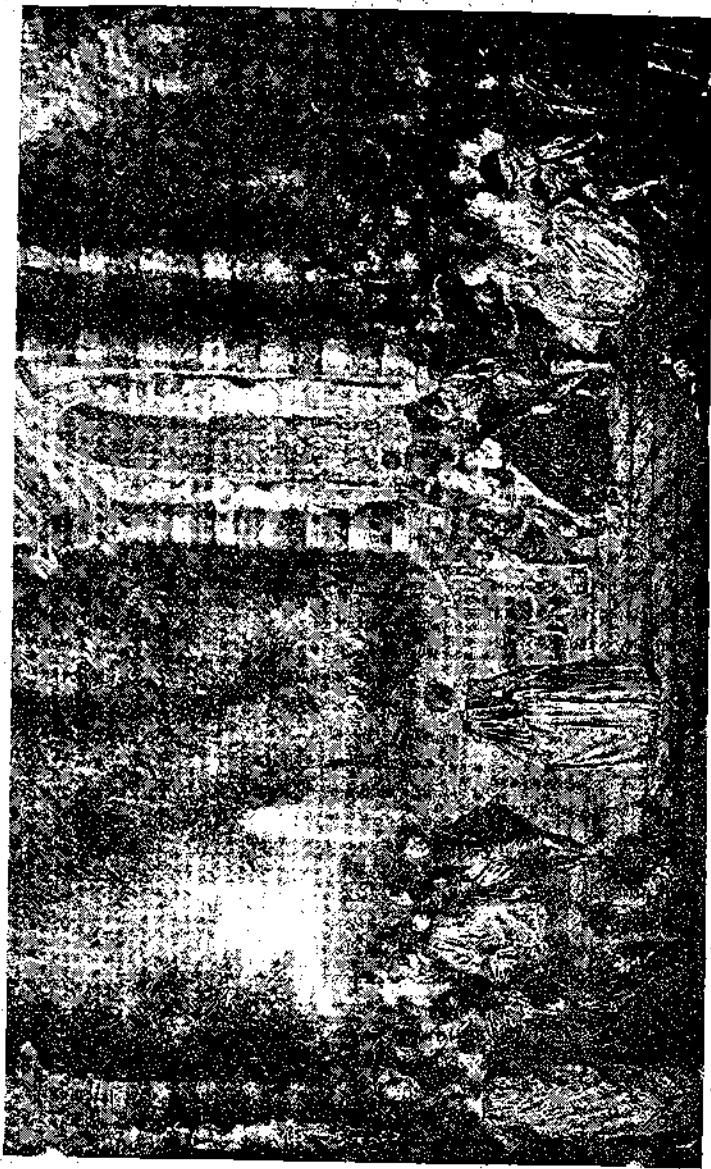


Fig. 4. — WATTEAU: Belle bajo una columnata.

¿Fue cuando la bella su falda cogía
con dedos de ninfa, bailando el minué?



Fig. 5. — Boucher: PASTORAL

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos,
y oían, divinas Tirsis de Versalles,
las declaraciones de sus caballeros?



Fig. 6. — Vaso pintado del Museo de Nápoles
En el gesto ritual de la bacante.

Eran objetos de culto, en las épocas primitivas, las piedras groseras, los pilares de piedra. En el mismo texto y en otra ilustración aparece el “Hermes rústico” de un bajorrelieve antiguo con su barba: “La barba de los Términos joviales”, de que habla Darío. Es la primavera, la época de la resurrección de Dionisos, de “los tirso florecientes”. El poeta vió en la pintura del vaso “el gesto ritual de la bacante”, las ofrendas místicas, el tirso y las antorchas. Menéndez y Pelayo parece recordar también la página que consagra Decharme en su *Mitología* (1878) a la descripción de las bacantes. La descripción de Eurípides “cubiertas con una piel de ciervo” se convierte en Menéndez en: “cubre piel de pantera su espalda”; en *Decharme*: “une peau de cerf est jetée sus leurs épaules”; Menéndez prefirió *espalda a hombro*, quizá recordando a Hermosilla que traduce (*Iliada*, III, 17):

Las espaldas
ancha piel de leopardo le cubría,

en lugar de: “con una piel de leopardo en los hombros”, como literalmente traducirá después Segalá. La transformación de “manchadas pieles de ciervo” en “manchadas pieles de pantera” que ofrece Darío, se debe a la sugestión de Menéndez o a las descripciones pictóricas del cortejo báquico. El culto dionisiaco fué traído a nuestra lengua en 1879 por Menéndez con este *Himno a Dio-*

nysos. Menéndez influyó en *Odas breves* de Gutiérrez Nájera y es probable que su himno sugiriera al poeta mejicano la oda *A Dionysos*. Adviértese ya en Menéndez la persistencia de la y etimológica y decorativa. El tono de Menéndez es el del iniciado de *O Dionyse pater*, citado en las *Saturnales* de Macrobio. Menéndez y Pelayo, en el *Himno a Dionysos*, inspirado en *Las Bacantes* de Eurípides, precedió a Darío en la evocación de la embriaguez dionisiaca:

Ya resuena la mística orgía...
La bacante su peplo deseñe...
Y ya el báquico tiso empuñó...
Cubre piel de partera su espalda...
Coronemos de rosas la frente...

Darío, más plástico, tiene presente los triunfos de Baco, las bacanales, las fiestas en honor del dios, todo el aparato de suntuosidad mitológica de los bajorrelieves y de la pintura de los vasos. Y luego, en versos de refinada elegancia, muestra entre el bosque una visión escultórica de Diana, “el muslo de marfil de Diana”, como recordando a Goujon; y la “Hetaíra Diosa” que pasa en busca de Adonis. “Hetaíra” es uno de los sobrenombres de Venus.

El poeta gusta de Grecia en el siglo XVIII, en las fiestas galantes. Vuelve al tema de *Era un aire suave*. Ahora escucha a los abates, a los filósofos, a los pintores y poetas. Algunas páginas del *Arte en el siglo XVIII*, de los hermanos Goncourt, ejercen una fascinación irresistible. Darío ha hojeado libros con preciosas viñetas, conoce los grabados, ha recorrido colecciones de pinturas. Ha leído descripciones de cuadros y de estampas. Abro *La maison d'un artiste* de E. Goncourt y leo: “Au-dessous sont groupés, autour d'une table, des savants, des femmes, des abbés, au milieu desquels on remarque un seigneur au grand cordon en sautoir”. Es la descripción de un grabado de Gabriel Saint-Aubin. Los Saint-Aubin han dejado una sonrisa en esta mitología graciosa de *Prosas profanas*. Lo mismo Bourguignon y Pater y todos los viñetistas y pintores de ese siglo. Un estudio detenido de la influencia de los Goncourt en Darío nos mostrará sugerencias de estos maestros en el vocabulario y en las imágenes de *Prosas profanas*. Si Th. Gautier,

amó en otro tiempo la forma pagana y se había creado "loco de antigüedad":

Un blanc idéal de marbre esculpté
d'hétaïre grecque ou milésienne,

ahora adora a la mujer moderna, a una italiana: *Un type accompli de modernité*, porque, como el mismo Darío dirá después: "la mejor musa es la de carne y hueso". Y así en la preferencia artística de Gautier:

L'amour, de mon marbre a fait un pastel,
les yeux blancs ont pris des tons de turquoise,
la lèvre a rougi comme une framboise...

Nuestro poeta confiesa que ama "más que la Grecia de los griegos, la Grecia de la Francia". He de creer que más que a las diosas de Clodión, a los modelos vivientes. Vive a un mismo tiempo la realidad y la fantasía, la verdad y el sueño, la vida y el arte, el final del siglo XIX, y el siglo XVIII. Nos ofrece en *Divagación* un curioso catálogo de autores, artistas y personajes: Verlaine y Arsenio Houssaye; Clodión y Fidias; Monsieur Prudhomme y Homais. Afirma que Verlaine es más que Sócrates. Rodó juzgó admirablemente estas "graciosas petulancias". Este epicureísmo se complace, en su elegancia exquisita, en la paradoja brillante y oportuna, casi como de Oscar Wilde. Y como si quisiera compendiar el mundo en cada palabra vuelve a la quèrela de los antiguos y modernos, sin pensarlo quizá, pero con elegancia sutil:

Verlaine en más que Sócrates; y Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte.

Arsenio Houssaye fué en aquel tiempo uno de los escritores franceses más leídos en América. Su naturalismo ligero, maleante e intencionado, debió, en este caso, superar a Anacreonte. Pero la semejanza entre las diosas de Clodión y las de Fidias no la encontró Arsenio, que, fuera de duda, prefería a Clodión, sino Henri Houssaye: "La parisienne du siècle de Louis XV diffère de l'Athénienne du siècle de Périclés autant qu'une tene cuite de Clodión d'un marbre de Phidias" (*Athènes, Rome et Paris*; p. 292). El poeta prefiere, como alguna vez Gautier, el mármol viviente:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia
al eco de las Risas y los Juegos
su más dulce licor Venus escancia.

En una ciencia de sutil refinamiento, de doctos comentarios, debemos rechazar lo burgués y lo vulgar:

Monsieur Prudhomme y Homais no saben nada.

Quizá en *Azul*, en el cuento *El Rey burgués*, haya un reproche para M. Homais. El personaje de Flaubert llegó nuevamente a Darío en una alusión de *Lá-bas* de Huysmans, que debió de influir, como toda alta jerarquía literaria de fines del siglo, en su desdén por el sentir común. El famoso personaje de Henri de Monnier, Monsieur Prudhomme, está en otro lugar. Darío leyó, posiblemente las *Memorias de M. Prudhomme. Monsieur Prudhomme est un veau*, escribía Hugo. Y no es difícil que el Beaumarchais, visto por Monnier, la descripción del jardín del autor de *Las bodas de Figaro*, y el recuerdo de la *Hamadriada*, de Coysevox, por ejemplo, hayan contribuido a la redacción de esta estrofa:

Mientras que surge de la verde grama,
ex la mano el acanto de Corinto,
una ninfa a quien puso un epigrama
Beaumarchais, sobre el mármol de su plinto.

Beaumarchais tenía inscripciones en los mármoles de su jardín; Monnier las transcribe. Son los epigramas que figuran en las ediciones de las obras completas.

El cuadro que evoca Darío:

. Los abates refieren aventuras
a las rubias marquesas,

es decir, los grupos de abates, marquesas, filósofos, el jardín, y la decoración artística de estatuas — en esta poesía es una ninfa — es común en los grabados del siglo XVIII. Aun en los comienzos del siglo XIX, se encuentran las mismas imágenes. Si me hubiera sido posible revisar las colecciones de arte del siglo XVIII, publicadas en la época de Darío, quizá hubiera podido encontrar la imagen inmediata. Véase el mismo cuadro, en que el Amor fué transformado en una ninfa, en el grabado de Debucourt: *Conference de Mme. de Stael* (fig. 7).

Italia está recordada únicamente con las ilustraciones de los cuentistas florentinos. La descripción arranca de algún cuadro del siglo XVIII:

Sones de bandolín. El rojo vino
conduce un paje rojo.

La elección del adjetivo viene de la pintura. Dario recuerda cuadros e ilustraciones de libros; esas magníficas ilustraciones de las ediciones de Boccaccio y hasta si se quiere a Dante Gabriel Rossetti.

¿O un amor alemán? — que no han sentido
jamás los alemanes —: la celeste
Gretchen; claro de luna; el aria; el nido
del ruiseñor...

En cuatro estrofas nos dará el poeta una pequeña enciclopedia de la mitología amorosa de Alemania. Hay un reparo: un desdén a los alemanes. Dario vive en la época del descubrimiento de Schopenhauer; admira a Heine: al "divino Enrique Heine". Vive en el deslumbramiento wagneriano.

Y sobre el agua azul el caballero
Lohegrin; y su cisne...

Es Heine quien le ofrece elementos poéticos de su visión de Alemania. La celeste Gretchen es la Margarita casi transfigurada de las ilustraciones del *Fausto*. Pinta a Goethe con el famoso grabado de Goethe joven, en Francfort. Una transición violenta de imágenes y de tono nos trae de "la luz de nieve" de la luna alemana, a España:

O amor lleno de sol, amor de España,
Amor lleno de púrpuras y oros...

Está en la *tierra solar*; las dos estrofas consagradas al amor español nacen de las mismas fuentes que el *Pórtico*, *Elogio de la seguidilla*, que *La gitanilla*. En *Prosas profanas*, sólo aparece la España pintoresca, la España de Gautier, de Merimée, quizá únicamente de Gautier.

Ahora nos lleva al Oriente. Lo conducen sus autores: Los Goncourt, Judith Gautier, con la visión poética de China y del Japón, y Pierre Loti, con las deliciosas japo-nerías de otoño. El poeta se complace en el arte japonés.



Fig 7. — Grabado de Debucourt

Los abates refieren aventuras
a las rubias marquesas.

Lo ha visto en libros de estampas japonesas y en revistas.

Amame en chiro, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pé.

Leyó a Li - Tai - Pé en el *Livre de Jade* de J. Gautier. Ahí recogió observaciones acerca de la sonoridad del verso del gran poeta, del Verlaine romántico de China.

Pero ya el autor de *Divagación* nos trajo a la India. Es una India fastuosa y deslumbrante; la India de Th. Gautier, de los *Caprices*, una India de mitos y de iniciaciones, quizá también la de Leconte de Lisle. Vuelve Darío a la riqueza colorista de vocabulario. Y el itinerario de su geografía erótica se detiene en el *Cantar de los cantares*. La ruta ha sido curiosa: Una Grecia que es Arcadia y es siglo XVIII, París, Florencia, Alemania, España, China, Japón, India, la Jerusalén salomónica. Casi toda la geografía poética francesa de su tiempo. Stendhal, en su tratado *Del amor*, le ofreció el mapa erótico del mundo. Darío lo adapta a sus preferencias. La seca anotación psicológica de Stendhal, se transforma en una visión preciosista. De este tratado de amor no pasó a Darío sino la sugestión de algún título: “del amor alemán”, quizá la alusión al amor florentino. Aparece, al final, el mundo de los símbolos, tal como figuran en la edad media:

...la serpiente con ojos de diamanto
que está enroscada al árbol de la vida,

que vemos en las ilustraciones manuscritas de las Biblias y en muchos símbolos: “...un árbol... con hojas verdes, e manzanas doradas: e del pie dél salía revuelta una sierpe verde”, como está en el Libro del *Paso honroso* (p. 18), serpiente que se enrosca también, en la pintura prerrafaelista, en *Hamlet y Ofelia* de Dante Gabriel Rossetti, quien a su vez la encontró en los pintores italianos del Renacimiento.

Vemos los dromedarios de la reina de Saba y el unicornio del poeta: “unicornio, cuerno de oro”. El unicornio, “unicornio familiar” de la princesa que pinta Herold, el de los tapices, el de los cuadros de Moreau, viene a Darío no sólo del *Latín místico* de Remy de Gourmont, con su significación simbólica, con la alite-

ración del genitivo: cornibus Unicornium, sino también de la traducción de la Biblia de Cipriano de Valera: “Y sus cuernos, cuernos de unicornio”, *Deuteronomio*, 33, 17, y del *Libro de Job*, 39, 12; “¿Querrá el unicornio servirte a ti, ni quedar a tu pesebre?”. Está en los palacios del poeta. Por eso dice a su reina de Saba:

Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios.

En esta geografía poética, conjunto de esbozos, de tapices y pinturas, las líneas se superponen; al final hallamos un solo rostro, un solo sentimiento:

Amame así, fatal, cosmoplita,
universal, inmensa, única, sola
y todas...

Un único rostro donde se anima la naturaleza toda,
lo eterno femenino del universo, en la elegida:

Amame, mar y nube, espuma y ola.

Valbuena Prat ve, en esta fusión, “el vaho panteísta del fin de siglo, de las últimas esencias del sentimiento de la naturaleza en el XIX”.

SONATINA

El tema de *Sonatina* está expresado en el verso: “El feliz caballero que te adora sin verte”. Tema medieval de la princesa lejana, reaparece en el siglo XIX; aspiración casi mística, flota en los libros de caballería, ideal quizá inaccesible, conquista de un Santo Grial. La princesa lejana no es Iseo, en lo maravilloso de la magia del ciclo bretón, ni es Oriana, ni Angélica. Nos seduce en zoná apacible de soledad y no resignada melancolía; vive en la espera, en el instante indefinible de lo que se aguarda o se busca. El mismo Don Quijote, enamorado de la Princesa del Toboso, cuando mira en lo porvenir del caballero andante, ve asomar a la infanta o princesa lejana, hallada por el héroe en cualquier capítulo de novela caballeresca (*Quijote*, I, XXI). Esa aspiración irreal ha sido admirablemente pintada por Cervantes: “la infanta viene a ser su esposa; el tal caballero es

hijo del valeroso rey de no sé qué reino porque no debe de estar en el mapa". Quimera que adquiere vida en el devaneo de lo imposible, la princesa, si nos detenemos en Dulcinea, que es semilejana, es para Menéndez y Pelayo "una grande y bienaventurada idea platónica"; idea platónica independiente, en la Edad Media, de un platonismo inmediato. No está en una esfera de amor como la Beatriz de *Vida Nueva* o la Beatriz del *Paraíso*, o Laura o todas las heroínas del lirismo erótico y pastoril del Renacimiento. Quizá podamos hallarla en nosotros y quizá no exista en ninguna parte; sin embargo:

Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;

de ese palacio que asoma en los horizontes de la aventura de cuentos de caballeros andantes y de hadas.

En Trípoli de Siria se ven todavía los muros del castillo de la princesa Melisenda, hacia el cual se encaminó, por el mar, el trovador Jaufré Rudel, príncipe de Blaza, que se enamoró de la princesa de Trípoli "sin verla", por el gran bien y cortesía que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. Esta historia novelesca y triste, es la historia del amor a la princesa lejana:

Amors de terra lonhdarna,
Per vos totz lo cors mi dol.

En el Romancero español, Rosaflorida:

Enamoróse de Montesinos
de oídas que no de vista.

En los años en que Darío escribió *Sonatina*, el tema de la princesa lejana había llegado a ser familiar a los poetas modernos, a Heine, a Uhland, a Swinburne, a Mary Robinson, a Rostand. Carducci le dedicó, en 1888, un estudio (*Jaufré Rudel, Poesía antigua e moderna*), y también Gastón Paris (*Revue Historique*, 1893) y Savj López, *Mística profana* (en *Trovatori e poeti*). Pero no es la princesa Melisenda, la que inspiró a Darío, que no obstante debió de tenerla presente en su espíritu.

En 1896 el poeta escribió, en la revista *La Biblioteca*, un comentario de los *Fabliaux* de Bédier. El filólogo

francés, al hablar de los cuentos y fabliaux en la antigüedad, escribe: "Había una vez un joven príncipe, el más encantador del mundo; pero había caído en una sombría melancolía, que ninguna de las bellezas de la corte podía disipar. A las súplicas de sus consejeros, respondía que deseaba por esposa a una joven que había visto en sueños, bella como las estrellas. En otro confín de la tierra, vivía una princesa, la más encantadora del mundo, pero que rechazaba a todos los pretendientes atraídos de los reinos vecinos por el renombre de su belleza. Deseaba desposarse, decía, con un príncipe joven que había visto en sueños, bello como el sol". Bédier se pregunta: "¿Qué historia es ésta? ¿Sin duda el comienzo de un cuento de la condesa de Aulnoy, o bien de Perrault? ¿O uno de los amables relatos recogidos en nuestras chozas por Blade o por Sebillot? No, este príncipe encantador es Zoriadres y la princesa que él ama como ella lo ama, por haberse visto el uno al otro en sueños, es Odatis, la más bella de las hijas de Asia". Este relato está en Ateneo. El poeta lo ha leído en el comentario de Bédier o en el *Banquete de los sabios*.

Darío pasó a la princesa al primer término. No es la piadosa Melisenda, es la entristecida Odatis. Lo que el comentario de Bédier refiere del príncipe, Darío dice de la princesa. No puede distraer su profunda melancolía ninguno de los encantos de la corte. El príncipe "bello como el sol", es en Darío:

más brillante que el alba, más hermoso que Abil.

El asunto de *Sonatina* está en Bédier, pero no la decoración del poema que es de extraordinaria riqueza. El relato de Ateneo, quien a la vez lo ha recogido de Chares de Mitilene, es simple y dramático. ¿De dónde tomó Darío el aparato ornamental? Posiblemente de ediciones ilustradas de códices, pues con excepción de "el teclado de su clave sonoro", que también pudo ser sugerido por la Edad Media o por la fantasía decorativa del siglo XIX, todas las imágenes tienen apariencia medieval. El teclado existió en los siglos medios; el órgano portátil puede parecer clave. Dante Gabriel Rossetti en *Noel* y en otros cuadros prerrafaelistas pinta el órgano portátil con teclado; este teclado está en iluminaciones de manuscritos anterior-

res al siglo XVI. Los pavos reales abundan en las ilustraciones de *La Plume* y otras revistas modernas, en los motivos persas de obras de ornamentación y en historiadros libros de Horas. El poeta, al evocar “el triunfo de los pavos reales”, sugiere la pompa oriental de los jardines, piensa quizá en Botticelli. La dueña, el bufón vestido de rojo, la rueca de plata, el halcón, son motivos medievales y renacentistas de pintores italianos y franceses. Los cisnes, los bellos cisnes de los primitivos de Italia, de las ilustraciones de libros de Horas, de Lohengrin, del Caballero del Cisne, decoran con su blancura los lagos de jardines donde se celebra el triunfo de Venus, del amor y de las damas. La distribución geográfica de las flores: “los jazmines de Oriente, los nelumbros del Norte”, es caprichosa. El hada madrina le presta una coloración de cuento de Perrault. El caballero que trae

En el cinto la espada y en la mano el azor,

viene de la pintura medieval. En las miniaturas de los manuscritos aparece, por ejemplo, el mes de Mayo, caballero con la espada en el cinto y el azor en la mano; va en caballo sin alas. Darío da alas al caballo:

En caballo con alas, hacia acá se encamina
el feliz caballero que te adora sin verte.

Es el *cavallo alato* del *Orlando* (II, 48), el hipogrifo de Roggero (1), el caballo pegaso que está en el fondo del cuadro de Rubens donde Perseo liberta a Andrómeda.

Resalta en *Sonatina* una magnificencia ariostesca. La princesa está custodiada en el castillo por un dragón (el dragón de los cuentos de hadas, de las sagas escandinavas, de ilustraciones de Doré, de las lacas) y por cien negros con sus cien alabardas. La princesa que está en un castillo guardada por dragones aparece en dos sonetos de *Mis paraísos* de Richepin (*La prisionera* y *Los tres fuegos*). Un conocedor minucioso de las miniaturas e ilustraciones medievales y modernas y de la arqueología, podría ver mejor la imagen; apunto de paso el maravilloso castillo, con un etíope en la puerta, que pinta Ariosto en el *Orlando*.

(1) Véase PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cap. XV.

El halcón era la mejor joya de los palacios. ¿Por qué Darío le llama encantado? ¿Es una reminiscencia del ciclo bretón? Ménéndez y Pelayo en *El pájaro de Aglaya*, recuerda el jardín de Armida de la *Jerusalén liberada* del Tasso:

¿Recuerdas cómo el pájaro encantado
después con sabia lengua refería
cuál pasa y se marchita la lozana
única flor que en la existencia crece?

¿Es este pájaro el que habla al oído de la princesa y le dice *collige rosas*? Los boscajes de Armida han quedado como islas paradisíacas en la imaginación de Darío. Así exclama en la *Balada en honor de las musas de carne y hueso*:

Por respirar los perfumes de Armida
y por sorber el vino de su beso,
vino el ardor, de beso, de embeleso,
fuérase al cielo en la bestia de Orlando.

Aunque la princesa es eterna y está fuera del tiempo, la vemos en una fabulosa Edad Media y en correspondencia con nuestro mundo interior. No es solamente mito antiguo y medieval. La princesa tiene la inquietud de lo indefinido, el deseo del vuelo. Quizá sea nuestra alma. Se parece a la infanta de *El reino interior*:

—¡Oh!, ¿qué hay en tí, alma mía?
¡Oh!, ¿qué hay en tí mi pobre infanta misteriosa?

Sonatina apareció en "La Nación" en junio de 1895. Tiene dos variantes. El primer texto dice: "de encantados diamantes", "de los sueños azules", el segundo: "de los claros diamantes", "de los ojos azules". La princesa de *Sonatina* también lo es de los cuentos azules. Los cuentos de Perrault poblaron la poesía simbolista.

José María de Heredia, en el soneto *El Samourai*, de *Los Trofeos*, muestra la aparición del héroe a la que espera, princesa indudablemente:

Elle a vu, par la plage éblouissante et plate,
s'avancer le vainqueur que son amour rêva.

Ibrovac, en su estudio de Heredia, cree que Ferdinand Herold ha trasladado al mundo heráldico *El Samourai* en la poesía *Bellissande* (*Mercur de France*, enero de 1893):

Et voici que, dans l'or du midi qui l'embrase,
quittassé de rubis et casqué de topaze,
L'Amant paraît, le char attelé de griffons.

Ferdinand Herold, poeta que debió de ser muy leído por Darío, ha tocado en *Bellisande*, con decoración semejante a la de Gustavo Moreau, el tema de la princesa que espera.

Darío, al escribir *Sonatina*, no olvidó *La rose de l'Infante* de Hugo. Ahí también están la dueña, el cisne, el jardín, el agua, los "paons étoilés", el gran palacio y, en fin, la Infanta de los ojos azules.

Algunos críticos que creen que la poesía, como escueta novela experimental, hecha de materia bruta, es sólo copia de la realidad inmediata, que ignoran el universo de la fantasía, reprobaron el tema de la princesa. El reproche se debe también a la persistencia de la princesa de los cuentos azules; en Gutiérrez Nájera: "princesita de cuentos de hadas"; la expresión era francesa: "princesse des contes de fées", *Le nouveau Decameron*, 1886, t. 8, p. 4. El poeta no insistió. Y cuando creyó que: "ya no hay princesa que cantar", volvió a verla transformada en lo que él llamaba "el alba de oro".

NOTA — *Ancora de Jauré Rudel*, por Ernesto Monaci, Roma 1894. Nota bibliográfica en *Nuova Antología*, vol. 50, p. 754. Rudel se enamoró de Melisenda, a quien "non avea mai veduto".

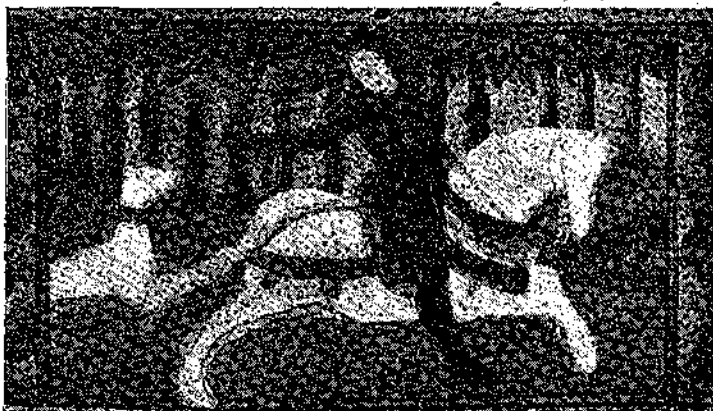


Fig 8 — El mes de Mayo con arcos de caballero.

En el cinto la espada y en la mano el azor.

BLASON

La descripción del cisne fué tentada ya en la segunda edición de *Azul* (*En busca de cuadros*, II). “Un cisne... las alas de un blancor de nieve... el pico húmedo y con tal lustre como si fuese labrado en un ágata de color de rosa”; que en *Blasón* se convierte: en “el ala eucarística”, en “el ágata rosa del pico”. En *Azul*: “enarcando el cuello en la forma del brazo de una lira o del asa de un ánfora” y en *Blasón*:

En la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega
es su cándido cuello que inspira
como prora ideal que navega.

Este blasón del cisne heráldico:

El alado aristóciata muestra
lises albos en campo de azul,

no es solamente el de la condesa a quien dedica los versos, sino también el del mismo poeta. Diego López decía en su *Declaración magistral de los Emblemas de Alcíato* (Nájera, 1615, p. 416): “Los buenos poetas tienen por blasón y armas un Cisne”. Es el cisne, mito de la luz en los países del Norte, ave de Apolo en el Sur, el ave heráldica de Darío. El la ve en su geografía poética. Es Zeus, “el olímpico cisne”, es el cisne de Leda, casi emblema del Renacimiento, es el cisne de Leonardo: “Lohengrín en su príncipe rubio”. La curiosa leyenda — Plinio y tantos otros han querido en vano demostrar que es falsa — de que el cisne canta antes de morir, halla eco todavía en Darío y en la deliciosa poesía de Jaimes Freyre, *Los Elfos*. El poeta, sin oscurecer el mito resplandeciente, encuentra un acento grave (la o da el tono), en el apóstrofe:

Boga y boga en el lago sororo
donde el sueño a los tristes espera,
donde aguarda una góndola de oro
a la novia de Luis de Baviera.

El mito de Luis de Baviera, uno de los raros mitos modernos, unido a la leyenda “del Cisne wagneriano”,

fué difundido entre los poetas simbolistas por Verlaine (*A Louis II de Bavière*):

Salut à votre très unique apothéose...

Encontró eco todavía en una devota plegaria de Amado Nervo.

CANCION DE CARNAVAL

La poesía ligera de Banville, superficial y brillante, no fué admirada por los poetas del simbolismo. Este amor a la rima, penetró en la poesía de Rubén, con la mitología de Pierrot, Colombina, Polichinela, no sólo en la *Canción de carnaval*, sino también en estrofas más nobles, donde Banville se confunde con el Verlaine de *Fiestas galantes*. El juego métrico de la canción de carnaval es banvillesco hasta en las citas de Andrade, Guido, Santos Vega, de la calle de Florida, de Frank Brown. Imitó así los nombres de poetas y contemporáneos, de cosas parisienses, que brotan a cada instante de la pluma del ilustre rimador francés, a quien tanto admira. En un artículo de "La Nación", de marzo de 1895, escribió Rubén el elogio del carnaval, con el mejor repertorio de Banville, a quien llama "el más digno anfitrión, el mejor liróforo de Francia". Las *Mascarades* de *Odas funambulescas*, y otros lugares banvillescos, ya lo advirtió Mapes, sirven de modelo a esta canción de jovial y pueril entusiasmo. Darío quiso decorar el brillo de la conocida procedencia y encabezó estos versos con la cita de *Mascarades*:

Le Carnaval s'amuse!
Viens le chanter, ma Muse.

Estaba impregnado de los graciosos y originales alardes de destreza y elegancia en el manejo de rimas y de ritmos del poeta de *Odas funambulescas*. Alguna expresión de la *Canción de carnaval* se encuentra en Hugo (*Chansons*, I, I, 2): *jambes roses*, y en Darío: "pierna rosada".

Quince años después, en Francia, Rubén, al escribir

el *Pequeño poema de carnaval*, vuelve al tema del poeta parisiense:

Dará púrpura a Momo
en un divino asomo
escarada de un tomo
la sombra de Banville.

BOUQUET

La *sinfonía en blanco mayor* de los *Esmaltes y camafeos* de Gautier, inspiró a Gutiérrez Nájera su romántica poesía: *De blanco* (1888). En estos versos de circunstancias — también Mallarmé los escribía —, Rubén pensará en el “ramo armónico, lleno de elegancia”, del “poeta egregio”, de los *Esmaltes*. En la variación del tema, Darío no quiere competir con Gautier, ni con Gutiérrez Nájera que exploró en nuestra lengua las riquezas del color blanco, ni hacer resaltar la blancura femenina en el triunfo de todas las blancuras. Imaginemos la dama de blanco, la dama blanca. Darío dice que su color es el de los cirios, cisnes, lirios, maragritas, espumas. Y le envía una flor que el poeta arranca de su propia vida:

¡Mira cómo marcha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en mi jardín!

La dama de blanco con la rosa roja en el corpiño ¿es un cuadro de Whistler? Es una pintura de pintor impresionista. Gautier decía, quizá con otra intención:

Oh! qui pourra mettre un ton rose
dans cette implacable blancheur!

El título *Bouquet*, natural en la oportunidad y la elegancia, disonará con el tiempo; es un galicismo pasajero; otra cosa dicen los títulos, en español, *El desdichado*, de Nerval, *Pensar, dudar*, de Hugo, porque llevan una resonancia interna, y por la misma causa, *La Belle Dame sans Merci*, de Keats, que arranca de lo anti-guero de la poesía francesa.

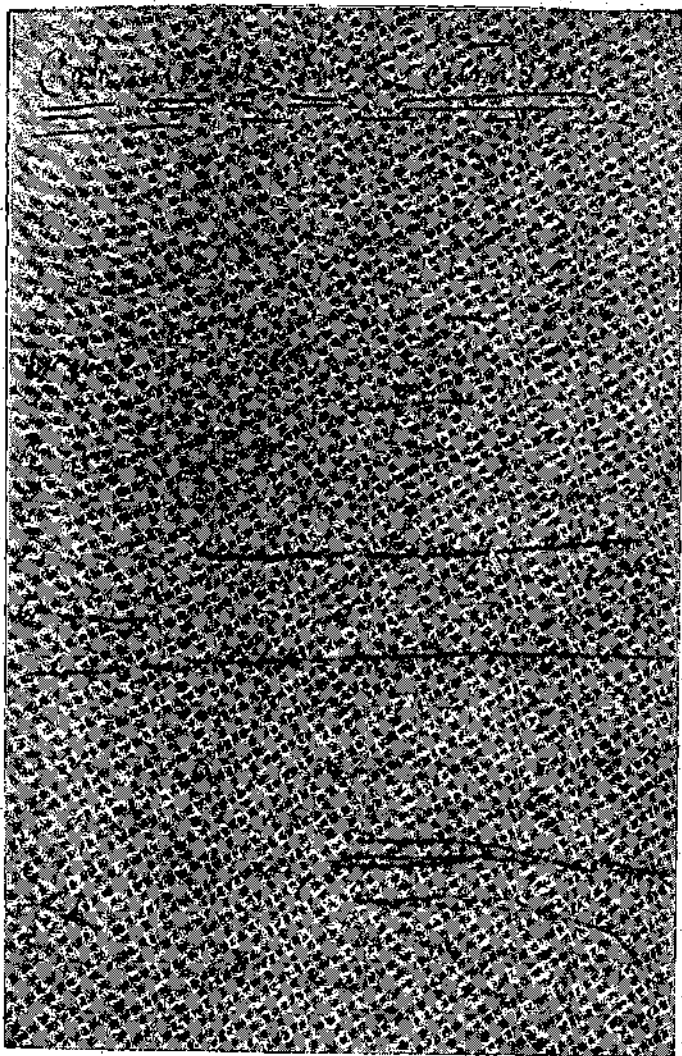
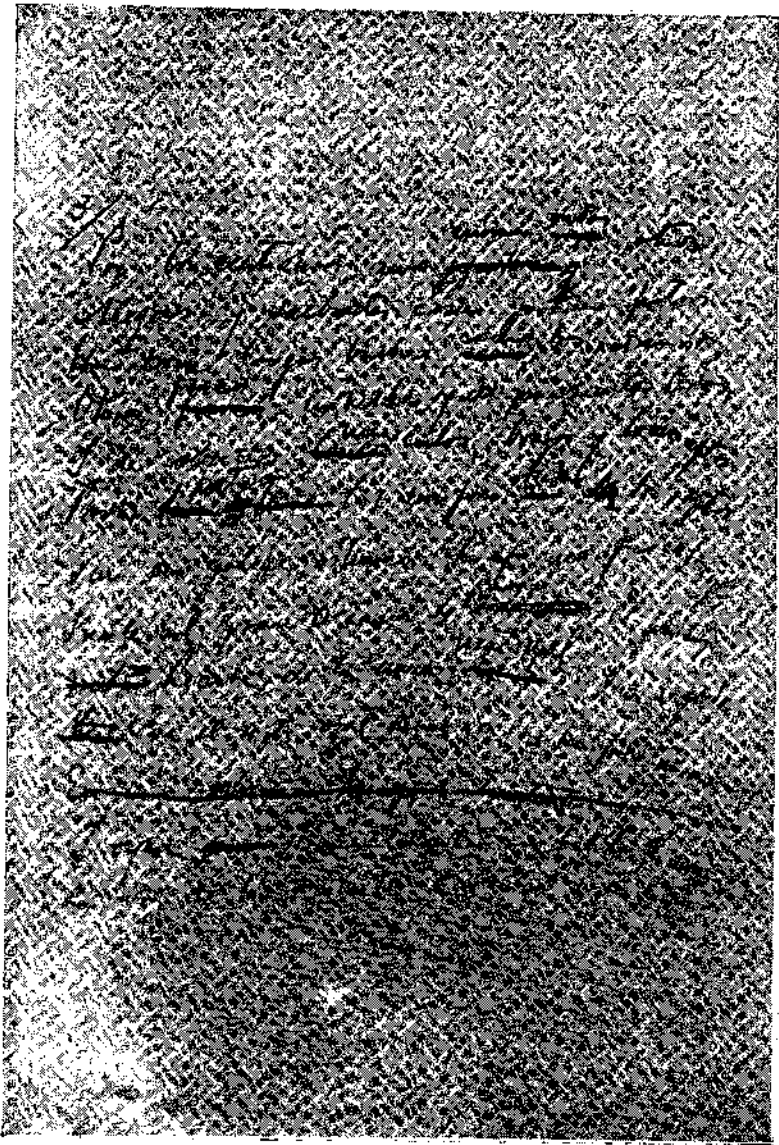


Fig. 9. — Manuscrito de la introducción del Coloquio de los centauros.



HERALDOS

Darío escribe que en *Heraldos* demuestra “la teoría de la música interior”. Breves estrofas anteriores: *Mía* y *Dice mía*, según comenta, “son juegos para música, propios para el canto, “lieds” que necesitan modulación”, para *notes of music*, agregaríamos con Shakespeare. En los libros de versos de Armando Silvestre aparecen poesías “para ser puestas en música”. Debussy fué intérprete musical de poetas simbolistas. La notación musical transfigura estos ligeros juguetes. Debieron de ser escritos o pensados musicalmente. Póngase con ritmo apasionado, este sonetillo que empieza: “Mía: así te llamas”. Leído, une la llama al “triste hasta la muerte”. Cantado es de registro rico desde el exabrupto inicial: “Mía...” Bien podría ser cantada al son de “violines de Hungría”. De *Heraldos*, agrega que “el juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el atributo y la correspondencia”. Probablemente los *Heraldos* nacieron de las óperas de Wagner. Son heraldos medievales, no los de Homero que llegan transformados hasta el *Fausto* de Goethe. El nombre tiene resonancia poética según quien lo escuche. ¡Helena!, despierta inmediatamente en la imaginación reminiscencias y asociaciones. En la inmovilidad de la página escrita queda libre el juego de la fantasía; la representación visual es viva. *Heraldos* se convierte en un raro capricho que sugiere un fresco de un Puvis de Chavannes que fuese mitológico y aéreo; por eso este capricho métrico, más que musical, es, para mí, pictórico. Esta sucesión de mujeres, es quizá teoría interior, anunciada por símbolos heráldicos, donde la palabra crea una nobleza entrevista. Catulle Mendés en *Recapitulation* (*Poésies nouvelles*, 1892), hace una rimada enumeración de nombres de mujeres:

Rose, Emmaneline,
Margueridette,
Odetta,
Alix, Aline,
Paule, Hippolyte,
Lucy, Lucile,
Cecile,
Daphné, Mélite...

Esta enumeración comprende cerca de cien nombres. Sólo hay uno, en Darío, común con los del escritor francés: Yolanda. A esta letanía de original superficialidad opone el poeta de *Heraldos* la aristocracia decorativa de figuras casi divinas, aun estremecidas por su historia y realizadas por el símbolo, que vuelven hacia nosotros en la realidad de la evocación poética. Yolanda, en Catulle Mendés, es un nombre cualquiera como Cecilia, Rosa, es decir, nombre de registro civil, no de mito. Yolanda en Darío nos evoca la realidad histórica, con exaltación legendaria. No fué nuestro poeta en busca de heroínas de Shakespeare, de Goethe; las ha encontrado en su propio espíritu, las prefirió entre todas las sombras que con la eterna Dido vagan en las praderas eliseas.

La enumeración de mujeres en *Heraldos* es de rara erudición, sorprende que Darío haya podido reunir tantos nombres famosos sin ver vulgares. Helena penetró en el modernismo en una apoteosis deslumbrante. En esa exaltación de apoteosis aparece la primera:

¡Helena!
la anuncia el blancor de un cisne.

Huysmans, en la *Catedral* (obra posterior a *Heraldos*), dedica algunas líneas a la reina de Saba, llamada también “Balkis, Makéda ou Candaule”. Recuerda cómo ha tentado a los escritores; la desdaña en la *Tentación de San Antonio*, de Flaubert, y la exalta en la pintura de Gustavo Moreau. La *h.* que Darío agrega a Makeda, a imitación de la ortografía de Leconte de Lisle, es solamente ornamental. Darío encontró el nombre de Makeda en el erudito estudio acerca de la reina de Saba, de J. Deramey, en la *Revue de l'histoire des religions*, 1894. Ahí se le llama “Makéda (Belkis)” “la reine Makéda”.

¡Ifigenia, Electra, Catalina!
Anúncialas un caballero con un hacha.

Une las hermanas, Ifigenia sacrificada y Electra vengadora, a santa Catalina de Alejandría, mártir.

Junta dos mujeres bíblicas: Ruth y Lía, con Enone, herida de Ovidio, ninfa del Ida. Enone asiste en el simbolismo a una glorificación; es mitológico pretexto de versos amorosos de Moréas: *Enone au clair visage*. Y en

más de una poesía moderna asoman las armoniosas sílabas de su nombre, común en las mitologías.

¡Yolanda!
Anúnciala una paloma.
¡Sylvia!
Anúnciala una corza blanca.

Yolanda es la célebre princesa de Flandes. Sylvia, es la hermosa ninfa de Virgilio. Darío dice que “la anuncia una corza blanca”. Silvia poseía una cierva a la que adornaba las astas con guirnaldas, la peinaba y lavaba en cristalinas fuentes (*Eneida*, VII, 487-489).

Silvia y Enone, pueblan la edad de oro de la poesía pastoril del Renacimiento. Malara, al contemplar una joven vaquera en el campo (*Filosofía vulgar*, VI, 67) dice que “Allí se nos representó la pastora Silvia, las Ninfas, la Enone de París”, según cita de Américo Castro.

Quizá se encuentren en la obra poética de Remy de Gourmont, *Las Santas del Paraíso*, los nombres de algunas mujeres de *Heraldos*.

DICE MIA

La primera estrofa de este capricho poético, está dentro de la historia pitagórica del alma tal como la expone Schuré en *Los grandes iniciados* (p. 351):

Mi pobre alma pálida
era una crisálida.
Luego mariposa
de color de rosa.

Es la “pobre alma” verleniana, *l'humble Psyché* de Schuré, que “es tan pronto gusano o mariposa celeste. ¿Cuántas veces ha sido crisálida y cuántas otras mariposa?” El color de rosa también está dentro de la iniciación; también se explica, en parte, en el libro de Schuré y por la tradicional doctrina del amor, que en Fernando Herrera se expresa por “las rojas alas”. En la vida celeste, Psiquis “está bajo el velo de color de rosa de un sueño ondulante, lleno de formas blancas, de perfumes y de melodía”. “Cada alma será una estrofa de poemas vivientes”.

¡Oh Mía!
Tu secreto es una
melodía...

“Por lo demás, dice Rodó, el análisis tiene poco que hacer con estas composiciones (*Mía y Dice mía*), enteramente *irresponsables* por su índole. Copos de espuma lírica que se desvanecen apenas se les quiere recoger en las manos”. El lenguaje de *Dice mía* es místico.

ITE, MISSA EST

El título: *Ite, Missa est*, condensa el asunto; es un elemento litúrgico, ornamental y quizá hermético. El poeta habló de la “misa rosa” de su juventud. Gutiérrez Nájera escribió la *Misa de las flores* bajo la sugestión de Hugo. Huysmans ha descrito la Misa católica en *La Catedral* y la diabólica misa negra en *Lá-Bas*. Darío es católico, pero no siempre respetuoso de los sagrados símbolos. Ahora se presenta iniciado en otra misa, en la “amorosa misa”. En el siglo XV han sido comunes estas parodias de la liturgia católica; esta “irreverencia y profanación” como les llama Menéndez y Pelayo (1); nacen en siglos medievales de cierto libre y cómico regocijo. Suero de Ribera escribió la *Missa de Amor* que termina en esta forma:

ITE MISSA EST

La Misa de Amor dicha es
por modo de vía amante.
Deo gratias ora carte
a quien Amor bueno es.

Cito, por curiosidad, estós versos que Darío quizá no ha conocido. El poeta dice en *Ite, Missa est*:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa
vígen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa
y alzo al son de una dulce lira erepuseular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;
su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa,
sus labios son los úriceos labios para besar.

(1) *Antología de poetas líricos*, t. VII, p. LXXXIX.

Rubén emplea un vocabulario característico en cada una de sus poesías. Los sustantivos *sonámbula*, *evocadora*, *profetisa*, tienen aquí valor especial. Sorprende la inmensa literatura científica y espiritista del siglo XIX acerca del sonambulismo; la palabra sonámbulo adquirió jerarquía literaria; Andrade llama al hombre "sonámbulo del sueño del destino", Jaimes Freyre, en bellos versos, escribe: "Voy a ti como un sonámbulo". El poeta se refiere a las "sonámbulas lúcidas". Darío leía *Los grandes iniciados* de Schuré. Según Schuré la joven Teoclea, que fué, por influjo de Pitágoras, pitonisa o sonámbula clarividente en Delfos, desde la infancia, como sacerdotisa de Apolo, estaba llena de impresiones del santuario, de las ceremonias del culto:

en ella hay la sagrada frecuencia del altar.

Sus grandes ojos abiertos y transfigurados podían contemplar los genios solares y planetarios;

Ojos de evocadora, gesto de profetisa...

Pitia o pitonisa y profetisa, si no se ahonda en sus variantes etimológicas, tienen una significación actual casi idéntica. Esta pitonisa temía a Venus; el amor físico, vagamente entrevisto, le parecía una violación del alma, una ruptura de su ser "intacto y virginal". Ella es:

Virgen como la nieve y honda como la mar.

Al oír a Pitágoras su alma estuvo agitada de profundo estremecimiento, de presentimiento misterioso. Pero Darío, menos espiritualista, en lugar de iniciar en el misterio de otros santuarios, como Pitágoras, en la ciencia de los magos caldeos, "de sus templos en donde ellos "evocan" el fuego viviente en que se mueven los demonios y los dioses", a este ser "intacto y virginal", nos dice:

Apagaré la llama de la vestal intacta
y la faunesa antigua me rugirá de amor.

La pitonisa temía a Venus. Y con razón. De pitonisa la diosa la convertirá en faunesa, en la antigua faunesa. De la comparación del texto de Darío con el de Schuré,

se ve visiblemente un paralelismo y un vocabulario común. Con Schuré se explica el soneto de Darío. Pero Rubén ha incorporado a la visión de Teoclea elementos nuevos; la iniciación pitagórica se ha transformado en "amorosa misa"; el alma de Teoclea es alma de Eloisa. Teoclea y Eloisa tienen semejanzas, aunque remotas. Pero el mayor enigma es el de Monna Lisa. El misterio ha terminado, ha terminado la iniciación. *Ite, Missa est.*

COLOQUIO DE LOS CENTAUROS

El renacimiento helénico moderno influyó en *Recreaciones arqueológicas* y el *Coloquio de los centauros de Prosas profanas*. Desde Winckelmann, la perfección cada día más visible del arte griego se convirtió en inspiradora de la poesía; las sugerencias de la *Simbólica* de Creuzer, de Max Müller, de Luis Ménard, renovaron, en la interpretación de los mitos, aspectos profundos que ya entrevieron filósofos y mitógrafos antiguos. Estos mitos, en los poetas del siglo XIX, se encarnaron en imágenes evocadoras de la forma que hacen que el verso adquiera relieve de escultura. La vida armónica de la belleza y el pensamiento antiguos inspiraba al escultor en el poeta; el filósofo y el artista, al superarse, tendían a un ideal de perfección insondable. Las escuelas de helenistas europeos, en las incesantes oscilaciones de la interpretación y de la crítica, pusieron en manos de poetas modernos la llave de una ciencia sutilísima. Si Rubén Darío no siguió la historia apasionada que lleva a Atenas, a Fidias, a la religión griega, se acercó a ella por el ambiente que le creaban sus lecturas. "Para realizar la obra de modernidad que emprendiera, — escribe, — he necesitado anteriores estudios de clásicos y primitivos". No hay en la obra de Darío la permanente novedad de Homero ni la audacia de pensamiento y de arte de Esquilo; el poeta no ha penetrado con perseverante estudio en los santuarios, ni ha meditado en griego una carta de Epicuro, ni un diálogo de Platón, ni descubrió con Goethe tesoros de sabiduría antigua; pero ningún poeta castellano llegó a dar una impresión de visible helenismo como Darío al escribir el *Coloquio de los centauros*. No importa que haya encontrado sus modelos en ilustraciones de la Mitología de Ménard y se inspirase

a veces en temas griegos vistos en pintores de estos últimos siglos; que para entender a Grecia la contemplara con un cristal alejandrino y latino y con galantería versallesca. Su inteligencia fina y penetrante, el don de la imagen, que pocos han poseído como él, y una vida espiritual intensa, le llevaron a la orilla del mar y a los Misterios antiguos. El *Coloquio* fué elaborándose en el transcurso de meditados estudios, animando el mundo mítico, convirtiéndose en expresión de sutiles aspectos del pensamiento, de inquietudes filosóficas. De ahí que eligiera como personajes a los centauros y sobre todo a Quirón. El poeta pudo acercarse a esta representación del maestro de hombres porque la había vivido en sus "anteriores estudios".

Quirón, hijo de Cronos y Filira, el más justo de los centauros, como le llama Homero, fué médico, filósofo, benéfico maestro. Inició en su ciencia a Esculapio, educó a Jasón, a Aquiles; crió en la montaña a Medeo. Por él Aquiles conocía el poder de las drogas calmantes, y Macaón, el médico, hijo de Esculapio, curó a Menelao herido por la flecha de Pándaro. Había regalado a Peleo la lanza que entre los aqueos sólo Aquiles podía manejar: era un fresno arrancado de las cumbres de Pelión; cuando el Pelida cede a Patroclo su armadura, se queda con esa lanza matadora de héroes. La sabiduría del centauro inspiró un poema de escuela hesiódica, los *Preceptos de Quirón*. "Medita"... es la palabra inicial del fragmento que se conserva. Creación mítica de los precursores de la ciencia, del noble heroísmo que guía al Argonauta, de la templanza y la prudencia; glorificación del espíritu que enseña y anima, es Quirón, según Píndaro, consejero de Apolo, centauro inspirado y profético, diferente de las fuerzas tumultuosas y desordenadas, de los centauros que descienden del hijo monstruoso de Ixión y de la Nube.

La gloria de Quirón no se desvaneció con la epopeya y el lirismo. Eurípides, en *Ifigenia en Aulide*, elogia al maestro: "*Clitemnestra*: ¿Y fué Tetis la que educó a Aquiles, o su padre? — *Agamenón*: Fué Quirón, para que no aprendiese las perversas costumbres de los hombres. — *Clitemnestra*: ¡Bien! Sabio maestro, y más sabio aún el que le confió a su sabiduría".

En esta *Ifigenia* llama a Quirón discípulo de las Musas y conocedor de las generaciones venideras.

Luciano nos lo muestra conversando en el infierno con el delicioso cínico Menipo: “*Menipo*: He oído, Quirón, que siendo dios quisiste morir. — *Quirón*: Has oído la verdad, Menipo; he muerto como ves pudiendo ser inmortal. — *Menipo*: ¿Y cómo se apoderó de ti ese amor a la muerte, cosa tan poco amable para la generalidad? — *Quirón*: Te lo diré, porque eres hombre sensato. No me era ya agradable gozar de la inmortalidad. — *Menipo*: ¿No te era grato vivir y ver la luz? — *Quirón*: No, Menipo: lo agradable, en mi opinión, consiste en la variedad y no en la monotonía...”

Luciano encontró en la leyenda de la muerte de Prometeo un pretexto para su ironía descreída. El maestro Quirón iría a buscar en el Infierno la paz libertadora. Darío expresa este mismo pensamiento:

ARNEO

La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.

QUIRON

La Muerte es la victoria de la progenie humana...

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte...

Por causa más noble descendió Quirón al Hades. Fué a ocupar el lugar de Prometeo, quien no se encontraría libre si un dios no le reemplazara en sus trabajos; Quirón, herido y viejo, descendió a la mansión sombría, inmolándose. Pero aun le vemos en la montaña, no en su condición de Sagitario; estudia las enfermedades de los equinos, la ciencia que alivia los dolores, escoge hierbas, enseña y aconseja a ilustres discípulos, contempla desde una roca el nocturno giro de los astros.

“¡Oh! si Quirón, dice Píndaro, fuera devuelto a la vida, si el poderoso hijo de Cronos Uránida reinase todavía en los valles del Pelión; el Centauro agreste lleno de amor a los hombres, el que educó al dulce artesano de la salud, a Esculapio”.

Un verso antiguo nos enseña, en el cortejo de Dionisos, algunas *centauras*. Luciano describe el cuadro de Zenxis, maravilloso no sólo por lo consumado del arte sino también por la rareza de mostrar en el lienzo una hembra descendiente de Ixión. Imaginamos a estas mujeres equinas, calladas y tristes, en el silencio legendario. Maurice de Guérin evocó ese misterio en su poema. En *La centauresse* de Heredia se quejan del abandono en que las dejaron los centauros enamorados de la mujer:

Car le race de jour en jour diminuée
des fils prodigieux qu'engendra la Nuée
nous délaisse et poursuit la Femme éperdument.

Cuando Hércules iba a cazar al Jabalí de Erimanto, Folo destapó, para obsequiarle, un tonel que le había regalado Dionisos. El olor delicioso del vino atrajo atropelladamente a los centauros, a quienes Hércules aniquiló. El vino era una debilidad de los centauros; esa bebida — cuya dulzura es como la miel — y las mujeres, les originaron desdichas y la muerte. Por el vino despreciaron la leche y perdieron la razón, según un fragmento de Píndaro. Pocas veces este gran poeta se olvida de Quirón: parco, divino, en todo ilustre, y excelente consejero; Píndaro nos transmite el nombre de la mujer del mejor de los centauros y el recuerdo de sus hijas, asociado al ciclo heroico de la expedición de los Argonautas.

El mito de los centauros parecía agotado en Grecia, donde todas las manifestaciones del arte le dieron forma; los alejandrinos y romanos lo remozaron, y en las *Metamorfosis*, Ovidio renovó en la poesía la belleza plástica de la escultura griega. La famosa lucha de los centauros y lapitas inspirará modernamente a Andrés Chénier, un episodio de su poema *El ciego*.

Dante evocó en el *Infierno* a los centauros como solían, en el mundo, ir a la caza: aparecen armados de saetas; el deseo violento y la ira los inmolaron cruelmente. Su guía, Virgilio (XII, 67), señala a Neso, que murió por Deyanira; al “gran” Quirón, unido a la memoria de Aquiles, y a Folo, que siempre estuvo airado. La mano creadora de Doré pintó los fieros monstruos en el paisaje lóbrego. Quirón pasó del arte antiguo al infierno cristiano y quedó esculpido en los bajorrelieves de la *Comedia*.

No es extraño que Juan de Mena viese en los círculos de su *Laberinto* a Ixión:

De los Centauros el padre gigante
allí lo fallamos con muy poca gracia,
al qual fizo Juno con la su falacia
en forma mintrosa cumplir su talante.

La poesía astrológica del Renacimiento mantuvo vivo el recuerdo de Quirón en el signo de Sagitario; la eru-

dición de los humanistas y la creciente lectura de Homero, Píndaro, Virgilio, Ovidio, difundieron el renombre del sabio y prudente hijo de Cronos y de Filira. Malara, que debió de tener presente la *Urania* de Pontano en sus ilustraciones de la *Galera Real*, dedica un párrafo a Quirón al describir los Signos del Zodíaco. Gracián le hace aparecer en *El Criticón* y le llama, por boca de Critilo, maestro de reyes y rey de maestros.

Goethe, en el *Fausto*, evoca no solamente a Quirón, sino con él a la antigüedad; el centauro “educó una generación de héroes, la lucida falange de los ilustres argonautas y a todos cuantos fundaron el mundo del poeta”. Este elogio adulador de Fausto es sutil y penetrante; el mundo del poeta, el mundo mítico, vió animarse la figura del maestro egregio. Y Goethe, en una forma adorable, pone en boca de Quirón las palabras que van haciendo aparecer los rasgos de esa generación de dioses y de hombres divinos. Leconte de Lisle en *Khiron* nos lleva a un mundo primitivo de paradisíaca belleza donde se une la visión esquiliana del hombre que no disfrutaba aún del fuego prometeano, con la hesiódica de la edad de oro, con la que podemos forjarnos ahora en los estudios arqueológicos de la Grecia anterior a la invasión dórica y con la investigación de los geólogos, contaminada de ilusión poética; no obstante, todavía está cerca de Leconte de Lisle la Grecia de Andrés Chénier; Quirón, Orfeo, Aquiles, son los interlocutores de este coloquio del autor de los *Poemas antiguos*, que si Darío leyó con admiración, casi no lo recordó al escribir el suyo. En los *Trofeos* de Heredia descuella la fuga de centauros. Es meditación de solitario, el admirable autoanálisis de Maurice de Guérin, *Le Centaure*. Esta obra personal, antigua en sus elementos esenciales, moderna por la soñadora idealidad, es tesoro de sencillez helénica, de imperceptible pero segura erudición, de vaguedad evocadora. Un viejo Centauro, Macareo, relata al misterioso adivino Melampo la historia de una vida monótona pero intensamente bella. Emilia Pardo Bazán, al juzgar, con juvenil inexperiencia, el sentimiento de la naturaleza en los griegos, dice elegantemente, en *San Francisco de Asís*, que en la fantasía griega “nacieron y pulularon seres monstruosos y emblemáticos, desde los doctos Centauros hasta los Silvanos groseros”. ¿Dónde ha oído doña Emi-

lia que los centauros, si se exceptúa a Quirón, sean doctos? El divino centauro de Guerin, Macareo, lo es. Son doctos los centauros del *Coloquio* de Darío.

En el primer tercio del siglo XIX, Alfonso Rabbe escribió un poema en prosa, *El Centauro*, que Darío no olvidó al escribir *Palimpsesto*, poesía publicada en 1892 con el título de *Los Centauros*.

Los centauros vuelven al paisaje antiguo del simbolismo; aparecen con los silvanos y los sátiros en las colinas y en los bosques de la Arcadia poética. *Aretusa* y otros poemas de Henri de Regnier, están llenos de centauros:

Les monstres du Désir, les monstres de la Chair.

En *El primer libro pastoral*, 1891, Maurice du Plessys tiene un poema *Le centaure*, poema de la escuela romana de Moréas.

El noble mito de Quirón maestro, médico y filósofo, que equilibra dentro de la leyenda la fuerza desordenada y brutal de los centauros hijos de la Nube, encontró en Darío la simpatía que había despertado en poetas antiguos y modernos. ¿Desnaturalizó nuestro poeta la esencia del mito al convertir a estos salvajes montañeses en pensadores que hablan de los eternos problemas? ¿Habría, acaso, que poner en torno de Quirón a Jasón o a Heracles, a Néstor o a Prometeo?

Al hacer la historia de sus libros, el poeta escribe que el *Coloquio de los centauros* es un mito "que exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique, y luego plantea el arcano fatal y pavoroso de nuestra ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano, Thanatos no se presenta como en la visión católica, armada de su guadaña, larva o esqueleto, la medieval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura, casta, y con el amor dormido a sus pies. Y, bajo un principio pánico, exalto la unidad del universo en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar". En su *Autobiografía* nos dirá que, entre otros de sus poemas, el *Coloquio* necesitaría largas explicaciones.

Los centauros que Darío evoca ya no pertenecen a este

mundo; pero no son sombras como las que Ulises encontró en el infierno. El poeta los hace retornar a la vida en el descenso milenario de las almas. En una Isla Afortunada, Isla de Oro, encontró el escenario del *Coloquio*. Quizá esta arcádica Isla de Oro esté también entre *Les îles d'or* de *Mis Paraisos* de Richepin, que Darío celebra en *Los raros*: "Islas de oro pálido, islas de oro rubio, islas de oro negro, todas sois como países de ensueño". Los elegantes centauros, filósofos apacibles, no se expresan como en la dura edad en que se llamaban Arctos, Licos, Eurinomos, Bianor, Agrios, Petraios, Drialos; los ilumina el sol en los campos Eliseos de la fantasía. Las bestias robustas que lucharon con héroes y sucumbieron en terribles combates, se interesan ahora por problemas que hacen meditar; aman la sabiduría. Imaginémoslos "en la isla en que detiene su esquife el Argonauta", como los vió la tradición alejandrina y latina. Los personajes del *Coloquio* tendrán presente la aventura que les ocasionó la muerte. El poeta los toma, con la historia de cada uno, de las *Metamorfosis* de Ovidio. Llega un rumor de tropel de entre el bosque. El verso alejandrino se transforma:

Son los centauros. Cubren la llanura. Los siente
la montaña. De lejos, forman son de torrente
que cae.

Sorprendería este rumor de cascos, si fueran sombras los centauros; del Quirón, de Goethe, que retorna como el de Darío, escucha Fausto el mismo son de galope.

Así los ve Henri de Regnier en la poesía *Déjanire* (1895):

Galopant sur la grève et s'ébrouant aux flots
qui mouillaient leurs poitrails et fouaillaient leurs galops
sur le sable marin et les galets sonores...

Unos son enormes y rudos; otros jóvenes y ágiles; imberbes o de largas barbas. Detienen su galope frente al Océano:

Y oyen seres terrestres y habitantes marinos
la voz de los crinados cuadrúpedos divinos.

Quirón empieza alabando las Musas, como haría Hesíodo, y recuerda "el triunfo del terrible misterio de las co-

sas". Vuelven los días gloriosos; animase en el cuerpo del Centauro:

La sangre del celeste caballo paternal,

de Cronos, convertido momentáneamente en caballo al engendrarlo.

Al animar el poeta a los centauros alude a la representación escultórica de los ríos:

Unos con largas barbas como los padres-ríos,

El llamar *padres* a los ríos, epíteto que les corresponde en su verdadero sentido, quizá pueda ser una sugestión momentánea del famoso grupo del Nilo y sus afluentes (*Myth*, fig. 120). Es curioso que las diferentes representaciones de ríos que enumera Menard estén aplicadas a los centauros por Darío. *Les vieillards à longue barbe*; los afluentes como *jeunes gens imberbes*:



Fig. 10. — El Tiber, Museo de Louvre.

Unos con largas barbas como los padres-ríos, otros imberbes.

El uso del sustantivo epíteto ha sido vuelto famoso por Víctor Hugo: *Le père promontoire*, (LANSON, *L'art de la prose*, 244). El epíteto era usual en la poesía latina: *Thybrī pater*, *Eneida*, VIII, 540. Los poetas españoles del Renacimiento han animado los ríos. Garcilaso personifica al Tajo, al Danubio, al "viejo Tormes": "No recostado en urna al dulce frío de su caverna umbrosa". Herrera, en sus *Anotaciones a Garcilaso*, pp. 312, 315, toca extensamente este punto en los poetas latinos e italianos.

En su *Elegía XI*, dice del Betis: “i al cielo alzo la barba revestida de verde musgo...”; Gil Polo, en la *Diana*, representa al “viejo Turia”, con “los brazos vellosos, la barba limosa y encanecida... reclinado sobre la urna”. Eco, ya lejano y apagado, de una religión de la naturaleza que llega desde la poesía homérica, *Odisea*, V, 443-452.

Reto elogia a Quirón. Llega del Zodíaco el Arquero; trae enredadas a sus crines abejas griegas como si aún viviese en la tierra; muestra aún la cicatriz del dardo de Heracles que no pudo causarle la muerte. Tan rápidamente transcurrió el ciclo milenario que parece que la muerte no se hubiera producido; fué como en un abrir y cerrar de ojos. Quirón aun tiene abejas en las crines. “Aun tienen sal las manos de su dueño”, dice Lope. Darío imagina a Quirón con crines, intonso; pero ha de darse a esta palabra la significación de cabellera, como la emplea Fernando de Herrera al escribir “crinado Apolo”. Habría que recordar a Píndaro para encontrar acentos semejantes a los que en los labios de Reto se elevan en loor del Filirida. Heracles dominador, benefactor heroico; ha herido impensadamente al maestro. Pero Quirón ha dado al potente hijo de Zeus y de Semele la ciencia moderadora de las pasiones. Le enseñó el misterio de la música que, siendo divina, lleva el alma a la armonía del universo. Esta doctrina pitagórica y platónica que Darío conoció en múltiples fuentes, ha brotado en el *Coloquio* de la sugestión de la medalla de *Hercules Musarum* (fig. 11):



Fig. 11. — Hércules tocando la lira.

Y Herakles, descuidando su maza, en la armonía de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno...

El hijo de Ixión, Abantes, glorifica la naturaleza, la vida existente en la roca, en el árbol, secreto de una mis-

ma fuerza que se manifiesta de diversos modos. Quirón habla del secreto de las cosas: en todo hay un alma, aun en cada gota de agua del mar; la naturaleza multiforme tiene una voz única y propia. Todo parece decirnos algo; hay una palabra que constantemente nace.

El vate, el sacerdote, suele oír el acento desconocido.

El ixionida, hijo de la Nube, según Folo, tiene por gracia materna el don de adivinación. Nefele, engañadora amante, moradora de la cima de las montañas, personaje multiforme, ha tenido sus intérpretes. Darío, al revivir en ¡*Eheu!* su antigüedad perdurable, nos dirá:

Nefelibata contento
creo interpretar
las confidencias del viento,
la tierra y el mar.

Rompe con su pecho el centauro veloz las malezas y espesas ramas, el eco más sutil llega a sus oídos; por entre la hojarasca de los follajes, ve en la oculta fuente y acaricia con la mirada,

Las curvas de las ninfas del séquito de Diana;
pues en su cuerpo corre también la esencia humana
unida a la corriente de la savia divina
y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.

Darío sugiere la naturaleza doble del centauro, pero en este pasaje es triple; algunos mitógrafos quieren también que sea triple la naturaleza de los sátiros.

Orneo sabe "el secreto de la bestia". Hay seres benignos y malignos. Quirón arguye que los seres no son ni malignos ni benignos, sino formas del enigma. Astilo que es augur, (augur Astylos, *Metam.*, XII, 308), exclama:

El Erigma es el soplo que hace cantar la lira.

La poesía está en el misterio de las cosas. Charles Morice en *La littérature de tout à l'heure* (1889), afirma que el "sentimiento del Misterio es el fondo viviente de la poesía".

El vate, el aedo, el adivino, son sensible instrumento de la voz divina; la diosa dicta a Demódoco en el poema homérico; el espíritu dionisiaco inspirará el drama ático; la obscura elaboración del mito órfico convertirá al aedo

legendario en vidente; en el pensamiento platónico el poeta es intermediario entre dioses y hombres; los épicos y líricos, cuando crean, están inspirados y poseídos como las bacantes; en esta enajenación, los poetas son intérpretes; es el dios el que habla; esta noble doctrina platónica estaba arraigada en el pueblo que tuvo la devoción de las Musas; a los viejos poetas se les creía con el don de adivinación; existían oráculos atribuidos a Orfeo, a Museo, a Hesíodo. Darío recordó esta gracia otorgada por la Musa a sus elegidos:

La clave de los hechos
conócela el vidente; Homero con su báculo;
en su gruta Deifobe, la lengua del Oráculo.

Aunque sea discutible la atribución a Homero del báculo de los augures — *lituus*, — no lo es el poder adivinatorio del poeta. Quizá Darío haya querido referirse a Hesíodo: “Hesíodo con su báculo”, o sea el cetro o bastón que le dieron las Musas al comunicarle el don profético de cantar lo pasado y lo futuro (*Teogonía*, V. 30). Esta confusión entre el rapsodo hesiódico y el rapsodo homérico está en la *Historia del lied*, de Schuré (2ª ed. 1876): “Cuando los rapsodos, con una rama de laurel en la mano, como signo de su santa misión, cantaban la cólera de Aquiles o las aventuras de Ulises”. Puede ser también que se refiera al cetro de Orfeo de que habla Schuré en *Los grandes iniciados* (p. 249). En el *Coloquio*, el enigma “que hace cantar la lira”, es la intuición del mundo incognoscible, el anhelo de la verdad que nos arrastra hacia el misterio.

El centauro Neso, poseído del rapto de amor, que pagó con la vida, exclama como si pensara en el misterio de la Gioconda, de la Eulalia rubendariana:

¡El Enigma es el rostro fatal de Dejanira!
Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella;
aún mis pupilas llama su claridad de estrella.

Para Neso existió la terrible fatalidad del amor; tras la adorable hermosura de la mujer vienen el dolor y los males; “por ella el ixionida dobló su cuello fuerte”. La conversación de los centauros pasa así del misterio de la existencia y del universo a la evocación de las mujeres amadas. Quirón relata el nacimiento de Afrodita; la

luz, la gracia se esparcen por el mundo con la diosa; Hesíodo fué el primero de los poetas antiguos que relató el nacimiento de Venus. Los dioses y los hombres la llamaron Afrodita, Citerea, — la de hermosa diadema, — Ciprigenia, Filommedes. Nació la hierba bajo su pie sonrosado; seguíanla Eros y el Deseo. Dárfio, en el elogio de Venus, está cerca de Hesíodo y del himno a Venus del *Khirón* de Leconte de Lisle, sin olvidar a Laurecio: *Hominum divumque voluptas, Alma Venus*. Laurent Tailhade escribió con este encabezamiento un *Hymne a Aphrodite*. La poesía y la pintura, — un poeta simbolista recordará a Botticelli —, se han disputado la gloria de embellecer el instante:

Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa
con la marina espuma formaba nieve y rosa...

La afirmación, no del todo exacta, de que de la sangre de Uranos, abuelo de Quirón, nació Afrodita, se debe al soneto de Heredia, *La naissance d'Aphrodité*:

L'Océan s'entre' ouvit, et dans sa nudité
radieuse, émergeant de l'écume embrasée,
dans le sang d'Oura'nos fleurit Aphrodité.

Estaba ya este dato en la *Mitología* de Ménard: “De la espuma del mar, fecundada por la sangre de Uranos (el Cielo), nació”... De Ménard la tomaron Heredia y Darío. Esta variante se encontraba ya en castellano en el Tostado (*Las XIV Questiones*, ed. de 1561, fol. 159: “y esto es como que verdaderamente Venus oviesse seydo formada en el Mar de la sangre y del espuma”).

En los alejandrinos descriptivos de Venus y de su cortejo marino, el poeta no olvida el siglo XVIII, la apoteosis de la diosa en los cuadros de Albani y de Boucher que reproduce Ménard en su *Mitología* (fig. 12); el poeta adapta algunas expresiones del texto de Ménard y de la explicación de la pintura: “hocicos de hipocampos”, “tritónicas melenas”.

Los curvos hipocampos sobre las verdes ondas
levaron los hocicos; y caderas redondas,
tritónicas melenas y dorsos de delfines
junto a la Reina nueva se vieron.

“¡Venus impera!” es la voz que llena el universo.
Pero el salvaje Eurito no puede olvidar los ojos de Hi-

podamia. Estamos seguros de que vuelto a la vida trataría de robarla aunque lo volvieran a matar. La bestia instintiva, violenta, tocada por el amor, que ahora suspira, padeció igual mal que Neso. La embriaguez y la lujuria le hicieron quebrantar los deberes de la amistad con Pirítoo, que había de recordárselos Teseo dándole muerte. En las metopas del Partenón estaba esculpida la lucha de Centauros y Lapitas, universalizada después que Ovidio, y que era una gloria de Atenas. Eurito y



Fig 12 — BOUCHER: Nacimiento de Venus.

Tritónicas melenas y dorsos de delfines.

otros muchos descendientes de Ixión morirían en las bodas de Pirítoo y de Hipodamia. La vieja leyenda cuenta que los que se salvaron fueron transportados a

la isla de las Sirenas donde perecieron. En vida, los hostigaron Teseo y Heracles. Heredia, en un soneto célebre, pinta el espanto con que vuelve a la manada un centauro joven que cree ver, con la luna naciente, alargarse el gigantesco horror de la sombra de Heracles detrás de los monstruos en fuga.

Las fábulas antiguas, si se exceptúa la descripción que hace Luciano de la pintura de Zeuxis, no recuerdan los amores de los centauros con hembras de la propia raza. Pero sí, la pasión violenta que les despierta la mujer; por eso la acechan y la roban. Una estatua antigua representa a Eros a la grupa de un centauro. Hay una expresión inefable y dolorosa en el rostro que se vuelve suplicante al vencedor de hombres y de dioses. El pintor Rubens, en decorativo triunfo, muestra a la bella Deyanira en la espalda de Neso.

Eurito, que es quien raptó a Hipodamia, dice que no podrá olvidar sus “ojos radiantes”.

En el episodio de Neso y Deyanira del *Coloquio* quizá haya sugestión del *Rapto de Deyanira* de Rubens y de la figura de un espejo etrusco (fig. 13) que reproduce Ménard, (*Myth.* f. 614 y 615): “Mi espalda aún guarda



Fig. 13 — Rapto de Deyanira.

 Mi espalda aun guarda
 el dulce perfume de la
 bella.

el dulce perfume de la bella”. Y en los versos: “He visto de Hipodamia la faz encantadora, la cabellera espesa, la pierna vencedora”, recordaría el citado cuadro de Rubens (fig. 13) y la figura antigua del rapto de Hipodamia (Ménard, *Myth.* fig. 521).

El centauro Hipea conoce la infamia de la hembra

humana: Venus es artera; ella labró la ruina de varones fuertes.

Tras los radiantes ojos ríen traidores males...

Con igual elocuencia otro centauro defiende a la mujer. Será siempre la recién nacida de la onda:

Las Gracias junto a ella quedarían confusas...

En el misterio de las cosas, "la clave de los hechos conócela el vidente". Los hombres no pueden torcer la voluntad divina. ¡Pero de qué modo culpan, según Homero, los mortales a los númenes! "Dicen que las cosas malas vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino". Tal sucedió con los montaraces e imprevisores centauros.

El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe.

Lo animal parece estar compenetrado con la esencia del mundo. Lo que es signo en la piedra, en el árbol, es en el bruto inteligencia latente. Oída por seres perfectos, quizá nuestra palabra parezca grosera. Pero el diálogo del ateniense se alza en onda tan pura, que más allá de donde llega sólo puede empezar la intelección divina. La tierra tiene voz; el tiempo nos fué enseñando lo que decían el árbol y el viento, la ola y el peñasco; descubriendo y atesorando el universo en nuestro ser; palabras eternas brotan de islas sumergidas en lo inconsciente o lo olvidado, de la realidad sin linde, de lo que expresó la voz de la ola, del árbol. El orbe tiene el ritmo de la vida sensible e infinita. El hombre se desligó de la naturaleza que él destruye. El centauro, mitad hombre y mitad bestia, está pegado a la tierra y eleva su frente humana: no es sólo monstruo:

Sus cuatro patas, bajan; su testa erguida, sube.

Esta reflexión se acerca a un pasaje del Centauro de Guérin: "Una mitad de mí mismo, oculta en las aguas, se agitaba para remontarlas, mientras que la otra se elevaba tranquila". Estas palabras de Guérin son simbólicas, como advierte D'Harcourt, y están inspiradas en *Volupté* de Sainte-Beuve. El poeta y crítico francés

habla, por boca de Amaury, en *Volupté*, del “corazón humano contradictorio y combatiente, del cual es necesario decir, como dijo el poeta del pecho del centauro, “que en él están enlazadas las dos naturalezas”. Agrega Amaury que su vida inferior está sumergida. Esta vida doble del centauro, esta participación de la naturaleza humana y animal, triple en Quirón, pudo haberle sido sugerida a Darío por innumerables autores. Dice Ménard, en su *Mitología*, al referirse al dios Pan que “la fusión de las formas animales con las formas humanas responde al carácter múltiple de la vida en el universo”. Este concepto de la noble naturaleza de Pan está expresado por Darío, muy claramente, en el *Coloquio*:

Pan junta la soberbia de la montaña agreste
al ritmo de la inmersa mecánica celeste.

Quirón afirmará que en “el mundo tiene un ánima todo”. Otro centauro ha visto cómo le mira el alma luminosa de rubíes, topacios y esmeraldas. Penetran luego los centauros del coloquio en el problema de la muerte. Habla Licidas con palabras turbadoras e intensas:

Yo he visto los lemures flotar, en los nocturnos instantes, cuando escuchan los bosques taciturnos el loco grito de Atis que su dolor revela o la maravillosa canción de Filomela.
El galope apresuro, si en el boscage miro manes que pasan, y oigo su fúnebre suspiro,
Pues de la Muerte el hondo, desconocido Imperio, guarda el pavor sagrado de su fatal misterio.

Darío vió a la Muerte en la escultura y en la concepción del hermetismo y el lirismo moderno. “La Noche, dice Hesíodo, parió al odioso Destino, a la negra Ker, a la Muerte, al Sueño y a la multitud de Ensueños, sin que tal deidad — la tenebrosa Noche — se acostara con nadie...” El Sueño es el hermano de la Muerte: “deidades terribles, a quienes el Sol resplandeciente jamás ilumina con sus rayos”. La muerte (Thanatos) “tiene corazón de hierro y ánimo duro y cruel en su pecho, no suelta nunca al hombre a quien logra echar mano y es odiosa a los propios inmortales dioses”.

Para Homero, también el Sueño es hermano de la Muerte (*La Iliada*, XIV.) ¿Pero, para qué hablar de la Muerte

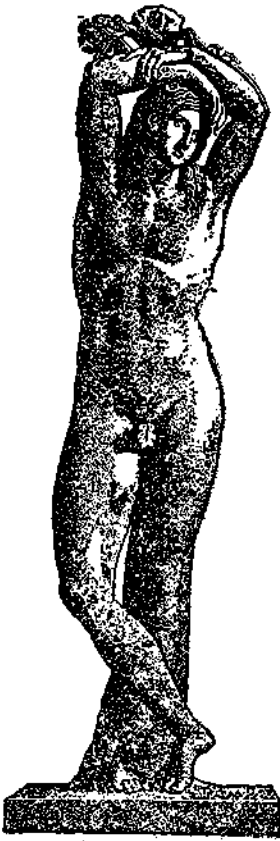


Fig. 14. — La Muerte, Museo del Louvre.

En su rostro hay la gracia
(de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de
(rosas siderales.

to, con el que hará al hombre. El esqueleto no aparece en el arte antiguo; esta representación medieval hubiera desagradado a los que se consideraban felices con ver la luz. Los centauros de Darío, hablan del misterio de la Muerte, y ya la conocen; el poeta se pone dentro del personaje y expresa su terror ante "el desconocido imperio", el terror sobrenatural que su enigma les despierta. El sabio Quirón afirma que:

te en Homero? ¿Para qué, si el que fué en la muerte el más glorioso, Aquiles, se lamenta de ser sombra? En Homero la muerte es terrible y sombría; el alma al dejar el cuerpo descende llorando a la mansión del Hades. El concepto de la Muerte entre los griegos fué transformándose hasta adquirir la forma con que nos la presentaría Darío. Forma plástica, de escultura, en que la Muerte es parecida a Diana y tiene la serenidad del inalterable reposo; en la escultura encontró el poeta el modelo que describe admirablemente, en una estatua antigua del Museo del Louvre (fig. 14) que reproduce Ménard en su *Mitología*. Se le ve también, en otra estatua, semejante a un Eros. Tiene en la mano una antorcha invertida, la parte ardiente humea en el suelo. Hay en su faz una vaga ensañación. Para que casi todo esté en los fragmentos mutilados del genio helénico, véase como cosa rarísima a Prometeo fabricando con el cincel y el martillo un esqueleto,

La Muerte es la victoria de la progenie humana.

Novalis, en los fragmentos que tradujo Maeterlinck (1895), dice: “La muerte es una victoria sobre sí mismo, que como toda victoria sobre sí mismo procura una nueva existencia más ligera”. Esta victoria del hombre libertado por la muerte es la antítesis del medieval “triunfo de la muerte”. Es probable que Darío pensase en la victoria de que habla Novalis. Dice Quirón:

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.

Darío, sin pensar, contradice a Safo. Ya Cavalcanti en su *Retórica* (1560) recuerda el fragmento de la poetisa de Mitilene que dice que la muerte es un mal; los dioses que establecieron esta ley, morirían también si fuera un bien morir.

La Muerte es de la Vida la inseparable hermana.

Hace recordar una reflexión de Ménard (*Myth*, p. 59): “En el destino humano la vida es inseparable de la muerte”.

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de argustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.

La belleza simbólica de la muerte, que viene de la escultura antigua, ha sido vista también por poetas modernos de distintos siglos. La inspiración que ilumina los *Triunfos* del Petrarca transfigura a Laura muerta; hay

Quasi un dolce dormir ne' soui begli occhi...

Leopardi vió la belleza del Amor y de la Muerte:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingeneró la sorte.
Cose quaggiù si belle
Altre il mundo nón ha, nè han le stelle.

¿Cómo imagina Leopardi a la Muerte que en nuestro poeta tiene “la gracia de una núbil doncella”?

Bellísima fanciulla, — dolee a veder...

Los poetas contemporáneos, Anatole France, por ejemplo, han creado nuevamente el símbolo y han conducido a Darío a describirla tal como la ha encontrado en la estatua antigua. Lahor pone como epígrafe de La pasión de Siva (1875): *Siva, Dieu de la Mort, est beau comme une femme*. Si Darío dice que es semejante a Diana, ve en su hermosura atrayente severidad insondable.

En Darío la muerte adquiere formas angustiosas, consoladoras, adorables. En estrofas contradictorias espera y desespera; desespera de la que “no olvida”, de la que “es la victoria de la progenie humana”, y poseído de terror exclama en los versos *A un pintor*:

Vamos a morir, Dios mío,
Vamos a morir.

Es difícil poseer absoluta sinceridad en la experiencia poética. En estados de alma, de ideas, de sentimientos, de visiones históricas, sólo existe la sinceridad momentánea. Leconte de Lisle helenizó con exagerado concepto de lo primitivo; Chénier, lleno de puro helenismo, está cerca de Teócrito, sin dejar el siglo XVIII, mientras Leconte parece un aedo, aunque resalte lo que en él es recreación de lo pasado y en el homérica madurez del arte y del mito. Keats está, especialmente en su poesía a una urna griega, influido de natural y sencillo aliento humano. Hugo trató de invadir el Olimpo, con su *Sátiro*; este intento panteísta no es griego, sino visión hermética, aun admitiendo que se haya inspirado en el himno homérico *A Dionisos*.

El verso inexplicable que llama hombre a Prometeo, puede venir de ciencia oculta o de la leyenda alejandrina

que ve en el titán un rey antiguo. Si dice que robó la vida no se refiere al robo del fuego, como está en el mito hesiódico y en el *Prometeo* de Esquilo, sino a la creación del hombre, en un sentido más moderno, de Ovidio (*Ménard, Myth.*, 343); pero Darío se aparta de la grandiosa intuición ovidiana, del espíritu que entraña el admirable bajo relieve que reproduce Ménard en su *Mitología, Prometeo creando hombres* (fig. 15), para encerrarse en un concepto de oscuridad de oráculo:

Si el hombre — Prometeo — pudo robar la vida,
la clave de la muerte serále concedida.



Fig. 15. — Prometeo formando al hombre.

Si el hombre — Prometeo — pudo robar la vida.

La invocación a Quirón: “Padre y maestro mágico...”, nace del pensador que alienta en Darío. “La ciencia es flor del tiempo: mi padre fué Saturno”. Quizá la figura de Quirón se haya vuelto más viva en su espíritu al contemplarla en una pintura de Pompeya (*Ménard, Myth.*, fig. 654), donde enseña a Aquiles el arte de la lira. El centauro aparece en otra pintura antigua; da lecciones de medicina a Aquiles; le escucha también su discípulo Esculapio, meditabundo (*Myth.*, fig. 657). En las palabras del centauro Reto a Quirón, se asoman visiblemente, desde las ilustraciones, los discipulos en torno del maestro (fig. 16):



Fig. 16. — Quirón, Aquiles y Esculapio.

Aun Esculapio sigue la vena
de tu ciencia.

Aun Esculapio sigue la vena de tu ciencia;
siempre el veloz Aquiles sustenta su existencia
con el manjar salvaje que le ofreciste un día,
y Hércules, descuidando su maza, en la armonía,
de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno.

El pormenor erudito está cuidadosamente expuesto:

Y la banda de Iris que tiene siete rayos
cual la lira en sus brazos siete cuerdas...

Darío cita a Iris en estos versos del *Coloquio*, y en *Revelación* con el nombre de “hija de Electra”. No confunde a Iris con el arco iris. El arco es la banda de Iris, el camino de Iris. Así ha podido ver a esta mensajera de los dioses en las ilustraciones de Flaxman de la *Teogonía* de Hesíodo. Ya dijo Servio: *Arcum non Irim...* El arco no es Iris, es la vía que Iris traza en el cielo. La comparación de los siete colores del arco

iris y de las siete cuerdas de la lira no es una comparación impensada. “Los siete modos sagrados, dice Schuré, contruidos sobre las siete notas del heptacordio corresponden a los siete colores de la luz, a los siete planetas”, etc. Cito a Schuré por creerlo fuente inmediata de Darío. Cuando el poeta habla de

La nube que se anima de luz y que decora
el pavimento en donde rige su carro Aurora.



Fig. 17. — GUIDO RENI: La aurora.

La nube que se anima de luz y que decora
el pavimento en donde rige su carro Aurora,

piensa en la reproducción de la Aurora de Guido Reni que trae la Mitología de Ménard (fig. 17).

Darío ha tenido una constante curiosidad por la zología simbólica. Un centauro exclama en el *Coloquio*:

Yo comprendo el secreto de la bestia. Malignos
seres hay y benignos. Entre ellas se hacen signos
de bien y mal, de odio o de amor, o de pena
o gozo: el cuervo es malo y la torcaz es buena.

QUIRON

Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:
son formas del Enigma la páloma y el cuervo.

Después escribía en *Filosofía*: “sabed ser enigmas siendo formas”. Sin resolver el problema en su complejidad, expondré algunas conjeturas. “Había, dice Bouché-Leclerq, aves de buen o mal augurio, sea por naturaleza, sea por simpatía o antipatía”. Al decir el centauro Orneo: “el cuervo es malo y la torcaz es buena”,

se refiere a la bondad o malignidad por naturaleza o simpatía o antipatía. Quirón responde cabalmente con la ciencia del augur. El valor emblemático y simbólico de las aves ha variado en los siglos y en los autores. En el mismo Darío varía; menos en el cuervo; le llama: protervo, en el *Responso a Verlaine*. En los beluarios medievales que extracta Huysmans en *La Catedral* fué el cuervo en el arca la representación de Satán; la paloma, la bondad celeste. Entre los antiguos el cuervo fué llamado, a veces, ave de Apolo. Pero prevalece su carácter nefasto. El adivino ve la bondad o malignidad del ave, pero no por eso deja de estudiarla. De un ave maligna se puede sacar un augurio favorable. En el *Poema del Cid*, a la salida de Váivar, Mío Cid tiene la corneja diestra y a la entrada de Burgos, siniestra. Garcilaso llama siniestra a la corneja (Egl. I, V. 110) imitando a Virgilio: *sinistra cornix* (Egl. IX, 15). “Entre ellos se hacen signos”, es una expresión de cierto hermetismo. En *Santa Elena de Montenegro*, escribía después:

y Atropos, Laquesis y Cloto
hacen señas al Terremoto...

Estos signos o señas, como dice admirablemente, pueden ser: “de bien o mal, de odio o de amor, o de pena o de gozo”. Henri de Regnier en *Aretusa*, empleó esta expresión en sentido misterioso: “Lui fait signe”.

El nombre de los centauros del *Coloquio* viene directamente del libro XII de las *Metamorfosis*; son casi todos nombres latinos, distintos de los griegos, aunque ya algunos aparezcan en el poema hesiódico *El escudo de Heracles*. Véase cómo Darío ha sacado los centauros del *Coloquio*, de las *Metamorfosis* de Ovidio:

Abantes,	XII, 309
Amico,	— 246
Areo,	— 310
Astilo,	— 308
Clito,	V, 97
Eurito,	XII, 221
Grineo,	— 261
Hipea,	— 352
Licidas,	— 310

Medón,	— 303
Neso,	— 308
Odites,	— 457,
Orneo,	— 302
Reto,	— 271
Taumantes,	— 303

Darío, después de haber leído la admirable descripción del combate de Lapitas y Centauros, hace retornar a los centauros a la Isla de Oro. Las reminiscencias de Ovidio abundan en el *Coloquio*. En algunos textos de las *Metamorfosis*, por mala lectura de los manuscritos, aparecen, como en el *Coloquio* de Darío: Eureto, Cau-
mantes, Arneo, Hipea, por Eurito, Taumantes, Areo e Hipasos. Estos nombres errados están en la traducción de las *Metamorfosis* del licenciado Sánchez de Viana (Granada, 1590) reproducida por la *Biblioteca clásica*. De esta biblioteca ha tomado Darío el nombre de los centauros; es difícil que consultase la primera edición. En estos textos se encuentran los errores que están en el *Coloquio*. Sorprende la perspicacia de Darío para no confundir, en la confusa enumeración de héroes lapitas y centauros, a unos con otros. La enumeración de centauros que trae la *Mitología* de Jacobi es incompleta; esta mitología no pudo orientarlo. La búsqueda y selección acertada de nombres de centauros en el Ovidio castellano, donde los encontró, es ya un arduo trabajo. Abantes, Amico, Astilo, Clito, Eurito, Grineo, Licidas, Medón, Neso, Odites, Orneo, Reto, como Areo, Hipasos y Taumantes pertenecen a Ovidio. La celebridad de Folo le da un lugar aparte. Quirón es una figura universal como Proteo o Néstor. El poeta tiene presente la distinta genealogía de Quirón de la de los otros centauros.

Darío tomó los personajes de su poema con la historia que de cada uno nos traen *Las Metamorfosis*. Se ve la reminiscencia de Ovidio no sólo en el *Coloquio* y en aisladas alusiones, sino en casi todo el tesoro mitológico del autor de *Prosas profanas*. Deucalión y Pirra, Licaón, Dafne, Siringa, Calixto, Europa, Diana cuando se baña, Acteón, Jasón, Deyanira, vistos en la imaginación del poeta latino, asoman a cada instante en los versos de Darío.

En las manos del Deucalión y Pirra de las *Metamor-*

fosis, las piedras que indistintamente iban a transformarse en hombres o mujeres, tenían un profundo misterio. Rubén las oye en lo indistinto:

A Deucalión y a Pirra, varones y mujeres
las piedras aun intactas dijeron: “¿Qué nos quieres?”

Está en ellas una vida latente y enigmática. El enigma del sexo penetra en el *Coloquio* con la fábula de Ceneo. En un himno órfico, Dionisio Tesmoforos participa de una naturaleza doble, como la de Hermafrodito, cuya leyenda, de la decadencia de los mitos griegos, fué narrada por Ovidio (*Met.*, IV, 285 y sig.). Dario, amante de lo raro, en una época en que las desviaciones del orfismo antiguo tienen nombres modernos ha dejado en el *Coloquio*, especie de enciclopedia en miniatura de sus ideas, estos aspectos de literatura ocultista. Si la mujer es hermana del dolor y la muerte, llegaremos un día a conocer el misterio que en ella se encierra; así lo afirma Quirón con palabras proféticas:

Por suma ley un día llegará el himeneo
que el soñador aguarda: Cinis será Ceneo;
claro será el origen del femenino arcano...

El “himeneo” será lo que los ocultistas llaman la regeneración, la vuelta al “ser único” y “el soñador”, de que habla Rubén, si leemos a Saurat, puede llamarse Vigny, Hugo, Shelley, Whitman o la Blavatsky. “La suma ley”, será la de pasar por el estado de desintegración al ser único que junta en uno a Cinis y a Ceneo, los dos sexos.

Et jam non femina Caeneus (*Met.*, VIII, 281), dice Ovidio. Una nota de la *Biblioteca clásica* dice: “Ceneo fué primero mujer con el nombre de Cenes”; más adelante está rectamente escrito “Cenis”. En el texto de la traducción de Sánchez Viana: “La virgen Cenis”, “La mudanza de Cenis mujer en Ceneo varón”, escribe el mismo Sánchez Viana. El texto de Dario debe decir: “Cenis será Ceneo”. Ovidio (*Met.*, XII, 98) describe la transformación de Ceneo de mujer en hombre. Dióle Poseidón el nuevo sexo. Así sabe el enigma que se encierra en las formas femenina y masculina. Iphis (*Met.*, IX) se convierte en varón. Cita Montaigne (L. I, cap. XX) esta transformación y agrega otra curiosísima que él ha

visto; recuerda, además, con Plinio, a Lucio Cosisio que se volvió mujer. Pero Darío es también modernista en este problema. El misterio de los sexos tuvo nuevo apogeo en los últimos años del siglo XIX (*La Plume*, 1896, p. 581). Schuré, en *Los grandes iniciados* habla también de los profundos misterios de la generación espiritual de los sexos y de la generación de la carne (p. 347). “El himeneo que el soñador aguarda”, puede también provenir del *Himno del Andrógino* de Péladan que apareció por primera vez en *La Plume*, 1891. “Cenis, dice Darío, será Ceneo” y será al mismo tiempo Cenis. Péladan exclama: “Oh sexo inicial, sexo definitivo... , sexo que niega el sexo, sexo de eternidad”, donde resume sabiamente la ramificada doctrina.

Algunos versos del *Coloquio* presentan curiosos, aunque microscópicos temas:

Como una miel celeste hay en su lengua fina;
su piel de flor aun húmeda está de agua marina.

El poeta recuerda las palabras del *Cantar* (IV, 11) : *Mec et lac sub lingua tua*. En *Azul* acompaña esta cita con la exclamación: “¡Oh Salomón, bíblico y real poeta!”. Innegablemente las palabras “como una miel celeste” son reminiscencia bíblica, sin embargo puede ser que este epíteto haya nacido del hecho de estar juntas las palabras *caelestia* y *mellis* en las *Georgicas* (IV, 1) de Virgilio:

Protinus aerii mellis caelestia dona.

El bello verso: “Su piel de flor...”, nace del mito moderno de Venus-flor, que está en Banville, en Heredia: *fleurit Aphrodité* (1). A. Ernst, escribe en la *Nouvelle Revue*, 1895: “La fleur vivante s'appelle Aphrodité”.

Cuando Darío habla, por boca del centauro Abantes, del

(1) HEREDIA, *La naissance d'Aphrodité*: Dans le sang d'Ouranos fleurit Aphrodité. Véase, BROVAC, José María de Heredia, t. II, p.13. Gautier, en *Avatar IX*, dice que Afrodita “brotó como flor azul de los mares”. Afrodita-flor está en muchos otros poetas líricos, en Rimbaud (*Poésies*, 1898): “Astarté: Fleur de chair que la vague parfume” (p. 26); “fleur Vénus”, p. 27.

germen que entre las rocas y entre
las carnes de los árboles, y dentro humana forma
es un mismo secreto y es una misma norma,

se inclina a un concepto de unidad vital y se muestra iniciado en el pitagorismo moderno. Las almas existen en el estado de gérmenes en los reinos inferiores, — resumo a Schuré —; después de inmensos períodos pasan a un reino superior y cambian de planeta; en el trascurso de una evolución de millares de años se convierten en esencia humana; esta individualidad obscura pero indestructible constituye el sello divino de la mónada en quien Dios quiere manifestarse por la conciencia (*Los grandes iniciados*, p. 349).

La naturaleza, intermediario autónomo, representa las Madres, del *Fausto* de Goethe; es una inteligencia viva que obra, en el *Coloquio*:

Naturaleza tiende sus brazos y sus pechos
a los humanos seres.

Es curioso que sea solamente a los seres humanos y no a todos los seres. Es la primitiva naturaleza maternal, amparadora. Darío no ve aquí las antinomias de la naturaleza madre o madrastra. “¡Oh, naturaleza, cuán enemiga del hombre eres, pues le faltas en lo que a todos los animales ayudas!”, exclama Aurelio en la continuación del *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Pérez de Oliva, escrita por Cervantes Salazar (1). Este concepto y el opuesto son inagotables desde una antigua teosofía hasta Juan Jacobo Rousseau. El tema se renueva con la filosofía del siglo XIX. Puede ser que la opinión anti-leopardiana de Darío esté sugerida en parte por Novalis (*Les disciples de Sais*, cap. *La nature*, trad. de Maeterlinck, 1894). Pero la sutil y poética concepción de la naturaleza de Novalis, visible en el *Coloquio*, se junta con otras sugerencias:

Con la bicorne bestia Pasifae se ayunta,
Naturaleza sabia formas diversas junta,
y cuando tiende al hombre la gar: Naturaleza,
el monstiuo, siendo símbolo, se viste de belleza.

(1) *Obras de Cervantes Salazar*, 1777, p. 71, ALFONSO REYES en el docto estudio *Un tema de “La vida es sueño”*, en la Revista de Filología Española, 1917, presenta, en su amplitud, el problema de la naturaleza y el hombre en los siglos XVI y XVII.

La afirmación de “naturaleza sabia”, se desprende de un mito hermético; el centauro que habla vive en el mundo mítico aunque sus ideas sean modernas. El sentido de estos versos puede explicarse también con la *Egloga VI* de Virgilio. La idea del símbolo debió penetrar en el poeta con la lectura de *Leda* de Pierre Louys, con la *Simbólica* de Creuzer, con las mitologías de Ménard y de Decharme. El Minotauro hijo de Pasifae es un símbolo, la fábula de Pasifae y del toro divino es simbólica, según Decharme. En la égloga de Virgilio aparece el bellissimo toro de nívea blancura.

El romanticismo ha amado a esta naturaleza maternal y acogedora. Lamartine (*Le vallon*) anticipó el concepto rubendariano:

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime,
plonge-toi dans son sein, qu'elle t'ouvre toujours!

Cuando Darío dice que la naturaleza tiende “sus brazos y sus pechos” a los seres humanos, la anima dentro de una verdad y de un sentimiento comunes a todos los pueblos; piensa también en el fondo de tradiciones indo-europeas desde el mito de Maya; pero la forma de la expresión ofrece cierta curiosidad. A la dama, de *Un retrato de Watteau*, de *Azul*, una sirena, “en el ansa de un jarrón de Rouen”, “le tiende los brazos y los pechos”. En este mito de la naturaleza animada y maternal hay también una penetración de las doctrinas de *Hermes Trimegisto*, del neoplatonismo contaminado por doctrinas cabalísticas.

Un extraño pampsiquismo atómico, mezcla de pitagorismo moderno, de un desvirtuado espiritualismo influido por la India, empezó a penetrar en la poesía francesa de comienzos del siglo XIX. Cada átomo es un ser, escribe Lamartine. El *Panta teon plera* (1) se identificará con lo que el crítico español llama en Víctor Hugo un panteísmo rudimentario. Gerardo de Nerval, en el soneto *Vers dorés*, justificará este título con la cita de Pitágoras: *Et quoi, tout est sensible!*

*Chaque fleur est une âme à la Nature éclose:
un mystère d'amour dans le métal repose;
"Tout est sensible!"*. Et tout sur ton être est pyissant. ⁹

(1) GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 170.

Y Darío con la vista en la doctrina secreta:

... Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma...
Cada hoja de cada líbrol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar...
Grineo, sobre el mundo tiene un ánima todo...
He visto, entonces, raros ojos fijos en mí:
los vivos ojos rojos del alma del rubí...

El infortunado traductor del *Fausto* había escrito:

*A la motière même un verde est attaché...
... Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;
et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.*

Ruskin dice que las piedras ven; Rimbaud (*Les illuminations*): "les pierreries regardèrent". Darío enumera las piedras preciosas que continuamente se citan en la literatura moderna, que están estudiadas en su valor simbólico en los lapidarios de la edad media, que aparecen en la *Historia natural* de Plinio que nuestro poeta conoce. Habla luego de las gemas:

de brillos peregrinos y mágicos emblemas.

Esta distinción erudita de piedras preciosas y de gemas, muestra el cuidado con que Darío escribe; Petrarca, en *Remedios de próspera y adversa fortuna*, como traducen los españoles del siglo XVI, les consagra el diálogo XXXVII: *Delle gemme e pietre preciose*, según la bella traducción italiana de Remigio Fiorentino, 1549. Cuando Darío dice:

Y los de la esmeralda que del azul espacio
la maravilla imitan,

piensa en el *Apocalipsis* (IV, 3): "Y un arco celeste había alrededor del trono semejante en el aspecto a la esmeralda", según la versión de Cipriano de Valera.

No es solamente por la virtud del arte, por el milagro del amor que se despierta y vive

el mármol en que duermen la línea y la palabra.

Cuando escribía el *Coloquio*, Darío tenía fresca en su imaginación la lectura de Hesiodo y de los himnos órfi-

cos. El tema del *Corbaccio* está en miniatura en la *Teogonía* y en los *Trabajos* hesiódicos; el poeta lo renueva:

Yo sé de la hembra humana la original infamia...

Pero la verdadera fuente inspiradora de estos versos en contra de la mujer, está en los fragmentos de la *Psicomaquia* de Prudencio, de Marbodio, que Remy de Gourmont traduce en *El latín místico*, 1892, obra que tan poderosamente influyó en Darío.

En el *Coloquio* son juego interior la acción, los elementos morales, el diálogo enigmático. Se agrupan los centauros como podían estar en un bajo relieve; el poeta se inspira en reproducciones del arte antiguo, y les da vida visible y movimiento. Se puede decir de sus personajes lo que del combate de Centauros y Lapitas de Ovidio, que parecen “una serie de metopas esculpidas en el friso de un templo” (1). Los pasajes descollantes del *Coloquio* son enunciativos e ideológicos; cada personaje lleva al poema aspectos de la vida y del mundo relacionados con la historia de su anterior existencia; es un diálogo de retorno, aunque evoque el Infierno homérico, los campos elíseos de la *Eneida* y, sobre todo los de Luciano.

Darío leyó poetas griegos, pero penetró en el mundo helénico guiado por las artes plásticas. Sus “recreaciones arqueológicas” nos muestran su exquisita habilidad que renueva con la palabra la pintura de vasos y bajorrelieves. Era ante todo artista que hacía cosa propia los antiguos mitos, los traía a los tiempos presentes, y les daba nueva vida.

Dentro de un concepto de religión ática, revelada por el arte, Darío ve la muerte “semejante a Diana, casta y virgen como ella”; “en su rostro hay la gracia de la núbil doncella”. La serenidad helénica emancipada por la *sophrosyne* del terror del aniquilamiento se manifiesta en esta adorable representación del reposo eterno. Pero no supo detenerse a tiempo. Las palmas triunfales, la copa con agua del olvido, se agregan a la sencillez perfecta para convertirla en alegoría.

Sólo en el siglo de oro de la reencarnación podemos situar el *Coloquio de los Centauros*. El poeta no busca

(1) LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide*, página 121.

una visión arqueológica. La mitología decorativa oscila en distintos planos. La religión, en los atisbos órficos, se acerca a la curiosidad filosófica de una varia fusión de escuelas. Dentro de la idea semierudita del hermetismo Dario ha logrado crear un ambiente de realidad poética y de brillo antiguo. Un aliento de juventud y la identificación con la naturaleza sagrada y el misterio de las cosas, lo llevan al secreto del culto de las Horas.

La ciencia es flor del tiempo: mi padre fué Saturno.

Así exclama Quirón. Poe llama a la ciencia hija del Tiempo:

¡Ciencia!, eres la verdadera hija del viejo Tiempo.

Leconte de Lisle, en *Khiron*, hace exclamar a Orfeo:

...ô fils aîné du Temps,
Que l'auguste science en ton sein...

En el enigma de la vida y la muerte, está la luz, la afirmación vital, la desnudez casta y divina de la belleza. Y ante el trueno del océano al mediodía, al alejarse el tropel de centauros, ante la realidad del mundo visto tal como es, se presenta nuevamente para nosotros el misterio del espíritu universal:

a veces enuncia el vago viento
un misterio; y revela una inicial la espuma.

El poeta se sintió transportado, en el instante inspirador, a una hora de renacimiento, de resurrección:

He aquí que renacen los lauros milenarios;
vuelven a dar su lumbrę los viejos lampadarios;
y animase en mi cuerpo de Centauro inmortal
la sangre del celeste caballo paternal.

Los siglos vividos retornan. Hay una renovada edad de oro que aunque toque otras zonas nos recuerda a Virgilio:

Magnus en integro saeculorum nascitur ordo.

Un resplandor áureo enciende el pasado glorioso que se reencarna en las sombras inanes y les infunde una nueva vida. Renace un nuevo siglo; vuelve el reinado de Saturno, como en la *Egloga IV* de Virgilio; por eso

se anima en Quirón la sangre del padre. Este descenso de las almas, esta nueva encarnación, este nuevo milenio, no llega hasta Darío en una única fuente; la influencia de las doctrinas neopitagóricas, el descenso de las almas con su rara literatura hermética, está en libros que Darío tiene a mano, en Schuré, por ejemplo; las almas vivientes descienden a la carne (p. 299); Darío presenta la reencarnación; lo que ha sido vuelve a ser; conoce el descenso de las almas a la tierra. Ninguno de los centauros habla de las penas de la otra vida, porque como dice Salomón Reinach, el orfismo plotiniano ignora las recompensas y las penas en el otro mundo. Sobre el milenarismo, el “retorno eterno de los seres y las cosas” y el “rejuvenecimiento periódico del viejo universo”, sobre el gran año, y, en general, sobre esta faz del pitagorismo, Carcopino en un libro reciente: *Virgilio y el misterio de la Egloga IV*, ha agotado la documentación. Dios hace surgir “un nuevo mundo que reproduce el antiguo, dice Carcopino, con los mismos elementos, los mismos cuerpos, los mismos espíritus, las mismas series de acontecimientos”. Darío, describe con Porfirio el recommienzo de una vida anterior. Quirón y los centauros renacen en una nueva edad del mundo. Quirón desciende del zodiaco para participar de esta nueva existencia terrena. El mundo está como cuando él vivió entre los hombres y los dioses:

Aun Esculapio sigue la vena de tu ciencia.

Esta visión de generaciones anteriores, esta insinuación de orfismo, de misterio eleusino, de neopitagorismo, de resurrección y de retorno, se compenetra con la estabilidad del mundo, con la inteligencia ordenadora; Heracles,

descuidando su maza, en la armonía
de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno.

El poeta sabía que, como dice en *Alma mía*:

Todo está bajo el signo de un destino supremo.

Pero este supremo destino está dentro del orden, del ritmo; la alusión pitagórica que aparece tantas veces en la poesía de Rubén Darío adquiere un sentido religioso;

hay una vislumbre de Pitágoras semioculto. No exijamos al poeta en la filiación de la filosofía religiosa una exactitud que nosotros estamos lejos de alcanzar. En cierto soneto, que él no publicó en sus obras definitivas, aclara la trascendencia de su iniciación pitagórica, peculiar pero sugestiva:

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.

Lo que sería la antigua confusión o compenetración de Pitágoras y Orfeo; del pitagorismo órfico y del orfismo pitagórico.

Las fuentes del pitagorismo de Darío se confunden con la diversidad de sus lecturas. En el libro VII, cap. 35 de *La ciudad de Dios*, San Agustín, al hablar de la adivinación por la hidromancia, de Numa, procedimiento pitagórico, dice que a Numa le fué preciso usar de la hidromancia "para poder ver en el agua las imágenes de los dioses, o, por mejor decir, los engaños y embelecos de los demonios". "Por haber descubierto el agua con que hacía la hidromancia, por eso se dijo que tuvo por mujer a la ninfa Egeria (1)". Y Darío:

Y el hombre favorito del numen, en la lirfa
o la ráfaga, encuentra mentor; — demonio o ninfa.

Esa alma del poeta — *animula vagula...* — crédula y oscilante, trata de encontrar la fe y, al mismo tiempo, la enseñanza que le ayude a comprender "de la mejor manera posible el enigma de nuestra estancia sobre la tierra"; vuela "Entre la catedral y las ruinas paganas". En *Prosas profanas* enunciará vagamente "la virtud sacra de la divina idea" y en los últimos meses de su vida, después de haber maldecido a Palas como diosa guerrera, dice, al cantarla en su altar de divinidad pacífica, que "siendo la Idea inmortal, es la eterna gorgonicida". Al escribir la historia de sus libros, el poeta no había olvidado del todo, las fuentes inspiradoras de su poema, la poderosa corriente panteísta. Dice que en el poema exalta "la unidad del universo", "bajo un principio

(1) *La ciudad de Dios*, t. II, p. 65, Biblioteca clásica, Madrid.

pánico”, y quiere explicarlo con el versículo 8 del cap. V de la *Epístola* I de San Juan, que traduce de la Vulgata en esta forma: “Hay tres cosas que dan testimonio en la tierra: el espíritu, el agua y la sangre; y estas tres no son más que “una”.

El amor que, en el Darío de *Azul*, para Juan Valera tenía algo de religioso, conserva en el poema, como en la obra lírica, este carácter unido al goce arrebatado de los sentidos. El mundo para el poeta fué una continua revelación, una inicial; buscaba lo raro, lo exótico; la reina de Saba le decía más que Antígona. Las influencias literarias pueden conducirnos al descubrimiento de uno mismo. Rubén se identifica con el mundo imaginado; su arte es expresión perfecta y natural de su índole. De ahí que en el *Coloquio* el elemento ideológico se superponga al humano; que la acción del drama, exista en nosotros. El moderno poema que Darío tentó en nuestra lengua, convierte en diálogo filosófico, sin desenlace, lo que en lo antiguo fué un himno homérico, un idilio de Teócrito, y en lo moderno los poemas de Goethe, Hugo o Tennyson. La influencia de Leconte de Lisle, como la del Sátiro de *La leyenda de los siglos*, creaba la perspectiva antigua. En esa luminosidad arcádica vivió Darío, en bellas horas, cuando estaban en su mente la luz, el descubrimiento, la armonía. El elemento artístico le fué suministrado por la *Mitología* de Ménard.

El *Coloquio* parece un friso griego donde se han trabajado ciertas figuras y dejado intencionalmente otras como esbozos. En Darío convive el poeta clásico que pudo acercarse a los artifices de la realidad transformada en belleza, con el modernista, para el cual, en un sentido muy circunscripto “cada palabra tiene un alma”. Seguía a su maestro, el admirable Theo, para quien “las palabras tienen en sí mismas y fuera del sentido de su expresión, una belleza y un valor propios como las piedras preciosas que no han sido talladas y montadas todavía en brazaletes, collares y sortijas. Hay palabras diamantes, rubies, esmeraldas”... Nuestro poeta miró el secreto de la palabra. En sus poemas los vocablos suntuosos y raros, los de erudita historia, los de la mitología poco usual, se entremezclan con los que, por virtud del color, de la armonía, del objeto hermoso y ra-

ro, deslumbran y despiertan misteriosas asociaciones de ideas. Por ejemplo:

En la isla en que detiene su esquiife el argonauta
del inmortal Ensueño...

Isla, esquiife, argonauta, no están fijados en el espacio ni en el tiempo; vemos la extensión del mar, la montañosa isla griega, la nave — la nave Argos. — Nuestra visión de navegaciones antiguas encuentra el epigrama atribuído a Orfeo: “Yo soy el esquiife (*scafos*) Argos”... Con delicada vaguedad algunos poetas modernos, colocaron el escenario de sus poemas fuera del tiempo y del espacio. “¿Fué acaso en el Norte o en el Mediodía?” El mundo ilimitado de la fantasía jamás se vió esclavo de la exactitud geográfica; creó más bien una “geografía poética”, según la expresión de Chénier en sus comentarios de Malherbe. En las obras donde aparecen personajes que pertenecen a la historia de los mitos y entrañan un carácter arqueológico y filosófico, la poesía homérica, virgílica y dantesca guardó, para la naturaleza, sabia fidelidad. “El Argonauta del inmortal ensueño”, asoma con un sentido que se transforma constantemente. Tiene más realidad helénica la simple enunciación de la isla donde se detuvo la Nave del discípulo de Quirón. Si es inseguro discutir el nostálgico verso de Darío: “Cuando amaron los astros el sueño de Jasón”, porque en la época de los Argonautas no existía la creencia astrológica, no lo será tentar una iniciación más pura en el arte antiguo; así el poeta no se detendría en una Grecia alejandrina, romana, galante, olvidando lo que llamaba: “la soberana sencillez de las edades primeras”. Los argonautas y centauros de Rubén están en el eterno mundo poético. “El argonauta del inmortal Ensueño”, pertenece a “Los Magníficos argonautas de la Belleza”, que “irán a buscar el Toisón Divino en la Cólquide de la Verdad y lo conquistarán *par l'âme des choses*”, según Saint-Paul Roux-Le-Magnifique (Huret, *Enquête*, 1891).

La elección de metro es un renovado problema que se ofrece al poeta con la concepción del poema, las *Geórgicas* o *Herman* y *Dorotea*. El traductor español de la *Iliada*, ante la imposibilidad del hexámetro, la trasladó al endecasílabo sin rima. Si la epopeya italiana llegó a

dominar el terceto y después la octava, el genio de Dante o de Ariosto, no se aviene al pensamiento ya hecho sino al que debe nacer de la concepción que va invadiendo extensiones. La rima arrebatada al poema la precisión, el acercamiento a la "idea" de la imagen, quita a la acción su independencia; impide grabar para siempre. Darío eligió el alejandrino pareado de los poetas franceses. Este excelente metro narrativo adquirió en el *Coloquio* su plena madurez. El poeta se apartaba de la poesía puramente individual, y al esbozar personajes, hacer revivir paisajes y cuadros, que en vano trató de agotar la pintura, e ideas de vitalidad inextinguible, puso su alma en contacto con el espíritu humano, se acercó a la poesía esencialmente creadora.

NOTA. — Las traducciones de Homero y Hesíodo, Eurípides, Luciano y Goethe que se intercalan en este ensayo, son de Serrán, Mier, Baráibar y Roviralta.

EL POETA PREGUNTA POR STELLA

El título de esta poesía prerrafaelista está escrito a la manera de Catulle Mendés: *Le poète s'interroque, Le poète se souvient, Le poète ne se plaint*. . . En *Los raros*, antes de enumerar las mujeres de Poe, Darío recuerda a Stella: "Stella, Alma, dulce reina mía, tan presto ida para siempre. . ." Stella fué su esposa. Su imagen vino a su memoria al leer los versos de Poe después de recorrer el Broadway, según él nos dice.

"Es que tú eres hermana de las liliales vírgenes cantadas en brumosa lengua inglesa por el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos. Tú como ellas eres llama del infinito amor. Frente al balcón vestido de rosas blancas, por donde en el Paraíso asoma tu faz de generosos y profundos ojos, pasan tus hermanas y te saludan con una sonrisa, en la maravilla de tu virtud, ¡oh mi ángel consolador, oh mi esposa!"

Ya la influencia, la bella influencia del prerrafaelismo estaba en su espíritu. Las visiones de Dante Gabriel Rossetti se unen a las de Poe. La esposa del poeta está en el mismo cielo donde asoma la Dama elegida, *The blessed damozel*, y ya convertida en Beatriz de eternecida humanidad del lírico inglés:

The blessed damozel leaned out
from the gold bar of Heaven...

Debussy puso música a *La Demoiselle Elue* de Dante Gabriel, en 1893.

El simbolismo prefiere una flor, el lirio, y un ave, el cisne. La palabra *lys* aparece continuamente como un distintivo o un emblema; la Dama prerrafaelista de Rossetti tiene tres lirios en la mano (she had three lilies in her hand). Darío escribe, sin pensar en Gautier o en Gutiérrez Nájera otra página blanca, página blanca prerrafaelista. El poeta pregunta al lirio, al lirio de las Anunciaciones, de la Anunciación de Botticelli:

¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligeia?...

Y vuelve a enlazar el recuerdo de la amada de su alma con la de un alma evocada por Poe, con Ligeia, a quien en *Los raros* ve “envuelta en un velo de extraterreno esplendor”. Esta poesía tiene el encanto de un cuadro de Botticelli, parece que Darío la hubiera escrito al contemplar una Anunciación de este pintor:

Lirio, divino, lirio de las Anunciaciones;

al mismo tiempo ha visto el *Nacimiento de Venus*, con las rosas que vuelan hacia la diosa, y ha exclamado:

En tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras...

Le sang des roses se titula una poesía de Dubus, del libro *Quand les violons sont partis*.

Vos pieds divins du sang des roses empourprés,

dice un verso de Signoret (*Revue Encyclopédique*, p. 46, 1895).

Hay reminiscencias de Dante Gabriel Rossetti en Emile Blémont (*Une Madone*), poeta cuya obra, que no he consultado íntegramente, pudo influir en Darío.

En *Los raros* el poeta habla con admiración de los *Vitraux* de Laurent Tailhade; posee un ejemplar de la edición de Vannier, 1891; transcribe, entre otros versos de Tailhade, el soneto que empieza:

Dans le nimbe ajouré des vierges byzantines,

en ese soneto están estos alejandrinos cuyo recuerdo se exalta en la mente de Rubén al escribir *Stella*:

Des lis! des lis! des lis! Oh! râteaux inhumains!
Lin des étoiles, chœur des froids catéchumènes!
Inviolable hostie offerte à nos espoirs!



Fig 18. — Poillaiuolo Fragmento de una Virgen.

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones.

PORTICO

En *Pórtico*, Darío historia el sentimiento lírico español, y especialmente andaluz. En este raro poema, impregnado de color local y de suntuosidad, parece descubrir la poesía popular, los cantares, las seguidillas, las coplas, los ritmos musicales, el arrebato vital de alegrías, de amores y de penas, y sentir los *cantaos*, con las guitarras, la guitarra — “cálida y triste” —, la *soleá*, la *alegría*, el alma andaluza y mora del gitano errante.

Ve la España de Chateaubrinad, de Hugo, de Musset, de Merimée, del buen Theo. España pintoresca y trágica,

de “juergas y curvas navajas”. La descubrió en 1892. Asistía, en representación de Nicaragua, al cuarto centenario del descubrimiento de América. Era autor de *Azul* y admirado por Valera. El poeta ha contado en varias ocasiones la cordialidad con que fué recibido: ilustres escritores y poetas supieron apreciarlo y quererlo. ¡Ir a España desde los cuentos de *Azul*! ¿No era éste otro *Viaje del Parnaso*?

Va a la España, nunca del todo agotada, del espíritu; a todas las Españas. Lo conduce Théophile Gautier. El *Voyage en Espagne* de su maestro será cuidadosamente extractado. Con la España de Gautier, hablará de la España de Salvador Rueda. Curiosa alquimia. El *Voyage* es, para Darío, mina de piedras preciosas; pero el poeta creará a su manera y tendrá presentes las riquezas de su propio arte, la frescura de la emoción directa.

Pórtico es un conglomerado de difícil análisis, por la visión particular, el premeditado capricho, el preciosismo, el alarde mitológico antiguo, del siglo XVIII, y moderno. Aparece la musa — la frente descubierta — pues rehusa el casco. La elección está patente: la musa alza “su tirso de rosas, bajo el gran sol de la eterna armonía”. Pensáis en lo anacreóntico, y quien admiré al poeta de Theos lo habrá visto en la intención de Darío. La Musa, en la luminosidad de la estrofa, si rehusa el casco épico, “casi desnuda en la gloria del día”, está en horizontes más vastos y con el entusiasmo de una aventura apolínea. ¿No habla acaso de la Musa, viviente y vibrante, como en el mármol o en la pintura?

Es Floreal, eres tú, Primavera,
quien la sandalia calzó a su pie breve.

Las musas, dice René Ménard, pertenecieron primeramente a la familia de las ninfas. Así aparece en los “claros diamantes” de la fuente Castalia: “Cual la más fresca y gentil de las ninfas”. Pero todo esto es alegoría, placer de jugar con hermosas imágenes; vemos a la ninfa, a Homero: “Griega es su sangre, su abuelo era ciego”.

Gautier es ahora un idioma que Darío habla. A medida que leía el *Viaje por España*, Rubén recogió imágenes, palabras preciosas, sugerencias, y se forjaba la visión de una Andalucía romántica y legendaria.

Las reminiscencia del léxico y de imágenes de Gautier están patentés. Por ejemplo: los pensativos y viejos kalifas de ojos oscuros y barbas de plata (*califas... leurs yeux noirs... la barbe soyeuse*); Era la errante familia bohemia... que ama los largos y negros cabellos (*une famille de bohemiens, ses longs cheveux noirs*); Sierra Nevada... Las bocas rojas de Málaga, lindas (*La Sierra Nevada... la beauté des femmes de Málaga, le vis incarnat de sa bouche*). Y en un pandero su mano rosada fresas recoge, claveles y guindas (*pandero, bouquet des fleurs sauvages... Collier des fraises de montagnes, perles roses enfilées dans un brin d'herbe*); boscaje de frescos laureles (*feuillage du bois de lauriers*); cuelga a su cuello collares de rimas (*leurs cou entouré de gros colliers d'ambré*); perlas, rubíes, zafiros y gemas (*rubis, perles, saphir*); chula, majas, navajas, seguidilla, fanfarrias (*chulos, majos, guitares, navajas, fanfares*); en los claros diamantes (*eau claire comme le diamant*); ornan los muros (de la Alhambra) mosaicos y frescos, joyas de un hábil cincel lapidario (*ces arabesques, les mosaïques de ses murailles, fresques, soleils á rayons, soleils de cristal, sont feuillés par un ciseau fier, hardi, patient*); francas fanfarrias de cobres sonoros (*bruissement des plaques de cuivre*), etc. Señalemos en el vocabulario: *Orient, beautés rares, caravane, ondulations lascives* (danzas lascivas en Darío), *lampes d'argent* (lámpara en albo carrará, en Darío), patios andaluces, los ojos de las andaluzas, "negros diamantes" les llama el poeta (*diamants noirs*, en Gautier), *l'Alcazar more, dromedaires, cornemuse, siréne*, etc. Un estudio comparativo más extenso del léxico de Gautier que cristaliza en el *Pórtico*, mostrará una tentativa hacia el dominio de un nuevo vocabulario de arte y de color. Darío, al escribir esta poesía, extractó el léxico de Gautier, pero es igualmente rico el caudal de sus palabras cuando no lo recuerda; además, el asunto idéntico de una visión pintoresca de España y la descripción de la Alhambra llevan a un vocabulario semejante. La parte geográfica del *Pórtico* es la de la Andalucía de Gautier; hasta parece que recuerda el viaje del poeta francés en versos como estos:

Mira las cumbres de Sierra Nevada,
 las bocas rojas de Málaga, lindas...
 Ve de Sevilla las hembras de liana,
 sueña y habita en la Alhambra del more.

En Málaga, quince mil espectadores de una corrida de toros, dice Gautier, están “ebrios de aguardiente, de sol y sangre”. Darío llama al aguardiente “licor malagueño”:

Ebrios de sangre y licor malagueño.

Hay una confusión luminosa de poeta, de musa y de inspiración, del “Sagitario del carro de fuego”, por Apolo, por el sol, *curru nitido*, en el *Canto Secular* de Horacio, que en castellano es carro resplandeciente, y en alguna versión “carro de fuego”.

El sagitario del carro de fuego
puso en su lira las cuerdas de oro.

El Apolo sagitario, Helios, el sol, pone las cuerdas de la armonía egea, mediterránea. Aparecen el mármol, “el pórtico blanco de Paros”; los laureles: “boscajes de frescos laureles”; y Píndaro y Anacreonte: dos polos del lirismo: los “ritmos preclaros”, los “vinos y mieles”. Y esta Musa — del país del sol — fué vista por faunos saltantes, sorprendida por Pan; misterio dionisiaco de las fuentes, maravilla de Teócrito y pretexto de



Fig 19. — Bacanal (bajorelieve del vaso Borghese).

Mientras se enlaza en un bajo-relieve
a una diada ceñida de hiedra...

pintura mitológica; el cuadro es de delicadeza bucólica del siglo XVIII:

Y en la fragante, harmoniosa floresta,
puesto a los ecos su oído de musa,
Pan sorprendiéndola escuchando la orquesta
que él daba al viento con su cornamusa.

¿Qué importa que la *cornamusa* reemplace a la siringa o flauta de Pan? Ahora la Musa está en el Lacio. Lleva a su labio la copa horaciana.

Bebe falerno en su ebúrneo triclinio.

Verso latinizado que trae a la memoria el tropel de endecasílabos de Menéndez y Pelayo, de la *Epístola a Horacio*.

No son sólo Gautier y la rica y dispersa imaginación de Rubén los que construyen los alados versos de *Pórtico*, llenos de luz, de color, de rumores, que vemos como un tumultuoso revuelo de notas, de estampas iluminadas; el poeta conoce “la Alhambra del moro”; dentro de la suntuosidad de la Alhambra algo queda que Gautier no ha descrito detenidamente, y algo ha puesto el poeta iniciado en el misterio antiguo, porque esta poesía no es sólo pasión y brillo; la Musa

Tiene por templo un alcázar marmóreo,
guárdalo esfinge de rostro egipciaco,
y cual labrada en un bloque hiperbóreo,
Venus enfrente de un triunfo de Baco.

El templo poético, la caverna profética de Orfeo (Schuré, *Les grands initiés*, pág. 247), tiene una esfinge de pórfido y aparece Baco como en una iniciación órfica. Venus:

Brinda su amable sonrisa de piedra,
mientras se enlaza en un bajo-relieve
a una driada ceñida de hiedra,
un joven fauno, robusto y violento,
dulce terror de las ninfas incautas,
al son triunfante que lanzan al viento
tímpanos, liras y sistros y flautas.

Darío describe admirablemente, con características variantes, en estas estrofas, la Bacanal del bajorrelieve del bellissimo vaso Borghese (Ménard, *Mith.* fig. 504). Apa-

rece el mármol parnasiano, y aparece el ara de la “eterna Belleza”.



Y. de la eterna Belleza en el ara,
ante su sacra y grandiosa escultura,
hay una lámpara en albo carrara,
de una eucarística y casta blancura.

Es decir descubre, influído por el libro de Schuré, el misterio de la religión de la belleza, el culto órfico de la poesía, donde el alma se recoge, mientras afuera la vida ríe y canta y se despliega en fascinantes imágenes. Es curioso, y sólo explicable por la novedad del descubrimiento de las “tierras solares”, esta mezcla de mitología, de iniciación órfica y de hervor de vendimias, de “locas verbenas”, de “ocres y rojos de plaza de toros”.

Pórtico muestra una nueva manera de creación en Rubén Darío. Con un plan antojadizo pero gallardo, nos presenta la poesía andaluza como heredera de la poesía griega, latina y árabe; es decir, la musa ha hecho el viaje triunfal de Grecia a Roma, de Roma a Arabia, de Arabia a Andalucía. El panegírico está concebido dentro de un petulante arreglo genealógico, no por discutible menos gentilmente adecuado. Son la copla andaluza, el cante hondo, la seguidilla en los tablados flamencos, las flechas, la expresión de las flores, de las penas del pueblo, de los versos que brotan al son de las guitarras, de la alegría, de las pasiones, de la vida errante y libre, de las rimas que brillan como piedras preciosas, los que despiertan en Darío la visión de la poesía que volvió a Grecia en la Primavera, desde el “país de los cisnes de nieve”, con el retorno de Apolo hiperbóreo. Gautier lo ha fascinado con el color local, Andalucía con la magia sonora de los cantos, de las guitarras, del esplendor de los trajes de seda y de oro.

Darío borró el mapa de la poesía lírica española y sólo dejó una isla: la antigua Bética, la Andalucía mora y gitana, lo popular que amaba Gautier y daba vida a la poesía colorista de Salvador Rueda. Y esta poesía que llama homérica,

Griega es su sangre, su abuelo era ciego,

triunfó a pesar “de Zoilo, el verdugo”, que aborreció al poeta que fué “cruzado del reino del arte” bajo

el reinado de Hugo,
emperador de la barba florida;

frase métrica donde Darío emplea, como advierte Rodó,
al verso hugoniano de *Aymerillot*:

Charlemagne, empereur à la barbe fleurie.

El rey que lleva “un claro lucero en la frente”, es Orfeo (Schuré, *Orfeo I*): *marchant une étoile au front.*

En resumen: En *Pórtico* Darío construye con la cultura adquirida y *El viaje por España*, de Gautier, *Los grandes iniciados*, de Schuré y la *Mitología*, de Ménard.

Creo probable que Darío, cuando componía *Medallones*, a la manera de *Dedicaces*, de Verlaine, haya escrito una poesía titulada *Gautier*, que conservó inédita y después alargó para adecuarla a la obra de Salvador Rueda. Es, en parte, la obra lírica y la aventura romántica de Gautier lo que el poeta pinta; en muchas estrofas parece pensar en este “buen capitán”. En estas palabras hay una alusión a los versos de Alberto Glatigny (*Les flèches d'or*, 1864):

*Hugo, dans la tour la plus haute,
Siège, auguste, puisant, entier;
Les autres veillent, côte à côte,
Près du capitaine Gautier.*

El endecasílabo usado por Darío en *Pórtico* dió origen a una larga polémica que Eduardo de la Barra resume en su estudio *El endecasílabo dactílico* (Rosario de Santa Fe, 1895). El erudito ensayo de de la Barra demuestra la equivocación de Leopoldo Alas cuando afirma: “Estos que llama don Rubén endecasílabos, son renglones de once sílabas, pero no versos endecasílabos castellanos, a no ser que se lean así:

Y en los boscajes dé frescos laureles.
Píndaro dióle sus ritmos preclaros.”

Darío escribía: “Admiro y quiero a Salvador Rueda; me pidió un prólogo para su libro de versos *En tropel*. Se lo escribí en verso y en un ritmo que era una novedad:

Y en los boscajes de frescos laureles
Píndaro dióle sus ritmos preclaros.”

“Darío, dice de la Barra, creyó una novedad los versos de su *Pórtico* y lo son en efecto; pero, a la manera de las voces arcaicas y de las medallas antiguas, que una vez vueltas al aire y a la circulación del mundo adquieren nuevo lustre y nueva vida”. En resumen: Menéndez y Pelayo dijo a Darío “cómo se llamaban estos endecasílabos. Por si Clarín no lo sabe, escribe el poeta, se llaman *versos de gaita gallega*”:

Tanto bailé con el ama del cura (1).

Baste citar los versos de este ritmo de la poesía de Leandro Fernández de Moratín, *Los Padres de Limbo*, entre innumerables ejemplos que trae de la Barra:

Huyan los años con rápido vuelo,
goce la tierra durable consuelo,
mire a los hombres piadoso el Señor (2).

En mi opinión, Darío conoció esta clase de versos en el libro de de la Barra *Elementos de métrica castellana* (1877). En el endecasílabo dactílico, dice este preceptista, los acentos “caen en la primera, cuarta, séptima y décima sílabas”. Sinibaldo de Mas le ofreció también un modelo en la poesía *La Aurora*, que inserta en el *Sistema musical de la lengua castellana*.

ELOGIO DE LA SEGUIDILLA

Lo escribió en Madrid en 1892; en su primer y breve contacto con la España de las fiestas del cuarto centenario del descubrimiento de América. Habrá oído cantar la seguidilla en los bailes andaluces. Quizá leyó su elogio en colecciones de cantos populares. La vió renacer en la poesía de Salvador Rueda:

(1) DE LA BARRA, obra citada. Darío, *El canto errante*. Dilucidaciones: dijo Menéndez y Pelayo: “Estos son sencillamente versos de gaita gallega”. Y yo aprobé. Yo no creía haber inventado nada. Se me había ocurrido la cosa. O había “pensado musicalmente”.

(2) DARÍO, según dice en su *Vida*, leyó, cuando era niño, las obras de Moratín. Este poema polimétrico, está en la Biblioteca de Autores Españoles, (t. II, pág. 606), en el *Arte de hablar de Hermosilla*, y hasta parece que Darío recordase la entonación patética al escribir el soneto en alejandrinos: *Israel*.

Rueda en ti sus fogosos paisajes pinta
con la audaz polieromía de su paleta.

Pertenece este panegírico de la seguidilla a la España popular que Rubén exalta en *Prosas profanas*. El metro dodecasílabo de final de seguidilla, de siete más cinco, vivía, en esos años, en la memoria de todos con las poesías de Balart, de su libro *Dolores*. Rubén, con su didáctica poética, recorre casi toda la extensión de los asuntos de las seguidillas. Las recuerda también en la guerra, en una estrofa, de un Goya colorista, donde Rubén alude a las famosas seguidillas de la guerra de la independencia contra los invasores napoleónicos:

Subes, creces y vistes de pomposas fieras;
retumbas con el ruido de las metralas,
ondulas con el ala de las banderas,
suenas con los clarines de las batallas.

Rubén se refiere más a la seguidilla que llamaríamos “representada”, oída, en las danzas, en los cantos, en los “llantos”. En esta jerarquía popular y al mismo tiempo de orfebrería sabia, en que Rubén sorprende “toda la lira” en la seguidilla, hay un acentuado color de época, aunque ya la seguidilla no era tan común como la copla. Por eso refiere a la creación artística:

En ti el hábil orfebre cincela el marco
en que la idea-perla su oriente acusa.

La idea-perla; el oriente de la perla. Rubén siente la magia de la idea perla; la recogió del mar de Hugo (*Rayos y sombras*, XL):

Et l'idée á mon coeur sans voile,
à travers la vague en l'éther,
du fond des cieux arrive étoile,
ou perle du fond de la mer!

EL CISNE

El cisne es un tema mítico en Rubén Darío. Tema en ciertos aspectos grandioso, viene de Grecia, está viviente en el helenismo inextinguible, en Horacio, en la Edad Media, en la heráldica; se renueva en la pintura del Renacimiento, adquiere actualidad apasionada en Wag-

ner y en sus críticos, está presente en la poesía moderna. Ahora me referiré brevemente, al “Cisne wagneriano”. Darío, poeta simbolista, es wagneriano, como todos los poetas franceses que pueden agruparse en torno de esta escuela.

Los adeptos de la Orden de la Rosa Cruz, entre ellos Péladan, tan leído por Darío, son fervientes admiradores del músico alemán; lo fué Verlaine. Judith Gautier fué amiga y admiradora del maestro. Los artistas preferidos por Darío, los músicos, los escritores, viven en el delirio wagneriano. Wagner influyó en la poesía. Los poetas simbolistas aman intensamente la música; su poesía es musical; la estudian en el misterio de su creación y crean una filosofía estética compleja y sutil. Darío, en *Marcha triunfal*, pensó en Wagner. Después el entusiasmo wagneriano se enfría con su juventud y quizá haya encontrado, más silenciosamente, un motivo de meditación poética en Debussy, y el músico de los poetas, prerrafaelista y simbolista. El tema medieval de *Lohengrin* “renovado con inmensa gloria por el genio ardiente y profundo de Ricardo Wagner”, como me es grato decir con palabras de Menéndez y Pelayo (1), produjo un natural deslumbramiento en Rubén, cuando los poetas franceses estaban poseídos por la fiebre wagneriana (2). Mallarmé publicó, en 1886, en la *Revue wagnérienne*, su famoso soneto *Hommage á Richard Wagner*.

El soneto de Darío, que tiene poca afinidad con la técnica de los versos de Mallarmé a Wagner y al Cisne:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui,

está dentro del mito del retorno del cisne hiperbóreo; y por extraño caso se une al mito del cisne de Leda. Wagner es el Cisne que concibe en la nueva Poesía,

La Helena eterna y pura que encarra el ideal.

En 1893, publicó Pierre Louys el cuento *Leda*, edición de *L'Art independant*. Esta diminuta y deliciosa obra

(1) *Orígenes de la novela*, t. I, p. CLVIII.

(2) Véase la influencia de Wagner en la poesía lírica, y especialmente en Mallarmé, en el libro de A. BOSCHOT, *Chez nos poètes*, y en el simbolismo, en PAUL VALÉRY, *Variété*, p. 97 y 98.

de erudito y de poeta influyó para siempre en Rubén Darío. Le dió una explicación deslumbrante del mito de Leda y del Cisne. Lo hizo penetrar en el símbolo. El dios del río dice a Leda: "Tú eres la noche. Y has amado el símbolo de todo lo que es luz y gloria, y te has unido a él. Del símbolo ha nacido el símbolo y del símbolo nacerá la belleza. Ella está en el huevo azul (*Poeuf bleu*) que ha salido de ti. Desde el comienzo del mundo se sabe que se llamará Helena; y el que será el último hombre sabrá que ella ha existido". Darío trae a este soneto el misterio simbólico. Creo que sólo Pierre Louys ha llamado "huevo azul" al de Leda, con color correspondiente al símbolo que él quiere hacer que se exprese. Bello hallazgo que Rubén engasta como si fuera una gema rara:

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda, brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,
bajo tus blancas alas la nueva Poesía,
concebe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

Del Cisne (el símbolo) nació el símbolo (el huevo azul de Leda), y del símbolo nacerá la belleza (Helena), belleza inmortal. Esta noción de Pierre Louys, agregó una riqueza más y abrió un horizonte ilimitado a la mitología del Cisne en nuestro poeta.

LA PAGINA BLANCA

¿Dónde está la página blanca de Darío? No creo que esta poesía haya brotado de la contemplación de la común página aún intacta. Una hoja en blanco ha sugerido a Mallarmé respeto místico; tiene el atractivo del camino que no conocemos y debemos recorrer. La página pudo no ser la cartilla de papel; no se trata tampoco de una *sinfonía en blanco mayor*. El poeta ha visto la página blanca con emoción misteriosa, como si fuera una página del libro apocalíptico.

La caravana de la vida desfila por esa página blanca. Está formada por tres camellos y un dromedario. El primer camello lleva:

una carga
de dolores y angustias antiguas,
angustias de pueblos, dolores de razas;
dolores y angustias que sufren los Cristos
que vienen al mundo de victimas trágicas!

Este camello trae nuestra predestinación, nuestra herencia, la historia de la humanidad, el don que recibe en la vida quien viene al mundo "de victimas trágicas". En ese fondo doliente de razas y pueblos están el dolor y la angustia de las frentes inspiradas.

El segundo camello lleva:

El cofre de ensueños, de perlas y oro
que conduce la Reina de Saba.

Lleva los dones de la edad juvenil, los sueños de la adolescencia, cuando la reina de Saba se asoma en engañosas Arcadias.

El tercer camello, lleva la realidad de la edad madura, pasado ya el sueño de la adolescencia, lleva:

una caja
en que va, dolorosa difunta,
como un muerto lúxio la pobre Esperanza.

Y va en el dromedario la Muerte. Y el hombre que ha visto pasar la vida, el hombre "a quien duras visiones asaltan", que no ha hallado la verdad, que,

encuentra en los astros del cielo
prodigios que abruma y signos que espantan,
mira el dromedario
de la caravana
como el mensajero que la luz conduce,
en el vago desierto que forma
la página blanca!

En esta página, el poeta ha visto mujeres tristes, "de rostros de estatua", visiones de extraños poemas de besos y lágrimas,

De historias que dejan en cruces instantes
las testas viriles cubiertas de canas.

La infortunada suerte ha nevado la cabellera y ha cincelado arrugas precoces. La página blanca es la página de la vida. La visión, con forma de mujer, sonriente y luminosa, según Schuré, se acerca al iniciado con un rollo de papiro en la mano. "Soy, le dice, tu hermana

invisible, tu alma divina, y este es el libro de tu vida. Encierra las páginas llenas de tus existencias pasadas y las páginas blancas de tus vidas futuras"... Darío ha visto la anticipación de su vida futura en la página blanca. ¿Ha visto su vida actual proyectada como las figuras en un panorama? El dibujante Henri Rivière, en *Revue Encyclopédique* (1895), trazaba esas figuras de camellos de la caravana en una visión de "vago desierto". Es probable que estas misteriosas figuras hayan sugerido a Darío este desfile de camellos. Esas mujeres tan blancas, tan tristes, con rostros de estatuas de mármol, parecen de Puvis de Chavannes, de *Le Réve* y de *L'Automne*.



Fig. 20. — Composición de HENRI RIVIÈRE

Los tardos camellos,
como las figuras en un panorama.

AÑO NUEVO

Año nuevo es poesía de calendario. Sería grato a Darío este remoto acercamiento a los *Fastos* de Ovidio. Ya existía en lengua castellana el *Poema físico-astronómico* de Gabriel Ciscar, imitador de Manilio, cuya edición de 1861, Darío leyó posiblemente. Véase este ejemplo de Ciscar:

Próximo a Casiopea está Cefeo
que ostenta la cabeza coronada,
y en derredor del Polo, la enroscada
Serpiente o dragón fiero.

Este suntuoso capricho parece haber sido inspirado por ilustraciones de almanaque. Una ilustración ha bastado para que su poderosa memoria visual evoque una ceremonia del Vaticano. Sale el papa en su silla gestatoria. El poeta contemplará años después, esta ceremonia. Ahora la admira en la fotografía y el grabado. El poeta ve desarrollarse la escena en la inmensidad etérea, en la luz extraterrestre. Son las doce de la noche.

Sale en hombros de cuatro ángeles, y en su silla gestatoria, San Silvestre.

En su tiara son bellos diamantes Sirio, Arturo y Orión. Podría reprocharse a Darío poner como estrella a Orión al lado de Sirio y Arturo. A Orión se le considera como



Fig. 21 — Júpiter considerado como bóveda celeste.

constelación y se le llama, en latín, astro (1). Estos tres astros son los más famosos del cielo antiguo. Las "raras

(1) DECHARME, *Mythologie*: Orion, l'astre brillant.

pedras” de la capa, están en todas las representaciones del cielo estrellado; la figura de San Silvestre, si la miramos entre las figuras de las constelaciones, bien puede llevar en su pecho la Cruz del Sur. Darío ve al mismo tiempo el doble cielo austral y boreal. En el nuestro, Sirio y Orión, brillan el primero de enero en el cenit, en tanto que Arturo está en las profundidades de la corona boreal. El poeta elige estos tres nombres por su fama ilustre. Domina en diciembre, según el alargamiento zodiacal de Darío, hasta llegar al último día del año, el Arquero. Me parece una licencia feliz. Vuelve al año europeo:

Lo sustenta el frío Polo, lo corona el blanco Invierno
y le cubre los riñones el vellón azul del mar.

En las ilustraciones de la Mitología de Ménard, aparece en una piedra grabada antigua: “Júpiter considerado como bóveda celeste”, que tiene analogías con *Año nuevo* (fig. 21).

No conozco la obra *Almanach*, de Verhaeren, publicada en 1894. El catálogo de estrellas de *Año nuevo* se encuentra en *La leyenda de los siglos* de Hugo (*Pleno cielo*).

SINFONIA EN GRIS MAYOR

El poeta pinta la siesta de los mares del trópico. El título, como se ve, es una variante de la *Sinfonía en blanco mayor* de Théophile Gautier. Los versos:

El viento marino descansa en la sombra
teniendo de almohada su negro clarín,

recuerdan vagamente a Hugo (*Voces interiores*, XXIV):

Le vent de la mer
souffle dans sa trompe.

L A D E A

El poeta empieza afirmando que en el propileo del templo — ¿del Partenón donde rezó Renán la *Plegaria sobre la Acrópolis*? — Verlaine hubiera cantado. El

templo es el Partenón; la diosa, Palas Atenea. Este raro soneto simbólico encierra su misterio. Parece que el poeta quiere hacer resaltar la virtud de la diosa al rodearla de símbolos de la vida terrestre.

Primavera una rosa de amor tiene en la mano
y cerca de la joven y dulce Primavera,
Témino su sonrisa de piedra brinda en vano
a la desnuda náyade y a la nixfa hechicera
que viene a la soberbia fiesta de la piadera
y del bosque, en busca del único Sylvano.



Fig. 22 — Silvano (de un bajorrelieve antiguo).

La representación de la Primavera con una flor, está en la *Mitología* de Ménard (fig. 180), “la Primavera tiene una guirnalda de flores”, p. 200. La fiesta de Silvano en el bosque aparece también en Ménard, p. 200, como asimismo la reproducción de un bajorrelieve antiguo que pudo inspirar en parte esta descripción de Silvano. La pintura de un vaso, de un “Idolo de Minerva asiática”, que reproduce Ménard, tiene algo de lo que Darío llama “aspecto icónico” de virgen bizantina (fig. 233). La Idea en su sentido platónico es común en los poetas simbolistas, *l’Idée* (Charles Morice, *Verlaine*); quizá Darío se inspiró, sin olvidar otras reminiscencias, en la ilustración de la revista *L’Art et l’Idée* (1892, t. I). El pensamiento del poeta va más allá, a un punto en donde Hegel, al concebir lo bello como Idea (*Estética*, I, I) se



Fig. 23. — Puvis de Chavannes. Fragmento de *La Sorbona*.

Tal en su aspecto icónico la virgen bizantina.

confunde con el platonismo moderno. Ya Hugo, en *Las contemplaciones*, ve *L'Idée aux jeux divins*.

En otro sitio, donde Renán enseñaba, en el hemiciclo de la Sorbona, está el gran fresco de Puvis de Chavannes. Es la figura central llamada "Virgen laica" la que está pintada por Darío, "en su aspecto icónico" de virgen bizantina. Puvis de Chavannes ha impresionado profundamente a Rubén Darío. Ante este fresco se explican los dos maravillosos versos:

Toda belleza humana ante su luz es fea;
toda visión humana a su luz es divina,

versos de misteriosa resonancia, de idea platónica, quizá de sugestión de Dante (*Par.* XXXII, 107-108), de elevado helenismo y de iniciación religiosa.

Y esa es la virtud sacra de la divina Idea
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina.

La sombra que todo lo ilumina tiene una larga historia religiosa y literaria. En el soneto XLIII, dice Shakespeare: "¡Oh tú, cuya sombra hace luminosa las sombras!" Se estableció la relación de este pasaje de Shakespeare con Abenhazam de Córdoba (1): "¿No sabéis que ella está iluminada por una luz sobrenatural que disipa las negruras de la noche?" Pero la fuente de Shakespeare, a mi ver, es otra. San Juan de la Cruz en la poesía *Entré-me donde no supe*, dice:

Tanto menos entendía
qué es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía.

San Juan quería entender el vrs. 20 del Libro XIV del Exodo: *et era nubes tenebrosa, et illuminans noctem*. "Que era nube tenebrosa y alumbradora de la noche. Admirable cosa es que siendo tenebrosa alumbrase la noche para dar a entender que la Fe, que es nube oscura y tenebrosa para el alma... con su tiniebla alumbrada y da luz a la tiniebla del alma" (*Subida del Monte Carme-*

(1) Obras de Shakespeare, trad. y notas de Luis Astrana Marín.

lo, L. II, cap. II). “El alma ha de estar en tinieblas para tener luz”, agrega San Juan (2). Dentro de la mitología mística de la noche oscura está el misterio de lo que una monja española llamó “obscuridad resplandeciente”.

Toda belleza humana ante su luz es fea,

puede explicarse con estas palabras de San Juan de la Cruz (*Subida del Monte Carmelo*, Lib. I, cap. IV): “Y toda la hermosura de las criaturas, comparada con la infinita hermosura de Dios, suma fealdad es, según dice Salomón en los Proverbios: *Fallax gratia, et vana est pulchritudo*. Engañosa es la belleza y vana la hermosura (Prov. XXXI, 30)”. Este soneto neoplatónico se relaciona también con la *Teología mística* del Areopagita, cuya inteligencia de la hermosura divina expone Luis de Granada, citado por Menéndez y Pelayo en las *Ideas estéticas*: “y una hermosura sobre toda hermosura, en cuya comparación es fealdad toda hermosura”; recordemos “el rayo de tinieblas”, del Areopagita que tanto influyó en los místicos.

RESPONSO A VERLAINE

Llama padre y maestro a Verlaine. Fué común llamar padre a Hugo, y aun a Banville: *Père Banville*. *Dolce padre*, es Virgilio para Dante (*Purgat.* XV, 25).

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador...

Este concepto está expresado en el verso que Darío halla en un doble Moréas: “ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira”. Verlaine dió acento encantador a la lira y a la flauta. Fué Pan y Apolo. Toca dos esferas, la pánica y apolínea. Pero prevalece Pan.

¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor!

Se podría referir a las Panateneas. Rimbaud, en *Les illuminations* (p. 104), habla “Des scènes lyriques, ac-

(2) Véase JEAN BARUZI, *Saint Jean de la Croix*, París, 1931, p. 320.

compagnées de flûte et de tambour...” Creo que debe interpretarse: “Verlaine, hijo de Pan, no, no eres hijo de Pan, eres Pan mismo, condujiste coros báquicos y rústicos al son del sistro y del tambor, hacia el propileo sacro”. Posiblemente el propileo sacro es el del Partenón de la poesía. En otro lugar está Rimbaud al referirse a la flauta y al tambor. La bella corrección o afirmación de Rubén, “Pan tú mismo”, tiene un aspecto correlativo con el Sátiro de Hugo; el Sátiro es Pan. El reinado lírico del dios de los bucólicos en el panteísmo universal abarca una vasta zona del siglo XIX. La oposición del cuervo y del ruiseñor, del cuervo protervo y de Filomela, viene desde Píndaro, es la del grajo y del ruiseñor. El poeta recuerda las libaciones: rocío, vino, miel; hay una tradición de santidad — si se quiere la del sátiro santo de Anatole France — que hace que en ciertos sepulcros, y Darío lo recuerda al hablar en *Los Raros*, de Leconte de Lisle, no se derrame llanto. La libación de rocío quizá sea reminiscencia de una imitación de la *Antología griega* de José María de Heredia:

Une libation de gouttes de rosée.

Pero Darío recuerda directamente los epigramas funerarios de la *Antología*:

Que el pámpano allí brote, las flores de Citeres.

El poeta conoce admirablemente los epigramas funerarios de la *Antología griega*. Cuando dice:

Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo.

sabe, con Antípater de Sidón, que el águila se posa en la tumba del valiente Aristómenes, y, según un epigrama anónimo, en la de Platón; sabe que según quien sea el que yace, será el ave que se asienta en la tumba; por eso en la de Verlaine, cantará el ruiseñor; la débil paloma, escribía Antípater, se posa en la tumba de los cobardes.

Los poetas, autores de epigramas, piden a la viña, a las rosas, que broten en los sepulcros de los seres admirados y queridos. Darío piensa en el epigrama de Antípater de Sidón en la tumba de Sófocles: “que allí se abran los cálices de las rosas y la viña de bellos racimos la rodee con sus pámpanos flexibles”.

En la estrofa que comienza:

Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya,

no sólo hay una reminiscencia afortunada del comienzo de la *Egloga I* de Virgilio, sino también una bellísima identificación de Verlaine con el sátiro que seduce y espanta a la Náyade.

Rubén, fiel a Horacio, no admite que se derramé llanto en el sepulcro de Verlaine, como el poeta latino que no quiere lamentaciones en su cortejo fúnebre, transformado ya en cisne, en ala que hiende el líquido éter.

En *La Plume*, 1932, hay una cita de Swedenborg. "Para los que están en la luz del mundo la luz del cielo es como tinieblas". Para los ángeles la luz del mundo es oscuridad, según el mismo Swedenborg (1). Darío tratará de estudiar a este taumatúrgico conocedor de ciencia hermética años después, pero ahora ya lo conoce en parte. Cuando dice:

Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;

ese "rostro de ultratumba" que parece venir de un dibujo de Blake, y otros pasajes del *Responso a Verlaine*, pueden ser explicados por el capítulo de *El cielo y sus maravillas*, donde Swedenborg muestra que el espíritu del hombre se halla después de la muerte en perfecta forma humana.

De noche, en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones...

dice, con palabras maravillosas, pase la sombra espectral del Sátiro. Ese Sátiro que espantará al Centauro adusto, será un Sátiro purificado, y el poeta pide que

De ura extrahumana flauta la melodía ajuste
a la armonía sideral.

Ya el alma del Sátiro estará dentro de la armonía del universo. Las fuerzas desordenadas, los centauros, huirán por la montaña vasta (espantados por la armonía divina,

(1) EMANUEL SWEDENBORG, *El cielo y sus maravillas*, ed. de Nueva York, 1921, p. 219.

como huyen de Heracles en el soneto de Heredia). Darío piensa en el triunfo de la belleza. Escribe Raymond de la Tailhède en una Oda a Maurice du Plessys, *La Plume*, 1892:

Car n'avons - nous pas vu le sepulchre s'ouvrir
de Ronsard, du pieux Virgile,
tandis que le Centaure et sa race inutile
dans l'âtre Seythie allait fui.

Estos versos fueron comentados por Maurras.

Y el Sátiro contemple sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
y un resplandor sobre la cruz.

Sobre los elementos sensuales y brutales triunfará la Cruz, y asomará la luz de la Salvación. Ya Verlaine, pecador, recibirá en el resplandor de los coros luminosos la misericordia del Señor que Rubén también espera.

El extraño deseo de

Que se humedezca el áspero hocico de la tierra,
de amor, si pasa por allí,

se explica por los versos de *El primer Libro Pastoral* de Maurice du Plessys, que aparecieron también en *La Plume*, 1892:

Le geste d'Orpheus qui donnait l'âme aux pierres
et musclait d'amour la mâchoire des loups.

En esta época — por 1893 — en que Rubén hablaba del “joyero de la Antología”, la escuela Romana de Moréas, escuela a la que Darío perteneció, empezaba a dar sus frutos. El poeta dice en *Los raros*: “Y el abandonado que viene cerca del jefe (de Moréas) . . . es el caballero Maurice du Plessys, lugarteniente de la falange, y cuyo *Primer libro pastoral* es su mejor hoja de servicios”. A la estrofa del *Responso*, Rubén la encontró en las *Voces interiores* de Hugo. José María Quadrado ya había traducido el *Pentecostés*, de Manzoni, en sextinas de alexandrinos, donde el tercero y sexto verso, de rimas agudas, son heptasílabos (AAbCCb), difiere Rubén en el endecasílabo. Escribió este responso el año 96, quizá en el mismo tiempo que el *Reino interior*, donde hay un verso: “ojos de víboras, de luces fascinantes”, que probablemente debe algo a la sugestión de las *Voces (Al Arco*

de *Triunfo*, VI). En este pasaje existe una semejanza, aunque indefinible, con el *Responso*:

Quelque chose de beau comme un sourire humain
sur le profil des propylées!

Hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor.

Y en este fragmento de Hugo está la estrofa sobre las ruinas del Palenque, estrofa que Rubén sabe pues tiene la obsesión de la ciudad precolombiana: “Y las tierras del Chibcha, Cuzco y Palenque”, escribe en 1892; “Y Palenque y la Atlántida”, en 1906. Por el 95 escribió quizá Rubén *Año nuevo*, estos versos se inscriben en la astronomía de Hugo, de *Pleno cielo*, que tiene la misma estrofa, con acento en la cuarta del endecasílabo:

Le Scorpion hideux fait cabrer au zenith
Le poitrail bleu du sagitaire.

Estrofa de seis versos: cuatro alejandrinos, el primero, segundo, cuarto y quinto, y dos endecasílabos el tercer y el sexto que riman con acento agudo (A A b C C b). Era dar un paso más del dado en *Tutecotzimi* (1890) y *Sonatina* (1895).

CANTO DE LA SANGRE

Es una “correspondencia” intencionada de *Las voces* de Verlaine. Cada comienzo de verso sugiere una faceta del tema poliédrico, una frase del motivo musical. En *Prosas profanas* está *Canto de la sangre* bajo la advocación de Verlaine. *Las voces* de Sagesse forman un todo que se ordena hasta llegar al éxtasis místico; en Darío no existe gradación orgánica; cada estrofa se ordena en sí misma. Puede decirse que esta poesía es un homenaje a Verlaine, un intento de trasplante, de acomodación verlainiana en nuestra lengua; pero salvo algunas afinidades, no tiene de parecido más que el paralelismo enunciativo: *Voix de l'Orgueil*: Sangre de Abel; *Voix de l'Amour* (al final): Sangre de Cristo; *Voix de la Haine*: Sangre de los martirios, etc. Darío imita las enumeraciones, las imágenes afines que se conglomeran en torno de una voz o de una sangre.

Sangre de los martirios. El salterio.
Hogueras, leones, palmas vencedoras;
Los heraldos rojos con que del misterio
Vienen precedidas las grandes auroras.

Cada estrofa tiene algo de párrafo de diccionario ideológico o de ideas afines. Pero está más alta que la afinidad de significación o de asociación de ideas. Encierra una historia, una doctrina. El poeta señala después de cada enunciación el hecho y las consecuencias; apunta para que el lector desarrolle interiormente lo que es notación escueta. “Los heraldos rojos” pueden tomarse en diversas significaciones, son dentro del tema místico, los ángeles purpúreos de Fra Angélico, por ejemplo, que anuncian la aurora de Jesucristo; podrían ser todos los visionarios “los heraldos rojos”, si los mártires no dieran testimonio con su sangre de la venida de Cristo.

RECREACIONES ARQUEOLOGICAS

En estudio anterior tocamos las fuentes e influencias literarias del *Goloquio de los centauros*, poema que concentra el mundo poético y filosófico de Darío. Dejamos, al margen de aquel ensayo, algunas notas que podrán tener cierta curiosidad cuando se trate de la invención de nuestro poeta y de su sensibilidad imaginativa que se despierta al contacto de una lectura, de una obra de arte. En sus versos, como en los de los poetas del Renacimiento, se refugian imágenes, ideas antiguas o modernas, atraídas por una simpatía universal. El artista refunde una anterior riqueza poética en su concepción novísima. Como el que se ayuda de un esquema gráfico para trazar luego la imagen con la palabra, Darío halló en la obra de pintores y escritores un dechado sugestivo. De ahí el diferente tono de *El Reino interior* y las *Recreaciones arqueológicas*; que va de la ingenuidad de Botticelli:

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

a la plasticidad viviente del siglo de Scopas; al dios, al héroe:

que artífice de Atenas
en irrtacto pentélico labrara.

Otras veces, por sugestión literaria, esboza un rasgo de un cuadro que ha de rehacer la imaginación del lector, restaurando el conjunto que se animó en la mente del poeta, para fijarse en imágenes aisladas que se asocian y complementan entre sí:

Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno.

En el primer verso, la mujer es Eva. En el segundo, es Venus. El acto de torcer los cabellos mojados nos indica la llegada de Afrodita a la orilla cuando nació en el mar. Este mismo tema hesiódico del nacimiento de Venus aparece en el *Coloquio de los centauros*, pero viene de otras fuentes. La invención de Darío está siempre en correspondencia con alguna indagación artística o literaria, sin perder por ello su originalidad. Al lado de sus lecturas francesas perdura la atmósfera o ambiente mítico que le sirve para ordenar o construir, y para acercarse a otras fuentes que han dado vida a sus mejores poemas. Tiene presentes cuadros que copia con fidelidad o transforma poniendo, en unos, detalles tomados de otros. El procedimiento no es nuevo; quizá haya servido ya al aedo homérico. El poeta de *Prosas profanas* reconstruye la revelación del modelo. Ve el tema griego tal como ha sido tratado por pintores y escultores antiguos y modernos. Si no va al texto, a la manera de Chénier, se deleita en aislar una palabra antigua como si fuera un talismán, en animar un cuadro con materiales literarios eruditamente reconstruidos o lo vierte ya hecho en sus poemas.

La crítica moderna ha estudiado las fuentes artísticas de las *Metamorfosis* y la influencia que ejercieron en Ovidio las artes del dibujo que ya a su vez fueron modelos de sus maestros los poetas alejandrinos (1). Lo que en Ovidio es procedimiento persistente y de amplitud enciclopédica, en Rubén es tentativa aislada, como quizá lo fué en Garcilaso, que pudo admirar en Italia el esplen-

(1) G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, cap. VII.

dor de la pintura mitológica. Darío no hubiera podido escribir *Recreaciones arqueológicas* ni el *Coloquio de los centauros* si no hubiese tenido a la vista *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Ménard, elegantemente impresa en 1878.

FRISO

No sin fruición escribiría el poeta la palabra *Friso* que evoca los bajorrelieves antiguos en los frontones de un templo; seguirá con la vista en Francia una tradición de arte; va a pintar y a esculpir; hará animarse,



Fig. 24. — Baco Tebano (estatua antigua).

Cabe una fresca viña de Corinto.

en elegantes endecasílabos sueltos, como en el mármol, una procesión dionisiaca. El poeta tiene a la vista (Ménard, *Myth.*, fig. 474) la estatua antigua de Baco Tebano.

Cabe una fresca viña de Corinto
que verde techo presta al simulacro
del dios viril, que artífice de Atenas
en intacto pentélico labrara.

Por asociación quizá de la descripción de Ménard del Baco Tebano con la pintura de Baco "dios viril" (Decharme, p. 471), hecha por Arístides, que fué llevada a Roma después de la toma de Corinto, la viña es de esta ciudad donde se celebra la procesión báquica; de Corinto famosa por sus viñas, lugar adecuado para estas ceremonias, gratas a Pierre Louys, que Darío reconstruye, con Plutarco y Ateneo, citados por Ménard, y con la pintura y la escultura antiguas:

Lúrica procesión al viento esparce
los cánticos rituales de Dionisio,
el evohé de las triunfales fiestas,
la algazara que enciende con su risa
la impúber tropa de saltantes niños,
y el vivo son de músicas sonoras
que anima el coro de bacantes ebrias.

En este fragmento hay sugerencias del texto de la *Mitología* de Ménard que describe las fiestas de Baco. Darío se ha apropiado tan cabalmente del asunto que Bonilla y San Martín en *Las Bacantes* (1921) cita estos versos con autoridad de texto clásico para oponer una fiesta báquica al coro de Oceánidas del *Prometeo* de Esquilo. El poeta se acercará a diferentes modelos que le ofrecen las ilustraciones de la *Mitología* de Ménard. Dos fragmentos del precioso bajorrelieve del Vaso Borghese (fig. 19 y 25), aparecerán, casi gráficamente, en algunas de sus imágenes:

...En la mano el sistro,
y las curvas caderas mal veladas
por las flotantes, desceñidas ropas.

Se acercará a describir minuciosa y admirablemente, con leves variantes, otras ilustraciones, la fiesta en honor de Baco de un bajorrelieve antiguo y una pompa nupcial de Baco (*Myth.* fig. 490, 559):

Dos robustos mancebos que los cabos
de cadenas metálicas empuñan,
y cuyo porte y músculos de Ares
divinos dones son, pintada fiera
con gesto heróico entre la turba rigen;
y otros dos un leopardo cuyo cuello
gracias de Flora eñien y perfuman
y cuyos ojos por las aneñas eueneas
de furia henchidos sanguinosos giran.



Fig. 25. — Bacanal (del vaso Borghese).

Y las curvas caderas mal veladas
por las flotantes desceñidas ropas.

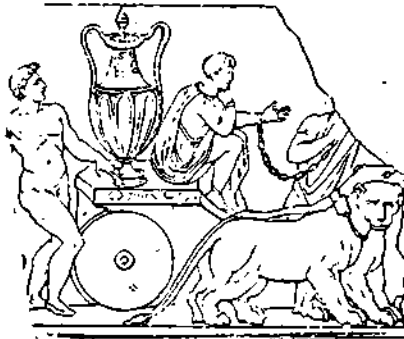


Fig. 26. — Fiesta en honor de Baco.

Dos robustos mancebos que los cabos
de cadenas metálicas empuñan.

Algunos otros pormenores de *Friso* pueden ser comentados con la Mitología de Ménard. El poeta introduce variantes, anima los detalles con la acción que imagina; asiste a la fiesta, transforma lo que ve y guarda generalmente fidelidad a los modelos. En *Friso* todo puede ilustrarse con la mitología y el arte antiguos; todo tiene su origen en lo que el poeta ha observado en las ilustraciones o leído en el texto: “recrea” una reminiscencia, una visión recogida aquí o allá.

En la cercana selva
lúgubre resonaba el grito de Atis
triste pavor de la inviolada ninfa,



Fig. 27. — Pompa nupcial de Baco.

Y otros dos, un leopardo cuyo cuello
gracias de Floia eñer y perfuman.

es una adaptación de Ovidio citado por Ménard (*Myth.* p. 202), etc. Ya Pierre Louys y otros escritores trataban de llegar a la descripción viviente de escenas antiguas. Darío hizo lo mismo, en la medida de su cultura, con su memoria creadora. “En *Friso*, escribe, recorro al verso libre, cuya última realización plausible en España es la célebre *Epístola a Horacio* de D. Marcelino Menéndez y Pelayo”. Las *Recreaciones* son, según advierte, “ecos y maneras de épocas pasadas”. En la construcción elegante de los endecasílabos no pudo olvidar a veces el ritmo y el giro de Moratín, de Andrés Bello, así el verso de *Friso*: “Licor bebía que afrentara al néctar”, recuerda el de la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*: “Que afrenta fuera al múrice de Tiro”, forma de encarecimiento que no desconoció Luis de León: “con que envilece el oro”, etc.

PALIMPSESTO

Palimpsesto apareció en 1892, en la *Revista de Costa Rica*, con el título de *Los Centauros* (Bajo relieve). Quizá Darío recordara entonces el poema en prosa de Alfonso Rabbe, *Le centaure*. Este centauro, “amoroso y soberbio”, raptó a la bella Cymothoë. En *Prosas profanas* (1896) se publicó con el nombre de *Palimpsesto*. En 1892 Darío tenía ya cierta iniciación arqueológica. Quizá en el cambio de título influyó haber escrito ya el *Coloquio de los centauros*, y la *Historia sacada de un palimpsesto de Pompeya* de Baudelaire. Las “lagunas” que aparecen en tantas ediciones griegas y en especial en los papiros, pergaminos, recientemente descubiertos, han sido aprovechados por los escritores, Baudelaire por ejemplo, para dar más verosimilitud a sus fingidos hallazgos. Darío habrá encontrado el facsímil, la fotografía, de estos manuscritos, en las revistas de filología clásica. Quizá la descripción de alguno de ellos le haya inspirado la advertencia que va al frente del poema:

Escrita en viejo dialecto eolio
hallé esta página dentro un infolio
y entre los libros de un monasterio
del venerable San Agustín.
Un fraile acaso puso el escolio
que allí se encuentra; domine serio
de flacas manos y buen latín.
Hay sus lagunas.

El vocabulario, un tanto vacilante, es filológico. Al llamar “viejo dialecto” al eolio, demuestra conocimientos de dialectología griega. El poema de Rubén es, por su espíritu, alejandrino; en la época alejandrina Teócrito empleaba también la vieja lengua de Safo y de Alceo en algunos idilios. ¡En cuántos libros griegos no están las notas manuscritas de un desconocido escoliasta de buen latín! La página que vió Darío pudo tener esos escolios latinos.

Palimpsesto es una poesía parnasiana. No en vano cita el bajorrelievé, posiblemente el del Museo Pío Clementino, que él transforma. El baño de Diana, la trailla, están dentro de la mitología de los pintores franceses del siglo XVIII, de Lesueur, de Albani, de los italianos del Renacimiento. La mitología es de Ovidio. Con estos elementos

Darío ha creado su poema. José Enrique Rodó se detiene en la belleza del centauro raptor.

Es el más joven y es el más bello;
su piel es blanca, crespo el cabello,
los cascotes finos, y en la mirada
arde del sátiro la llamarada.

“Centauro esbelto y pulcro, escribe Rodó, como el Cillaris descrito por Ovidio, el Cillaris de las *Metamorfosis* cuya parte humana semejaba una estatua”. . . Ovidio y Darío han visto los centauros en la escultura; los han pintado mirando los bajorrelieves; la descripción que hace Ovidio de Cillaris (*Met.* XII, 393 sq.) es de pura y animada plasticidad (1). Darío tuvo por modelo al Centauro Borghese. El poeta transfigura la fábula del rapto de Deyanira por el centauro Neso. El centauro Folo roba una ninfa del séquito de Diana y huye. La

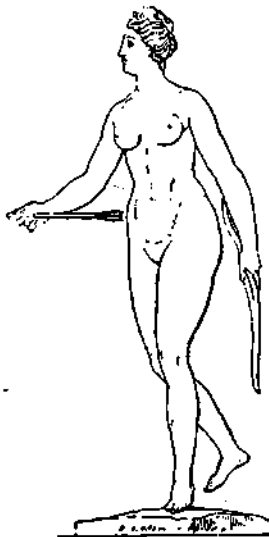


Fig. 28. — HOUDON: Diana.

Entre sus dedos humedecidos
lleva una flecha para el ladrón.

(1) La belleza de los monstruos, “de los centauros, de los minotauros, bellos monstruos”, según expresión de Voltaire en su *Diccionario filosófico*, es una evidencia en la literatura y el arte antiguos. “Le bequ monstre” dice Ecnville en *Les exilés*.

Diosa (2) lo persigue. La Diana de bronce de Houdon ha perdido su vigilante serenidad:

La planta alada, la cabellera
mojada y suelta; terrible, fiera,
corre del monte por la extensión;
ladran sus pertos enfurecidos;
entre sus dedos humedecidos
lleva una flecha para el ladrón.

Con esa flecha mató al raptor, pero también con la misma saeta mató a la ninfa robada. Esta purificación de la ninfa por la muerte no se encuentra en el mito que universalizó Ovidio. Era cruel, inmerecida y fatal. Hércules mató a Neso, y no a Dejanira. El baño de Diana que atrae los ojos del poeta, ha interesado a la poesía de la decadencia y a la pintura moderna; por semejanza se confunde con el de las ninfas que inspiró a Fragonard, en la pintura, y en la poesía a Heredia. Darío tuvo presente a Dominiquino (Ménard, *Myth.* fig. 269). El trágico desenlace del poema es plástico. "Tal es la escena — escribe Rodó en el admirable estudio de *Prosas profanas* — que me figuro como un bajo-relieve de Scopas o de Fidias". Esta plasticidad, difícil de encontrar en la poesía castellana moderna, ha nacido de las fuentes que inspiraron al poeta, fuentes mitológicas que pertenecen a distintas épocas y escuelas.

LOS CENTAUROS

(BAJO RELIEVE)

A Raoul Cay

Escrita en viejo dialecto eolio
Hallé esta página dentro un infolio
Y entre los libros de un monasterio
Del venerable San Agustín.
Un fraile acaso puso el escollo
Que aquí se encuentra: domine serio
De flacas manos y buen latín.
Hay sus lagunas.

Fig. 29. — Primer título de *Palimpsesto*.
"Revista de Costa Rica", 1892.

(2) DARIO pinta a Diana "blanca y desnuda" y Chénier a una ninfa "Blanche et nue", MENARD, *Mythologie*, p. 140.

EL REINO INTERIOR

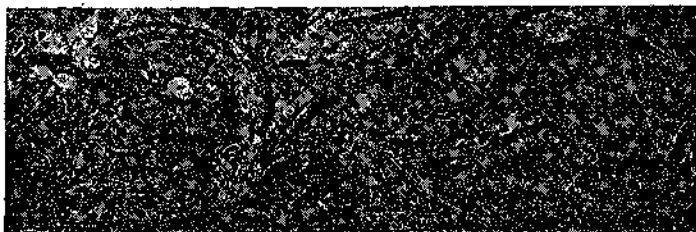


Fig. 30 — Orla de un manuscrito de *Le roman de la Rose*.
Se ven extrañas flores

En *El reino interior* aparecen las representaciones imaginativas, en el mundo de las alegorías, que ve el alma que no llegó todavía a la extrema purificación. Es tema antiguo y medieval que trataron después los místicos. Santa Teresa en *Las Moradas* (cap. IX), habla de este mundo interior y de las apariciones. Al alma “se le representa muy por junto y revuelve todas las potencias y sentimientos”. Y luego: “Puede el demonio alborotar a manera de tentaciones”. Dios la deja al alma “para que ande vacilando”. En la representación o visión del mundo interior el alma queda de otra manera vacilando entre las virtudes y los pecados, entre el bien y el mal. La copiosa literatura de las visiones representa la descripción de figuraciones interiores que tienen realidad a veces engañosa. El alma del poeta que vió animarse en la pintura las Virtudes y los Vicios, se asoma ahora a la Primavera de Botticelli:

La gentil Primavera, primavera le augura.
La vida le sonríe rosada y halagüeña.

En los primeros versos del poema está ya la manera medieval y prerrafaelista:

Una selva suntuosa
en el azul celeste su rudo perfil calca.
Un cambrío. La tierra es de color de rosa,
cual la que pinta fra Domenico Cavalea
en sus Vídas de santos.

El prerrafaelismo le descubrió el encanto de pintores y



Fig 31 — SANDRO BOTTICELLI: Fragmento de la Primavera.

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

escritores italianos primitivos. Le dió la gracia, la luminosidad de vida nueva de Dante. El poeta contempló con fra Domenico Cavalca una tierra milagrosa: “la terra medesima é dall’uno lato bianca come neve e dall’altro rosa”.

Darío vió en *Le vite dei S. S. Padri* de Cavalca, en la ornamentación de libros de Horas, en los tapices:

extrañas flores
de la floia gloriosa de los cuentos azules,
y entre las iamas encantadas, papemores.

Leyó a Fra Domenico Cavalca en la edición, con prólogo y notas, de Francisco Costero, *Vite scelte dei Santi Padri*, Sonzogno, Milán. El prólogo de Costero le sirvió en parte, para escribir el erudito ensayo sobre Fra Domenico Cavalca que publicó en *Los raros*. La influencia del hagiógrafo italiano en *El reino interior*, de *Prosas profanas*, se debe a este compendio de las *Vite dei Santi Padri*.

En las márgenes de libros de Horas se encuentran en abundancia estas flores extrañas y pájaros raros (fig. 30). Es la decoración medieval. El poeta se coloca en un indeciso siglo XV; renueva el viejo tema del *Del decir de las Siete Virtudes*, de Micer Francisco Imperial, a quien el Marqués de Santillana, no llama decidor o trovador sino poeta.

Por el lado derecho aparece “la teoría virginal”. Paralelamente por el lado izquierdo del camino los siete Pecados. La Primavera de Botticelli le ofreció el modelo. Transformó el poeta las Gracías en Virtudes y a Mercurio en Pecado.

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña.

El alma prisionera en el cuerpo es concepto órfico que Darío repite en su mitología de Psiquis:

“Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra.

Cuando su alma exclama: “Yo soy la prisionera”, se acerca a la princesa del soneto de Richepin, *La prisionera de Mis Paraísos* (1894).

Le château de vos longs ennuis, o prisonnière!

La descripción de las Virtudes y Vicios es botticelliana. Es la evocación de la *Primavera*. La influencia de *Crimen amoris* de Verlaine es evidente en el conjunto que Darío transforma; en cierto vocabulario; en la vaga semejanza del alma del poeta con “el más bello de entre todos estos malos ángeles”, a quien en vano halagan femeninos y masculinos satanes, y que se aleja a la torre del elevado palacio. Pierre Louys pintó a Dánae cautiva en la alta torre de bronce. El alma del poeta, prisionera como Dánae, como la princesa de *Sonatina*, se asoma a la ventana oscura y contempla.

Ve acercarse la teoría de las Virtudes:

Sus vestes son tejidas del lino de la luna.
Van descalzas. Se mira que posan el pie breve
sobre el rosado suelo como una flor de nieve,
Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una
manera que lo excelso pregotan de su origen.
Como al compás de un verso su suave paso rigen.
Tal el divino Sandro dejara en sus figuras,
esos graciosos gestos en esas líneas puras.

La cita de Sandro Botticelli, del divino Sandro, equivale a la firma. Darío reproduce en la palabra la pintura de la Primavera. Los Pecados presentan con algunas variantes, — piensa el poeta en los satanes verlenianos —, la figura de Mercurio, de Botticelli. La influencia de Verlaine se desprende del conjunto de *Crimen Amoris* y de las expresiones. Darío dice: “parecidos a los satanes verlenianos de Ecbatana”.

Esta referencia a Verlaine es también una señal de procedencia. Queda fijado un paralelismo antitético: Botticelli, Verlaine; Virtudes, Vicios. Los satanes verlenianos son “Satanes adolescentes”. Darío toma algunas expresiones de *Crimen Amoris*: *soie et or*: “seda y oro”; *Ecbatane*, “Ecbatana”; *sept Péchés*, “siete pecados”; *Beaux demons*, “bellamente infernales”, y la suntuosidad lujuriosa. Darío no hubiera podido concebir tan admirablemente los Pecados si no hubiera tenido a la vista el Mercurio de Botticelli al cual envuelve, con Verlaine, de especiosa atmósfera malsana.

Desde la época de Micer Francisco Imperial y de la *Visión* del Marqués de Santillana no volvió a la poesía esa sabia ingenuidad alegórica que renace con el prerafaelismo inglés. *El reino interior* es un retorno a la gra-



Fig. 32. — Bourne - Jones. La escalera de oro.

cia de la madurez medieval dentro de la modernidad decorativa. Hicimos resaltar la influencia que ejerció en el poeta la frase de Poe: *with Psyche, my Soul*: “con Psiquis, mi alma”. Es Psiquis, el alma amorosa y melancólica, la que está en “la torre terrible” del cuerpo humano, de “esta prisión” de los místicos, y ve pasar la teoría de Virtudes y Vicios. Carlos Obligado, al comentar *El palacio encantado* de Poe, le encuentra relación con “esta torre terrible”. En su palacio, palacio real, porque el alma es infanta, en su torre, porque es prisionera, está Psiquis.

—¡Oh!, ¿qué hay en ti, alma mía?

—¡Oh!, ¿qué hay en ti, mi pobre infanta misteriosa?

El poeta llama infanta a su alma: infanta misteriosa; ya había dicho: “como infanta real”. Estaba fresca la lectura de *El jardín de la Infanta* (1893) de Samain; recoge una expresión del elegíaco:

Mon âme est une infante.

Darío ha escrito: “En *El reino interior* se siente la influencia de la poesía inglesa de Dante Gabriel Rossetti y de algunos de los corifeos del simbolismo francés. (¡Por Dios! Si he querido en un verso hasta aludir al *Glosario de Plowert*”). Lo alude cuando dice: “*Papemor: ave rara*”, que es casi traducción del *Petit glossaire* (París, 1888): *Papemor, oiseau fabuleux*. También se advierte en el poema la luminosidad de la teoría femenina que va al son de laudes, de la *Escalera de oro* (1880), del admirado prerrafaelista Burne-Jones:

Como a un velado son de liras y laudes,
divinamente blancas y castas pasan esas
siete bellas princesas.

El reino interior es de las poesías más musicales y suntuosas de lengua castellana y, en el conglomerado de influencias, de una originalidad sorprendente. La oposición de las Virtudes y los Vicios tiene fastuosidad deslumbrante; ninguna página de nuestra lengua alcanza el raro brillo de este alegórico fresco.

COSAS DEL CID.

La sugestión de este relato está en los versos de Barbey d'Aurevilly, *Le Cid*, del libro póstumo *Poussières* (Lemerre, París, 1897. Quizá Barbey tomó la idea general de su breve poema del *Romancero del Cid*, de la traducción de Damas-Hinard del romance que empieza: *Celebradas ya las bodas*, en donde está el episodio del encuentro del Cid con el Gafo, pero lo ha transformado y adaptado al tema del encuentro del rey o del príncipe que no lleva dinero con un mendigo, una de cuyas variaciones, si no recuerdo mal, se encuentra en un cuento de Turguenev. Darío transforma el relato de Barbey sin deformarlo, hace lo que en pintura puede llamarse una copia libre, una "réplica"; no traduce, reproduce a su manera. Al continuar el poema de Barbey:

Ya agregaré este sorbo de licor castellano,

no olvida el *Romancero del Cid*. (Ya se parte don Rodrigo; Domingo por la mañana; Cuando el rojo y claro Apolo):

El Cid pide al rey licencia
para ir en cometa
al Apóstol Santiago ..

Agrupar en torno del tema otros pormenores del *Romancero*, el encuentro de Aixa:

Por una verde espesura
de árboles bien cercada,
donde dulces ruiseñores
muy claramente cantaban...

Apunto estos ornamentos pastoriles que están tan lejos del antiguo *Poema del Cid*, porque la primera impresión que se recibe de los versos de Barbey y de Darío es de que estos autores creaban un Cid enteramente romántico. El episodio de la niña pudo nacer del *Romancero* — ya de carácter de novela caballeresca; — pero quizá Darío recuerde vagamente la escena de Burgos del *Poema* (v. 40): "Una niña de nuef años"... y la transforme en una especie de "triumfo" ornamental de Mio Cid.

Erwin K. Mapes, en su libro *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris 1925, confronta los versos de Rubén de *Cosas del Cid*, con los del *Cid*, de Barbey d'Aurevilly que nuestro poeta acomoda a su narración en alejandrinos castellanos. El libro *Poussières* donde aparecen es de 1897. Darío los escribió probablemente, si nos atenemos a esta fecha y a su estada en España, por 1900. Se me ocurre una hipótesis. Rubén pudo haber traducido a Barbey en 1888. El *Cid* de Barbey fué publicado en la *Revue Illustrée* en 1887, magníficamente. En la misma revista, en 1886, se publicó el *Pensamiento de Otoño* de Armando Silvestre que Rubén tradujo con maestría. En el "sorbo de licor castellano" que el poeta agrega a Barbey, la técnica del verso difiere. Abunda el encabalgamiento. No es difícil que agregara en España esta segunda parte a los versos de Barbey y acomodara la versión al conjunto del poema.

DEZIRES, LAYES Y CANCIONES

Dezir, otro Dezir, lay, canción, loor, copla esparza, tornada, ffinida, he aquí, en la mente de nuestro poeta, palabras de prestigio antiguo y de elegancia casi arcaica, joyas de arte "primitivo", que tienen un no sé qué difícil de encontrar en la poesía del siglo de oro. Pedro Henríquez Ureña descubrió que Darío había encontrado los modelos de sus *Dezires, layes y canciones* en el *Cancionero inédito del siglo XV* de Pérez Gómez Nieva (1) publicado en Madrid en 1884. El poeta se ajustó, con absoluta escrupulosidad a estos modelos, como debía hacerlo ya que se trata de formas poéticas que están dentro de normas estróficas tradicionales y sabias. Pero la sonoridad íntima del verso es distinta. Darío cinceló juegos preciosistas, banvillescós, más a la manera de Villasandino que a la de estos versificadores sin brillo. Sin embargo quedan reminiscencias y sugerencias. Por ejemplo la poesía *Que el amor no admite cuerdas reflexiones* (A la manera de Santa Ffe.), corresponde, por la imita-

(1) P. HENRIQUEZ UREÑA, *Rubén Darío y el siglo XV*, en *Revue hispanique*, 1920.

ción de la versificación, a la poesía de Santa Ffe *Disimulación de la desconeyca de Maymia* (1) que empieza:

Senyora, magüer corsiento
El quiero sofrir mi danyo,
Mas pensat por sentimiento
No me'nganyo.
Senyora, si penedir
A todos bien pareciese,
Hora es que 'l buen servir
En ti vos lo defendiese.
Por celar lo que en vos siento,
Ensueyo que no me 'nsanyo,
Mas pensat por sentimiento
No me'nganyo,
Si de mi mal conocer...

Darío ha hecho un calco absoluto del artificio métrico y de las repeticiones. Cuatro veces dice el pie quebrado de Santa Ffe: "No me'nganyo"; cuatro veces pone en idéntico lugar Darío, "la locura"; cuatro veces está en Santa Ffe, en el verso anterior a este pie quebrado: "sentimiento", cuatro veces en Darío, en el mismo verso: "pensamiento". Por el vocativo "Senyora", comienza Santa Ffe, por "Señora", empieza Darío. Pero el asunto de la poesía de Rubén no está en esta poesía de Santa Ffe, que no lleva en los dos poetas idéntico nombre, sino en la del mismo Santa Ffe (2): *El poder de amor*:

Los hombres de amor tocados
Ni oyen ni sienten ni beyen,
si saber o seso proveyen...

que nuestro poeta expresa en la siguiente forma:

Señora, Amor es violento,
y cuando nos transfigura
nos enciende el pensamiento
la locura.

Después de esta introducción Darío se aparta de su modelo, y emplea imágenes del *Cantar de los Cantares*:

... Como la tienda del día
o el palacio de la aurora.
Y al perfume de tu unguento...
Como en el santo Cantar:
Mel et lac sub lingua tua.

La cita latina que tanto complace a Darío (2), le

(1) *Cancionero*, p. 130.

(2) *CANC.* p. 127 (2) *Azul*, Palomas blancas y garzas morenas.

pudo ser sugerida por Santa Ffe, porque en la misma página del *Cancionero* termina una poesía anterior que emplea al final de cada estrofa un verso latino: *Tristis est anima mea*.

Este ligero análisis nos pone en presencia del extraordinario talento de observación y selección de Rubén Darío. Acepta con absoluta disciplina un molde, trae a esta forma el asunto medieval de la locura de amor que encierra como en un alvéolo al *Orlando furioso*, y que está en la novela sentimental en formación, acepta del mismo poeta la cita latina, común en la edad media y en el Renacimiento, que le da una graciosa petulancia erudita a la poesía fogosa, sentenciosa y con argumento que viene de la mejor fuente, del *Cantar*, al que para prestarle mayor eficacia persuasiva, en este caso profano, le llama "santo", como sabia y católicamente puede llamarlo.

Dejo sin citar curiosas coincidencias del *Cancionero inédito*, cuyo artificio métrico ha sido tan rigurosamente seguido por Rubén, esos pequeños hallazgos, esas *partículas áureas* de Ennio que aprovecha Virgilio; no compensa la curiosidad satisfecha el arduo trabajo de las concordancias. Pero no está de más que nos detengamos un momento en la rara subsistencia de ciertas estrofas.

La última poesía de los *Dezires...*, es una *Copla esparza*, a la manera del mismo Santa Ffe. El modelo está en la página 200 del *Cancionero*:

Santa Ffe. (Folio 132).

Copla esparza.

Tanto, senyora, baledes,
Que las damas birtuosas,
Biben de vos rezelosas
Que la fama les robedes...

Darío ha convertido a esta "senyora" en la de alguna ilustración picante de *La Plume* o de otra revista parisiense menos literaria, fundiéndola en una sola con la *Femme et chatte* verleniana, sin dejar por eso de ajustarse a la versificación de la esparza de Santa Ffe.

No he visto en los tratados castellanos la definición de esparza, ni el estudio de sus diferentes formas, que con ser variadas, no debieron disolverse en una libertad anárquica. Jorge Manrique emplea la misma esparza de

Santa Ffe y Darío, però sin tornada (1), en la que empieza:

Es mi para desear
ser vuestro de vuestro grado...

En *Las flors del gay saber o las leyes damors* (ed. de Toulouse, 1841), está la *cobla esparsa* con tornada; pero la rima no es de redondilla, como el ejemplo de Santa Ffe: b b a c d c d, con tornada libre e f f e; sino cruzada a b a b c d c d, con tornada encadenada c d c d (2). En *Prosas profanas* en donde hay tantas formas renovadas de la métrica española, aparece delicadamente al través de poetas del siglo XV, la corola provenzal de flores del gay saber.

José María de Cossío confronta, en la *Revista de Filología Española*, año 1932, los *Dezires, layes y canciones* de Darío, con los modelos que el poeta encontró en el *Cancionero inédito del siglo XV*, de A. Pérez Nieva. Dice que "la imitación no pasa de la mera exterioridad métrica, pero es ésta tan rigurosa que me ha parecido interesante señalar concretamente el modelo".

Estos *Dezires, Layes y Canciones* fueron escritos en España y publicados en Madrid, en *Revista Nueva*, a mediados de 1899.

LAS ANFORAS DE EPICURO

El título de *Las Anforas de Epicuro* es posiblemente una sugestión de *El jardín de Epicuro* de Anatole France, quien lo ha tomado a su vez de una poesía de Federico Plessis, y que se explica por las palabras de Diógenes Laercio, en el capítulo consagrado a Epicuro, en las *Vidas de filósofos ilustres*. Así como jardín es una palabra clara y con historia, *ánforas* es vaga. El poeta emplea una metáfora que está influida por un modo común de decir que le agrada; el vaso, la copa, se han convertido en el léxico parnasiano en ánfora.

Las ánforas de oro del divino Epicuro,
El ánfora funesta del divino veneno,

(1) *Las flores del gay saber*, Toulouse, 1841, t. I, p. 254.

(2) JORGE MANRIQUE, ed. de Augusto Cortina, "La Lectura".

dice en *Cantos de vida y esperanza*. Quizá esta ánfora sea la copa de oro de *L'Epicurien* de Thomas Moore, obra en prosa y verso; la prosa fué traducida al francés por Butat y los versos por Th. Gautier, París 1865. D. A. P. Domingo vertió del inglés al castellano la obra de Moore con el título de *El Epicúreo* (Málaga, 1847). Es probable que el texto inglés, o la versión española o francesa hayan sugerido a Darío un ambiente filosófico. Nuestro poeta vió su parte epicúrea:

Epicúreos o soñadores
amemos la gloriosa Vida.

Columbra el epicureísmo en una zona intermedia, y parece que hubiera gustado sin profundizar los brillantes diálogos ciceronianos donde se insiste tanto sobre el filósofo griego. Darío no ha sido filósofo de profesión, y no es extraño que confunda, con la opinión generalizada, la doctrina de los Cirenaicos con la de Epicuro. El famoso "To parón", está vivo en su espíritu, es el *carpe diem* de Horacio; Darío lo dice (*Alma mía*):

Corta la flor al paso, deja la dura espina,

es el *carpe diem* tan grato, desde Garcilaso a Góngora, a los poetas del Renacimiento, aun a mentes de tan sutil profundidad como es la de Luis de León. Darío está en una de estas múltiples variantes del *Collige rosas* de Ausonio:

¿Has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?
Gozar de abril es lo que importa...

No está dentro de una laboriosa filosofía del placer, lo ama en la exaltación vital, en el instante en que se ofrece, sin pensar arrancarle una palabra reveladora ni llevarlo a un sentido espiritual de gozo más puro:

Ay del que pide eureka al placer o al dolor.

Con este estado de ánimo se ha acercado al huerto de Epicuro o a un convite donde descuidadamente se llama epicúreo al vino filosófico. El poeta ha querido ser filósofo, decirnos las palabras de una Diótima que ha entrevisto los misterios. Si aceptamos el nombre de Epicuro

en sentido antonomástico, estas ánforas que Darío ha cincelado con arte sutil y misterioso, son ánforas filosóficas. Muchas estrofas de *Las ánforas de Epicuro* son la miel de los bordes del vaso. El contenido de estas ánforas es un licor raro, mezcla del zumo de racimos de distintas vides, vides de Samos, vides dionisiacas que nos acercan a los misterios, licor donde cae una gota de la viña de quien dijo: *Ego sum vitis. La espiga, La fuente, Ama tu ritmo, Alma mía*, sonetos de inestimable atracción sugestiva, han nacido del estudio perseverante del poeta. *Palabras de la Satiresa, La Anciana. A los poetas risueños, La hoja de oro, Syrinx, Yo persigo una forma*, son juegos de luz y sombra luminosa al soplo matinal, palabras graves y risas, sones de doble flauta, apariciones de dolor y de alegría; deseo insaciable de vida, de vida y de infinito, sed de lo real y de lo ideal.

Rubén publicó parte de las *Anforas de Epicuro (La espiga, La fuente, Palabras de la Satiresa, La anciana y Ama tu ritmo)* en *Revista Nueva*, de Madrid, a mediados de 1899.

LA ESPIGA

Parece que este soneto ha nacido de la sugestión de *Sagesse* de Verlaine:

C'est la fête du blé, c'est la fête du pain...
Car sur la fleur des pains et sur la fleur des vins,
Fruit de la force humaine en tous lieux répartie,
Dieu moissonne, et vendange, et dispose à ses fins
La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie!

En Verlaine hay variedad de paisaje, en Darío suntuosidad de color, — de amarillo, de azul —, como en una pintura de Millet:

Con el áureo pincel de la flor de la harina
trazan sobre la tela azul del firmamento
el misterio inmortal de la tierra divina.

El paisaje que tan delicadamente pinta Darío, se anima si no con la misma profundidad, con la misma "virtud del movimiento" en *Midi* de Leconte de Lisle:

Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
une ondulation majestueuse et lente
s'éveille et va mourir à l'horizon poudreux.

La fleur des pains, es “la flor de la harina”, la *similae* del *Apocalipsis* (18,13) que los traductores llaman “flor de la harina”; la *fleur du froment* en Huysmans (*La Cathédrale*, X).

El poeta expresa el misterio cristiano:

Aún verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor paece el Cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

El misticismo simbólico de la Redención — del *Tannhauser* wagneriano —, revive quién sabe a través de qué otras sugerencias en Darío. Nedthal (*Tannhauser*, 1895) escribe: “El Señor ha obrado un prodigio: el bastón seco se ha revestido de una fresca verdura, está cubierto de flores. La Redención no cesa de velar sobre la creación”. Y Péladan, en su obra sobre Wagner: “El bastón seco ha reverdecido y florecido”. Es el milagro bíblico del *Tannhauser* que viene con la leyenda de este famoso Mennesinger, ampliada en la resonancia de la música de Wagner. El bastón florido pertenece al folklore europeo. El madero, el que alude Darío, es la Cruz en el misterio de la Redención y de la Misa. El Cordero aparece en su significación de Cristo. La espiga simboliza la elevación de la Hostia, ante

El vasto altar en donde triunfa la azul somisa.

En la suntuosa pintura de *La Espiga*, que hace recordar en parte, con otro paisaje, *La Adoración del Cordero* de Van Eyck, con los símbolos de la Cruz, del altar, del Cordero y del campo, aparecen tres colores: el de oro, “el áureo pincel de la flor de la harina”, visión de trigales maduros en la extensión; el azul, “la tela azul del firmamento”, “la azul sonrisa”; y el verde, “aún verde está y cubierto de flores el madero”. Darío presenta los colores en torno del altar en este orden: *áureo*, *azul* y *verde*. Huysmans escribe, en *La Cathédrale*: “Al hablar Santa Mechtilde de los tres grados que preceden el altar, pretende que el primero debe ser pintado de oro para atestiguar que no se puede ir a Dios más que por la caridad; el segundo de azul para testimoniar la meditación de las cosas divinas; el tercero de verde para certificar la vivacidad de la esperanza y la alabanza del cielo”.

Hay, además, en este soneto, una innegable referencia a los misterios de Eleusis, tal como los describe Lenormant en el tomo II (1899) del Diccionario de Daremberg y Saglio. La espiga de trigo es el símbolo esencial y fundamental del culto de Démeter:

El misterio inmortal de la tierra divina,

que corresponde a la resurrección de Dionisos Zagreus, y se renueva con el misterio cristiano de la Misa. Maurice de Guérin en *Le cœur solitaire* (1898) dice:

Le grain de blé qu'on va moudre contient l'hostie.

Y Darío:

En la espiga de oro y luz dueña la misa.

En la Virgen de la Eucaristía de Botticelli están las espigas y las uvas. Darío ha exaltado, en versos insignes, el símbolo de la espiga. Sabe que “en la paz del campo la faz de Dios asoma”, porque Dios está visible en sus propias criaturas, “porque las criaturas son como un rastro del paso de Dios”, según San Juan de la Cruz. “Vive en los campos Cristo, escribe Luis de León, y goza del cielo libre, y ama la soledad y el sosiego, y en el silencio de todo aquello que pone en alboroto la vida, tiene puesto él su deleite”. Quizá después de una reflexión semejante Darío haya escrito:

Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma (1).

LA FUENTE

Darío, al escribir *La Fuente*, obedeció a distintas sugerencias. Adolphe Retté aconseja en *La Plume* (1895, p. 69): “Cherche ton rythme aux empires profonds de ton âme. Et lorsque tu l'auras trouvé, lorsque tu auras écarté les Apparences et les Prestiges qui en défendent l'approche, il jaillira éperdu en strophes heureuses et

(1) En Verhaeren (*Vers le futur de Les Villes tentaculaires*, 1895): L'esprit des campagnes était l'esprit de Dieu

variées”. Retté invita a buscar el ritmo individual en la profundidad del alma; impiden encontrarlo las Apariencias y los Prestigios. En Darío es más simbólica la significación de la fuente:

Cuya entrada sombía guardar siete panteras:
son los siete Pecados, las siete bestias fieras.

Ofrece a un joven la copa para que descienda a llenarla a lo más hondo de sí mismo. “Penetra en ti mismo, aconsejaba Marco Aurelio (VII, 59). Ahí está el manantial del bien tanto más inagotable cuanto más se profundiza”. Ante la búsqueda propuesta por Retté el poeta ha pensado en *Mil y una Noches*, en el cuento del agua de oro, del árbol que canta y del pájaro que habla; la Princesa llega vencedora al final del terrible viaje; volverá con las buscadas maravillas; quizá la expresión “la roca que siente” esté tomada de los caballeros convertidos en piedras y que resucitarán al operarse la mágica conquista. El viaje de la princesa miliunanochesca está presente en la mente de Darío con los trabajos de Psiquis. Psiquis va a traer para Venus el agua de la Estigia.

“Mira bien, dice Venus a Psiquis, aquella altura de aquel monte, donde están aquellos riscos muy altos (“asciende por los riscos ásperos del orgullo”, en Darío) — de donde sale una fuente. De allí, tráeme este vaso lleno de agua. — Y diciéndole esto, le dió un vaso de cristal (1)”. La fuente de estas “aguas que hablan” estaba custodiada por “dragones espantables”. No sé si Darío conocería en su amplitud este descenso de Psiquis, especialmente en los misterios (2). Le bastaba la leyenda de Apuleyo. No creo que el poeta se refiera, en este aspecto hermético de la fábula, a la fuente subterránea de “aguas vivas” de la inmortalidad. Se refiere, a mi modo de ver, a una fuente inspiradora, a la fuente de la poesía. En 1895, el poeta simbolista Pierre Quillard admirado por Darío, tradujo *El antro de las Ninfas* de Porfirio. No sería difícil que nuestro poeta haya conocido esa rara versión. Decharme en su Mitología, trae el pasaje que nos interesa. “Las Ninfas habitantes de

(1) Apuleyo, *El asno de oro*, versión de López de Cortegana (1513). “Biblioteca Clásica”, Madrid, 1890, pág. 108.

(2) Véase ERWIN ROHDE, *Psiquis*, Cap. XIV, II.

las cavernas, nutridas por el soplo de la tierra, hacen brotar las fuentes de aguas inspiradoras para el oráculo divino de la Musa". Quizá cuando Darío habla de "la gruta viviente", se refiera al antro de las Ninfas de Porfirio, al *antro Pierio*, de Horacio (III, IV). Para llegar a la recóndita fuente donde presidieron las antiguas Musas, "genios armoniosos de las fuentes y de las aguas límpidas", como dice Decharme, diosas castas, será necesario triunfar de las panteras, purificarse. La previa *catarsis* aparece por obra de la intuición del poeta. Una pantera que simboliza la lujuria, sale al encuentro de Dante en la entrada del Infierno. Las panteras que señala Rubén Darío no harán infranqueable el camino, como no lo hacen los Prestigios y las Apariencias de que habla Retté. Existen una voluntad y una providencia conductoras.

Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo.

PALABRAS DE LA SATIRESA

Quizá en la selva de *Prosas profanas* faunesa y satiresa se confundan. Darío las ha visto en su mundo interior y en la pintura moderna. Durero en *La familia del Sátiro* pinta a la satiresa como a una mujer, con pies femeninos. ¿Fue esta satiresa la que habló a Darío? Alguna semejanza tiene con la que apareció en la "selva espesa". ¿Es acaso la *Satyre femelle*, de Clodión, con patas de cabra? El Poeta dice:

Era una "satiresa de mis fiestas paganas.

Laurent Tailhade ha seguido a una faunesa:

J'ai suivi dans le bois l'implacable Faunesse
et baisé son visage aux rires éclatants.

Esta faunesa que ríe como la satiresa de Darío le ha comunicado algo de su misterio de sol, de selva y de alegría.

Los sátiros participan de dos naturalezas, la humana y la animal; misterio turbador y verleniano. Hay, dice René Ménard, satiresas y sátiros niños. Esta satiresa lozana, que aparece riendo entre la fronda, pertenece al



Fig. 33. — Satiresa de Clodión.

Era una satiresa de mis fiestas
paganas.

mundo del poeta, a sus fiestas paganas, alegría y sensualidad. El poeta ha sido según la satiresa “un antiguo argonauta”. ¿Acaso Orfeo? Una es la carne y otra el alma.

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
en unir carne y alma a la esfera que gira.

La esfera que gira es la esfera universal de Poe, el Universo (*Eureka*, VII): así los dos principios, la Atracción y la Repulsión, lo Material y lo Espiritual se acompañan en la más estrecha confraternidad. Así Cuerpo y Alma marchan en concierto (*Eureka*, VIII). “El Cuerpo y el Alma marchan en concierto” es un ritornelo en el poema cosmogónico y órfico del autor de *Annabel Lee*. Se impone nuevamente en Darío la armonía de los polos antinómicos: el Sático y el Argonauta, la flauta y la lira, el cuerpo y el alma, “la catedral y las ruinas paganas”.

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.

El antagonismo del espíritu y de la carne, de que habla Charles Morice en su estudio de Verlaine, ha desaparecido en labios de la satiresa. El secreto está en unir alma y carne a la armonía universal. En ser maestro en la lira y en la flauta, como el mismo Verlaine, según dice Darío en el *Responso*:

Que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador.

Darío ha participado también de esa doble naturaleza apolínea y pánica; la exalta en estas palabras de la satiresa. El sátiro en el *Coloquio de los centauros*:

Une sexuales ímpetus a la harmoniosa fúia.

En la edición de 1893 de *El peregrino apasionado* de Moréas, título shakesperiano, de *The passionate Pilgrim*, en la *Ofrenda al Amor*, está el verso

Apollon sui la lyre et Pan dans les pipeaux,

es decir:

ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.

Hay en *Palabras de la Satiresa*, escribe Darío, “la conjunción de las exaltaciones pánica y apolínea — que ya Moréas, según lo hace saber un censor más que listo, había preconizado, ¡y tanto mejor!” El verso de Moréas es casual, el de Darío nace — sin olvidar al poeta de *El peregrino apasionado* — de lo que él llama una “conjunción”. Los dos elementos contrarios se han unido un instante y el alma del poeta, alma verleniana, por un momento ha llegado a ver que no es imposible ser Pan en la flauta y en la lira, Apolo.

LA ANCIANA

Este precioso soneto está dentro del tema de las metamorfosis, grato a los poetas simbolistas; este tema que toca también el rejuvenecimiento, que aparece muy atenuado en la *Odisea*, encuentra su ambiente en las transformaciones de Ovidio (Met. VII, 159, 293; IX, 394, 401), se lo encuentra en el folklore europeo, en los poemas ca-

ballerescos. En *Amadis de Gaula*, Urganda la desconocida se transforma de joven en vieja. “Y él (Gandales) que la vió doncella de primero, que a su parecer no pasaba de diez y ocho años, vióla tan vieja e tan lasa, que se maravilló cómo en el palafrén se podía tener”. Lo cual implica también la transformación de vieja en joven. La fuente inmediata del soneto de Darío debe ser un cuento de Perrault, *Las Hadas*. Darío condensa la metamorfosis “del hada que se había transformado en una princesa” de Perrault:

Y transformóse en una princesa perfumada.

“Aquella vieja era un hada” dice Perrault; y Darío: “Sois una hada, le dije”. Dentro de este tema está el de la flor seca que también puede tener su historia. El poeta dice que hay “en *La Anciana* una alegórica afirmación de la supervivencia”. La rosa que vuela “como una mariposa”, es el símbolo de la inmortalidad. La anciana es posiblemente Isis, “la Isis del santuario oculto, pero más joven, sonriente y luminosa”, según Schuré. La vieja Isis se ha convertido en una joven princesa. Y ya dentro de la analogía de los mitos, en Darío, poeta eleusino, está el retorno de Perséfone:

Y de la primavera celebro el regocijo
dándoles vida y vuelo a estas hojas de rosa.

AMA TU RITMO

Este soneto es, según su autor, “la exposición de la potencia íntima individual”. Tratemos de interpretar al poeta. Pero antes de todo tengamos presente que hay aquí una iniciación pitagórica. El mismo nos dice:

Pitagoriza con tus constelaciones.

Schuré en el capítulo dedicado a Pitágoras, en *Los Grandes Iniciados*, escribe: “El número es la ley del Universo”. “La Unidad es la ley de Dios”. Darío habla de la “ley”, de “la celeste unidad” de los “números dispersos”. La celeste unidad de Darío es en Schuré “el Uno supremo, es Dios, fuente de la armonía univer-

sal". Esta doctrina neopitagórica y platónica fué expresada por Menéndez y Pelayo:

Y al influjo potente de tu ritmo
el ritmo universal le revelaste.

Menéndez y Pelayo subraya la palabra ritmo. Este fervor platónico y pitagórico abre con la lira el cielo en el *Sueño de Scipión* de Tulio; la concordancia del ritmo interior con el ritmo celeste hace que nuestra alma penetre en la armonía universal. Esta doctrina del *Timeo* de Platón y de tantos otros autores neopitagóricos y neoplatónicos está viva en la mente de Darío. En el *Coloquio de los centauros* la ha expresado admirablemente:

Y Herakles, descuidando su maza, en la armonía
de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno.

En el *Coloquio* habla del "ritmo de la inmensa mecánica celeste". En este soneto escribe: *tu ritmo*; Menéndez y Pelayo dice también: *tu ritmo*; y Adolfo Retté en *La Plume* (1895, p. 69): "Busca *tu ritmo* en los imperios profundos de tu alma". Ha sido Retté quien inició a Darío en estos viajes a la profunda morada de Psiquis, a la fuente inspiradora. Schuré menciona la "irradiación vertiginosa", Darío "la irradiación geométrica"; Schuré se refiere a las matemáticas pitagóricas, Rubén a la geometría; la extensión de lo matemático, de la geometría, "ciencia de las cosas divinas" en Platón, abarca un ciclo extenso y esencial de la filosofía; Schuré habla de la matemática sagrada y de la profana. El pensamiento poético de Darío es siempre un conglomerado y una interpretación personalísima. No es extraño que gravite en su espíritu, al escribir *Ama tu ritmo*, la *Eureka* de Edgar Poe. Bastan algunas citas. Dice Edgar Poe (XIV): "La Poesía y la Verdad no son más que una sola cosa", Schuré: "el sol incandescente de la verdad"; Darío llama al poeta a la verdad:

En donde la verdad vuelca su urna.

El sentimiento de la simetría, es para Poe (XV), la esencia del Universo, de este Universo que en la perfección de su simetría es el más sublime de los poemas. "El

hombre debe dejarse guiar por “el instinto poético, instinto de simetría, y por consiguiente verídico”. “El principio de gravitación no pertenece a la materia más que temporalmente, mientras está esparcida; — mientras existe bajo la forma de Pluralidad, en lugar de existir bajo la de Unidad; — le pertenece solamente en virtud de su estado de irradiación...” “Los principios supremos de los que habla el doctor Nichol, como que participan de la sencillez geométrica, pueden tener y en efecto tienen este aspecto geométrico, ya que son una parte integrante de un vasto sistema geométrico”. La irradiación de la Idea divina, de la Unidad universal, es una irradiación geométrica, por eso el poeta aconseja:

... y la nocturna
irradiación geométrica adivina.

Darío llama “celeste unidad” a la del alma porque en Plotino (Enn. III), la unidad del alma tiene su origen en la unidad divina; el alma es divina por esta unidad, que viene de la unidad divina; en esta unidad está la multiplicidad:

La celeste unidad que presurones
hará brotar de ti mundos diversos...

Menéndez y Pelayo, poeta platónico que estudió también en pórticos alejandrinos, insistió, en sus versos juveniles, en “el ritmo universal de lo creado”, en “la quinta esencia del arcano ritmo”, ritmo (*A Epicaris*):

Que en la piedra, en el bruto y en la planta
las huellas imprimió de su destino,
y en el hombre encendió fuego divino
que a la fuente del ritmo lo levanta.

Nadie negará que Menéndez y Pelayo fué poeta “iniciado”, si no en los arcanos de la experiencia poética, en la ciencia que se aprende en una escuela y que impregna la palabra con un sentido no usual; por eso este gran escritor fué precursor del modernismo en lengua castellana.

A LOS POETAS RISUEÑOS

En *La Plume* se ha elogiado a los poetas que Darío llama risueños. Se reacciona contra el romanticismo lúgubre. “No está permitido, dijo ya Safo, que las lamentaciones habiten en la casa de los servidores de las Musas”. La alegría debe mezclarse a los versos.

Anacreonte, padre de la sana alegría;
Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa;
Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial rebosa;
Banville, insigne Orfeo de la sacra Harmonía.

Todos estos poetas, — cuya elección no es desacertada —, están bajo la denominación de latinos. Rubén prefiere sus versos:

A los versos de sombra y a la canción confusa
que opone el rúmen bárbaro al resplandor latino.

También Menéndez y Pelayo en la *Epístola a Horacio*, opone al Danubio y al Rhin: el Tíber, el Cefiso, el Eurotas, el Ebro, el Betis, y exclama: “Yo soy latino”; habla a Horacio y le dice:

Horacio, ¿lo creerás? graves doctores
afirman que los horribidos cantares
que alegran al Sicambro y al Seita,
o al Germano tenaz y nebuloso
obsurecen tus obras inmortales
labradas por las manos de las Gracias...
¡Lejos de mí las nieblas hipérboreas!
... Por influjo de nieblas maldecidas
que abortó el Septentrión...

Este concepto de la juventud de Menéndez y Pelayo, cuando miraba el mundo desde “el triclinio de Mecenas”, habitante de Roma y frecuentador de Atenas, arraigó en la mente de Darío. El mapa de la región luminosa de la *Epístola a Horacio* es de Grecia (Cefiso, Eurotas), de Italia (Tíber), de España (Ebro, Betis); Darío, lo dilata: Grecia (Anacreonte), Italia (Ovidio), España (Quevedo), Francia (Banville). La guerra de 1870 delineó esta gran región latina que colindaba con el orbe bárbaro. Rubén escribía en 1892:

¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!

Los versos melancólicos fueron fruto de “las nieblas

maldecidas”; son “los versos de sombra” de que habla Darío.

Y arte la fiera máscara de la fatal Medusa,
medrosa huye mi alondra de canto cristalino.

Creo que Rubén ha pensado en la cabeza de Medusa, tal como aparece en las medallas antiguas, en la ilustración de *Los dioses antiguos* de Cox, de la traducción de Mallarmé (1880), y que la vió en la región “donde el sol no brilla jamás”; los hombres, dice Atenea, retrocederán ante la sombría gruta de la Gorgona; la diosa la condena a convertir en piedra a quien la mire. Estos lugares comunes, adquieren en la traducción de Mallarmé una forma semejante a la que usará Darío. Así como los hombres, retrocede, huye la alondra del poeta; ante la “sombre mine”, según la expresión de Mallarmé; ante la sombra del “numen bárbaro”, huye el alma latina, nutrida, en los países del sol, de alegría.

LA HOJA DE ORO

Esta hoja de oro, en el verdor, anunciadora del otoño, sugiere al poeta suntuosas asociaciones. El soneto es una sinfonía en rojo. ¿En qué frente “que besaron los sueños” vió esta hoja roja que recuerdan los poetas elegíacos del simbolismo? ¿En la pintura de Ambrosio Lorenzetti, de la Alegoría del Buen Gobierno? Creo encontrar en Lorenzetti el ambiente de *La hoja de oro*. La hoja muerta significa, según Huysmans (*La Cath.*, pág. 144), la degradación espiritual, la esperanza de lo verde perdida para siempre. En *Les fleurs*, de Mallarmé, que Darío conocía de memoria, se trasluce el asunto rubendariano:

*Et ce divin laurier des âmes exilées
vermeil comme le pur orteil du séraphin
que rougit la pudeur des aurores foulées.*

El poeta, por amplificación, agregará eruditas imágenes, creadas algunas con la visión del arte bizantino, y quizá de las *Princeses byzantines*, 1893, de Paul Adam:

O las solares pompas, o los fastos de Oriente,
preseas bizantinas, diademas de Theodoras,
o la lejana Cólquida que el soñador presiente...

La comparación de Mallarmé: *vermeil comme le pur orteil du séraphin*, fué remplazada, por Darío, con otra equivalente:

como la luz naciente
en que entreabien sus ojos de fuego las auroras.

Estos “ojos de fuego de las auroras”, vienen indefectiblemente de otra fuente. Ya había visto estos ojos, “o aquel movimiento — dice fray Luis de León — que hacen las pestañas y los ojos cuando se mueven a prisa, que es semejante a lo que hace el cuerpo del sol, o los resplandores de luz que parece bullen en él, si alguno ha mirado en ello, cuando por el oriente amanece, que es como abrir las pestañas la mañana”. Así comenta el Maestro, en la *Exposición del Libro de Job*, el versículo 8 del capítulo III, que él traduce “alboradas de la mañana”, sin dejar de advertir que en el original dice pestañas. La traducción directa del hebreo conservará a la palabra su sentido bíblico. En la versión de Cipriano de Valera, que Darío consulta, dice: párpados de la mañana (III, 8); sus ojos son como los párpados del alba (Job, XLI, 18). Luis de León, al comentar este versículo, escribe: “se descubre una veta de luz extendida y encarnada y bermeja, que es como los ojos o las pestañas con que nos comienza a mirar el aurora”. Esta imagen pudo ser sugerida también por Hugo (*Le Satyre*) al describir mitológicamente la salida del sol: “Comme un orbe éclatant, couvert des yeux”. Llega a sospecharse en Keats, *Oda a Psiquis*: *At tender eye-dawn aureoam love*, al tierno primer abrir de ojos de la amorosa aurora. Los versos:

Y la autumnal tristeza de las vírgenes locas
por la Lujuria, madre de la Melancolía,

traen el recuerdo de D'Annunzio y el del verso de Ch. Guérin:

La volupté nourrit pour fille la tristesse.

En *Las vírgenes locas* alude a la célebre parábola del Evangelio de San Mateo y hace pensar en las *Femmes damnées* de Baudelaire.

MARINA

Esta poesía, intercalada en las *Anforas de Epicuro*, es según su autor, “una amarga y verdadera página de su vida”. El poeta ha llevado esta historia íntima y dolorosa a la alegoría. En su estilo hay como una lejana insinuación de Laforgue; y para quien conoce la historia del autor de *Prosas profanas*, este embarque para Citeres — una Citeres ya imposible —, porque quedó en lo pasado, ve que el poeta trata de engañarse a sí mismo:

Adiós — dije — países que me fuisteis esquivos,
Adiós peñascos enemigos del poeta;
Adiós costas en donde se secaron las viñas...

Alguien encontrará que es un descuido decir “como Aquiles un día me tapé los oídos”. Como tampoco Ulises se tapó los oídos, la corrección es imposible; Darío no leía continuamente la *Odisea*. El último verso:

Una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte,

es una reminiscencia de un endiablado pasaje de Huysmans: “Ladraba como una perra a la muerte”, de *Lábas*.

SYRINX

En todas las ediciones de *Prosas Profanas* aparece con el título de Dafne, “por equivocación” dice Darío. El poeta ha castellanizado en otra ocasión el nombre de la ninfa y le ha llamado Siringa: “Pan y Siringa”. El asunto del soneto fué hallado en la Mitología de Ménard: *Pan et Syrinx*. Asunto del siglo XVIII, tema de un cuadro de Boucher. Un verso suelto de Andrés Chénier, que no sé si Darío habrá conocido, dice:

Syrinx parle et respire aux lèvres du pasteur.

Varios fragmentos de Chénier reviven el mito ovidiano de Syrinx. Darío se inspiró al mismo tiempo en Dafne y Syrinx de Ovidio; prefirió después Syrinx, por la flauta.

Pierre Louys en *Afrodita*, revive también el mito de Syrinx y dice: "C'est una âme morte qui pleure ici, femmes."

Toça Darío el tema del encanto de la música y la poesía, lleno de extraña y nueva elocuencia en algunos cuentos de Azul, especialmente en *El Sátiro sordo*. Quizá haya en *El Sátiro sordo*, como un eco — amplificado por la lírica de Hugo — del pasaje de *L' Aveugle*. *El Sátiro sordo* y *El Rey burgués*, son casi una refundición de *El Ciego*, de ciertos aspectos de este grandioso poema. Y Darío ha vivido bajo el imperio del Rey burgués y del Sátiro sordo. A Cheniér conoció el poeta, probablemente, por primera vez, en la traducción de Menéndez y Pelayo (1875 (1)). Al canto del poeta el tiempo "parecerá más breve". Al expresar así el milagro lírico, Darío renueva el mito de la música, si no en la expresión antigua y renacentista, en la de la Edad Media, que expresa los deleites del paraíso. En *Los raros* traduce y comenta la poesía de Eugenio de Castro de la monja y del ruiseñor que había cantado trescientos años. "Si os fijáis bien, podréis encontrar que ese ruiseñor es hermano de aquel que oyó el monje de la leyenda". El precioso tema del ruiseñor paradisiaco de Alfonso el Sabio (Cántiga CIII):

A tan gran sabor auía
d'aquel cant'e d'aquel lais,
que grandes trezentos aros
esteuo assí, ou máys...

se había vulgarizado en el siglo XIX. Darío hubiera podido recordar también a Longfellow, a quien conocía.

Después de extasiar a los cisnes y de hacer más breve el tiempo, se le antoja "hacer danzar los chivos". Esa danza tenía su misterio; Darío la ha tomado de la reproducción de una moneda de Messana (fig. 34) que trae la Mitología de Ménard; la fascinación que ejercía la música de Orfeo en las fieras es un brillante lugar lírico, grato a Garcilaso en su tradición secreta,

(1) MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO, *Estudios poéticos*, Madrid, 1878.



Fig. 34. — Pan (de una moneda de Messana).

Como Pan en el campo haré danzar los chivos.

y al Darío de *Azul*. Pero en este soneto quizá tuvo presente el poeta otra ilustración de Ménard; las fieras y



Fig. 35. — Orfeo.

Como Orfeo tendré los leones cautivos.

las aves escuchan conmovidas el son melodioso; resalta la figura de un león.

Y moveré el imperio de amor que todo mueve,

es reminiscencia dantesca (*Paraíso*, XXXIII, 145):

l'amor che move il sole e l'altre stelle

Los versos finales del soneto son una demostración y una consecuencia del misterio de la irresistible y amorosa armonía.

En este soneto se acerca también a *Le Chevrier*, de Heredia, donde el Sátiro con su flauta de caña "hace danzar las cabras".

A MAESTRE GONZALO DE BERCEO

Empieza con la designación que se da a sí mismo Gonzalo de Berceo: "Yo maestro Gonzalo de Berceo", en *Milagros de Nuestra Señora*. Pone "maestre", que Berceo no usa, para sugerir lo antiguo. Se refiere también, a un verso de la *Vida de Santo Domingo de Silos*:

Bien valdría, como creo, un vaso de bon vino.

Es decir, toca dos lugares muy citados de Berceo. Darío conoció al poeta de los *Milagros* en las reproducciones que se hicieron en el siglo XIX de la edición de Sánchez, en antologías, en las conversaciones con raros investigadores americanos de métrica española, y, sobre todo, por el capítulo memorable de Menéndez y Pelayo en el tomo segundo (1891) de la *Antología de poetas líricos castellanos*, obra que debió de influir eficazmente en el hispanismo de nuestro poeta. Una página cualquiera de la *Antología* (la XLV, por ejemplo), le mostraba, junto con la inteligente y sabia prosa de Menéndez, con "la descripción de visiones", — *reino interior* —, nuevas formas del alejandrino que Rubén usaría:

Más lucie que el sol, tant era de lumrosa.
Vido tres sanctas vírgenes de grant auctoritat.
Que fué más bella que nin liliq nin que rosa.
Estas tres sanctas vírgenes en cielo coronadas
tenían sendas palomas en sus matos alzadas.

El poeta de *Prosas profanas*, ama la *prosa* en alejandrinos de Berceo:

Amo tu delicioso alejandrino.

Es que el verso de Berceo, es el mismo verso — en lo esencial — de nuestro poeta:

Así procuro que en la luz resalte
tu antiguo verso, cuyas alas doro
y hago brillar con mi moderno esmalte.

Darío parece interpretar justamente la significación *de bon vino*. Berceo “juglar” de vidas de Santos, bien puede pedir con cierta aleccionadora ironía por sus poemas “el vino” que el juglar de las vidas de héroes, pedía después de la recitación: “Datnos del vino”. El alejandrino de *Prosas profanas*, tan influido ya por los franceses, no había sistematizado ciertas innovaciones que se advierten en *Cantos de vida y esperanza*, puede por tanto el poeta, colocarlo al lado del de Berceo; además Darío había llegado al cosmopolitismo, es decir, estaba dentro del conjunto de la literatura europea y podía aprovecharse para ilustrar nuestra métrica de la continua labor poética de las escuelas literarias de su época.

El soneto termina con una pincelada de cetrería:

Tiene la libertad con el decoro
y vuelve, como al puño el gerifalte,
trayendo del azul rimas de oro.

La cetrería — las imágenes de cetrería de las estampas —, de las colecciones de libros antiguos de este género que se publicaron en España, de don Juan Manuel, del Canciller Pero López de Ayala, de las *Soledades*, todas esas bellas descripciones de caza, detestables por falta de sensibilidad que ame lo viviente, se grabaron en la imaginación del poeta:

Gerifaltes de antaño revienen a los puños,

dice en *Cantos de Vida y Esperanza*. De que vuelvan al puño no es discutible, si se consideran sinónimos mano y puño, y en la mano se comprende el dedo enguantado:

Templado pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,

escribe Góngora. Y Darío: “En la mano el azor”. En ilustraciones medievales va el azor en el puño. Paz y Melia, en *Salas españolas* (t. I, p. X, 1890), trae, al hablar de cetrería, una cita de la traducción castellana de Commines: “porque aquel falcón gentil de tan veloces alas, *le trae del cielo* prisioneras otras mil raleas de aves altaneras”. En este mismo comentario del burlesco *Libro de cetrería* de Evangelista, Paz y Melia cree descubrir, en la Profecía de este autor del siglo XV, coincidencias

con los Signos que aparecerán antes del juicio, de Gonzalo de Berceo.

En la respuesta a una acusación, de *Las contemplaciones*, I, VII, Hugo glorifica la libertad del nuevo alejandrino:

Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,
et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
de la cage obscure, et fuit vers la ravine,
et vole dans les cieux, alouette divine.

A estos versos alude Darío cuando escribe:

Mas a uno y otro pájaro divino
la primitiva cárcel es extraña...

ALMA MIA

Alma mía, es decir Psiquis, *Psyche*, *my Soul*, de Poe:

Oh Psiquis, oh alma mía,

expresión grata a Moréas, está unida al mito de Perséfone. Darío se inspiró en una ilustración de la Mitología de Ménard, *El retorno de Perséfone al Olimpo*; esta bellísima pintura simbólica de un vaso parece venir de fuentes órficas y está en el misterio demetérico de la inmortalidad del alma. Zeus desde lo alto domina la escena mística.



Fig. 36. — Retorno de Perséfone al Olimpo.

Todo está bajo el signo de un destino supremo.

En la pintura aparecen Hermes, la Primavera, Demeter, Triptolemo y dos serpientes. Darío une el mito de Perséfone al de Psiquis.

Sigue en tu rumbo, sigue hacia el ocaso extremo
por el camino que hacia la Esfinge te encamina.

Es el camino de Hades, de la Mansión de los muertos;
el camino del retorno de Proserpina, del viaje de Psiquis y de Orfeo.

Corta la flor al paso, deja la dura espina,

sería una notación de exterior epicureísmo, de *carpe diem*. El poeta dice a su alma:

En el río de oro lleva a compás el remo,

pensamiento misterioso; el río infernal es negro; pero Darío quizá por eufemismo, el eufemismo de las Euménides, para volverlo propicio le ha llamado de oro; es el río Aquerón y el remo es de la barca de Caronte; quien sabe por qué el alma, conduce aquí su barca y no



Fig. 37. — Flora (de una pintura de Pompeya).

Corta la flor al paso.

es conducida; lleva a compás el remo, para estar en el orden del universo; es Psiquis cuando atraviesa la corriente para llegar a la mansión de Perséfone; es ahora la Psiquis-Perséfone de las doctrinas herméticas. No recuerda al Cerbero, sino a las Serpientes de la pintura del vaso.

Atraviesa impertérrita por el bosque de males
sin temer las serpientes; y sigue, como un dios...

Como Psiquis, como Orfeo en busca de Eurídice. Pero también es muy probable que Darío haya pensado en el viaje del alma del *Libro de los muertos*, del Egipto, ya sea por haber leído la traducción de Pierret (1882), o lo que es más posible, su resumen e interpretación en Schuré (*Santuarios de Oriente*, cap. IV: El culto de los muertos y el viaje del alma). En este caso la barca es la de Isis. "Hermes dice al alma: El río de oro viene de Osiris, la inteligencia", etc. En este río de oro y en la barca de Isis llevará a compás el remo el alma del poeta. Este soneto, expresa también la voluntad. No la voluntad impasible y tiránica, sino abierta a los dones del mundo y que siente que el pájaro la adula y los astros del cielo la acompañan: lo que también podría ser sugestión del Retorno de Proserpina, del vaso, donde el águila en lo alto del cetro parece un pájaro que canta y Zeus domina el cielo estrellado. El poeta inglés W. Ernest Henley ha escrito la famosa poesía To R. T. H. B., que, aunque opuesta al Destino de Darío:

I am the master of my fate,
I am the captain of my soul (1).

guarda cierta afinidad con *Alma mía*.

La filosofía y parte del vocabulario del soneto, hace pensar en la *Ética* de Spinoza. El alma persevera con sus ideas en su ser, III, IX; el Alma se esfuerza, XII; el esfuerzo supremo del Alma y su virtud suprema están en comprender las cosas por el tercer género de conocimientos V, XXV; XXII, la virtud suprema del Alma es conocer a Dios, en la medida en que ella es eterna, etc. Estas palabras sueltas y mutiladas no dan una idea exacta de la

(1) Soy el dueño de mi destino, y el capitán de mi alma.

sugestión de Spinoza. Posiblemente, Darío, con la impresión de las páginas místicas de la *Ética*, revivió la pintura del vaso del viaje de Psiquis-Perséfone.

Creuzer (*Simbólica*, traducción de Guigniaut), dice que el mito de Psiquis es la ardiente aspiración del alma humana hacia un bien que está más allá de todos los bienes terrestres. "Un sólo ser reina en el cielo profundo y en el abismo de la tierra, Zeus tonante, Zeus etéreo", según Schuré. Estas palabras refuerzan la afirmación del poeta:

Todo está bajo el signo de un destino supremo.

El hombre eminente, según Goethe, experimenta el deseo de irradiar la idea divina que está en él; pronto entra en contacto con el mundo grosero y lo divino, lo eterno, descienden y se incorporan a lo terrestre. Rubén quiere salvar la idea divina; seguir con ella, divinizado por la virtud de su alma.

YO PERSIGO UNA FORMA...

El poeta persigue una forma que su estilo no encuentra. Aspiración extraña si el estilo fuese sólo forma. No creo, decía Poe (*Marginalia*, XXVII), que ningún pensamiento propiamente dicho no pueda ser expresado por el lenguaje. Pero aquí es el estilo de Darío el que busca la forma. ¿Qué es la forma? El concepto de estilo del poeta es casi el mismo de Buffón: "pero el estilo es el hombre mismo". Es la aspiración de la personalidad que domina sabiamente el asunto hacia la claridad y el orden. Se me ocurre que Darío quiere decir aquí: cada pensamiento es un ser, tiene un alma, una fisonomía, un movimiento, una estructura, es en sí una idea que se expresa, un compuesto circunstancial único.

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Olvidemos lo anecdótico de la Venus de Milo y pensemos en la Diosa:

Los astros me han predicho la visión de la Diosa.

El maestro dice al discípulo: "Se acerca la hora en que la verdad te será revelada". No narraré aquí la historia de la iniciación. Lo cierto es que:

Adornan verdes palmas el blanco peristilo.

El adepto entrará "desde esta vida en la lumbre de Osiris". "Espera la luz". El poeta dice:

Y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Aparece una luz en las tinieblas, se acerca, es una estrella de cinco puntas con todos los colores del iris; es un sol incandescente. "¿Es lo invisible que se hace visible?" "¿Es el presagio de la verdad celeste, la estrella resplandeciente de la esperanza y de la inmortalidad?"

Los astros me han predicho la visión de la Diosa.

La estrella desaparece y en su lugar "un botón de flor" acaba de abrirse en la noche, "una flor inmaterial, pero sensible y dotada de alma". "Se abre como una rosa blanca". "El discípulo ve estremecerse sus hojas vivientes y enrojecer su cáliz inflamado". "Es la flor de Isis, la Rosa mística de la sabiduría que encierra el amor en su corazón". El poeta habla de un botón de pensamiento que quiere ser la rosa.

Pero he aquí que la Rosa mística se evapora como una nube de perfumes. No seguiré las extrañas metamorfosis de esta Rosa mística que es el alma divina del iniciado, según refiere Schuré a quien resumo. Este bellísimo soneto de Darío está inspirado en Schuré, en el "botón de flor" que se convierte en rosa. Pero él no ha llegado todavía a ser la rosa. El no halla

sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga...

La misteriosa imagen de la palabra que huye, recuerda vagamente: "La palabra veloz que antes huía" de Quintana. El gracioso verso: "La iniciación melódica que de la flauta fluye", trae el recuerdo de *La Flûte de Chénier*, cuando el riente maestro iniciaba al discípulo en su arte:

Il faonnait ma lèvre inhabile et peu sûre
à souffler une haleine harmonieuse et pure...

La barca del sueño es la barca de Isis: "En estas aguas celestes, boga majestuosamente la barca de Isis", según Schuré (1). Y desde el mundo indefinido — moderno y antiguo — el poeta vuelve a Perrault, a una indecisa edad media, actual y simbólica:

Y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

La Bella Durmiente de Perrault, revive en el Simbolismo. La *Belle au Bois dormant* dice Verlaine (*Amour*, 139); y es misteriosa inspiradora de tantos poetas y escritores de esa época.

(1) Ed. SCHURE, *Sanctuaires d'Orient*, pág. 125, París, 1898.

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

YO SOY AQUEL...

En la poesía preliminar de *Cantos de Vida y Esperanza*, Darío escribe su confesión y su arte poética; define su mundo interior. Dice de sí mismo:

Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita.

Eso fué. El siglo XVIII, comprende una parte reducida de sus versos. Es casi siempre muy antiguo: por la influencia bíblica, el pitagorismo, el primitivismo como él lo comprendía, por el constante estudio e imitación poética del arte antiguo, por su amor a Ovidio, a Virgilio. Vió y aprovechó la modernidad de lo antiguo. Amó el siglo XVIII, cuando fué novedad con los Goncourt, con Verlaine, con Samain. Siguió las escuelas novísimas desde el prerrafaelismo hasta la poesía científica de principios del siglo XX. Fué audaz, en la renovación métrica, en el idioma, en la concepción poética; y cosmopolita, porque se inspiró en la Biblia, en los griegos, en los latinos, en los ingleses, en los alemanes, en los españoles y, sobre todo, en los franceses. Toda cultura es cosmopolita, es fusión, es una. Dos nombres cita Darío en esta estrofa. Dice:

Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo.

Quizá el descubrimiento de Hugo y después el de Verlaine, hayan sido los dos más poderosos estímulos de su espíritu. En esta arte poética piensa en Verlaine:

En mi jardín se vió una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva,

que recuerda inmediatamente el famoso verso:

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?

Une a lo ideal lo real, el alma a la carne, la lira a la flauta, Apolo a Pan; alternativa y, a veces, simultáneamente. Hugo escribió en *La Leyenda de los Siglos*:

L'un sculptait l'idéal et l'autre réel.

Y en "las complicaciones del ideal" de *Les Chansons des rues et des bois*:

La vérité n'a pas de bornes.
Grâce au grand Par, dieu bestial.
Fils, le réel montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal.

En esas complicaciones de lo ideal el poeta encontró la expresión de su filosofía, a Pan y a Psiquis, al Sátiro y a Filomela. Darío piensa en el panteísmo idealista de *El Sátiro* de Hugo:

Son caprice, à la fois divin et bestial,
montait jusqu'au rocher sacré de l'idéal,
car partout où l'oiseau vole, la chèvre y grimpe.

Antítesis que nuestro poeta amplía:

Bosque ideal que lo real complea,
allí el cuerpo aíde y vive y Psiquis vuela.

Esta concepción de las complicaciones es esencialmente hugoniana. El bosque ideal es también selva sagrada, grata a los poetas simbolistas y a Puvis de Chavannes, selva inspiradora; el antiguo bosque consagrado al dios; y todo eso dentro de lo ideal, de una inspiración vital, del "vitalismo".

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!

Ese es el bosque ideal; bosque que en la descripción rubendariana une lo real a lo ideal, y tiene el movimiento, la vida y el panteísmo de *El Sátiro* de Hugo. Allí

La eterna Vida sus semillas siembra,
y brota la armonía del gran Todo.

Desarrolla en magnífica estrofa el tema de la inspira-

ción poética. La “fecunda fuente” está posiblemente dentro de su concepción neoplatónica de la inspiración, del mito de Orfeo y de Psiquis. Con el Evangelio de San Juan (XIV, 6), escribe:

El arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita.

Si en lugar de *via* puso *lux*, no bastardeó el texto evangélico; Cristo es luz: *Ego sum lux mundi* (San Juan, VIII, 12). El poeta leyó muchos libros, meditó mucho, y no sabe:

Y la vida es misterio; la luz ciega
y la verdad inaccesible asombra;
la austera perfección jamás se entiega
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Ronsard hubiera preferido “un mestier moins divin” al de la poesía verdadera que no alcanza nunca la perfección que se busca; Darío tampoco encontró la perfección y quizá no ha dado expresión al secreto ideal que duerme en esa sombra donde es difícil encontrar la lámpara de Psiquis para descubrirlo. Se consuela con ser sincero:

Por eso ser sincero es ser potente.
De desnuda que está, brilla la estrella;
El agua dice el alma de la fuente
Er: la voz de cristal que fluye d’ella.

No sé desde qué tiempo la palabra sinceridad llegó a significar la virtud poética de decir la absoluta verdad como se la siente. Swinburne incorpora la sinceridad a la virtud poética; Guyau, en *L’art* (I, IV) dice que la sinceridad es el principio de toda emoción, de toda simpatía, de toda vida, porque es la forma proyectada por el fondo, en virtud de un desarrollo natural, que va de dentro a fuera, de lo inconsciente a lo consciente. Y Verlaine en *Bonheur*:

L’art tout d’abord doit être et paraître sincère.

Este amor a la absoluta sinceridad, a la vida interior, al mundo moral; este desdén al verso brillante construido, sin experiencia interior, con pomposas mentiras, este “horror a la literatura” está en Wordsworth. Darío no

fué poeta “lakista” de la naturaleza, aunque en esta época haya exclamado ante el cisne:

¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?

El también desea volver a sí mismo, sumergirse en sí mismo; las medias tintas verlenianas, son los tonos dulces, indecisos del lakismo de Wordsworth que quizá hayan influido en el autor de *Sagesse*, tan conocedor de la literatura inglesa. Taine dice que Wordsworth era un poeta crepuscular; lo es Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, su alma salía al mundo en “hora de ocaso”,

Hora crepuscular y de retiro.

Ni oratoria ni dramática, según dice Legouis, en la traducción de *Quelques poèmes* (1896), fué la poesía de Wordsworth; así quiso Rubén que fuese la suya: “sin comedia y sin literatura”.

Las páginas asombrosas de Nietzsche sobre “Wagner comediante”, que se hizo músico y poeta porque su tirano interior, su genio de comediante lo ha obligado; la aptitud teatral, histriónica en el arte que triunfa, según el filósofo, debieron pesar en Rubén cuando escribía estas palabras.

La poesía crepuscular — poesía del siglo XIX, — poesía que nace de “la melodía del crepúsculo”, prefirió el tono indeciso, no el color y la luz del mediodía:

Del crepúsculo azul que da la pauta
que los celestes éxtasis inspira,
bruma y tono menor — ¡toda la flauta!,
y aurora, hija del Sol — ¡toda la lira!

El tono menor y la flauta, vienen a la mente de Darío desde los versos de Verlaine; la bruma vespéral es el matiz, no el color que une en *L'art poétique* el ensueño con el ensueño y la flauta con el cuerno. Pero Darío no tocó solamente “la verleniana zampoña”, para ser “con Verlaine, ambiguo” sino que también fué “Con Hugo, fuerte”. “Toda la lira”, no fué sólo aspiración de Hugo, nuestro poeta expresará después con Moréas, que es necesario:

ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira;

y esa inspiración apolínea, esa lira de Apolo y de Or-

feo, está en el misterio de la aurora, en el nacimiento de la luz, en el himno.

Darío dice que él ha combatido la elocuencia. Seguía el consejo de Verlaine:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!

El poeta siente: “el horror de la literatura”, lo que es desdén verleniano en *l'Art poétique*:

Et tout le reste est littérature.

“Il n'y a point ici de littérature” dice Morice al elogiar la poesía de Verlaine. En esta introducción poética Darío encierra ideas profundas, manifiesta su credo poético y la dualidad de su espíritu:

Como la Galatea gongorina
me encantó la marquesa verleniana,

es decir, la diosa y la mujer, lo divino y lo humano.

Un estudio microscópico de las imágenes, de las frases, del vocabulario, nos mostrarían raras facetas de la creación poética rubendariana. Por ejemplo: el poeta habla del “vigor natural”, como expresión de excelencia literaria; al latín, dice un crítico (1), con palabras de los *Essays*, Montaigne debe este gusto del “langage plein et gros d'une vigueur naturelle et constante”. Emplea vocablos de fijado valor científico: “instinto”, “sentimental, sensible, sensitiva”, para aprovechar los matices, “hiperestesia”, “sensación pura”. Compárese: “percepción pura” en Bergson (*Materia y Memoria*), sensaciones de puro olor, en Taine (*La Inteligencia*, III, II); pero Darío quiere expresar otra cosa; debe referirse a lo espontáneo, a lo individual, a la sinceridad de expresión (Guyau, *L'Art*, IV, II). Compárese el sentido del verso de Darío: “Quise encerrarme dentro de mí mismo”, con el texto de Montaigne (I, cap. 25) “vivimos como encerrados en nosotros mismos”; en Montaigne es despectivo, en Darío ¿es aspiración mística? ¿Es no ver, no oír? Despojarse en sí de todo, en olvido. ¿Hasta dónde llegó la penetración y la intención del poeta? Se

(1) M. ROUSTAN, *Précis d'explication française*, p. 239. Plinio dice: *proprium vigorem*, H. N. VII, XXV.

encierra en ansia de eternidad este interior recogimiento. Darío careció en parte de experiencia mística, pero leyó los místicos. El encerrarse en sí mismo, está, posiblemente, en el concepto de la *Noche oscura del alma*, de San Juan de la Cruz; en el deseo de refugiarse en el alma interior. Baste en este tema amplísimo hacer ligeras referencias. En el *Ornamento de las Nupcias espirituales* de Ruysbroeck el Admirable, leído por Darío, y en los tratados de San Juan de la Cruz, está orgánicamente expresado lo que en el poeta es esbozo, intención. En el abismo de esta tiniebla, dice Ruysbroeck, “desde las sombras de mi propio abismo”, Darío; ahí ha sentido el poeta: “hambre de espacio y sed de cielo”. “Es un hambre sin tregua, escribe Ruysbroeck, que no puede jamás saciarse; una avidez interior y un ardor devorante”. “Hambre y sed”, es expresión de los Evangelios, San Mateo IV, 6; y en David Salmo 42, 2: “Mi alma tiene sed de Dios, del Dios vivo”. La palabra “desnudo”: “El alma que entra allí debe ir desnuda”, quizá tenga también su significación mística. El alma no puede ir a Dios si no está desnuda. Es odiosa a los ojos de Dios si no va en desnudez de todo, dice San Juan en la *Subida del Monte Carmelo* y en otras obras; “J’entrerai nu”, en Hugo, *Ibo*; la palabra *espina* también pertenece al vocabulario místico, véase San Juan de la Cruz; el alma

...debe ir desnuda
sobre cardo heridor y espina aguda,

estas espinas son la ansiedad, el deseo del alma de encontrarse con el Esposo. Las dos últimas estrofas adquieren la convicción de una providencia justiciera, son de idealismo cristiano y estoico:

Pasó una piedra que lanzó una honda;
pasó una flecha que aguzó un violento.
La piedra de la honda fué a la onda
y la flecha del odio fuése al viento.
La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
en el fuego interior todo se abrasa;
se triunfa del rencor y de la muerte,
y hacia Belén... la caravana pasa!

Hacia Belén... da un sentido cristiano de esta confesión. Darío ha gustado de la frase “la caravana pasa”. La halló en Richepin; es un proverbio turco, que tiene

equivalentes en las lenguas europeas. "Le chien aboie, mais la caravanne passe", *Chanson des Gueux*, 1876. Dentro de la amplitud de este prefacio poético, Darío pensó continuamente en Verlaine. El poeta vivía en la atmósfera verlainiana. Verlaine le entregó el secreto de su filosofía elemental y compleja; le hizo bajar el tono. El tono de Darío, oposición a la elocuencia, no del todo efectiva, viene del maestro francés. *L'Art Poétique*, quedó grabada para siempre en su espíritu. Los libros en prosa, de Verlaine, espontáneos, vivos, sabios, sabiamente escritos a la diablo, opuestos al Darío suntuoso, penetran, en la prosa y en el verso de Rubén, como partículas casi imperceptibles: escapan a la crítica que se documenta, pero no al espíritu que siente esa afinidad, ese ritmo como olvidadizo y descuidado. Verlaine fué un atemperador de Darío, una indefinible complejidad en distintos planos, en escurridizos sentidos de la palabra, algo, si no me expreso mal, que sugiere otras significaciones y asociaciones cuando la idea al llegar a la conciencia vacila en una serie de casi inadvertidas metamorfosis.

Una tradición de nuestra poesía que viene de Garcilaso, con la raíz en Petrarca, hace que el poeta se detenga un instante a mirar el camino por donde anduvo y asombrarse de cómo no ha caído, de tal modo nuestros errores e inadvertencias nos pusieron junto a más de un abismo. Esta confesión parece nacer en el día en que relatamos a los demás nuestra vida y tiene un leve carácter de apoteosis personal. No podemos olvidar a Horacio, *Exegi*. Garcilaso, nos dice:

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado.

Lope en *Rimas sacras*, como a primera vista aparece, se confiesa recordando a Garcilaso:

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco qué piedad del cielo ha sido
no habermé en tanto mal precipitado.

Apuntemos que Góngora refiriéndose a la *Dragontea* de Lope satiriza:

Potro es gallardo pero va sin freno

Espronceda irreflexivo y pesimista dice:

Yo me lancé con atrevido vuelo
fuera del mundo en la región etérea...

Darío tocará ahora el tema, no puede eludirlo en su testamento poético, debe referirse a su juventud; vaga una angustia y un aroma de jardines:

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fué porque Dios es bueno.

SALUTACION DEL OPTIMISTA

Vargas Vila cuenta cómo escribió Darío, de las dos a las cuatro de la mañana, "en estado de sonambulismo lúcido", la *Salutación del optimista*, que leyó en el Ateneo de Madrid. Esta oda, así la llamaremos, fué una feliz improvisación. Empleo esta palabra en un sentido muy amplio. Darío dijo en varias circunstancias que improvisaba sus versos, que los escribía en una mesa de café, en una redacción. Posiblemente los tenía ya elaborados en su espíritu. El estudio atento de sus poesías demuestra que esta elaboración fué muy compleja. Nos merece entera fe el relato de Vargas Vila. Darío tomó la pluma y escribió la *Salutación*. Hacía días que le habían pedido que compusiese una poesía que debía leer en el Ateneo. Quizá consciente e inconscientemente fué organizando las ideas en torno del tema que empezaba a adquirir forma en su espíritu. Pensó en el metro. Nada mejor que el hexámetro. En el prólogo de *Cantos de Vida y esperanza* habla de este verso "absolutamente clásico", y recuerda a Carducci, a Longfellow. En la *Historia de mis libros* dice, al hablar del metro de la *Salutación*: "Elegí el hexámetro por ser de tradición greco-latina, y porque yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, "malgré" la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia". Darío cita el estudio de Eugenio Mele, "*La poesía bárbara en España*, Bari, 1910. Hay una ligera injusticia

en el poeta cuando olvida lo mucho que se ha escrito en lengua castellana acerca del hexámetro. Cuando olvida que al escribir *Salutación* tenía en el oído el primer hexámetro — si así puede llamársele — de una poesía de José Eusebio Caro que le dió el ritmo inicial de *Salutación*:

Céfiro, rápido lánzate, rápido empújame y vivo,
Inelitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda.

También olvida a Sinibaldo de Mas. Sería necesario un estudio atento de la métrica libre de estos hexámetros rubendarianos. Me concretaré a citar algunos antecedentes característicos. En el soneto *Venus*, de *Azul*, el poeta emplea este metro:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría,

que es igual a un heptasílabo, más un decasílabo con acento en la tercera y en la séptima, el lindo verso de Espronceda, de Menéndez y Pelayo, de Gutiérrez Nájera:

Encended ese cirio amarillo,

Darío llama, por olvido, “versos de quince sílabas”, a los de su soneto. Versos de diecisiete sílabas, iguales a los de *Venus*, tiene continuamente en *Salutación*:

Abominad la boca que predice desgracias eternas.

A estos versos les llama hexámetros Sinibaldo de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana*, segunda edición, Barcelona, 1843. Citaré algunos ejemplos:

Resplandeciente vine con el casco de fierro luciente,
Galopando pasaba con el casco de fierro luciente,
Galopando pasé con el casco de fierro luciente,

Lleno está de zarzales y peñascos el tétrico suelo.
Un hondo precipicio por un lado amedrenta la vista.
Y en los lóbregos nidos a las tigres despertar: atroces.

Este mismo hexámetro se encuentra en *Las latinas de Villegas*. Los hexámetros de la *Salutación* exigen un comentario amplio y profundo, una revisión de problemas. Basta dejar sentado que Rubén Darío debía conocer ya en Chile la obra de Mas, de este rarísimo rebuscador de

metros y creador de arriesgadas hipótesis. En la mente de nuestro poeta había una constelación de versos raros que él llamaba hexámetros. Don Sinibaldo ha sostenido, como dice el Conde de la Viñaza en su *Biblioteca histórica*, la existencia de sílabas largas y breves “y deduciendo de aquí, con mucho ingenio y habilidad, que el castellano podía imitar casi todos los metros latinos, y aun inventar nuevas especies de versificación”. En los ensayos de don Sinibaldo, en Villegas, en los versos de trece y dieciséis sílabas de la Gómez de Avellaneda, debió caer la vista penetrante de Darío.

Véase un pasaje de la página 83 de la edición de 1843 del *Sistema musical*. Suprimo la notación de los acentos:

¡Cuan plácida paseas por las ondas del cielo tu lumbre,
O luna, de la noche sol claro y sereno!

Y Darío en la *Salutación*:

Del Hércules antiguo la gran sombra soberbia evocando,
digan al orbe: la alta virtud resucita
que a la hispana progenie hizo dueña de siglos.

Este último verso fué creado por la Gómez de Avellaneda: “Yo palpito, tu gloria mirando sublime”. El lector dirá que el de Darío es alejandrino. También es de trece sílabas, como puede ser de catorce, según se haga o no pausa de hemistiquio, el del soneto *Urna votiva*, donde Darío usa este mismo metro con igual acento. Don Sinibaldo fué precursor de la renovación métrica, continuador de Villegas que fué quien inventó el verso que Darío emplea en *Venus*.

También Eduardo de la Barra, en el poético e inteligente prólogo de la primera edición de *Azul*, pudo, a mi ver, descubrir a Rubén el secreto de la métrica sabia. Le aconsejó retocar el verso de *Primaverál*: “su púrpura húmeda y fresca”, para dar mejor colocación a los acentos, y decir: “su húmeda púrpura fresca”. “Así, escribe de la Barra, este octosílabo dactílico llevaría sus acentos, como es debido, en las sílabas primera, cuarta y séptima”. El ritmo del dactílico asoma naturalmente en *Primaverál*: “Mira en tus ojos los míos”. Un paso más y tenemos el endecasílabo: “Libre la frente que el casco rehusa”, de *Pórtico*; con dos pies más se entera un tipo de hexá-

metro de la *Salutación*: “Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”.

La *Salutación* no es obra de poeta, en el sentido actual de la palabra, sino de *vate*. Rubén predice:

Se anuncia un reino nuevo.
La latina estirpe verá la gran alba futura.

Hay dos clases de vates: Darío se llama optimista. Unos anuncian sucesos felices, otros desgracias. Los espíritus prudentes, los que hablaban de la filosofía de la historia en la época de la *Salutación* eran, y son, hombres de ciencia. Darío vaticina. Vargas Vila habla del sonambulismo lúcido. Es el médium, el anillo de la cadena. Así dice el poeta en versos de dignidad antigua:

Abominad la boca que predice desgracias eternas,
abominad los ojos que ven sólo zodiacos funestos,

Y dice Agamenon a Calcas (*Iliada*, I, 106, 107), en bellos versos de Hermosilla:

¡Adivino de males! A mí nunca
darme has querido favorable nueva:
siempre te es grato presagiar desdichas!

Quizá Darío piense en el segundo libro del *Paralipomenon* (XVIII, V. 7 y 16): “Yo le aborrezco, porque nunca me profetiza cosa buena, sino siempre desdicha”. “Entonces dijo Miqueas: He visto a todo Israel dispersado por los montes”, etc. Este Miqueas tiene “la boca” y “los ojos”, que predicen y ven desgracias.

El poeta piensa en la irreverencia moderna hacia todo lo grande, en la barbarie falsamente democrática, en la falsa libertad y en el olvido del pasado glorioso:

*Quand la foule, élevant une éternelle fête
N'entend plus honorer ni martyr, ni héros,*

según dice el noble poeta Federico Plessis. Y exclama:

Abominad las manos que apedrean las ruinas ilustres,
o que la tea empuñan o la daga suicida.

“Se anuncia un reino nuevo”: una edad nueva, *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*. He aquí la síntesis de la *Salutación* y de la *Egloga IV* de Virgilio que el poeta había recordado en el *Coloquio de los Centauros*.

Darío interpretó la *Egloga* IV tal como se la ha visto hasta hace veinte años. Posiblemente la leyó en la traducción de Ochoa, que lleva el texto latino al frente. No olvidará en la *Salutación* al poeta romano a quien llama "Virgilio divino". Citaré pasajes de los versos insignes en la prosa de Ochoa: "Ya llega la última edad anunciada en los versos de la Sibila de Cumas". Y en Darío: "Porque llega el momento... Se anuncia un reino nuevo, feliz Sibila sueña". Virgilio: "Ya reinas tú, Apolo"; Darío: "Ya veréis el salir del sol"... , etc. No compararé a ningún poeta con Virgilio, porque aunque los haya mayores, el latino es siempre incomparable. Sólo diré que Darío no quedó empujado por el modelo; hizo, a pesar de cierta resonancia enfática, poesía virgiliana. Y predijo cosas que se han cumplido:

Fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas.

AL REY OSCAR

En *Salutación del optimista*, en *Cyrano en España*, en *Los Cisnes*, Rubén, nieto de España, "soy un nieto de España", nos dice, vuelve a la raíz de la raza, a su historia memorable, para hablar, en el abatimiento de la hora de derrota, de sus posibilidades y de su claro destino. Su voz de poeta se convierte en la de pastor de pueblos a quienes hace oír la inspiración de los hados benéficos. El rey de Suecia y de Noruega, según una noticia del *Figaro* francés, de marzo de 1899, al pisar el suelo español ha exclamado: "¡Viva España!". A ese viva que le llegaba "en el aire de Francia", contesta Rubén con un poema de pareados ronsardianos:

Sire, quiconque soit qui fera vostre histoire,
honorart vostre nom d'éternelle mémoire...

Al reproducir en *España contemporánea* un madrigal de Ponsard, que en verdad resulta imitación del *Soneto para Helena* de Ronsard, Rubén apunta: "Ponsard ronsardiza". Había que hablar al rey Oscar con un noble tono. Y da las gracias con una enumeración de nombres que penetran en la región de las riquezas definitivas:

Por las lanzas que fueron una vasta floresta
de gloria y que pasaron Pirineos y Andes;
por Lepanto y Otumba, por el Perú, por Flandes;
por Isabel que cree, por Cristóbal que sueña
y Velázquez que pinta y Cortés que domeña;
por el país sagrado en que Herakles afianza
sus macizas columnas de fuerza y esperanza.

Y afirma la inmortalidad, la grandeza de España; la España derrotada en Cuba, la España caída en una extraña decadencia, entra en la apoteosis poética; es, al fin, la madre de nuestra América, late en cada sílaba que escribimos, y en su destino participa el nuestro por la identidad del espíritu que se ha forjado en los siglos memorables. Esa España no puede sepultarse en la ruina:

¡Mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España!

¡Para escribir así el alma ha de llevar lo que él llama “una rosa de fuego”, la rosa inmortal de la poesía que se descubre en las tinieblas de los angustiosos lutos para anunciar la esperanza! Así quedan estos versos ya que él recuerda “un noble vaso griego”, como una pintura legendaria hecha por manos de un ceramista ateniense; llevan la gracia, la verdad y la fuerza.

LOS TRES REYES MAGOS

Darío vió los Reyes Magos en la pintura anterior a Rafael y en los primitivos flamencos. Ahora los hace hablar, los ve, con la *Visita de los Magos* del poeta inglés Arturo Symons, como iniciado. Conoce, quizá por Huysmans, el simbolismo del incienso, de la mirra y del oro. La aparición de los Magos tiene apariencia de representación escénica: “Yo soy Gaspar”. “Yo soy Melchor”. “Soy Baltasar”. Gaspar lo sabe todo “por la divina estrella”; Baltasar,

por el lucero puro
que brilla en la diadema de la Muerte.

Esta rara poesía recuerda el *Auto de los Reyes Magos* que Darío pudo volver a leer, en las ilustraciones del to-

mo III de la *Historia de la literatura española* de Amador de los Ríos junto a un estudio histórico que debió serle precioso. Como en el *Auto*, cada Rey habla solo. Parece que, como en el *Auto*, los Reyes todavía no han visto al Niño. En el *Auto*, cada Rey hace la misma afirmación; Gaspar: “Nacido es el Criador”; Baltasar: “Ciertas nacido es en tierra”; Melchor: “que uno omme es nacido de carne, que es senior de todo el mundo”. Y en Darío: Gaspar: “Existe Dios”; Melchor: “Existe Dios”; Baltasar: “Aseguro que existe Dios”. La repetida presentación: “Yo soy”, en boca de los Reyes, puede estar sugerida por los versos del *Auto*:

A mi dizen Gaspar,
est otro Melchior, ad ahest Baltasar,

ordenación que está en Darío: Gaspar, Melchor y Baltasar. Quien habla al final, con la voz del poeta, es el Ángel:

Gaspar, Melchor y Baltasar, callaos.
Triunfa el amor y a su fiesta os convida.
Cristo resurge, hace la luz del caos
y tiene la corona de la Vida.

A la corona de la vida que Dios promete a los que le aman, según Santiago (I, 12), la ofrece la voz del ángel, en el *Apocalipsis* (II, 10). Al hablar de Cristo, que “hace la luz del caos”, Darío piensa en San Pablo (II, Cor. 4, 6).

En sus últimos años Darío se acercó más íntimamente a los autores latinos. En *Los tres Reyes Magos* escribe:

Y en el placer hay la melancolía!

Este verso es forma castellana de la expresión de Lucrecio (IV, 1134, 5), que Darío sabía de memoria: *...medio de fonte leporum*, etc., que el Abate Marchena traduce así:

Porque en el manantial de los placeres
una cierta amargura sobresalta.

Está también dentro de la concepción del dolor y del placer, de la mezcla de dolor y de placer del *Filebo* de Platón, la mezcla de comedia y de tragedia en la vida

humana; ve juntos estos polos en la doctrina sabia de Sócrates.

Esta tentativa de misterio medieval es un *Auto de los Reyes Magos* en miniatura; auto simple, de arcaísmo preciosista, puesto en lenguaje moderno, anterior al diálogo literario del Renacimiento; un esquema de imaginario teatro primitivo.

CYRANO EN ESPAÑA

Una poesía de encargo. La revista *Vida literaria* se los pidió con motivo del estreno de *Cyrano de Bergerac* en Madrid. Apareció probablemente a fines de enero de 1899. La figura de Cyrano se anima a los ojos de Rubén y comparte con Rostand la inspiración creadora. Conocía por supuesto la obra literaria de Cyrano de Bergerac, su *Viaje a la luna*. Estos pareados alexandrinos, ágiles, de intenso dinamismo, de lírica erudición, dan la medida de la poliforme inteligencia del poeta. Es a Cyrano en persona a quien saluda y como celoso dueño de casa no olvida que España no resulta un mundo extraño a este "príncipe de locuras de sueños y de rimas".

La historia entera de la literatura y el arte de Castilla quiere asomar por los versos llenos de ironía, de gracia y de visiones de la realidad poética. El elogio de Cervantes alcanza una sorprendente novedad de interpretación cervantina.

"Y Cyrano ha leído la maravilla escrita..." Ningún intérprete del *Quijote* superó a Darío. El *Quijote* no será fijado nunca por la crítica; y nadie sabrá todo lo que hay en la intención y en la mente del héroe a quien llama Rubén "el divino lunático". En *Cyrano*, Darío ve más allá. Ve la correspondencia de España y Francia. Señala un anhelo y una verdad histórica. Si esa unión hubiera corrido más honda en la conciencia latina, quizá la historia del siglo XIX fuera otra. En *Cyrano*, Rubén exalta la España intemporal, no vencida. Exalta el arte:

El Arte es el glorioso vencedor. Es el Arte
el que vence el espacio y el tiempo...

En *Cyrano* quizá recordó Rubén unos versos de Hu-

go; creo advertir una lejana sugestión de *Odes et Ballades* (II, VII) :

Mêlez à nos lauriers vos palmes fraternelles;
chantez Bayard; — chantons le Cid!
qu'au vieil Escorial le vieux Louvre réponde...
Y a través de los siglos se contestan, oíd:
la Canción de Rolando y la Gesta del Cid.

Sé que el mérito de un poema no esta en la erudición, que una poesía no es un discurso o una sabia disertación, pero sé que el poeta puede apoderarse de esa erudición cuando escribe, en su mano está hacerlo. ¿Cuántos años bastarían para manejar esa erudición como lo hace Darío? Y luego de ese don de amár lo grande en las líneas del verso; dice al Cyrano que llegó a la luna:

¿Fué acaso la gran sombra de Píndaro a encontrarte?

Una cultura afinada y elegante le llevaban siempre, en lo mejor de su obra, a pensar universalmente con novedad luminosa.

SALUTACION A LEONARDO

“En la *Salutación a Leonardo*, escribe Darío, hay juegos y enigmas de arte, que exigen para su comprensión, naturalmente, ciertas iniciaciones”. El poeta conoció innegablemente, parte de la bibliografía donde se considera a Leonardo como iniciado en ciencias ocultas. El genio de Leonardo fué visto por escritores del siglo XIX dentro de extrañas formas; se le llamó Mago, se le contó en el número de los grandes iniciados. Muntz, en su obra sobre el autor de la Gioconda, resume lo que dijeron los principales escritores herméticos del enigma de Leonardo. Darío debió de estar en ciertos secretos de este genio, especialmente por la lectura de los precursores de la obra de Péladan; en el secreto de “esta gran esfinge”. Me es difícil adivinar “los enigmas de arte” de Rubén, y penetrar en el sentido de los “juegos”. Esos juegos pudieron nacer, no sólo de la intención de Darío, sino también de la contemplación de los dibujos y esbozos de Leonardo. Tentaré una explicación: “Maestro, Pomona levanta su cesto. Tu estirpe saluda la aurora. Tu aurora”. Puede significar, en la

interpretación de las figuras vincianas, el triunfo de las divinidades de la luz contra los demonios de la sombra. Un retorno apolíneo. El Cisne — “el mágico Cisne” — anuncia esta nueva edad. Vinci ha creado un mundo que flotaba sin encarnarse, que estaba formado “por las vagas figuras del sueño”. El sueño “recibe la sangre del mundo mortal”, porque el alma, Psiquis, en su descenso tiene que encarnarse, según la doctrina que Darío conoce largamente, enlazarse en los repliegues del cuerpo, estar cautiva en la materia; si Psiquis cumple su sueño, en el alma del mundo, en la vida celeste, no por eso ha dejado de tentar cumplirlo en el cuerpo humano; aunque ese sueño se haya roto a cada instante y haya sido recommenzado sin cesar en la tierra. Ya otros escritores esotéricos enseñaron que el cuerpo es obra del alma, en casi idéntico sentido que el de la doctrina espiritualista del Renacimiento que halla la correspondencia del alma y del cuerpo hermosos.

Y Psiquis consigue su empeño
de ser advertida a través del terrestre cristal.

Luis de León en su canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices, pinta el descenso de la divina Psiquis. Cuando el “Alma divina”, desciende, para encarnarse, de cielo en cielo, Apolo le dice:

Por todo el delicado
cuerpo, como por vidrio transparente,
resplandor admirado,
gracia resplandeciente,
divina, se descubra abiertamente.

Luis de León conoce directamente las doctrinas órficas y neopitagóricas. Es sugerente encontrar en Darío el mismo pensamiento no ajeno a la tradición medieval; “el alma que reside en un cuerpo glorioso, escribe Mechtilde de Magdebourg (s. XIII), citada por Ancelet-Hustache, brilla a través de ese cuerpo como un oro luminoso a través de un cristal límpido”.

Psiquis se descubre en nuestro cuerpo, cuando ha logrado sujetarnos a su naturaleza divina; pero casi siempre aparecerá imperfectamente. No sucede así en la obra de Leonardo. En las figuras de este gran pintor Psiquis puede ser advertida al través del cristal humano; parece que Darío quiere decir que el cuerpo es en

la obra de Leonardo un cristal que deja pasar la luminosidad del alma. Y fué eso lo que Leonardo se propuso. En una redacción anterior el poeta decía:

Y el alma consigue su empeño
de ser advertida a través del carnal y divino cristal.

Pero borró carnal y divino para poner “terrestre” porque el cuerpo es la morada terrestre del alma. Después escribe, entre paréntesis, “una explicación que repite al final de una serie de imágenes y visiones que llamaremos de conocimiento oscuro:

Los bufones
que hacen sonreír a Monna Lisa...

Darío ha borrado en el manuscrito, un verso de dudoso gusto donde hablaba del sátiro; de “los zuecos de oro del sátiro”. Ha corregido “Tus”, por: “Los bufones”. Esta corrección puede darnos una clave. Circunscribe en Leonardo una misteriosa ciencia antigua. En la repetición abreviada de este pasaje, repetición intencionada, ha dejado lo actual: “Tus bufones”. Estos bufones

Saben canciones
que ha tiempo en los bosques de Grecia decía la risa
de la brisa.

Esta referencia de Vasari a los bufones de Leonardo, “que hacen sonreír a Monna Lisa”, se complica con la leyenda científica y la sabiduría oculta del pintor, del Mago, como le llama D’Annunzio, y profundiza el enigma de la Gioconda. Es probable que la lectura del estudio sobre Leonardo, de Walter Pater, las ilustraciones del libro de Muntz, o el sexto de los dibujos del Vinci, le sugirieran desde las palabras iniciales: “Pomona levanta su cesto”, hasta la interpretación psicológica de la sonrisa de la Gioconda, en cuyo rostro, según el ensayista inglés hay “la animalidad de Grecia y la lujuria de Roma”, etc. Por eso los bufones saben “tan antiguas canciones”.

Darío se refiere también a la desenfrenada licencia de la época de los Borgias. Monna Lisa escuchó esas canciones.

Maestro, si allá en Roma
quemara el sol de Segor y Sodoma...

Es fácil explicarse esta geografía no santa de las ciudades de Italia. El poeta hace aparecer lo que Walter

Pater ve en la expresión de la Gioconda, “el retorno al paganismo y todos los pecados de los Borgias”:

Pasa su Eminencia.

No prolongaré más una interpretación que puede parecer adivinanza. Darío dice a Leonardo que en un jardín de mármol y de piedras preciosas tiene una esfinge viva. Esa esfinge puede ser la Gioconda, puede ser Eulalia; es la misteriosa sonrisa que ya le enamoraba en Nelly O'Brien de Reynolds. Está el supremo misterio y por tanto el más oscuro en Monna Lisa. La *Salutación a Leonardo* tiene indecisiones que demuestran que sus enigmas y juegos de arte no están dentro del seguro hermetismo de Licofrón, de Góngora o de Mallarmé. Esta poesía fué escrita en Madrid en 1899 y publicada en el *Almanaque Peuser* de Buenos Aires, del año 1900. Podría establecerse la correspondencia de *Salutación a Leonardo* con los dos volúmenes de *Les Symboles* de Maurice Bouchor.

PEGASO

Pegaso es “caballo rudo y tembloroso”. El poeta lo vió así. Así aparece en las ilustraciones de la *Mitología* de Ménard (fig. 347 a 353). Belerofonte hubiera podido decir con versos de Darío:



Fig. 38. — BELEROFONTE (pintura de un vaso).

El cielo estaba azul y yo estaba desnudo.

Cuando yo iba a montar ese caballo rudo
y tembloroso...

El cielo estaba azul y yo estaba desnudo.



Fig. 39 — PEGASO
y BELEROFONTE (de
una moneda antigua).

Ese caballo rudo y tembloroso.

En la pintura de un vaso están Belerofonte desnudo y Pegaso tembloroso y pifante; Darío ha visto, en el fondo de la pintura, el azul del cielo, creemos que del cielo de la mañana. Belerofonte se despide, y está pronto para empezar la gloriosa aventura. En una moneda, Belerofonte desnudo doma a Pegaso hasta entonces indómito (fig. 39). En otra pintura de vaso, que trae la Mitología de Decharme (fig. 161), aparece la cabeza de Belerofonte rodeada de un nimbo luminoso, nimbo se-

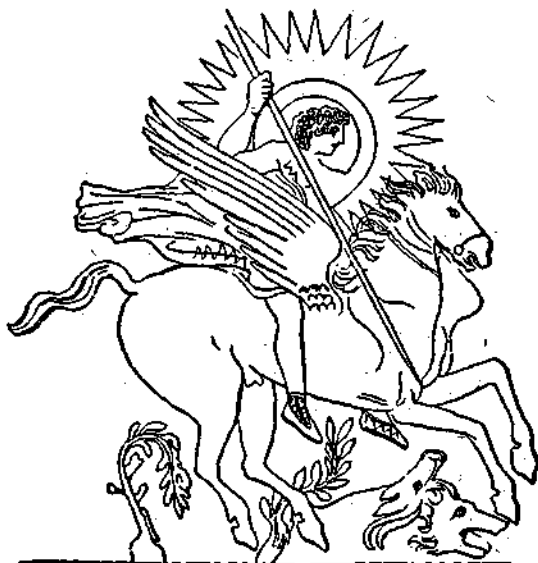


Fig. 40. — BELEROFONTE y la Quimera (pintura de un vaso).

Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo.

mejante a un escudo y al sol, lo que pudo inspirar el verso:

Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo.

El escudo de Apolo es sumamente brillante (*Iliada*, XVI, 195). El poeta lo ha visto fulgurar en su frente como un augurio favorable, como asentimiento divino. Por eso nos dice:

Yo soy el que presenta su cabeza triunfante
coronada con el laurel del Rey del día.

El laurel de Apolo, laurel de los poetas, ciñe su cabeza y celebra su triunfo.

Mantegna, tan apreciado por los simbolistas franceses, pinta en el célebre cuadro *El Parnaso*, a Pegaso tembloroso, conducido por Hermes semidesnudo. El Renacimiento asistió a la transformación de Pegaso en los caballos con alas y en el Hipogrifo de los poemas caballerescos. Pero el antiguo Pegaso no pudo ser olvidado. En una ilustración del manuscrito de las poesías de Henri Baude que trae Pierre Champion en la *Historia poética del siglo XV*, 1923, *Pegasus* en el *Mons Parnasus*, hace brotar con un golpe de su casco la *Fons Caballinus*; "la cabalina fuente", escribe Luis de León. Este vuelo audaz de Pegaso a una cima que fué ilustre adquiere amplia significación en Darío:

Toda cima es ilustre si Pegaso la sella.

Las relaciones de Pegaso y las Musas han sido minuciosamente estudiadas; no así las de Pegaso y los poetas. ¿Desde cuándo Pegaso es el caballo alado de los poetas? Esta es una creación, escribe Edmond Saglio, que no se remonta más allá del Renacimiento.

Pegaso es la glorificación de Rubén Darío escrita por él mismo; es su apoteosis, su triunfo. Los poetas líricos antiguos y los del Renacimiento se han celebrado en parecida forma. La glorificación de Ronsard por sí mismo, dice:

Le jour que j'e fu né, Apollon qui preside
Aux Muses, me servit en ce monde de guide.

En *Pegaso* nuestro poeta glorifica su genio. Se le-

vanta sobre lo transitorio y cotidiano para hablar del instante sagrado de la poesía y de su carácter divino.

A ROOSEVELT

A este poema le llama Rubén “un clamor continental”. Roosevelt es “el futuro invasor”:

De la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aun reza a Jesucristo y aun habla en español.

“La América nuestra”, “la América católica, la América española”. Proclama la identidad de América en su origen, “la nuestra”. Darío no habla como poeta de Nicaragua, de Chile, de la Argentina, habla como poeta de América, como “nieto de España”, siente la vitalidad oculta de su raza, en la debilidad aparente de los pueblos de la lengua unidos por un vínculo indisoluble. Dice en *Los Cisnes*:

La América española, como la España entera,
fija está en el oriente de su fatal destino;

penetra en la raíz de nuestro ser espiritual, con el futuro idéntico de las naciones de una misma habla, cuya alma se manifiesta en el idioma. Corre por estos versos un caudaloso río de universalidad, de erudición que domina las apariencias de la historia, un aliento viril y generoso:

¡Tened cuidado. Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.

Esta oda que lleva el arrebató, el toque de clarín, el trueno que pasa por el verso, termina diciendo a Roosevelt; “¡Y, pues contáis con todo, falta una cosa: Dios!” Una voz reprochó a Rubén esto de contar con Dios que velará por América. Como si no hubiera que contar con su bondad infinita y con su conocimiento la más pura ciencia!. Sin esta afirmación la gran oda de Rubén sería atea y opaca.

¡TORRES DE DIOS! POETAS

Virgilio dice a Dante en el *Purgatorio* (V, 12 - 14):

Vien retro a me, e lascia dir le genti;
sta come torre ferma, che non crolla
giammai la cima per soffiar de' venti,

que M. Aranda Sanjuán traduce: "Sígueme, y deja que hable esa gente. Sé firme como una torre, cuya cúspide no se doblega jamás al embate de los vientos".

Darío encuentra una comparación idéntica:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!

La expresión "¡Torres de Dios!" se explica en estas palabras de Juan Pérez de Montalván en la *Fama póstuma* de Lope de Vega: "David, en el salmo 39, para pintar unos montes los llama "Montes de Dios", "al llamarlos montes de Dios los llamó grandes, sublimes y superiores; porque siendo Dios su dueño, su nombre solo sirvió de alabanza".

Afirma en estos versos la trascendencia de la poesía y la inmortalidad de los poetas. El poeta inmortaliza, lo inspiran los dioses, es sagrado. Es excelente; aristo, le llaman algunos simbolistas. Darío al afirmar la excelencia del poeta lo antepone a la plebe hostil. Parece recordar la austera voz de Dante: "¿Qué te importa lo que allí murmuran? Sígueme"...

El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía.

Estos versos guardan cierto paralelismo con los de la *Pítica primera* de Píndaro, donde el gran poeta dice que "todos aquellos a quienes Zeus no ama gimen al oír la voz de las Piérides", es decir odian el acento de las Musas. Estos seres infernales se parecen al "bestial elemento". Sobre la Pambeocia de que habla Renán se levantan los poetas como Torres de Dios. Esta sublime jerarquía del poeta es romántica: Se piensa en el *William Shakespeare* de Hugo. El simbolismo dió una nueva fuerza al desdén hacia la muchedumbre. Las metáforas tienen un no sé qué de bíblicas. *Salmos*, 61, 3. Y torre de fortaleza; 62, 7, La roca de mi fortaleza; 8, Esperad; 43, 3, Monte

de mi santidad; 46, 2, Por tanto no temeremos, 49, 5
¿Por qué he de temer cuando la impunidad me cercare?
6, Los que confían en sus haciendas; 12, Es semejante a
las bestias que perecen, etc.

Todo poeta lleva en sí a Prometeo, en los “picos agres-
tes”, azotados por las tempestades. Algo aquí nos trae la
voz de Esquilo. Y algo nos recuerda la miseria de Sha-
kespeare, en el *Peregrino apasionado*.

CANTO DE ESPERANZA

Parece que Darío ha empezado este *Canto de esperan-
za* al contemplar un cuadro:

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.

Sin embargo, este precioso alejandrino le ha sido su-
gerido por el *Apocalipsis* (XIX, 17, 18) y por los innu-
merables pasajes de la Biblia donde se habla de mortan-
dad. El “soplo milenarío”, puede nacer del Apocalipsis
(20, 5), pero se refiere al año 1000. En Darío persiste,
a pesar de su modernidad, algo del espíritu medieval,
ve el “hambre y la peste”, como desde la entraña del tre-
mendo milenio. Esta poesía debió de ser escrita en 1904:

Se asesinan los hombres en el extremo Este,

posiblemente impresionado por rumores de una con-
flagración universal; el poeta refleja los temores de su épo-
ca. El *Apocalipsis* le da inspiración profética:

¡Ha nacido el apocalíptico Anticristo?
Se han sabido presagios y prodigios se han visto
y parece inminente el retorno de Cristo.

Toda esta estrofa está estremecida por el libro de Juan.
Los “presagios y prodigios”, es decir el asunto mismo
de estos versos, están vistos con San Lucas (cap. 21):
“9 Empero cuando oyéreis guerras y sediciones no os es-
pantéis; 10 Se levantará gente contra gente, y reino con-
tra reino; 11 Y habrá grandes terremotos, y en varios
lugares hambres y pestilencias y habrá espantos y gran-
des señales en el cielo”. Darío, vió estas señales, por eso
le “parece inminente la venida de Cristo”. El Anticristo

de *Odas y Baladas* de Hugo adquiere actualidad con Renán y con la literatura profetizante posterior a Baudelaire. El triunfo de Cristo es inminente. El poeta, como otro Juan de Patmos, siente "las angustias del corazón del mundo". Parece que todos los anticristos de la Biblia hubieran pasado por la tierra que fué afligida "por verdugos de ideales":

En un pozo de sombra la humanidad se encierra
con los ruidos molosos del odio y de la guerra.

La aflicción del poeta se impregna del espíritu de Juan.

Ven, Señor, para hacer la gloria de tí mismo,

que hace recordar el Evangelio. 27, Mas para esto he venido en esta hora. 28, Padre glorifica tu nombre (S. Juan XII).

Y tu caballo blanco, que miró el visionario,
pase. Y suene el divino clarín extraordinario.
Mi corazón será brasa de tu insensario.

Todo lo cual se explica por Juan, XIX, 2, *Apocalip.* VI, 3, etc.

El poeta ha creado en circunstancias históricas, con voz nacida íntimamente de su alma, de sus presentimientos, bajo la influencia de Juan del Evangelio y de Juan el visionario que, a pesar de la ciencia actual, para el lector parecen ser un sólo espíritu.

MIENTRAS TENÉIS, OH NEGROS CORAZONES

¿Hasta qué punto Darío debió de adecuar a su vida el asunto de esta poesía? Porque estos versos han sido escritos pensando en el Evangelio de San Juan.

Mientras tenéis, oh negros corazones,
conciábulos de odio y de miseria,

es una adaptación, con sentido universal, del vers. 47 del cap. XI de este Evangelio: 47. Entonces los pontífices y los fariseos juntaron concilio, y decían:

¿Qué hacemos? porque este hombre hace muchas señales.

Y así hasta el final del capítulo.

Para tí, pensador meditabundo,
pálido de sentirte tan divino,
es más hostil la parte agria del mundo.
Pero tu carne es pan, tu sangre es vino.

Esa hostilidad de “la parte agria del mundo”, la ha sentido Darío; es la *inhospita Syrtis* ovidiana, la hostilidad farisea a Cristo, que aparece en los Evangelios. En el *Soneto a Cervantes*, habla, al referirse al noble autor del Quijote, de:

La tristeza inmortal de ser divino.

La palabra pálido tiene aquí una significación de indeterminado romanticismo. Fué un adjetivo afortunado en el siglo XIX. Se ha repetido que “el genio es triste”; que la frente del pensador es pálida. Ya en el precioso *Libro de vida beata* de Juan de Lucena, el Obispo de Burgos ve a Juan de Mena; “pálido, gastado del estudio”. Quizá en esta relación rubendariana de divino y pálido haya una reminiscencia de Verlaine (*Bruxelles*): *divin d'être pâle...*

Pero tu carne es pan, tu sangre es vino,

como todos lo saben viene de San Juan (VI,X 55, 58). “Dejad pasar la noche de la cena”, es una alusión a la Cena (S. Juan XII, 2), y quizá también recuerde *El peregrino apasionado* (XIV), donde Shakespeare dice que había cenado con el pesar: por eso Darío se dirige a Shakespeare pobre y a Cervantes manco; la pasión del vulgo que condena, está en el célebre versículo de Juan (XVIII, 40).

Un gran Apocalipsis horas futuras lleva.
¡Ya surgirá vuestro Pegaso blanco!

Estos dos versos finales están inspirados en el Apocalipsis de Juan, el caballo blanco, ha sido substituído por Pegaso. En resumen, esta poesía personalísima de Darío, está impregnada de reminiscencias de Juan, que el poeta leyó con profunda admiración durante largos años de su vida.

HELIOS

Helios es una oda de pindarismo moderno. Si se la compara con el *Himno al Sol* de Espronceda, parece que la versificación, el idioma, se hubieran transformado. Darío no trató de medirse con Espronceda. Es otra cosa, viene de otras regiones del espíritu. Espronceda en esta poesía, habla desde el Horeb, su palabra señorea sobre la historia de la tierra, sobre la sucesión de los siglos; se precipita en los abismos de la eternidad; cuadros grandiosos, que recuerdan a los líricos alemanes, nos sobrecogen como visiones apocalípticas. Y el poeta, después de haberse detenido en una digresión griega o latina, dice al Sol, con voz sublime:

Y otra vez nuevos siglos
viste llegar, huir, desvanecerse
en remolino eterno...

Este dinamismo de los siglos, pesimistas en el *Himno al Sol*, es en el *Himno de la inmortalidad* (o quizá del amor, aquí, se difunde la voz ardiente del Bembo de *El Cortesano* de Castiglione), la enérgica expresión de nacientes teorías de evolución y de progreso:

De tus obras los siglos que vuelan
incansables artifices son,
del espíritu ardiente cincelan
y embellecen la estrecha prisión.
Tú en violento, veloz torbellino
los empujas enérgica, y van...
A otros siglos ordenas llegar.
Y otros siglos ansiosos se lanzan
desaparecen y llegan sin fin,
y en su eterno trabajo se alcanzan
y se arrancan sin tregua el buril.

Esto parece pintura de Miguel Angel. Darío está en la concepción antigua; no ha meditado en esta eternidad, no parece recordar a Volney. Contempla al sol en un universo católico y helénico. Dentro de un destino que congrega los días en torno de la eternidad que alberga al espíritu inmortal. Escribe un himno a la luz; a "Helios que todo lo oye y todo lo sabe", a Helios - Apolo.

La oda pindárica — ¡cuán distinta a la del siglo XVIII! — se había renovado. Una nueva escuela poética se des-

ligaba del simbolismo. Maurice du Plessys, inolvidable amigo y admirador de Darío, dedicaba sus poemas: "A Homero, a Píndaro, a Meleagro, a Virgilio, a Estacio, a Naugerios, a Ronsard, a Malherbe, a Lafontaine — en la persona Juan Moréas — Príncipe de los poetas romanos franceses". La influencia de Leconte de Lisle, nunca del todo extinguida, parece volver a acentuarse en las postrimerías del simbolismo. Creo que Du Plessys, no piensa en Leconte de Lisle, porque quiere, — como buen humanista, — acercarse a la fuente misma. Desde 1890 hasta hoy, Píndaro crece constantemente en la admiración universal. La Oda vuelve a desplegar sus alas, en verso alejandrino, en verso irregular, en verso libre y en estrofas y versos clásicos.

Entre las traducciones de Leconte de Lisle, el tomo más seductor es el que contiene las obras de Hesíodo, los *Himnos órficos*, los bucólicos griegos y las odas anacreónticas. La erudición moderna ha despojado a los himnos órficos de su mítica antigüedad; pero el poeta, el lector desprevenido, los colocan en la época homérica. Sea con la vista en los himnos órficos de Leconte o en el mismo texto griego, Laurent Tailhade, amigo de Darío, había escrito el *Himno a Afrodita*, el *Canto de Glaucos*. En este canto celebra a Helios:

Hypérion! soleil! arche! roi des espaces...

Tailhade, llama, con el himno órfico, Hiperión a Helios; y Rubén, Hiperionida, tal como le nombró Píndaro en la Olímpica VII: Hiperionida; "hijo de Hiperión", prevalece en Leconte de Lisle: *Le fils d'Hypérion*. Darío empieza su poema con una reminiscencia de *El Sátiro* de Hugo; de Leconte, de *Le Réveil d'Hélios* de los *Poèmes antiques*:

¡Oh ruido divino,
oh ruido sonoro!
L'air sonore s'emplit de flamme et d'harmonie.

El *Helios* rubendariano es una oración a Helios. Está inspirado en el himno órfico a Helios. Toma del himno la manera extraña de invocar al dios, el misterio antiguo. Las reminiscencias no están en el detalle sino en el modo; sin embargo podrían citarse algunas: los caballos de Helios son de pies sonoros, los del poema de Darío:

Al trotar forman música armoniosa.

Se aparta de la tradición mitológica al decir con persistencia que los caballos son de oro; en el himno órfico, en Leconte, son blancos. Blancos son en *El Sátiro* de Hugo, pero en el resplandor de la aurora:

Les quatre ardents chevaux dressaient leur poitrail d'or.

Darío retiene, en sus lecturas de mitología y de religión antiguas, y en su penetrante manera de ver e interpretar las pinturas de los vasos, datos preciosos de Helios; su rara memoria es un conglomerado de reminiscencias. La Aurora de Guido Reni aparece en las sugerencias descriptivas de Helios; innegablemente la recuerda; hasta el acercamiento del sol a la tierra:

Pasa sobre la cruz del palacio que duerme.

puede ser una transformada reminiscencia de Guido Reni; es un fondo de cuadro del Renacimiento.

Quien haya leído la explicación de las ilustraciones de *La Simbólica* de Creuzer, en la traducción y nueva redacción francesa de Guigniaut, verá lo raro y lo simbólico; esas explicaciones están en las mitologías, pero no como catálogo. Darío llegó a adquirir conocimientos de interpretación de los atributos que corresponden a las representaciones mitológicas. Con esta información, con este lenguaje, puede leer, "lucero" "Titania", en la significación simbólica del dibujo. Todo hecho intelectual le interesa, aun el más minúsculo.

Adelante, oh cochero
celeste, sobre Osa
y Pelión, sobre Titania viva.
Atrás se queda el trémulo matutino lucero,
y el universo el verso de su música activa.

En la representación de Helios, aparecen, a veces, dos niños con sendas antorchas, uno al comienzo y otro al final del arco de la ruta diaria; como es natural, en los vasos, cuando aparece Helios, ya ha quedado atrás el "matutino lucero", esto es algo que todos saben; pero en la descripción de la salida del sol, del sol que está ya sobre la línea del horizonte, a nadie se le ocurrirá hablar del Lucero, ni menos decir que se ha quedado atrás; en la

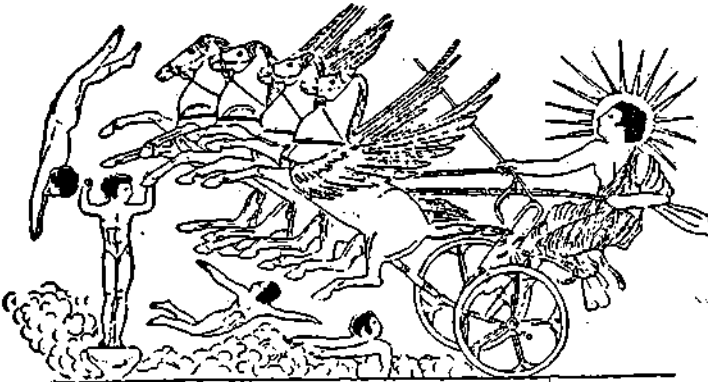


Fig. 41. — El Sol, la Aurora, el Lucero y Selene (vaso de Blacas).

Aurora de Guido Reni, va adelante, porque desde la tierra no se ve todavía el sol; el sol, visible para el pintor, está por aparecer, y lo preceden la Aurora y el Lucero. Es esa visión pictórica, de ordenación de los fenómenos, dentro de una cosmografía esquematizada, la que muestra: el Lucero, la Aurora, el Sol; y a veces a Selene. Selene precede al Sol en algunas representaciones de Helios. Darío le llama aquí Titania, con la voluptuosidad de quien encuentra una palabra como si fuera un diamante. El poeta ve animada a la luna, le llama Selene, Febe, Titania, sin olvidar la directa representación de la luz en la tierra. Aun en las imágenes lunares, puede haber una metáfora simbólica, como cuando dice en *Tríptico*:

Deshoja sus sutiles margaritas la luna,

porque la luna es en Dante (*Par. II, 34*): *L'eterna margarita*, a pesar de que el verbo "deshoja" haga ver que el poeta se refiere aquí a la flor y no a la perla. El Osa y el Pelión han sido moradas de Apolo y por tanto la cita de Darío está dentro de un aspecto mitológico. En el vaso de Blacas, que quizá haya tenido presente al escribir, Helios, Eos, Fósforos y Selene aparecen con forma humana: de ahí el adjetivo aplicado a Titania. "El carro de la mágica ciencia" representa no sólo el mito de la ciencia-luz, sino la homérica afirmación de que el sol todo lo ve. La oposición de la noche con la aurora, de la noche de los vicios, con el día de las virtudes,

de la noche de la muerte, con el día de la resurrección, tiene una elevación de tono y un juego de antítesis que recuerda a Víctor Hugo y está inspirada en el himno órfico a Eos (LXXV, trad. de Leconte de Lisle):

¡Helios!, tu triunfo es ese,
pese a las sombras, pese
a la noche, y al miedo y a la livida Envidia.
Tú pasas, y la sombra, y el daño, y la desidia,
y la negra pereza, hermana de la muerte,
y el alacrán del odio que su ponzoña vierte,
y Satán todo, emperador de las tinieblas,
se hunden, caer. Y haces al alba rosa, y pueblas
de amor y de virtud las humanas conciencias,
riegas todas las artes, brindas todas las ciencias;
los castillos de duelo de la maldad derrumbas,
abres todos los nidos, cierras todas las tumbas,
y sobre los vapores del tenebroso Abismo,
pintas la Aurora, el Oriflama de Dios mismo.

Todo lo que estos hermosos versos dicen es claro, y todo es una constelación de símbolos, de personificaciones, de poesía moderna, bíblica, dantesca, de beluaros. Jesucristo Aurora, no sólo está en Hugo: "esa inmensa aurora, Jesucristo", sino en la pintura del Renacimiento, en Fra Angélico. Aquí está Helios-Apolo. Y si se quiere Helios-Apolo-Cristo, Cristo, llamado tantas veces, Sol de justicia. La representación de Helios fructífero, con su corona de frutos y de flores, con la cornucopia, pudo sugerirle estos dos versos:

Gloria hacia ti del corazón de las manzanas,
de los cálices blancos de los lirios.

El poeta, como siempre, tendrá alguna iniciación recóndita; así dice:

Danos siempre el anhelo de la vida,
y una chispa sagrada de tu antorcha encendida
con que esquivar podamos la entrada del Infierno.

La Maga del *Laberinto* de Juan de Mena amenaza a Plutón con llevar luz subitánea a sus hondas cavernas; el Brocense, en sus anotaciones del *Laberinto*, señala la imitación de Lucano. En el canto XX de la *Iliada*, teme Plutón (Hades) que Posidón abra la tierra y se vuelvan visible las mansiones infernales. Los versos de Darío no nacieron de estos poetas, pero están innegablemente dentro de la creencia de que la luz no puede penetrar en

el reino tenebroso. Con la luz de Apolo, que purifica, se esquivaba la entrada del infierno. Darío pudo también tener presente el himno órfico a Eos, la Aurora: “Oh bienaventurada y casta, prodiga la lumbre sagrada a los que se inician en tus misterios”. Es esta lumbre salvadora la que el poeta encuentra en Helios, *mens mundi*, le llama Cicerón; en el Diccionario de Daremberg y Saglio, dice Cumont que esta razón universal se convertirá en creadora de la razón humana, chispa desprendida de los fuegos cósmicos. Esta chispa pide Rubén, en la teología solar, en que el astro envía las almas a los cuerpos en el nacimiento y después de la muerte las hace volver a su seno, salvándolos de las tinieblas.

Cuando dice que la cuadriga de Helios “despierta el instrumento sacro” se refiere al mito órfico, a la aurora



Fig. 42 — HELIOS conduciendo un carro.

¡Pasa, oh dominador, oh conductor del carro
de la mágica ciencia!

inspiradora, al Helios-Apolo. dios de la poesía que hace cantar a Orfeo.

Los dos bellos versos:

Y si hay algo que iguale la alegría del cielo,
es el gozo que enciende las entrañas del mundo,

parecen inspirados en el Salmo XCVI, 11, de David: "Alégrense los cielos, y gócese la tierra"; aunque no lo estuviesen es curiosa la coincidencia de alegría para el cielo y de gozo para la tierra.

Llama a Satán "emperador de las tinieblas", con Dante, *Inf.* 34, 28: "Imperador del doloroso regno"; y con Tasso, *Jerusalén*, argumento del canto IV: "Imperador del tenebroso regno".

S P E S

Moréas ha creado en cada uno de los poemas de sus *Stances*, generalmente compuestos de dos cuartetos alejandrinos, el receptáculo de un estado de alma, de una intensa reflexión filosófica o poética, de una trascendente inquietud, de una visión ática de paisaje y de mundo arcádico. Las *Stances* tienen, por su forma, antecedentes en Hugo, pero traen una poesía nueva, mezcla exquisita de helenismo y de pintura moderna. Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, escribió las siguientes estancias, bajo la sugestión poética de Moréas: *Spes*; *Filosofía*; *Ay, triste del que un día*; *De otoño*; *Amo, amas*; e *Ibis*.

"*Spes*, dice el poeta, asciende a Jesús". Más que ascensión es imploración; habla con palabras vehementes y sabias de sinceridad incomparable.

Darío, como muchas almas que no se entregaron exclusivamente a la religión, careció de continuada experiencia mística. Por su espíritu fué alejandrino. Vivió en la época que ilustró Luis Ménard, el noble sabio y el extraño poeta de *Rêveries d'un Païen mistique* (cito con la ortografía de la edición de "L'art indépendant", París, 1895), que sabe que "la verdad es eterna y la revelación permanente". "Si es bueno tener una religión, no puede ser malo tener varias. Evoquémoslas a todas a la vez desde el fondo de los viejos santuarios, y que ellas nos hagan entrar en la comunión universal de los vivos y los muertos". Así hablaba este querido poeta, que escribe en el poema *Panteón*, con ortografía característica:

Le temple idéal où vont mes prières
renferme tous les Dieux que le monde a connus...
Fleur du paradis, Vierge immaculée...
les pieds sur la lune, au fond du ciel bleu.

“El sabio, según Proclo, dice Meunier, debía ser el filósofo de todas las escuelas y el hierofante de todos los cultos del mundo”. El movimiento hermético y teosófico del siglo XIX, tan discutible, pero casi siempre generoso, hizo posible esta amplitud de espíritu que nunca dejó de existir en las épocas esclarecidas de la humanidad. Garcilaso, Luis de León y Chénier a pesar de las diferencias de tiempo, de cultura y de arte, consideran viviente el mito de la hoguera de Hércules que irradia desde el *Cortesano* de Castiglione; con fervor de aristotélico, dice Luis de León a la Virtud helena y cristiana:

Tú desde la hoguera
al cielo levantaste al fuerte Alcides.

La penetración del helenismo en el mundo moderno, que en unas épocas y en relación con la mente de quien lo concebía, a veces fué hondura filosófica y mística, otras riqueza poética, y también ornamentación artística y hasta envejecida retórica, adquirió y sigue adquiriendo una portentosa irradiación con la ciencia moderna; todo está en entender. Nuestro poeta no tuvo una profunda ciencia, pero trató de alcanzar la que podía. El no estuvo en oposición con las religiones. Las buscó y trató de penetrarlas en el cosmopolitismo de los símbolos. Alumbró su mente con los que los místicos teósofos han llamado los grandes iniciados: Orfeo, Pitágoras, Cristo. A medida que los años pasaron, Cristo estuvo más presente en su espíritu de poeta católico. Se dirige a Cristo en su angustia. Verlaine, medieval y misterioso, ve a la Virgen María, con alma transida y confiado en la divina intercesión; Rubén se prosterna ante Jesucristo:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
óyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno
una gracia lustral de iras y hujurias.
Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, no es más que mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi “Levántate y anda”.

Comparéanse estas estrofas, que pudieron haberlo consolado, con *Lo fatal*. *Lo fatal* en noche cerrada. En *Spes* vuelve a la fe, busca la mano de Jesucristo con un sentimiento tan intenso que hace recordar a Verlaine y a los más empedernidos pecadores. *Spes* es título de una poesía de las *Contemplaciones* de Hugo. Las enternecidas estrofas de Darío están escritas con la impresión de la lectura de los capítulos IV y V del Evangelio de San Juan. La promesa de la esperanza en la angustia es amplísima, como esperanza en Dios; quizá *Spes* signifique en Darío, lo que en la Epístola de San Pablo a los Romanos, VIII, 24: Porque en esperanza somos salvos.

En Guerin, *Le coeur solitaire*, p. 61, "divin semez".

MARCHA TRIUNFAL

"La *Marcha triunfal*, según Darío, es un *triumfo* de decoración y de música". Es también un triunfo en la acepción pictórica del Renacimiento. Sugiere bajorrelieves de evocación romana que magnifican la vuelta de los vencedores, el simulacro triunfal de épocas pretéritas y renovadas, la apoteosis. Siente el poeta el momento de agitación patriótica de nuestra tierra. Pasa un soplo atemperado de Gross, de Delacroix; una resonancia, posterior al 70, casi pindárica, de ejércitos, de banderas, de muchedumbres; una presencia grandiosa de patria y de victoria. Parece que volvieran vencedores los del grupo de Rude, del *Canto de la partida*, para desfilar bajo el Arco de la Estrella. Y el hervor lírico, en la sonoridad del verso que trasmite el rumor de clarines, se transforma en cuadros que tienen la meditada sencillez de frescos de Puvis de Chavannes:

Señala el abuelo los héroes al niño:
Ved cómo la barba del viejo
los bucles de oro circunda de armiño.
Las bellas mujeres aprestan coronas de flores.

En el avance wagneriano de la oda el poeta está en lo íntimo de la gloria que exalta. El tácito nombre de San Martín, como evocado por Olegario Andrade, aparece en los granaderos:

más fuertes que osos,
hermanos de aquellos lanceros que fueron centauros,

y en la súbita llegada de los cóndores.

El ímpetu musical de la *Marcha* es wagneriano. La notación de la realidad, sobrecargada con aparato ornamental de apoteosis, sugiere, en el conglomerado de sensaciones auditivas, visibles imágenes:

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra,
y los timbales
que al paso acompañan con ritmos marciales.

El son de clarines adquiere, en la *Marcha triunfal*, la vívida entonación que en la hora de entusiasmo, sorprende y despierta vehementes emociones; transfigura el aire, las banderas, con halo glorioso y heroico:

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
su canto sonoro,
su éldico coro,
que envuelve en un trueno de oro
la augusta soberbia de los pabellones.

En *sonoro, coro, oro*, vibra la amplitud de la nota inicial: "los claros clarines". Hay en *Marcha triunfal* alguna sugestión verlainiana. Verlaine esboza el asunto que adquirió en Darío, ante la realidad, desarrollo más vasto. En el soneto *A Luis II de Baviera*, el poeta de *Amour* exclama:

Salut à votre très unique apothéose,
et que votre âme ait son cortège, or et fer,
sus un air magnifique et joyeux de Wagner.

En esta apoteosis, en ese aire magnífico de Wagner, Darío vió venir: "oro y hierro el cortejo de los paladines" (son fier cortège, or et fer).

En los versos de la *Marcha triunfal*:

El dice la lucha, la herida venganzas
las ásperas crines
los rudos penachos, la pica, la lanza,
la sangre que riega de heroicos carmines
la tierra;
los negros mastines
que aguza la muerte, que rige la guerra,
Los áureos sonidos
anuncian el advenimiento
triunfal de la Gloria,

encierran como un eco lejano de *El Sátiro*, de Hugo:

Il dit la guerre; il dit la trompette et le glaive;
la mêlée en feu, l'homme égorgé sans remords,
la gloire, et, dans la joie affreuse de la mort,
les plus voluptueux des bannières flottantes.

LOS CISNES

El cisne, como hemos visto, es un mito en el mundo poético de Darío. Es el cisne olímpico que volvió a ver en las bellas páginas de *Leda* de Pierre Louys; el cisne de los mitos medievales que universalizaron la música de Wagner, la poesía y la erudición del siglo XIX; el cisne del arte del Renacimiento, de Leonardo, de Rossi; el tema eternamente renovado en la pintura del mito de *Leda*; el ave cantada por poetas antiguos, conductora de Apolo Hipérboreo; el ave de la poesía en que creyó transformarse Horacio, el ave mitológica de Ovidio, el cisne celeste. La celebridad del cisne llena el Renacimiento; está en los versos de todos los poetas. El cisne personificó la luz y la armonía; es en los Emblemas de Alciato, *Insignia Poetarum*, ave de Apolo, como la canta Calimaco, que viene desde los primeros poetas griegos hasta los eruditos comentarios de Erasmo. Casi todos los poetas del siglo XIX glorificaron la belleza mítica y mística del cisne; el cisne del Norte, del cisne helénico que parece la animación del mármol en la apoteosis de la armonía. Bien dice Darío,

Es el cisne de estirpe sagrada.

Fué un acierto del poeta, una intuición admirable, traer a sus versos el misterioso mito del cisne, que se inicia en *Blasón*:

El olímpico cisne de nieve,

que recibe la inspiración medieval de Wagner, en las bellísimas estrofas de *El Cisne*:

Oh Cisne, oh sacro pájaro,

y adquiere más extenso desarrollo en los *Cisnes* de *Cantos de Vida y Esperanza*. Es el Cisne-Zeus, el Cisne de Apo-

lo, el Cisne-poesía, el Cisne wagneriano, y sobre todo, el Cisne resplandeciente, que los eruditos del Renacimiento han comparado con el día; comparación que innegablemente ha sugerido el precioso cuento de Pierre Louys. Darío fué poeta del Cisne. Y esta preferencia es ya de calidad inapreciable. Indaga en el ámbito de la lengua la admiración de anteriores poetas por los cisnes. Cita, como dudando, a Garcilaso, a Quevedo. Olvida a Góngora, a Lope, más amigos de los cisnes. Rubén abre la ruta nueva. En grandes alas sacras se eleva el verso castellano.

“Es por el símbolo cénico, dice, que hago lucir la esperanza en la raza solar nuestra”. Es a los cisnes a quienes el poeta se dirige en su amargura. Al símbolo de la belleza y de la luz, a la inspiración apolínea, al misterio del renacimiento y la armonía. Lo ha visto también en la decoración medieval de los castillos, en manuscritos historiados:

Y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del grac. cisne blanco que me interroga.

Ahora es el poeta quien interroga “a la Esfinge que el porvenir espera”; y lo hace con la interrogación del “cuello divino”, de los cisnes.

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.

Darío leía a Ovidio. Lo cita en el comentario, de estos poemas. Leía, en esta época, a Ronsard, “Ronsard, lira de Galia”, le llama. El lindo verso de “que en diferentes lenguas es la misma canción”, hace recordar al gran poeta renacentista (*La Historia, y el arte de traducir*):

Les mots son différents, mais la chose est toute une.

La presentación del poeta a los cisnes, está llena de la emoción de la raza, del hallado idioma de la poesía:

A vosotros mi lengua no debe ser extraña.

Les pide que alejen, con sus blancas figuras,

de nuestras almas tristes las ideas oscuras.

El poeta ama la luz, la alegría, la “sana alegría”, ya dijo:

Y ante la fiera máscara de la fatal Medusa,
medrosa huye eni alondra de canto cristalino.

Pero los tiempos son lamentables, vive como Verlaine “en un tiempo imposible”. En el prólogo de *Prosas profanas* expresó su disconformidad con nuestra época; en *Los Raros*, a cada instante, renueva su ahogada amargura, parece que su desengaño fuera el de todos los intelectuales de la última mitad del siglo XIX. Vivimos, ya lo dijo Renán en la Plégaría de la Acrópolis, en una inmensa Pambeocia. Así, como el gran escritor francés se confiesa ante Palas Atenea, Darío se confiesa ante los cisnes; la raza latina está en decadencia; se predica la superioridad de los anglosajones; se dice que España vencida en Cuba, está sepulta en la barbarie:

¿Quién será el pusilánime que al vigor español niegue músculos
y que al alma española juzgase ártica y ciega y tullida?

A pesar de la innegable postración de los pueblos de su raza, el poeta “nieto de España, hijo de América”, contempló:

el noble gigante
bajo el cual se exprimió la ubre de la loba romana.

En los instantes de negación, otro poeta joven, antes que Darío, exclamó con orgullo: “Yo soy latino”...

Era Menéndez y Pelayo, joven autor de la maravillosa *Epístola a Horacio*.

Si Rubén se queja después con resignada tristeza diciendo:

Brumas septentrionales nos cubren de tristeza,

la frente gallarda de Menéndez y Pelayo rechazó esas “brumas septentrionales”:

¡Lejos de mí las nieblas hiperbóreas!

Ante los “cisnes ilustres”, dice el poeta el clamor de su raza:

Nos predicen las guerras con águilas feroces,
Gerifaltes de antaño revienen a los puños...

Ante la inminencia de la invasión dominadora, cree
que podemos ser yanquis:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

¿Qué podrá hacer el poeta, ante la fuerza? ¿Qué podrá
hacer el poeta ante la invasión incontrastable?

En 1893 advertía a Francia, en un magnífico soneto,
a Lutecia entregada al placer, en las "locas faunalias", el
peligro del "férreo Berlín", de los "bárbaros", a Paris
— Bizancio y Roma —, como ahora llama bárbaros a los
yanquis: "bárbaros fieros", con enérgica elegancia de
greco-latino, "bárbaro en linaje", extranjero, dirá Gón-
gora; "fieras naciones", Garcilaso. Don del estilo de
Rubén donde parece oirse el mejor Ovidio.

Adviértase que Darío teme dos invasiones bárbaras, la
europea y la americana:

¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!

Y así como en España y en la América española no
mira el brillo "de las antiguas hoces",

Ni hay Rodríguez ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños,

así en Francia:

Bajo áurea rotonda reposa tu gran galadín...
Tu vate, hecho polvo, no puede sonar su clarín,

ese clarín, ese olifante, que Olegario Andrade ha sen-
tido tan hondamente en boca de Hugo:

De París en el muro ennegrecido
fuiste a tocar llamada
con el ronco clarín de Rorcesvalles.

No era la mano de Darío la poderosa mano de Olivero.
El cuenta sus angustias de hijo de su raza a los cisnes
de Apolo, a los cisnes proféticos. El ve que los poetas
están ahora:

Faltos de los alientos que dan las grandes cosas.

Y expresa cierto "epicureísmo" a la manera de Mon-
taigne en el ensayo *De la soledad*.

Erasmo Buceta dice que parece hallarse un eco de la interrogación, a la Esfinge, de este poema de Rubén, en el soneto de Wordsworth que empieza: *Not mid the world's vain objects that enslave*, “donde expresa su ansiedad por los destinos de España. Por ella consulta los augurios del tiempo”: *For her consult the auguries of time*, “en los grandes prodigios de la naturaleza. Uno y otro terminan embriagados de optimismo”. (*Revista de Filología Española*, 1923, p. 15).

EN LA MUERTE DE RAFAEL NÚÑEZ

Esta poesía, escrita posiblemente en 1894, está también bajo el ala de los cisnes.

El pensador llegó a la barca negra;
y le vieron hundirse
en las brumas del lago del Misterio,
los ojos de los Cisnes.

Núñez puso por título escéptico de una ansiosa poesía el *Que sais-je?* de Montaigne. Pero su espíritu se acercó después a la fe. El poeta ha visto “los muros de la ciudad teológica” (*Apocalipsis*, 12, XXI, 2) y vió la Cruz erguirse. Rafael Núñez tendió en buena hora la mano a Rubén Darío.

* * *

Dedica después un soneto enigmático al Cisne de Leda. Saluda a los cisnes en otro poema: *Antes de todo, gloria a ti, Leda*; e insiste nuevamente en el mito de Leda, en la poesía de este título que comienza:

El cisne en la sombra parece de nieve.

Ya en *Prosas Profanas* ha glorificado al cisne en *Blasón*, en el soneto a Wagner que titula *Cisne* y, de paso, en varias de sus poesías. En *Blasón*, describe al cisne:

En la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega
en su cándido cuello que inspira
como prora ideal que navega.

Esta estrofa y la primera de Blasón están esbozadas ya en *Azul, Acuarelas*: el cisne, sacude “las alas de un blancor de nieve”, enarca el cuello “en la forma de brazo de una lira o del ansa de un ánfora”.

En resumen, los cisnes fueron para Darío un múltiple mito, aves sagradas. Aparecen en su espíritu en un triunfo de blancura, de belleza, de armonía, de dignidad; son

Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.

Los versos de *Leda*, de *Los Cisnes*:

Del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Par;

se aproximan a los de Hugo, de *Sara la baigneuse*, de *Les orientales*:

de voir dans l'ombre
du bois sombre
deux yeux s'allumer soudain.

RETRATOS

Darío cita la célebre obra de Henri-Charles Lea, acerca de la Inquisición. Debió conocerla en la traducción francesa de Salomón Reinach (1900-1901). Leyó probablemente procesos inquisitoriales. Los procesos tienen interés psicológico. Las acusaciones, las declaraciones, nos llevan a la entraña de raras épocas y del impresionante enjambre de heresiarcas, de iluminados, de convencidos, de escrutadores. Alfonso Reyes, conoció esta preocupación inquisitorial de Darío. Alguna vez, en ciertos estados especiales, el poeta se creyó inquisidor y quiso condenar a la hoguera a quien creía culpable de quién sabe qué sacrilegios. En el fondo de su alma de hombre antiguo, pudo sentirse fraile de un “ignoto convento”, pudo también sentirse inquisidor, como se sintió habitante de selvas y riberas iluminadas por el sol latino. Sus muchas metempsicosis adquirirían conciencia de vidas anteriores en momentos de su vida. Pasados los terrores medievales, las crisis oscuras, volvía a ser del siglo XX, a amar la luz, el brillo, la razón, la elegancia, las jerarquías del

espíritu: En *Retratos* aparece el fondo de locura y de castigo:

Y con todo, este hidalgo de un tiempo indefinido
fué el abad solitario de un ignoto convento,
y dedicó en la muerte sus hechos: “¡AL OLVIDO!”
y el grito de su vida luciferina: “¡AL VIENTO!”.

A este abad lo estigmatiza de luciferino. Tuvo una vida luciferina. El viento que “estremece la hoja del laurel rosa”; el olvido profundo como la eternidad se llevaron y ocultaron los hechos de esa vida. Queda sólo un retrato innominado. El catálogo del Museo o de la Exposición dice: Retrato de un hombre, no conocido, al óleo...; Desconocido, al óleo...; Cabeza de señor, al óleo; también desconocido, autor Zurbarán, etc. He abierto al descuido, en las páginas 130-131, el *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos* que se efectuó en Madrid en 1902. Abundan los desconocidos. Una princesa niña. Un papa. Los títulos que he citado. Retrato de un caballero. Retrato de un desconocido, de un fraile desconocido, de un cardenal desconocido. ¿Quiénes fueron esa dama en traje de cazadora, de un autor de la escuela de Velázquez, que nos hace pensar ahora en la Duquesa del *Quijote*, esa otra señora del siglo XVI, de un pintor de escuela veneciana, y todas esas mujeres desconocidas que enumera el catálogo? Existen el Viento y el Olvido. El poeta dirá en estos mismos años:

Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido.

Con estas ideas asistió Darío a la exposición o fué al Prado, o vió el Catálogo donde aparecen vestigios de un mundo sumergido. No le pidamos una exactitud absoluta en la descripción de un personaje solo, porque puede elegir entre varios, y ante el puño borroso de una espada puede pintar otro, o sospecharlo, para decir que

se afianza el rayo sólido del yunque de Toledo.

En este catálogo está un Desconocido. ¿Hidalgo de qué tiempo? Darío sabía ver en la pintura y los pintores. Pero quizá no podría fijar la época de cada armadura y de cada traje, como especialista. Además, en su imaginación ve el valor poético de lo indefinido;

Y con todo, este hidalgo de un tiempo indefinido, que da un extraordinario realce al mito del personaje. Ribot estudia esta tendencia de la poesía de fines del siglo XIX, que la lleva a huir del dato concreto, fecha, lugar o nombre.

¿Fué acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro.

Pero ahora estamos en España, en una España guerrera y católica. Ese hidalgo desconocido, se viste en la mente de Darío como el Vº Duque del Infantado que está en la pág. 7 de las ilustraciones del catálogo:

La coraza revela fira labor...
Tiene labios de Borgia...

Y volvemos al hidalgo desconocido de la página 10 de las ilustraciones que "fué el abad solitario de un ignoto convento".

¿De quién es este retrato que está al lado del de María de Médicis? De una desconocida.

En la forma cordial de la boca, la fresa
solemniza su púrpura; y en el sutil dibujo
del óvalo del rostro de la blanca abadesa
la pura frente es ángel y el ojo negro es brujo.

En la página 5 hay otra desconocida, a quien podría corresponder la descripción, pues también en ella "el ojo negro es brujo".

Hay nombres que son como talismanes. Nombres que evocan. Han pertenecido a varones ilustres, pertenecen al patrimonio de una raza. El poeta los recuerda. Estos nombres son también vagos. Despiertan en la memoria una muchedumbre, prelados, escritores, guerreros, hidalgos. El poeta habla a la España del pasado al contemplar los retratos de personajes desaparecidos en la sucesiva renovación de hombres y de hechos:

Don Gil, Don Juan, Don Lope, Don Carlos, Don Rodrigo.

Cada nombre abre en nosotros una perspectiva desde la edad media. Es que Darío tomó de modelo a Víctor Hugo. Don Gil, Don Juan, Don Carlos son personajes de *Hernani*. Al mostrar Don Ruy Gómez los retratos de

sus antepasados, señala los de Don Galcerán de Silva, Don Blas, Cristóbal, Don Jorge, Ruy Gómez de Silva, Gil, Don Gaspar, Don Jaime, Don Vázquez, y pondera su nobleza y sus hazañas. Dice de Ruy Gómez:

Son armure géante irait mal à nos tailles.
Il yrit trois cents drapeaux, gagna trente batailles...

Darío da una mayor amplitud a los retratos de Hugo que quizás recuerde de memoria. La descripción de las armaduras puede ser sugestión del examen que hace Hernani del joyero nupcial de Doña Sol:

La bague est de bon goût, — la couronne me plait, —
le collier est d'un beau travail, — le bracelet
est rare...

Y en Darío, ante un retrato:

La coraza revela fina labor; la espada
tiene la cruz que erige sobre su tumba el miedo...

El poeta ve la cabeza soberbia, la faz fuerte, los ojos de jaspé, la barba de trigo; los ve en Velázquez, en Zurbarán, en el Greco, en pintores menos famosos, quizá en cuadros anónimos. De pronto se detiene ante un retrato y exclama:

Este fué un caballero que persiguió a la Muerte.

Darío se lamenta con el dolor de los recientes desastres de España, de la desaparición de los antiguos guerreros de la raza. Exclama en *Los Cisnes*:

Mas no brillan las glorias de las antiguas hoces,
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Niños.

El hidalgo que persiguió a la Muerte, lleva su secreto, hizo cosas sonoras y grandes en Flandes, en América. Fué sensual, temerario, buscó a la Muerte, sin encontrarla, en tremendos episodios; sabía anécdotas de "cien Decamerones", ocultó su vida luciferina la sombra de un convento, lo absorbió el olvido. Esta es una historia, conocida un tiempo, escrita por historiadores y cronistas de América, de las guerras de los Países Bajos, que asomó a veces en la novela y el teatro del siglo de oro.

Darío dedica una estrofa a la descripción de los labios del caballero: "Tiene labios de Borgia". Véase Meréj-

kovsky, *La novela de Leonardo de Vinci*, III, III. En la mente de Rubén aparece todavía el escenario de la *Lucrecia Borgia* de Víctor Hugo.

El ansioso verso de este poema donde la repetición pone un crescendo de angustia y maravilla:

¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María! ¡Oh, María!

está concebido con la simetría de Víctor Hugo:

Mon bien-aimé, mon bier-aimé, mon bien-aimé!

POR EL INFLUJO DE LA PRIMAVERA

Darío tentó aquí un nuevo género de poesía. Mejor dicho, dió una nueva forma al romance que había tratado ya de transformar en *Azul*. Escribió un romance dividido en tres partes; cada parte tiene rima diferente: oe, ae, aa, con la particularidad de que deja libre los tres últimos versos del fragmento primero y tercero y los dos últimos del segundo. Al final de cada parte corta el metro bruscamente con un verso menor. Trata de sugerir estados de alma, de contar, por medio de rápidas enumeraciones, de imágenes, de símbolos. Cada oración, separada de la siguiente, con punto, para alargar la pausa y hacer más vivo el encabalgamiento de algunas palabras en el verso siguiente, parece una frase musical. Entre frase y frase hay transiciones bruscas; cambios de tono. Se me ocurre que el poeta escribió estos versos para ser dichos por un coro antiguo, en donde cada persona recite una frase y de pronto hable el coro en conjunto. Pero lo que digo no es más que una impresión de lector que, sin erudición musical, cree oír un recitado melódico. Darío estaba influido por la música posterior a Wagner. Este influjo de la primavera, divagación descripta con sugerencias griegas, latinas, florentinas y parisienses, de arte decorativo, que nos hace imaginar

Una música
magnífica. Una suprema
inspiración primitiva,
llena de cosas modernas,

termina en forma erudita y enigmática:

¡Y todo por ti, oh alma!
y por ti, cuerpo, y por ti,
Idea que los enlazas.
Y por Ti lo que buscamos
y no encontraremos nunca,
jamás!

El poeta distingue tres elementos: alma, cuerpo e idea. Porfirio distingue el Pensamiento (Nous), el Alma (Pisiquis) y el cuerpo, lo mismo que Plutarco y los neoplatónicos; los divulgadores del pitagorismo y de las doctrinas esotéricas o de la noción común, expresan una doctrina parecida. Darío traduce Nous por idea, por la sinonimia actual de idea y pensamiento. Porfirio afirma que el Alma es intermedaria entre la esencia indivisible y la esencia corporal divisible, el *Nous* es solamente una esencia indivisible. Ante las oscilaciones imprecisas de esta distinción de Alma y Espíritu (*ánima* y *ánimo*), y cuerpo, en los distintos expositores, es posible que Darío haya tomado esta noción de alguna otra fuente de la literatura hermética moderna. En la reflexión final el pronombre *ti*, va con mayúscula. El poeta ha perdido la esperanza. Y, caso raro, la ha perdido, mientras deja entrever un indicio de iniciación eleusina.

Una nueva lectura de esta poesía me hace pensar que Darío quiso imitar la poesía griega, o quizá, las formas líricas del drama griego.

LA DULZURA DEL ANGELUS

El tema de las campanas del *Angelus* adquirió, en el siglo XIX, en las postrimerías del romanticismo, íntimo contenido poético. Millet, en su cuadro célebre, pinta el recogimiento y la oración mientras el son de invisibles campanas se difunde en los campos. Ya no es sólo el son de campanarios que Darío evoca en varios lugares de sus obras, es voz más honda, de campanas de provincia, que no olvida quien las ha oído, en la madrugada, en la oración, cuando el caminante se detiene y reza el avemaría. Voz grave, melancólica, de herido metal en soledad aromada de jazmines, en el silencio del mundo que escucha, cuando se enciende la primera estrella. Y rumor de campanas en el alba, en el sueño:

(Oh, suaves campanas entre la madrugada!)

Ese remanso de paz, esa isla de oro, “en la noche cerrada”, en “las hostiles olas”, lo ha tocado con enternecida delicia:

La dulzura del ángelus matinal y divino
que diluyen ingenuas campanas provinciales.

Las mismas campanas, la misma dulzura de Rodenbach en *Le régime du silence* (1891).

*En province, dans la langueur matutinale,
tinte de carillon, tinte la douceur
de l'aube...*

Darío leyó estos versos, y con idéntico asunto, concibió un poema humano, doloroso, misterioso, casi un nocturno.

Mallarmé, en el soneto *Le Sonneur*, no se ha entregado a la emoción sentimental que tan bellamente sugiere en la primera estrofa:

*Cependant que la cloche éveille sa voix claire
à l'air pur et limpide et profond du matin
et passe sur l'enfant qui jette pour lui plaisir
un angelus parmi la lavande et le thym...*

TARDE DEL TROPICO

Tarde del Trópico, según Rubén, fué escrita cuando por primera vez sintió “bajo sus pies las vastas aguas oceánicas”, en su viaje a Chile, en 1886. “Era para mí, entonces agrega, todo en la poesía el semidiós Hugo”. La referencia de Darío hace nacer estos versos en la atmósfera poética del lírico francés. Es innegable; antítesis, imágenes, en las breves estrofas nos sugieren la voz que moduló *Océan* de la *Leyenda de los Siglos*. La tarde de brumas le dicta los versos en el mar del trópico. Negro el mar, el cielo oscuro; el dolor de lo que se deja, la tristeza de un primer viaje largo y misterioso por el mar. Quizá sin que él lo supiera se despertaba en su espíritu el ritmo elegíaco del poeta cubano Juan Clemente Zenea:

Las campanas de la tarde
saludan a las tinieblas...

Algo de estos versos de *Fidelia* dan son melancólico
a los de Darío:

Los violines de la bruma
saludan al sol que muere.

La bruma, el cielo gris, integran su estado sentimental. Una coloración crepuscular cualquiera quitaría a estas estrofas su misterio. Lo negro también es color de Hugo, "le ciel noir", "La mer triste". Llega un momento en que Hugo y Corot se confunden y se insinúa lo gris y lo indeciso verleniano, la pintura de fines de siglo, en lo que tiene de brumas, de vaho humoso de la tarde, de sombras donde el color se desvanece. Véase A. Joussain, *L'Esthétique de Victor Hugo*, 1920.

NOCTURNOS

Nocturno I. — Este *Nocturno* que comienza: "Quiero expresar mi angustia", tiene un incomparable simbolismo musical:

Y el viaje a un vago Oriente por entrevistados barcos...
Lejano clavicordio que en silencio y olvido
no diste nunca al sueño la sublime sonata...

Versos indecisos, misteriosos, velados; fatalidad opuesta a lo que debió ser; mundo adivinado a donde no se llega, tesoro, conocido y no descubierto; vida que es en verdad "sombra de un sueño" y realidad de dolor inevitable y extraño. ¿En qué noche de desolación y de amargura, como el ruiseñor ciego, de que él mismo habla, suspiró así? Porque fué en la amargura atroz:

que suavizó la noche de dulzura de plata.

Voz más sombría que la de Richter es la voz que se une a la de nuestro poeta. Es la de Job (C. VII, 11): "Por tanto yo no reprimiré mi boca; Hablaré en la angustia de mi espíritu, y quejaréme con la amargura de mi alma". Cap. X, 1: Daré yo suelta a mi queja sobre mí,

hablaré con amargura de mi alma; 9: acuérdate ahora que como a lodo me diste forma. ¿Y en polvo me has de tornar? X, 18: ¿Por qué me sacaste de la matriz? Habría yo expirado y no me vieran ojos, 19: Fuera como si nunca hubiera sido... XII, 12: Van a tuestas como en tinieblas y sin luz; VI, 4: Cuyo veneno debe mi espíritu... IV, 13: En imaginaciones de visiones nocturnas, 14: Sobrevínome un espanto y un temblor... VII, 21: Porque ahora dormiré en el polvo, y si me buscases de mañana ya no seré.

Darío une al tenebroso fondo del dolor de Job su propia vida y su dolor. Quizá en la imagen del cisne: del azoramiento "del cisne entre las charcos" haya una reminiscencia de Díaz Mirón: "Hay plumajes que cruzan el pantano"... o de *Le cygne* de Baudelaire.

Nocturno II. — Es como una ampliación del Nocturno I. Tiene también estrofas de una tenebrosa e indécisa hondura. El verso:

El pensar que un instante pude no haber nacido,

hace recordar al *Libro de Job*, Cap. X vers. 18 y 19 que ya citamos.

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados... 1

"He aquí la hora de los hechizos nocturnos, cuando hostezan las tumbas", exclama Hamlet (act. III, esc. III). Shakespeare hace aparecer la sombra del padre de Hamlet "a tiempo que el reloj daba la una" (I, I), "en esta hora de silencio mortal", en esta hora los espíritus salen "de su morada"; "en la quietud sepulcral de la media noche", la sombra del padre de Hamlet, sale de su "prisión"; me está prohibido, dice, "descubrir los secretos de mi prisión". En el *Nocturno* de *El canto errante*, Darío recuerda este momento: "Ha dado el reloj trece horas..." Los pasajes de Shakespeare que he citado explican la estrofa de Darío, estrofa admirablemente shakespeariana, que encierra el estremecimiento del espíritu medieval de Rubén; estrofa misteriosa e indefinible. "La hora de los muertos" de Víctor Hugo (*Odas y Baladas*, II): "Voici l'heure ou les morts dansent d'un pied débile", no ad-

quiere entonación dolorosa. “La hora del reposo” abarca en su contenido poético desde Alcman hasta la *Canción nocturna del caminante* de Goethe, el sentido absoluto del sueño de los seres, y da a quien lee los versos una emoción de natural amargura, como aquel llanto en la noche de Li-Tai-Pé. La oda al Sueño de Quevedo falseada, en lo que tiene más íntimamente de Alcman y de *Virgilio*, por el humorismo conceptista, no acierta con esta nota *De profundis*. En el *Quijote* apócrifo (cap. XVII) se llama a las doce de la noche “hora de universal silencio”.

Estos espontáneos nocturnos que son vivo milagro de la lengua, ahondan algún acento de Charles Guérin, están junto a lo más intenso del *In Memoriam* de Tennyson, de los *Poemas* de Dante Gabriel Rossetti que quizá Rubén sentía cuando escribió: “Quiero expresar mi angustia”.

CANCION DE OTOÑO EN PRIMAVERA

Esta canción fué sentida musicalmente, en tono menor, con acompañamiento lento de violines o de violoncelos. La distribución de las vocales en la estrofa que se repite — y que al servir de coro da la entonación elegiaca al poema — lo prueban:

¡Juventud, divino tesoro,
ya te vas ¡ara no volver!
Cuando quiero llorar no lloro...
Y a veces lloro sin querer...

Predomina la o; da el trémolo: “Cuando quiero llorar no lloro y a veces lloro”: *sanglots longs des violons*. Viene después el recitado compuesto de tres estrofas con un colorido musical distinto. Se repite luego la que forma el coro. Se compone una tetralogía esquemática de recitados. La parte cuarta, sostenida y casi solemne deja el arte narrativo de las anteriores para adquirir más acentuado carácter sentimental de monólogo. El verso de nueve sílabas se une al siguiente con pausa de cesura y forman dieciocho sílabas, con excepción de la estrofa que empieza: “Yo era tímido como un niño”. En el tono dominante del poema se advierte al que entona un canto propio del nuevo año, un canto de otoño, una elegía

a la juventud que se fué, con la melancolía de Mimnermo en el regocijo de las fiestas primaverales, de los *Pervigilium Veneris*, cuyo ritornelo puede ser que sirviese de modelo a Rubén que ya conocía el de la Bucólica octava de Virgilio y el de los bucólicos griegos. Tiene algo de prólogo dramático esta canción elegiaca en donde se animan juntamente lo real y lo imaginado; las demás mujeres que él evoca, como la Helena que dió materia a la poesía, sólo serán:

si no pretextos de mis rimas,
fantasmas de mi corazón,

porque como dice Moréas, inspirado en Homero, todo lo que ocurre en nuestro mundo no tiene más objeto que ser: "Un pretexto para tus cantos".

TREBOL

Darío estuvo en España en 1899, año en que se celebraba el tercer centenario del nacimiento de Velázquez. El 15 de junio escribió, para "La Nación" de Buenos Aires, la crónica: *La fiesta de Velázquez*. El mismo día apareció *Trébol* en "La ilustración española y americana" de Madrid. El poeta había leído casi todo lo importante que se había escrito hasta entonces acerca del pintor español. Su buena suerte, como él dice, le hizo llegar a sus manos "un libro casi desconocido", impreso en 1885, de G. Cruzada y Villaamil y "que no llegó a ponerse en venta" aunque figura en catálogos: *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Extracta este libro que leyó ávidamente, en la crónica titulada *La fiesta de Velázquez* que apareció en *España contemporánea*. Escribe el poeta: "Es en 1622. Velázquez va a visitar el Escorial, y para ello parte para la corte con buenas recomendaciones y con el encargo de hacer el retrato de Góngora. Con buen viento llega", etc. La sugestión de *Trébol* nació de la lectura de Cruzada Villaamil. A mediados del mes de junio apareció la obra de Jacinto Octavio Picón: *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, que se acabó de imprimir el día 6 de ese mes. En el catálogo de las obras auténticas de Velázquez que

hace Picón, al atenerse al juicio de Beruete, *Velázquez*, París, 1898, no incluye el retrato de Góngora. Darío, que no ha leído a Beruete, o que no se ha dejado convencer, encontró, como dijimos, la sugestión del asunto en Cruzada Villaamil. Adolfo de Castro comparó en 1865 a Góngora con el Greco: que eran, según él, el mayor pintor y el mayor poeta de España. Es muy posible que Darío conociese las palabras de Castro, puesto que leyó en su adolescencia los prólogos de la Colección Rivadeneyra; en 1896 había expresado ya su admiración por Góngora, y es posible, como da a entender en el comentario de *Azul*, que, al escribir el romance *Primaveras*, haya tenido presente a Góngora, no para imitarlo, sino para dar al romance una música que no estaba ni en el poeta de *Poli-femo* ni en Zenea. El nombre de Góngora, cuando Darío se acercó definitivamente a la literatura viva de Francia en 1893, aparecía en revistas, encuestas, era un nombre citado de muy distinta manera que Calderón o Cervantes. Era el poeta de la escuela de Licofrón; raro artista, ángel rebelde. Ya Hugo en *El Arte de ser abuelo* (IV, V) toca la tradicional idea de Góngora en *Encore Dieu*:

Il abuse du gouffre, il abuse du prisme.
Tout, c'est trop. Son soleil va jusqu'au gongorisme;
lumiére outrée.

En 1891, apareció la *Enquête sur l'évolution littéraire* de J. Huret. En su contestación L. Tailhade, que fué después amigo de Darío, establece la semejanza del simbolismo con el gongorismo en su significación de culteranismo, y con el eufuismo, el marinismo, con la Pléyade y el preciosismo. Darío encontró en París, en 1893, una extraña simpatía por el gongorismo en Verlaine y Moréas. Pero Verlaine, nunca elevó a Góngora a la categoría universal de Calderón. El proceso de Góngora en Francia, en el siglo XIX, está en relación con la intensidad de los estudios hispánicos. En el año 1899 había entre algunos jóvenes de España admiración por Góngora y por Darío. La capacidad innovadora de Rubén entraba en las metamorfosis gongorinas. La admiración no nace muchas veces del estudio erudito de los autores; admiramos poetas que apenas hemos leído. Darío no se propuso hacer poesía gongorista. Hacía poesía propia. Hay una relación entre Velázquez y Góngora. Darío la utilizó con

originalidad sin dar por eso a Góngora jerarquía de poeta único. No ha sido Darío el primero en elogiar a Góngora en el siglo XIX. El poeta ha escuchado el repetido elogio del autor del *Panegírico*, y exclama:

Ya empieza el roble coro de las lirás
a preludiar el himno a tu decoro.

Darío pensó escribir esta poesía en el estilo de la época de Góngora. Tomó como modelo los títulos de los sonetos burlescos de la primera parte del *Quijote*: *Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha*; *Don Belianís de Grecia a don Quijote de la Mancha*, sin olvidar los del capítulo LII, cuyos títulos empiezan, por ser transcripciones, con la partícula *de*, que Darío emplea porque también finge transcribir: *De don Luis de Argote y Góngora a don Diego de Silva Velázquez*. En el soneto de académico de la Argamasilla a Rocinante, nuestro poeta encontró riqueza de nombres propios:

Y si de su Amadís se precia Gaula,
por cuyos bravos descendientes Grecia
triunfó mil veces, y su fama ensancha,
hoy a Quijote le corona el aula
do Belona preside, y del se precia
más que Grecia, ni Gaula, la alta Mancha,

Este triunfo de don Quijote, precedido de la apoteosis de los Amadisés, puede sugerir los tercetos del soneto de Diego de Silva:

A Téberito y Poussin la Fama dote
con la corona de laurel supremo;
que en donde da Cervantes el Quijote
y yo las telas con mis luces gemo,
para Don Luis de Góngora y Argote
traerá una nueva palma Polifemo.

Darío conoce el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, y, no sin misterio, en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza* empezará hablando de sí mismo como lo hace en el *Viaje* el insigne hidalgo, cuando dice:

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos...

Rubén irá al *Viaje* para recoger noticias de Góngora:

Es don Luys de Góngora a quien temo
agraviar en mis cortés alabanzas,
aunque las suba el grado más supremo.

Sigue a estos versos el elogio de Herrera, que puede confundirse con el de Góngora:

¡Oh, tú, divino espíritu que alcanza
ya el premio merecido a tus deseos!...

que hace recordar también los citados versos de Darío:

Ya empieza el roble coro de las lirás
a preludiar el himno a tu decoro;

“decoro” es palabra cervantina; lo es “fatigado”, lo es la insistencia en la inútil envidia.

Luis de León, al traducir la Olímpica primera de Píndaro, escribe:

Y entre el rico tesoro
como el ardiente fuego en noche oscura,
así relumbra el oro.

El oro, las joyas, tienen como realce la oscuridad, el fondo negro. Cervantes, en la misma página donde habla de Góngora, dice a Herrera: “Ya de tu hermosa Luz” (la Condesa de Gelves) “el bello resplandor miras seguro”, y en versos garcilasistas, con erudición del mismo Herrera, muestra la yedra del poeta arrimada al fuerte muro de la inmortalidad. El poeta ya no estima cuanto

moja en las sombras deste mundo oscuro.

Esta oposición del nombre de la Luz, de Herrera, del bello resplandor, con el mundo oscuro, pudo también sugerir a Darío, sin olvidar lo actual, estos dos endecasílabos:

De España está sobre la veste oscura
tu nombre, como joya reluciente.

En resumen: en torno del elogio de Góngora, hay lugares poéticos y eruditos, casi idénticos, en *Trébol* y en el *Viaje del Parnaso*.

Darío parece pensar en el soneto XLV de Góngora (B. de A. E., t. XXXII):

Templa, noble garzón, la noble lira...
Yo ronco y tú sonoro despertemos...

En este soneto hay tres rimas comunes con Darío: suspira, inspira, lira, y las correspondencias citadas:

Ya empieza el noble coro de las lirás...
Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego...

Algunas palabras de *Trébol*, "colonia", por ejemplo, están puestas por Rubén con intención de dar al vocabulario un sabor de siglo XVII:

Gloriosa la península que abriga tal colonia.
¡Aquí broncee corintio y allá mármol de Jonia!

"Bronce corintio" es traducción del famoso *corinthium* aeg. El autor de la Epístola moral escribe:

Triste de aquel que vive destinado
a esa antigua colonia de los vicios.

Si existe colonia de los vicios bien puede aceptarse la de las artes. No sé si será casualidad que se encuentren al lado de estos versos de la *Epístola* los de: "Más precia el ruiseñor", etc., "en el metal de sus doradas rejas"; y en Darío:

Jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

Descubre noble inteligencia, en *Trébol*, el acercamiento de Teócrito y Poussin:

A Teócrito y Poussin la Fama dote
con la corona de laurel supremo.

Con esto no ha querido decir que el gran poeta de Siracusa sea superior a Homero ni a Dante, pero sí, para emplear una expresión de A. Croiset, que "es único en su arte", como lo es Poussin en la pintura. La relación que Darío establece entre Teócrito y Poussin, nace de fina penetración en la historia del arte. Los versos:

Ya al misterioso son del noble coro
calma el Centauro sus grotescas iras,

expresan el poder pacificador de la belleza, la catarsis aristotélica. Ya en el *Coloquio de los centauros* dijo que:

Y Heracles descuidando su maza, en la armonía
de los astros, se eleva bajo el cielo nocturno.

Darío siguió la obra de los poetas de la escuela romana de Moréas y fué por tanto lector y admirador de Píndaro. Se ve en estos dos ejemplos de una manera visible la

enseñanza de la primera Pítica, cuando al influjo de la música: “el violento Ares olvidando el duro hierro de las lanzas”, etc. Darío eligió a Heracles y ahora al antiguo Centauro indómito. Quizá este recuerdo del Centauro esté sugerido por el cuadro de Botticelli: *Palas y el Centauro*. Alude el poeta en estos versos a la segunda estrofa del *Polifemo* de Góngora.

Pone en boca de Góngora un elegante tono de Horacio, cuando dice: “Rompe la envidia el fatigado diente”, donde, para usar de una hipérbole de comentarador, Rubén parece superar al modelo. *Sátiras*, II, 1, 77.

En los sonetos de *Trébol*, Darío escribe sus impresiones de ese año, impresiones publicadas también, en prosa, en “La Nación” y recogidas en *España contemporánea*. El poeta vió en España a grandes pintores franceses que concurrieron a la fiesta de Velázquez, asistió a la apoteosis del pintor español, en la tierra enlutada por el reciente desastre:

De España está sobre la veste oscura
tu nombre como joya reluciente.

En este mismo año de 1899, Darío escribió un mensaje poético *Al Rey Oscar*, allí dice que España “viste luto”.

Era original la idea de resucitar a Góngora y a Velázquez; los hace hablar en el eliseo de la inmortalidad, dentro de la humana forma: “miro a través de mi penumbra”. El segundo soneto es una “réplica” del primero. Darío pensó también en Poussin, o en Puvís de Chavannes:

Salen las nueve musas de un bosque de laureles.

Acepta en Góngora una nueva creación de Angélica y Medoro, de Ariosto; emplea expresiones que parecen, aunque no lo sean, del siglo XVII: “diamante parangón”, el “diamante parangón” es moderno, pero en aquella época se emplea: “piedra parangón (1)”; “fénix ardiente”, tal como lo veía en todas las ilustraciones de libros; “equivoco”, “sacro” y alma luz. Estos versos ocasionales debieron nacer, como ya dijimos, de la lectura del li-

(1) *Piedra del parangón* es el título de una obra de Boccallini, 1615, citada por E. Mérimée, en su estudio de Quevedo.

bro de Villaamil, porque los hizo cuando leía ese libro.

Darío siguió leyendo al poeta de las *Soledades*. En *Parisiense* lo cita.

“Citanista, dulce hija
del Archipoeta rubio,

según las palabras del delicioso Góngora”. Estos versos son de la *Fábula de Piramo y Tisbe*. En el *Soneto autumnal al Marqués de Bradomín*, las frases: “erraba vulgar gente”, “un vulgo errante”, traen a la memoria el verso de la *Soledad* primera (v. 281): “Vulgo lascivo erraba”. Ya en *Prosas profanas* las “flautas de pluma”, de *Epitalamio bárbaro*, vienen de la metáfora gongorina: “Citharas de pluma” de la primera *Soledad* (v. 556).

En el *Homenaje a Don Miguel Artigas*, Santander, 1932, Dámaso Alonso dedica un capítulo al gongorismo de Rubén Darío.

Al comentar el verso, de *Trébol*, donde Darío hace que Góngora diga a Velázquez: “Miro a través de mi penumbra”, imaginé que Rubén había pensado en una reencarnación de Góngora, para hacerlo hablar dentro de la humana forma, como hablan los personajes del *Coloquio de los Centauros*, o quizá, que el poeta de las *Soledades* contemplaba el día antiguo a través del recuerdo de su propio cuerpo. Me inclinaba a esta suposición un pasaje de Swèdenborg, de *El Cielo y el Infierno*, 505, donde habla del alma “que se halla libre de vínculo del cuerpo y por consiguiente de las cosas terrestres, que la oscurecían o, por así decir, le interponían una nube”. Esa nube de nuestro cuerpo podía ser la “penumbra”. Esta doctrina no es exclusiva de Swèdenborg; Castiglione, en *El Cortesano* (VI, 59) dice que el alma, con su lumbre, “vence las tinieblas del cuerpo”. No era difícil que Darío pensase en algo parecido. Un amigo mío, buen gongorista, me sugiere la idea de que esa “penumbra” sea la misma penumbra que envuelve la figura de Góngora en la tela atribuida a Velázquez.

CHARITAS

Charitas es la descripción de un viaje. El viaje del alma por el Paraíso de Dante. En lugar de Dante acom-

pañado por Vigilio, viaja el alma de Vicente de Paul, conducida por Cristo, por los cielos del Paraíso dantesco. Quizá Darío, en días de lectura de la *Comedia*, haya encontrado como una invitación para escribir esta poesía en los versos finales del poema *Vincent de Paul*, que está en *Les récits et les élégies* de Coppée. Este sentido poema de Coppée es también uno de los innumerables viajes de un día de este Príncipe de la misericordia divina en la tierra. Cuando Vicente arropa al niño que encontró en la calle, queda tembloroso y helado en la celda; la noche es de invierno; reza frente al cuadro que representa a la Virgen. La imagen se anima, y desanudando de su cuello los brazos del niño se lo ofrece a Vicente, y con acento lleno de celeste bondad le dice:

Embrasse-le. Tu l'as bien mérité.

Parece que nuestro poeta quisiera continuar este relato.

A Vicente de Paul, nuestro Rey Cristo
con dulce lengua dice:

—Hijo mío, tus labios
digos son de imprimirse
en la herida que el ciego
en mi costado abrió. Tu amor sublime
tiene sublime premio: asciende y goza
del alto galardón que conseguiste.

El alma de Vicente llega al coro de los ángeles y asciende, hasta penetrar en el coro de los serafines, entre la muchedumbre de las jerarquías angélicas. El poeta ha estudiado amorosamente el sublime itinerario.

Brunetto Latini, maestro de Dante, en el *Libro del Tesoro* estableció así las jerarquías angélicas: Angeles, Arcángeles, Tronos, Dominaciones, Virtudes, Principados, Potestades, Querubines, Serafines. En el *Paraíso* (C. XXVIII, 98-126), pasaje sobre el cual construyó Darío su poema, está la misma ordenación; tomándola en orden inverso, o sea hacia Dios, es la siguiente: *Angelici, Arcangeli, Principati, Podestati, Virtudi, Dominazioni, Troni, Cherubi, Serafi*: es ésta la jerarquía de Rubén: Angeles, Arcángeles, Príncipes, Potestades, Virtudes, Dominaciones, Tronos, Querubines y Serafines. A esta misma clasificación la encontró Darío en los cabalistas y en los estudios de la Cábala, en el libro de Papus, por ejemplo, *La Cabbale*, 1892, y especialmente en la edición de 1903.

Hago esta advertencia porque las clasificaciones no están, como es natural, de acuerdo con la absoluta jerarquía, vacilante ya entre el Dante del *Convivio* y el del Canto XXVIII del *Paradiso*. Otros autores, siguiendo una definitiva jerarquía, colocan en el más encumbrado coro a los Querubines, en el segundo los Serafines; en los otros coros no hay discrepancia. La ordenación de las series de piedras, de acuerdo con la jerarquía que trae Huysmans en *La Catedral*, es igual a la dantesca: la sardónice evoca los Serafines; el topacio, los Querubines; el jaspé, los Tronos; el crisólito, las Dominaciones; el zafiro, las Virtudes; el ónix, las Potestades; el berilo, los Principados; el rubí, los Arcángeles y la esmeralda, los Angeles, Darío debió tener presente algún tratado sobre los ángeles; su apreciación sobre cada jerarquía es exacta y erudita. Conoce bien el *Paraíso* de Dante, y de aquí y de allá le toma términos comparativos, palabras de elevación sublime. Tiene al frente una edición ilustrada por Doré. Quizá una bella edición de la casa de Sonzogno de Milán. Nuestro poeta, como siempre, transcribirá la pintura con palabras. Dice Dante en el *Paraíso*:

.. Di quelle sempiterno rose
Volgeansi circa noi le due ghirlande,
E sí l'estrema all'ultima rispose.

Doré ilustra maravillosamente estas dos guirnaldas angélicas (lám. 43). Darío interpreta, casi fotográficamente, el dibujo en versos luminosos:

Ve entonces la región en donde existen
los augustos Arcángeles, zodiaco
de diamantina nieve...

Desde estos versos, las imágenes continuas que emplea provienen de Doré; casi todos le sugieren conceptos grandiosos:

... indestructibles
ejército de luz...
... y el coro excelso
de los Tronos insignes...
Cariátides de luz indefinible...

La ilustración de los versos I-3, del Canto XXXI, del *Paraíso* (lám. 44) se transforma en:

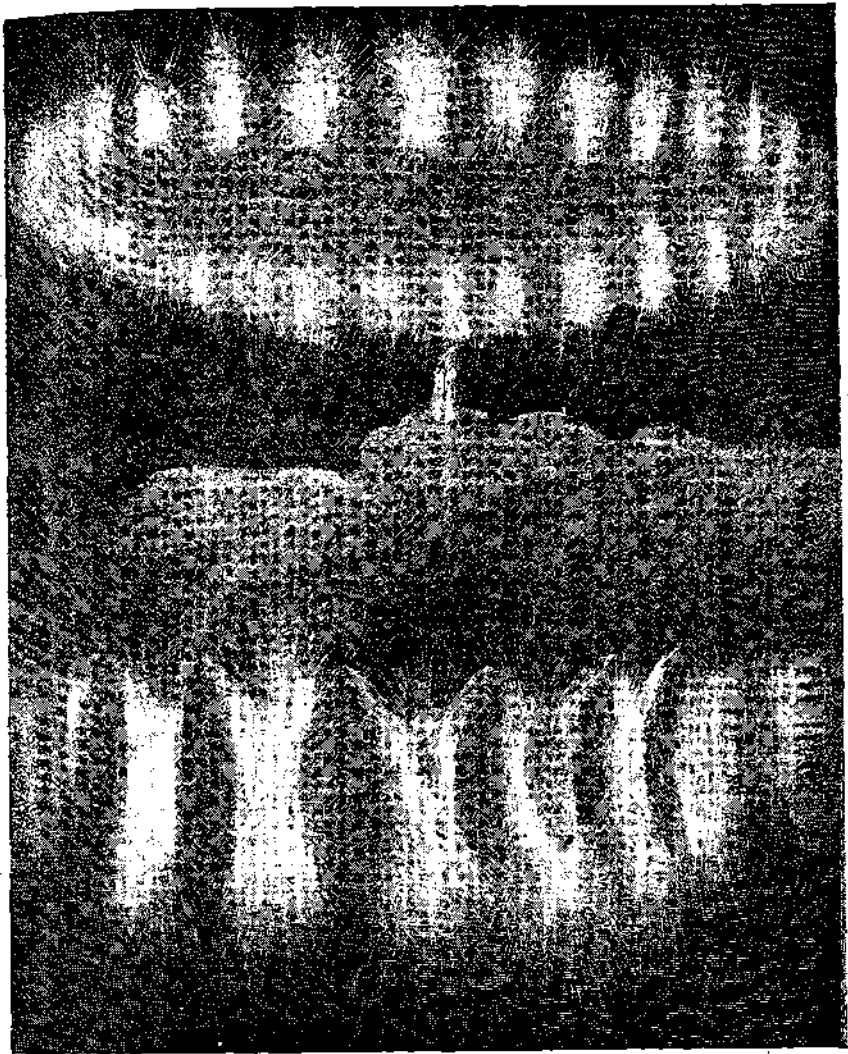


Fig. 43 — DORÉ, ilustración del Canto XII del *Paraíso*, v. 19-21.

Ve entonces la región en donde existen
los augustos Arcárgeles, zodiaco
de diamantina nieve...

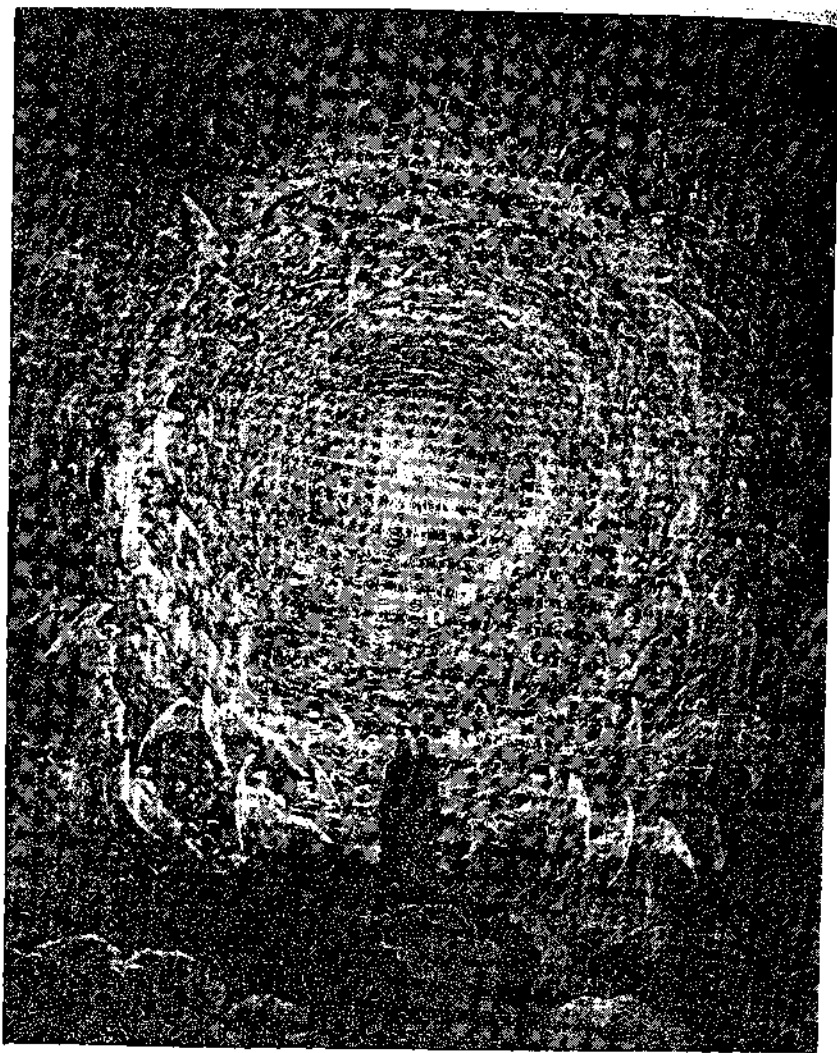


Fig. 44. — DORÉ, ilustración del Canto XXXI del *Paraíso*, v. 1 - 3.

Y el coro de Querubes que compite
con la antorcha del sol.

Y el coro de Querubés que compete
con la antorcha del sol.

El poeta está ahora lejos de Boucher y de Fragonard. Cada lectura, cada artista, han sido para él el descubrimiento de un nuevo aspecto de su alma. Dante domina ahora su imaginación con el atractivo irresistible y misterioso de las divinas concepciones. El sevillano Luis de Ribera trató, en elegantes tercetos, *De las jerarquías y coros, nombres y oficios de los Angeles y de su naturaleza, creación y glorificación* (Poesías sagradas, 1612). Es posible que Darío haya leído en el *Cancionero Sagrado* (Col. Riv, t. 35) esta poesía y la *De la entrada y triunfo de Cristo en el Cielo el día de su gloriosa Ascensión*.

Charitas es la Ascensión y triunfo de San Vicente en el Cielo. Las jerarquías angélicas se encuentran en los libros de cierto hermetismo, en el Péladan *Comment on devient mage*, 1892, la más alta jerarquía es la de Serafín; Saint-Yves d'Alveydre en la *Misión de la India en Europa*, página 186: "Son espíritus cíclicos o cósmicos que nosotros llamamos Angeles, Arcángeles, Principados, Potencias, Virtudes, Dominaciones, Tronos, Querubines y Serafines". En los preciosos versos de Baudelaire, *Bénédiction*:

*Je sais que vous gardez une place au Poète
dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
et que vous l'invitez à l'éternelle fête
des Trônes, des Vertus, des Dominations.*

Darío ha unido a las sugerencias de Dante y Doré algunas reminiscencias bíblicas: "Los ángeles que al triste mortal custodian", por ejemplo, es un recuerdo de los *Psalms* de David, 90, II. Tiene también presente la misión de los ángeles según los tratados cabalísticos.

OH, TERREMOTO MENTAL!

Están inspiradas, posiblemente, estas estrofas en *Le gouffre* de Baudelaire.

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole! et sus mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer la vert.

Rubén Darío, se refiere a esta estrofa, pero la transforma casi completamente:

De Pascal miré el abismo
y vi lo que pudo ver
cuando sintió Baudelaire
“el ala del idiotismo”.

El poeta ve pasar, ante lo que aterró a Pascal, “el ala de la demencia”, o de la pesadilla: “un cauchemar multiforme et sans trêve”, “le vent de la Peur”.

En estas tres redondillas, hay experiencia, preocupaciones científicas y doctrina moral. Rubén nació en tierra de terremotos, los recuerda más de una vez, los evoca en un misterioso soneto. Quizá sufrió el vértigo mental, terremoto interno; encuentra juntamente el abismo en Baudelaire, en el legendario caso de Pascal, ve el precipicio pascaliano; busca con la conversión del autor francés, el sostén que lo salve de las potencias abismales; “pascaliza” con el valor de la voluntad, a su manera:

Hay, no obstante, que ser fuerte;
pasar todo precipicio
y ser vencedor del Vicio,
de la Locura y la Muerte.

EL VERSO SUTIL

Una lejana reminiscencia de *Odas y baladas* (XXV) de Hugo:

Mon vers plane, et se pose
tantôt sur una rose,
tantôt sur un grand mont,

que quizá Darío transforma o recuerda inconscientemente, le sugiere la imagen y el motivo inicial de:

El verso sutil que pasa o se posa
sobre la mujer o sobre la rosa
verso puede ser o ser mariposa.

El ritmo es de villancico; Darío lo usó sistemáticamente con acento agudo en el primer hemistiquio:

Párase a mirar — plantas y signos...
(B. de A. E., *Canc. Sagrado*, 443).

Vienen Baltasar, — Gaspar y Melchor...
(*Idem*, 452).

Como en los romancillos la terminación aguda es par, suprimiendo el primer verso queda también el ritmo de *El verso sutil*.

De fiesta salió — de estrellas se puso
un apretador — y un manto de lustre
con puntas de sol; — para los chapines
que bordados son, — visillas de plata
la luna le dió...
(*Idem*, 452)

La más linda flor; — la que es más hermosa,
la más linda flor; — la hermosa morena,
la más linda flor; — morena graciosa,
la más linda flor;...
(*Idem*, 461).

De verte llorar, — ay, cómo me alegro,
por ver que me amas — como te merezco.
(*Idem*, 461).

De ser como Dios — tuvo Dios en poco,
pues que por cumplir — los necios antojos...
(*Idem*, 486).

Darío leyó el *Cancionero Sagrado*. Dice: “Al escribir *Cantos de Vida y Esperanza* yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riquezas de expresión y de gracia que en vano se buscarán en harto celebrados autores de siglos más cercanos”. Asoman a mi oído versos de libros de misa que oía en los novenarios de mi hogar cuando yo era niño (1):

Ven que te adquirí, — altísimo honor:
¡Ay, triste de mí — ¡Ay, qué desconsuelo!
De vivo pesar — herido me siento...
Por tí viviré — por tí solamente...

(1) Transcribo del *Ancora de Salvación* del R. P. José Mach los ejemplos que siguen a esta llamada. No sé con qué título publicó Mach este Devocionario, que supongo debió de aparecer alrededor de 1880.

Rubén recuerda estos cánticos religiosos. Los ha llevado al tono profano del Arcipreste, de Juan del Enzina; ¿quién no advierte que está parodiando una letanía religiosa?

Libranos, Señor, de abril y la flor
y del cielo azul, y del ruiseñor,
de dolor y amor, libranos Señor!

En el mismo tono profano escribió el *Madrigal exaltado*, donde aprovecha y parafrasea el comienzo del *Dies Irae*.

Había usado ya el metro de seis sílabas, con terminación aguda de impar, en *Dezires, layes y canciones*, de *Prosas Profanas*, al imitar el *Lay*, de Johan Torres:

¡Ay, triste de mí
porque padecí
sin lo merecer!
Pues siempre serbí
leal hasta aquí
a mí entender,

en versos como éstos:

Intenso licor,
perfume y color
me hicieron sentir
su boca de flor;
dile el alma por
tan dulce elixir.

Pedro Darwin, ascendiente de Carlos, escribió esta especie de letanía (1):

De mañana esplendorosa,
de mozo que beba vino,
de mujer que hable latín,
¡Libranos Señor!

Sorprende la coincidencia del extraño ruego de Darwin de que el Señor lo libre de “mañana esplendorosa” con el de Darío del “cielo azul”; rasgo de humorismo inglés que nuestro poeta amplifica.

(1) DARWIN: *Autobiografía*, traducción de C. Bayo, Madrid, s. a., página 97.

FILOSOFIA

Filosofía es un brote del espíritu medieval que perdura en Darío. El poeta conoce bestiarios de la Edad Media y maneja, como erudita enciclopedia, *La Catedral* de Huysmans. Dice:

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa.

La araña teme al sol como el Maligno teme a la Iglesia, por eso prefiere más la noche que el día para tejer su tela, según Teobaldo, citado por Huysmans. Prefiere la obscuridad a la claridad. A esta reemplazante de Satán en las tinieblas pide Rubén que salude al sol.

Da tus gracias a Dios, oh sapo, porque eres.

Con lo cual el poeta demuestra que la vida es un bien, aun para el pobre sapo, bestia inmundada, instrumento de maleficios, según los autores medievales que recuerda Huysmans. Después de estas amonestaciones paternas y evangélicas a la araña y al sapo, Darío ve la excelencia del cangrejo en las espinas rosadas y de los moluscos que tienen "reminiscencias" de mujer. El sapo, la araña, son un "avatar" del Bajísimo, ya que lo son todas las bestias y aves feroces, todo reptil, al decir del Durtal huysmansiano; lo son también los insectos venenosos. Para Darío, son enigmas "siendo formas". Darío concibe, posiblemente dentro de cierta doctrina hermética, la causalidad formal de las Normas, que serán como mitológicas ideas platónicas, demiurgos activos del pensamiento divino; ellas han creado la forma que es enigma; y dieron a cada forma una parte del todo; conténtense la araña, el sapo, con su papel en el drama viviente; el cangrejo y el molusco con su parte de belleza, ya que todo ser creado tiene algo bello. Las Normas mismas no son responsables porque son agentes. El Todopoderoso es quien sabe la causa. En el drama de los seres creados toque el grillo y dance el oso. En *Filosofía* se opone a *Anagke* de *Azul*.

A Darío le preocupó el reparto de los dones que han hecho los dioses a los seres y a los hombres; en *Los Cisnes*, dice que se dió a la alondra la luz del día, se dió sabiduría a los buhos, y melodía al ruiseñor, etc.; en *Azul*

recuerda la época en que las hadas repartieron sus dones entre los mortales. Este mito del reparto se encuentra, en distintas formas, en Píndaro, en el *Protágoras* de Platón, en Schiller, en los cuentos de hadas.

“Deja la responsabilidad a las Normas”, les dice a los seres. “Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas”. Toea el problema de la parte que nos dieron. ¿Quiénes? Las Normas. Curiosa adaptación castellana de las Nornes germánicas que se identifican con las Parcas latinas y las Moiras griegas. Aquí las Nornes están consideradas no cómo destino absoluto, sino como divinidades demiúrgicas. Ellas tienen la responsabilidad de lo que crean: araña, sapo, molusco o cangrejo, ante el Todopoderoso. En el Renacimiento el poder demiúrgico estaba en la Naturaleza. Ya lo dice Garcilaso:

¡Oh natura, cuán pocas obras cojas
en el mundo son hechas por tu mano!

El mito demiúrgico del *Timeo*, se inclina hacia la naturaleza “instrumento de la divinidad”, según comenta Herrera. La naturaleza en el Renacimiento adquiere plena autonomía en su fundación de Demiurgo: El siglo XIX, en ciertos aspectos, vuelve a personificaciones antropomórficas. Erda, en Wagner, responde a Wotan: “Cuando duermo velan las Nornes. ¿Por qué no interrogan a las Nornes?” Esta filosofía demiúrgica no podía faltar en Rubén, tan curioso; ni tampoco el enigma de “las formas”. Ya en *Azul*, quizá sin meditar en lo que decía, exclama, el gnomo: “Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro”, donde la Tierra es demiurgo. Ahora medita más y en el problema de la sabiduría creadora e intermediaria, da con un equivalente de las Madres de Goethe, de las Nornes de Wagner. Curioso caso de creación de un nombre nuevo de estas divinidades germánicas! Véase D. Saurot, *La Littérature et l'Occultisme*, París, 1929; Renán, *Nouvelles études d'histoire religieuse*.

DIVINA PSIQUIS

La divina Psiquis, dice Schuré, es el alma humana (1). Darío ha llevado a esta bellísima poesía la doctrina pitagórica que expone Schuré en *Los grandes iniciados* (2).

Divina Psiquis, dulce mariposa invisible
que desde los abismos has venido a ser todo
lo que en mí ser nervioso y en mi cuerpo sensible
forma la chispa sacra de la estatura de lodo!

En la historia pitagórica y a veces confusa de la divina *Psiquis*, Darío ha puesto su mitología, su sensibilidad y un misterioso estremecimiento. Psiquis ha venido desde los abismos, desde el doble abismo de la materia donde ha sido fuerza ciega e indirecta en el mineral, individualizada en la planta, instinto en los animales (3), ha venido en el transcurso de misteriosos viajes, de encarnaciones, de ciclos planetarios (4) a ser el alma del hombre. Esta alma es una parcela de la gran alma del mundo, una chispa del espíritu divino, una mónada inmortal (5). El alma humana, la divina Psiquis, es la sola alma que viene del cielo y retorna a él después de la muerte (6). Esta chispa divina, en su doloroso descenso se ha encarnado en el hombre, es “la chispa sacra de la estatua de lodo”.

En los libros de cierto hermetismo se dice que el alma se asoma por los ojos. Gautier en *Avatar*: “El alma se asomaba a la ventanas de sus ojos y por decirlo así, se hacía visible. Su blancura se iluminaba por un rayo interior como el alabastro de una lámpara”.

Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra
y prisionera vives en mí de extraño dueño...

¿Cuál es la situación de la *divina Psiquis* en la vida terrestre?, se pregunta Schuré. No se puede imaginar na-

(1) *Les grands initiés*, p. 323, 328, 346, 351, 369.

(2) *Idem*, p. 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352.

(3) *Idem*, p. 348.

(4) *Idem*, p. 350.

(5) *Idem*, p. 348.

(6) *Idem*, p. 349.

da más extraño y trágico (1). Ha quedado enlazada a los repliegues del cuerpo. No ve, no respira, no piensa más que a través de él... El alma cautiva y atormentada se debate... no vive más que para las sensaciones y pasiones del cuerpo (2), etc. El conjunto de las primeras estrofas y aun de toda la poesía, está dentro de la iniciación divergente de la historia de la divina Psiquis. El pasaje donde menciona a Juan y a Pablo:

Y a Juan ante quien Hugo se queda estupefacto,

tiene, dentro de la original erudición bíblica de Rubén, alguna sugestión del *William Shakespeare* de Hugo.

En el *Reino interior* el alma del poeta vacila entre las Virtudes y los Vicios; en el hombre, no superior, “la vida ha estado repartida entre los instintos materiales y las aspiraciones superiores (3)”.

Entre la catedral y las ruinas paganas
Vuelas, ¡oh, Psiquis, oh, alma mía!

Es la catedral verleniana y la locura de la Cruz, de la Cruz vencedora,

Guidé par la folie unique de la Croix
Sur tes ailes de pierre, ô folle cathédrale,

y las ruinas paganas, — no sé si en el sentido vulgar o en el divino de la Acrópolis, — pero sí en el que se ha creído antinómico de purificación y santidad. Las palabras de Poe, en *Ulalume*, *Psyche, my soul*, adquieren en el lugar en que se encuentran una misteriosa resonancia. Darío, lo mismo que Moréas, no las olvida. La Psiquis de Rubén reparte sus dos alas entre la Catedral y las ruinas paganas.

Y de la flor
que el ruiseñor
canta en su griego antiguo, de la rosa,
vuelas, ¡oh Mariposa!,
a posarte en un clávo de Nuestro Señor!

De la flor de la rosa, la flor de Venus, va a posarse en un clavo de Nuestro Señor. Esa dualidad verleniana y

(1) *Les grands initiés*, p. 351.

(2) *Idem*, p. 352.

(3) *Idem*, p. 354.

humana, es el secreto del espíritu de Darío. Pero no es en este poema donde más hondamente ha expresado su alma: no es en esta *Psiquis* de la interpretación de Schuré; lo es en otra que está más cerca del misterio antiguo:

Alma mía, perdura en tu idea divina.

No es difícil que esta poesía haya sido inspirada por el célebre soneto de Shakespeare, que empieza:

Poor soul, the center of mi sinful earth.

¡OH, MISERIA DE TODA LUCHA POR LO FINITO!

En esta poesía Rubén es moralista ascético, siente la aspiración a lo infinito y a lo eterno, ve lo deleznable de las cosas terrenas. El poeta mira ahora el alma, piensa como místico cristiano. "Hay muchas almas, escribe Santa Teresa en las *Moradas* (cap. I), que se están en la ronda del Castillo, y que no se les da nada de entrar dentro, ni saben qué hay en aquel tan precioso lugar. Ya habréis oído en algunos libros de oración, aconsejar a el alma que entre dentro de sí. Decíame poco ha un gran letrado, que son las almas que no tienen oración, como un cuerpo con perlesía o tollido, que aunque tiene pies y manos no los puede mandar... Que hay almas tan enfermas y mostradas a estarse en cosas exteriores, que no hay remedio... porque ya la costumbre la tiene tal de haber siempre tratado con las sabandijas y bestias que están en el cerco del Castillo, que ya casi está hecha como ellas... Y si estas almas no procuran entender y remediar su gran miseria..., no hablemos con estas almas tollidas". Rubén expone la doctrina:

¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!
El alma que se advierte sencilla y mira claramente la gracia pura de la luz cara a cara, como el botón de rosa, como la coccinela, esa alma es la que al fondo del infinito vuela.
El alma que ha olvidado la admiración, que sufre en la melancolía agria, olorosa a azufre de envidiar malamente y duramente, anida en un nido de topos. Es manca. Está tullida.
¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!

Estos versos señalan otro aspecto de la iniciación de

Darío en el misticismo. En su primer ciclo el poeta ha sido litúrgico; vió el brillo y el misterio, los símbolos, el esplendor, la magnificencia. Ahora empieza a ver en la oración y la meditación, en el eterno *Conócete*; así busca a Dios en su alma.

Posiblemente Darío, al leer estas páginas de las *Moradas*, páginas tan deliciosamente de Santa Teresa, se encontró a sí mismo, sintió contricción y vió la vanidad de toda pompa externa de la vida. “El alma que se advierte” es el poeta, es el “alma que entra dentro de sí” en Santa Teresa. Las “sabandijas y las bestias” de la Santa se convierten “en un nido de topos” en nuestro poeta. “Un cuerpo con perlesía o tollido”, “almas tullidas”, que aunque tienen pies y manos no los pueden mandar, se transforman en Darío: “Es manca. Está tullida”. “Su gran miseria”, sugiere “Oh, Miseria...” Darío leyó más páginas de las *Moradas*, y presenta a su manera la ascensión o descensión hasta que el alma:

mira clara-
mente la gracia pura de la luz cara a cara

La comparación con el botón de rosa y la coccinela no quita su valor místico a estas palabras, porque el botón de rosa y la coccinela son criaturas de Dios; y las criaturas lo alaban y en su natural humildad lo contemplan. Víctor Hugo dió categoría poética a la coccinela. La palabra luz tiene aquí todas las significaciones: desde Dios que, en lo sobrenatural, es “una luz sobre toda luz” (Granada, *Guía de pecadores*, I). Ahora yo no sé — no es esta poesía un tratado — hasta qué punto esta alma se ha transformado hasta mirar claramente la gracia pura de la luz; se sobreentiende que el camino de la perfección, de subida del monte, fué recorrido. Pero esto no es todo; Darío, espíritu sistemático, aunque no lo parezca, se contempla dentro de un grado del desenvolvimiento humano. A la idea de Kempis de que todo pasa, distinta en su concepción profunda a la de Heráclito, de que todo corre, como adivinada en cierto aspecto por Manrique, en “Nuestras vidas son los ríos”, de la fragilidad humana:

Es como el ala de la mariposa
nuestro brazo que deja el pensamiento escrito.
Nuestra infarcia vale la rosa,
el relámpago nuestro mirar,

agrega la de la rapidez vertiginosa de la vida que es como un “caer de copos de nieve”, “o el cantar del rui-señor”:

Que dura lo que dura el perfumar
de su hermana la flor,

donde se vuelve en el tema renacentista de *La Rosa de Rioja*, de *La flor de la maravilla* y de otras poesías de Góngora, del soneto de Calderón a las rosas: “Estas que fueron pompa y alegría”, y, en general, en todo lo que se ha dicho de la brevedad de la vida humana hasta Bécquer:

Al brillar un relámpago nacemos,
y aun dura su fulgor cuando morimos.

Schuré, en *Los grandes iniciados*, coloca a la gran mayoría de los hombres de letras y de los sabios en el segundo grado de evolución humana, “pues éstos viven en las ideas relativas, modificadas por las pasiones y limitadas por un horizonte limitado, sin ser elevados hasta la Idea pura y la Universalidad” (1). Es el horror a esta vida limitada, “cotidiana”, al decir de Laforgue; a la vida sensual del “cerco del castillo”, de que habla Santa Teresa; el deseo de lo universal y lo eterno, lo que ha dictado esta poesía de Rubén Darío.

A PHOCAS EL CAMPESINO

No conozco *Phocas le jardinier*, 1898, de Viellé-Griffin. Phocás, fué nombre afortunado en la literatura francesa desde Lorrain a Remy de Gourmont. No es extraño que Darío, quizá por sugestión de *Phocas le jardinier*, lo haya utilizado en *A Phocás el campesino*, como nombre del hijo. Este soneto, por la resonancia bizantina del nombre, por la vaguedad de llamarle el *campesino*, tiene un tono arcaico y misterioso, algo del Villano del Danubio, del *Marco Aurelio* de Guevara, adaptado por La Fontaine, *Le Paysan du Danube*; el campesino — Phocás — que será sabio — “por el fatal pensar” —, venido,

(1) SCHURE, *Les grands initiés*, III, páginas 378-379.

el padre, de lejanas tierras. Expresa la amargura del poeta y el sentimiento de la supervivencia en el hijo, de "su Psique abolida".

Las rimas "tantos", "llantos", "espantos", "Santos", se encuentran juntas en una estrofa de *Rimado de Palacio* (122) del canciller López de Ayala:

Han poca devoción a Dios e a sus Santos,
ca son tales sus yeiros, e tan feos e tantos,
que nombrarlos solamente, de sí toman espartos,
mejor es con él alma facer aquestos llantos.

CARNE, CELESTE CARNE DE LA MUJER! ARCILLA

Un alejandrino de la *Leyenda de los siglos*, de *Le sacre de la Femme*:

Chair de la femme! argile idéale! ô merveille!,

sugiere a Darío el comienzo de esta poesía que expresa el tema, siempre renovado en sus versos, del misterio y de la belleza de Eva o Cipris:

Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
dijo Hugo — ambrosía más bien ¡oh maravilla!

No es raro que en esta poesía, menos pura y más pan-teísta que la de Hugo, haya quedado el deslumbramiento paradisiaco de las imágenes del poeta francés en torno de Eva.

Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo.

Con sintética mirada ambiciosa Rubén ve en la mujer a Eva y Cipris juntamente, a Eva en el Edén y a Cipris al salir del mar:

Tu boca sabe el fruto del árbol de la Ciencia
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!

Pegaso "ha visto desnuda a Anadiomena", cuando la diosa emerge de la onda marina. Ciertas palabras, casi de tecnicismo científico de esta poesía pueden ser un reflejo de Walt Whitman o de Lucrecio. La mujer, Eva o Cipris,

es también Maia, Cibeles; lo que los órficos llaman la naturaleza viviente, eterna. (Schuré, *Les grands inities*, p. 333).

UN SONETO A CERVANTES

En el número consagrado a Rubén de la revista *Nosotros* cuenta Alberto Tena que el poeta escribió este soneto en París, sería probablemente en el año 1905. Ofrece la particularidad pueril de tener tres versos heptasílabos sugeridos quizá por el del comienzo de estrambote. El verso: "Cristiano y amoroso y caballero", en un manuscrito de Rubén dice: "Cristiano y amoroso caballero". Al agregar la y no solamente le da más extensión al concepto de Cervantes y lo hace amoroso, con el dantesco intelecto de amor, salvando "el amoroso caballero" de la noción del caballero enamorado, sino que toca también en un sutil cervantismo. "Nombre, a su parecer, dice Cervantes, músico y peregrino y significativo", Quijote, I, 1; y más allá, I, 21: "el yelmo y el caballo y caballero", con otra entonación que "el carro y el caballo y caballero", de Herrera. Llama cristiano a Cervantes, con el epíteto que este ingenioso hidalgo aplicó a Ludovico Ariosto: "el cristiano poeta".

M A R I N A



Fig. 45. — Las Horas (bajorrelieve)

...En que suaves las horas
Venían en un paso de danza reposada.

En *Marina* el poeta vuelve al mito del rapto de Europa; tiene presente el Idilio II de Mosco que está traducido en la *Mitología de Ménard*. Cuando dice:

Magnífico y sonoro
se oye en las aguas como
un tropel de tropeles,
tropel de los tropeles de tritones!
Brazos salen de la onda, suenan vagas canciones,

piensa en el cortejo marino que acompaña al toro

celeste, con Europa sobre el lomo
que salpicaba la revuelta espuma.

Los brazos que salen de la onda son los de las Nereidas.
El mar le da la "sensación divina" de su infancia:

En que suaves las horas
venían en un paso de danza reposada
a dejarme un ensueño o regalo de hada.

Las Horas que, según dice admirablemente el poeta, venían en un paso de danza reposada, están vistas en el bellissimo bajorrelieve (fig. 45) que reproduce la *Mitología de Cox* traducida por Mallarmé, París, 1880, p. 222. En las representaciones antiguas de las Horas se advierte este paso.

Estos tres versos encierran una reminiscencia de las *Siracusanas* de Teócrito, quizá recordadas en la traducción de Montes de Oca:

... Traen las Horas hoy, de pies suaves.
Lentísimos y graves
las Horas son entre las Diosas;
Mas deseadas llegan,
y siempre generosas
egregios dones al mortal entregan.

CLEOPOMPO Y HELIODEMO

Hay un curioso paralelismo entre la poesía de Samain *Damoetas et Methymne* de *Aux flancs du vase* y *Cleopompo* y *Heliodemo* de Rubén. En Samain:

Damoetas le poète, et Methymne le sage,

dialogan en la agreste dulzura de la pradera apacible, en donde brilla el agua corriente y pacen los rebaños; es

decir, traduce el paisaje filosófico de *Fedro* a una pintura impresionista de Rousseau, de Dupret, de Monet, al paisaje que él mismo ha contemplado según advierte Bocquet (*Albert Samain*, 1913, p. 152). Darío vuelve al plátano antiguo. Sus personajes:

euya filosofía
es idéntica, gustan dialogar bajo el verde
palio del platanar. Allí Cleopompo muerde
la manzana epicúrea y Heliodemo fia
al aire su confianza en la eterna armonía.

Dialogan bajo el plátano platónico. A pesar de la idéntica filosofía, Cleopompo parece ser epicúreo y Heliodemo pitagórico, por su concepción de “la eterna armonía”, como lo es Damoetas de Samain, al oír

Le son mélodieux de l'éther musical
Où tournent doucement les sphères de cristal.

Los filósofos rubendarianos gozan del instante; conocen el *Carpe diem*, el sensual aspecto epicúreo del placer; conocen con Richepin (*Mis Paraísos, Viatiques, VI*): “que cet instant n'aura pas de jumeau”:

Si una sonora perla de la clepsidra, pierde,
no volverá a ofrecerla la mano que la envía.

Los pintores holandeses son los que han traído la vaca al paisaje. Si desde Homero aparece la belleza de los “ojos de ternera”, la poesía de la vaca, a pesar del buey del Nacimiento y del simbolismo místico de los bestiaros de la edad media, no ha penetrado en la literatura hasta el siglo XIX. Las vacas de Nietzsche “que rumian apaciblemente en un rincón de la pradera el secreto de su dicha”, pertenecen ya a una interpretación íntima del paisaje, como la de las vacas de Hugo y la del buey de Carducci:

E del grave oocchio glauco extro l'austera
dolezza si rispechia ampio e quieto
il divino del pian silenzio verde.

En el último verso de *Damoetas et Methymne* de Samain:

Des vaches, ca e là, beuglent dans les prairies.

Y en *Cleopompo y Heliodemo* de Rubén:

Una vaca aparece, crepuscular...
y en la pupila enorme de la bestia apacible
miran como que rueda en un ritmo visible
la música del mundo, Cleopompo y Heliodemo.

Estos tres versos encierran cierto hermetismo; en su significación más inmediata, recuerdan en algo a Carducci. Si Darío se ha inspirado en el poema de Samain, no lo ha seguido servilmente. El parecido es externo; se acerca a la imitación, pero en esa imitación ha puesto el misterio de su propia alma.

Ya en *Azul* había pintado el misticismo de los ojos del buey (*En Chile*, III): “con sus grandes ojos melancólicos y pensativos donde ruedan miradas y ternuras de éxtasis supremos y desconocidos”, que recuerda al buey que pinta Gautier (*Viaje por España*, I): “leurs grands yeux d’un bleu sombre”. Darío conocía las vacas de Corot y las de Troyon, cuya “vaca normanda” parece recordar en *Cleopompo y Heliodemo*.

La expresión: “Una vaca aparece, crepuscular”, es semejante a la del verso de Góngora (*Polifemo*, XXII): “nocturno el lobo de las sombras nace”.

AY, TRISTE DEL QUE UN DÍA

En *Ay, triste del que un día*, quien habla es el indagador del destino del hombre, no del todo distinto del que descende con Psiquis a su reino interior, a su “torre terrible”.

Ay, triste del que un día en su esfinge interior
pone los ojos e interroga. Está perdido.

Estas palabras de desconsuelo y aniquilamiento moral, nacen del horror de lo que llamaré, con cierta vaguedad, conciencia del propio conocimiento. Parece que Darío quisiera expresar su experiencia del placer y el dolor, del gradual ascenso a intensos estados de conciencia, estados cuyo conocimiento no nos lleva a pronunciar la eureka salvadora. Pide la respuesta a la “esfinge interior”, posiblemente porque no llegamos a conocernos, porque nuestro ánimo turbado no alcanzó a saber lo que pensamos o queremos, porque prevalecen las pasiones y las

fuerzas misteriosas que nos impelen — causalidad funesta — a un lugar distinto donde no están las horas antiguas que enriquecen el ético proceso de la inteligencia conductora. El poeta hizo de su ser — él acepta la fatalidad étnica — el campo de batalla de estados de sensibilidad — placer, dolor — y si aceptamos conciencia como conocimiento intuitivo y lucidez con que se ilumina nuestro espíritu caótico, la visión es lo que él mismo llama:

la conciencia espantable de nuestro humano ceno.

Bécquer, ha llegado al mismo desolador estado de Rubén Darío: estos dos poetas expresaron con absoluta sinceridad el drama doloroso de ser y de sentir. Este temor a la vida los lleva al deseo de aniquilamiento; descubrimos sólo ignorancia y olvido. Como en *Lo fatal*, aparece la gradación árbol, animal, hombre.

Lo que el árbol desea decir y dice al viento,
y lo que el animal manifiesta en su instinto,
cristalizamos en palabra y pensamiento.
Nada más que maneras expresan lo distinto.

Quien lea esta estrofa advertirá una preocupación científica en Darío. Hay aquí una proyección que viene desde Aristóteles hasta Bergson. Si la *Evolución creadora* no hubiera aparecido el mismo año que *Cantos de vida y esperanza*, hubiéramos podido más fácilmente establecer contactos que están también en el pensamiento aristotélico. Ya no es el “árbol que es apenas sensitivo”, es el árbol que quiere decir — aunque Bergson no acepte la sensibilidad vegetal en lo que es conciencia, — el árbol es un ser y por tanto, “desea decir”, es parte de la línea de la Y que se bifurca en dos líneas: instinto animal y conciencia humana. En la expresión de Darío, quizá deba entenderse el idioma, ininteligible para el hombre de la naturaleza organizada: “dice al viento”. Compárense los versos con la doctrina de Bergson, según los comenta Jankélévitch: “En la planta, por ejemplo, dormita como la esperanza de la movilidad animal, pero el acento está en la vida vegetativa; en el animal subsiste como un recuerdo de la vida vegetativa, pero el acento está en la sensibilidad y la conciencia... La inteligencia encierra como una nostal-

gia del instinto”, etc. Aquí está la veta de la idea rubendariana, pero es necesario estudiarla más detenidamente. El poeta dice que leía a Bergson, pero también pudo leer a Boutroux, *De la contingencia de las leyes de la naturaleza* y otras obras de una tradición tan rica de sistemas filosóficos en contacto con la ciencia.

Es curiosa la oposición al lugar común: “distintas palabras expresan lo mismo” que tan ingeniosamente ridiculiza Montaigne: “cuando oigo a nuestros arquitectos inflarse con esos majestuosos términos de pilastros, arquiteabes, cornisas, orden corintio o dórico y otros análogos de su jerga, mi imaginación va derecha al palacio de Apolidon, y luego veo que todo ello no son más que mezquinas piezas de la puerta de mi cocina (*Ensayos*, I, LI, De las palabras). “Todo ello no son más que palabras” como dice Montaigne y pueden aplicarse, si son términos retóricos a un discurso de Cicerón, “o al discurso de vuestra criada”. Darío leía a Montaigne, en el año en que aparecieron *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*; en el prólogo de este libro lo cita con estas palabras: “Como excelentemente lo dice el señor de Montaigne”. “Nada más que maneras expresan lo distinto”, podría tener la siguiente explicación: Nada más que maneras de hablar expresan la naturaleza de la planta, del animal o del hombre; es decir las distintas formas de la vida que es vegetativa o animal, o la sensibilidad consciente en el ser humano.

Las jerarquías de la sensibilidad en la ciencia del siglo XIX, la lógica simple y penetrante del concepto de evolución, están en casi todos los poetas de aquella época darwiniana. Basta hojear, para convencerse de esta afirmación, el libro de Fusil: *La poésie scientifique* (1917). Darío, al escribir *Azul* y el *Coloquio de los Centauros*, se mostró admirablemente dotado para la poesía científica; admirador de Richepin desde cerca de 1888, sabía que los grandes poetas antiguos:

mettaient les secrets
Dans leurs vers ciselés en précieux coffrets
Tout resplendissants d'or, parfumés d'essences.

En *Prosas profanas*, ed. de 1896, Mallarmé y Verlaine, le alejan del concepto filosófico de la poesía. Los simbolistas aman a Wagner, a Botticelli, a Mantegna, a Gus-

tave Moreau, a Burne-Jones; es inútil, escribe Fusil, hablar a Verlaine y a Mallarmé de unir la ciencia a la poesía. Pero Mallarmé va a conducir a Darío a una esfera más alta del entendimiento. En *Las Anforas de Epicuro*, el simbolismo de Darío aspira a la filosofía. En 1900, parece volver, con Moréas, más directamente al helenismo, a “los clásicos”. Verhaeren, René Ghil, Lacuzon, en 1904, con el manifiesto del *Integralismo*, la creciente admiración a Bergson, cierto retorno a la unión antigua de la poesía y de la vida, y, sobre todo, René Ghil y Verhaeren, llevaron a nuestro poeta a interesarse por las ideas generales de la ciencia. De ahí las delicadas pinceladas científicas de *Cantos de vida y esperanza*. En estos años Darío lee con insistencia los tratados de divulgación de Schuré. Véanse unas palabras de Schuré, una estrofa de Verhaeren y tres versos de Rubén: “el progreso de los reinos ascendentes, la aspiración del mundo vegetal al mundo animal, del mundo animal al mundo humano” (1). ¿No es esta aspiración la que Darío resume?

Lo que el árbol desea decir y dice al viento
y lo que el animal manifiesta con su instinto
cristalizamos en palabra y pensamiento.

Estos alejandrinos expresan un aspecto de la jerarquía de *Lo fatal*. Supongamos que un poeta de lengua francesa haya entendido así estas palabras de Darío:

... la vie est une a travers tous les êtres,
qu'ils soient matière, instinct, esprit ou volonté...

veríamos otra refracción mental de los mismos problemas. Pero un verso anterior de esta poesía de Verhaeren dice:

Du minéral obscur jusqu'aux cerveaux humains,

estas son cosas que “han dicho los libros”, dice Verhaeren; como Berceo que alega “dislo la escriptura”, “escrito lo tenemos”. Pero en Darío no cabe del todo el concepto del exagerado dinamismo vital de las *Forces tumultueuses* (1902). Su concepto es más precientífico:

(1) SCHURE, *Les grands initiés*, pág. 366

“todo está animado”, a la manera pitagórica, de las ciencias ocultas.

La exclamación: “Ay triste del que un día”, es rara ahora. Se encuentra en Luis de León (oda VI): “¡Ay tristes! Ay dichosos los ojos que te vieron!”; en Rioja: “despierto; ai triste! y miro el día” (soneto XII); en Arguijo, ¡Ay triste!, en el soneto: “Viví y en piedra convertida”; en Hernández de Velasco, *La Eneida*, ¡ay triste!, edic. 1768, t. I p. 69; L. L. de Argensola, ¡Ay triste! en el soneto: “Yo soy el que...”

En una crónica de “La Nación”, recogida en *Opiniones* (1906) sobre Remy de Gourmont, dice Rubén: “Su bucólica es misteriosa, su paganismo es religioso; mas, después de todo:

Nunc in Aristippi furtim praecepta relabor”.

El lector encuentra el hexámetro de los *Epistolas* de Horacio (I, 1, 18). ¿Qué objeto tiene esta cita? ¿Una preocupación por Aristipo a cuya escuela momentáneamente se inclina? ¿Dónde y cómo conoció a los cirenaicos? Sobre el placer y el dolor hay abundantes lugares ilustres en filósofos antiguos. Rubén escribe:

Ay del que pide eureka al placer y al dolor.

El placer y el dolor son lo único que podemos conocer, según los cirenaicos. Por tanto no habrá que pedirles que nos descubran la verdad suprema.

Rubén ha entrado en la polémica filosófica del placer y el dolor. Platón, Aristóteles, Epicuro, gravitan en este misterioso alejandrino. El poeta leyó el memorable estudio de Brochard: *La teoría del placer según Epicuro*, publicado en 1904, en el *Journal de Savants*. Allí también vió el *Nunc in Aristippi* tan aparentemente salvador en el diario tumulto. ¿Cómo fué? Escribía, para “La Nación”, un ensayo sobre *La prensa francesa*. Revisó diarios y revistas. En el *Journal*, se detendría ansioso a meditar las páginas de Brochard, pero no encontró la salida del laberinto. “Ay del que pide eureka”... El *Journal de Savants*, escribe, “non é fatto per tutti”.

El difícil verso: “Nada más que maneras expresan lo distinto”, quizá deba interpretarse con el estudio sobre la teoría de Platón, del libro de Brochard, *Del error*.

Rubén puede referirse a la unidad en la multiplicidad; la multiplicidad se expresa con múltiples maneras: una para el árbol, otra para el animal, lo que nos induce a error en la causa; la unidad abarca lo diferente; las maneras de expresión nos dan falsamente lo distinto; hay una realidad sola en la diversidad aparente.

EN EL PAIS DE LA ALEGORIAS

¿En el país de las alegorías o en el país de los símbolos? En ciertos aspectos se confunden la alegoría y el símbolo. La visión plástica, fuente inspiradora de Darío, le ha sugerido una correspondencia o consecuencia entre un estado espiritual y la “conmoción” que este estado produce. Darío no encuentra en el mundo sensible la imagen de su pensamiento; saca una consecuencia universal de un hecho. Salomé siempre danza, la cabeza de San Juan Bautista cae al hachazo. ¿Adonde? En el mundo de las alegorías, o mejor dicho, en el mundo de los símbolos. Hay dos maneras de ver la Salomé que danza. Hay siempre una Salomé que danza o Salomé danza siempre y siempre la cabeza de San Juan cae al hachazo. Darío presenta la perpetuidad de un solo acto de Salomé y de un solo suplicio de San Juan. Virtualmente estas dos maneras de ver significan lo mismo, pero imaginativamente no son lo mismo. Keats, en la *Oda a una urna griega*, desarrolla el tema de la perennidad de los actos representados en la decoración del vaso:

Hermoso joven, bajo estos árboles, tú no puedes suspender tu canción, y los árboles no pueden perder sus hojas.

Todo esto está — como toda maravilla — en Homero; el poeta nos muestra en el Escudo de Aquiles la eterna animación, los labios que cantan no dejarán de cantar nunca, ni la tierra nunca dejará de negrear detrás del arado. Homero, poeta modernísimo, tomó de las artes plásticas, esta eternidad del instante cuya acción es acto que se desarrolla y no termina. La pintura, no la vida, sugiere la perpetuidad de un acto. Es así como Darío vió a Salomé ante el “tiarado” Herodes.

Un rey lleva corona en una pintura medieval, para

que se sepa que es rey. El cuadro sugiere la expresión: “tiarado”, que alguien podrá discutir como impropia. El país de las alegorías será como el país de las hadas, de los

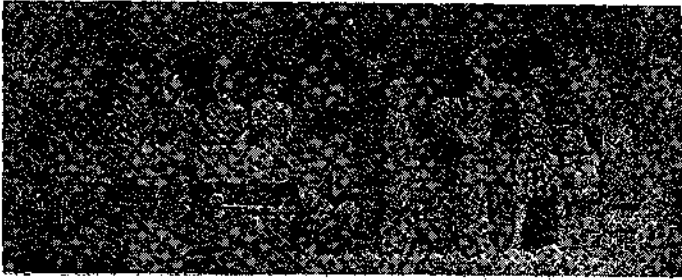


Fig. 46. — Danza de Salomé (tímpano de la Catedral de Rouen).

gnomos, de las flores, de los pájaros, de los gigantes; puede ser también la Edad Media; puede ser una catedral; la catedral es un inmenso símbolo, es como un país de alegorías y de símbolos; puede ser también nuestra alma.

Darío se inspira casi siempre en la representación plástica; la escena que nos presenta en esta poesía está en el tímpano del portal de San Juan de la Catedral de Rouen, es *La danza de Herodiada*. Este hermoso tímpano tiene una gran riqueza simbólica. Está bajo el signo de la rosa: “Pues la rosa sexual — al entreabrirse...”

La *Rose mystique des litanies!* exclama Mme. Bavoil, en *La Catedral* de Huysmans, p. 227.

“—Heuh! fit Durtal. La rose fut bien galvaudée. Outre qu'elle fut une des plantes erotiques du paganisme, etc.”

El tímpano de la Catedral de Rouen tiene celebridad literaria, no sólo por estar unido a la historia de los Misterios, en los orígenes del teatro francés, sino también por haber inspirado a Flaubert la *Herodías* de los *Tres cuentos* (1877). Creo probable que Darío lo haya conocido, en la época en que escribió *Los tres Reyes Magos*, al estudiar la copiosa bibliografía erudita, acerca del teatro medieval, que empieza en Francia con los libros de Petit de Julleville. Pudo llegar también al poeta por intermedio de revistas ilustradas y por los grandes volúmenes dedicados a las catedrales francesas y al arte gótico.

AUGURIOS

Parece que Darío compuso *Augurios* después de leer un catálogo de aves augurales (*augurales aves*). Pasó un águila (el águila de Júpiter) sobre su cabeza, un buho (el buho de Minerva) sobre su frente, una paloma (la paloma de Venus) que casi rozó sus labios. El águila,

Lleva en sus alas
la tormenta,
lleva en sus garras
el rayo que deslumbra y aterra,

tal como el poeta la ha visto en las medallas antiguas



Fig. 47. — Águila de Júpiter
(de una moneda antigua).

(f. 47). Recuerda la imagen de Horacio (Odas, VI, 4, 1): *ministrum fulminis alitem*. Cuando dice al buho: “Y tu tranquilidad ante la muerte”, parece recordar casi literalmente uno de los títulos del capítulo III de *La moral de Epicuro* de Guyau: “La tranquillité en face de la mort”.

Las imágenes de cetrería aparecen en la poesía de Rubén desde 1899, año de su llegada a España. El alejandrino de Berceo, que el poeta hace brillar “con su moderno esmalte”:

Tiene la libertad con el decoro
y vuelve, como al puño el gerifalte,
trayendo del azul rimas de oro.

Rubén mira al mismo tiempo a Berceo y a Hugo, con los ojos de quien asistió a la polémica francesa del alejandrino. El verso libertado, que antes fué volátil, según Hugo, y ahora vuela de la jaula al cielo, “alondra divina”, se torna gerifalte en Rubén; ya no asciende a cantar en las alturas como la alondra que describe el mismo Darío en “El rey burgués”, sube al azul, en caza de altanería, flecha vertiginosa, a despojar las puras regiones del aire de sus joyas preciosas, las aves de alto vuelo; ya puede el alejandrino, audaz gerifalte, remontarse a las alturas y descender con la presa palpitante.

El símbolo de Hugo entra en metamorfosis españolas.
Barlotomé Leonardo de Argensola substituye al potente
lírico romántico en esta caza poética:

No el bizarro neblí tras los gorriones,
vulgo volátil, cala ni descierde,
terror de fugitivos escuadrones.
Que allá, vecino al sol, sus alas tiende,
y a vista de las más soberbias aves,
feliz pirata, altivas garzas prende.

Así el viejo alejandrino castellano, rescatado por la
nueva poesía, y limpio del moho de los siglos, al ha-
llarse libre, en el azul del éter prende "rimas de oro".
Este gerifalte rapaz pasa, ante el poeta, en la poesía
Augurios:

Por mis cetrerías
irás en giras fantásticas,
y me traerás piezas famosas
y raras,
palpitantes ideas,
sangrientas almas.

Esta cetrería mental, lejos de la cruel que fué diver-
sión del palacio, deja la garza alcanzada por las uñas
voraces y se vuelve a las "ideas palpitantes", a "las san-
grientas almas". En los horizontes ocultos, sobre los
vientos de extrañas zonas, como en la petrarquista "Can-
ción real a una mudanza", sorprende a la presa en las
estrellas, de esa lucha abismal trae el tesoro arrancado
en las raíces vitales, el alma desgarrada para asírla des-
nuda.

MELANCOLIA

Reverso del soneto *Pegaso* es el soneto titulado *Melan-
colía*.

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.

Este verso es de difícil interpretación. Me parece de
cierto simbolismo bíblico, sin dejar de tener presente las
fluctuaciones de la mitología de la luz en Darío. Hay
un acercamiento a Job.

Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas . . .
Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo . . .
Y en este titubeo de aliento y agonía . . .

Hay innegables analogías: Job, XVIII, 6, La luz se oscurecerá en su tienda, y apagaráse sobre él su lámpara; XIX, 9, Y sobre mis veredas puso tinieblas; XII, 24, Quita el seso de las cabezas... Y háceles que se pierdan vagueando sin camino; 25, Van a tientas como en tinieblas y sin luz; XXIV, 16, No conocen la luz, 17, porque la mañana es a todos ellos como sombra de muerte; XVII, 20, Torbellino lo arrebatará de noche, 21, y tempestad lo arrebatará del lugar suyo, etc. Habla como Job a un amigo. Pero él, sincero, doloroso y perdido, va

Ciego de ensueño y loco de armonía.
Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas crueltas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

El poeta se queja de la poesía. Es un mal. Estas quejas han tenido muchas formas e intenciones; pero han partido especialmente de lo que Darío llama “el bestial elemento” que se solaza:

En el odio a la sacra poesía

Ahora es el poeta quien siente su mal, como tantos otros poetas del siglo XIX. Cuando Darío escribió este soneto, había leído no hacía mucho, el *Ibis* de Ovidio. Dice el gran poeta latino (*Ibis*, 5, 6):

Nec quemquam nostri, nisi nos, laesere libelli,
Artificis periiit quum caput Arte sua.

Para Ronsard el “don de poesía”, escribe Henri Franchet, es un “áspero”, un “punzante aguijón”. A los poetas:

Dieu les tient agitez, et jamais ne les laisse,
d'un aiguillon ardant il les picque et les presse.

“¡Oh, el arte, el arte!”, exclama Flaubert, en su *Correspondencia* (II, 86); le llama “quimera rabiosa que nos muerde el corazón”. A ese fatal martirio lo conoció nuestro poeta y ahora se queja.

¡ALELUYA!

La poesía latinoeclesiástica medieval fué sentida e imitada frecuentemente por este Rubén innovador y modernista. De pronto la pasa a nuestra lengua. La poesía *Aleluya*, escrita con despreocupación moral y con sentido panteísta, traslada la estrofa y la técnica. La *Alleluia* medieval consta de dos versos largos más uno breve donde se repite *Alleluia perenne*:

Felici reddito gaudia sumite,
Reddentes Domino glorificum melos
Alleluia perenne.

Darío advierte este paso de la métrica latina a la medieval, dentro de la nuestra silábica:

Rosas rosadas y blancas, ramas verdes,
corolas frescas y frescos
ramos, Alegría!
Nidos en los tibios árboles,
huevos en los tibios nidos,
dulzura, Alegría!

Así como escribió prosas profanas, escribe ahora una aleluya, también profana. Pintor impresionista, exalta el año que empieza con las rosas y los nidos, el triunfo de la juventud renovada.

Pudo encontrar esta *Alleluia* en *Amador de los Ríos, Literatura*, t. I, p. 502.

DE OTOÑO

Estas dos maravillosas estrofas expresan la respuesta a la romántica interrogación: “¿Por qué no canta ahora?” El inolvidable poeta Gregorio Gutiérrez González responde:

Todos cantamos en la edad primera
cuando hechicera inspiranos la edad...
Cuando al encuentro del placer salimos
cuando sentimos el primer amor...
Pero después... nuestro placer guardamos
como ocultamos el mayor dolor...

Darío tiene el don de la síntesis; encierra un mundo en una estrofa. Conoce los versos de Gutiérrez González.

Si no los leyó en las obras del poeta, los encontró en la primera página de la *Antología colombiana* de Emiliano Isaza. Pero la mente de nuestro poeta, para emplear una palabra de Taine, es un “pólipo” de representaciones.

Yo sé que hay quienes dicen: ¿Por qué no canta ahora
con aquella locura armoniosa de antaño?
Esos no ven la obra profunda de la hora,
la labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
dejad al huracán mover mi corazón.

Creo que aquí la palabra “hora”, está en la acepción de “tiempo”, a pesar de la rota gradación de hora, minuto y año. El poeta escribe en *Gaita galaica*:

Canta. Es el tiempo. Haremos danzar
al fino verso de rítmicos pies.
Ya nos lo dijo el Eclesiastés:
tiempo hay de todo: hay tiempo de amar,
tiempo de ganar, tiempo de perder...

En el Pórtico de *Cantos de Vida y Esperanza* vuelve a la acepción común de hora:

... cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía.

·Hora de ocaso y de discreto beso;
hora crepuscular y de retiro...

Es decir *l'heure exquise* de Verlaine. Y en *Nocturno*:

En la hora de los muertos, en la hora del reposo.

El pasaje del libro III del *Eclesiastés*, que Darío pone en verso literalmente en *Gaita galaica*, comienza: *Omnia tempus habet*, que Cipriano de Valera traduce: “Para todas las cosas hay sazón”. La obra profunda de la hora, es la de las horas griegas: “estas secretas nodrizas” como les llama Guérin en *La Bacante*.

“La labor del minuto y el prodigio del año”, me pareció siempre una reflexión hesiódica. El poeta sabe como la labor del minuto diario es prodigio en el año. Carmen Sylva, en una poesía que recuerdo haber leído, muestra la maravillosa obra de la acumulación de partículas del tiempo y de la materia; pero no es este lugar común el

que pasa a la categoría de la sentencia exclamatoria de Darío. El hijo de Darwin, en las notas que ha dejado acerca de la vida de su padre, nos enseña que el gran naturalista consideraba al tiempo como un tesoro; economizaba los minutos; decía que mediante este ahorro de minutos había dado fin a su tarea; hacía resaltar la diferencia que existe entre el trabajo de un cuarto de hora y de diez minutos (1). Establezco este acercamiento como una confirmación de las bellas palabras de nuestro poeta. La labor del minuto lúcido dió el *Origen de las especies*.

Ronsard, a los treinta y cinco años, edad en que Darío escribió esta estancia, se quejaba en igual forma:

Comme on void en septembre, ez tonneaux Angevins,
bouillir en escumant la jeunesse des vins ...
ansi la poésie en la jeune saison
bouillonne dans nos coeurs, peu subjecte à raison.
Mais quand trente cinq ans ou quarante ont perdu
le sang chault qui estoit dans nos coeurs expandu ...
lors la Muse s'enfuit, et nos belles chansons (2).

La segunda estrofa *De otoño* parece resumir el soneto de Sainte-Beuve que empieza:

J'étais un arbre en fleur où chantait ma jeunesse.

Peró ni Ronsard ni Sainte-Beuve expresaron con tanta irradiación lírica el sentimiento tan ronsardiano del entusiasmo poético.

El poeta opuso a la brisa de la primavera el huracán del otoño o del invierno. El americanismo insustituible *huracán* ha sido empleado por un poeta de activa erudición griega como es Leconte de Lisle. Darío emplea *huracán* en el sentido indeterminado de las tempestades de otoño de Virgilio (Georg. I, 311). Ya en *Momotombo* emplea los vientos con valor mitológico:

Aquilon y huracán sufrió mi corazón.

En esta estrofa Rubén penetra también en la zona del

(1) DARWIN, obra cit. pág. 169. Creó que esta traducción de la *Autobiografía* debió aparecer el año 1903, porque la edición *Caballero venturoso*, que aparece entre las últimas publicaciones de la casa que publicó la obra de Darwin, es de 1902.

(2) Citado por Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, 1923, p. 201.

placer y del dolor. Los cirenaicos, según Brochard, definen el placer como un movimiento leve: la ondulación que el céfiro produce en las olas; comparan el dolor a la tempestad que las agita. Por eso dice Rubén que ya pasó el tiempo de la juvenil sonrisa; pasó ya el tiempo en que produjo al amor de la brisa “un vago y dulce son”; vino ahora el dolor, el huracán que mueve su corazón, como levanta las ondas borrascosás.

A GOYA

Pórtico, Divagación, Elogio de la seguidilla, A Goya, pertenecen a una época de descubrimiento hispánico. Como *Pórtico*, esta poesía, está inspirada en el *Viaje por España* de Gautier, donde el largo espacio dedicado a Goya, es de brillo inolvidable. Pero Darío, no arranca directamente de esas páginas; conoce a Goya; lo vió en 1892 en el Prado y lo sintió intensamente, admiró sus “negros y bermellones”. Gautier ha avivado su admiración por el pintor de los caprichos; Darío escribió estos versos descriptivos, cuando estaba viva en él la sugestión del gran Theo. Gautier empieza llamando a Goya “*etrange peintre, singulier génie*”, p. 115 “*excentrique*” p. 117; en su *Viaje por España*, y Darío:

Poderoso visionario,
raro ingenio temerario...

El vocabulario artístico está en Gautier: el brillo, el color, las sombras, las antítesis, el tono admirativo, la enumeración copiosa y brusca, la capacidad expresiva — rara en esa época; — hasta ciertos arranques verbales:

Par son existence aventureuse, par sa fouge, par ses talents multiples:

Por tus lóbregas visiones...
pó tus colores dantescos...

Estas lóbregas visiones, para comparar solamente los versos citados, y sin agotar el texto de Gautier, son, en la cálida atmósfera de una noche de tempestad, gruesas nubes negras cargadas de vampiros, de *stryges*, de demonios (p. 121). “*C'est effroyable, et Dante, lui même... Mot qui vaut bien les plus noirs du Dante*”.

Pero Darío, ha creado una poesía originalísima, ha sentido a Goya en sí mismo; hace referencias a obras que no cita Gautier. La estrofa que emplea está tomada de Richepin, poeta tan admirado entonces por Darío. Queda en estos tercetos una resonancia del autor de *Las blasfemias* (1885). En el tono de Richepin está escrita también la poesía, en tercetos, *Santa Elena de Montenegro*, que hace recordar las estrofas de *La mort des dieux*, de *Las blasfemias*:

Quelle chute enorme ils font!
Dans le mystère sans fond
Cela tombe et se confond.

El terceto monorrímo de Banville ha sido común en el último tercio del siglo XIX en la poesía francesa. Baudelaire los había escrito en el latín rimado de la tradición eclesiástica; Rubén, en *Los raros*, menciona estos “trenos” en Shakespeare, y los estudia ampliamente al hablar de Tailhade, que los compuso en latín y francés. En *Madrigal exaltado*, trae a lo profano, también dentro de la tradición de la parodia medieval, el *Dies irae*. Emplea esta estrofa Cros en *Le Coffret de Santal*, en la poesía que empieza:

Elle avait de beaux cheveux blonds.

En el tomo de poesías *Les ailes d'or*, de Armando Silvestre, tan leído por Darío, en los años en que escribió estas estrofas a Goya, hay también esta clase de tercetos.

CARACOL

El tema de *Caracol* está en la poesía de Luis Bouilhet, *Le galet*, que inspiró *La conque* de Heredia. La misteriosa Renée Vivien ha descubierto el alma de las profundidades oceánicas en la poesía de su libro *Evocaciones* (1903) que lleva el mismo título del soneto de Heredia: *La conque*. Darío conoció preciosos caracoles “recamados de perlas”, del Pacífico, y es probable que el encuentro de un caracol marino del Mediterráneo, o la figura de un tritón, o un verso antiguo, le hayan sugerido también este soneto. Quizá en la lectura de *Le galet* revivió el tema poético:

Rond, luisant et poli sous la vague marine,
Océan, je l'ai pris parmi tes flots amers,
ce caillou blanc avec sa frange purpurine...
Je l'ai pris, ruisselant d'une écume embaumée...
Fremissant, espié, je crus tenir soudain,
avec ses bruits et sa trompe sonore,
tout le grand Océan dans le fond de ma main.

Darío está dentro de lo mitológico. Este caracol que en nuestro poeta tiene la forma de un corazón, es el caracol de los tritones, el "caracol torcido" de Tritón que recuerda Góngora: *conchoe sonanti* del Tritón; de Ovidio (Met. I, 334). Darío escribe que

Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

Es curioso comparar estos versos con el Idilio segundo de Mosco (en la Mitología de Ménard, p. 35). Los Tritones formaron parte del cortejo marino de Europa y modularon el canto nupcial con sus largas conchas.

Darío ha encerrado en este soneto el misterio del mar, la inmensidad, los oleajes y "un incógnito acento", la visión luminosa de grandes siglos:

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos.

Superior como visión poética a *La conque* de Heredia, más amplio que *Le galet* de Bouillet, este soneto refleja el Mediterráneo egeo, encarna el mito, sugiere el color y el movimiento, al sol, de las velas blancas hinchadas por el viento; la aventura, en el resplandor de azul y de espuma:

Cuando amaron los astros el sueño de Jasón.

AMO, AMAS

La doctrina del amor como exaltación universal es romántica; aspiración de amor indefinido, filantrópico; de muy distinta esencia del precepto cristiano, que es práctico y de eficacia inmediata; predica el amor abstracto pero no al individuo, carece de la ingenuidad divina del *frate sole* y del generoso ardor místico, no está en las

jerarquías del amor platónico; sus distintas formas se reúnen en una sola, se dilatan en amor universal, sin ser gracia o caridad, abarcan las antinomias de lo que puede y debe y de lo que no puede ni debe amarse.

Víctor Hugo, en *Las contemplaciones* (II, XXII), expresa su vehemencia amorosa:

Aimons toujours! aimons encore!

versos que vuelven a aparecer en Charles Guérin:

Helas! aimer, aimer, encore, aimer toujours.

Parece que Darío, en la estancia *Amo, amas*, tuviese en su oído estas palabras.

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser y con la tierra y con el cielo,
con lo claro del sol y lo obscuro del lodo:
amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

Hugo, Guérin y Darío, repiten las palabras amar o amor. Como curiosidad apuntaré la persistencia de esta repetición, de carácter afectivo, en autores que en este momento recuerdo. En el *Hipólito* de Eurípides exclama el coro (v. 525): Amor, amor (Eros, Eros); en Jacopone de Todi:

Clama la lengua e'l core;
amore, amore, amore;

en Garcilaso (soneto XXVII): Amor, amor; en *El Mágico prodigioso* de Calderón el coro (todos), repite: Amor, amor. Guérin repite, tres veces, amar; Darío no extremó esta tradicional insistencia, pues Banville escribe en 1890:

Une voix murmurait dans l'ombre:
Amour! Amour! Amour! Amour!

Lope, en *La selva sin amor*: "Amor, Amor", *Obras sueltas*, I, 231; San Juan de la Cruz, en *Cántico espiritual*: "Amor, nada sabiendo sino amor"; Pero González de Mendoza, en el *Cancionero de Baena*: "¡Ay, amor, amor, amor!. En un fácil juguete, o acaso difícil, Marcial les llama a los suyos *difficiles nugas*, bagatela líricamente burlesca y de autodefensa, *Danza elefantina*, donde le place agradecer al rui señor, su maestro, dirá Rubén,

quizá con el Sócrates del *Banquete* (177 d): “toda mi ciencia es amor”.

IBIS

Darío conoció a este “enigma humano tan ponzoñoso y suave”. “En Ibis, dice, señalo el peligro de las ponzoñosas relaciones”. El poeta juega con el nombre del terrible Ibis de Ovidio: ave por el nombre; ofidio por su ponzoña. Este Ibis ya casi no pretende ser ave desde que conquistó “sus terrores de ofidio”. Darío alude a un escritor conocido (ave), que ahora se complace en ser temible ofidio. Puede ser que algún pasaje de Ovidio le haya dado motivo para esta cita. Juvenal dice lo mismo del Ibis, al hablar de las supersticiones de los egipcios (XV, 3).

Allí ante Ibis ¡de serpientes harta!
de miedo se estremecen.

Así traduce Díaz Carmona. El excelente traductor repite la conocida advertencia: “la Ibis recibía adoración porque daba muerte a las serpientes”, según creencia de los egipcios.

En su famosa carta acerca de *Azul*, Juan Valera, cita los versos del “ateo Lucrecio”: *medio de fonte leporum*, (IV, 1134), etc. En *España contemporánea*, Darío cree oportuno un latín: “Aquel de Ovidio, si gustáis: . . . *medio de fonte leporum*”, etc. Quizá en esta atribución a Ovidio haya cierta ironía cervantina; es difícil que olvide que estos versos, que recuerda tan bien, son de Lucrecio. Darío es gran admirador de Ovidio. En la preciosa versión de Juvenal hecha por Díaz Carmona (1892), aparece Ibis con mayúscula. ¿Confundió el poeta esta Ibis con el Ibis de Ovidio? Esta Ibis (ave) es adorada con terror por los egipcios”, por eso es:

Que casi no pretende su condición de ave
cuando se ha conquistado sus terrores de ofidio.

Innegablemente, este terror, miedo en Díaz Carmona, *pavet* dice el texto, sirve para descifrar el sentido un tanto caprichoso de Rubén Darío, y para llegar a la convicción de que nuestro poeta fundió en un sólo Ibis el

de Ovidio y el de Juvenal, pero es, innegablemente, al del gran satírico a quien se refiere más directamente y no al del autor de las *Metamorfosis*.

Darío leía a Juvenal en latín, citaba sus versos, le llamaba "el maravilloso y rudo Juvenal", *Opiniones*, pp. 19, 148, quizá entonces escribió esta estancia.

LETANIA DE NUESTRO SEÑOR DON QUIJOTE

El romanticismo se encontró a sí mismo en el *Quijote*. El héroe ascendió a una jerarquía insospechada. Se convirtió en un mito sagrado. El Caballero de la Triste Figura se volvió triste, y en los horizontes de la humanidad o de nuestro pensamiento, el héroe de la Mancha, se animó como genio guiador, como aspiración incontenida; fué proyección luminosa y melancólica de la siempre vencida y siempre renaciente esperanza. En las vicisitudes de la verídica historia, al seguir al héroe triunfador en su camino adverso, nos sentimos fuertes a su lado; es algo nuestro, es nuestra fe, nuestra ilusión, es la expectativa de no sé qué maravillosa, conquista imposible en la página tantas veces leída. Parece que el héroe pudiera continuar "la inacabada aventura" dentro de los capítulos del libro y ser otro en una nueva lectura. Y así es. Tan rico es el contenido espiritual que se derrama de su pensamiento y de su acción; tan prontos están su valor y su lanza, tan crédula es su alma sapiente, tan nuevo el mundo en el descubrimiento perenne, tan vital su palabra que todo lo sabe y todo lo transfigura. Tan fácilmente se llega a lo ideal cuando no se retrocede ante los gigantes y se cree en la ilusoria edad de oro. Don Quijote se levanta de cada derrota y decrece en sus triunfos ridículos, porque es la fe que ilumina de luz nueva el espacio donde se proyecta.

Darío, lector del *Quijote*, debió seguir muchas veces las rutas de la narración cervantina. *Cantos de Vida y Esperanza* son casi un elogio de Cervantes. Lector, también, de Ariosto, vió el inextinguible dón poético de la fantasía. El profundo realismo cervantino nos subyuga porque es escenario del juego de la fantasía. Y los personajes del *Quijote* se visten con la mirada del héroe, él

los vivifica y los crea. La inteligencia vivísima de Cervantes aviva el poliedro cambiante y fascinador del instante lleno de perspectivas.

Le bastaba a Rubén abrir el tomo III de la *Bibliografía* de Rius, que acababa de aparecer, para ver lo que los escritores de Europa habían pensado del Quijote en tres siglos; pero Rubén tenía su Quijote. Quizá advierte el lector en esta letanía alguna reminiscencia de Turgue-nef, de Heine, de Paul de Saint-Victor. Pero advertirá sobre todo una admirable visión del héroe manchego, que si bien es síntesis del sentimiento de un siglo de cervantismo y coronamiento de una apoteosis, muestra en el tono, en el entusiasmo, en el respeto, en la vibración íntima, el valor de la santidad heroica de la ilusión y la fe. Con la riqueza del contenido moderno del Quijote, vuelve a su fuente, al texto y lo interpreta con ironía cervantina. Parece que hubiera escrito esta letanía para que figure, si hacemos abstracción del tiempo, de la cita de Nietzsche, entre las poesías laudatorias que escribieron para el Quijote, si no nos engaña Cervantes, Urganda, Amadís, Don Belianís y otras sombras del genio poético medieval resucitadas por la pluma de ociosos novelistas. Entre paréntesis: Darío, tan comprensivo, no pudo admirar a Nietzsche. Le guarda ojeriza por el superhombre y por otras ideas crueles, arriesgadas, inflexibles, poco humanas y poco consoladoras, “en estos tiempos, afirma, por 1905, de egotismos superhombres y otras nietzschedades”.

En 1881 escribió Verlaine en ocasión de un “Centenario” de Calderón un magnífico soneto que publicó en *Amour*, ed. L. Vannier, 1892, dedicado al poeta de *La vida es sueño*, a “Calderón, catholique avant tout”:

Plus large que Corneille et plus que Shakespeare,
Grand comme Eschyle...

En este soneto, tan verleniano, el poeta escribe:

Salut! Et qu'est ce bruit fâcheux d'accadémies,
De concours, de discours, autours de ce grand mort
En éveil parmi tant de choses endormies?

Puede ser que estos versos hayan sugerido a Darío algunos pasajes de su letanía:

¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes,
entre los aplausos o entre los desdenes,
y entre las coronas y los parabienes
y las tórtieras de la multitud!
Soportas elogios, memorias, discursos...
De las epidemias de horribles blasfemias
de las Academias,
libranos, señor.

Las palabras: “De las epidemias de horribles blasfemias de las Academias”, como no llevan puntuación, obligan al sentido literal. El acento de estas líneas pide el ritmo ternario. Ya Rubén había escrito:

Libranos Señor de abril y la flor,
y del cielo azul, y delruiseñor,
de dolor y amor libranos Señor.

Va al nombre y no emplea el largo circunloquio metafórico. El vocativo “Señor” no va entre comas. ¿Capricho, errata? La puntuación del terceto sólo se fija en la intención de lo que quiso que resalte. En la *Letanía* creo que debe puntuarse así: “De las epidemias, de horribles blasfemias. De las Academias”. Gravita aquí Nietzsche con referencia de Zaratustra.

¡Las horribles blasfemias del extraordinario libro! Pensando en sí, Rubén escribió: “Y el grano de oraciones que floreció en blasfemia”, que interpreto: “la semilla religiosa que pusieron en mi infancia dió en mi juventud flor de blasfemia”. Piensa quizá en la blasfemia volteriana en que termina *Anagké*, “blasfemia que es burla contra Dios”, según le dijo don Juan Valera. Rubén quiere ahora los brazos de Dios; suspira por aquellos monjes de su *Cartuja* “que fueron a Dios en busca de consuelo”. “En mi desesperación, escribe, me he lanzado a Dios como a un refugio”. La fe pura es lo que ansía. “Todas las filosofías, afirma, me han parecido impotentes y, algunas, obras de locos y malhechores”. Nada más natural querer que Dios lo libre de la propia o ajena blasfemia.

Estaba poseído también por el horror medieval de la peste; no olvidará el año mil. “Un soplo milenarío trae amagos de peste”, dice en *Canto de esperanza*. En esta *Letanía*, según confiesa, “se intenta la sonrisa del “hú-mour”; el humor que junta lo diferente.

Queda la rima interna. Hemistiquios vacilantes, donde las rimas andan en una noche mágica de mayo:

De epidemias, de horribles blasfemias,
de las Academias,
Librianos, señor.

La tesis contraria, la de la respetable autoridad del texto, a la que me atengo, puede sustentarse con la confesión del "humour" inglés, ya la vimos en Darwin, y en la imposibilidad de pedir a don Quijote lo que sólo puede pedirse a Dios, a no ser que lo considere santo, como en la realidad lo hace: "Por nos intercede, suplica por nos", le dice.

LO FATAL

¿La palabra *fatal* tiene en el título de esta poesía la significación de anagké? Lo fatal significa aquí lo que será, lo que no puede dejar de ser, y que ya está virtual y esencialmente en lo que es y en lo que ha sido. El fatalismo del poeta no es individual, no es nuestro *fatum*, es la verdad cósmica entrevista y descubierta, en sus efectos, por el hombre, por el hombre que desgraciadamente tiene conciencia de no saber nada.

Ansiedad de saber, dolor de no saber, deseo ardiente de no sentir y por tanto de no saber, complejidad inexplicable y angustiosa, he aquí el estado de alma que dictó esta poesía. Falta de confianza en Dios, caída de quien dejó la mano conductora de la fe, panteísmo del ser doloroso, quien quiera que fuere, temor de quien no vuelve de la naturaleza:

Le coeur trempé sept fois dans le néant divin.

Lo fatal es una poesía de vocabulario científico, un poema evolucionista, en su primera estrofa. Nunca dejó Darío de interesarse en los problemas de la ciencia, y, sobre todo, en el más trascendental de los problemas, el de lo que él llama "de la propia finalidad". Ahora lee y medita no sólo doctrinas herméticas, sino obras de filósofos y sabios, a quienes se acerca para pedirles "alas". Confiesa que ha leído desde Marco Aurelio hasta Berg-

son. Se detiene ahora, con otro espíritu, en los escritores realistas; desde joven leyó y admiró a Ríthepin, poeta profundamente darwiniano, nutrido de ciencia, que nos presenta a cada instante su visión transformista de la vida en la tierra hasta llegar al hombre. ¿Cómo no leer, por ejemplo, la *Ciencia experimental* de Claudio Bernard? Un poeta de la sensibilidad de Darío no ha leído nunca *todos los libros*. Pero los ha presenciado en la atmósfera intelectual donde se vive. Y especialmente los libros que por su prestigio persuaden con eficacia irresistible. La ciencia experimental, la novela naturalista, el objetivismo histórico, etc., subsisten todavía a principios del siglo XX, reaparecen con los estados poéticos que sugieren. Subsistirán siempre en muchos aspectos y, ante todo, si nacen de la mente lúcida y poética de un Claudio Bernard. Un libro famoso impresiona más a un poeta que respeta tanto las jerarquías intelectuales. La primera estrofa de *Lo Fatal* arranca de la cultura científica, de una última y apasionada lectura:

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

Sin entrar a tocar problemas tan vastos como son los que sugiere esta estrofa, quiero establecer una comparación entre las ideas que expresa con las de Claudio Bernard. Primeramente, establezcamos una escala de sensibilidad; esta escala, en relación con la sensibilidad y la inteligencia, no ausente en Platón con otro fin, fué elaborada por Aristóteles, penetra en el Renacimiento con amplia vibración y se enriquece con la ciencia moderna.

- 1.—La piedra dura; esa *ya no siente*.
- 2.—El árbol, es apenas sensitivo.
- 3.—El dolor de *ser vivo* (sin entera conciencia, vida animal).
- 4.—La vida consciente (el hombre).

1. — *La piedra*. Al hablar del *Coloquio de los Centauros*, vimos en Darío, la doctrina órfica y pitagórica moderna que dice que todo está animado. Sully Prudhomme, en el poema el *Tormento divino*, de *Prisma*, donde muestra la “ascensión lenta del guijarro al lirio”, dice

que el guijarro vive un poco (1). “Tú dors á ta maniére”. El poeta ha olvidado ahora, mientras reflexiona, esas bellas afirmaciones animistas y también científicas. Ahora está en otro instante y en otro plano mental. ¿Quién creará que Darío no haya adquirido conocimientos de mineralogía? A lo menos conocerá un libro de divulgación, *La ética del barro*, de Ruskin, este ingenuo y al mismo tiempo admirable tratado de cristalización. Habla Ruskin, de los caprichos, de las tristezas del cristal. La materia, antes de cristalizarse, *ha sentido*, ha sido sensible. Claudio Bernard, en la *Ciencia experimental*, dice: “los cuerpos minerales saturados caen en la *indiferencia* química y se cristalizan” (p. 88). Los atomistas no consideran, — según Claudio Bernard, — más que una sola especie de materia cuyos elementos, gracias a sus figuras, gozan de la propiedad de formar, uniéndose los unos a los otros, las combinaciones más diversas, y de constituir los *cuerpos inorgánicos y sin vida*, y los *seres organizados que viven y sienten* (p. 151). Por eso Darío escribe: “Y más la piedra dura porque esa ya no siente”, es decir, la piedra ya cristalizada que ha caído en la indiferencia química. Bastan estas citas para ilustrar la expresión: “porque esa ya no siente”. La insensibilidad de la piedra aparece en Mallarmé:

Calmé bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.
L'insensibilité de l'azur et des pierres.

Charles Guérin, en *Le cœur solitaire*, desea también esta insensibilidad de la piedra:

O Seigneur, accablez notre âme et nos paupières
D'un sommeil plus pesant et plus sourd que la pierre.

2. — *El árbol*. Las plantas, según Claudio Bernard, poseen, como los animales, sensibilidad. Hay tres clases de sensibilidad. a) sensibilidad consciente; b) sensibilidad inconsciente; c) irritabilidad; las tres son expresiones graduadas de una sola y única sensibilidad (p. 218). Bichard, según Claudio Bernard, distingue tres expre-

(1) C. A. FUSIL, *La poésie scientifique*, París 1917, pág. 176.

siones de la sensibilidad: a) sensibilidad consciente; b) sensibilidad inconsciente; c) sensibilidad insensible.

El verso de *Lo fatal*:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,

está, dentro de la amplitud poética, en la escala de sensibilidad que establece Claudio Bernard.

Charles Guérin, en *Le coeur solitaire*, 1898, exclama:

Chaque être, de la plante au poète qui prie,
supporte son anneau dans la chaîne infinie.

3. — *Ser vivo*. Creo que la expresión: “el dolor de ser vivo”; significa “el dolor del ser que vive”; “el dolor de ser vivo”, en el sentido de vida animal, que no es vegetal ni mineral. “Ser vivo” se opone a “ser árbol” y “ser piedra”, dice acertadamente Amado Alonso. El perro, el pájaro, viven y padecen. Darío presintió el alma del animal. Ha escrito *La canción de los osos* y llegó a adquirir una curiosa erudición en zoología. La sensibilidad inconsciente (según el experimentador) ya es un gran dolor:

Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo.

4. — *La vida consciente*. Nuestra sensibilidad es consciente. Y eso es la mayor pesadumbre: Ni hay “mayor pesadumbre que la vida consciente”.

En los días de angustia, cuando sentía que su fe vacilaba, al encontrarse con la ciencia que deja a un lado la causa primera, Rubén escribió *Lo fatal*. El grito universal y eterno del dolor humano asomaba en sus labios; de allí la grandeza de esta estrofa. El poeta decía lo que todos dicen y era intérprete con su palabra inspirada del sentir de cada uno. Esta insistencia de esta realidad, de este saber de su dolor que sólo el hombre sabe, hizo que Boscán pensara ya en el siglo XVI, con menos trascendencia y arte pero con idéntica estructura, este poema de Rubén en el soneto que empieza: “Tristes años y largos fui cuitado”. Estaba, es cierto, dentro del tema de la miseria del hombre y envidiaba a “la piedra sin cuidado”, puesto que no siente y yace en la indiferencia:

Contemplaba la piedra sin cuidado,
la planta mejorada en su partido,
y el animal más bajo y abatido
era, a mi parecer, muy prosperado.
Yo solo andaba fuera de ese bando.

Donde se ve en la misma escala de Rubén, piedra, árbol, animal, hombre. “Yo sólo andaba fuera”, dice Boscán; él sólo porque su pesadumbre, para expresarme con Darío, era “vida consciente”. Y el hombre es un mundo aparte; un mundo breve.

Darío ha expresado en esta bella estrofa, con vocabulario técnico, un pensamiento que viene desde el fondo de los siglos: quién más siente más padece. La experiencia del poeta lo coloca en el corazón de una verdad patética que tuvo ya su expresión en Homero: “No hay un ser más desgraciado que el hombre, entre cuantos respiran y se mueven en la tierra (*Iliada*, XVII, 445-446)”, pero la raíz de la pesadumbre rubendariana es moderna; este grito incontenible de todo ser humano, se expresa en nuestro poeta con mayor amargura que en la afirmación salomónica: “quien agrega ciencia, agrega dolor”. Este reverso, este pesimismo, arrancan de la cultura científica de nuestra época. Por eso eleva a la categoría poética un vocabulario novísimo. No se hubiera podido escribir la misma estrofa, cien años antes. Hoy no la construiría con idéntica apreciación en la escala de valores, con igual vibración afectiva, como se la dictó Claudio Bernard, al decirle que no sabemos nada de aquello que tan intensamente apasionaba al poeta.

Decharme ha estudiado las ideas pesimistas acerca de la vida y de la condición humana en Eurípides; no las dilataremos con citas de autores hasta llegar a Schopenhauer y Hartmann, que Darío conocía. Nos bastaría la *Adagia* de Erasmo para verlas vivientes en la atmósfera del Renacimiento. Basta leer algunas en el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva. No haber nacido, dice el coro de *Edipo en Colono*, de Sófocles, es la suprema felicidad, pero una vez nacido lo mejor es volver lo más pronto al lugar de donde se ha venido.

Ya se ha desvanecido el luminoso *Sueño de Scipión* de Marco Tulio. El poeta encuentra que sus ideas religiosas vacilan. Y escribe con idioma semejante al de Job:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos;
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de donde venimos...!

No saber nada es también una convicción tan vieja como el hombre. Está en Homero: “nada cierto sabemos”, en Job. Las ramificaciones de esta idea son infinitas. Ya no es el firme: “sé que no sé”, socrático, es ansiedad metafísica que nace de las limitaciones de la ciencia. Si Hugo, por ejemplo, dice: “y, ay, el hombre ignora”, no expresa, como en el caso de Dario, toda la angustia del que se sabe fatalmente perdido y no encuentra el camino. La selva obscura se ha vuelto un laberinto inextricable:

Ser, y no saber nada...

Esta angustia de no saber, domina la poesía romántica y moderna, brota de la obra de los sabios; cuando Laforgue exclama en *Le Sanglot de la Terre*:

Mourir! N'être plus rien!
Pour jamais! Sans savoir!

estas palabras fueron dictadas, como supone Fusil, por el pensamiento sabio del poeta.

La oposición de ser con no saber, es aquí una tragedia angustiosa. Dice Claudio Bernard: “La verdad, es que la naturaleza o la esencia de los fenómenos, ya sean vitales o minerales, nos resta completamente desconocida (65)”. “Nosotros ignoramos la esencia de la vida (página 66)”. “La vida es una causa primera que se nos escapa como todas las causas primeras (137)”.

Hay en Dario una idea dominante, también de categoría universal, que aparece en sus antinomias:

Y el temor de haber sido y un futuro terror...

En unos de sus *Nocturnos* exclama:

El pensar que un instante pude no haber nacido...

Esta valoración del ser o del no ser en lo absoluto, como dependiente de la casualidad o de la causalidad, está en oposición, según suponemos, a toda doctrina religiosa y hermética, y aparece, si no hay fe, como el más inquietante problema. Nuestro poeta siente este paso del ser al no ser, o lo que es peor, el no ser, el no haber sido, con pavorosa intensidad; ya dijo, en un extraño verso Lupercio Leonardo de Argensola,

Y no hay mal que se iguale al no haber sido.

La oposición de la vida y de la muerte, este “combate o lucha entre dos principios opuestos, según Claudio Bernard, el uno de vida que resiste, el otro de muerte que en definitiva ha de triunfar”, aparece en *Lo fatal*:

Y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos...

El continuo paralelismo de las imágenes de Darío con las ideas de Claudio Bernard, me induce a suponer que nuestro poeta ha escrito *Lo fatal* después de leer la obra del sabio francés. “En *Lo fatal*, escribe Darío, contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa, un fantasma de desolación y de duda. Ciertamente en mí existe desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor a la tumba. Me he llenado de congoja... cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo”. Esa congoja que se precipita en crisis de duda debió de nacer cuando la lectura de *La Ciencia experimental* lo dejó solo, sin apoyo, ante el misterio impenetrable de la vida del mundo, cuando la débil luz de la ciencia experimental le iluminó el problema insondable en el seno de una oscuridad pavorosa.

Rubén en *Lo fatal* dió forma lírica, con vocabulario moderno, al viejo tema de las miserias del hombre. Es curioso confrontar esta poesía con el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva. Véase cómo habla Aurelio en este diálogo: “Cada vez que me acuerdo que soy hombre querría, o no haber sido, o no tener sentimiento dello”. “Fuera mejor no haber nacido”. “La flaqueza de su entendimiento por la cual no pue-

den comprender las cosas, como son en verdad". "El mayor bien que tenemos es la ignorancia de las cosas humanas". "Y meteros en tal ceguedad y en tal olvidó que no viérades la miseria de nuestra humanidad"... "A plantas y a las piedras sacándolas de sus lugares naturales, do tienen vida". "Y nos amenaza (el entendimiento) con los (males) venideros antes de ser llegados". "Mejor me parece carecer de aquella lumbré (del entendimiento) que tenella para hallar nuestro dolor con ella". "Y entre tanto se les pasa el tiempo de la vida y los lleva a la muerte... (la cual nos espera encubierta)". No es difícil que el *Diálogo* de Pérez de Oliva haya sido también leído y meditado por Darío.

Amado Alonso estableció una sabia correspondencia estilística entre esta poesía y la célebre estrofa de Miguel Angel:

Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che'l danno e la vergogna dura:
non veder, non sentir m'è gran ventura,
però non mi destar, deh! parla basso.

Darío leyó en Vasari durante su viaje por Italia, en el "gran Vasari", como le es grato llamarle, esta estrofa del Buonarrotti.

Los versos de Boscán y Miguel Angel están circunscritos por "hasta" y "mientras"; se quiere ser irracional, insensible, mientras esto acaece; los dos, platónicos y católicos, tienen resuelto el problema de la finalidad. Rubén no. No es improbable que parta del "no ver, no sentir", y con el ímpetu natural del *Beatus*, del "Dichoso el que...", piense en la piedra y en los seres que no tienen conocimiento cabal. Tibulo (II, IV), se lamentó, también condicionado por el *nunc*, ahora; "antes que sentir tamaños dolores, dice Tibulo, quisiera ser una piedra en la tendencia pirrónica de las miserias del hombre", sin dejar la dialéctica platónica, tan distinta, del dolor y del placer en la zona de los cirenaicos. Aunque esté presente Platón, esta poesía es antiplatónica. En *Lo fatal* no se menta el alma ni el espíritu; está la avidez de los sentidos inmediata y presente: "y la vida que tienta con sus frescos racimos", lo irremediable del límite sin consuelo con la muerte, concepción antisocrática, "que espera". La palabra "carne", arranca en Rubén de sus estu-

dios de la teoría del placer y del dolor. En Aristipo, según Brochard, la carne entregada a ella misma, gusta la satisfacción. Esa satisfacción se amarga en Darío con el problema de la científica ignorancia del hombre. La confrontación del hombre con la naturaleza, que recomendaba Mallarmé, se encuentra ya en los versos de Boscán que citamos.

EL CANTO ERRANTE

EL CANTOR VA POR TODO EL MUNDO

Estas estrofas de pareados eneasílabos se encuentran en poetas franceses, en Catule Mendés (*Serenades*, 1889), por ejemplo:

Naguère, au temps des églantires,
j'avais des peines enfantines.

Mon coeur se gonflait sans raison
sous les lilas en floraison.

Simple prólogo del libro *El canto errante*, muestra la condición errabunda del cantor que va por todo el mundo. Catálogo rimado de lugares y vehículos, forma un breve poema de *peregrinatione* remotamente horaciano. *El canto errante* reúne poesías escritas en diversas épocas, de 1886 a 1906, y en distintos países, Chile, Nicaragua, la Argentina, España, Francia.

METEMPSICOSIS

Darío publicó en *La Biblioteca* (1896), *El hombre de oro*; esta narración es parte de una novela que no concluyó y que se desarrolla en los comienzos del Imperio, en Roma. La novela histórico-psicológica de la segunda mitad del siglo XIX elige Roma, Bizancio, el mundo alejandrino y griego, Cartago con *Salammbô*. La poesía recibe también un nuevo aporte de la erudición histórica y arqueológica. Basta leer los sonetos de Heredia. Cleopatra, a quien Darío llama en *Prosas Profanas*: “encantadora de coronas”, era, en la época en que el poeta escribió *Metempsicosis* (1893), una divinidad extraña y fascinante. El liberto Rufo Galo, soldado a quien “la imperial becerra” le dió “un instante audaz de su capricho”,

nos cuenta la extraña aventura de una de sus vidas anteriores.

Yo fui llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fui comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.
Eso fué todo.

No se sabe quién es ahora el ser donde mora el alma de Rufo Galo. Ni cual es el medio donde Darío estudió esta metempsícosis. Conocía ya en Luciano, el famoso gallo de Micilo que fué el mismo Pitágoras. Pero nuestro poeta, no sonríe ni se burla, habla con tono contenido y misterioso. La repetición “Eso fué todo”, acentúa el enigma. Más que en lo que dice Herodoto, el poeta está en la línea de escritores que desde el *Menón* (81, C.) de Platón, han hablado de la metempsícosis dentro del misterio religioso. El asunto de esta poesía se desprende del soneto *Semíramis*, de Banville. Darío conocía la vida de Antonio, escrita por Plutarco, y quizá *Una noche de Cleopatra* de Gautier.

A COLON

A Colón, esta imprecación a Colón, forjada en verso dodecasílabo de seguidilla debió de ser escrita en la misma época que el *Elogio de la seguidilla*; en el metro usado por Salvador Rueda y Federico Balart, poeta que Rubén estimaba poco. En esta poesía escrita en el año del cuarto centenario del descubrimiento de América, ve el estado político e intelectual de nuestro continente con mirada sombría; lo prefiere en el tiempo precolombiano y en el esplendor de Atahualpas y Moctezumas. Su erudición histórica, que se advierte por lo afinado de las alusiones, muestran lo que Rubén había trabajado al documentarse para escribir su poema indígena *Tutecotzimi*:

 Mi piqueta
trabaja en el terreno de la América ignota.

En *Tutecotzimi* escribió un “poema de bárbaro”, quizá inspirado por Leconte de Lisle, americanista y exótico, aplicándose a la América prehistórica, a su América indígena.

En estos versos a Colón aparece la reciente lectura de *Cándido* de Voltaire (cap. XX y XXI); ninguna obra deja una impresión más cruel del hombre y del mundo; la única región que se salva de ese ser maléfico y diabólico que gobierna la tierra es El Dorado; a esa región la pinta Darío en la América anterior a la conquista. A *la canaille écrivante* del *Cándido* la encuentra también en América:

La canalla escritora mancha la lengua
que escribieron Cervantes y Calderones.

ISRAEL

Quizá este misterioso soneto haya nacido de la meditación del destino del pueblo de Israel, de la copiosa literatura del tema del Judío Errante, de libros como el de Saint-Yves D'Alveydre acerca de la misión de los judíos. El estilo es sibilino, casi calcado en los oráculos:

¡Israel! ¡Israel! Eso será en la hora
en que cante a los cielos la alondra pecadora,
y en el profundo abismo se conmueva el grande ojo.

Este soneto, claro en su conjunto, pero oscuro en sus detalles, está impregnado de reminiscencias bíblicas. En Ezequiel aparece, más que en otro libro bíblico, la tragedia del destino de Israel. Quizá Darío, al leer al profeta ha exclamado: “¡Israel! ¡Israel!” Darío domina ya la Biblia. Veamos algunas semejanzas de expresión en Ezequiel y Darío:

¡Israel! ¡Israel! ¿Cuándo de tu divina
faz en la sangre pura resbalará el diamante?

Ez., 14, 6: Por tanto di a la casa de Israel: Así dice el Señor Jehová: Convertíos y volved de vuestros ídolos, y apartad vuestro rostro de vuestras abominaciones; 16, 9: y te lavé con agua y lavé tus sangres de encima de ti (la sangre pura, en Darío); 16,22: cuando estabas envuelta en tu sangre; 22, 4: En tu sangre que derramaste has pecado; 36, 25: Y esparciré sobre vosotros agua limpia; etc.

¿Cuándo el brazo de luz dará al Judío Errante
el vaso en que se abreve del agua cristalina?

La lectura de Ezequiel le ha sugerido el deseo de la redención del pueblo de Israel. Cristo es el brazo de Dios (Isaías, 53). En el mismo Isaías, a Israel: "Levántate, resplandece; que ha venido tu lumbre y la gloria de Jehová ha nacido sobre ti (60); y en el capítulo 52: Jehová desnudó el brazo de su santidad, etc. Jesucristo, como explica Luis de León, en *Los Nombres de Cristo*, es el brazo de Dios. Del pueblo de Israel no redimido se ha creado el mito del Judío Errante. Jesucristo es el agua de la vida eterna (San Juan, 4, 14): Mas el que bebiere del agua que yo le daré, para siempre no tendrá sed, etc. ¿Cuándo el pueblo judío se volverá a Cristo?, es la interrogación del poeta. Quizá la alondra esté como el anuncio de la aurora que es Cristo.

Y en el profundo abismo se conmueva el grande ojo.

En Ezequiel (7, 4; 8, 8; 20, 17): "Y mi ojo no te perdonará; No perdonará mi ojo; Los perdonó mi ojo". Será cuando Dios se conmueva y perdone a Israel. En Ezequiel (37, 26-28) está la promesa: Y concertaré con ellos pacto de paz, etc.

Ponga su blanca mano nuestro príncipe Cristo,
ponga su blanca mano sobre el infierno rojo.

Ezequiel (55,3): "Y extenderé mi mano contra ti"; 37, 1: "Y la mano de Jehová fué sobre mí". Cristo, como le llama Luis de León, es Príncipe de paz.

En la Epístola de San Pablo a los romanos (11, 26) está la promesa de la salvación de Israel: "Y luego todo Israel será salvo; como está escrito: vendrá de Sión el libertador"...

Con todas estas citas no se ilumina enteramente el sentido del soneto. Ni siquiera hemos agotado las reminiscencias bíblicas, por ej.: ¿Cuándo el viento del río?, que recuerda el célebre salmo 137: "Junto a los ríos de Babilonia" y al mismo tiempo el destierro secular del pueblo de Israel. "El santo y el aristo", son dos jerarquías esenciales, según un concepto bifronte de eminencia.

¿Cuándo será la cabellera que se inclina
agitada por un viento perseverante?

Estas palabras significan posiblemente la fe y la ado-

ración. Son las cabelleras de los que adoran a Cristo en el descenso de la Cruz; significan la fe continua, en oposición al espíritu indócil de Israel; el viento de la fe las agita, de la fe que no desmaya. En Darío aparece la visión de la pintura, unida a tácitas reminiscencias de la Biblia. En Isaías (54, 3): Inclinad vuestro oídos, etc. En su época participó Rubén de una corriente ocultista del lado del exotismo hermético de la *Cábala* que influyó en casi todo el período romántico. Una poesía de su edad juvenil, *El salmo de la pluma*, tiene signada cada estrofa con una letra hebrea: *Vau, zayin, jeth, teth, lamed, mem, nun, samech, hayin, phe*. La ortografía de las letras, según se me advierte, *zayin*, por *zain*; *jeth* por *heth*, es marcadamente alemana. Quizá ha querido dar a cada estrofa el sentido que cada letra del alfabeto hebreo tiene en *La Cábala*. La numeración que escoge es la siguiente: 6, *vau*; 7, *zayin*; 8, *jeth*; 9, *teth*; 12, *lamed*; 13, *mem*; 14, *nun*; 15, *samech*; 16, *hayin*; 17, *phe*.

Puede ser que haya imitado el Salmo 118 de David que consta de veintidós estrofas numeradas con las letras del alfabeto, o los *Trenos de Jeremías*, especialmente el primero, o las *Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebreaica*, de Quevedo, pero Quevedo escribe: *zain, heth, ain*, y no: *zayin, jeth, hayin*, como lo hace Darío. La elección de las letras, de la sexta a la novena, y de la duodécima a la décimoséptima, y el ser diez, tiene también su misterio en *El salmo de la pluma*. En su niñez precoz había tenido cierta iniciación masónica y en su *Autobiografía* se burla de lo que llama “endiablada y simbólica liturgia”. Estos antecedentes y su conocimiento de ciencias herméticas, quizá expliquen la oscuridad del soneto a Israel, obra de intencional secreto.

SALUTACION AL AGUILA

La *Salutación al águila* disuena al lado de *Los Cisnes* y de los versos a Roosevelt de *Cantos de vida y Esperanza*. Darío, al admirar la potencia de la simbólica águila del Norte, la ve en la obra incesante de trabajo y de paz; la

ve también en la “actividad eterna” que no es paz, en “la agitación combativa”:

En tu pico y tus uñas está la necesaria guerra.

Exalta la fuerza vencedora. Estos versos señalan un entusiasmo momentáneo, e innegablemente están en oposición con el anterior espíritu del poeta.

¿Quién no admira un instante la potencia avasalladora? El poeta canta la fuerza, la moral de la fuerza, la magnífica energía que todo lo vence. Ha pensado con Walt Whitman, con los propulsores de la actividad material; ha sentido únicamente:

La actividad combativa de nuestro globo vibrante.

Las dañosas ideas del materialismo progresista, de una actividad que si no arranca de la justicia y no se dirige al perfeccionamiento moral es sobremanera nociva, le deslumbran. El libro hoy olvidado de Demolins acerca de la superioridad de los anglosajones, se grabó, sobre todo por su título, en el espíritu de los escritores americanos; así se explica el pedido que expresa este verso:

Tráenos los secretos de las labores del Norte.

Darío vivió los sentimientos de su tiempo y admiró lo que es siempre admirable, el esfuerzo humano, la voluntad invencible, pero él sabía bien que eso no era todo; queda el otro orbe de esfuerzo y de voluntad; queda la raza latina, la raza mediterránea, que él ha exaltado continuamente. Dice al águila:

Y que los hijos nuestros dejen de ser los retores latinos,
y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter.

Pero quizá lo que haya que pedir sea una cultura más arraigada e intensa, una educación de la voluntad, olvidada cuando se pierde la tradición de las virtudes morales. El poeta está más en lo alto, está en la idea de conciliación, y el mismo áspero materialismo adquiere belleza intelectual y valor de prédica generosa. Al fin lo que el poeta quiere, es lo que está en la voz unánime de escritores franceses y españoles: Labor. Es el consejo de Hesíodo, la invitación al trabajo que viene desde las raíces de nuestra raza latina.

El poeta saluda al águila, la evoca en sus símbolos, águila de Júpiter, de Patmos, águila de Zaratustra en las páginas de Nietzsche, a quien ahora escucha; el siglo se vuelve al dinamismo; descubrió Rubén en Heráclito “la actividad eterna” de que habla en esta oda. No puede pensar en el reposo. “No hay lugar para el reposo en una concepción heraclitiana del mundo”, leyó en Brochard. Adicto a la doctrina, la expone como preceptor de la América hispánica. “No es humana la paz”, nos dice; pero desea: “la oliva de una larga y fecunda paz”, paz combativa, de esfuerzo, de trabajo.

Esta oda sin rima, casi pindárica, escrita en versos que son tentativas de hexámetros, tiene la virtud de sugerir, con el vigor triunfal del águila y la vehemencia, el anhelo de ennoblecimiento y de gloria para la tierra patria de América hispánica.

DESDE LA PAMPA

Visión de la Pampa, saludo enternecido a los argentinos. El sol “cincelado en oro fino sobre el palio azul del viento”. “La verde maravilla” del campo. La vaca roja, el gaucho, el toro. Las aves, el pampero.

El latido de la epopeya. La libertad, la bandera, San Martín. “¡Argentinos! ¡Dios os guarde!” La gratitud del poeta y el amor a la tierra. Visión solar de gloria. Del Rubén que describe con la naturaleza circundante. Y de esas extensiones, hecho de barro y de alma ve pasar al gaucho que exalta en *Prosas profanas*:

Y un espectral jinete como una sombra cruza,
sobre su espalda un poncho; sobre su faz dolor.

Era el postrer gaucho que se llevaba el corazón de la patria. Hay una Argentina gaucha que él ha visto. Hecha de nobleza y de arrojo, hunde su pie en la heroicidad de nuestra historia; sin esa levadura, se va la patria. Detengámoslo. La Argentina tiene como joya el sol de su bandera:

¡El diamante que prefiere la República Argentina
Vuestro sol!

Así en Virgilio (Eneida VIII, 590) Vénus prefiere a
Lucifer entre todos los astros del cielo.

REVELACIÓN

En el párrafo de la Mitología de Ménard, titulado *Pan dios universal*, se recuerda la célebre anécdota de la voz misteriosa que se oyó, bajo el reinado de Tiberio en una nave, y que decía: “El gran dios Pan ha muerto”. Esta leyenda ha originado una literatura a fines del siglo XIX. Cito a Ménard como fuente inmediata, por las palabras que dedica a Pan en su significación de Todo, al dios universal que Víctor Hugo exalta en el *Sátiro*; pero Darío ha leído en fuentes más amplias. Tamus, el egipcio que recibió la noticia de la muerte de Pan, y debía anunciarla en Palodes, gritó hacia tierra: “El gran Pan ha muerto”. Darío lanzó su grito desde el acantilado que se alza sobre el mar, grito que llenó de viento y de sal su boca. Gritó:

A la visión azul de lo infinito,
al poniente magnífico y sangriento,
al rojo sol todo milagro y mito.

Ahí siente que sorbían en el viento y en la sal, “como una comunión de comuniones”, la vida universal latente, y oyó la voz de Pan:

que anunciaba su vuelta en el concierto
maravilloso de sus siete cañas
Y clamé y dije mi palabra: “¡Es cierto,
el gran dios de la fuerza y de la vida,
Pan, el gran Pan de lo inmortal, no ha muerto!”

Esta revelación de la inmortalidad del dios Pan, está dentro del misterio de las revelaciones. En esta poesía Darío es misteriosamente panteísta. Vive vidas anteriores como en *Metempsicosis* y en *Hondas*.

Algunas expresiones de *Revelación* son bíblicas: “Clamé y dije”, recuerda a Daniel: “gritó y dijo”, “hablé y dije”, etc.

Y vi azul y topacio y amatista,
oro, perla y argento y violeta
y de la hija de Electra la conquista.

Las innumerables descripciones de la hija de Electra y de Taumante, Iris, desde Homero, no explican cuál podría ser esta conquista; todas las hipótesis, en relación

con la literatura clásica, parecen inadmisibles; puede ser Tetis, el mar, en la *Iliada*; el poeta tornó la vista “a Thalasa maternal”, el Océano, padre de los dioses, le llama Homero, y vió siete colores y la extensión que Iris conquista con su vuelo. Darío tiene una predilección virgiliana por Iris, a quien, como hemos visto en el *Coloquio*, no confunde con el arco iris que es la huella luminosa de la celeste mensajera. Al imaginar a Iris, Darío le llama “la hija de Electra”. Pudo tomar esta nota genealógica de la *Teogonía* de Hesíodo o de cualquier mitología, donde se dice que Iris es hija de Taumante y de Electra. Lo particular en Darío es la perífrasis: “la hija de Electra”. Ovidio le llama “mensajera de Juno”, *Met.*, I, 270; Dante, *Purg.*, 21, 50: “figlia di Taumante”. Nicolás Fernández de Moratín, en el poema *Las naves de Cortés*, escribe:

Cual descogiendo el arco variado
la ninfa de Taumante hacia poniente
trae mil colores con el sol enfrente.

Parece que Darío hubiera estado en el secreto de la perífrasis. En el *Coloquio de los Centauros* habla de “la banda de Iris”, por el “arco de Iris”, el arco iris; creemos que ve a la mensajera de los dioses como en los versos de Ovidio, *Met.* XI, 632, que Sánchez Viana traduce así:

Huyendo por el arco, por do vino,
al cristalino cielo se subía.

: Con entonación arcaica el poeta dice: “Y oí; y vi”.

Y oí la voz del dios de las montañas...
Y escuché el ronco ruido de trompeta...
Y vi la singular doble serpiente... —
Y vi azul y topacio y amatista...

Y Ezequiel (I, 4): “Y miré; 24 y oí el sonido de sus alas; 27, y vi...” Cuando el poeta ve azul y topacio y amatista, emplea raras imágenes de Ezequiel. En la visión del capítulo I, el profeta ve los siguientes colores: De bronce bruñido, de carbones de fuego encendido, de cristal maravilloso, de piedras de zafiro. “Y vi azul y topacio y amatista”, es reminiscencia de Ezequiel (I, 26): “Y vi apariencia como de ámbar, como apariencia de fuego”... Al hablar del resplandor que está alrededor

de la visión, Ezequiel (I, 28), dice: "Cual parece el arco del cielo que está en las nubes, el día que llueve, así era", etc. La perifrasis: "De la hija de Electra la conquista", está sugerida por las visiones y reforzada por la extraordinaria historia que relata Plutarco; el triple grito: "el gran Pan ha muerto". Este grito asombró al mundo antiguo. Rubén, oye la voz de Tamus que le transmite desde la nave, la noticia, en la consternación universal, y de lo alto de la roca, en su mundo visionario, contesta que no ha muerto. Darío vió el iris en el mar. Lo describe, con súbita impresión misteriosa, en versos íntegros con nombres de piedras y metales preciosos y colores:

Y vi azul y topacio y amatista,
oro, perla y argento y violeta, etc.

Así también cantó Ariosto (*Orlando*, XXXIV, 49 50):

*Zaffir, rubini, oro, topazi e perle
e diamanti e crisoliti e iacinti...
Azurri e bianchi e verdi e rossi e gialli...*

Darío conocía bien su divino Ludovico y fué al cielo "en la bestia de Orlando". Hugo, Gautier, gustan de estas enumeraciones, que se encuentran en poetas contemporáneos de Darío, en Aurier, por ej.:

*Les jades, les onyx, les verres, les émaux,
les coryndons, les jais...*

El panteísmo lo gana de nuevo en este extraño poema alucinante; fué sacerdote del Dios Pan, del Todo. Muchas veces lo he culpado a Hugo, cuando el *Sátiro* intimida a Júpiter: "Yo soy Pan; Júpiter de rodillas". Júpiter, Dios, el primer motor, mueve los elementos; los mueve el espíritu en la revelación de Anquises a Eneas: *mens agitat molem*. En Rubén "el hendido pie hace brotar el trigo" que sustenta "a la tribu ideal" en su desierto. Y en el poeta late el Dios donde está todo: "Yo estoy contigo y estoy en ti y por ti: yo soy el Todo". Contradictorio y verídico, nacen de su alma las palabras como la voz del oráculo de la gruta sagrada. No juzguemos con examen frío este grito que lanzó desde la roca con los labios llenos de sal marina, con la irrespon-

sabilidad del inspirado. En el misterio nocturno, hijo de la tierra, oyó y gritó a lo infinito.

EN ELOGIO DEL ILMO. SR. OBISPO DE CORDOBA
FR. MAMERTO ESQUIU, O. M.

En los mismos años en que Darío dijo su *Responso* al pecador Paul Verlaine, escribió, con las mismas estrofas, el *Elogio* del evangélico varón Fr. Mamerto Esquiú, En el *Responso a Verlaine* brotan, como en un epigrama antiguo, las rosas y los pámpanos; las visiones antiguas de ultratumba se animan de una Arcadia extraña; y el poeta quiere que el alma, todavía no purificada del sátiro, contemple

...sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
y un resplandor sobre la cruz!

Ahora, quién tañó “la zampoña verleniana”, elogia a un elegido del Señor. El vocabulario está esmaltado de palabras litúrgicas: báculo, lirio, cilicios, martirios, salterio, vírgenes, santos, cáliz de virtudes, copa de cantos, azucena, palomas, aprisco, címbalo, coro, etc.

La Adoración del Cordero del cielo en el altar, inspiró el cuadro de Van Eyck, en el misterio de la unión, de la Santa Víctima inmolada:

Quando la hostia, esa virgen, y ese mártir, el cirio,
ante su imagen dígan el místico martirio,
en que el Cordero ha de balar.

Darío cita las palabras iniciales del *Himno de la Epifanía* de Prudencio: *Salvete flores Martyrum* (v. 125) que la Iglesia canta el 28 de diciembre, en el día de los Santos Inocentes.

¡Oh luminosas Pascuas! ¡Oh Santa Epifanía!
¡*Salvete flores martyrum!* canta el clarín de día
con voz de bronce y de cristal:
Sobre la tierra grata brota el agua divina,
la rosa de la gracia su púrpura culmina
sobre el cayado pastoral.

La tierra grata parece significar el mundo santificado por la encarnación de Cristo. El agua divina, puede ser

el agua que purifica con el bautismo, el agua exorcizada con la bendición; pero lo es innegablemente el agua de vida de que habla Jesús (San Juan, IV, 10), el agua de la fuente de vida eterna que hizo brotar Jesucristo en el mundo (San Juan, IV, 14). La rosa en el cayado, quizá esté en el pasaje litúrgico de la Misa del 1º de enero: *Germinavit radix Jessé*: el tallo de Jessé ha florecido; la gracia de Dios Nuestro Salvador ha aparecido a todos los hombres; (A Tito, 2, 11). Parece recordar el día del Señor (*Isaias*, II). El triunfo de Esquiú ante Dios, está expresado como en el coronamiento de la Virgen de Fra Angélico (fig. 49).

Trompetas argentinas claman su triunfo ahora,
trompetas argentinas de heraldos de la aurora
que anuncia el día del altar...

Darío, lector de Péladan, conocía la literatura de los rosacruces; estuvo, podríamos decir, iniciado en la orden de la Rosa Cruz. Péladan ha difundido en sus libros y en su acción continua el nombre y la obra de los rosacruces franceses y fué combatido por Huysmans.

Sería curioso que el poeta, que tuvo continuamente bajo su mirada alguna alusión a la Rosa Cruz, piense, con indiferencia hermética en la rosa y en la cruz, al finalizar su elogio de Esquiú:

Y bajo el arco inmenso de la divina Fama,
gabo una rosa y una Cruz.

Según la simbología de los rosacruces "La cruz coronada por la Rosa significa que la Rosa, símbolo de la Divinidad, sólo puede alcanzarse por el sufrimiento de la vida mortal, simbolizado por la Cruz". Péladan, en el libro *Comment on devient mage* (1892), dice que "la fama tiene alas: la Cruz está en el centro de la Rosa, y la Rosa en las alas abiertas". Los rosacruces son católicos. "Sé católico, escribe Péladan, para llegar a ser mago".

Cincela su epigrama como buen discípulo de la *Antología griega*. Ya advertía Salcedo Coronel, en los comentarios del *Polifemo*, que "la rosa se esculpía en el sepulcro de los antiguos".



Fig 48. — FRA ANGÉLICO: Coronación de la Virgen (fragmento)

Trompetas argentinas claman su triunfo ahora,
trompetas argentinas de heraldos de la aurora...

VISION

Visión es la *Divina Comedia* en miniatura, de Rubén Darío; el poema de la ascensión de la montaña del *Purgatorio*, o, simplemente, de la ascensión mística de la montaña, escrito en puros versos dantescos. Núñez de Arce compuso los tercetos de *La selva oscura*. La inspiración del poeta castellano deja en el endecasílabo el rumor del siglo que la aherrojó con sus imperativos y sus dudas. Darío ha visto lo que perdura en el mundo de la fe y de los símbolos. Empieza con la visión de la selva. Y ya está más allá. Ya cruzó los intrincados laberintos.

Tras de la misteriosa selva extraña,
vi que se levantaba al firmamento
horadada y labrada una montaña.

Esta montaña, — que Darío describe —, parecía “labrada por un Piranesi babélico”. Cuando Darío vió los dibujos de Hugo pensó en Piranesi. El poeta francés tuvo la obsesión del misterioso grabador y pintor italiano. En *Les rayons et les ombres* recuerda las:

Effrayantes Babels que revait Piranésé!

La poesía de las ruinas, su grandeza y su tragedia, fué revelada por este gran artista que anunciaba el romanticismo. Volney, Saint-Pierre, Musset, Hugo, Gautier, Banville, Poe, Baudelaire, Mallarmé en la reimpresión de *Wathek* de Beckford, Renan, Taine, en una forma o en otra, han recordado a Piranesi (1) o han sentido su influencia. Algunos pintores lo han imitado. Citaré, de acuerdo con Focillon, al olvidado John Martín (1789-1854), autor de *La Ruina de Babilonia* (1818) y de *La Caída de Nínive* (1828), para ilustrar una anécdota. Cuenta Vargas Vila que en 1901 ambulaba con Darío entre las demoliciones de la Exposición de París. Esta visión casi nocturna de ruinas hizo exclamar a Rubén: “Es el fin de Bizancio”, y escribir inmediatamente una

(1) Véase Henri Focillon, Giovanni Battista Piranesi, París 1818. Al final del *William Shakespeare*, Víctor Hugo pone a Piranesi en la lista de los más grandes genios.

poesía que se ha perdido. El poeta debió recordar todavía a Piranesi o a sus discípulos; persistía en su espíritu la impresión de las ruinas grandiosas. *Visión* está impregnada de Piranesi, de sus construcciones, de sus símbolos. En esa montaña se encontraba el poeta. Y allí fué su *Visión*, visión dantesca y de la gloria de Dante. Porque esta ascensión de Darío es la ascensión al espíritu del florentino de “lengua humana y sobrehumana ciencia”. Esta visión de Rubén, lo mismo que *Revelación*, viene también de la Biblia, es visión de visionario. Ezequiel, a los treinta años vió que se abrieron los cielos y vió visiones. Los animales simbólicos de Ezequiel estaban en el centro de una cosa que parecía de ámbar que estaba en medio del fuego al que rodeaba un resplandor, y tenían las alas extendidas. Y en Darío:

Colosales
águilas con alas extendidas
se contemplaban en el centro de una
atmósfera de luces y de vidas.

Estela dice al poeta: “No temas”. Y el poeta: “Oh bendito el Señor!” Y en Ezequiel (III, 9, 12), Jehová: “No los temas”. Y Ezequiel: “Bendita sea la gloria de Jehová”. Darío escribe:

Y había un vasto domo diamantino
donde se alzaba un trono extraordinario
sobre sereno fondo azul marino.

Y en el *Apocalipsis* (IV, 2, 3): “Y un trono estaba puesto sobre el cielo y un arco celeste había alrededor del trono, semejante en el espectro a la esmeralda”. Por eso en el *Coloquio de los Centauros* dice que la esmeralda imita la maravilla del azul espacio. El poeta ve que en la montaña

estaba el nido
del trueno, del relámpago y del viento.

Y en el *Apocalipsis* (IV, 5) que del trono salían “relámpagos y truenos y voces”. Este pasaje sugiere también a Darío el verso: “Y abajo donde duerme la tormenta”. Y en Schuré, en *La visión del Sinaí*, “la tempestad y el viento”. Son reminiscencias de la *Visión de Moisés*, de Schuré, los versos:

En sus flancos se diría
que hubiese cincelado el bloque espeso
el rayo.

Schuré escribe: "qu'on la dirait sillonnée d'éclairs et sculptée par la foudre". El poeta contempla los animales simbólicos:

Y el lobo y el león entre lo obscuro
encienden su pupila, cual violenta
brasa.

Lo cual es adaptación del *Apocalipsis* (IV, 6, 7): "Cuatro animales llenos de ojos"; "el primer animal era semejante al león". El lobo no figura. Darío recuerda la persistencia de los ojos. Sube hacia el trono una escala de

Hierro y piedra primero y mármol pario
luego, y arriba mágicos metales,

gradación que pudo ser sugerida por Piranesi, y con más seguridad por Daniel (II, 32, 33). Darío amplía el sueño de Nabucodonosor, de Daniel, que Dante (*Infierno*, XIV, 107-111) transforma en el coloso de Creta, para describir el santuario y el trono:

Y el vasto y misterioso muro
es piedra y hierro; luego las arcadas
del medio son de mármol; de oro puro
la parte superior, donde en gloriosas
albas eternas se abre al infinito
la sacrosanta Rosa de las rosas.

En Ezequiel: "La cabeza de esta imagen era de oro fino; sus pechos y sus brazos de plata; su vientre y sus muslos de metal, sus piernas de hierro; sus pies en parte de hierro y en parte de barro cocido". La descripción de Dante es casi traducción literal de Ezequiel. Darío hace una gradación ascendente. Las albas eternas, la Rosa de las rosas, son ya la visión suprema de los últimos cantos del *Paraíso*. Termina el poema con la palabra "estrellas". Darío quiso encender en estos versos, como filial homenaje, el resplandor que corona la palabra final del *Infierno*, del *Purgatorio* y del *Paraíso*.

El poeta, en la sombra de la montaña, iluminada en lo alto por luz sobrenatural, ha gritado:

—¿En qué lugares
vaga hoy el alma mía? — De improvviso
surgió ante mí, ceñida de azahares
y de rosas blanquísimas, Estela,
la que suele surgir en mis cantares.

Imagino el alma del poeta, sola, en los asombrosos tercetos de Dante, en el mundo de Piranesi y de Doré, en “aquella fabulosa arquitectura”, despertar en la eternidad real de las visiones, y preguntarse “¿en qué lugares vaga hoy el alma mía?”. Es está una alusión bíblica que se encuentra en los místicos, en Enrique Suso, por ejemplo: “Oh! Seigneur en quels lieux je me sens emporté! D’où me vient cet égarement”. *Livre de la Sagesse éternelle*. La traducción francesa de las obras de Suso apareció en 1899. Va el poeta con Psiquis, su alma; es su alma la que vaga; es la *divina Psiquis*, asomada a lo extraterreno. Allí ve la aparición de Estela, a quien compara en su ascensión a un lirio, el lirio al cual pregunta:

¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es tan triste?

Estela — podría el poeta decir a la manera de Poe, “a quien los ángeles llaman” Estela —fué su esposa muerta en la juventud. Ella le revela el secreto de la gloria de Dante, y como una estrella menor fulgura iluminada por la gracia de Beatriz inspiradora y conductora.

IN MEMORIAM

Esta primera Oda a Mitre, en hexámetros muy rubendarianos, que recuerda los dísticos modernos de Carducci, da una impresión de poesía antigua.

Arbol feliz, el roble rey en su selva fragante
y cuyas ramas altísimas respetó el rudo Bóreas.

Este árbol feliz es el *aeculus* de Virgilio (*Geórgicas*, II, 291-295).

multa virum volvens durando saecula vincit.

Darío escribió esta oda:

Recordando el hexámetro que vibraba en la lira de Horacio
Y a Virgilio latino, guía excelso y amado del Dante;

por eso se siente como una ráfaga vital que viene de “la selva fragante” de las *Geórgicas*. Sin embargo el poeta pensó también en el famoso cedro del Líbano, en Daniel (IV, 10-12; 20-21); así se explica esta bíblica y virgiliana línea:

Cuya sombra, benéfica tienda formata a las tribus.

En el mismo Daniel (IV, 14), parece inspirarse como símbolo de gobierno justo:

Que se melle en el tronco venerando la hoz saturnina,
y las generaciones nuevas flores y frutos contemplen;

en oposición al sueño de Nabucodonosor de Daniel: “Cortad el árbol y desmochad sus ramas, derribad su copa y derramad su fruto: váyanse las bestias que están debajo de él y las aves de sus ramas”. Y sobre todo se inspira en San Mateo (III, 10): “Ahora ya también la segur está puesta a la raíz de los árboles, y todo árbol que no hace buen fruto es cortado y echado en el fuego”. Darío quiere decir también que se melle en su tronco la hoz del tiempo que todo lo abate; de:

El tiempo que los muros altísimos derriueca.

ODA A MITRE

Esta magnífica oda, desordenada — ¿desorden pindárico?, — está encabezada por una cita de Ovidio, de la *Consolación a Livia Augusta* (460-467) atribuida al poeta de las *Metamorfosis*. El poeta supone cómo hablaría el alma de Orusus al ver la apoteosis póstuma:

Cingor Apollinea victicia tempora lauro...

Mitre podía pronunciar las mismas palabras, con sólo acomodarlas a las circunstancias actuales, al contemplar sus funerales. Esta cita latina indica el tono y el decoro de la oda. Darío habla aquí con voz inspirada; con acento oratorio; a veces, llega a la repetición tribunicia de “todo”: “Todas las libertades y todos los derechos”.

El tono alto y enfático de la significación absoluta de la palabra todo, no queda aquí mal, ni aun los dos plura-

les; no es lo mismo decir: la libertad y el derecho. Ya en el *Poema de Fernán González* (s. XIII) hay una constante insistencia en este ponderativo:

Todos los ricos omnes, e a todos los infancones.

La cita de Whitman: *Oh, captain! oh, my captain!*, tomada de las *Conmemoraciones del Presidente Lincoln*, da el acento patético de la exclamación de admiración y de angustia; y al contemplar a Mitre, según la conciencia del poeta, general de la hueste ideal, "mi General!":

Oh gran capitán de un mundo
nuevo y radiante,

donde lo deja resplandecer como a héroe antiguo, le da la aureola de la apoteosis:

Gran Capitán de acero y oro,
gran General que amaste en la acción y el ensueño
de Psiquis el decoro,
el único tesoro
que en Dios agrarda el átomo de este mundo pequeño.

Piensa, en otro aspecto de la apoteosis, el de la santidad del consejo. Lo ve en un fragmento de los *Himnos de Píndaro*:

A la sabia y divina Themis
colocaron las Parcas, según Píndaro,
en un carro de oro para ir hacia el Olimpo.

4 Toma el pasaje con leves variantes de la traducción castellana del texto de Poyard: "Primero las parcas colocaron sobre un carro de oro a la sensata y divina Themis"... "y la condujeron: "hacia" el "Olimpo". Darío da "sabia" por consejera y "divina" por celeste, "urania".

Ve a las Parcas con la pintura de Miguel Angel (fig. 50) que trae la *Mitología de Ménard*:

Que las Tres viejas misteriosas
hayan pasado en un momento
— el instante de un pensamiento —
el trabajo continuo de sus manos...

Otra cita de Píndaro nos lleva a la intención del poeta de pindarizar, de elogiar al héroe. Aparece una nueva reminiscencia de Píndaro.



Fig. 49 — MIGUEL ANGEL: Las Parcas (de una pintura del Museo de Florencia).

Que las tres viejas misteriosas...

“Los dioses y los hombres tienen un mismo origen”,
dice el lírico.

Y un pasaje pindárico y neoplatónico de la armonía del universo en correspondencia con la lira. Desentraña luego la figura de los elegidos, de los varones providenciales, que tienen “el divino elemento”. En el centro de la Oda está la presencia de la poesía. Horacio y Dante, traducidos y amados por Mitre:

En el dintel de Horacio y en la dantesca sombra,
te vieron las atentas generaciones, alto,
fiel al divino origen del dios que no se nombra,
desentrañando en oro y esculpiendo en basalto.

El oro de Horacio y el basalto de Dante. Luego elogia los hexámetros de Homero:

Sublimes como mármoles y eternos como bronceos.

Habla como Píndaro de la lira, del “alma celeste de la Lira”, con fe inmortal nacida de la entraña ilustre de la verdad de la poesía que viene de Homero a Dante, que renace con quien la descubre, purificadora, enaltecedora, resplandor de espíritu divino. Porque Darío fué mensajero, revelador, y cumplió como pudo, “en una época imposible”, lo que debió hacer con el don de la palabra, en muchos de sus versos de inspiración misteriosa dentro de la trascendencia del mito platónico.

La cita “del dios que no se nombra” debe de estar en este caso en una intención difícil de ser explicada. Dice Heródoto (II, CXXXII): “un dios a quien con cuidado evitaré de nombrar”; en el mismo libro, parag. XXXVI, insiste en no nombrar el dios. Este dios es Osiris (nota de Talbot en la antigua traducción francesa de Saliat, ed. de 1864). Queda en otra esfera la copiosa erudición, en torno de *El Cratilo* de Platón, acerca del nombre de los dioses, que llega hasta los *Nombres de Cristo* de Luis de León. En sublime pasaje dice Esquilo (*Agamenón* 161): “Zeus, cualquiera que sea tu nombre si con este te agrada ser llamado”. Darío no toca la vastísima ciencia de los nombres. Está dentro de la veta que tiene tantas ramificaciones, del dios que por temor o por otras circunstancias no se nombra, o se nombra con temor (Hesíodo, *Teogonía*). No sé qué fuente sugirió este verso a Darío. Acepto provisionalmente que el poeta ha pensado en Osiris. Consulto Ménard y Schuré, autores frecuentados por Rubén. Schuré nos conduce con Hermes a los misterios egipcios. Dice que Hermes hablaba del dios desconocido en el umbral de las criptas, pero Rubén no habla del dios desconocido al que se refiere Schuré ni al de San Pablo (Actos XVII, 23) que Renán no acepta en la *Plegaria en la Acropolis*. El ambiente místico de los misterios egipcios, si es que el poeta se considera idealmente iniciado, pudo sugerirle, tal vez, con el recuerdo del pasaje de Heródoto, la frase del dios que no se nombra. Osiris es dios solar, de ahí que Darío quizá lo haya visto juntamente con Apolo. “Osiris dice Ménard, funda la sociedad civil, da leyes a los hom-

bres”. “Osiris, es el iniciador de la más alta ciencia, el que, por los misterios pone al iniciado, según Schuré, en contacto con la inteligencia divina y le muestra el destino de las almas”. Es en Osiris donde Darío ve a Mitre, “fiel al divino origen del dios que no se nombra”.

También hay un sentido hermético en la siguiente estrofa:

Quando hay hombres que tienen el divino elemento
y les vemos en cantos o en obras traspasar
los límites de la hora, los límites del viento,
los reinos de la tierra, los imperios del mar...

Dios, según dice Schuré, en la iniciación en los misterios de Osiris, puede comunicar a algunos elegidos la facultad de elevarse por encima de las cosas naturales. Es el mismo pensamiento de Darío. Dios ha comunicado en la Biblia ese don a Daniel, por ejemplo. Estos hombres pueden triunfar, en los misterios egipcios, de la muerte, del fuego y del agua; el agua, la tierra, el aire y el fuego, es decir, los cuatro elementos, son la base de la ciencia oculta (Schuré). De estas dos citas se desprende la enumeración de Rubén: la hora: vencer la muerte, el viento (el aire), la tierra, el mar (el agua). Sin embargo en el estilo hay reminiscencias bíblicas: “Los reinos de la tierra”, es una expresión del *Libro de Esdras* (I, 2) y común en otros libros del Viejo Testamento, en varias formas: “los pueblos de la tierra” (Crónicas II, VI, 23), “los reyes de la tierra (Crónicas (II, IX, 22, 23), etc.; los imperios del mar: la Biblia dice: las islas de la mar (Ester, X, 1 Isaías, XI, 11). Darío se refiere, como es natural, a la extensión del mar, pero en forma poética. Posidón impera en el mar; la Biblia habla de las naves del mar, etc. “El divino elemento” sugiere un concepto platónico del *nous*, el espíritu; podemos considerar, en el alma humana, con Platón, el elemento dionisiaco, divino, en oposición al elemento titánico; terrestre. En la cosmogonía mística del *Timeo*, donde al hombre, formado por los cuatro elementos, de que se compone el mundo, agua, tierra aire y fuego, los hijos del Autor, los jóvenes dioses, como comenta Decharme, agregaron el “elemento divino”; el principio inmortal que les suministró el padre, y que es el alma. Los gnósticos, en la tradición platónica, llaman al alma espiritual, “elemen-

to divino"; la redención del alma se opera por el despertar de este elemento que estaba como avasallado por la vida material. Valentín, su discípulo Heracleón, tan platónicos, colocan en la eminencia los hombres espirituales que tienen ya el principio divino, el *nous*, la parte inmortal del alma según Aristóteles. El pensamiento de Darío tiende a la apoteosis de quien venció las tinieblas de las apetencias para entrar en la claridad del conocimiento supremo.

Esta *Oda a Mitre*, es el canto que glorifica al varón ilustre en la apoteosis:

Cuando, de un lauro y de una palma
precedida, ha pasado el alma
de Aquel...

como en la maravillosa *Apoteosis de María de Médicis* de Rubens.

S U M

La primera estrofa de esta poesía está inspirada, en parte, en la Epístola de San Pablo a los romanos, XI, 36: "Todas las cosas son de él, y todos son por él, y todos existen en él..." Pudo también Darío tomar este concepto de sus autores neopitagóricos; el alma, en *Divina Psiquis*, es la "chispa sacra", partícula divina, que retorna a Dios, de donde procede. En el brahmanismo, el alma del hombre es Brahma. Todo lo que existe, según Espinoza (I, def. 6 y pro. 15), existe en Dios. *Quidquid est, in Deo est*. Renán, en *Averroes y el averroísmo*, al exponer las teorías de Alejandro de Afrodisia y del Temístio acerca del alma, trae el siguiente pasaje: "Existe uno en su origen: es decir en Dios". La estrofa de Darío dice:

Yo soy en Dios lo que soy
y mi ser es voluntad
que, perseverando hoy,
existe en la eternidad.

La doctrina de Darío puede ser también una interpretación libre de San Agustín (Confesiones IV, XII) que dice que debemos amar a Dios en las almas. La perseverancia (voluntad) conduce a Dios y a la inmortalidad, por eso escribe Garcilaso:

Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
do nunca arriba quien de aquí declina.

El alma “perseverando hoy (en la tierra) existe en la eternidad”, en Dios. Sin esta perseverancia se ahoga en la materia, según los teósofos, y no llega “a la Divina luz de la unión perfecta de amor de Dios”, según San Juan de la Cruz, unión en esta vida, que anticipa la unión eterna. Para unirse a Dios es necesaria la voluntad. Darío está aquí en lo que San Juan de la Cruz llama la “noche activa de la memoria y voluntad”. Creo que nuestro poeta conocía y estudiaba el índice de alguna bella edición del autor de la *Subida del Monte Carmelo*. En el *Cántico espiritual* afirma San Juan de la Cruz que a la voluntad “pertenece la dulzura de la posesión de Dios”; Rubén tiene esta voluntad cuando entra en la vía ascética.

LA CANCIÓN DE LOS PINOS

La canción de los pinos es de las poesías más personales de Darío. En su música deliciosa puso el poeta la intimidad estremecida de su ser; ha visto su propia eternidad; se miró en lo que él es, en el pasado remoto, en lo porvenir. Esta afirmación de la propia personalidad dentro del destino, pudo nacer de su orfismo. Porque no se trata de la inmortalidad alcanzada, en una sola vida, por el arte, sino conseguido por el don inalienable de su alma.

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.

Esta triple afirmación de “yo”, quien sabe en qué re-encarnación, en qué “misión”, que él no ignora, nace en el momento lúcido de su mediumnidad. Se ha visto a sí mismo y ha contemplado su destino. No importa que después diga en *Lo fatal*:

Y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos,

en este caso ha pensado con la humanidad y el universo. Darío está iniciado en doctrinas esotéricas. Y cree o no cree en ellas. Todo depende del demonio que le habla al oído.

Quelle charson dirai-je en ton honneur,
Fin de mon cios la gloire et de bonheur?

dice a su querido pino, Ronsard. Darío no tuvo “un pino”, la canción de nuestro poeta es la canción de todos los pinos. De los pinos del Norte, de los pinos de Italia, de España, de la Isla Dorada: Mallorca. El poeta los ha conocido.

Cuando en mis errantes pasos peregrinos,
la Isla Dorada me ha dado un rincón
do soñar mis sueños, encontré los pinos,
los pinos amados de mi corazón.

Mientras escribo estas líneas recuerdo a Ruskin y con Ruskin, naturalmente a Turner. ¿Sabéis en qué difieren los pinos de Turner y el pino de Ronsard? Darío lo dice: “y en Montañas de ensueños”... Aquí están ahora los pinos de Baia, de Turner, que el poeta también conoce:

Tendiendo a la dulce caricia del mar,
Oh pinos de Nápoles rodeados de flores.

Estos son los pinos de las zonas mitológicas: “Tocó nuestra frente la alada sandalia”. Sí, la sandalia de Hermes rozó sus ramas. Entre esos bosques desapareció, al volver Olimpo, después de dar a Ulises la planta que los dioses llaman *moly*.

Los pinos de Turner se unieron a los que Darío vió y despertaron en el poeta la voz de quien se ve un instante en sí mismo y contempla su ser en lo eterno. Esta canción de los pinos es también una poesía de *peregrinatione*.

VESPER

René Maizeroy, en el suntuoso y curioso libro *La mer* (París, 1895), contempla crepúsculos de apoteosis, montañas que brillan como insignes relicarios, el golfo donde palpitan los resplandores de las estrellas (p. 143). En

los preciosos endecasílabos de *Vesper*, de Darío, hay como una leve reminiscencia, en un ampliado esplendor litúrgico, del paisaje que describe Maizeroy:

Quiétude, quietud. . . Ya la ciudad de oro
ha entrado en el misterio de la tarde.
La catedral es un gran relicario.
La bahía unifica sus cristales
en un azul de arcas mayúsculas
de los antifonarios y misales.

Esta descripción es de Mallorca. La ráfaga que “junta alientos de flores y de sales” lleva “como un eco que dijera: “Ulises”. Todavía no ha desvanecido el tiempo la leyenda odiseana que parece flotar en la ola y en “las velas triangulares”.

LA HEMBRA DEL PAVO REAL

Darío ha visto con la pintura decorativa de finès del siglo XIX el valor ornamental de los pavos reales. Así en *Sonatina* ve el “triumfo de los pavo-reales” en el jardín de la princesa. En *Heraldos* un pavo real anuncia a Makheda. La revista *La Plume*, que es revista de los simbolistas, trae, en 1896, una mujer desnuda sobre un pavo real que parece contemplarla con los mil ojos de su entreabierto plumaje; en 1897, publica decoraciones de pavos reales (ilustr. p. 305) de Louis Rhead que parecen descritas por Rubén:

En las gemas resplandecientes
de las colas de los pavones
caían gotas de las fuertes
de los Oriente de ilusiones.

En *La plume* de 1898, p. 334, Paul Aréne escribe la poesía *La femme au Paon*, y se publica una fotografía del mármol de J. A. Falguière: *La femme au paon*, juntamente con una poesía de Ernest Raynaud, que dedica a este mismo mármol. Este “triumfo” del tema se ha grabado innegablemente en la fantasía de Rubén Darío. Y ha imaginado en Ecbatana, o en Bagdad, o en Samarcanda o en Fez, una historia. En cualquiera ciudad oriental y de *Mil* y una noches “fué una vez”... Y con idioma verlenianamente especioso escribió una variante de un De Quincey oriental, del *Cantar de los cantares*; él vió, y oyó,

Y venían del bosque negro
voz de plata y llanto de oro.

Esta rara poesía se asemeja a *La femme aux paons* de Pierre Louys, (*Astarté*, 1891), con la diferencia de que los pavones que pinta el poeta francés son blancos:

Elle est rouge et nue;
Les paons sont blancs, les plumes sont blanches:

mejor dicho, Darío conocía esta poesía, inspirada en una obra del pintor Besnard. *Besnard pinxit*, escribe Pierre Louys al pie, a no ser que quiera decir que Besnard la haya ilustrado.

HONDAS

Esta breve poesía está formada por versos de ocho sílabas, alternados con tetrasílabos agudos, y que si los restituimos a su extensión son de doce formados por tres períodos de cuatro, el mismo pie que le sirvió para los versos irregulares de *Año nuevo*, de *Prosas profanas*. En *Año nuevo* transforma el metro de la traducción del *Cuervo* de Poe hecha por Pérez Bonalde y hace posible el *Nocturno* de Silva. Aunque virtualmente se encuentra en la lengua y a veces forma el romance de dieciseis con cuatro períodos de cuatro, encontramos su origen en los versos tetrasilábicos de los románticos Espronceda, Zorrilla, Bello: "Los cipreses — colosales — cabecean en el valle". No sé si Bonalde buscó sabios antecedentes latinos o griegos, el jónico menor de Horacio (*Odas* III, 12), trasladado de Alceo a la lengua latina. Parece que estos versos de Rubén son un simple juego. Aluden, con cierto misterio de vidas anteriores, al episodio bíblico, de David y Goliat (*Reyes*, XVII, 49). Rubén "soñó que era un hondero mallorquino" y se le representó la honda de David. Pero como la piedra y honda eran de Mallorca y él mallorquin, según el sueño, recuerda a Ovidio (*Met.* II, 716-129). Un estudio atento de este mito en miniatura nos daría el secreto de la memoria de Darío.

Nos hace recordar también la *Balearis fundae* de Virgilio (*Geórgicas*, I, 308-9) que casi traduce a su manera. Aunque Darío frecuentaba a Virgilio y especialmente a

Ovidio, puede ser que haya encontrado estos pasajes sobre las hondas baleares en algún estudio sobre las islas que leyó en Palma de Mallorca. Pudo encontrar allí también lo que dicen los historiadores romanos de los guerreros baleares, famosos por su honda. No hay que extrañar este vínculo que le une al pasado ilustre. El poeta conocía, lo ha sugerido muchas veces, sus clásicos. En sus primeros años, en el colegio de jesuitas, según dice “conocíamos nuestros clásicos, cogíamos al pasar una que otra espiga de latín y aun de griego”.

Julio Saavedra Molina estudia este metro de Pérez Bonalde y Rubén eruditamente en su ensayo sobre *Los hexámetros castellanos*; le llama “trocaico o peónico puro”. Se encuentra ya en Manrique:

Los placeres y dulzores de esta vida trabajada
que tenemos.

A UN PINTOR

En esta extraña poesía, que es como un eco lejano de *La canción de los bosques*, de Hugo. Darío descubre la esfera sensual y terrena y aspira a la espiritual. Las primeras estrofas, joviales, banvillescas, de incitación a la caza de colores, al arte singular que está en las corolas y en los troncos de los árboles, le hacen detenerse en el pintor; pintor de melancolías. Parece que en este pintor Ramos, viese Darío a Rop, que tanto admiraba. La lujuria, el dolor, el horror, la muerte, aparecen en el ritmo que se ha vuelto opaco y duro. Todos los signos funestos, la inminencia de flagelos espantosos, muerden su alma. Este pintor de fin de siglo, que sobrepasa con sus pinceles lo que sugería cierta iniciación baudeleriana, ofrece a Rubén angustiosa oportunidad de esbozar con la palabra el dominio depravado de la materia sobre el ser humano; sugiere lo que Dante dejó en la sombra; lo que llevó a la luz la imprenta obscena, lámina o página; el aguafuerte, metal mordido por la realidad de la catástrofe de la inmersión del alma en oscuros apesentos, frente a tenebrosos ocasos. Rubén también, en algunas líneas no quedó exento de tentar estas evocaciones; lo hace a la manera de Renoir, en la luz limpia. El tétrico color del pintor amigo, en espanto fatal; la

llama deja en lugar a la sombra. Ha llegado el poeta al estremecimiento:

Ráfagas de sombra y frío
y un errante ir...
(Vamos a morir, Dios mío,
vamos a morir!...)

Pero aparta "esa visión". Visión de nocturnidad gogyesca y horrible; quiere volver "a los colores": "Vamos a cazar colores", "ilusión los bosques dan"; contemplemos las lumbres "de eternos días". Se sale de las visiones malignas y desesperantes, a vagar en los campos libres, en los bosques un tanto ovidianos. El sentimiento del poeta, halla en la fusión de naturaleza y religión, de moral y de arte su vigor, y así ve en estos versos, como visión de consuelo y esperanza, que

El tragal suena en la misa.

NOCTURNO

El poeta está en el silencio de la noche de insomnio. Se analiza.

¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo,
soñar. Ser la auto-pieza
de disección espiritual, el auto-Hamlet!

Es la alta noche de *Hamlet*, de Shakespeare. Mientras el poeta medita, su rara memoria lo lleva a la hondura del dolor de los varones de la Biblia. Dice el célebre pasaje del *Libro de Job* (4, 13, 14): "En imaginaciones de visiones nocturnas, cuando el sueño cae sobre los hombres, sobrevínome un espanto y un temblor", y David en los *Salmos* (XLII, 5, II y XLIII, 5): "Por qué te abates, oh alma mía, Y por qué te conturbas en mí?" Y Darío:

Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno... ¡Por qué el alma tiembla de tal manera?

El poeta diluye su tristeza:

En un vino de noche
en el maravilloso cristal de la tiniebla.

La noche es como un vino, embriaga. Así se desprende

de *El Centauro* de Mauricío de Guérin. Macareo ve pasar alguna ninfa de la montaña *anivrée par la nuit*. Carlos Guérin, en *L'homme interieur* (IV, LVII) se refiere también a esta embriaguez de la noche.

L'âme s'enivre mieux, parmi l'obscurité
du suave secret des belles nuits d'été...
On dirait que d'un vin mauvais la nuit t'enivre.

Rubén toca el tema de la sangre, quizá en un sentido misterioso: "Oigo el zumbido de mi sangre". Y Carlos Guérin: "El ruido de mi sangre", en el *Sembrador de cenizas*. La interrogación de Rubén: "¿Por qué mi alma tiembla de tal manera?", ahonda el verso de Verlaine, de *Sagesse*: "*Mon ame en moi tressaille toute*."

El adjetivo "maravilloso", lugar común el más usado, sin que pierda jamás su eficacia expresiva, unido a "cristal", viene de la visión de los Querubines de Ezequiel (I, 22); en la traducción de Cipriano Valera dice: "a manera de cristal maravilloso; en la Vulgata: *horribilis*. En Ezequiel vió Rubén este extraño "maravilloso cristal".

C A S O

En 1890 escribió estas quintillas, llamadas "redondillas de cinco versos". Quintillas, redondillas, lindos juegos de rimas para personas que "no se mueven sino al son de los consonantes", según dice Boscán de las trovas del *Cancionero general*, de esas redondillas que son "para holgarse con ellas como con niños".

Niños, al fin, por su vivacidad y gracia, donde la rima y el movimiento del verso octosílabo, crean un juguete, una "nonada" armoniosa.

Rubén ejemplificó con un caso el conocido hexámetro de los *Amores* de Ovidio (III, 11):

Sic ego nec sine te, nec tecum vivere possum,

y quizá recordó el epigrama de Marcial (XII, 47) *Difficilis facilis*:

nec tecum possum vivere nec sine te.

EPISTOLAS

La *Epístola a la señora de Leopoldo Lugones*, escrita en alejandrinos pareados, cuando su alejandrino adquirió caprichosa libertad en las cesuras y las rimas, resulta, no sé si intencionalmente, un itinerario, de *itineribus*. Empieza su poema, si no es capricho poético, lo que es difícil, por Anvers, sigue a Río de Janeiro, Buenos Aires, París, Mallorca, donde lo termina. No lleva la descripción minuciosa del viaje. Describe los momentos culminantes. Habrá que recordar a Juan de la Enzina en su *Tribagia o Viaje y Peregrinación*. Cae también esta epístola rubendariana en el título de *peregrinatione*. Garcilaso, en la *Egloga* segunda, describe un minucioso itinerario. ¿Para qué volver a los orígenes épicos y líricos del género, a Homero, a Horacio? Los poetas franceses de la época de la Pléyade escriben estos *Itineraria*.

Como en esta epístola el verso tiene un estudiado descuido, rimas agudas, encabalgamientos cuidadosamente descuidados, no parece difícil que Rubén conozca algunos de estos poemas. Abunda la confesión íntima, como una respuesta de Ronsard:

J'ayme le bal, la danse, et les masques aussi...

como quien se defiende y al defenderse de lo que dicen los que ponen reparos, confiesa lo ilustremente malo:

Yo no aborro ni en seda, ni en champaña, ni en flores...
Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes,
gusto de gentes de maneras elegantes...

Igual despreocupación elegante se advierte en el *Soneto autumual al Marqués de Bradomín*, donde el escenario es Versalles, quizá pudiéramos decir el “blasón”, ateniéndonos a poetas de la Pleyade, como en la epístola anterior lo fueron Anvers — campanas, Rodenbach —, Río de Janeiro, Buenos Aires, París y Mallorca. “Erraba vulgar gente”, “un vulgo errante, municipal y espeso”, expresiones típicas del Renacimiento: *Bien loin du populaire et de la tourbe épaisse*, en Desportes. González Blanco señaló ya este intencional prosaísmo del soneto. Quizá al mismo año de estas epístolas pertenezca la que dirige a Remy de Gourmont, con el panegírico de

la estirpe española del escritor francés “nieto de conquistador”, descendiente de Cortés; le compara con Raimundo Lulio que tanto admiraba Rubén. Desde joven tuvo la propensión a la epístola sin ceñirse a la tradición métrica española del terceto que emplea alguna vez en sus epístolas primeras.

Un soneto en alejandrinos se convierte en *Esquela a Charles de Soussens*, escritor francés, suizo de origen que representó en Buenos Aires la diaria y lamentable bohemia verleniana. ¿Cómo fué en 1895, Charles de Soussens, año en que Rubén le envía esta esquela “a la vista del blanco lucero matutino”? Lo conocí en su caso. Ser familiar de la calle de Florida, este hombre dominado por la maligna dulzura del sorbo que da olvido, halló la protección del grupo rubendariano; fué huésped de los hospitales. Llevaba el incurable mal de su bohemia. Su “cabeza lunática”, parecía tener una aureola de cosas lejanas; pertenecía “a los locos de la luna”, que ambulan por esta tierra rigurosa. Soussens, traducido por *Sans sou*, debió recordar a Rubén, el Pobre Lelián, cuando le escribió “la canción famosa”: “Soussens, hombre triste y divino”...

ECO Y YO

Los ecos, en todas las formas ingeniosas que pueden interesar a Rengifo, estarían lejos del talento poético de Darío, si el poeta, a pesar de pertenecer al simbolismo, no fuera discípulo de Banville. *Eco y yo* es una poesía banvillesca, no obstante ser de tradición castellana, del Banville sin lirismo del siglo de oro, de Baltasar del Alcázar. Este juego de rimas, nacido quizá, del capricho de un instante, señala una innovación en el eco castellano; es un eco libre, donde, oculta en la nadería del artificio, se advierte la partícula áurea. Este eco es un juego banvillesco, pero también de un Banville anterior, del Hugo de *La chasse du Burgrave*, de *Odas y baladas*.

BALADA EN HONOR DE LAS MUSAS DE CARNE Y HUESO

Rubén lleva la décima castellana de Espinel y de

Calderón al endecasílabo; a un endecasílabo casi francés que recuerda las baladas desde Marot a Banville:

Pan de dolor — con la sal de lo eterno
y ojos de ardor — en que Juvencia brilla.

¿Vino galo en copa española o vino español en copa gala? Copa española transformada para recibir un vino español y francés, el zumo de dos racimos que el poeta exprime a un mismo tiempo y en un mismo vaso. El esquema de la Balada ABBAACDDC, en endecasílabos es igual al de la décima: abbaaccdde octosilábico. Dedicada esta balada a Gregorio Martínez Sierra, a quien se dirige en el envío: Gregorio.

CAMPOAMOR

La influencia de los poetas españoles en la obra juvenil de Darío, obra que él dió por no escrita, y yo no estudio, se advierte en el tono y en la versificación. Quevedo, Zorrilla, Bécquer, Campoamor, Núñez de Arce, son los modelos literarios de la primera época del poeta, como también lo fueron los americanos Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, José Joaquín Palma. A veces se advierten reminiscencias de sus lecturas de la colección Rivadeneira, por ejemplo, la de un madrigal de Soto de Rojas (t. XLII, p. 529):

Quien os tocare sienta,
cual de abejas crueles,
punta en el alma, y en los labios mieles,

que hace recordar los versos finales de la décima a Campoamor, escrita en Chile, cuando Darío tenía frescas sus lecturas de autores del siglo de oro:

Abeja es cada expresión
que, volando del papel,
deja en los labios la miel
y pica en el corazón.

En esa décima encierra un epigrama griego, probablemente, con el recuerdo de Soto de Rojas, imitador de la *Antología*, el de Meleagro (*Ant.* 163).

INTERROGACIONES

El poeta interroga con la *Antología griega*, a la abeja, al león, a la víbora, a la rosa, a la tijera de Dalila, es decir, a los símbolos. En las respuestas, no siempre anti-téticas, hay cierta intencionada incoherencia.

¡ Abeja, qué sabes tú
toda de miel y oro antiguo?
¡ Qué sabes abeja helénica?
— Sé de Píndaro...

La poesía alejandrina hubiera contestado: "Sé de Eros, de Afrodita". Esta abeja labró miel en los labios de Píndaro, según la leyenda; pertenece al enjambre que revuela en la casa del poeta y lo alimentan en la infancia; abeja intermediaria entre la divinidad y el niño predestinado. Hugo, en *Los castigos*, la ve en las dos esferas:

Vous volez, dans l'azur écloses,
sur la bouche ouverte des roses
et sur les lèvres de Platon.

En *Interrogaciones* se advierte cierto tono de los que trae Diógenes Laercio en su *Filósofos ilustres*, en la traducción de Ortiz y Sanz, (t. I, p. 202) que es la que Rubén leería:

Águila que volaste
ligera por encima del sepulcro,
¿ qué estrellada mansión estás mirando?
Soy de Platón el alma...

El Rubén de otras edades interrogará, con interrogatorio pesimista, al águila. Ya no irá como el alma de Platón al Olimpo, irá, águila que es la historia "a los montes del olvido".

LOS PIRATAS

El tema romántico de los piratas, tan distinto del de la literatura de la piratería del siglo XVI, sin olvidar la que viene del ciclo homérico hasta el período bizantino, y tan lejano al espíritu de la poesía simbolista, sugirió

a Darío este soneto que tiene una vaga analogía con los de Heredia. El verso:

La quimera de bronce incrustada en la proa,
se acerca a *Los Trofeos*. Darío prefirió la forma no cincelada, dió a la estrofa el movimiento de la ola, la agitación del viento en la vela, el impulso inicial de la aventura. Parece que hubiera contemplado un cuadro de partida de piratas. Byron, Vigny, Espronceda, Hugo, habrían asomado a su memoria al contemplar esa pintura; sobre todo Hugo con la canción de los aventureros del mar de *La leyenda de los siglos*. Sin penetrar en la compleja influencia de la poesía escandinava, en el romanticismo y el parnasianismo, con Leconte de Lisle y con la literatura moderna, no está demás apuntar también que los piratas rubendarianos parecen ser vikings (1). No conozco sino fragmentariamente, la obra de Charles-Théophile Féret, descendiente de esta fuerte raza de navegantes daneses:

Moi, barbare Danois des Iles Farøer,
En l'honneur de l'aïeul aux garbares d'enfer
Dont la proue écarlate ensanglante la mer...

Son estos piratas, quizá más que los de Byron y Hugo, los que pinta Darío; son probablemente estos "cabaleros del viento", los

Que ensangrientan la seda azul del firmamento
Con el rojo pendón de los reyes del mar.

En la ignorancia de la imagen directa de este soneto, transcribo de una adaptación moderna de las antiguas sagas, la descripción de un navío: "De loin, on distinguait la figure de dragon sculptée à sa proue et la voile d'écarlate attachée à sa haute mâture" (2). Compárese:

La figure de dragon sculptée à sa proue.
La quimera de bronce incrustada en la proa.
Dont la proue écarlate ensanglante la mer,
Con el rojo pendón... ensangrientan el firmamento...
Et la voile d'écarlate...

(1) La influencia escandinava y germánica aparece en algún pasaje de Rubén, y origina parte del bello libro de Jaimes Freyre, *Castalia bárbara* (1898) cuya fuente principal está en la traducción francesa de *Los Eddas* de Mille du Puget.

(2) Ch. Guyau et E. Wagener, *Le livre des vikings*, Piazza, París.

AUTUMNAL

En *Autumnal* aparece ya en Rubén Darío el verdadero y original poeta; le domina "la sed del ideal", algo así como la *sehnsucht* germánica, la *sehnsucht* del *lied* de Goethe. Al llegar a la aspiración a lo infinito, la siente "en la inspiración profunda".

Una vez sentí el ansia
de una sed infinita.

Ya suspira en él melancólica divagación que parece vagamente verleniana:

¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota!...

Ah les carytis! les premiéres maitresses!

Es el acento del *Voeu* de Verlaine, oído por primera vez en castellano. Pero en Darío, no es la recordación de lo pasado, sino el anhelo de porvenir, el deseo irrefrenable de lo ansiado y desconocido. El hada le muestra "las estrellas encendidas":

Era un jardín de oro
con pétalos de llama que titilan.

El jardín del cielo, el jardín de estrellas, no es, posiblemente, una imagen nueva. En *Las blasfemias* de Richepin (1884) se lo ve.

Et l'on voit au jardin du ciel
fleurir des étoiles nouvelles.

Darío fué, hasta la aparición de *Los raros*, admirador de Richepin. Pero *Autumnal*, como todas sus poesías, tiene un encanto personal, un acento propio, una gracia

OTRAS POESÍAS

AUTUMNAL

En *Autumnal* aparece ya en Rubén Darío el verdadero y original poeta; le domina "la sed del ideal", algo así como la *sehnsucht* germánica, la *sehnsucht* del *lied* de Goethe. Al llegar a la aspiración a lo infinito, la siente "en la inspiración profunda".

Una vez sentí el ansia
de una sed infinita.

Ya suspira en él melancólica divagación que parece vagamente verleniana:

¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota!...

Ah les oárytis! les premiéres maitresses!

Es el acento del *Voex* de Verlaine, oído por primera vez en castellano. Pero en Darío, no es la recordación de lo pasado, sino el anhelo de porvenir, el deseo irrefrenable de lo ansiado y desconocido. El hada le muestra "las estrellas encendidas":

Era un jardín de oro
con pétalos de llama que titilan.

El jardín del cielo, el jardín de estrellas, no es, posiblemente, una imagen nueva. En *Las blasfemias* de Richepin (1884) se lo ve.

Et l'on voit au jardin du ciel
fleurir des étoiles nouvelles.

Darío fué, hasta la aparición de *Los raros*, admirador de Richepin. Pero *Autumnal*, como todas sus poesías, tiene un encanto personal, un acento propio, una gracia

indefinible que no pertenecen a sus modelos. Cuando el poeta escribe:

¡Oh, nunca,
Piérides, diréis las sacras dichas
que en el alma sintiera!

parece que recuerda a Garcilaso (*Egl. I, 235-6*):

Lo que cantó tras esto Nemoroso
decidlo vos, Piérides; que tanto
no puedo yo ni oso...

Adviértase que Garcilaso escribe Pi-é-ri-des; de igual manera Góngora (*Polifemo, v. 360*): “Referidlo, Piérides, os ruego”; lo mismo hace Darío; la palabra Piérides, es esdrújula con diéresis, de cuatro sílabas. En Garcilaso hay una religiosa emoción al llegar a la suprema región lírica alcanzada por su arte, no por obra propia sino de las Musas inspiradoras y eso le lleva a recordar el lugar antiguo con Virgilio (*Buc. VIII, 64*) *Dicite, Pierides*. Darío, por osadía juvenil o por inadvertencia se aparta del sentido antiguo del *Decidlo, Piérides* y cree que nunca ellas podrán expresar lo que sintió en ese instante. Yo soy ortodoxo y no me aparto de lo que aprendí en Quíos. Darío tampoco tuvo la irreverencia de Tamiris. Es reveladora la cita inicial: *Eros, Vita, Lumen*; Hugo, en *Las contemplaciones* escribe: *Nomen, Numen, Lumen*, las denominaciones de San Juan a Dios, tan famosas entre los ocultistas, son: *Vita, Verbum, Lux*. Darío ha intercalado el Eros griego en cita latina. Los bellos versos:

La aurora
vino después. La aurora sonreía,
con la luz en la frente,
como la joven tímida
que abre la reja, y la sorprenden luego
cientas curiosas, mágicas pupilas,

traen a la memoria una estrofa de Olegario Andrade de la paráfrasis de *Stella* de Víctor Hugo:

El cielo estaba oscuro, pero al verla
su tenebrosa faz se sonrojaba
como amante embozado que sonríe
al acercarse a la mujer amada;

pero se parece más a Gaultier (*Voyage en Espagne*): “Todas las cimas se tornaron de rosa como jóvenes a la vista de un amante... mostraban un rubor púdico al ser sorprendidas”...

ANAGKE

La composición Anagke — el título descubre el pesimismo romántico — lleva al final, como observa el sutil don Juan Valera, una blasfemia. Contento, amor, delicia, lirio del viento, la paloma, canta su dicha.

—¿Sí? — dijo entonces un gavilán infame
Y con furor se la metió en el buche.

Suprime don Juan, en su noticia de Azul “los versos que siguen”. Estos versos entran en el problema de la finalidad. En Rubén Satán aplaude y el Señor se pone a meditar. “¿Con qué fin fué creado este mundo?” pregunta Cándido en la novela de Voltaire? “¿Creéis, replica Martín a una pregunta de Cándido, que los gavilanes se hayan comido siempre a las palomas?” El desahogo final, no es *burla de Dios*, como cree Valera, dice González Blanco, citado por Días Plaja: “es demasiado burdo el argumento tan trillado por los *antifinalistas*, del bien y del mal, de la paloma y el gavilán”. Justísimo.

Pero, Rubén hubiera preferido que el gavilán no se coma la paloma. Sin pensar que él también se las comía. Y que en la Pampa, se dedicó a la caza: “Allí nemrodicé, con excelente puntería, contra martinetas, avestruces, tordos y pechirrojos... Allí atishé, con las botas dentro del agua, bandadas de patos, y perseguí a ese espía escandaloso del aire que se llama el “teru-teru”. No juzgaré a Rubén con otra ley que la que pueda aplicar a Góngora y a todos los enamorados de la belleza y que la matan. Esta insensibilidad nos lastima, es humana. Pero, ¿no es el poeta el latido de la universal fraternidad divina en el alma de las cosas?”

CAUPOLICAN.

Dice Darío que su soneto *Caupolicán*: “inició la entrada del soneto a la francesa en nuestra lengua”. Al

menos según mi conocimiento, agrega. No afirma que haya sido el primero en escribir sonetos alejandrinos. En ediciones del siglo XIX aparecieron sonetos en versos alejandrinos que Darío pudo conocer. En los *Dos tratados de Cipriano Valera* (1588), que reprodujo Usoz en 1851, hay *Dos sonetos en loor de esta obra*, en alejandrinos. Estas dudosas estrofas, que quizá encierren algún misterio, tienen versos informes, claudicantes, pero innegablemente alejandrinos, escritos por un lector de poetas franceses:

El Pastor Dios con-nos a zelos provocando,
Viendo t'enflaquecer quiere so su cayado
Apazentarte ya. Abajad por subir:
De Charybdís huyendo a su puerto id surgir.

Adviértase que estos versos son del mismo género de alejandrinos que Iriarte llamaba de trece sílabas:

En cierta catedral una campana había
que sólo se tocaba algún solemne día.

Con metro muy parecido escribió Sinibaldo de Mas, alrededor de 1832, un soneto a doña Josefa Masanes, “en tredecasílabos”, según él les llama, que empieza:

Fragante y rubicunda entre sus hojas bellas
es la rosa al nacer, de cética figura,
mas ¡ay! su lozaría un día, un rato dura
y su fragancia muere y su camín con ellas.

El *Soneto en alejandrinos* de Pedro Espinosa, fué publicado por primera vez en castellano en 1895, en el prólogo de la edición de las *Obras de Gutierre de Cetina de Hazañas y la Rúa*. Apareció después en la *Segunda parte de flores de poetas ilustres* (Sevilla, 1896), segunda parte que se conservó inédita desde 1611; en la obra *Pedro Espinosa* (Madrid, 1907), de Rodríguez Marín; en *Estudios de crítica literaria*, de Menéndez y Pelayo (t. IV, 1908), y en las *Obras de Pedro Espinosa*, edición de Rodríguez Marín (Madrid, 1909).

En el tomo III, columna 253, del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid, 1888), de Bartolomé José Gallardo, aparece, con la misma particularidad del empleo de hemistiquios agudos, el primer cuarteto de “un cruel soneto en nombre de *Heracio*, de versos entre castellanos y franceses” según afirma

el mismo Gallardo, que ya le había llamado “un maldito soneto”, en la *Comedia de Pedro Hurtado de la Vera*, intitulada *Doleria o del Sueño del Mundo* (1572):

Preguntadme quien soy, no oso publicallo,
del poco que merezco naee este temor;
podria ser también de ser nuevo pintor:
vos responderéis, pintura, lo que callo.

Este soneto se reprodujo íntegramente en la edición de Menéndez y Pelayo de la *Comedia intitulada Doleria d'el sueño d'el mundo*, en *Orígenes de la novela* (t. III, pág. 313). El docto humanista Narciso Alonso Cortés descifró el secreto de estos versos en la *Revista de Filología Española* (1921, pág. 294), al descubrir que “tiene también su acróstico, no descifrado hasta ahora, que yo sepa”, según demuestra.

Quien pudo sugerir a Darío, mejor que nadie, la tentativa de escribir sonetos alejandrinos en castellano fué Sinibaldo de Mas, con su *Sistema musical de la lengua castellana*, que nuestro poeta estudió minuciosamente. Pero Darío, espíritu tan innovador, no podía dejar de traer a nuestra lengua una forma métrica que en 1888 servía a los más ilustres artífices de la poesía lírica francesa. Aunque no hubiese leído sonetos alejandrinos en castellano, los hubiera escrito.

El asunto de *Caupolicán* está tomado del canto II de la *Araucana*. Darío simplifica en los tercetos la narración de la proeza de Caupolicán. El soneto descubre una atenta lectura de este lugar de la *Araucana*. Convierte los versos del poema (II, 58):

Era salido el sol cuando el enorme
peso de las espaldas despedía,

en el hemistiquio: La Aurora dijo “Basta”. Donde Ercilla escribe:

El circunstante pueblo en voz conforme
pronunció la sentencia, y le decía:
“Sobre tan firmes hombros descargamos
el peso y grave carga que tomamos”,

es decir, “él será nuestro capitán, nuestro jefe”, Darío encuentra una forma de expresión más animada:

“¡El Toqui, el Toqui!” clama la conmovida casta.

Aunque iniciado en el modernismo, vive la tradición de América, lleva el mito al verso un tanto herediano, reelabora a Ercilla, da al soneto acento de realidad inmediata y de varonil proeza y alarga la acción con las repeticiones verbales: “anduvo, anduvo, anduvo”.

Darío leyó la *Araucana* y aprovechó las notas en la curiosa “edición para uso de los Chilenos, con noticias históricas, biográficas i etimológicas” de Abraham König (Santiago, 1888).

König, en su edición de la *Araucana* (pág. 19), cita las siguientes palabras de Diego Rosales (*Historia de Chile*, t. I, pág. 137): “Hay entre ellos (los araucanos) un toqui jeneral, que es uno de los caciques, a quien todos los caciques reconocen por más antiguo o por más noble en linaje. I la nobleza del toqui jeneral les proviene, a los que lo son, de tener un toqui, que es una hacha de piedra”. “Respetando sus hábitos i tradiciones, dice König, los indios elijieron un jefe... y la elección favoreció a Caupolicán”. Es decir, eligieron un toqui.

Los versos alejandrinos, con acento en la segunda o la cuarta sílaba, y las estrofas con rimas pares agudas en los cuartetos, están todavía dentro de la técnica de José Zorrilla.

CANTO A LA ARGENTINA

En el *Canto a la Argentina* Darío volvió al viejo tema de las odas de Bello, Olmedo y Andrade. Pero este tema del “canto a” había sido renovado en la poesía moderna con los magníficos *Laudi* de D’Annunzio. Los *Laudi* sugirieron a Darío la amplitud de la oda, el arrebató lírico y la modulación, el tono, que se eleva entre el rumor de las mil voces que entonan el Himno argentino:

Oíd el grito que va por la floresta
de mástiles que cubre el ancho estuario
e invade el mar.

El poema, oscilante en el metro rítmico y variado en diversidad de aspectos del asunto, es obra de vate y pensador, de hombre universal y americano, concebida en conglomerado de yuxtaposiciones. Abunda en descrip-



Fig 50 — Triptolemo entre Démeter y Perséfone.
El instante en que resurge Triptolemo.

ciones enumerativas, en erudición mitológica, geográfica y étnica, política y económica, patriótica y pedagógica, social y moral, doctrinaria y visionaria.

Darío ha traído al *Canto a la Argentina* una innumerable cantidad de reminiscencias, de citas, de alusiones. El pasaje que empieza “¡Exodos!”, recuerda a Jeremías (31, 2-25). “He aquí el gran Dios desconocido que todos los dioses abarca”, se desprende de los *Actos de los Apóstoles* (17, 23) con cierta variación panteísta. Aquí y allá, hay en el canto, reminiscencias bíblicas.

¡La Pampa! Inmolad un corcel
a Hiperión el radiante,
cual canta un dueño del laurel
del Lacio.

Darío sabe que al Sol se le sacrificaban caballos; lo ha visto en mitologías y estudios de religión antigua. ¿Cuál es ese “dueño del laurel del Lacio”, a quien se refiere? Podría ser Horacio, cuyo *Canto secular* había leído antes de componer el *Canto a la Argentina*. En Horacio, en lugar del corcel, el sacrificio es de bueyes blancos: *bobus albis*. “Radiante” es uno de los epítetos de Helios: Rubén lo traduce de Ovidio — de su amado Ovidio — *radiis Hyperiona*. Ovidio dice en los *Fastos* (I, 386) que el persa inmola un corcel al brillante Hyperión:

Placet equo Persis radiis Hygeriona circum.

El también aspira a ser, con su canto, lo que fué Ovidio, nacido en Sulmona, y su mirada recorre los *Fastos*:

¡Oh, como cisne de Sulmona,
brindaras allí nuevos fastos,
celebrarías nuevos ritos!...

Sería labor minuciosa anotar este poema donde eligió raros elementos no del todo fijados. Dice, entre otras cosas, al sol:

¡Oh, Sol! ¡Oh, padre teogónico!
Tabú y Totem del abismo.

Podía ser que el poeta conociese el Tabú y el Totemismo en la traducción francesa de *El ramo de oro* de Frazer (1903). Pero probablemente leyó otras obras. Es curioso imaginar, dentro de ciertos aspectos, un sol *tabú*, Salomón Reinach, en la introducción de *Orfeo*, escribe: "Un árbol que no se puede tocar o abatir es un árbol *tabú*, y se hablará del *tabú* de un árbol para designar el escrúpulo que detiene al hombre tentado de tocar este árbol, o de abatirlo". Quizá en una significación parecida esté la metáfora del sol *tabú* de Rubén. La de Totem podría interpretarse como sol progenitor de razas; el sol puede ser nuestro totem, el sol titán. "¡Foibos triunfante", le llama. La grafía griega Foibos, común en los poetas helenistas franceses (en Leconte de Lisle, en la versión de los *Himnos órficos*, XXXIII; en Pierre Louys, en la traducción de Meleagro), se encuentra en Decharme: "El dios Foibos (Phoibos en el texto francés), es pues, literalmente, el dios luminoso, el dios brillante". La expresión: "¡Oh, padre teogónico!" (por errata "teogénico" en todas las ediciones), se explicaría con la Mitología de Decharme.

No fué olvidado Píndaro. Pudo aludir a Páscoli (*Pax*, poema latino, en bella ed. de Amsterdam, 1900) en estos versos:

pero no en guerra voraz,
productora de luto y llanto,
mas diciendo como en el canto
del italiano: ¡Paz! ¡Paz! ¡Paz!

El poema de Páscoli, donde tantas veces aparece la palabra paz, termina:

Dextra, Fama, tua haec incija leantur in aere:
Pax: Pax in terris quibus est sincera voluntas.

Rubén no se refiere a Páscoli sino a Petrarca. En el poema *Pax*, escrito en 1914, Rubén Darío dice:

Io vo gridando pace, pace, pace.
Así clamaba el italiano,
así voy gritando yo ahora.

“El italiano” es Petrarca. El verso pertenece a la canción a Italia: “Italia mia”: *P vo gridando: Pace, pace, pace.* Cosa curiosa, al escribir el *Canto a la Argentina* — obra de acopio y de erudición, — Darío fué también a documentarse en esta canción a Italia. La expresión petrarquista “dulce enemiga”, que está en el *Canto a la Argentina*, viene, pues, directamente del gran lírico italiano.

Al evocar al gaucho, alude al *Santos Vega* de Rafael Obligado, delicadamente:

Cuando el carro de Apolo pasa
una sombra lírica llega...

lo que es una refundición un tanto ovidiana de cuatro versos del poeta argentino:

Cuando la tarde se inclina
sollozando al occidente,
come una sombra doliente
sobre la pampa argentina.

Las obras de Verhaeren, *Las ciudades tentaculares*, *Las fuerzas tumultuosas*, *El múltiple esplendor*, han reforzado en el espíritu del *Canto a la Argentina* la agitación laboriosa de Buenos Aires, su rumor de trabajo y su visión de ciudad múltiple de caudaloso avance. La realidad, Walt Whitman, Verhaeren, contribuyen a forjar estos versos:

...sobre la enorme fiesta
de las fábricas trémulas de vida;
sobre las torres de la urbe henchida;
sobre el extraordinario
tumulto de metales y de lumbres
activos; sobre el cósmico portento
de obra y de pensamiento
que arde en las políglotas muchedumbres;
sobre el construir, sobre el bregar, sobre el soñar...

Rubén subraya “el cósmico portento”; el tráfigo de las fábricas se une a la acción universal, el universo trabaja, la obra humana sobrepasa en el poeta la pintura ideológica de la novela naturalista; su mente profundamente religiosa, cósmica, parece sentir con Víctor Hugo:

Et le bruit du travail, plein de parole humaine,
se mêle au bruit divin de la création.

Este poema es lo que el poeta logró después de una impropia documentación. En su parte étnica muestra conocimientos legendarios y modernos. Virgilio, Ovidio, aparecen a cada instante. Al hablar de los italianos escribe:

de quienes vieron errantes
a los olímpicos dioses.

No se olvidará de recordar a los españoles primitivos, “íberos de la península”:

que las huellas del paso de Hércules
visteis en el suelo natal.

El natural de cada región de España, andaluz, astur, catalán, gallego, castellano, aparece con sus características y su historia en este catálogo, no del todo ajeno al de los ejércitos del *Quijote*, donde enumera razas y pueblos; al citar a los vascos “como hechos de antiguas raíces”, retoma, quizá sin pensar, la imagen con que Santa Teresa describe al ya tan viejo y flaco San Pedro de Alcántara “que no parecía sino hecho de raíces de árboles”.

Y la erudición helénica, bíblica, asoma, sin ser pedantesca, en cada verso:

He aquí el Velloccino de Oro,
he aquí Canaán la preñada,
la Atlántida resucitada;
he aquí los campos del Toro
y del Becerro simbólicos.

Aun en los mejores pasajes, en el elogio conmovido a la Argentina, se difunde un aroma de retórica sabia:

Te abriste como una granada,
como una ubre te herchiste,
como una espiga te erguiste
a toda raza acongojada...

Al exaltar la libertad, *el grito sagrado* del Himno argentino, en la fiesta del centenario, al invocar a la República: “¡Argentina, región de la aurora!, no se olvidará de la fiesta de las mieses y de su origen místico, de la espiga:

¡Glorificado el instante
en que resurge Triptolemo!

El mito eleusino del Triptolemo le infundió virtud creadora en los mejores años; en *Las ánforas de Epicuro* recomienda a su alma que salude “el rudo arado del rudo Triptolemo”; si dice “salud el arado”, fué porque lo vió con el arado en las figuras griegas; se lo consideraba inventor de este instrumento. En la *Salutación del optimista* “se oye” el rumor de espigas que inició la labor triptolémica”. Por la espiga descubre Elensis y la misa. “Solamente las espigas comprenden” el modo con que dice sus versos. Parece ver siempre a Triptolemo, al rudo Triptolemo”; si dice “saluda el arado”, fué porque recibió las espigas de Démeter, iniciador de la siembra del trigo, en el misterio de la espiga (fig. 50). Por eso glorifica el instante en que reaparece en la Argentina. Resurge de la tierra para dorar en la brisa luminosa la amarilla extensión de trigales maduros.

Grande y generoso espíritu, soñaba ser Ovidio, Horacio y Virgilio, al cantar la tierra amada, donde había forjado en dulces días de juventud, con profundidad pindárica o ligereza brillante, versos admirables y de milagrosa belleza, y se cree ver su túnica de aedo mojada por el agua amarga del mar, cuando dice a nuestra patria:

Y que los pueblos extraños
coman el pan de tu harina.
¡Cómalo yo en postreros años
de mi carrera peregrina,
sintiendo las brisas del Plata!

Parece que pasara por estos versos, de sencillez antigua, la inspiración del *Ciego* de Andrés Chénier.

Francisco Contreras en su libro *Rubén Darío*, dice que el poeta debe “sólo vagos reflejos, en su *Canto a la Argentina*, a Gabriel D’Annunzio”, afirmación que es verdadera.

LOS MOTIVOS DEL LOBO

Darío ha llamado, en la oda en elogio de Esquiú, maravilloso poeta a San Francisco. En *Los motivos del lobo* aparece el tema del capítulo XX de las *Floreccillas*. Darío ha querido dar a esta poesía una expresión casi arcaica; la forma descriptiva adquiere indeciso relieve de grabado en madera del siglo XV o XVI. Tuvo, posiblemente, a la vista alguna bella edición italiana de las *Floreccillas*; ha gustado la gracia del idioma y ha pensado comunicar al castellano un cierto dejo primitivo. Quizá haya leído también traducciones castellanas, si no la llamada *Floreto de San Francisco*, Sevilla 1492, que está en la Biblioteca Nacional de Madrid, cualquiera de las posteriores y en especial la de 1881, o el *San Francisco de Asís* de Emilia Pardo Bazán, donde está traducida esta florecilla. El poeta ha elegido el verso de doce sílabas del siglo XV con terminaciones agudas que alternan irregularmente con las graves; emplea versos de un solo hemistiquio de seis sílabas, con terminación aguda o grave. Las terminaciones agudas no son norma en los mejores poetas que emplean en el siglo XV este verso de Juan de Mena. Aparece sobre todo en poetas que tratan temas bíblicos que sería casi imposible tratar con rimas graves. Estas rimas agudas dan un perfil arcaico al dodecasílabo rubendariano. Ya Don Tomás de Iriarte en la fábula *El lobo y el pastor*, empleó sistemáticamente el hemistiquio agudo al final de verso, para infundirle cierta arcaica rusticidad:

El Pastor responde: “¡Perverso animal!,
Maldígate el cielo, maldígate, amén...”

Es rareza encontrar en el Marqués de Santillana, por ejemplo, versos con los dos hemistiquios agudos, como éste:

Dexad, pues, a mí, que a vos es fazer
del que poco sabe maestro abundante...

Abundan en Pablo de Santa Cruz:

Veyendo el Señor cómo lo mató
Preguntó al Caín: ¿Qué es de tu hermano Abel?

Con el dodecasílabo libre que alterna con hexasílabos, con alternadas combinaciones de rimas, el poeta va a referirnos el milagro del lobo de Gubbio. En el texto del poeta aparece Gubbia, quizá por errata. La Pardo Bazán escribe Gubio. Las ediciones de *I Fioretti* que conozco traen Aghobbio. Dante llama a Gubbio, Agobbio (*Purg.* XI, 80). Darío parafrasea admirablemente el capítulo del lobo. Emplea un vocabulario aparentemente arcaico. Llama al lobo "bestia temerosa", por temible, empleando una acepción clásica de este vocablo. Temeroso ruido, dice Cervantes. La expresión el "ojo fatal", puede ser reminiscencia de Baudelaire (*Le jeu*): "l'œil câlin et fatal". No fué Darío el primero en tratar un tema franciscano en nuestra lengua, pero sí, quizá el único poeta capaz de sentir la divina palabra del santo en el mundo sobrenatural de su maravillosa poesía. En junio de 1911 apareció en la revista *Mundial* que dirigía Rubén Darío, el "poema trágico", *Voces de gesta*, de Ramón del Valle Inclán. En este poema hay ya algo de la técnica, del arcaísmo intencionado, de *Los motivos del lobo*. Compárense, por ejemplo, estos versos de Valle Inclán:

¡Lobos que yo vide sobre los alcóres,
salidme al camino por me devorar!,

con los de Rubén:

A me defender y a me alimentar,
como el oso hace, como el jabali.

Los motivos del lobo se publicaron en *Mundial* en diciembre de 1913. Las *voces de gesta* aparecieron nuevamente en Madrid, en 1912, con un extraño y bello prólogo en verso de Rubén Darío. Fué este Rubén innovador quien trajo a la lengua la gracia de lo arcaico; esta poesía "muy siglo XV", sin abarcarla enteramente.

Los motivos del lobo, como casi todas las poesías de Rubén, son una obra originalísima; pero para que el poeta alcanzase esa original manifestación lírica fué necesario que la vida y la obra de San Francisco, llegaran a un intenso estado de irradiación poética. Darío probablemente conocía, desde hacía tiempo, el célebre libro, acerca de los poetas franciscanos, de Federico Ozanam. El estudio de Sabatier, *Vie de Saint Francois d'Assise*, apare-

ció en 1894. En esta época Rubén llamaba al santo de Asís “maravilloso poeta”. Cuando escribió *Los motivos del lobo*, tomados de las *Floreccillas*, acababa de adquirir fama europea el libro de Joergensen sobre San Francisco. Darío admiraba con alma prerrafaelista a los primitivos italianos. Al ocurrírsele traer a la poesía castellana una *floreccilla* de San Francisco vió al santo en una atmósfera realzada o descubierta por la erudición y el arte modernos. Conocía también el castellano medieval. Quizá el estilo de las *Voces de gesta* avivó en él la valoración estética de lo arcaico y de lo campesino. Todas estas influencias despertaron una nueva originalidad en el poeta, una nueva manera de escribir; lo llevaron a ponerse en el corazón de una época pasada, a darle vida en un ambiente de santidad y de milagro, sin hacerle olvidar por eso su actual y amarga experiencia de la vida humana. Había leído innegablemente la copiosa y admirable literatura moderna que trata de San Francisco. El poeta francés Ed. Haracourt, publicó, en 1899, en el libro *L'Espoir du monde* la poesía *Le loup*, paráfrasis libre y menos afortunada que la de Darío. En este poema se encuentra la descripción del bosque helado del lobo de Rubén. El poeta, por boca del lobo, recrimina la ferocidad de la caza. Si el lobo mata, el hombre también mata.

¿La sangre? Yo vi más de un cazador
sobre su caballo, llevando el azor
al puño; o correr tras el jabali,
el oso o el ciervo; y a más de uno vi
mancharse de sangre, heir, torturar
de las roncadas trompas al sordo clamor,
a los animales de Nuestro Señor.
Y no era por hambre que iban a cazar.
Francisco responde: —En el hombre existe
mala lavadura.
Cuando nace viene con pecados. Es triste.
Mas el alma simple de la bestia es pura.

Darío agrega a la dulce *floreccilla* del milagro de San Francisco una gota amarga. Su lobo no se queda a vivir en Gubbio, “sin hacer daño a nadie y sin que nadie se lo haga”. El hombre es más malo que el lobo. La fiera vuelve al bosque. Y ante el misterio del odio invencible, San Francisco ora:

Padre nuestro que estás en los cielos

El pesimismo de Rubén era ya incurable. La realidad amarga lo llevó a la negación de la bondad del hombre. El lobo tiene experiencia de cosas que Francisco ignora, por eso le dice:

Vete a tu convento, hermano Francisco,
sigue tu camino y tu santidad.

LA VICTORIA DE SAMOTRACIA

Rubén Darío improvisó en 1912, en el Consulado argentino de Barcelona, "estas dos bellísimas estrofas, ante una Victoria de Samotracia", según afirma Osvaldo Bazil. El poeta imaginó las multitudes del día de triunfo desfilar ante el simulacro en Atenas. No sé si Darío conocía el pasaje de Diodoro de Sicilia, que narra la reciente victoria naval de Demetrio Poliercete que la escultura anuncia según la opinión de la crítica del siglo XIX. El poeta ha sentido la emoción del triunfo, esa conmoción de multitud ateniense que él evoca y en parte se explica por Diodoro. Dentro de la vaguedad de la primera estrofa aparece la cultura histórica del poeta, discutible pero verosímil. Los atenienses sintieron, probablemente, el regocijo en "el día sacro". Aunque la Victoria sea de Samotracia, como viene en la nave sobre las olas y en el viento, es simulacro visible en todo el mundo griego.

La segunda estrofa, de inspiración grandiosa, resalta por la simetría de las antítesis.

Esta egregia figura no tiene ojos y mira;
no tiene boca y lanza el más supremo grito;
no tiene brazos y hace vibrar toda la lira
y las alas péntelicas abarcan lo infinito.

Esa visión de infinito ante la Victoria que avanza, se desprende de la escultura misma; así René Vivien ha comparado los fragmentos de Safo con la *Victoire de Samothrace ouvrant dans l'infini ses ailes mutilées*.

Asombra que el juego de antítesis haga decir a Darío lo que ya dijo Petrarca en el soneto que empieza: *Pace non trovo*:

Veggio senza oechi, e non ho lingua e grido.

“Veo sin ojos, y no tengo lengua y grito”. Darío admiraba al egregio poeta; al saludar a Italia, en *Peregrinaciones*, lo recuerda: “Aquí vuelan aún, ¡oh Petrarca!, las palomas de tus sonetos”.

En Buenos Aires, el 12 de septiembre de 1893, dedica “Al maestro Carlos Guido y Spano” un trozo de prosa, fragmento parnasiano de la mejor ley, *La Victoria de Samotracia*. Una Victoria de Samotracia para que la mire Guido. Debió agitar el viento luminoso la noble melena del poeta argentino, digno de la mesa de Agatón, ante ese conmovido y flotante triunfo de mármol. Desde entonces Rubén llevó en sus ojos la Victoria. La vió en el Louvre, de viaje para Buenos Aires. Sonaba a sus oídos la prosa del “caballero Paul de Saint-Victor”. Léase el fragmento en Mapes, *Obras inéditas de Rubén Darío*. En su atinado juicio sobre *Almafuerte*, nos descubre su método de creación: “meditar, poner la Idea desnuda, a macerarse como Ester, seis meses en ungüentos y perfumes”, imagen que repite años después en su *Salutación a Leonardo*:

Seis meses maceraste tu Ester en tus aromas.

Así pudo brotar de su mente, al golpe del hacha inspirada, instantaneamente, la Victoria; no improvisaba, creaba, daba vida a lo existente en él, en un instante, en una hora, en un año, ¿qué importa?

POEMA DEL OTOÑO

El *Poema del otoño* está escrito con la estrofa y el ritmo de *Ibo* de *Las contemplaciones* de Víctor Hugo. El asunto es diferente. En *Ibo* habla el poeta profético; en *Poema del otoño* el filósofo hedónico. El tema está resumido en el *carpe diem* horaciano, en el famoso *Collige*:

Cojamos la flor del instante.

Nos llama a gozar del instante porque mañana no seremos:

Por eso hacia el florido monte
las almas var,
y se explican Anacreonte
y Omar Kayam.

Ya este Anacreonte no es el Anacreonte luminoso de *Azul*, es la otra mitad amarga de Anacreonte, la que se confunde con Omar Kayam. Es el Anacreonte que dice con Góngora:

Goza, goza el color, la luz, el oro.
Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Con esa experiencia que se repite en cada ser, el poeta, anaereóntico y horaciano, advierte y aconseja:

El viejo tiempo todo roe
y va de prisa;
sabad venderlo, Cintia, Cloe
y Cidalisa.

La paloma de Venus vuela
sobre la Esfinge.

En las representaciones de las ciencias ocultas, la paloma está sobre la cabeza de la esfinge idealizada (Papus, *A.B.C. illustré d'occultisme*, p. 297). Pero Darío quiere expresar otra cosa.

Compárese este *Poema del otoño* con el cap. III de *Las vírgenes de las rocas*, de D'Annunzio.

“En el *Poema del Otoño* se lee — escribe Valbuena Prat —: “Vamos al reino de la muerte — por el camino del amor”, ideología típica schopenhaueriana”. Y recuerda la cita de Rubén en *El canto errante*: “He apartado asimismo como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo”.

EL REY BURGUÉS

“En *El rey burgués*, escribe Darío, creo reconocer la influencia de Daudet. El símbolo es claro, y ello se resume en la eterna protesta del artista contra el hombre práctico y seco, del soñador contra la tiranía de la riqueza ignara”. Este cuento es casi autobiográfico. Tiene también carácter de manifiesto literario. El poeta ha buscado “el verso que está en el astro en el fondo del cielo y el que está en la perla en lo profundo del Océano”. Esta antítesis le llega de Hugo, señala una nueva concepción de la poesía. En la creación del rey burgués, en el rasgo dominante de la descripción irónica, está patente el acercamiento a *El pájaro verde* de Juan Valera. El palacio y el rey de *El pájaro verde* crearon el ambiente del relato de Darío. Dice Valera: “Tenía este Rey inmensos tesoros y daba fiestas espléndidas. Pero ¿qué diremos de sus palacios y de lo que en sus palacios se encerraba, cuya magnificencia excede a toda ponderación? Allí muebles riquísimos, tronos de oro y plata y vajillas de porcelana, que era entonces menos común que ahora; allí enanos, gigantes, bufones y otros monstruos para solaz y entretenimiento de S. M.; allí cocineros y reposteros profundos y eminentes..., y allí no menos profundos y eminentes filósofos, poetas y jurisconsultos... que aguzaban y ejercitaban el ingenio con charadas y logogrifos y cantaban las glorias de la dinastía en colosales epopeyas”. En *El rey burgués*: “El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravilloso..., leones de mármol, como los de los tronos salomónicos..., quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, porcelanas de muchos siglos... Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con gran largueza a sus

músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios, barberos y maestros de esgrima”.

Lo que dice el poeta tiene valor de proclama, la *os magna* es como de Hugo: “Canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora...” Es el anuncio de una nueva poesía, de una época nueva. Se suceden las frases como banderas de llamas, como gritos de profetas, como tumultos de visiones.

El poeta encarna lo ideal; el rey burgués la medianía enriquecida y estéril. Dos personajes literarios están visibles en el bando enemigo: M. Ohnet y M. Homais. No sé si Anatole France había publicado ya su famoso artículo de *La vida literaria* en contra de Ohnet. “El arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, dice el poeta, ni en el excelente señor Ohnet”. Este odio romántico a lo académico, a lo no inspirado, a la perfección, digo mal, al atildamiento escolar, tiene fuerza inusitada de voz de iniciado que sale del santuario a decir palabras de verdad: el arte no pone “puntos en todas las íes”. Darío ha cincelado, ha pulido, ha amado su idioma, pero ha sido siempre enemigo de los “bellos libros sobre cuestiones gramaticales o críticas hermosillescas”. Comparte el odio a Hermosilla, quizá con un poco de injusticia. El rey burgués es “alma sublime, amante de la lija y de la ortografía”. Lo que dice el poeta al rey burgués plantea innumerables problemas, presenta el arte en oposición a las reglas infalibles, lo sitúa donde debe estar. “Entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cocida y el otro de marfil”. Es un personaje quien habla y no siempre el mismo Darío; estas opiniones adquieren en este cuento, en el momento en que han sido escritas, una energía viril y son una verdad parcial. El señor profesor de farmacia que pone puntos y comas a la inspiración del poeta es, innegablemente, M. Homais. En esta época Darío leía a Flaubert. En las preciosas líneas de *El rey burgués* donde pinta a los cazadores que: “inclinados sobre el pescuezo de los caballos, hacían ondear los mantos purpúreos y llevaban las caras encendidas y las cabelleras al viento”, hay como un recuerdo de la leyenda de *San Julián el hospitalario* y, fuera de duda de un cuadro, de un grabado.

La frase antitética: “el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del mar”, se enciende en Hugo. En *Les rayons et les ombres*, el poeta francés dice:

Et l'idée...
du fond des cieux arrive étoile,
ou perle du fond de la mer!

Me parece sorprender en *El rey burgués* una resonancia de Luis Veuillot, de ese tono tumultuoso y encendido de polemista, de esa fe inquebrantable y batalladora. “La página trazada de un solo golpe, sin puntos, sin comas, sin correcciones, sin ortografía, es la excelente”, escribe Veuillot.

La influencia de Daudet que Darío cree reconocer debe de estar en el arte, en la manera, en la descripción menuda y en otros pormenores del estilo; esta influencia es la de los bellos cuentos de *Le nouveau Décaméron*. Daudet fué muy traducido al castellano y por 1888 era ya autor admirado en América. Pero hay todavía otras influencias en este cuento de *Azul*, la de Gautier, sobre todo; la de Ed. Goncourt; la descripción de los salones del rey que ya está en Juan Valera, recuerda el *Avatar* de Gautier, *La casa del artista* de Goncourt, y en fin, tantos libros que describen objetos de arte del Japón y de China; Darío “adoraba a Loti y a Judith Gautier”.

El rey burgués lleva una introducción a la manera de un cuento parisiense: ¡Amigo!, el cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un cuento alegre... así como para distraer las brumosas y grises melancolías. Y en *Le nouveau Décaméron* (t. 8): Il fait un temps brumeux... Cette grisaille céleste pousse á la mélancolie.

EL SATIRO SORDO

El *Sátiro sordo* es un cuento escrito a la manera de Luciano, de las *Historias verdaderas*. La ironía, la gracia, hasta el lirismo que se amplifica con el “vaste soufflé” de Hugo, son lucianescos. La versión de Luciano hecha por Baráibar apareció en 1889. Darío conoció posiblemente, traducciones francesas. Suponiendo que

no haya leído entonces a Luciano, las semejanzas son curiosas. Dice el insigne escritor antiguo: "Mientras cantaba (el ruiseñor), toda la selva, dirigida por los vientos, hacía un acompañamiento de flautas" (II, 15). Y Darío: "Mientras cantaba la alondra... un vasto y dominante soplo lírico se escapaba del bosque verde y fragante". El poeta llama a *El Sátiro sordo*: "cuento griego". En los comentarios agrega que se impone el recuerdo de Hugo, del Hugo de *El sátiro*. Este recuerdo está en cierto ambiente de caprichosa mitología, en la manera opuesta de tratar el personaje; quizá en ciertas palabras, "gran bosque", "monte sagrado", en la risa de los dioses en el *Sátiro* de Hugo y en el de Darío. Darío ha tomado esta risa de Hugo, haciéndola torpe al acercarla a la expresión vulgar, habla de "carcajadas formidables que después se llamaron homéricas". Nada tiene que ver esta risa con la verdadera risa homérica. El tono volteriano disculpa al cuentista.

Lo que refiere, en *El Sátiro sordo*, de Orfeo: "No se ahorcó, pero se casó con Euridice", es una innegable reminiscencia de Quevedo *A la bajada de Orfeo a los infiernos* (Bibl. de Autores Españoles, LXIX, 244, 479):

El dios adusto, ofendido
por tan extraño rigor,
la pena que halló mayor
fué volverte a ser marido.

El *Sátiro sordo* supone familiaridad con textos mitológicos — la que puede tener un joven de veinte años que no es erudito de profesión ni helenista — y con reproducciones de vasos y bajorrelieves. El canto de Orfeo se parece más al canto de Homero en *El Ciego* de Andrés Chénier que al del *Sátiro* de Hugo. Los consejeros áulicos: la alondra y el asno, tan originales, están lejos de la intención didáctica de una fábula.

La alondra que canta: "Cuando viene el alba desnuda" (*L'aube nue* de A. Silvestre, *Les chansons des heures*), tiene algo de la concepción de la alondra de Shelley. Podría decirse que es la misma alondra. "El asno (aunque entonces no había conversado con Kant) era experto en filosofía, según el decir común". *El asno* de Hugo, se imponía a su admiración. El asno de este cuento es el asno de las malas comparaciones. Darío hablará

del asno con erudición. “Moviendo sus mandíbulas, no se habría imaginado que escribiesen en su loa Daniel Heinsius, en latín, Passerat, Buffón y el gran Hugo, en francés, Posada y Valderrama, en español”. Heinsio escribió en latín el elogio del asno, *Laus Asini*. Darío conoce algunas de estas noticias por haberlas leído en el eruditísimo libro *El asno ilustrado* (Madrid, 1837), y en el *Diccionario filosófico* de Voltaire que el autor de *El asno ilustrado* cita continuamente. Al citar autores españoles Darío olvida *La Apología del asno* o sea *El Asno ilustrado*. En la *Apología* no están Posada ni Valderrama. ¿Quiénes son estos malos escritores afortunados? Quizá Valderrama sea chileno y Posada colombiano.

Muchas otras pequeñas observaciones podrían mostrarnos que también *El Sátiro sordo* es una enciclopedia en miniatura; enciclopedia de mitología y de capricho pictórico e individual, de métrica antigua, de panteísmo moderno, de sugerencias tomadas de aquí y de allá de Hugo. Hay en el cuento una poderosa originalidad, una visión nueva de las cosas y de los mitos. En estas páginas, que tienen algo de autobiografía — el poeta está ante el sátiro sordo — hay una aspiración a lo ideal, a la belleza libre y sagrada. Darío da nombres griegos a los dioses sin dejar de usar los latinos: Eros, Afrodita, Demeter. Hace un registro de instrumentos de música: el arpa eolia, el caracol, la siringa, el bárbitos, el tímpano: “el verso que acompaña el bárbitos en la oda y el tímpano en el peán”. De *El Sátiro sordo* se desprende la impresión de una lectura reciente de Anacreonte. El bárbitos en la oda se explicaría por Anacreonte que emplea esta palabra con significación de lira en la primera *Oda*. Leyó Rubén las notas de Baráibar en la traducción de Anacreonte (1884). Allí se menciona y comenta el bárbitos. Darío insiste en llamar negra a la tierra, dice: “caían a la tierra negra”, en *El rey burgués*; “sobre la tierra negra”, en *El Sátiro sordo*. Baráibar comenta este epíteto de Anacreonte; escribe que “se debe, según Fischer, a la sencillez del habla antigua. La tierra negra es más fecunda y productiva”. Es la negra tierra de Homero, la *nigra terra* de Virgilio (*Geórgicas*, II, 203). Filomena la “paloma anacreóntica”, la alondra que “bebía rocío en los retoños”, como la cigarra de Anacreonte, pueden ser sugerencias de las notas de Baráibar. La afir-

mación de que el tímpano acompaña al verso en el peán, se refiere al canto de alegría del coro báquico, muestra un aspecto curioso en la elaboración de los cuentos de *Azul*, un innegable deseo de enriquecer el vocabulario y traer datos peregrinos a la prosa.

LA NINFA

“En *La Ninfa*, — escribe Darío —, los modelos son los cuentos parisienses de Mendés, de Armand Silvestre, de Maizeroy, con el aditamento de que el medio, el argumento, los detalles, el tono, son de la vida de París, de la literatura de París”. A todos estos cuentos los encontró reunidos en los diez volúmenes de *Le nouveau Décaméron*, (París, 1883-1886). Podría citar más modelos franceses. El jardín de *La Ninfa*, hace recordar el jardín de *Isis* de Villiers de l’Isle-Adam: *Les grands arbres étaient bien touffus. Il y avait des statues antiques*. Y en Darío: “Los altos árboles de ramajes tupidos, las estatuas en la penumbra”. Pero estos son detalles de los jardines suntuosos. *La Ninfa* es un capricho ligero, parisiense; parece un cuento hablado, escrito al correr de la pluma; sin embargo tiene erudición. El asunto del cuento está en las palabras de la endiablada Lesbia: “¡El poeta ha visto ninfas!” Esta prosa aérea, que expresa con gracia la intención, que se pliega al asunto y se transforma, es simple como crónica de diario, sabia como líneas de los Goncourt en *El Arte del siglo XVIII*, en que cada palabra es observación fina y penetrante. ¿Qué es *La Ninfa*, en lo decorativo y descriptivo, sino una galería de cuadros? Ya en esta época Darío iba “en busca de cuadros”. De cuadros de la realidad, paisajes, vida elegante, jardines; pinturas, estatuas. Estaba por realizar una obra nueva. Le interesaba el corte de una frase, la colocación de un objetivo de Flaubert o de Gautier. Un cristal, un vaso, un cuadro, un telamón, una estatua; un dato raro, un nombre antiguo, eran objeto de una nota. Son los años de aprendizaje. Se odia a Hermosilla. Boileau queda en el aula, diría Gutiérrez Nájera. El procedimiento era francés y virgiliano. Darío anota, combina, crea; no imita. Toma, lo que le agrada, de la realidad, del libro, del cuadro, de la

revista. Es moderno “artista literario”. Está por renovar la lengua y crear una nueva literatura. Apuntemos algunas indicaciones. Dice Darío: “Nos hallábamos hasta seis amigos. Eramos todos artistas, quien más, quien menos; y aún había un sabio, Presidía nuestra *Aspasia*”. ¿No era ésta una “réunion chez Aspasia”, de *Aspasia de Mileto* de Becq de Fouquières? La actitud de Lesbia con el terrón de azúcar éntre las yemas sonrosadas parece de Fragonard, de Greuze, de cualquier pintor del siglo XVIII. En las deliciosas líneas: “Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas”, aparece una elegante naturaleza muerta de quien sabe qué Chardin. La figura del sabio obeso “futuro miembro del Instituto”, es figura familiar en la novela ligera. Darío la envuelve en una gracia sutil que no llega a la ironía; el sabio nos sorprende con portentosa erudición. ¿Portentosa erudición en un cuento mundano? Ni más ni menos, podríamos decir con Lesbia. Este sabio atildado, distinto del Rumphuis de Gautier, no es profesor impertinente del salón de Madame Staël, ni ha brotado de un libro de Carlyle. Es de la familia del “Miembro del Instituto, el viejo sabio Jaquemier”, del cuento *Tii* de Banville, que habla con portentosa erudición de egiptólogo a su ahijada Aurelia. Defiende una tesis que ha sostenido impensadamente en la conversación y lo hace bien. Viste y bebe bien. Es erudito y no pedante. Aparece el recuerdo de Fremiet. “Alguien dijo: — Ah, sí, Fremiet! —, con tono admirativo de conversación, donde las sílabas acentuadas guardan el contenido emocional de la frase. Darío describe dos perros de bronce de Fremiet. Quizá ha leído un estudio ilustrado sobre el célebre escultor de animales que en 1888 estaba en el apogeo de su fama. Así se explica que haga recitar en griego, al sabio, el epigrama atribuído a Anacreonte sobre la vaca de Mirón. Muchas veces los admiradores de Fremiet debieron citar este célebre epigrama que Darío ha traducido con elegancia de alguna curiosa versión que ignoro. Como se sabe, este epigrama está en la *Antología* y no figura, salvo en la versión castellana de Baráibar, en ninguna traducción de Anacreonte, según creo. Llamará la atención que Lesbia diga que el centauro desengañado tocaría la flauta lleno de tristeza. En las bacanales de los bajo relieves hay centau-

ros flautistas. Pero lo curioso del cuento está en la exposición del sabio:

—“Los sátiros y los faunos, los hipocentauros y las sirenas, han existido como las salamandras y el ave Fénix”. En la elegancia mundana y regocijada el sabio demostrará, con citas de San Jerónimo, de Alberto Magno, de Enrico Zormano, de Vincencio, de Filegón Traliano, con referencias a Alejandro, a San Antonio, al Emperador de Antioquía, la existencia de centauros, sátiros y monstruos, “— Basta de sabiduría — dijo Lesbia. Y acabó de beber menta”.

¿De dónde ha sacado Darío tantas raras citas? Lope afirma en *La Dorotea*: “Draconeto Bonifacio vió tritones, y Teodoro Gaza nereidas”. El canónigo Pérez Necochea, autor de las eruditísimas notas de *La apología del asno* (Madrid, 1837), escribe: “Qué extraño será que haya Onocentauros si también ha habido centauros y otra clase de entes bien raros, como consta por los PP. S. Gerónimo y S. Agustín que no me dejarán mentir. San Gerónimo dice”, etc. La autoridad de los escritos de estos santos prueba la existencia de hipocentauros y otros monstruos. Este es un lugar común que abunda en los libros de carácter mitológico del siglo XVII y XVIII, en el *Teatro de los dioses* de Vitoria, en las anotaciones de los *Emblemas* de Alciato. Pero Darío ha tomado casi literalmente un pasaje que se refiere a los monstruos, con autoridades de escritores, de la *Curiosa Filosofía* del P. Nieremberg; en este libro están las citas de Alberto Magno, Enrico Zormano y otros autores que hablan de la existencia de sátiros y monstruos. El nombre de Lesbia no viene de Catulo sino de una novela de Catulle Mendés.

EL FARDO

Darío escribe que en el cuento de *Azul*, titulado *El fardo*, “triunfa la entonces en auge escuela naturalista. Acababa de conocer — agrega — algunas obras de Zola y el reflejo fué inmediato; mas no correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos”. No era necesario Zola para escribir *El fardo*, donde hay “su poquito de Coppée” — si empleamos una frase de Darío que innegablemente

se refiere a este cuento —, bastaban o Coppée o el Hugo de *Les pauvres gens*. La influencia de Zola es más vigorosa en *Azul*. El poeta leía libros del escritor francés en el momento de su aparición o en las casi simultáneas traducciones españolas. El naturalismo le infunde un concepto genésico del mundo, por eso, casi con palabras de Zola (tomo de este autor, el pasaje citado por Guyau, *L'Art...*, p. 78, escribe en *El rubí*: “Porque tú, ¡oh madre Tierra!, eres grande, fecunda, de seno inextinguible y sacro; y de tu vientre moreno brota la savia de los troncos robustos”, el vientre fecundo de la madre tierra, en la *Canción del oro*. Aunque el tono y la materia, llevados por Rubén a significación más honda, sean de Zola, el poeta pudo tener también presente a Shakespeare, II, III, de *Romeo y Julieta*. La tierra adquiere por esta circunstancia la jerarquía de demiurgo y se confunde con la naturaleza.

En la erudita edición que por encargo de la Universidad de Chile — noble homenaje — publicaron Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes, de *Obras escogidas* de Rubén Darío, 1939, de la época chilena, se reproducen las notas que Rubén puso en la edición de *Azul* de Guatemala, 1890, notas que yo no conocía. Al hablar de *El jardo*, dice: “Este es un episodio verdadero, que me fué narrado por un viejo lanchero en el muelle fiscal de Valparaíso, en mi tiempo del empleo en la Aduana de aquel puerto. No he hecho sino darle forma conveniente”. Nota característica de la documentación de la novela experimental, y de la prosa de Rubén cuando no trabaja en el laboratorio donde le inspira la ninfa Egeria.

EL VELO DE LA REINA MAB

El velo de la reina Mab es un cuento de hadas. “El deslumbramiento Shakespeareano, dice Darío, me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa”. La descripción del carro del hada es una variante de la descripción que está en *Julieta y Romeo* (acto IV). Pero Darío ha modernizado el carro, lo pinta con el idioma de Gautier: “La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol...” El poético

humorismo de Shakespeare se ha transformado en suntuosidad. Esta es el hada que trae “el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa”. Esta es el hada de Shakespeare que hace soñar a cada uno el sueño que muestra como real lo que se anhela. “Mi imaginación, dice Darío, encontró, en *El velo de la reina Mab*, asunto apropiado”. De Perrault y de otros autores tomaría la manera de relatar: “Por aquel tiempo, las hadas habían repartido sus dones a los mortales. A unos habían dado...” “La reina Mab se coló por la ventana de una bohardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados”. Estos cuatro hombres eran un escultor, un pintor, un músico y un poeta. En el *Coloquio de los perros*, Cervantes, que ha visto la gran ilusión, la locura del arte, de lo que ayer llamábamos ideal, los fracasos lamentables que en sí mismo encuentran consuelo, el consuelo del que se cree no entendido, lo que Darío llama “el diablillo de la vanidad que consuela en sus profundas decepciones a los pobres artistas”, Cervantes, presenta en el hospital de Valladolid “cuatro quejosos”: el poeta, el alquimista, el matemático y el arbitrista: “cuatro quejosos”, son los cuatro hombres flacos que “se quejaban” en *El velo de la reina Mab*. Los cuatro quejosos de Cervantes no han perdido la esperanza, viven en la realidad de sus sueños, “y yo quedé admirado, exclama el perro Berganza, de haberlos oído, y de ver que, por la mayor parte, venían a morir en los hospitales”. Los cuatro breves discursos de los quejosos cervantinos aparecen transformados en los discursos del cuento de *Azul*. Estos expresan la excelencia de su ideal y lo lamentable de la realidad; visten sus visiones de arte con la magnificencia de lo soñado y entrevisto. A estos “hombres flacos, barbudos e impertinentes”, la reina Mab les ha dado la esperanza. El amarillento manuscrito del poeta de este cuento, es el mismo del poeta del *Coloquio de los perros*. Pasan como un hálito, por *El velo de la reina Mab*, las *Escenas de la vida de bohemia* de Murger. En lo hondo de este cuento apasionado está Darío con su juventud y sus desalientos.

Rubén en las notas de su edición de 1890 dice que Shakespeare se refiere a la reina Mab en *Romeo y Julieta*, acto I, escena VI. Cita “según la excelente versión

de Menéndez y Pelayo”. Agrega: “Shelley escribió uno de sus mejores poemas titulado *La reina Mab*”.

LA CANCIÓN DEL ORO

Este raro y suntuoso poema en prosa renueva, con incontenible sinceridad, el tema, casi siempre irónico e intencionado, del encomio o de la desestimación del oro o de sus poseedores. “El amor y el odio, el deseo y el desprecio simultáneos, como advierte Valera, que el oro inspira al poeta en la inopia”, pugnan, con extraña vehemencia, para expresarse, en antitético conglomerado de imágenes, de alusiones eruditas, de encontrados sentimientos, de verdad y de ironía, de admiración y de despecho. *La canción del oro* es inventario de todas las riquezas, puesto apasionadamente en boca de un mendigo que ve la “visión del harapo y de la llaga, de todos los que viven, ¡Dios mío! en perpetua noche, tanteando la sombra”, juntamente con la deseada del placer y del fausto. La voz de Darío resuena aquí, con la experiencia de su vida, en el órgano de *La chanson des gueux* de Richepin, de la literatura social del naturalismo, de los últimos poemas de Hugo. En el mendigo está el poeta. El oro se impone por su poder y su belleza realzada por el arte. El sarcasmo del hambriento, al decir “Cantemos al oro”, tiene algo de bíblico (*Exodo*, XV, I), como en Herrera “Cantemos al Señor”. La canción “es por el gusto, según Valera, de la letanía que Baudelaire compuso al demonio”. Edmundo Goncourt, al enumerar, en *La maison d'un artiste* (1881), las ediciones príncipes de obras de Balzac que poseía, transcribe el comienzo de la introducción del *Code des gens honnêtes*: “El dinero, en estos tiempos, da el placer, la consideración, los amigos, el talento, el espíritu mismo; este dulce metal...”. Sin detenernos en el elogio del oro en Luciano y en otros autores clásicos, en Quevedo, no es difícil encontrar una fuente inmediata en la concisa enciclopedia que el Arcipreste de Hita intitula, *De la propiedad que el dinero ha*. En el tiempo de la elaboración de *Azul*, Eduardo de la Barra, su primer prologuista, se dedicaba con increíble buena fe a restaurar textos de la Edad Media española, y entre esos el del Arcipreste. Rubén, tan curioso, halló una de las innume-

rables fuentes del Arcipreste en la *Sátira del dinero* que trae Amador de los Ríos en su *Historia de la Literatura española*, t. II, 355; y quizá en la *Patrología* de Migne.

Don Juan Valera, sabio y penetrante, advierte que la *Canción del oro* es una letanía, quizá por la repetición constante de “cantemos el oro”. Esta repetición medieval, que se encuentra sin insistencia desmedida, en Poe, por ejemplo, para expresarme con Lecoy, produce un efecto poderoso en la *Sátira del dinero*. Cada hexámetro empieza con *Nummus*, esa insistencia fué vista por Darío. Y al llegar al litúrgico: *Vidi cantantem nummum*, el efecto fué irresistible: “Cantemos el oro, sonante como un coro de tímpanos”. Observemos nuevamente en Rubén, la intuición que lo lleva a apoderarse de una forma de arte que se ha elaborado con técnica sabia; su canción del oro, modernísima y suntuosa, recoge en el idioma, una insistencia simétrica que el Arcipreste ha desdenado, en el río fluyente del *Ensiemplo*; el Arcipreste se desataba de esa insistencia didáctica para alcanzar originalidad; siglos después, la originalidad se consigue aceptándola nuevamente. No olvidemos el *Hymne de l'Or* de Ronsard dedicado al gran Jean Dorat, cuyas fuentes se encuentran en el *Florilegio* de Estobeo (Chamard, *Histoire de la Pléiade*, II, 192). Hay en Rubén un deslumbramiento ronsardiano.

Darío lleva a este tema, que extrajo de la vida, de la poesía de la Edad Media y de la literatura clásica, copiosa riqueza documental. Presenta el oro en todos sus empleos, desde los comienzos de su aparición. En Homero: “en las corazas de los héroes homéricos”, se refiere al escudo de Aquiles; “en la sandalia de las diosas”, a la *Odisea*, “Hera, la de áureas sandalias”. Probablemente, el poeta consultó la *Historia natural* de Plinio de la colección Fermín-Didot (trad. de Littré, 1877, 1883). Plinio diserta acerca de los males que produce el oro (cap. XXXIII) y trae parte de los datos aprovechados por Darío, quien fué quizá a Plinio en busca de piedras preciosas y alhajas de oro. Otra riquísima mina es el Diccionario de Daremberg y Saglio (tomo, 1877, art. *aurifex*, *aurum*, etc.). “El oro de la copa del festín dionisiaco”, se explicaría por ser de oro los vasos de la pompa báquica de Ptolomeo Filadelfo (Daremberg y Saglio, art. *aurifex*).

El oro “en el alfiler que hiere el seno de la esclava”, está también en esta obra, art. *acus*: “el alfiler de oro”; “las damas romanas castigaban a menudo las más leves faltas de las esclavas ocupadas en su tocado; tomaban sus agujas para herirlas en los brazos o en el seno”. Casi todo el repertorio erudito de *La canción del oro* se encuentra en este tomo del Diccionario de Daremberg y Saglio. Quizá allí vió lucir el oro “en los coturnos trágicos”. En *Salammó*, Flaubert menciona coturnos de bronce. Pellicer, en las *Lecciones solemnes*, al comentar “coturno dorado” de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, dice: “Fué delicia de los antiguos labrar con oro y plata los coturnos y calzados”.

Cuando el mendigo exclama: “Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra”, parece recordar “*La priére de l’Athée*” de *Las Blasfemas* de Richepin: “Je ferai ma partie dans la choeur des heureux”.

En este amargo deslumbramiento ante la riqueza y el lujo envidiables, aparece también la sugestión del Hugo viejo de *El Papa*:

Venez á moi vous tous qui tremblez, qui souffrez,
qui ralez, qui rampez, qui saignez, qui pleurez,
les damnés, les vaincus, les gueux, les incurables,
venez, venez, venez, venez, ô misérables!

“¡Eh, miserables, beodos, pobres de solemnidad”, etc., toda esta larga enumeración de gente perdida y desheredada, que parece de Richepin, viene de Hugo. En la construcción de algún período se descubre el estilo de Flaubert. Cuando Darío escribió *La canción del oro*, había leído y estudiado ya *La tentación de San Antonio*: “Levantada por Moisés, rota por Ezequías, restablecida por el Mesías”. Darío construye: “Arrojado por Antonio, vilipendiado por Macario, humillado por Hilarión, maldecido por Pablo el Ermitaño”. (Esto es lo que él llama la aplicación al castellano de ciertos modos sintácticos franceses). Los nombres de eremitas son los de *La tentación de San Antonio*: Antonio, Macario, Hilarión, Pablo el Ermitaño (l’Ermite Paul). San Antonio dice en *La Tentación*: “Lá, j’avais pour compagnie des scorpions... des aigles qui tournoyaient sur le ciel bleu”. Darío poetiza: “Pablo tenía por amigos, las estrellas de

la noche, los pájaros del alba”, etc. Cuando escribe que el oro es “carne de ídolo”, “dios becerro”, piensa en el becerro de oro de la Biblia (*Exodo*, 32, 4, 8, 19, y particularmente en el libro de Oseas (8, 4, 5): “De su plata y de su oro hicieron ídolos. Tu becerro, oh, Samaria”.

En la bella descripción del interior de “los vastos edificios” de *La canción del oro*, nos hace pensar en la descripción de un interior de *Les rayons et les ombres* (II):

Apercevait au loin des armoires de Boule,
des vases du Japon, des laques, des émaux,
et des chandeliers d'or aux immenses rameaux.
Un salon rouge orné des glaces de Venise,
plein de ces bronzes grecs que l'esprit divinise...

Y Darío: “Y allá en los grandes salones, debía de estar el tapiz purpurado y lleno de oro, la blanca estatua, el bronce chino...”

La laboriosa documentación en nada hace perder su espontaneidad a este intenso poema. Darío creía que Péladan lo había imitado en *El cántico del oro* de *La Panthé*. Traduzco el párrafo de Péladan que más se le parece: “¡Símbolo de lo perfecto, síntesis de las ciencias, oh metal absoluto, concreción del sol, densidad de la luz, oro glorioso, oro todopoderoso, oro Dios!”. Darío dice: “Dios becerro, tuétano de roca misterioso y callado en su entraña, y bullicioso cuando brota a pleno sol y a toda vida, sonante como un coro de tímpanos; feto de astros, residuo de luz, encarnación del éter”. El oro “residuo de luz, encarnación del éter”, es el oro mítico, visto por los alquimistas, porque según la tradición de la alquimia babilónica “el sol produce el oro”. Péladan se refiere a la misma idea cuando le llama: “concreción del sol”. “Al fin, escribe Lope de Vega en la *Dorotea*, I, IV, es hijo del sol, retrato de su esplendor, y vivifica naturaleza”.

EL RUBÍ.

El asunto de *El rubí* ha nacido, posiblemente, de la lectura de una revista. En 1886, cumplió cien años el célebre químico Chevreul (1786-1889); Darío le llama centenario; el “centenario Chevreul — cuasi Althotas —”. Fremy (1814-1894) tenía, en 1888, setenta y cua-

tro años. Este amigo de Chevreul, “el químico Fremy acababa de descubrir la manera de hacer rubíes y zafiros”. En 1877, Fremy, con la colaboración de Feil, logró fabricar rubíes y zafiros artificiales. Darío da la fórmula exacta de la fabricación: “Fusión por veinte días de una mezcla de sílice y de aluminato de plomo; coloración con bicromato de potasa (para el rubí) o con óxido de cobalto (para el zafiro)”. La revista donde figuraba la noticia, debió traer la biografía de Fremy y referencias a Chevreul, o algún artículo sobre Chevreul, ahí estaba el procedimiento químico y quien sabe qué otros comentarios. El gnomo se indigna al saber la noticia; examina el rubí artificial, “obra de hombre, o de sabio, que es peor”. Dice muy bien D. Juan Valera que en *El rubí* de Darío: “Las fuerzas vivas y creadoras de la Naturaleza, la infatigable inexhausta fecundidad de la alma tierra, están simbolizadas en aquellos activos y poderosos enanillos que se burlan del sabio y demuestran la falsedad de su obra”. Estos gnomos son los mismos que describe John Ruskin (1819-1900) en *Ética del barro* (1866). Darío no ha podido conocer traducciones francesas o castellanas de Ruskin, en esos años, porque entonces no existían, a pesar de ser ya entonces autor tan famoso. Ruskin, *Ética del barro*, conferencia VIII. Si Darío no leyó a Ruskin conoció innegablemente otras fuentes del mito de la creación de los cristales. La expresión “cuasi Althotas” está llena de intención y de inteligencia. Althotas es el viejo alquimista de la novela de Alejandro Dumas, *Joseph Balsamo* que pertenece a la serie de *Memoires d'un medecin*.

El sueño de una noche de verano de Shakespeare, le ha dado el personaje, el gnomo Puck, la alusión a Titania. Este cuento de rara erudición, escrito con el vocabulario de piedras preciosas de Gautier, está impregnado del Víctor Hugo panteísta de *La leyenda de los siglos* (*Le sacre de la femme*) y hasta hace recordar *Las Contemplaciones*: Les femmes tout amour: ¡Y tú, mujer! eres espíritu y carne, toda amor!

Rubén en sus notas a la edición de *Azul*, de 1890, señala la procedencia del gnomo Puck, “duende, demonio o elemental, como dicen los teósofos”, escribe. Trae el pasaje del *Sueño de una noche de verano* de Shakes-

peare traducido por su amigo el peruano José Arnaldo Márquez.

EL PALACIO DEL SOL

La idea principal, no el asunto, de *El palacio del sol* está tomada de Catulle Mendés, *Le jardin des jeunes âmes* de la colección *Le nouveau Décaméron*, t. 10. Darío, construyó con esta idea una narración descriptiva distinta del cuento de Mendés. En el jardín del cielo: la joven ve los prados de esmeralda “où l'on valse avec d'elegants jeunes hommes”; y la de Darío, en el palacio del sol, “vió un torbellino de parejas arrebatadas por las ondas invisibles y dominantes de un vals”. En *El palacio del sol*, dice el poeta, le llamó la atención el empleo del *leit-motiv*. El suntuoso y deslumbrante vocabulario de “esta fantasía primaveral”, es de Gautier, al cual debe más de una sugestión en estas páginas. *Le jardin des jeunes âmes* fué publicado también en el tomo de Catulle Mendés, *Les trois chansons*. París 1886. Darío debió conocer esta obra porque emplea el *leit-motiv* que Catulle Mendés usa en los *Petits poèmes* en prosa que se encuentran en el mismo tomo a continuación de este cuento y en otros poemas en prosa del libro. La influencia de la tercera parte de *Les trois chansons*, titulada la *Chanson qui réve* hizo que Darío crease en castellano “por primera vez el poema en prosa”.

EL PAJARO AZUL

En *Azul* hay cuentos trabajados, labor genial de taracea, de mosaísta; estos cuentos son: *El rey burgués*, *El sátiro sordo*, *La ninfa*, *El velo de la reina Mab*, *La canción del oro* y *El rubí*. A esas páginas ha llevado Darío todo lo que ha podido encontrar de raro y de precioso. Los demás son ligeros; escritos sin preocupación erudita. *El pájaro azul*, es innegablemente un eco de Murger. Garcín, poeta bohemio, creía tener un pájaro azul en el cerebro. Ya este pájaro de *Mil y una noches* se había convertido en símbolo de la humana quimera. Al suicidarse dejó escritas estas palabras: “Hoy, en plena pri-

mavera, dejó abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul". Hay aquí una innegable sugestión de *Avatar* (Cap. XII) de Gautier, libro que tanto ha influido en *Azul*: "He abierto la puerta de la jaula y el pájaro ha volado fuera de las esferas del mundo".

El cuento da sabor de época al tema de *El licenciado Vidriera* de Cervantes. Viene del mismo raro laboratorio que descubre el Padre Nieremberg en su *Curiosa Filosofía*.

Conviene, al hacer el estudio definitivo de *Azul*, leer minuciosamente los diez volúmenes de *Le nouveau Décaméron*, obra en la que encontró Darío el "cuento parisiense", es decir, narraciones, cuentos y diálogos de los más célebres y elegantes novelistas, poetas y escritores franceses de esa época. Esta antología que consta de cien cuentos que parecen brotar espontáneamente como una consecuencia de mundanas y poéticas conversaciones de damas y caballeros, mostró al joven poeta la visión y el ambiente de París, la suntuosidad, la gracia ligera y muchos otros aspectos del "moderno estilo".

AGUAFUERTE

En los ensayos pictóricos de transposición de arte, que tituló *En busca de cuadros*, de *Azul*; nos ofrece una meditada exposición de pintura, un múltiple conglomerado. Detengámonos en esta *Aguafuerte*. Una herrería. Paredes negras de hollín. Los herreros. El trabajo de la fragua. Nada reposa. El poeta vió la herrería, los matices del negro llegan al color en la incandescencia. Resaltan las tallas de cíclopes en el fondo. "A la entrada de la forja una muchacha blanca comía uvas". "Sus hombros delicados y tersos que estaban desnudos, hacían resaltar su bello color de lis, con un casi imperceptible tono dorado". Esa muchacha probablemente es Venus. Está en la herrería de su marido Vulcano. La delicada pintura nos delata, a pesar de la blancura prerrafaelista, el pincel de Venecia. El joven autor de *Azul* debió sonreír enigmáticamente. El, aunque no lo diga, pensó en Venus. El inspirador fué Leandro da Ponte di Bassano. Cuando Rubén se detuvo en la puerta de la herrería para pintarla, el artista de Venecia, con sus dos cua-

dros de la fragua de Vulcano, le sugirió la figura de Venus en la lobreguez del hollín y el resplandor de carbones y hierros encendidos. Ya el Renacimiento había caído en la parodia de lo divino, de dioses y de héroes. Abrase el Catálogo descriptivo del Museo del Prado, Madrid 1872, de don Pedro de Madrazo, donde se describen pinturas de Bassano (1558-1623) y se verá lo que Rubén debe, en su *Busca de cuadros*, junto a la influencia francesa, a estas transposiciones de arte, que el crítico español realiza con sabia técnica y con tanta riqueza de idioma en vestidos, telas, utensilios, decoraciones y otros detalles de pintura renacentista. Rubén verá después muchas veces a la diosa, pero no será esta Venus satirizada ya en el palacio de Alcinoos, sino la verdadera, la de los escultores áticos, Anadiomena, la nacida de las ondas, la grandiosa de Lucrecio, la Afrodita de la que participa toda hermosura:

Bajo tus pies desnudos aun hay blancor de espuma.

MEDALLONES

En *Azul* aparece, según el poeta, lo que él llama con acierto, “el escogimiento verbal de Heredia”, y especialmente en *Medallones*, escritos quizá en 1892. El soneto *J. J. Palma*, donde también hay léxico de Gautier, tiene semejanzas con los sonetos *Sur le Pont-Vieux* y *Le Vieil orfèvre* del maestro francés. Escribe Rubén:

Ya como Benvenuto, del oro de una copa...

Esta admiración por Cellini, que en Heredia, “sans rien voir, ciselait”, será duradera en Darío. La *Vida* de Benvenuto Cellini fué uno de sus libros predilectos.

En esta época leyó también, como él lo advierte, en la historia de sus libros, los *Lieds de France*, 1892, de Catulle Mendés que originaron el poemita *El país del sol*, donde hay también, según dice, “como un eco de *Gaspard de la Nuit*”.

A UNA ESTRELLA

En el precioso poema en prosa *A una estrella*, escri-

to en 1891, poema de finos y a veces raros aspectos mitológicos que aparecen en una palabra o en una línea, escribe: “el cítiso que alegra la égloga”. Es el cítiso de las *Eglogas* de Virgilio, de la traducción de Hidalgo. Las notas de Hidalgo también contribuyeron al vocabulario de Darío. Los traductores españoles de autores clásicos fueron precursores del poeta; le dieron parte del léxico llamado “decadente”. En la lírica y ansiosa melancolía de este poema parece flotar, en moderno estilo, el pasaje de Osián, en que según su confesión se inspira Musset en su cuento Federico y Berneretta: “Pálida estrella de la tarde, mensajera lejana”... Lo más íntimo y adorable del alma de Rubén pasa por estas líneas estremecidas por la sed de una aspiración de lo imposible.

Este delicioso poema pudo nacer también del Idilio VII de Bión, de la versión de Montes de Oca: “¡Oh hermoso Véspero!” En el tomo de los Bucólicos griegos encontró en Téocrito (V, 128, X, 30), el cítiso: “Verde cítiso paca mi manada”, traduce Montes de Oca. El soneto *Venus*, de *Azul*, pudo llevar también esta inspiración de Bión; Rubén fué el poeta de Véspero, del “diamante supremo”, como le llama. Y lo vio también, “matutino lucero”, Lucifer, “en el celeste abismo”.

A UN POETA

Cuando Darío escribió *A un poeta* imitó a Díaz Mirón, según nos advierte, pero también reflejaba la impresión de la lectura de las poesías de Paul Dérouléde, especialmente de los *Refrains militaires* (1888).

Et mes vers martelés comme des fers de lance,

exclama el patriota francés, y Darío:

Que escriba versos que parezcan lanzas.

Ya el génesis de la estrofa viril y combativa se encuentra en el cuento *El rey burgués*, donde el poeta dice que ha roto “el arpa adulona de las cuerdas débiles”, y piensa en el poema “de estrofas de acero”. Núñez de Arce había publicado sus *Gritos del combate*; Andrade

sus grandes odas; vibraba aun la voz de Quintana, quedaba viva la batalla de Hugo; Dérouléde daba a Francia su alerta.

Parece también que esta poesía fuera una respuesta a las palabras del Marqués de Molins (1881): ahora "el poeta huella alfombrados salones, y penetra en perfumados gabinetes"... Darío escribe:

No es tal poeta para hollar alfombras
por donde triunfan femeniles danzas.

EL CLAVICORDIO DE LA ABUELA

El clavicordio de la abuela apareció en el *Poema del otoño y otros poemas*, Madrid, 1910. Fué escrito, según la nota prologal del "Ateneo", en 1892; "debió figurar en *Prosas profanas*. Sin embargo, ni se incluyó entonces, ni se ha incluido luego en colección alguna". La selección de *Prosas profanas*, según me dijo un íntimo compañero de Darío en Buenos Aires, el poeta Leopoldo Díaz, fué rigurosa. *El clavicordio* tiene una encantadora frescura de juventud y de gracia ligera. El fondo es pesimista. Pertenece a los años en que Rubén vivió en las esferas antitéticas de Campoamor; la de la poesía *Lo que hace el tiempo*, dedicada a Blanca Rosa, por ejemplo. Difieren, "¿Quieres ir hacia lo eterno?" pregunta Campoamor a Blanca Rosa: "—Ve hacia Dios". Rubén aconseja el *Carpe diem*, el *Collige, virgo, rosas*, de Horacio y Ausonio. En bella copa de Francia, en los versos de Banville: "*Cueillons les roses*"; la sabiduría está en amar la primavera divina. Y así se renueva el viejo Bernardo Tasso en el soneto que encantó a Garcilaso y a Góngora: *Mentre que l'aureo crin...*

Díaz Playa, en su fino libro *Rubén Darío*, encuentra cierto paralelismo entre una estrofa de *El clavicordio de la abuela* y un pasaje del cuento de Musset *La mouche* (*El lunar*). Nada más probable. "*Qu'ils sont hereux ce Rameau, ce Lulli*. "¡Notas de Lulli y de Rameau!". El clavicordio, los dedos deliciosos.

Podría agregarse un no sé que de *Lucía*, poesía que dió el tono elegíaco a los precursores de Rubén en América, a Zenea, a Gutiérrez Nájera. Fué el tiempo de Mus-

set, de los cuentos de Musset, a quien amaba el *Duque Job*:

Y en sus góndolas áureas salían
deslumbrantes los *Cuentos de Italia*.

“Un cuento dieciochesco, dice Díaz Plaja. Escuchad: un clavicordio, una pavana, versos de Ronsard, músicas de Lulli y de Rameau. Mirad: viejos tapices sonrientes con amorcillos y pastoras, un castillo”...

Mucha importancia tiene en la métrica de Rubén este ensayo de verso eneasílabo. Esta sextina de verso menor:

El cielo tiene sobre el traje:
si hay una nube es un encaje,
espuma, bruma, suave tul;
como ella es blanca y sonrosada,
y de oro puro coronada
¡qué bien le sienta el traje azul!

Que resulta, leída un tanto a la española, la acentuación, por ejemplo, de Víctor Hugo:

Non, l'avenir n'est a personne...
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu.

RIMAS

En *Rimas* (1887) inspiradas en Bécquer, y quizá alguna en Manuel Acuña, se advierte en la primera poesía, la lectura de Gautier. Basta citar de *La novela de una momia* algunas palabras: “engarzar en mi estilo, como en un mosaico, las piedras preciosas”, “collar de finos esmaltes unidos por trozos de oro”, “un hilo de oro preciosamente labrado”, etc. La influencia de Gautier empieza en Darío en 1887 y termina en 1893, cuando el poeta descubre definitivamente a Verlaine, el simbolismo y el prerrafaelismo. En *Azul* ya el poeta se alejó de Bécquer. No está de más advertir que ese “himno gigante y extraño”, que quiso decir el fino lírico español, traía a la poesía castellana no solamente una resonancia alemana, sino también la de Poe y la de Shakespeare; la estrofa que empieza:

No dormía, vagaba en ese limbo
en que cambian de formas los objetos,

pudo ser sugerida por una traducción de los cuentos de Poe, y dió acogida al misterio interior en la poesía española.

El joven Rubén en sus *Rimas*, no podía identificarse con la melodía romántica de Bécquer; el poeta español no será nunca superado en el hábito que envuelve sus versos; si Bécquer da paso por su alma a íntimas reminiscencias, esas resonancias pueblan el universo de su lirismo individual, viven con las visiones que hablaron a su oído. Por eso Rubén nos dice:

¡Quién pudiera al influjo sagrado
de un soplo celeste
como "un himno gigante y extraño"
arrancar a la lira de Bécquer!

Rubén vive en el mundo de Gautier penetrado por el anhelo romántico de lo indecible. Sus rimas son a veces de un lirismo inolvidable, aquellas: "Allá en la playa quedó la niña"; "Hay un verde laurel"; "Yo quisiera cincelarte"; "Tenía una cifra"; muestran un encanto y una música que las incorporan definitivamente al tesoro poético de Darío. En alguna, por ejemplo, donde el asunto es becqueriano: "El ave azul del sueño — sobre mi frente pasa", se advierte a Zenea, pero cómo lo mejora; dice el cubano:

Me anunciar ¡ay! el crepúsculo
de una ilusión adorable,
la noche en mi pensamiento
y en mi corazón la tarde.

En rosado esmalte, Rubén expresa su estado de alma, su dicha:

El ave azul del sueño
sobre mi frente pasa:
tengo en mi corazón la primavera
y en mi cerebro el alba.

LA PINTURA EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

Darío, desde *Azul*, se inspiró constantemente en la pintura. Leía las revistas de arte, *L'art*, probablemente *Studio*, la gran revista inglesa que cita en *España contemporánea* y que conocería desde los tiempos de *Prosas profanas*; vió las reproducciones de arte de *La Plume*, de la *Revue Encyclopédique* y de muchas otras. Estudió la pintura en las colecciones especiales, en los volúmenes dedicados a los pintores de todas las épocas; amó el arte de los primitivos italianos; compartió el gusto artístico de los prerrafaelistas y simbolistas; conoció e imitó en verso las ilustraciones de las mitologías y la pintura mitológica; en todos sus libros de crónicas se advierte un minucioso conocimiento de la pintura moderna. Hace transposiciones de arte de primitivos italianos, de pintores del siglo XVIII, trata de traer a la palabra el espíritu de ciertos artistas. En 1888 siente admiración por los retratos de Jeshua Reynolds; Leonardo ejerce en su espíritu una atracción fascinante. Vive en la irradiación de las preferencias artísticas de sus contemporáneos, de Mallarmé. Emilio Berisso, en la nota que dedica a Rubén en *Nosotros*, 1916, habla de las investigaciones históricas del poeta, autor de *El hombre de oro*. "Pero el paciente erudito en nada dañaba al orfebre más paciente todavía", agrega con claro sentido de la obra del poeta, a la que Luis Berisso llama titánica por ese don de búsqueda, incansable, por esa penetración de todas las literaturas y las artes.

Dice Emilio que Darío, "para hacer el retrato de sus personajes, en *El hombre de oro*, aplicaba el sistema psicológico de Whistler, de manera que en los rasgos expresivos de sus semblantes manifestaban sus vicios ocultos y sus pasiones secretas". En el estudio de las fuentes de

cada una de las poesías vimos la influencia de tan diversos pintores en su obra. Quienes iniciaron a Darío en el secreto de la descripción de pinturas fueron Gautier y los Goncourt y quizá el poeta Blémont. En los cuadros Darío encontraba el mundo visto por los grandes pintores; así podía mirar con ojos de artista y dar un colorido nuevo a la palabra; además, la pintura le ofrecía resueltos muchos problemas, y estas transposiciones de arte daban no sé qué de extraño y de brillante a la obra literaria. Darío, poeta simbolista y prerrafaelista, trajo a sus versos a Boticelli, a Burne-Jones. Todas las escuelas de pintura han dejado un resplandor en su poesía. Pocos ojos miraron en forma más penetrante, con más lúcida percepción de lo exquisito y lo extraordinario, que los de Darío, a los pintores, en los cuadros o en las reproducciones que traen las revistas o los libros. En las revistas conoció a Aubrey Beardsley, en el “inolvidable *Savoy*” de Arthur Symons, a “aquel prodigioso artista” como le llama en *Letras*, y a quien recuerda en *Dream*, de *El canto errante*:

Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño.
Con carbón, nieve y ceniza
de carne y alma al ensueño.

Alguna sugestión deberá al pintor inglés. Al visitar el Museo de Hugo, admira los extraños dibujos que hacía el gran poeta. “Es en los dibujos, escribe en *Parisiana*, es en el Víctor Hugo pintor en donde se completa la personalidad portentosa del rimador formidable y profético. Solamente en Turner, en Blake, en ciertas cosas de Piranesi, se percibe la cantidad de ensueño y de misterio que en las visiones manifestadas por Hugo en tales páginas de un “romanticismo” eterno y trascendente”. Hay una rara semejanza entre el dibujo de Blake: *El alma explorando los recodos de la tumba* y los versos de *Helios*:

Y una chispa sagrada de tu antorcha encendida
con que esquivar podamos la entrada del Infierno.

Darío llama “transposiciones pictóricas” a la parte de *Azul* “titulada *En Chile*, que contiene *En busca de cuadros*, *Acuarela*, *Paisaje*, *Agua fuerte*, *La virgen de la pa-*

loma, La cabeza, otra Acuarela, Un retrato de Watteau, Naturaleza muerta, Al carbón, Paisaje y El ideal", páginas que constituyen ensayos de color y de dibujo, que no tenían antecedentes en nuestra prosa". Quizá quien inició a Darío en estas transposiciones fué Gautier. "Impresiones de arte, copias", llama a las del poeta francés, Lanson. Hay innumerables sugerencias de Gautier en estos cuadros de Darío. Pero también hay notación de la realidad y transposición de cuadros. Desde Bertrand, autor del extraño *Gaspard de la Nuit, fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*, hasta Rilke, que descubre la vida de las figuras en los tapices, todas las formas del dibujo y de la pintura se reflejan en la poesía.

En *Un retrato de Watteau* pinta con Watteau y con Gautier. *La virgen de la paloma* parece ser una copia idealizada, de un cuadro pintado por Grosio, de la revista *L'art*, 1888, p. 120. Esta atención inteligente y curiosa que transpone en la prosa y en el verso la obra de la pintura y la escultura, del grabado y de las artes decorativas, lo acompañará en los mejores años de su labor literaria. En *Azul* ya lo ha visto todo y todo lo copió a su manera, desde la sirena que está en el ansa de un jarrón de Rouen. "Las poesías de Gautier, escribe Lanson, son como un *Museo de Copias*. He aquí los primitivos alemanes:

Les Vierges sur fond d'or aux doux yeux en amande,
pâles comme le lis, blondes comme la miel,
les genoux sur la terre et le regard au ciel".

En *El clavicordio de la abuela* se advierte ya la descripción de la pintura de los tapices. Darío descubrió en Chile la pintura francesa, el siglo XVIII, quizá revisó el libro de Guiffrey, *Historia de la tapicería en Francia*, París 1878-1885. Armando Donoso, en su ensayo *La juventud de Rubén Darío*, revista "Nosotros", 1919, da importantes noticias acerca del ambiente y de la cultura literaria y artística del poeta, en Chile.

LA BIBLIOTECA DEL SIMBOLISMO

Cuando Darío fué a París, de paso a Buenos Aires, en 1893, adquirió libros de los poetas y escritores simbo-

listas. “Darío trajo a Buenos Aires, me dice el ilustre poeta Leopoldo Díaz, la biblioteca del simbolismo”. Algunos de esos libros eran ediciones reducidas, de lujo. En *Los raros* cita con fruición de bibliófilo los *Vitraux* de Tailhade. Puede decirse que casi toda la información de *Los raros* viene de los libros que Darío adquirió en París. El poeta nos cuenta que el ensayo dedicado a Moréas fué escrito en el mar, de viaje a Buenos Aires. En este ensayo recoge, partícula a partícula, los elementos poéticos de Moréas para hacerlos pasar a la prosa. Debí traer también revistas, y especialmente *La Plume*. Las ediciones de León Vanier, las de *L'art indépendant*, formarían parte de su biblioteca. De los libros que poseyó entonces sólo conozco *Verlaine*, de Morice, que está subrayado con lápiz azul, probablemente por el mismo Rubén. Darío leía no sólo las revistas del simbolismo sino también las grandes revistas francesas: la *Revue Illustrée*, la *Revue encyclopédique* que traía las admirables páginas de crítica de Maurras, la *Nouvelle Revue*, las grandes revistas literarias inglesas e italianas. El *Mercure de France* lo puso en contacto con todos los más famosos literatos modernos, con Carlyle o Ibsen.

Es probable que las biografías de “simbolistas y decadentes” de los *Hommes d'aujourd'hui*, le hayan sugerido, en parte, la idea de escribir *Los raros*. La copiosa bibliografía que Darío utiliza en Buenos Aires antes de la aparición de *Prosas profanas*, cuando vivía en el delirio simbolista, se explica por la colección de publicaciones periódicas de Vanier, *Le symboliste*, *Le Décadent*, *La Vogue*, *La Revue Indépendante*; los folletos de Baju, Vanier, etc.; *Les premières armes du Symbolisme*, 1889; las ediciones de Mallarmé, entre otras *L'après-midi d'un Faune*, con ilustraciones de Manet; las obras de Verlaine; *Les poètes maudits*, pudieron también sugerirle *Los raros*, y, en fin, las otras ediciones de la casa Vanier, del famoso *Petit glossaire*, de Plowert, de libros de Moréas, de Paul Adam, de Laforgue, de Rimbaud, de Régner, de Viélé Griffin — cuyo poema *Les Cignes* pudo contribuir a despertar en Darío el amor a esta ave simbólica, — de Stuart Merrill, de F. Fénéon, de Raynaud, de René Ghil, etc. Estas ediciones, tan difíciles de encontrar ahora, debieron ser cuidadosamente estudiadas, traían el deslumbramiento del hallaz-

go que descubre en lo más íntimo las tendencias rubendarianas.

No pude consultar *La Plume* de los años 1893, 94 y 95; ni el *Mercure de France* anterior a 1896. Dada la importancia excepcional que tuvieron estas dos revistas en la cultura y el arte de Darío, vió en ellas la primicia que irá después al libro. La cita que hago al hablar de *Sonatina*, de una poesía de Herold, publicada en el *Mercure de France* en 1893, está tomada del libro de Ibrovac sobre Heredia.

La información de Rubén era muy extensa y el estudio de sus versos en donde recoge tantos elementos raros y preciosos es un tema casi incommensurable.

El extraño y noble poeta francés, de la escuela romana de Moréas, Maurice du Plessys (1864-1924), dedicó a Rubén Darío *La dernière promenade (Le feu sacré, Paris, 1924)*, con estas palabras que parecen una ingenua inscripción arcádica:

A LA MEMOIRE IMPERISSABLE
DU POETE, ORGUEIL DE L'AMERIQUE LATINE,
MON FRERE D'ARMES A JAMAIS OHER,
RUBEN DARIO
MORT EN ENFANT DE ROME,
VAINQUEUR DE LA CHIMERE
AU PIED DE L'AUTEL DE VESTA.

ARISTOCRACIA TIPOGRAFICA Y LEXICOGRAFICA

Dice Darío que Leconte de Lisle, como traductor, fué insigne; conservaba, agrega, la ortografía de los idiomas antiguos; “y así sus obras tienen a la vista una aristocracia tipográfica que no se encuentra en otras”.

Remy de Gourmont, en *Esthétique de la langue française*, 1899, algunos años después de la aparición de *Los raros*, habló de la belleza física de las palabras, de la belleza propia de forma, de sonoridad, de escrituras”. Darío, quizá por influencia de Leconte de Lisle, de la ortografía latina, francesa e inglesa, quiso conservar y a veces crear, en *Prosas profanas* la belleza tipográfica

de algunas palabras, y escribió Makheda, Ruth, Sylvia, Herakles, Stella, Thor, Sylvano, Kalisto, Belkiss, Theodora.

La *k* y la *h* ornamentales dan a la palabra Makheda una fisonomía misteriosa. La simplificación de la ortografía quitó a algunas palabras su valor estético. Cuando leo Maqueda, pienso en el apellido español, en el lugar “que llaman de Maqueda” a donde fué Lazarillo de Tormes cuando dejó al ciego. Al traer la grafía Makeda, a la que agrega una *h*, Darío veía la otra representación; esta Makheda es la reina de Saba, y este nombre raro no puede escribirse Maqueda.

Las palabras tienen fisonomía propia, Sully Prudhomme habla de “le noble y du mot lys”. Roustan en *Précis d'explication française* afirma con acierto que: “si Leconte de Lisle reemplaza los nombres gastados, en ortografía francesa, de “Clytemnestre”, de “Ulysse” por los de “Klutaimnestre” y “Odusseus”, quiere descargar estos nombres propios de los rasgos convencionales que los clásicos les asociaron”. Heredia, por ejemplo, vaciló entre el nombre griego *Heraklès*, y el latino *Hércules*, y escribió llanamente: “C'est Hercule”. La literal traducción ortográfica de Leconte de Lisle, este prestigio de la ortografía helenizada y de su virtud estética, toca una zona más vasta, y está en relación con la originalidad y la sabiduría del autor y de la suntuosidad o nueva visión de la imagen y el signo que la representa, de la idea y de la forma con que se quiere dar relieve y significación especial a este signo. La ortografía tiene poder evocador y belleza propia.

Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, da preferencia, al escribir, ya a la *u* o ya a la *v*, por “ornamento de la escritura”. Se pone a veces un tilde, según dice, “por ornamento”. Marcio le pregunta “si querías introducir éstos (los vocablos) por ornamentos de la lengua o por necesidad que tenga dellos”. Valdés responde: “Por lo uno y por lo otro”. Un italiano del Renacimiento, de mente tan fina, ve el valor ornamental de las palabras. Valdés no ignora ese valor. Se introducen voces nuevas por necesidad o por ornamento. Existía “mozo”, la poesía culta prefirió el vocablo “joven”. Existen: lirio y azucena, Darío emplea por ornamento “lis”; por ornamento ortográfico algunos

poetas franceses escriben “lys”. Existe adelfa, por ornamento y para sugerir una imagen de color, Rubén escribe: “laurel-rosa”.

A veces, por ornamento, el poeta falsea la ortografía etimológica y escribe: Sylvia, de la Silvia de Virgilio; *Silvia prima soror* (Eneida, VII, 503), pero da una nueva valoración a la palabra. Calisto es nombre latino de una ninfa, ninfa de la *Metamorfosis* de Ovidio (II, 401-530), convertida en osa y luego en la constelación de la Osa mayor. Como constelación, como polo del cielo, la ve Garcilaso: “desde el Antártico a Calisto”. Darío la devuelve a una vida anterior con agregar a su nombre latino la K griega y ve a la ninfa con la significación etimológica de su nombre: “tan bella como Kalisto”. Piensa en la ninfa cuyo nombre nos llega con Ovidio, la contempla con el poeta latino, pero hasta el cambio de un letra para dar al cuadro una perspectiva más remota y al mismo tiempo de realidad más inmediata.

Nuestro léxico fué sometido en el siglo XIX a una uniformidad que el artista puede no aceptar. Abro un texto del siglo XVIII, la bella edición de Cervantes de Salazar, por ejemplo, y leo, en cualquiera página, Lydia, Egypto. La Y etimológica, nos hace pensar en la antigua Lidia, en Egipto antiguo. Cuando escribe Chénier:

Et du fleuve Egyptus les rivages fertiles,

este Egyptus, casi latino, me hace ver el agua y el paisaje antiguo del Nilo, “el río Egipto” de la *Odisea* (XVII, 427):

Metí en el río Egipto mis galeras,

traduce Gonzalo Pérez. Ahora parecería ridículo escribir Nympha, como en el siglo XVIII, y como escriben los franceses. Darío quiso devolverles su aristocracia y contenido poético a algunos nombres, y lo consiguió. Le había precedido Menéndez y Pelayo, quien escribe “posttrera Thyle” que es la “última Thule” de Virgilio, con variante ortográfica también latina. Menéndez fué el primero en traer al castellano el nombre griego de los dioses y en volver, en sus versos, a la ortografía erudita, especialmente en sus traducciones de Esquilo, de Teó-

crito, del *Ciego de Chénier*; Menéndez, que a los veinte años, añoraba a Atenas,

En el tiempo feliz de los Misterios!

HORACIO EN BUENOS AIRES

En Buenos Aires Rubén encontró una tradición horaciana; se imprimía a Horacio en latín, se traducían las Odas; Osvaldo Magnasco, Bartolomé Mitre daban a Horacio, con sus versiones, noble sitio en nuestras letras. Parece que sin Horacio falta la justa proporción de la cordura y el átomo de sabiduría que aclara la vida. La gran ciudad naciente amaba a Horacio como había amado á Cicerón y a Virgilio; como los amaré mañana. El poeta latino, cantado por Menéndez y Pelayo, que une su predilección de joven a la del Voltaire anciano que encuentra en Horacio el viejo vino que rejuvenece el alma, pasa por los versos del grupo de jóvenes de la nueva escuela. “Yo que el jardín de Horacio pisé gozoso un día”, escribe Jaimes Freyre. ¿Cómo no ser horaciano? Rubén lo fué para siempre. En la reciente colección de *Escritos inéditos de Rubén Darío* recogidos de periódicos de Buenos Aires, por E. K. Mapes, hay una bella tentativa de biografía literaria: *Respecto a Horacio*. Estudia eruditamente la traducción de Mitre comparándola con la inglesa de Gladstone. Escribe una misteriosa página, *La fiesta de Roma*, con alusiones al *Carmen secular*, y finalmente, en *El hombre de oro*, comienzo de novela, publicada en *La Biblioteca*, el año 1897, muestra una curiosa frecuentación de Horacio; vivió con el poeta, se coloca en su espíritu y lo interpreta. Posteriormente, aquí y allá, aparece Horacio en su prosa y en su verso; lo sabe y lo gusta en latín. Lo cita en lugares difíciles con cierta enigmática ciencia. Lo cita como buen catador de frugales placeres de la mesa. En su vida de trabajador Rubén habrá descansado en una palabra de Horacio. En una de sus últimas poesías, *Pax*, poesía de su decadencia, si puede llamarse decadencia a aquella brasa viva en la ceniza y de instantáneos resplandores, su voz antigua y profética, recuerda dos palabras de Horacio (Odas, I, 1): *Matribus detestata*:

Matribus detestata. Madre negra
a quien el ronco ruido legara
de los leones...

“Detestada de las madres, madre negra”. La oía en los campos de Francia, de su “cara Lutecia”, y él huyó a América, llevado por un sino. ¡Pobre Rubén, quién pudiera volverlo a los tiempos en que le sonreía Horacio!

Con Garcilaso y Ronsard le place poner el nombre del amigo en el soneto. ¿No seguía así también a Horacio Luis de León en sus odas? “Alberto, en el propileo del templo soberano”... Se dirige a Alberto Ghirardo en este soneto donde hay líneas de divina belleza; “Eduardo: está en el reino de nuestra fantasía”... En este soneto extraordinario habla con Eduardo Talero: “Hundámonos en ese mar vasto de éter puro”, que hace presentir la nueva conciencia que despertará del olvido a Hördérin. Y por una secreta casualidad estos versos, honor de nuestra lengua, tienen, si vamos a compararlos un antecedente horaciano: *Non usitata* (II, XX).

Renueva así en Buenos Aires, la amistad con Horacio que nació en su adolescencia.

DARIO Y ANACREONTE

Señalamos en las notas sobre *Azul* y en el *Glosario* la influencia de Anacreonte, traducido por Baráibar, en Rubén Darío. Agregaremos dos palabras. El poeta escribe en *El sátiro sordo*: “Había volado a posarse en la lira como la paloma anacreóntica”. Dice la paloma en la oda IX de Anacreonte:

Y al fin sobre su lira
me poso...

Esta misma paloma anacreóntica inspira algunos versos de *Anaghé. Primavera*, de *Azul*, ya lo advirtió González Blanco, es un romance anacreóntico. Darío le dió entonación modernísima, a la manera de Armando Silvestre y de Hugo, y puso, en sus versos indefinibles, poesía propia.

Los “brazos de ninfa” que fueron una obsesión para Darío, durante algunos años, vienen, como vimos, de Anacreonte, de la oda *De la rosa*.

La geografía erótica de la anacreóntica XXXII, *De sus amores*, pudo originar la idea de *Divagación*, le sirvió de descubrimiento del tema que Rubén elaboró con modernos y suntuosos elementos. Las anacreónticas y las notas de Baráibar contribuyeron a crear imágenes mitológicas. Filomela, Atis enloquecido que llora por los montes su desventura, parece que resuenan en los alejandrinos del *Coloquio*:

El loco grito de Atis que su dolor revela
o la maravillosa canción de Filomela.

Adonis, Corinto, Jonia, el rapto de Europa, la cigarra “sin carne y sin sangre”, transparente le llama Rubén, la abeja, Eros, el mirto, Sirio, Orión, Arturo, en versos de Hesíodo citados, brazos de rosa, “el *cervice refulgisit rosea*, de Virgilio (En. I, 400)”, su cuello brilla con resplandor de rosa; la descripción virgiliana de Venus que Rubén trae en *Divagación*: “el olor de la olímpica ambrosía”, la Cloe de Horacio citada por Baráibar antes de la intimidad de Rubén con el latino: “que el amable Horacio brinde un canto a Cloë”; el gusto del epigrama, le encantaba la vaca de Mirón; quizá una gracia preciosista, como de flor o de brisa, todo lo gustó al leer la traducción y las notas de Baráibar; penetró quizá en otros autores de este tomo de *Poetas líricos griegos* y algo halló en las paráfrasis de versiones menos fieles. Este volumen de la “Biblioteca clásica”, fué su primer *Gradus ad Parnassum*.

DESCUBRIMIENTO DE VERLAINE

En París, de paso para la Argentina, Darío se inició en las tendencias nuevas. En su *Autobiografía*, que él no meditó, cuenta sólo lo anecdótico, un tanto influído por lo pintoresco y excesivo de Benvenuto Cellini a quien cita en el epígrafe de su obra. No escribió Rubén su biografía interior. Hubiera necesitado tiempo y documentación minuciosa. La dictó en Buenos Aires, en una habitación del hotel Royal, donde no había más libro que un ejemplar de *Prosas profanas*. La vida de Benvenuto le hizo más de un guiño picaresco. No concibió en esos

breves días el conjunto de sus horas profundas, sino su paso errante, su existencia exterior, su golosa condición de bebedor de vinos en cenas con amigos y en noches vagabundas. De allí que sus recuerdos de París, de viaje para la Argentina, nos hablen sólo de un Verlaine lamentable y de un Moréas bohemio; nada nos dice Rubén de sus estudios en París, nos habla de sus andanzas y aventuras. Sin embargo, en esos días de París, estudia, va al Louvre, encuentra una nueva concepción poética. Recoge los libros y revistas de la nueva literatura. Charles Morice le regala, con amigable dedicatoria, su breve libro *Paul Verlaine*, de 1888. Este Morice encontró en la mesa de Rubén un Walt Whitman que el autor americano traía de Estados Unidos. Llama Rubén famoso libro al que publicó Morice en 1889, *La littérature de tout a l'heure*. Esta obra fervorosa y rara, le dió una hermética modernidad. Verlaine, Moréas, pertenecen a sus admiraciones definitivas de 1893. En este año se esbozan ya muchos de los "raros". La renovación rubendariana en Buenos Aires, exigía este viaje a París, las conversaciones con simbolistas e independientes. De este año arranca la pasión por Verlaine que no existía, a mi ver, en 1890, cuando publicó los Medallones de su segunda edición de *Azul*. No había nacido Rubén para ser verleaniano. Consigue acercarse a su poeta más de diez años después, con el descoyuntamiento del alejandrino, con lo indeciso que encuentra en sus versos más íntimamente místicos y dolorosos. Paralelamente es "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo".

Alberto Ghiraldo escribe con justeza: "Ha estado en París y de allí trae esa vibrante luz", la tenía ya en parte, pero allí en París oyó a los poetas del simbolismo, conoció sus libros, experimentó el ardor lírico que impregna *Prosas profanas* y *Los raros*. La *Vida* que él mismo escribió resulta incompleta; la verdadera vida de Rubén debe escribirse con todos los libros que él escribió, porque en esas obras hay preciosas referencias autobiográficas y porque vivió cuanto ha escrito y la vida espiritual también es vida. En 1912, en Buenos Aires, mientras dictaba la vida, algunos amigos la celebraban, de allí el desenfado y la petulancia de sus aventuras.

PARALELAMENTE

En Rubén, la palabra “pagano”, en el sentido de exaltación de la vida, de oposición entre el alma y el cuerpo, de “triumfo” medieval de los sentidos, de los goces materiales, adquiere la insistencia de lo que está apoyado en el sentir de los contemporáneos. Sátiros y ninfas adquieren un valor extraordinario de tentación y belleza corporal, de desnudez y de ímpetu no informado por la razón y el ascetismo. La historia es larga y no hemos de escribirla. La pintura, la poesía, la música nos describen el sátiro velludo y la ninfa de los boscajes; los cuernos del dios Pan, los ritos de las bacantes. Eso está en admirables cuadros y en hermosos versos, creación del bucolismo y de los mitos poéticos. Esas divinidades de la tierra, esos perfiles de las hojas y las aguas, ese acento de la soledad de los campos, nada tienen que ver con la decadencia y la polémica, ni en las maravillosas bacantes de Eurípides ni en interpretaciones más modernas. En nada de eso creía Sócrates, pero al pisar la ribera del Iliso vuelve un instante al culto popular, a la leyenda, a la hermosura inmarcesible del mito. ¡Qué diverso el dios Pan, culto local de la tierra, cuando el filósofo de lo absoluto, del Uno, le pide a él y a las otras divinidades de esa ribera la belleza interior y la de los bellos actos que crean la unidad de la idea y de la obra! La platónica belleza interior, la platónica hermosura de Dios, la hermosura del mundo penetrado por la idea divina.

Si abrimos Horacio, no es Clodión quien nos dice lo que son los sátiros y las ninfas: “La hiedra que ciñe las doctas frentes me pone entre los dioses del cielo, la fría espesura de las selvas y los ligeros coros de las Ninfas con los Sátiros me apartan del vulgo” (I, 30-32).

Veamos la explicación de Villen de Biedma (Granada 1599): “estos son los requisitos que pertenecen al que es poeta, la soledad porque nadie le estorbe la contemplación de sus pensamientos, los lugares frescos y amenos que levantan el espíritu a la contemplación de las cosas altas”. Lo que quería Cervantes, Luis de León en la *Vida retirada*, y para que en Rubén se cumpla, aunque con la interpretación de su época tan penetrada del sensualismo que inspira al pintor Renoir, una misteriosa

ley, esas ninfas se proyectan en el prólogo de *Prosas profanas*. Arturo Capdevila fija la esencia religiosa de Darío: “el cristianismo de este divino poeta pagano”. Dice Rubén, al hablar de su *Responso* a Verlaine, que hace ver las dos faces del “alma pánica” del autor de *Sagesse*, “la que da a la carne y la que da al espíritu, la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente”.

Este *parallèlement* verleniano, nació y arraigó vivazmente en el espíritu de Darío. El poeta presiente el momento:

Quando luehen sonando de Pán las siete cañas
y la trompeta del Juicio final.

Psiquis, su alma, “dulce mariposa invisible”, vuela “entre la catedral y las ruinas paganas”. En un soneto católico y litúrgico, no olvida que la espiga expresa en los símbolos eleusinos:

El misterio inmortal de la tierra divina.

Estas dos aparentes antinomias aparecen también en el alma de Darío dentro de su concepción antigua:

Ser en la flauta Pan como Apolo en la lira;

concepción conjunta o paralela de la carne y del alma, de la lira y de la flauta, del sátiro y de Filomela, de lo real y de lo ideal. El alma del poeta es alma alejandrina; su religión encierra las religiones. Ve “a nuestro Rey Cristo”, a “nuestro príncipe Cristo”, pero no olvida que Apolo “es nuestro rey divino”. Un fondo de cristianismo incontaminado lo lleva a la plegaria en *La dulzura del Angelus*, en *Spes*:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,

para volver “paralelamente” a exaltar a Helios, a Palas Atenéa. Recordemos a Luis Ménard: “El templo ideal donde van mis plegarias encierra todos los dioses que el mundo ha conocido”, dice con la amplitud alejandrina de su sentimiento religioso. “Nuestra alma, — dice Schuré, en *Santuarios de Oriente*, 1899, — tiene dos patrias intelectuales, Judea y Grecia”. Y Darío:

Hay soles de eternos días,
Olimpo y Sión.

Vió la religión griega en lo que pudo alcanzar, dentro de su época y su cultura, con espíritu iniciado. Era, para él, esencial esa compenetración del helenismo y cristianismo. En su alma asoman esos faros luminosos: Olimpo y Sión, a veces, alternativamente. Alguien dirá: el arte y la religión. Creo que no. Olimpo y Sión son aspectos de una misma verdad. No sé si leyó a Saint-Yves d'Alveydre, que habla de la síntesis heleno-cristiana, de la religión universal como tantos otros que trajeron la voz de las religiones de la India. Rubén, de pronto, acentúa lo alternativo, lo paralelo.

Analizar los diversos aspectos de este conglomerado de ideas afines y de antítesis que se complementan, es escribir la historia del humanismo renacentista y de la oposición al humanismo, o concebir dentro de la religión griega los extremos de la escala que va de la una a la otra Venus, de las gradaciones y jerarquías del amor, como se desprende del *Banquete* de Platón, y, en fin, imaginar, juntamente, al sátiro y a Psiquis, a la hacante y a Palas Atenea. Oposición que se encontrará después entre helenismo y cristianismo, en un sentido cuya historia se remonta hasta el seno de la filosofía griega. El alejandrino, que subsiste todavía con diversos nombres, establece las concordancias y recoge en su religión las religiones del mundo. Pero la concepción de "paralelamente", de Verlaine y de Moréas, viene del Hugo de *El sátiro*, y penetra en la mente de Darío, al mismo tiempo, con estos tres poetas. Dice Hugo, en un verso que ya citamos:

Car partout où l'oiseau vole, la chèvre y grimpe,

lo que da origen a la existencia simultánea, en la selva poética de Rubén, del sátiro y Filomela.

Esas dos fases fueron vistas por Platón, la titánica y la dionisiaca que se combaten, el elemento divino y el terrestre. Ver a Dios con la purificación del cuerpo y de las pasiones del misticismo platónico. No se puede decir ésto y aquéllo e imaginar dos polos, dos extremos. Dios fué visto inenarrablemente por los neoplatónicos y su maestro ateniense. Erasmo, que no participaba del delirio renacentista, no niega la evidencia de que aque-

llos hombres del tiempo de griegos y latinos estaban inspirados por Dios y llegaron a la perfección de ideas y de acciones. Verlaine infundió en Rubén lo de los dos mundos paralelos; lo de pasarse de uno a otro polo, ser lo uno y lo otro.

Levántanse en el alma, para emplear palabras que San Juan de la Cruz toma de los filósofos, “contrarios contra contrarios, y unos relucen al lado de los otros”, y hacen la guerra en el alma. No pueden subsistir al mismo tiempo los dos contrarios, por eso aparecen alternativamente, y si subsisten van paralelamente. San Juan no acepta que el hambre y la hartura entren en el mismo sujeto; considera como místico el problema del placer y el dolor con sus derivaciones.

EL CICLO DE AMERICA

Momotombo, y sobre todo su poema *Tutecotzimi* crean, con agregados posteriores, el ciclo de poemas de la América precolombiana de Darío. Este precolombianismo llega a la oda *A Roosevelt*. *Tutecotzimi* fué escrito en América Central en 1892 y publicado posteriormente en la revista *La Biblioteca* de Groussac. A Rubén, según él mismo cuenta, lo había iniciado el poeta y humanista Francisco Gavidia en el conocimiento de Víctor Hugo; en la técnica del alejandrino francés. *Momotombo*, junto al lago de Managua se elevaba con el misterio de los milenios. Lo conoció en su secreto de ser animado en la *Leyenda de los siglos* de Hugo:

O vieux Momotombo, colosse chauve et nu.

Yo ya había leído, dice los versos de *Momotombo*, “y la leyenda que Squire le enseñó”. Hugo cita un pasaje de Squire en *La leyenda de los siglos*: XVIII, La Inquisición, sobre el bautismo de los volcanes en los primeros tiempos de la conquista. Rubén, para alargar el nombre, cita Squire por Squier, el norteamericano Efraín Jorge Squier. Este encuentro se realiza en la mansión de Hugo. Rubén conoció la obra de Squier, no habrá que dudarlo, especialmente el libro sobre Nicaragua. Pero en aquel tiempo del deslumbramiento del Mo-

motombo de Hugo, ya Rubén conocía la literatura anterior a Squier: “Yo ya estaba nutrido de Oviedo y de Gomara”, nos dice. Había leído la *Conquista de Méjico* de Francisco López de Gomara y la *Historia general y natural de las Indias* de Fernández de Oviedo. Esta lectura no fué vana. La impresión queda para siempre y le ofrece un conocimiento mítico de costumbres y de cosas. Quizá de Oviedo no conoció más que la edición sumaria de la Colección Rivadeyra en *Historiadores primitivos de Indias*, t. 22, donde se encuentran las dos partes de la *Historia de Gomara*. Con los cronistas e historiadores de Indias se descubre poéticamente a América, porque fueron poetas, y Colón mismo se transforma en poeta, según Juan María Gutiérrez, “en presencia de las primitivas y fragantes florestas”. En esa selva rara, de asombrosas maravillas, Rubén Darío descubrió la poesía de la naturaleza y la de los imperios: “Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas, en Palenke y Utatlan, en el indio legendario”... escribía en 1896. En 1892 componía *Tutecotzimi*. Y de nuevo el encuentro con Hugo, en la evocación de Palenque:

La morte Palenquè gît dans les mairois verts.

Su piqueta de poeta excavaría en la ciudad antigua, “en el terreno de la América ignota”. La fauna y la flora de la estrofa de Hugo, se ampliarán con la observación del poeta y sus lecturas de Oviedo y de Gomara. Evocará el mundo indígena. No persistió en nuevos poemas. Reconstruyó después en *El hombre de oro* la época de Horacio. Había en él un instinto de erudición. Lo que aprendió de América precolombiana le acompaña con su brillo largos años. Constituye con Grecia, Roma, Francia, un mundo fascinante.

AFINIDADES E INFLUENCIAS AMERICANAS

Pedro Balmaceda — *H. de Gilbert* —, vivió veintiún años, Darío le consagró un libro, en 1890; fué en Chile su amigo; la proyección de la cultura de Balmaceda en el arte de Rubén no puede medirse exactamente. Lo indudable está en la ventana abierta para qué Rubén

contemple obras de arte, estilos, ideas. ¡Deliciosos días; dos jóvenes tientan la conquista de nuevas zonas del estilo! Pedro dice a Rodríguez Mendoza: “quiero escribir a lo Watteau”. Hay una extensión común. Rubén escribirá como este pintor galante pinta. Un retrato de Watteau en *Azul*, lo comprueba. Lleva después el espíritu de Watteau al verso y convierte la pintura en música en *Era un aire suave*. Balmaceda se habrá enternecido en su sueño al oír estos violines. Cultivó con Darío, nos dice, “estrechas relaciones de compañerismo literario”. Dedicó a *Abrojos* de Rubén un elegante artículo, de bella prosa. Señala el ámbito del autor de *Abrojos*: “Es Bécquer con el cielo de Sevilla; es un poco de Musset con la tristeza aristocrática del *faubourg Saint Germain*; es Leopoldo Cano, es Bartrina, es Heine, el gran poeta”. Coloca a Rubén, por su obra literaria conocida hasta marzo de 1887, en que escribe estas líneas, entre los parnasianos; los parnasianos franceses “dirían que Darío es un hermano”. Pedro tan fino, tan escultor, también mira al Parnaso, y sus *Estudios* y *ensayos*, Santiago, 1889, tienen bien labrados torcos. Dice que al cerrar el volumen de *Abrojos*: “Parece que abandonáramos el taller de un artista. Por todas partes estatuas, bosquejos, medallones, grabados”. Entre los maestros de su formación literaria cita Rubén a “Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí”. Hallaba en Groussac y Estrada “espíritu de Francia”.

La influencia de Martí, estará en su prosa. En la tensión de la frase donde la imagen se anima con una libertad que hace pensar en Walt Whitman. Este andar tumultuoso del arte de Martí reveló a Darío recursos expresivos y riquezas de sensibilidad; representaba en América, de otra manera, la oratoria poblada de resonancias universales de Emilio Castelar, a quien Rubén admiraba tanto. En sus años de aprendizaje, aprendió de todos. Y de todos aprendía siempre. Innovador, guardó, a veces, cierto desdén combativo, por algunos viejos maestros. Disculpémoslo. Sobre estos años de aprendizaje de Rubén escribieron Armando Donoso, Emilio Rodríguez Mendoza, Arturo Torres Ríoseco, José María Monner Sans, y quizá algunos otros que ahora olvido; a esos años consagró Raúl Silva Castro su seguro “estudio crítico, biográfico y bibliográfico” de Rubén, en las *Obras*

desconocidas de Rubén Darío; y el mismo poeta les dedicó sus páginas autobiográficas y abundantes reseñas esparcidas en sus artículos y ensayos.

POESIA APOCALIPTICA

La poesía apocalíptica extremada en *Cantos de Vida y Esperanza* y en otras obras de Darío, se debe no sólo a la repetida lectura del texto de Juan de Patmos, sino también a raras tendencias de principios de siglo en que se pronostican catástrofes y quizá el fin del género humano. La guerra, el hambre, la peste, el vuelo de los cuervos en los campos de batalla, le atemorizan. El Anticristo puede haber vuelto, lo anuncian señales evidentes.

La inminencia de algo fatal hoy conmueve la Tierra.

Se pregunta en *Canto de Esperanza*: “¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?” Si vino, está pronto también el retorno de Cristo. El poeta llama al Salvador:

¿Por qué tardas, qué esperas
para tender tu mano de luz sobre las fieras
y hacer brillar al sol tus divinas banderas?

Rubén antepone a las profecías siniestras la esperanza: “La divina reina de luz, la celeste Esperanza”. Ve que “aun guarda la Esperanza la caja de Pandora”. Mira la ruina de los imperios, con esplendor apocalíptico y romántico y la contempla en América. La montaña impasible, Momotombo, llevada a la poesía por Hugo, ve rodar “las babilonias del Poniente en purpúreas catástrofes”. Juicio final, o vuelta del siglo de Saturno, su mirada extraña da realidad a los presagios. En el *Coloquio de los centauros* la inspiración es órfica y pitagórica:

He aquí que renacen los lauros milenarios;
vuelven a dar su lumbre los viejos lampadarios.

Erasmus no aceptaba la literatura apocalíptica, él, que quería el reinado de Cristo. Darío se espanta de los “verdugos de ideales”. El Anticristo parece acechar. El temor del poeta es sincero.

Bibliografía de Rubén Darío

- PRIMERAS NOTAS**, Managua, 1888. "Tipografía Nacional". Darío, en la lista de obras "del mismo autor", de *Prosas profanas* llama, a este libro, *Epístolas y poemas*, y le da la fecha de aparición de 1885. En *El canto errante*, en la enumeración de sus obras, escribe *Epístolas y poemas (Primeras notas)*. En *Obras escogidas* (Madrid, 1910) se pone para esta obra la misma fecha de 1885. No sé si hay edición anterior. De no haberla, la fecha de 1885 es la de composición de este voluminoso libro de epístolas y poemas. **ABROJOS**, 1887. **RIMAS**, 1888. **AZUL...**, 1888. **AZUL...**, Biblioteca de "La Nación", Vol. 174, Buenos Aires, 1905, XXX, 185 p. Esta edición, quizá la tercera de **AZUL...**, está considerablemente aumentada. **AZUL...** Biblioteca de "La Nación", Buenos Aires, 1909, Imp. y estereotipía de "La Nación", 239 p. **A. DE GILBERT**, San Salvador, Imprenta Nacional, 1890. En la página del título, 1899. Colofón: "Este libro se acabó de imprimir en San Salvador, el treinta y uno de Enero de MDCCCXC, en la Imprenta Nacional". En este volumen se citan las siguientes "Obras del mismo autor: *Epístolas y poemas, Abrojos, Rimas, Emelina, Azul...* Aparecerá próximamente: *El libro del Trópico*".
- LOS RAROS**. Colofón: "Terminado el día XII de octubre, MDCCCXCVI. Talleres de "La Vasconia". Buenos Aires. Dedicatoria "A Angel Estrada y Miguel Escalada", en carta que Rubén Darío firma en "Capilla del Monte, 3 de Octubre del año de 1896".
- LOS RAROS**. Segunda edición, corregida y aumentada. Barcelona, casa editorial Maucci, 1905. Suprime la carta que sirve de prólogo y dedicatoria en la primera edición; escribe un nuevo y breve prólogo; borra algunos encabezamientos del capítulo, por ej.: II, *Pauvre Lelian: Paul Verlaine*. III, *El Rey: El Conde*

Matías Augusto de Villiers de L'Isle-Adam. IV, El Verdugo: León Bloy, etc. y deja: Paul Verlaine, etc. Agrega dos ensayos, uno sobre Mauclair y otro sobre Paul Adam. Suprime también alguna nota curiosa, por ej.: "En España Menéndez Pelayo podría..." Lo que no corrigió fueron las erratas, especialmente las de las citas de versos franceses, que en esta segunda edición, por descuido de los impresores, abundan más que en la primera.

PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS. Buenos Aires. Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1896. Trae lista de obras "Del mismo autor. Poesía: *Epístolas y poemas* (1885); *Abrojos...* (1887); *Rimas* (1888). Prosa: *Azul...* (1888), *A. de Gilbert* (1890); *Los Raros* (1896). Aparecerán próximamente: Poesía: *Palenke* (poema); *El triunfo de Fauno* (poema). Prosa: *Arte y Letras* (crítica)".

PROSAS PROFANAS Y OTROS POEMAS. París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901. Lleva de prólogo el estudio de J. E. Rodó, que apareció en el siguiente volumen: "La Vida Nueva, II *Rubén Darío*. — Su personalidad literaria. — Su última obra. Por José Enrique Rodó. Montevideo, 1899". Esta nueva edición de *Prosas profanas* está aumentada con *Cosas del Cid, Dezires, layes y canciones* y con *Las Anforas de Epicuro*".

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, LOS CISNES Y OTROS POEMAS, Madrid, 1905. (Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos").

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA, LOS CISNES Y OTROS POEMAS. Barcelona, F. Granada y Cía., editores, 1907. Tipografía del "Anuario de la Exportación". Esta edición está conforme al modelo de la de Madrid, con igual número de páginas y la misma distribución tipográfica.

EL CANTO ERRANTE. Madrid. *Biblioteca nueva de escritores españoles*, 1907.

POEMA DE OTOÑO Y OTROS POEMAS. Madrid, *Biblioteca "Ateneo"*, 1910.

CANTO A LA ARGENTINA Y OTROS POEMAS. Madrid. *Biblioteca Corona*, 1914.

OBRAS ESCOGIDAS, 3 vols. I. *Estudio preliminar,* de

Andrés González Blanco; II, Poesía; III, Prosa, Madrid, 1910.

OBRÁ POÉTICA. 4 vols. I. *Muy siglo XVIII*. II. *Muy antiguo y muy moderno*. III. *Audaz, cosmopolita*. IV. *Y una sed de ilusiones infinita*. "Biblioteca Corona", Madrid, 1914-1916.

LA CARAVANA PASA, Garnier hermanos, París, 1921.

TIERRAS SOLARES, Madrid, "Biblioteca nacional y extranjera", Madrid, 1904. PARISIANA, Madrid, Librería de Fernando Fe. PEREGRINACIONES. Librería de la Vda. de Bouret, París, 1901. OPINIONES, Fernando Fe, Madrid, 1906. LETRAS, Garnier hermanos, París. EL VIAJE A NICARAGUA E INTER-

MEZZO TROPICAL, Biblioteca "Ateneo", Madrid, 1909. La segunda edición aumentada de *Intermezzo tropical*, apareció en 1910, con el título de *Poema de otoño y otros poemas*. TODO AL VUELO, "Renacimiento", Madrid, 1912. LA VIDA DE RUBEN DARIO ESCRITA POR EL MISMO, Barcelona, Casa editorial Maucci, (1916). Fueron escritas estas páginas, o mejor dicho, dictadas, en Buenos Aires, del 11 de septiembre al 5 de octubre de 1912. HISTORIA DE MIS LIBROS. Darío envió a "La Nación", desde París, con fecha de junio de 1913, tres artículos; el primero sobre *Azul*. . . , el segundo sobre *Prosas profanas*, y el tercero sobre *Cantos de vida y esperanza*. Estos artículos aparecieron en "La Nación" en julio de ese año, y fueron reproducidos en la revista *Nosotros*, en febrero de 1916, bajo el título general de *Historia de mis libros*. En este mismo número, que *Nosotros* consagró a Rubén, se publicó, por indicación de Groussac, un capítulo titulado *Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío*. La respuesta de Darío, titulada *Los colores del estandarte*, a un artículo de Groussac acerca de *Los raros*, aparecido en *La Biblioteca* en noviembre de 1896, se publicó en "La Nación" el 27 de noviembre de ese año, según recuerda el mismo Groussac en el capítulo de *Nosotros* al que nos referimos.

Las páginas maduras de la *Historia de mis libros*, como las juveniles y llenas de erudición de *Los colores del estandarte*, son la exacta apreciación de la propia obra del poeta. Nos referimos constantemente a ellas en este ensayo.

Darío falleció en Nicaragua el 7 de febrero de 1916. Las ediciones posteriores a esa fecha, ya sean de obras que él publicó en vida, o de artículos de periódicos o de versos — muchos de ellos ocasionales — que el poeta no recogió en ningún volumen, deben ser estudiadas y confrontadas con detenimiento. En este ensayo me atuve a las ediciones que llamaré príncipes. Tuve además en cuenta, al referirme a otros escritos de Rubén, los dos opúsculos antológicos de Teodoro Picado:

RUBEN DARIO EN COSTA RICA (1881 - 1892). Cuentos y versos, artículos y crónicas. San José de Costa Rica, 1919-1920.

OBRAS POETICAS COMPLETAS (de Rubén Darío), ordenación y prólogo de Alberto Ghirardo. Madrid, 1932.

OBRAS DESCONOCIDAS de Rubén Darío, recogidas por Raúl Silva Castro. Prensas de la Universidad de Chile, 1934. Libro fundamental no sólo por la riqueza de los escritos desconocidos de Darío sino también por el método, la bibliografía y la erudición del estudio que lo precede. El sabio crítico y polígrafo agrega a esta obra una sabia monografía: *Rubén Darío y su creación poética*, 1935. Se trata de comentarios de la primera edición de esta obra.

POESIAS Y PROSAS RARAS, recogidas por Julio Saavedra Molina, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1938. Obra de esmerada bibliografía y finas notas críticas.

ESCRITOS INEDITOS de Rubén Darío, recogidos en periódicos de Buenos Aires y anotados, por E. K. Mapes, New York, 1938. Elegante y valiosa colección de artículos y versos de una época culminante del genio de Rubén Darío. El señor Mapes consagró a Rubén importantes estudios.

EN EL SENSATO Y AFECTUOSO ENSAYO, *Rubén Darío*, Eduardo de Ory publicó el breve cuaderno de Rimas de Rubén, según la única edición, Valparaíso 1887. El señor Ory, insiste, en su ensayo, en que Rubén, era muy trabajador, lo que no puede ser negado.

Glosario de Rubén Darío

Abreviaturas: A., *Azul*; P.P., *Prosas profanas*; C.V.E., *Cantos de Vida y Esperanza*; C.E., *El canto errante*; C.A., *Canto a la Argentina y otros poemas*. Plowert, o Plowert P.G., Jacques Plowert, *Petit glossaire*, París, 1888; Leconte de Lisle, P.A., *Poemes antiques*. B. A. E., *Biblioteca de Autores Españoles*.

ABOLIDO. — De mi Psique abolida, C.V.E., *La cabeza abolida, A la Victoria de Samotracia*. Du mirage aboli des astres et des yeux, H. de Regnier, *Sites*; Le prince d'Aquitaine a la tour abolie, G. de Nerval; Le néant a cet Homme aboli de jadis, Mallarmé, *Toast funebre*. Que de gens abolis!, Richépin, *Mes paradis*.

ADAMANTINO. — Del latín adamantinus, Horacio I, VI, 13, Quis Martem tunica tectum adamantina, que Garcilaso imita (*Elegía*, II, v. 95, 96): ¡Oh, fiero Marte de túnica cubierto de diamante!; y F. de Herrera en la Caneión VI trasladada: “de adamantina túnica cubierto”. Sus pies cubren los joyeles de la Osa adamantina, P.P. Plowert: Adamantín. Adj. — Qui a les qualités du diamant. “Je veux des procédés demain partir, m'enquérir par le monde des procédés d'embaumement les plus adamantins”, Jules Laforgue, *Vogue*, III, 6. D'Annunzio: Gli astri sgorgaban come adamantina lacrima dal profondo cielo, *Poema paradisiaco*.

ADANIDA. — Vais en dos patas como el adanida, C.A. La terminación de “ida”, que Darío usa tanto, está en las traducciones del griego de Leconte de Lisle, Cronida, Japetionida, etc., por hijo de Cronos: Zeus; por hijo de Japeto; Prometeo; también es usada en literatura hermética. Dice Saint Yves d'Alveydre. *Mission de l'Inde en Europe*: Abramides, ramide, etc. En Plowert, *Adamique*, de Adam, por extensión, puro, inocente. *Adamique* es palabra empleada por Verlaine.

ADELFA. — Brotan las adelfas que riega la Muerte, P.P. Roja adelfa venenosa, Lope de Vega, B. A. E. 24, p. 246.

ALBO. — Orriban con cintas sus albos corderos, P.P. Esta palabra poética, usual en castellano, forma parte del léxico de los simbolistas, Plowert, *Petit glossaire*, *Albe*, etc.

ALMA DE LAS COSAS. — Y el alma de las cosas que da su

sacramento... P. P. L'ame des choses luit, V. Hugo, *Fuite en Sologne*; el alma de las cosas, D'Annunzio, *Las vírgenes de las rocas*. El principio latente de la vida, el alma de las cosas, no puede afectarnos directamente; pero nos afecta por signos exteriores, Meréndez y Pelayo, comentario de la *Estética* de Jouffroy, en *Ideas estéticas, D'aller dans l'ame des choses*, Flaubert, *Corresp.* VI, 220. Y posteriormente Joaquín V. González habla de "la ley suprema de la armonía que reside en el alma de las cosas".

AMATUNTE. — Hay Chipres, Pafos, Tempes y Amatuntes, P.P. Soit d'Amathonte, ou soit d'Erie, Ronsard, Ep. de los *Quatre premiers livres des Odes*; Dans Amathonte, Banville, *Sonnailles et clochetes*, 1890; Amathonte, Pierre Louys, *Aphrodite*, p. 283. Qual dos pastores de los siglos de oro, De Arcadia o de Amatunta en las florestas, García y Tassara, *Poemas*, 1872, p. 283. Darío usó de la libertad poética al escribir "Amatuntes" para rimar con "juntas". Villegas, en *Las eróticas* (oda XXXII), rimbó "Amatunte" con "junte". "Hermosa quedó la muerte en los lilios Amatuntos", Góngora, *Fábula de Piramo y Tisbe*. "En los lilios Amatuntos, esto es en los rostros de estos dos amantes infelices", Salazar y Mardones, *Ilustración de la Fábula de Piramo y Tisbe*, 1636, f. 173, 174.

AMICO. — Brazos gigartescos, donde como en los de Amico parecían los músculos redondas piedras, *Asul*. "En esto el gigantesco Amico, saliendo de las selvas, ve a los recién venidos", Janvier de León Bendicho, Argumento del libro IV de *Los Argonautas* de Valerio Flaco. "Y sus enormes músculos desnuda (Amico)", *Los Argonautas*, lib. IV, trad. de León Bendicho, t. II, 1868.

Rubén apunta como fuente, en la edición de *Asul* de 1890, la oda XXXII de Teócrito, de la traducción de Montes de Oca:

Cerca del hombro, músculos salientes
rudo ostentaba el gigantesco brazo
cual las redondas piedras que en su curso
veloz torrente pule deslavando.

Seguía casi literalmente el original: "brazos gigartescos donde parecían los músculos redondas piedras de las que deslavan y pulen los torrentes". Teócrito le pertenecía.

ANACTORIA. — Y era toda Seleno y Anactoria La bailarina de los pies desnudos, C.F. Anactoria, amiga de Safo, Ovidio, *Heroidas*, XV, 16; *Antología de poetas líricos griegos*, Bib. clásica, 1884: "la milesiana Anactoria"; Máximo de Tiro cita a Anactoria entre las amigas de Safo, Müller, *Historia de la literatura griega*, t. I, p. 281, trad. cast. Madrid, 1899. Recientemente (Londres, 1910), se ha descubierto una oda de Safo a Anactoria

(The Oxyrhynchus Papyrus, X). Creemos que Darío se refiere a esta única Anactoria; le atraía la belleza del nombre. Catulle fit une version, ou, comme diraient aujourd'hui ses contemporains, une traduction de l'Ode a Anactoria, Swinburne *Nouveaux Poèmes et Ballades*, trad. franc. Paris, 1902, p. 294.

ANGANTIR. — O las trompas que cantan la espada de Argantir, P.P. Argantir, en el texto, por errata. Leconte de Lisle, *L'Épée d'Angantyr, Poemas bárbaros*.

APOLONIDA. — Y yo Apolonida, P.P. y en *Los raros*. En el poema de Leconte de Lisle: *L'Apollonide*. Este nombre es patronímico de Ion, hijo de Apolo. Darío lo ha formado a imitación de los patronímicos griegos: Cronida, Japetionida, Pelida.

APTERO. — ¿Quién será el pusilánimo que al vigor español niegue músculos y que al alma española juzgase áptera y ciega y tullida?, C.V.E. Palabra comunísima en la entomología y en los tratados de escultura griega: Victoria áptera, etc. Pertenece al vocabulario del simbolismo. Plover, *Petit glossaire*, trae la cita de Félix Fénéon: "la présence de quelques pages aères", etc. Darío tomó la palabra de la escultura: en Grecia después de los triunfos, surgen aladas o ápteras de la piedra, las maravillosas victorias, *España contemporánea*, p. 145.

ARGENTO. — Oro, perla y argento y violeta, C.E. Mueve la blanca espuma como argento, Garcilaso, *Egloga*, II, v. 1499. Argento, por plata es voz común en los autores españoles del siglo de oro. Darío la tomó de Dante: "E puro argento son le braccia e il petto", *Inf.* XIV, 107; "pareva argento lí d'oro distinto", *Paraiso*, XVIII, 96. El color de argento debió ser en la heráldica medieval el de la perla: "llamado el verde, esmeralda; colorado, rubí; argente, perla", etc.; e el argente (se dice ser) agua. Nota del *Cancionero de Ixar*, en *Obras del Marqués de Santillana*, ed. de Amador de los Ríos, 1851, p. 98.

ARISTO. — Y cuando levantados el santo y el aristo, C.E.; Dejéis como ofrendas de aristos, C.A. Al lado del artista hay lugar para el Aristo, como al lado del sacerdote para el devoto, Sar Péladan, *L'Art idéaliste et mystique*, 1894, p. 94. Se podría definir al aristo: hombre superior que tiene conciencia de su superioridad, *La Plume*, 1894, p. 248. "No creo preciso poner cátedra de teorías de aristos. Aristos, para mí, en este caso, significa, sobre todo, independientes. No hay mayor excelencia", Darío *Dilucidaciones* de C.E. Para Henriot, *Stendhaliana*, 1924, aristo significa "natural", es decir, "diferente": Différent, lisez: aristo.

AYERES. — Te lamentas de los ayeres, P.O. ¿Dónde estás,

montón confuso — de ayer y de mañana? Solís, *Poetas*, 1692, cita de la A. E., *Diccionario histórico de la lengua española*, 1933.

AZUL. — Un sueño azul, *Azul*; El verso azul y la canción profana, C. V. E. *Songe bleu*, Stéphen Liégeard; Guardé el tesoro de mis bellos sueños azules, L. Tailhade, *Poèmes élégiaques*. Si un bosque entra en sus versos, que no sea verde: azul, he aquí un color decadente para un bosque, Paul Bourde, *Les poètes décadents (Les premières armes du Symbolisme, 1889)*. Sur l'eau voluptueuse et lasse Qu'un rêve bleu semble bercer, Emile Blémont (*Poèmes de Chine, 1887, Anth. de Walch*). Le rimeur, en son rêve bleu, Banville, *Sonnailles*.

AZUR. — *Azul*, título del libro de Darío, equivale a azul. "Venus tuvo el azul en sus pupilas", P. P. Azur se empleó en castellano en su significación francesa de color heráldico. Darío lo trae del romanticismo y del simbolismo, no como el simple *azur* francés, sino con sugestión más profunda. "No conocía — escribe en *Historia de mis libros*, — la frase huguesa *L'Art, c'est l'azur*, aunque sí la estrofa musical de *Les châtimens: Adieu, patrie! L'onde est en furie. Adieu, patrie! Azur!*". En Pablo Pifferrer, (1817-1848). *Canción de la Primavera* se dió a "azur" su tras-mundo: "y el azul muestran — de la esperanza". Azur, tan empleado por los poetas del simbolismo con significación de cielo, de profundidad de horizontes, resalta en Mallarmé: ...suspire vers l'Azur! — Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur; l'Azur!, rit...; du vierge azur...; L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!, en *L'Azur* que comienza: De l'éternel azur... Lamartine: Comme une lampe d'or dans l'azur suspendue; Que son soleil soit doux, que son ciel soit d'azur, etc. E. Blémont: Que des anges aînés descendent de l'azur (*Anth. de Walch*). J. Lorrain: Lancant de sa main pâle au goufre bleu d'azur... *Le sang des Dieux*, 1882. En Hugo predomina "azur". Darío parece recordar a Moréas: Déesse aux yeux d'azur, *Le pèlerin passionné*, 1893. Des avalanches d'or s'écroutaient dans l'azur. Hugo, *Le sacre de la femme*. Des avalanches d'or du vieil azur. Mallarmé, *Les fleurs*.

BARBITOS. — Que acompaña al bárbitos en la oda, *Azul*. "Es de notar que en esta oda se emplean como sinónimos los nombres de *lira* y *bárbitos*", Baráibar, nota a la oda I de Anacreonte "En esta oda sirve para acompañar al bárbitos", *Idem*, nota a la oda VI, *Poetas líricos griegos*, "Biblioteca clásica".

BICORNE. — Con la bicorne bestia Pasifae se ayunta; Que el fúnebre recinto visite Pan bicorne, P. P. Despertó un fauno bicorne. Tras un alma sensitiva, C. V. E. Dryades, Faunisque bicornis, Ovidio. Tienen (los sátiros) cuerecillos en la cabeza y por esto Tito Calpurnio los llamó bicornes, Baltasar Vitoria, *Teatro*

de los Dioses, 1876, t. II, p. 526. ¿Oyes el clamor de la bicorne virgen? *Tragedias de Esquilo*, trad. de Brieva Salvatierra, "Bib. clásica", p. 24. De las doncellas el clamor escucha, Reina bicorne; Menéndez y Pelayo, trad. del *Canto secular de Horacio: regina bicornis*. En un papel satírico contra Ruiz de Alarcón se cita *bicorne* entre las palabras extranjeras no conocidas ni oídas en nuestro idioma, B. A. E. 52, 588.

BIFORME. — El biforme ixionida, P. P. El hombre centauro también es de naturaleza biforme, Remy de Gourmont, *Latin mystique*, p. 204. A los Sátyros los llamó biformes Stroca Pater, Vitoria, *Teatro de los dioses*, t. II, p. 526. El biforme hijo de Filira, Fernando de Herrera, *Obras*, 1786, I. f. 89.

BIFRONTE. — Ha perdido un imperio el dios bifronte, P. P. Obligan a su Rei que tuerza grave. Al templo del bifronte Dios la llave, Góngora, *Panegírico*, v. 23-24. "El viejo Saturno, el bifronte Jano", Ochoa, traducción de la *Eneida*, VII, 180; Caro traduce: "El gran Saturno y el bifronte Jano".

BREGA. — Y de la brega tornar vióle un día, P. P. Brega: lucha, combate, refriega, Vid. Amador de los Ríos, *Glosario de las Obras del Marqués de Santillana*.

BRONCE CORINTIO. — ¡Aquí bronce corintio y allá mármol de Jorja! C. V. E. Véase el *Dictionaire...* de Daremberg y Saglio, t. I, art. aes. Idolos de un metal compuesto que no resistirá tanto como el bronce de Corinto que... labraba el gran escultor de Weimar, Menéndez y Pelayo, *Ideas estéticas*, segunda edición, t. VIII, p. 273. Continuadamente digamos ahora los metales del cobre, el cual tiene el más cercano precio en el uso, y aun lo tuvo el Corinthio antes que la plata, y casi antes que el oro, *Historia Natural* de Plinio, libro XXXIV, traducción de la Huerta, t. II, p. 602, Madrid 1619.

BULBUL. — Bulbules: ruiseñores, P. P. Vide un manzanario con un bulbulico picando el manzanario, *Romances tradicionales entre los judíos de Levante*, Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, t. X, p. 317. Hay una nota que dice que bulbulico es "diminutivo persa que quiere decir ruiseñor pequeño". Bulbul ainsi que toi ne chante qu'urte aurore, Lamartine, *Recueils poétiques*, XIX; Le bulbul a l'aurore et le coeur au soupir, Lamartine, *La Chute d'un Ange*, VIII.

CALIPIGIA. — Luego va una adolescente Calipigia, C. A. Vé-nus Callipyge, *Oeuvres d'Ovide*, ed. Pancoucke, t. 8, p. 297, cita de Ateneo, lib. XIII, cap. II. Callypige la blanche, Rimbaud, *Poesies*, 1896, p. 29. Darío tomó esta palabra del P. G. de Pio-

wert: "Qui a de belles fesses", "Quelques artichauts callipyges", Laforgue.

CANIDIA. — Gloria al laboratorio de Canidia, C.E. Es la hechicera Canidia del Epodo V de Horacio. Darío, desde 1900, lefa al poeta latino. *Canidie*, Catulle Mendés, *Philoméla*; *A Canidie*, Idem, *Sonets*.

CARRÓ DE FUEGO. — El sagitario del carro de fuego, P.P., se refiere a Apolo. El rubio Apolo en su carro de fuego, Valbuena, *Grandeza mejicana*, ed. A. E. p. 90.

CASTALIA. — Bañó el agua castalia el alma mía, C.V.E. De l'eau casteliene, Moréas, *Les stances*, IV, 16.

Rubén se refiere eruditamente al ritual de la purificación con el agua de la fuente Castalia, antes de entrar en el santuario del dios puro, Apolo, según el epigrama de la pitonisa de Delfos.

CEREBRACION INCONSCIENTE. — "Y por caso de cerebración inconsciente — Pensé en ti", C.V.E. "Ni es, como hoy se dice, un producto de *cerebración inconsciente*, Menéndez y Peñayo, *Ideas estéticas*, III p. 392.

COCCINELA. — Como el botón de rosa, como la coccinela, C.V.E. *La coccinelle*. . . Et je pris la coccinelle, Victor Hugo, *Les contemplations*, I, XV. Son vertugadin Etait gemmé de coccinelles, Catulle Mendés, *Obras*, t. III, p. 113.

COLOQUIO DE LOS CENTAUROS. — P.P. Cervantes, *Coloquio de los perros*, 1613. Erasmo, *Los coloquios de Erasmo traducidos en lengua castellana*, 1539; *Doce coloquios (de Erasmo) traducidos del latín*, 1530; Torquemada (Antonio de), *Los colloquios satíricos, con un colloquio pastoril, etc.*, 1533; Verlaine, *Colloque sentimentel*; *Colloque d'un soir*, de Edmond Pilon, *La Plume*, 1895.

CONSTELAR. — Los rajahs constelados de brillantes, P.P. Que el alba constelara de perlas y diamantes, P.P. Armas consteladas de nácar, de coral, de diamantes y rubíes, Gautier, *Caprices*, p. 280. Monuments constellés, Hugo, *Les rayons*, XIII.

CORNAMUSA. — Pan sorprendióla escuchando la orquesta — Que él daba al viento con su cornamusa, P.P. Pour avoir tant essoufflé des cornemuses Criardes, Moréas, *Le Pél-Pass*. Pan est Dieu des pasteurs, il a de moi souci, Il dagne bien danser dessous mes cornemuses, Rosard, *Chant alterné*.

CORUSCANTE. — De coruscantes fleghas resplandece, P. P. El que los fuegos coruscos esgrime, Juan de Mena, *Laberinto*, LX; O esplendores coruscantes!, Quevedo; etc. Plowert, *Petit glossaire*: "Coruscant. Adj. — De corusco, trembler; coruscans,

agité, tremblant, d'où le mot exprimant des lueurs mobiles sur objet brillant. Les etriers coruscants jetés dans la poussière, G. Kahn".

CRINADO. — La voz de los crinados cuadrúpedos divinos, P.P. Crinado Apolo, Herrera, *A Don Juan de Austria*, ed. de 1619.

CRISALIDA. — ¡Oh quién fuera hipsipila que dejó la crisálida! P.P. Mi pobre alma pálida — Era una crisálida, P.P. Pues tú eres la crisálida de mi alma entristeída, C.V.E. En las dos primeras citas acerca esta palabra a su significación científica usual; en la tercera hay dentro de la misma significación, una alusión a Psiquis, es decir, al alma que es mariposa. Una larga crisálida de color de sangre, con cabeza de hombre de donde brotan resplandores, Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*. ¡Cuántas veces fué crisálida y cuántas veces mariposa? Schuré, *Les grands initiés*, p. 351.

CRISELEFANTINO. — La criselefantina divinidad pagana, C.E. La Hera criselefantina, que hizo Policleto para un templo de Argos; era principalmente célebre, Pierre Paris, *La Sculpture antique*, París, 1889, Statue criselefantine, D'Annunzio, *Il Piacere*. En Grecia, las estatuas colosales de las divinidades eran de oro y de marfil. Se conocen maravillas de la escultura criselefantina, Daremberg y Saglio, *Dictionnaire de l'art grec*. La statue criselefantine que nous entendons mal aujourd'hui, etc., J. Péladan, *La Plume*, 1891, p. 72. El marfil fué empleado en la época clásica combinado con el oro en las estatuas llamadas criselefantinas, cuyo interior era de madera, S. Reinach, *Manuel de Philologie classique*, t. II, 1884. Rubén se refiere a la estatua criselefantina de Palas Atenea.

CUERVO. — Ni la torcaz es buena, ni es el cuervo prótervo, P.P., Que si posarse quiere sobre la tumba el cuervo, P.P. Lorsqu' a votre unisson lamentent les corbeaux, Moréas, *Les stances*. Las aves también deben ser exóticas, se exceptúa el cuervo a causa de su plumaje lúgubre; proporciona graciosas comparaciones:

Mon âme est un manoir hanté par les corbeaux

Paul Bourde, en *Les premières armes du symbolisme* (1889). Les chers corbeaux délicieux, Rimbaud, *Obras*, 1896, p. 100. Cuervo es uno de los sustantivos que abundan en la poesía de fines del siglo XIX. Au-dessus tourne et érie un vol de noirs corbeaux, Leconte de Lisle, P.E. Un long vol de corbeaux tourbillonnait dans l'air, *Idem*. Este último verso de los *Poemas bárbaros*, de *Le massacre de Mona*, poema de batalla y de mortandad, pudo inspirar el de *Canto de Esperanza* de Darío:

Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste.

CULMINAR. — La rosa de la gracia púrpura culmina Sobre el cayado pastoral, C. E. Plowert, Petit glosaire, Culminer, V. N. — Etre au sommet, dominer, *L. culmen*, faite. A l'intense lune des flambois électriques, d'autres plus effacées encore... culminent aux bords, *Demoiselle Goubert*. Los autores de *Demoiselle Goubert* (París, Vanier), son Moréas y Paul Adam.

DIABLESA. — Porer en fuga a las diablasas malas, C. A. Con una diablesa, *El asno ilustrado*, Madrid, 1837, p. 440. La diablesa de la Sancha, B. A. E. t. 33, p. 134.

DIVINO. — Divino Hésiodo, P. P. Y del divino Enrique Heine, P. P. Divin comme Hésiode, Banville, *Les Exilés, L'île*; Le divin Henri Heine. Banville, *Le sang de la Coupe*.

DON DIABLO. — Del señor don Diablo, *Canción de los osos*. "De Mr. le diable", Brantome, *Les dames galantes*, deuxième discours. "Messire Belzebuth", Rimbaud, *Poésies*, 1896, p. 33. El Arcipreste, que prodigó el don a don Melón, a doña Merienda, a doña Cuaresma, a don Carnal, a don Amor, a don Almuerzo, se lo negó al Diablo. El "don diablo" del Quijote, I, cap. XXXV, no es tratamiento, sino forma de amonestar a Sancho. En *Milagros de Nuestra Señora, de Berceo*, se llama al Diablo: Don traidor palabrero, c. 202; Don falso alevoso, c. 477, etc. En el *Poema de Alfonso Onceno*, c. 1279: Don Lucifer. "Don Satán", *Poema de Alejandro*, 2272, B. A. E.

DUCAL. — A ti las blancas dianas de los parques ducales, P. P. Parc ducal. Le ciel fige en du smalt les branches, Moréas, *Les syrtes*. Todas las currucas del parque ducal, *Le nouveau Décaméron*, París, 1886, t. 8, p. 6.

EGIPAN. — Las dríadas brindan flores Y alegría el egipán, C. E. Mais l'Aigipan lascif, Leconte de Lisle, P. A., *La source*; Amours, aegipans et bacchantes, Gautier, *Emma et Camées*. Le paon de sa queue insulta l'aegipan, V. Hugo, *Légende*, Le satyre, l. L'Aigipan moqueur, Leconte de Lisle, P. A.

ELEMENTO DIVINO. — Cuando hay hombres que tienen el divino elemento, C. E. El principio inmortal, el elemento divino, Decharme, *La Critique des traditions religieuses chez les grecs*, 1904, p. 214. El elemento divino que fué depositado en las almas espirituales, E. de Faye, *Gnostiques et Gnosticisme*, 1913, p. 70, etc.

Bubén pudo considerar "el divino elemento" como lo vió Vigny, en *La poesía de los números*, la poesía llena el alma con "el divino elemento".

ENEMIGA. — Dulce enemiga, C. A. "Si la dulce mi enemiga", *Quijote*, I, XIV. Cervantes recuerda la copia de Serafiro Aquilano

que empieza (cito el texto de la edición del *Quijote*, de Fellicer, VI, p. 424): De la dulce mia nímica. Llamar poéticamente, *enemiga* a la mujer amada, es común en el Renacimiento. Garcilaso, *Egloga* II: “el blanco pie de mi enemiga”. Cervantes, en el *Quijote*: “amada enemiga mía”, Lope, en *La selva sin amor*: “Aquí, dulce enemiga, te traigo ruiseñores”; Guevara en el *Marco Aurélio*: “a ti Mácrina su muy dulce enemiga”. Todo lo cual es sólo enamorarse de Petrarca: “dolce mia némica”, en el soneto que empieza *D'un bel, chiaro*, etc.; “De la dolce et amata mia némica”, en el soneto: *I' pur ascolto*, etc.

ESCARABAJO. — Los escarabajos... con sus corazas de esmeralda, con sus petos de oro y acero, A. Un bello escarabajo enterador acorazado de oro violeta, V. Hugo, *Le Rhin*, II, XXVIII; Le scarabée, or vivant, *Les rayons*, IV, V.

ESPONJA. — Como la esponja que la sal satura en el jugo del mar, fué el dulce y tierno corazón mío... C. V. E. El corazón del hombre es como la esponja del río, que ya bebe agua cristalina... ya se empapa de agua cenagosa, Chateaubriand, *Atala*, Valencia, 1835, p. 64.

FAUNALIA. — En locas faunalias, C. E. del latín, *faunalia*, fiestas en honor de Fauno.

FAUNESA. — Y la faunesa antigua me rugirá de amor, P. P. Caressé par cette faunesse, Banville, *Sonailles et clochettes*; Ressemblait, avec sa frimousse, aux Fauneses de Clodion, Banville, *Nous Tous*.

Ta tete de faunesse
est folle de jeunesse
et de rires ardents
aux blanches dents.

Banville, *Les Exilés. Les Fauneses* (1836), título de un libro de Férét. Deux fauneses, parmi l'ombre, Pierre Louys, *Les petites fauneses*.

FEBE. — La Luna. Del latín *Phoebe*. Vi que un negro manto De nube de Febe cubría el encanto (P. P.). En todas las ediciones, por errata, Febo. De ta douce leur, o Phébé, Moréas, *Enone au clair visage*, VII; Comme jadis Phoebé dans le bois taciturne. Hugo, *Toute la lyre*, L'art, XI; a Phoebé sa leur pale et douce, Banville, *Cariatides*, la soeur des grands astres Phoebé, Banville; *Cariatides*. Vento semper rubet auren Phoebé, Virgilio, *Georgicas*, I, 431; almanaque curru noctivago Phoebé, *Eneida* X, 315, 316; Que siempre con los vientos errojéció su rostro la áurea Febe, trad. de Miguel Antonio Caro, 1873; y la alma Febe en su noc-

turno carro, trad. de Ochoa, 1861; y en lo alto la alma Febe, trad. de Caro, 1876, etc.

FLORAL. — Del latín *floralis*. De su floral perfume se exhala sutil dardo, F.P. Plowert, "Floral". Adj. Orné de fleurs. Une jeune fille dans une lumière filtrée par les blanches florales, lit, Félix, Féneon. En Darío es perfume de flor, porque Venus es flor, y así dice: Su piel de flor aún húmeda está de agua marina. En Banville, *Les Exilés*, p. 48:

Et qui, vivante fleur que sa beauté parfume,
apparat sur la mer dans la sanglante écume.

GEMAR. — Y yo las telas con mis luces gemo, C.V.E. Ciboire d'or gemmé de pierreries, Vielé-Griffin, *Poèmes et poésies*; Dans les fines coupes gemmées, Moréas, *Les cantilènes, Agha Véli*; La flamme des grands cierges consumés, Oscille dans des lustres gemmés, Moréas, *La vieille femme de Berkeley*; son vertugadin Était gemmé de coquilles, Catulle Mendés. Les doigts gemmés de rubacelle, *Les fastes*, St. Merill. Au seuil du Parc, gemmé d'aurore printanière, Dubus, *Superbia*.

GESTO RITUAL. — En el gesto ritual de la bacante, P.P. Le geste rituel de l'adoration, *Dict. des Antiquités*, t. I, p. 80 y 1449.

GYMNESIAS. — Llevan las gymnesias brisas, C.E. *Danzas gymnesianas*, C.A. De las islas Gimnesias, nombre prerromano de las Baleares. Darío distingue las Gimnesias de las Pitiusas.

Plinio llama *Baleares funda bellicosas*
a estas islas hermanas de las islas Pytiusas,

en la poesía titulada *Valldemosa*. El pasaje de la *Historia natural* de Plinio, al que se refiere es el siguiente (III, 11, 1): *Baleares funda bellicosas, Graeci Gymnasias dicere*, Texto de Littré. Se les llama *Gymnasiae* o *Gymnesiae*. En griego *Gymnesiai*.

GLORIA. — Cantó... la gloria del sol, *Azul, El sátiro sordo*; La gloria del Sol, *Los raros*; Casi desnuda en la gloria del día, P.P. La gloire du soleil, Ruskin, *Modern Painters*, IX, ch. XI. Notez ce dernier mot: la gloire, c'est-à-dire l'honneur en même temps qu la beauté du soleil, Andrés Chevrillon, *La Pensée de Ruskin*, p. 65.

HALAGABAL. — Es una desfiguración de Elagábalo o Helogábalo, latín Heliogabalus y Elagabalus; francés, Elagabale o Héliagabale o Heliogabale. ¡Oh Halagabal! de cuya corte — oro, seda, mármol — me acuerdo en sueños, P.P. Darío escribe Hala-gabal en lugar de Elagábalo o Heliogábalo. Quizá sea errata, debe escribirse Helagabal. Le entristecieron los ritos impíos de Hela-

gabal y abandonó la ciudad para huir del sirio afeminado vestido de telas flotantes y leves, cuya belleza recordaba a Dionisos niño, P. Quillart, *Les lettres rustiques de Claudius Helianus*, París, 1895, p. 7. Bajo el poder del asombroso Elagabal, Huysmans, *A Rebours*, cap. IV. L'athlète Helix, célèbre sous Elagabale, A. M. Croiset, *Hist. de la litt. grecque*, t. V., p. 769. En la historia de Helio-gabalo en Elio Lampridio, trad. de F. Navarro y Calvo, *Escritores de la historia augusta*, Bib. Clásica, 1889 se lee: Usó Helio-gabalo para tapices de mesa, telas de oro; el vino de rosas; hacía que sembrasen sus comedores, lechos y pórticos por donde paseaba, de rosas, violetas, jacintos, nardos; tuvo lechos y alcobas de plata maciza; hizo servir guisantes con granos de oro, lentejas con piedras preciosas, habas con trozos de ámbar y arroz con perlas; regalaba mil monedas de oro; llevaba túnicas de telas de oro, togas de púrpura, mantos persas bordados de pedrería; llevaba en el calzado piezas preciosas; prometió a sus convidados un ave fénix; llenaba de rosas las piscinas; tenía platos figurativos de marfil, de mármol; trajes de seda; carrozas adornadas con piedras preciosas y con oro; hacía sembrar de polvo de oro y de plata el pórtico por donde se paseaba". Pierre d'Elagabale; l'empereur Elagabale, etc. Daremberg y Saglio, *Dict. des ant.* t. I, p. 644. Elagabal d'Emèse, t. IV, p. 1392. Pellicier en *El Fenix*, 1630, p. 182: Y Helio-gabalo que prometió dar en un convite al Fénix.

En el *Viaje a Nicaragua*, Madrid, 1909, p. 20, al aludir Darío a la frase de *Palabras liminares*, de *Prosas profanas*: "en el idioma en que te cantaré a ti, oh Halagabal!", escribe "Halagaabal". ¡Curiosa transformación que convierte el nombre de Helio-gabalo en un mito poético!

• HERAKLEO. — Aun del dardo herakleo muestras la roja herida, P.P. Herakleo por hercúleo, del griego heracleios. Darío siguió la ortografía griega de Leconte de Lisle: Déplorer les dé-part de Héraklès, *Sophocle*, p. 5.

HIPERION. — Inmolad un corcel a Hiperión, C.A. Del triunfante y fugaz Hyperión, Menéndez y Pelayo, *Odas*, p. 86; Hyperion, Tailhade, *Le chant de Glaucos. O fils d'Hypérion*, L. de Lislé, P. A.

HOMERIDA. — Joven homérida, P.P. Comme un jeune Homère conduisant ses jeunes homérides, A. France, *La Plume*, 1891, p. 1.

ICONICO. — Tal en su aspecto icónico la virgen bizantina, P.P. Siguiendo la tradición icónica, más tarde se representó al dios de medio cuerpo arriba y por abajo terminando en un pilar, J. R. Mélida, *Vocabulario de términos de arte*, 1887, p. 294, nota.

Es probable que la virgen bizantina a que se refiere Darío sea la que trae Bayet en *L'art byzantin*, p. 191. La virgen laica de Puvis de Chavannes, del hemiciclo de la Sorbona tiene mucha parecido con esta virgen, lo que fué advertido por el poeta.

ICOR. — El icor excelso de las flores insignes, P.P. Y hasta el suelo corrió la sangre blanquecina y pura, Icor llamada... Y con sus dedos Enjugó el icor que en raudal cojioso Vertía de su mano Citerea, *Iliada*, lib. V, trad. de Hermosilla.

INANIMADO. — Amo lo inanimado que amó el divino Hesiodo, P.P. Si el estado del cielo y la disposición de los astros influyen en el nacimiento de cada animal, ¿no habrá de suceder lo mismo relativamente a las cosas inanimadas? ¿Y puede decirse algo más absurdo? Cicerón, *De la adivinación*, XLVII, trad. de Menéndez y Pelayo. Cicerón llama inanimados a los objetos materiales, al ladrillo y al cemento. Pero Darío, dió después a inanimado otra significación. Dice en *Cuentos y crónicas* "La faz expresaba pesadumbre, y alrededor había como un movimiento de seres, de los que se llaman animados porque (sus) almas se manifiestan por el movimiento, y de los que se llaman inanimados porque su movimiento es íntimo y latente". En la primera cita Darío opone inanimado a animado y quizá a sensible, pero con cierta aproximación hacia la segunda. D'après la magie haméopathique, les objets inanimés, aussi bien que les plantes et les animaux, peuvent répandre leur ou leur malheur autour d'eux, etc. Frazer, *Le rameau d'or*, Paris 1924, p. 33. Su alma de poeta distinguía en las más viles criaturas, en los objetos inanimados, el carácter por donde se refleja la hermosura soberana del criador, Pardo Bazán, *San Francisco*, cap. XII. El ser que recibe el impulso del exterior es inanimado, Cicerón *Rep. L. VII*, trad. de Navarro y Calvo. Les objets sans forme et sans vie avaient des tours mystérieux dont je comprenais le sens, Nerval, *Aurelia*.

INDIFERENCIA. — Mata la indiferencia taciturna, P.P. En el texto indificencia. Que extirpe de la indiferencia la mancha, C.V.E. El diletantismo religioso es una variedad de la indiferencia, Amiel, *Diario íntimo*, 12 de junio de 1871. El vicio contrario a la curiosidad es la indiferencia, Montaigne, *Ess. Lib. II*, cap. IV. El indiferentismo religioso ha sido condenado por la Iglesia, especialmente en la encíclica de Gregorio XVI, *Mirari vos* (1832). La destruction des temples passe inaperçue au milieu de l'indifférence de l'histoire, Louis Ménard, en *Polythéisme hellénique*. Darío condena la indiferencia como la condena León Bloy y, en materia poética, Charles Maurras.

IXIONIDA. — Hijo de Ixión, patronímico aplicado a todos

los centauros con excepción de Quirón. El ixionida pasa veloz por la montaña, P. P. El biforme ixionida, P. P.

JARDIN DE SUEÑO. — El dueño fui de mi jardín de sueño; Y apenas vagas libre por el jardín del sueño, C. V. E. L. Tailhade, *Le jardin de Rêves*, 1880; Le jardin des rêves, Cautelle Mendés, *Le nouveau Decameron*, t. 10, p. 68, 1887.

KOHINOOR. — Que se coronan por sus manos con kohinoores y regentes, *Canto a la Argentina*; es decir con los mejores diamantes. El Kohinoor y el Regente son dos célebres diamantes. Kohinoor, según Gautier, *Caprices*, significa montaña de luz. La palabra Kohinoor es usual entre los simbolistas. Voici le koh-innor, les jades de Palmyre, Moréas, *Les syrtés*, etc.

LABIO. — Y una sonriosa pone en el labio del hacha, C. E. Hiedra circunda el labio (del vaso), Teócrita, *Idilio I*, trad. de Montes de Oca. En Walt Whitman, *Canto del hacha*: el solo labio del hacha.

LAMPADARIO. — Vuelven a dar su lumbre los viejos lampadarios, P. P. Lat. lampadarius, el que lleva las lámparas; ital. lampadario, fran. lampadaire. Darío emplea la significación ital. y francesa. La palabra latina que Darío traduce por lampadario es lampadibus, *Met.* XIII, 248. Un vaste cercle de candélabres, de lampadaires, V. Hugo. Los lampadarios lo extinguen subitamente, Schuré, *Les grands inités*, p. 440. Son estos lampadarios los que vuelven a dar su luz en una nueva reencarnación. La Grande-Ourse n'est plus qu'un vague lampadaire, Richepin, *Mes Paradis*, p. 9.

LAUREL-ROSA. — Estremece la hija del laurel-rosa, P. P. La palmera y el laurel rosa son mis árboles preferidos, Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 344; si se traduce: "La palmera y la adelfa", adelfa no da la imagen de color de laurel rosa, de ese laurel rosa que deslumbra a cada instante a Gautier y que se encuentra citado por casi todos los poetas simbolistas, por los que recuerdan los laureles rosas del Eurotas. Darío en el *Canto de la sangre*, escribe: "Brotan las adelfas que riega la muerte". Dafne, dice Castelar, transformada en adelfa de nuestros torréntes", *Discurso de la Academia Española*, aquí a pesar de su etimología, adelfa no da la imagen de laurel, ni de laurel rosa. "El laurel rosa", *El asno ilustrado*, Madrid 1837, p. 204. Vierges ceintes de laurier-rose, Leconte de Lisle, P. A.

LEMURES. — Yo he visto los lemures flotar, en los nocturnos instantes, P. P. Los lemures flotan porque son sombras. Nocturna Lemuria, Ovidio, *Fastos*, V. 421. Au temps de Theodoric awasi, Saint Césaire debarrassa une maison hantée par des lemures, Huysmans, *Lé-Bas*. IX, 197.

LEVAR. — En el sentido de levantar, elevar, alzar. Los curvos hipocampos sobre las verdes ondas levaron sus hocicos, P.P. Ac. Esp. (del latín *Levare*) tr. ant. Levantar. *Levare* palmas ad coelum. Cervantes, Quijote, II, 29, "levar ferro". Quizá en Darío levar sea aféresis de elevar.

LILIAL. — Tú eres hermana de las liliales vírgenes, *Los raros*; y las manos liliales agita, P.P. Oh lune pale que delie Lilliale en le soir bereeur Ta lueur d'opale, L. Tailhade. Et sous un dais de soie aux splendeurs liliales, Augusto Angellier, *Anth. de Waleh*, t. III, p. 311. *Mains liliales*, Rodolphe Darzens, *Anth.*, Lemerre. Etre a la blancheur lilliale, Banville, *Sonnailles*, XXV. Ta bouche rouge et blanche et toute lilliale, Pierre Louys, *Emaux*...

LIRICO. — Lirio real y lírico, P.P. En busca del lírico Sylvano, P.P.; Líricas albas, C. E.: Las testas ancianas ceñidas de líricos lauros, C.V.E. Tu gardes le trésor de la lyrique foi, L. Le Cardonnel, *Carmina Sacra*; au lyrique fredon, Moréas, *Le Pèlerin passioné*. No sin lírico brío, Cat. Mendés, Poesías, III, 208. III, 208.

LIROFORO. — Banville, el más digno anfitrión, el mejor liróforo de la Francia, *Después del carnaval*, "La Nación", 8 de marzo de 1895; Padre y maestro mágico, liróforo celeste, P.P. Darío ha tomado la palabra liróforo de la entomología. Este vocablo técnico formado por *lyra* y *phoros*, está en el diccionario enciclopédico Larousse, 1865, t. X, en el Hispano Americano y en tratados de entomología. Puede ser que lo haya creado de acuerdo con numerosas palabras griegas de igual formación. El conocía el *Hermes crióforo*; *hidróforo*, etc.

LOCURA. — Con la locura de la cruz, C.A. Abrazaron con Francisco la Cruz y su locura, Pardo Bazán, *San Francisco*, cap. II; La folie unique de la Croix, Verlaine, *Sagesse*.

LUZ NEGRA. — Luz negra, luz divina, P.P. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, Corneille, *Cid*, IV, 3. "Luz negra" está dentro de la antítesis de los místicos. En "La Nación", 24 de marzo de 1896, apareció un sueto titulado *La luz negra*, síntesis de un estudio de Le Bon acerca de los rayos Röntgen y posterior a la poesía de Darío.

MANDRAGORA. — Y la lúgubre mandrágora de la entraña de la noche, *Canción de los osos*. La mandragora semble un œil éveillé, Victor Hugo, *Post scriptum*, p. 161. Mandragores criant, etc. Tailhade. *Les pleurs d'Ophélie*. Esta yerba que llamar mandrágora, Lope de Vega, *La Dorotea*, III, IV.

MECANICA CELESTE. — Al ritmo de la inmensa mecánica

celeste, P.P. Es curiosa esta concepción newtoniana en el *Coloquio de los Centauros*. Tisserand, *Traité de mécanique céleste*, París, 1889-1896. Laplace, *Mécanique céleste*, ed. de la Academia de Ciencias, 6 vol. París, 1878-1892.

MISA ROSA. — Yo he dicho, en la misa rosa de mi juventud, P.P. *Messe rose*, A. Crillon, *La Plume*, 1896.

NEFELIBATA. — Nefelibata contento, Creo interpretar, C.E. Que ando, nefelibata, por las nubes, C.E. Plowert: "Néphélidate. Adj. — Qui marche au-dessus des nuées. G. *néphélidate*. Poèmes néphélidates et de théogonies. Félix Fénéon, *Les Hommes d'aujourd'hui* (No 241)". Nefele, la Nube, ha sido muy citada por los poetas desde Andrés Chénier: L'or du belier divin, present de Néphéle, Chénier; Rejetons d'Athamas, que conceut Nephelé, Leconte de Lisle, etc.

NEPENTE. — Vierte Un contrario nepente, ella no olvida, C.V.E. Bebe, bebe ese nepente, y así todo olvida ahora, J. A. Pérez Bonalde, traducción del *Cuervo* de Poe. Con el vino vertió después el nephendes potentes, que olvido inspira de los males todos, Menéndez y Pelayo, trad. de *El Ciego*, de Andrés Chénier: Le puissant népenthés. González Pérez y Baráibar en sus versiones de la *Odisea* (IV, 221), no traducen nepente; Pérez dice "confición" y Baráibar "brebaje". Baráibar en la traducción de Luciano, (De la danza), prefiere "filtro". Rodó, en *Eubén Dario* (P.P. p. 17): "del helado nepente de Leconte de Lisle". Que jo goute Le népenthés de tes baisers, L. Tailhade, *Poèmes elegiaques*.

NINFALIA. — En el gesto ritual que en las hermosas Ninfalias guía a la divina hoguera, P.P. Darío creó "ninfalia" por semejanza con "faunalia", para significar procesión báquica, bacanal.

OARISTIS. — De ocultos y ardorosos oarystis en los tibios parajes del bosque, *Azul*. Canta de los oarystis el delicioso instante, *Medallones*, *Azul*. Plowert: "Oaristys. S. M. Colloque amoureux. Ardent oaristys, etc., Paul Verlaine, *Hommes d'aujourd'hui* n° 243)". Ah les oarystis! les premières maîtresses!, Verlaine, *Poem.* "El *Oaristys*, idilio de Teócrito traducido del griego", Menéndez y Pelayo, *Odas, epístolas y tragedias*, 1883. Linda por el esmero y primorosa concisión es la de la *Oaristys* de Dafnis y la muchacha. Lástima es que mil palabras gráficas y ricas de significado que tenemos en nuestro idioma, no se adapten bien al estilo serio y noble. Si no, el título de la *Oarystis* debiera ser *El páliquo de Dafnis y la muchacha*, Juan Valera, introd. a *Odas, ep. y tragedias* de Menéndez y Pelayo, p. XLI. Es curioso que

Leconte de Lisle haya traducido *Entretien de Dafnis et d'une jeune fille*, en lugar del título griego. Andrés Chénier, titula su imitación: *L'Oaristys*.

OCA. — La gritería de trescientasocas, P.P. Oies protestantes. Ch. Maurras, *Le chemin de Paradis, Revue Encyclopédique*, 1895.

ORO ROJO. — Hoja de oro rojo, P.P. La beauté de l'or rouge. *Romania*, 1890, p. 319. Feuilles d'or, Ch. Guérin, *Fleurs de neige*, 1893. L'essaim des feuilles d'or, A. Rimbaud, *Les illuminations*, Proses, III, II. Quand viendra l'autan détesté Il lui fondra tout l'or des belles feuilles mortes Pour en rehausser sa beauté, Moréas, *Les Stances*, II, XIII, 1899. Ce parc hautain jonché de feuilles d'or, L. Tailhade, *Poèmes élégiaques*.

PADRE. — Padres-rios, P.P. Padre Tíber, murmura, Virg. *Eneida*, traducción de Miguel Artonio Caro. El padre Tajo, Iglesias de la Casa, Egloga VIII; El padre Apolo, Cervantes, *Viaje del Parnaso*, cap. I. Quand le Père (Victor Hugo) était là-bas, dans l'île', Huret, *Enquête*, p. 278. El padre Homero, Moratín, *Derrota de los pedantes*. Que el padre Tomnes de sus urnas vierte, Villegas, *Elegía XIII*. Bien lo mostró el padre Homero, Menéndez y Pelayo, *Idas estéticas*, XI, p. 4. Mira la madre abeja susurrando, Ubeda, en *Cancionero sagrado*, B. A. E., p. 225; Padre Océano, Boscán, *Obras*, XCIX.

PAJE. — A la reina Venus y a su paje Abril, C.E. C'est le page Printemps, Ferdinand Herold, *Revue Encyclopédique*, 1893, p. 1118.

PANICO. — De Pan, del griego "panicos". El alfabeto pánico, C. E. Con su pánico estruendo, C. E. Plowert, P. G. *Panique*, trae la cita de Verlaine: L'émotion panique que fait vibrer Ronsard dans son *Élégie a la forêt*, *Les Hommes d'Aujourd'hui* (n.º 287). Darío no emplea la acepción en el sentido de que "Pan troublait les esprits", sino en la de "perteneciente a Pan".

PANIDA. — Panida, Pan tú mismo, P.P. Que pone sol en l'alma del panida, C.E. Valle Inclán, convierte en las admirables páginas de *La lámpara maravillosa* (1916), el genitivo Pan en panida: "Solamente cuando nos perdemos por los musicales senderos de la selva panida"...

PAPEMOR. — Y entre las ramas encantadas papemores. P.P. Papemor, ave rara, P. P. Plowert, P. G., *Papemor*, Oiseau fabuleux. Trae la cita de Moréas: "Les papemors dans l'air violet vont, Cantilènes. M. J. Moreas, par exemple, est de ceux-là: deux

mots sonores, *escramor et papemor*, que personne n'a bien compris jusqu'ici, et lui moins que personne, l'ont frappé lisant sans doute au hasard un roman d'aventures du XIII^e siècle qui a pour titre *Li Biaus Desconneus*, et vite il n'a pas eu de repos qu'il ne les ait glisés dans sa prose, l'autre dans ces vers, A Delboulle *Revue critique*, 1889, t. 27, p. 34.

PARASOL. — Bajo un regio y azul parasol, P.P. Ses ailes comme un large et sombre parasol, Leconte de Lisle, *La chasse de l'aigle*. De son parasol rose, Leconte de Lisle, *La vision de Brahma*.

PEAN. — Y el tímpano en el peán, A. Y el hermoso Peán cantando ledos, Del Flechador las glorias celebraban, Hermsilla, trad. de la *Ilíada*, libro I.

PENTESILEA. — Pentésilea, reina de amazonas, P.P. Penthésilée, reine des Amazones, Catulle Mendés, *Contes épiques*; Penthésilée, en Banville, Gautier, etc.

PERLAR. — La orquesta perlaba sus mágicas notas, P.P. Son rire perle encore á chaque feuille, Rimbaud, *Tête de faune*. Sa voix, perlant tout bas ses notes argentines. Moréas, *Les Syrtés*. Con otra significación: Font éclore un sourire ou perler une larme, Sully Prudhomme, *Stances et poemes*.

PETULANTE. — Ohisoso y petulante charlando va un gorrión, P.P. Creo que fué Góngora quien trajo la palabra petulante: Satyro de las aguas, petulante Violador del virginal decoro (*Soledad* II, 461), "El Semidios burlado, petulante", en el soneto que empieza: "Al tronco Filis de un laurel sagrado". Este adjetivo debió adquirir cierto auge en la época en que lo empleó Darío. Valère Gile, en *La Cithare*, 1897, lo aplica también a los pájaros: les merles petulants.

PIES DESNUDOS. — La bailarina de los pies desnudos, C.E. Bajo tus pies desnudos aun hay blancor de espuma, C. E. N'importe quel pied nu, V. Hugo, *La Légende des siècles*, I, IV; Les pieds nus d'Amaryllis, V. Hugo, *Chansons*, *Cloture*, III. Marthe aux pieds nus, Emile Blémont: Tes pieds nus, Baudelaire, *A une Malabaraise*. La expresión "los pies desnudos" que viene de la pintura y de la escultura absurda en la poesía simbolista. Cuando Darío dice: "Bajo tus pies desnudos", etc., ve en la mujer a Afrodita que sale del mar. O Nymphes aux pieds nus, Leconte de Lisle, P. A.

PITAGORIZAR. — Pitagoriza en tus constelaciones, P.P. Del latín pythagorissare; Apuleyo, profesar la doctrina de Pitágoras; francés, pythagoriser, seguir la doctrina de Pitágoras. Juan de Pinedá, *Agricultura christiana*, diálogo III, y V: Y el otro Simóni-

des pythagorizava diciendo que nunca le pesó de aver callado; mas que por aver hablado muchas veces se avia arrepentido, Rodríguez Marín, *Dos mil quinientas voces castizas*, art. "Pitagorizar". Este pasaje de Pineda está tomado de las *Obras morales* de Plutarco.

POBRE. — Mi pobre alma pálida, P.P.; Y somos los mendigos de nuestras pobres almas, C.V.E. Yo, pobre árbol, C.V.E.; Y yo en mi pobre asno, *Soneto pascual*; ¡Oh pobre viejo divino!, L. R. Sobre "pobres almas" véase Rohde, *Psiquis*. Pauvre âme, Louise Labé, en el soneto que comienza: *Tout aussitot*; Baudelaire, *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*; Pauvre âme pale, Verlaine; Huysmans, (*La Cathédrale*, XIV): pauvre âme; Gutiérrez Nájera (*Tras los montes*): pobre alma. Es curioso el valor afectivo de "pobre" en ciertos poetas. Compárese con manada pobre (Garcilaso, Egl. II, 35), huerto pobre (Góngora, Polifemo, XXV), pauperis horti (Virgilio, Buc. VII, 34) y el sentido de *animula* de Adriano, que Darío recuerda al hablar de la de Verlaine: "No era mala, estaba enferma su *animula*, *blandula*, *vagula*". De esta pobre alma, Caro, *L'idée de Dieu*, p. 306. En nuestras pobres conciencias, Schuré, *Sanctuaires d'Orient*, p. 165. Los místicos españoles han hablado de la pobre alma: Santa Teresa: "así pobre alma", "la pobre alma", *Las moradas* (I y II); San Juan de la Cruz: "Y así doblan el trabajo a la pobre alma", *Subida del Monte Carmelo*, prólogo L'issue du labyrinthe où somnambule la pauvre âme, Kahn, *Palais nomades*.

POMPADOUR. — Clavicordio Pompadour; La regia y pomposa rosa Pompadour. P.P. Le bouquet Pompadour, Robert de Montesquieu, *Revue Encyclopédique*, 1895. Une femme essise, en déshabillé Pompadour, Goncourt, *La maison d'un artiste*, p. 167. Gautier, en *Émaux et Camées*: Dans les chapelles Pompadour. *Idem*, *Voyage en Espagne*: et autres ornements pompadour, etc.

PORTA-LIRA. — ¡Qué porta-lira de nuestro siglo no descien- de de Hugo! *Los raros*, 1905, p. 41. Si le critique Verlaine déversait á flots l'ambrosie aux porte-lyres, il réservait le fiel aux prosá- teurs, Oh, Doros, *Verlaine intime*, 1898, p. 160. Es término de cierto uso en la literatura francesa: C. Maclair, *Le génie d'Édgar Poe* (1925): Le porte-lyre, etc. H. Bremond, *La poésie pure* (1926): Tous les porte-lyre (p. 89).

PRINCIPE. — El hermoso Príncipe Sol, A. En el carro del Príncipe Azul, O.E. El príncipe Amor, Lope, *La Dorotea*, I. V.

PROFANO. — Yo he dicho, en la misma rosa de mi juventud, mis antifonas, mis secuencias, más profanas prosas, P.P. Este

año se ha cantado en las iglesias, paterne el Santísimo Sacramento del altar, un romance que cada verso de todo él es principio de uno de los romances profanos... Este exceso ha llegado a tanto, que la *Gloria* y el *Credo* de la Santa Misa se cantan en algunas partes con toros que han servido para letras profanas... Se toca aquello que ha de ser más deleitoso a lo sensual, sin exceptuar algún tono por profano que sea... y comúnmente sucede que, acabado este canto profano, cuando comienza lo grave y serio, se salen de la iglesia... (*Papeles de Inquisición*) Paz y Melia, *Salas españolas*, 1890, t. I, p. XXXIII-Xxxiv.

PROFESOR. — Eres un profesor de energía, C. E. Napoleón, profesor d'énergie, Barrés, *Les déracinés*, p. 323. Napoleón, ce "professeur d'énergie", Aug. Dupouy, *Les litt. comp. de France et d'Allemagne*, p. 243. Esta frase se encuentra en muchos escritores franceses modernos, por ej. en Péladan, *Textes choisis de L. de Vinci*. Leonardo, dice Péladan, se dresse en incomparable professeur d'énergie, p. 28. Un professeur de sérénité, Maurras, *Revue Enc.* 1889, p. 81. "La frase profesor de energía que Stendhal inventó (según creo) para aplicársela a Napoleón, y se ha repetido tanto después, recuerda bastante ésta de *catedrático de valentía* que Juan Rufo dijo del Cid, Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. II, p. LXXIV, n.

PROSA. — *Prosas profanas*. Yo he dicho, en la misma rosa de mi juventud, mis antifonas, mis secuercias, mis profanas prosas, P. P. La fameuse prose de Pierre de Corbeil: *Orientis partibus...* La prose chantée, etc., Paul de Saint-Victor, *Victor Hugo*, 1884, p. 329; Quiero fer una prosa, Berceo; Rindieron a Dios gracias, cantaron una prosa El Te Deum Laudamus que es laude fermosa, Berceo, *San Millán*, 359; Puymaigre, *Les veltux auters castillans*, t. I, p. 270-271, 1888, rebate la equivocada afirmación de Bouterwek, trad. castellana, 1829, p. 60: "Es notable que este hombre piadoso (Berceo) llamase prosa a sus versos". Trae Puymaigre la cita de Dante, *Purg.* XXVI, 118, cuando el poeta habla de las obras de Arnaldo Daniel: *Versi d'amore e prose di romanzi*. Remy de Gourmont en *Le latin mystique*, 1892, que Darío ha leído, dedica un párrafo a la secuencia y a la prosa en el texto de la misa. Compuosono e feciono belli hymni et antiphone o prose, *I Fioretti* de San Francisco, *Divota consideratione*, IV. No sé si se refieren a la prosa en sí, o a su acepción de poesía o de vulgaridad, estos versos de Ferrant Mandel de Lando, *Cancionero de Baena*, fol. 90: Ca muchos letrados e frayles faldados Metrefican prossas de ynota color. Darío conocía los versos de Mallarmé: *Prose* (pour des Esseintes); pero su verdadera fuente está en *Le latin mystique* de Remy de Gourmont.

PURPURA. — En las fechas de púrpura de la historia argen-

tina, C. E. Le nom de pourpre, S. Charles Leconte, *Mercur de France*, 1905.

RARO. — “El raro artista”, *Los raros*. “Pasa, raro inventor”, Cervantes, *Viaje del Parnaso*. “La eminencia, en relevante empleo, saca de un ordinario y vulgar y levanta a categoría de raro. Gracián, *Oráculo manual*, 61. Escritores que entonces me parecieron raros o fuera de lo común, Darío, *Autobiografía*.

RELICARIO. — La catedral es un gran relicario, C. E. Des montagnes lointaines qui brillent comme d'insignes reliquaires, Maizeroy, *La mer*.

REVENIR. — Gerifaltes de antaño revienen a los puños, C. V. E. Semeia bien fidalgo al que revenir frontero, Alex. 60, v. 3. En el Padre Isla, *Fray Gerundio* (ed. de Leipzig, t. II, 140) quizá por burla: “Hoy va reviniendo el mundo”. Micer Francisco Imperial (*Uancionero de Baena*, 1851, p. 2333: “Ca los vuelves e revienes”, citado por Cejador. Darío trata de *car*, por medio de *revenir*, en lugar de tornar, volver, un efecto *lycaico*. No encontré *revenir* en libros de estricta.

RISAS Y JUEGOS. — Al eco de las Risas y los Juegos, P. P. Les Jeux, les Rires et las Graces, Leconte de Lisle, P.A.; Des Jeux, des Graces et des Ris, V. Hugo, *Toute la lyre*, v. 43.

RITMAR. — Ritma los pasos, modula los sores, P. P. De ritmo, fr. *rythmer*. El año se ritmaba con las grandes fiestas astronómicas, Servía también para ritmar las danzas, Schuré, *Les grands initiales*, p. 326, *Dict des Antiq.* de Daremberg y Saglio, t. V, p. 559. *Rythmant les divines étoiles*, Tailhade, *Hymne a Aphrodite*.

ROCIO DEL CIELO. — En la copa que guarda rocío del cielo, C. V. E. Daniel, 4, 23, rocío del cielo, 4, 25, rocío del cielo; 4, 33, rocío del cielo; 5, 21, rocío del cielo.

S. — Con el cuello enarcado en forma de S, P. P. Quatre tiges de fer en forme de S, Ed. de Goncourt, *Les frères Zemganno*, cap. LXVI. Las letras se han empleado como término comparativo. En una poesía de Omer Sagnes, aparecida en 1905, en el *Mercur de France*, hay estos versos, casi rubendarianos:

Leur col fin que Léda semble encor diriger

Dessine un S très pur le champ noir de l'onde.

SALTANTE. — Viérona tropas de faunos saltantes, P. P. La impúber tropa de saltantes niños, P. P. Plowert, “Saltant. L. Saltans (saltare). Vite nous allons souriantes et saltantes. *Palais nomades*. Gustave Rahu”. J. Gualberto González, *Los sátiros saltantes*, trad. de Virgilio, Buc. V, v. 73, *Saltantis Satyros*.

Al sátiro saltante Eco enamora, *Poetas bucólicos griegos*, tradc. de Montes de Oca, "Bib. clásica", p. 317.

SANGRE DE LAS ROSAS. — La sangre de las rosas pecado-
ras, P.P. Le sang des roses, Banville, *Les Bâiles*, p. 46; le
sang des roses, Pierre Louys, Leda; du sang, des roses, Em.
Signoret, *Revue Encyclopédique*, 1895. Le sang d'une rose mysti-
que, Dubus, *Quand le violons sont partis. Le sang des roses*;
Idem.

SATIRESA. — Era una Satiresa de mis fiestas paganas, P.P.
La Satyresse blonde, Ferdinand Herold, *Intermède pastoral*. Tes
stryges et tes satyresses, Catulle Mendés, *Poésies nouvelles*, 1892,
p. 52.

SATURNINA. — Por saturnal o saturnio, de Saturno. La hoz
saturnina, C. E. Miguel Antonio Caro tradujo *Saturnia tellus* (Vir-
gilio, *Georg.* II, 173), por Saturnia tierra. La hoz de Saturno sig-
nifica en Dario el poder destructor del tiempo.

SELENE. — Y era toda Selene y Anaetoria La bailarina de
los pies desnudos, C.E. En la *Mythologie* de Ménard, fig. 276,
está la reproducción del bajo relieve del Museo de Pio Clementino,
de Selene y Endimión. Selene se acerca a Endimión, con paso de
danza, entre los velos, y con los pies desnudos.

La blonde Sélène sans tuniques et sans voiles
Préside au chœur nocturne et rêveur étoiles
Menant la danse ailée au fond du ciel ouvert.

Jean Lorrain, *Sélène* (Lacomblé, *Perles de la poésie française*).

SIBILINO. — Sus ojos ya lánguidos, ya ardientes son dos car-
bunclos mágicos de fulgor sibilino, P. P. Flowert, *Petit Glossaire*,
trae la cita de Gustavo Kahn, de *Palais nomades: Dans le blanc
lumineux des lampes sibyllines*. Poe, *Uialume*; trad. de Mallarmé:
fulgor sibilino.

SILVANO. — En busca de lírico Silvano, P.P. Sous l'avidé
regard des amoureux Sylains, Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*,
Hylas. Los silvanos groseros, E. Pardo Bazán, *San Francisco de
Asís*, cap. XII Le jeune Sylvain, Leconte de Lisle, P.P.

SIRENUSA. — Isla de las Sirenas, Strabón, I, 13; Apo-
lonio de Rodas, IV, 895.

La boca melodiosa que atrae en Sirenusa
es de la fiera alada y es de la suave Musa, P.P.

Sirenusa es nombre poco usado. "Habitan (las Sirenas) en

las islas Sirenasas'', nota de Baráibar, en el t. I, p. 362, de su traducción de la *Odisea*. Darío muestra la naturaleza doble de estas divinidades: la idea doble de que se compone la concepción de las Sirenas, según Decharme, *Myth*, p. 339: "seducción irresistible, muerte cruel". Las Sirenas son Musas y fieras.

SYRINX. — ¡Syrinx, divina Syrinx! P.P. Por erratas, en todas las ediciones, "¡Dafne, divina Dafne!" Syrinx, fille de la source, Pierre Lours, *Aphorodite*, p. 34. Il enseigne Syrinx á la lévre enfantine, Leconte de Lisle, P. A. Maligne Syrinx, Mallarmé.

SIRTE. — Hallarás la sirte, La sirte para tu barca, C.V.E. *Inhospita Syrtis*, Ovidio, *Metam*, VIII, 121. Moréas, en *Les Syrtis*, cita a Ovidio y a Séneca: *Incerta Syrtis*. La chanson des syrtes, Quillard, *La mort inutile*.

THALASA. — Torné a Thalasa maternal la vista, C.E. Mes jours vers Thalassa courent comme un torrent, L. Tailhade, *Le chant de Glaucos de Le jardin des Rêves*, 1880; *Thalassa*, Schuré, *Les grands initiés, Orphée*. En *Marina de Cantos de vida y esperanza* llama a *Thalassa*: "Mar paternal, mar santo".

TEORIA. — Una adorable teoría Virginal, P.P. Et les vierges d'Attique aux corbeilles fleuries Marchaient par la campagne en longues théories, V. de Laprade, *Eleusis*. Et cette gracieuse théorie, Paul de Saint-Victor, *Deux masques*, t. I, p. 37. Graves processions et vagues théories, Charles Morice, *Verlaine*. Aux sons des lyres d'or, en longues théories, Leconte de Lisle, P. A. La sacra y mística *Teoría* Menéndez y Pelayo, *Odas*, p. 61.

TIMPANO. — Y el tímpano en el peán, A., Tímpanos, liras y sistros y flautas, P.P. Et le tambourin (TYMPANUM), Dar. y Saglio, *Dic.*, t. I, p. 625. Qui te réjouis des tympanons, *Hymnes orphiques*, XXVI, trad. de Leconte de Lisle. Está en Plowert 1888), con una cita de Kahn, "l'appel des tympanons". La de Darío es anterior.

TORRE DE MARFIL. — La torre de marfil tentó mi anhelo, C. V. E. Donde se eleva al otro azul la Torre de Marfil, Henri de Régnier, *Sites* 1887. No nos quedaba como asilo más que esta torre de marfil de los poetas donde subíamos siempre más alto para aislarnos de la multitud, Paul de Saint Victor, *Deux masques*, I, p. 24. La Torre de marfil le parece un habitáculo bueno para los débiles y enervados, Retté, *La Plume*, 1896, p. 273.

TRIUNFO. — Venus enfrente de un triunfo de Baco, P.P.; Amo el lindo triunfo de las damas, C.E. En una ilustración de la Mitología de Ménard, fig. 558, "Triunfo de Baco". Estaban

mil triunfos de amor imaginados, de medio relieve... Quevedo, Dic. Hisp. Am. art. *brutesco*. Darío conoce los triunfos en la pintura, y el "triunfo de las damas", "triunfos de amor", que vienen desde los *Triunfos* de Petrarca. Come un astre éponouï Dans le triomphe bleu d'un soir oriental, Ephraim Mikhael, *L'Héro-doule*. C'est le triomphe des coulers, Rameau, *Nature*. Ce triomphe de feuilles vertes, Banville, *Sonnailles*.

VARONA. — Varona inmortal, flor de mi costilla, P.P. La Gloriosa diz: Darmelo varona Yo lo banyaré que no so ascorosa, *Libro de los tres Reyes de Oriente*. Darío alude a la Biblia: Esta será llamada Varona, porque de varón fué tomada, *Génesis*, II, 23, traducción de Cipriano de Valera. Esta llamaráse varona, pues que ha sido sacada de las costillas del varón, Antonio Alvarez, *Sylva espiritual*, citado por Cejador al comentar la frase del Arcipreste: vuestra fabla, varona, copla 382.

VENEFICIO. — Llenan el aire de hechiceros veneficios, P.P. Diccionario de Autoridades: "Veneficio, s. m. Lo mismo que Maleficio, u hechicería. Es del Latino Veneficium, que significa lo mismo. Men. copl. 6. Jasón venció los commemorados peligros coadyuvado de los Magicos de Medea veneficios". "Con ciertos veneficios y hechicerías", Fernan Núñez. *Las Trescientas de Juan de Mena*, 1552, f. 482.

VINO DE ORO. — De sueños azules y vino de oro, P.P. Quel vin d'or il me veise, Richepin, *Mes Paradis*, p. 314.

VINO NEGRO. — En la copa labrada el vino negro. A. Vin noir, Banville, *Les Exilés*, *Vin noir*, Richepin, *Les Blasphèmes*, 1885, p. 195. "Vino negro" en la *Odisea*, V, 265, etc.

VISAPUR. — Raras piedras de una ilustre Visapur, P.P. les noires de Visapur, V. Hugo, *Toute la lyre*, VIII, I. De joalliers connu dans Visapur, Banville, *Ballades joyeuses*, I. Ces mines de Golconde et de Visapur, Gautier, *Caprices*, p. 252. Et vous aurez l'or et la pourpre de Bedjapour, Moréas.

VITAL. — Las cosas tienen un ser vital, P.P. El aliento vital de cada cosa, C. V. E. Salen espíritus vivos y encendidos, Garcilaso, soneto VIII; Herrera al comentar estas palabras de Garcilaso dice que "se hallan en nosotros tres materias de espíritus: vitales, animales y naturales". Los espíritus de vida, Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*. Apenas han visto sus ojos esta luz vital, Bartolomé de Villalba, *Sangre triunfal*, 1670, I, 5. Darío ha querido decir que las cosas tienen vida. Es proba-

ble que haya leído no solamente a sus autores herméticos, sino también a Claudio Bernard y que conozca las teorías de los *animistas y vitalistas*. Le souffle vital; l'Air vital, etc. Leconte de Lisle, P. A.

YO. EL YO Y EL NO YO. — A la entrada de la mina Del yo y el no yo, C. E. Fichte con su yo y su no yo, Campoamor, *Lo absoluto*, p. 153. Al yo y al no yo de Fichte, de Novalis, se refiere Darío, extraviado con su "claridad latina" en la rebusca de las distinciones filosóficas. Quizá la fuente inmediata de esta meditación del yo y del no yo, venga de Novalis traducida por Maeterlinck. El hombre se esfuerza para llegar a semejarse al "yo superior" como se esfuerza para ser semejante al *no yo*, según Novalis.

Índice General

PALABRAS PRELIMINARES	9	Mientras tenéis, oh negros cora-	
UNIVERSALIDAD DE RUBEN		zónes	203
DARIO	23	Helios	205
PROSAS PROFANAS	37	Spes	211
Era un aire suave	39	Marcha triunfal	213
Divagación	46	Los cisnes	215
Sonatina	56	En la muerte de Rafael Núñez .	219
Blasón	62	Retratos	220
Canción de carnaval	63	Por el influjo de la primavera .	224
Bouquet	64	La dulzura del ángelus	225
Heraldo	67	Tarde del trópico	226
Dice mía	69	Nocturnos	227
Íte, missa est	70	Canción de otoño en primavera .	229
Coloquio de los centauros	73	Trébol	230
El poeta pregunta por Stella . .	109	Charitas	236
Pórtico	110	¡Oh, terremoto mental!	241
Elogio de la seguidilla	117	El verso sutil	242
El cisne	118	Filosofía	245
La página blanca	120	Divina Psiquis	247
Año nuevo	122	¡Oh, miseria de toda lucha por	
Sinfonía en gris mayor	124	lo finito!	249
La Dea	124	A Phocás el campesino	251
Responso a Verlaine	128	Carne, celeste carne de la mu-	
Canto de la sangre	132	jer! Arcilla	252
Recreaciones arqueológicas	133	Un soneto a Cervantes	253
Friso	135	Marina	253
Palimpsesto	139	Cleopompo y Heliodemo	254
El reino interior	142	Ay, triste del que un día	256
Cosas del Cid	149	En el país de las alegorías	261
Dezires, layes y canciones	149	Augurios	263
Las ánforas de Epicuro	152	Melancolía	264
La espiga	154	¡Aleluya!	266
La fuente	156	De otoño	266
Palabras de la sátira	158	A Goya	269
La anciana	160	Caracol	270
Ama tu ritmo	161	Amo, amas	271
A los poetas risueños	164	Ibis	273
La hoja de oro	165	Letanía de Nuestro Señor Don	
Marina	167	Quijote	274
Syrinx	167	Lo fatal	277
A Maestro Gonzalo de Berceo . .	170		
Alma mía	172		
Yo persigo una forma	175		
CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA			
Yo soy aquí!	179		
Salutación del optimista	186		
Al rey Oscar	190		
Los tres reyes magos	191		
Cyrano en España	193		
Salutación a Leonardo	194		
Pegazo	197		
A Roosevelt	200		
¡Torres de Dios! Poetas	201		
Canto de esperanza	202		
		EL CANTO ERRANTE	
		El cantor va por todo el mundo .	287
		Metempsicosis	287
		A Colón	288
		Israel	289
		Salutación al águila	291
		Desde la Pampa	293
		Revelación	294
		En elogio del Ilmo. Sr. Obispo de	
		Córdoba, Fr. Mamerto Esquiú,	
		O. M.	297
		Visión	300
		In memoriam	303
		Oda a Mitre	304

Sum	309
La canción de los pinos	310
Vesper	311
La hembra del pavo real	312
Hondas	313
A un pintor	314
Nocturno	315
Caso	316
Epístolas	317
Eco y yo	318
Balada en honor de las musas de carne y hueso	318
Campoamor	319
Interrogaciones	320
Los piratas	320

OTRAS POESÍAS

Autumnal	323
Anaké	325
Caupolicán	325
Canto a la Argentina	328
Los motivos del lobo	334
La Victoria de Samotracia	337
Poema del otoño	328

A Z U L

El rey burgués	341
El sátiro sordo	343
La niña	346
El fardo	348

El velo de la reina Mab	349
La canción del oro	351
El rubí	354
El palacio del sol	356
El pájaro azul	356
Aguafuerte	357
Medallones	358
A una estrella	358
A un poeta	359
El clavicordio de la abuela	360
Rimas	361

V A R I A

La pintura en la poesía de Ru- bén Darío	363
La biblioteca del simbolismo	365
Aristocracia tipográfica y lexico- gráfica	367
Horacio en Buenos Aires	370
Darío y Anacreonte	371
Descubrimiento de Verlaine	372
Paralelamente	374
El ciclo de América	377
Afinidades e influencias ameri- canas	378
Poesías apocalípticas	380
BIBLIOGRAFÍA DE RUBEN DARÍO	381
GLOSARIO DE RUBEN DARÍO	385
ÍNDICE DE AUTORES	411
ÍNDICE DE FIGURAS	419

Índice de Autores

- ABENHAZAM, 127.
Actos de los Apóstoles, 329
ACUÑA, MANUEL, 361.
ADAM, PAUL. (Véase Plowert).
ADRIANO, 403.
AGUSTIN, SAN, 105, 309, 348.
ALAS, LEOPOLDO, 116, 117.
ALBANI, F., 84, 139.
ALBERTO MAGNO, 348.
ALCAZAR, BALTASAR DEL, 318.
ALCEO, 139, 313.
ALCIATO, 215, 348.
ALCMAN, 229.
ALEJANDRO DE AFRODISIA, 309.
ALFONSO EL SABIO, 168.
Alfonso Onceno. Poema de, 392:
Alixandre. Libro de, 392.
ALMAFUERTE, 338.
ALONSO, AMADO, 280, 284.
ALONSO CORTES, 327.
ALVAREZ, ANTONIO, 408.
ALVAREZ DE VILLASANDINO, 149.
ALVAREZ QUINTERO, 38.
Amadis de Gaula, 161.
AMADOR DE LOS RIOS, J., 192, 266,
352, 387, 399.
AMIEL, FREDÉRIC, 397.
ANACREONTE, 51, 113, 164, 339, 345,
347, 371, 388.
ANDRADE, OLEGARIO V., 63, 71, 213,
218, 324, 328, 359.
ANGELICO, FRA, 133, 209, 298.
ANGELLIER, AUGUSTE, 398.
Annales politiques et littéraires, 20.
ANTÍPATER DE SIDÓN, 129.
Antología Griega, 39, 129, 298, 319,
320, 347.
Apocalipsis, 155, 192, 202, 203, 319,
301, 302.
APOLONIO DE RODAS, 406
APULEYO, 157, 402.
AQUILANO, SERAFINO, 393.
ARANDA SANJUAN, M., 201.
ARCIPRESTE DE HITTA, 244, 351, 352,
392, 408.
ARÈNE, PAUL, 312.
ARIOSTO, 31, 59, 108, 235, 253, 274, 296.
ARÍSTIDES, 136.
ARISTIPO, 260, 285.
ARISTÓTELES, 257, 260, 278, 309.
Art. L', 363, 365.
Art indépendant. L', 119, 211, 366.
Asno ilustrado, El, 345, 392, 398.
ATENEO, 58, 136, 390.
Athenaeum, The, 20.
AULNOY, CONDESA DE, 58.
AUREVILLY, J. BARBEY d', 148, 149.
AURIER, G. A., 296.
AUSONIO, 153, 360.
BAJU, ANATOLE, 366.
BALART, 118, 288.
BALMaceda, PEDRO, 378, 379.
BALZAC, HONORÉ DE, 351.
BANVILLE, THEODORE DE, 10, 17, 20,
34, 63, 98, 128, 140, 164, 270, 272,
288, 300, 316, 319, 347, 360, 366, 388,
392, 393, 394, 398, 402, 405, 406.
BARAIBAR, F., 27, 40, 108, 343, 345,
347, 371, 372, 388, 400, 406.
BARUZI, JEAN, 128.
BARRA, E DE LA, 116, 117, 188, 351.
BARRÉS, MAURICE, 404.
BASSANO, L. DA PONTEDI, 357, 358.
BAUDE, HENRI, 199.
BAUDELAIRE, CH., 13, 139, 166, 203,
228, 241, 242, 270, 300, 335, 351, 402.
BAVIERA, LUIS DE, 62.
BAYET, 396.
BAYO, C., 244.
BAZIL, O., 337.
BEARDSLEY, AUBREY, 364.
BEAUMARCHAIS, 52.
BECKFORD, 300.
BECO DE FOUQUIÈRE, L., 347
BÉCQUER, GUSTAVO A., 251, 257,
319, 361, 362.
BEDIER, 57, 58.
BELLÓ, ANDRÉS, 138, 313, 328.
BEMBO, PIETRO, 38, 205.
BERCEO, 170, 171, 172, 259, 263, 392,
404.
BERGSON, 183, 257, 258, 259, 277.
BERISO, EMILIO, 363.
BERISSO, LUIS, 363.
BERNARD, CLAUDE, 278, 279, 280, 281,
282, 283, 409.
BERTRAND, ALOISIUS, 10, 358, 365.
BERUETE, 231.
BESNARD, A., 313.
Biblia, La, 12, 19, 55, 56, 179, 202, 209,
289, 291, 301, 308, 315, 354.
Biblioteca, La, 57, 287, 370, 377.
BICHARD, 279.
BIEDMA, VILLÉN DE, 374.
BIÓN, 359.
BLADE, 58.
BLAKE WILLIAM, 130, 364.
BLANC, CHARLES, 45.
BLAVATSKY, 97.
BLÉMONT, E., 109, 364, 388, 402.
BLOY, L., 397.
BOCCACCIO, 53.
BOCCALINI, 235.

BOCKLIN, 20.
BOCQUET, L., 255.
BOILEAU, 346.
BOLONIA, JUAN DE, 42.
BONILLA Y SAN MARTIN, 136.
BOSCAN, 23, 38, 280, 281, 284, 285,
316, 401.
BOSCHOT, A., 119.
BOTTICELLI, 17, 18, 59, 84, 109, 133,
142, 144, 145, 156, 235, 258, 364.
BOUCHE LECLERG, 94.
BOUCHER, 16, 45, 84, 167, 241.
BOUCHOR, MAURICE, 197.
BOUILHET, LOUIS, 270, 271.
BOURDE, PAUL, 388, 392.
BOURGUIGNON, 50.
BOUTERWEK, F., 404.
BOUTROX, E., 258.
BRANTOME, PIERRE DE, 392.
BREMONT, HENRI, 403.
BRIEVA SALVATIERRA, 389.
BROCHARD, 260, 269, 285, 293.
BUCETA, ERASMO, 219.
BUFFON, 175, 345.
BUTAT, 153.
BYRON, 321.

Cábala, La., 237, 291.
CALDERON, 231, 251, 272, 275, 319.
CALIMACO, 215.
CALPURNIO, TITO, 389.
CALLOT, JACQUES, 13.
CAMPOAMOR, 319, 360, 409.
Cancionero de Baena, 404, 405.
Cancionero de Ixar, 387.
Cancionero Sagrado, 241, 243, 401.
Cantar de los Cantares, 55, 98, 312.
CAPDEVILA, A., 375.
CARCOPINO, 104.
CARDUCCI, 57, 186, 255, 256, 303.
CARLYLE, THOMAS, 347, 366.
CARO, ELME, 403.
CARO, J. E., 187.
CARO, MIGUEL A., 389, 394, 400, 406.
CARPIO, B. DEL, 39.
CASTELAR, 371, 396.
CASTIGLIONE, BALTASAR, 205, 212,
236.
CASTRO, ADOLFO DE, 231.
CASTRO, EUGENIO DE, 168.
CATULO, 348.
CAVALCA, DOMENICO, 18, 144.
CAVALCANTI, M. B., 90.
CEJADOR, JULIO, 405, 408.
CELLINI, BENVENUTO, 358, 372.
CERVANTES, 19, 21, 24, 29, 30, 31, 37,
56, 193, 204, 231, 232, 233, 253, 274,
275, 335, 350, 357, 374, 390, 393,
398, 401, 404.
CERVANTES DE SALAZAR, F., 99, 369.
CICERON, 162, 210, 258, 281, 370, 396,
397.
Cid, Poema del., 95, 148.
CIROT, G., 21.
CISCAR, GABRIEL, 122.
CLAUDIANO, 17.

CLODIÓN, 20, 51, 159, 374, 393.
COMMINES, 171.
CONTRERAS, FRANCISCO, 339.
COPEE, 11, 237, 348, 349.
CORBEIL, PIERRE DE, 404.
CORNEILLE, PIERRE, 399.
COROT, 13, 227, 256.
CORTINA, A., 152.
COSSÍO, I. MARIA DE, 152.
COSTERO, F., 144.
COX, 165, 254.
COYSEVOX, 52.
CREUZER, 73, 100, 175, 207.
CRILLON, A., 399.
CROISET, A., 234, 395.
Crónicas o Paralipomenon, 189, 308.
CROS, CHARLES, 270.
CRUZ, SAN JUAN DE LA, 127, 128,
156, 194, 272, 310, 377, 403.
CRUZADA VILLAMIL, G., 230, 231, 236.
CUMONT, 210.

CHAMARD, 352.
CHAMPION, E., 42.
CHAMPION, PIERRE, 199.
CHARDIN, 347.
CHARES DE MITLENE, 58.
CHATEAUBRIAND, 110, 393.
CHÉNIER, ANDRÉ, 26, 76, 77, 91, 107,
134, 141, 167, 168, 176, 212, 333, 344,
369, 370, 399, 400.
CHEVREUL, U. E., 354, 355.
CHEVRILLON, A., 395.

DAMAS-HINARD, 148
Daniel, 294, 302, 304, 308, 405
DANIEL ARNALDO, 404.
D'ANNUNZIO GABRIELE, 166, 196, 328,
333, 339, 365, 366, 391.
DANTE, 17, 19, 32, 33, 34, 76, 108, 127,
128, 144, 158, 201, 208, 211, 234, 236,
237, 238, 241, 295, 301, 302, 303, 306,
307, 314, 395, 387, 404.
DAREMBERG, CH (Véase **Dictionnaire
des antiquités grecques et romaines**).
DARWIN, 268, 277.
DARWIN, PEDRO, 244
DARZENS, R., 398.
DAUDET, 10, 341, 343.
DAVID, 184, 201, 211, 241, 191, 313, 315.
DEBUCOURT, 52.
DEBUSSY, 34, 67, 108, 119.
Décadent, Le, 366
Décameron, Le nouveau, 27, 28, 61,
343, 346, 356, 357, 392, 397.
DECHARME, P., 49, 100, 123, 136, 157,
158, 198, 281, 308, 330, 393, 407.
DELACROIX, EUGENE, 13, 14, 213.
DEIBOULLE, A., 401.
DEMOLINS, E., 292.
DERAMEY, J., 68.
DÉROULEDE, PAUL, 359, 360.
DESSPORTES, 317.
Deuteronomio, 56.
D'HARCOURT, B., 87.
DIAZ LEOPOLDO, 360, 366.

- DIAZ CARMONA, 273.
 DIAZ MIRON, 10, 228, 319, 359.
 DIAZ PLAJA, G., 325, 360, 361.
 Dictionnaire de Autoridades, 408.
 Dictionnaire des antiquités grecques
 et romaines, 13, 156, 199, 210, 359,
 353, 369, 391, 394, 395, 405, 407.
 DIDEROT, 26, 27, 29.
 DIODORO DE SICILIA, 337.
 DIÓGENES LAERCIO, 152, 320.
 DIONISIO AREOPAGITA, 128.
 DOMINGO, D. A. P., 153.
 DOMINIQUINO, 141.
 DONOS, CH., 403.
 DONOSO, A., 25, 365, 379.
 DORAT, JEAN, 352.
 DORÉ GUSTAVE, 13, 59, 76, 236, 241,
 303.
 DUBUS, E., 16, 45, 46, 109, 394, 406.
 DUMAS, ALEJANDRO, 355.
 DU PLESSYS, MAURICE, 78, 131, 206,
 367.
 DUPOUY, AUG., 404.
 DUPRET, 255.
 DURERO, 158.
 Ecclasiásticos, 267.
 ENNIO, 151.
 ENZINA, JUAN DEL, 244, 317.
 EPÍCURO, 73, 152, 153, 260.
 Epistola moral a Fabio, 234.
 ERASMO, 215, 281, 376, 390.
 ERCILLA, 327, 328.
 ERNEST, A., 99.
 ESCALADA, MIGUEL, 381.
 Esdras, Libro de, 308.
 ESPINEL, 316.
 ESPINOSA, PEDRO, 326.
 ESPRONCEDA, 166, 167, 205, 313, 321.
 ESQUILO, 73, 92, 136, 202, 307, 369.
 ESQUIÚ, 297, 298, 334.
 ESTELA, DIEGO DE, 19.
 Ester, Libro de, 308.
 ESTOBEO, 352.
 ESTRADA, ANGEL DE, 42, 381.
 ESTRADA, SANTIAGO, 379.
 EURÍPIDES, 49, 50, 74, 108, 272, 281, 374.
 Exodo, 127, 351, 354.
 EZEQUIEL, 44, 289, 290, 295, 301, 302,
 316.
 FALGUIÈRE, J. A. I., 312.
 FAYE, E. DE, 393.
 FEIL, 355.
 FÉNEON, FÉLIX, 366, 387, 394, 399.
 FÉRET, CH. TH., 321, 394.
 Fernán González, Poema de, 305.
 FERNÁN NUÑEZ, 408.
 FERNANDEZ DE OVIEDO, 376.
 FICHTE, 409.
 FIDIAS, 51, 141.
 Fíguro, Le, 19, 190.
 FIORENTINO, REMIGIO, 101.
 FISCHER, 345.
 FLAUBERT, 10, 12, 24, 52, 68, 262, 265,
 342, 346, 353, 386, 391.
 FLAXMAN, 93.
 FOCILLON, HENRI, 300.
 FRAGONARD, 44, 45, 141, 241, 347.
 FRANCE, A., 91, 129, 152, 342, 396.
 FRANCISCO, SAN, 334, 335, 336, 337,
 404.
 FRANCHET, 265.
 FRAZER, I. G., 330, 396.
 FREMIET, EM., 347.
 FREMY, EDM., 354, 355.
 FUSIL, C. A., 258, 259, 279, 282.
 GALIANI, ABATE, 26.
 GALLARDO, B. J., 326, 327.
 GARCÉS, 33.
 GARCÍA Y TASSARA, 386.
 GARCILASO, 9, 23, 25, 31, 37, 39, 80,
 95, 134, 153, 168, 185, 212, 216, 218,
 246, 272, 309, 317, 324, 360, 369, 371,
 385, 397, 393, 403, 408.
 GASPARD DE LA NUIT (Véase Bertrand,
 Aloisius).
 GAUTIER, J., 53, 55, 119, 343.
 GAUTIER, THEOPHILE, 10, 12, 13, 14,
 20, 29, 40, 50, 51, 53, 55, 64, 96, 106,
 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
 124, 153, 247, 256, 269, 270, 288, 296,
 300, 325, 343, 346, 347, 349, 355, 356,
 357, 358, 361, 362, 364, 365, 390, 392,
 397, 398, 402, 403, 408.
 GAVIDIA, FRANCISCO, 377.
 Génesis, 408.
 GHIL, RENÉ, 259, 366.
 GHIRALDO, A., 371, 373, 384.
 GILLE, V., 402.
 GLADSTONE, 370.
 GLATIGNY, ALBERT, 116.
 GOETHE, 25, 53, 67, 68, 73, 77, 79, 99,
 106, 108, 175, 229, 246, 323.
 GÓMEZ DE AVELLANEDA, 188.
 GÓMEZ HERMOSILLA, JOSEF, 49, 117,
 189, 342, 346, 396, 401.
 GONCOURT, EDMOND DE, 50, 343,
 351, 403, 405.
 GONCOURT, ED Y J. DE, 11, 12, 15,
 16, 25, 40, 42, 50, 53, 179, 346, 364.
 GÓNGORA, 23, 37, 153, 171, 185, 197,
 216, 218, 230, 231, 232, 233, 235, 236,
 251, 256, 271, 324, 325, 339, 353, 366,
 386, 389, 402, 403.
 GONZÁLEZ, JOAQUIN V., 386.
 GONZÁLEZ, J. G., 405.
 GONZÁLEZ BLANCO, A., 317, 325, 371,
 383.
 GONZALO PÉREZ, 369, 400.
 GOUJON, 50.
 GOURMONT, REMY DE, 13, 17, 18, 31,
 55, 69, 102, 251, 260, 317, 367, 386,
 404.
 GOYA, 118, 269, 270.
 GRACIÁN, 37, 77, 404.
 GRANADA, LUIS DE, 128, 250.
 GRECO, EL, 14, 223, 231.
 GREUZE, J. B., 347.
 GROS, 213.
 GROSIO, 365.

GROUSSAC, P., 42, 377, 379, 383.
GUERIN, CHARLES, 166, 213, 229, 272,
279, 280, 316, 400.
GUERIN, MAURICE DE, 75, 77, 78, 87,
156, 267, 316.
GUEVARA, 251, 393.
GUIDO RENI, 94, 207, 208.
GUIDO SPANO, 63, 338.
GUIFFREY, J., 365.
GUIGNIAUT, 175, 207.
GUIGOU, PAUL, 42.
GUILLEMAIN, A. M., 33.
GUTIÉRREZ, J. M., 378.
GUTIÉRREZ, GONZÁLEZ, 266.
GUTIÉRREZ, NAJERA, 50, 61, 64, 70,
109, 187, 319, 346, 360, 403.
GUYAU, J. M., 100, 181, 183, 263, 349.

HARAUCOURT, EDMOND, 336.
HARTMANN, E. DE, 281.
HAZANAS Y LA RUA, 326.
HEGEL, 125.
HEINE, 53, 57, 275, 392.
HEINSIO, 345.
HENLEY, W. E., 174.
HENRIOT, E., 368.
HENRIQUEZ UREÑA, P., 149.
HERÁCLITO, 250, 293.
HEREDIA, J. M. DE, 11, 60, 75, 77, 84,
86, 98, 129, 131, 141, 170, 270, 271,
287, 321, 358, 367, 368.
HERMOSILLA. (Véase Gómez Hermo-
silla, Joseph).
HERNÁNDEZ DE VELASCO, 260.
HERÓDOTO, 288, 307.
HEROLD, ANDRÉ F., 55, 60, 61, 367,
401, 406.
HERRERA, F. DE, 69, 80, 81, 233, 246,
253, 351, 365, 368, 391, 408.
HESÍODO, 79, 83, 84, 88, 93, 101, 108,
206, 292, 295, 307, 372, 392.
HIDALGO, F. M., 359.
Himnos Oficios, 206.
HOMERO, 38, 67, 73, 74, 77, 83, 87, 89,
89, 108, 111, 230, 234, 255, 261, 281,
282, 294, 295, 307, 317, 344, 345, 352,
401.
Hommes d'aujourd'hui, 366, 400, 401.
HORACIO, 17, 35, 113, 118, 130, 153,
158, 164, 185, 215, 235, 260, 263, 306,
307, 313, 317, 329, 333, 360, 370, 371,
372, 374, 378, 385, 390.
HORDERLIN, 371.
HOUDON, 141.
HOUSSAYE, ARSÈNE, 51.
HOUSSAYE, HENRI, 51.
HUERTA, G. DE LA, 369.
HUGO VICTOR, 10, 11, 12, 13, 17, 19,
20, 26, 29, 34, 37, 38, 39, 42, 45, 52,
61, 63, 64, 70, 80, 91, 97, 100, 106,
110, 118, 124, 127, 128, 129, 131, 132,
166, 168, 172, 179, 180, 182, 184, 193,
201, 203, 206, 207, 209, 211, 213, 215,
218, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228,
231, 242, 248, 250, 252, 255, 263, 264,
272, 282, 294, 296, 300, 314, 318, 320,

321, 324, 332, 336, 341, 342, 343, 344,
345, 349, 351, 353, 355, 360, 361, 364,
371, 373, 376, 377, 378, 380, 386, 388,
390, 393, 394, 397, 399, 401, 405, 408.
HURET, JULES, 107, 231, 401.
HURTADO DE LA VERA, 327.
HUYSMANS, J. K., 13, 52, 68, 70, 95,
155, 165, 167, 191, 238, 245, 262, 298,
398, 402.

IBROVAC, M., 13, 60, 98, 367.
IBSEN, HENRIK, 366.
IMPERIAL, M. F., 144, 145, 405.
IRIARTE, TOMÁS DE, 326, 334.
ISAIAS, 290, 291, 298, 308.
ISAZA, 267.
ISLA, I. F., DE, 405.

JACOBI, 96.
JAIMES FREYRE, R., 62, 71, 321, 370.
JÁMBLICO, 14.
JEREMÍAS, 329.
JERÓNIMO, SAN, 27, 348.
Job. Libro de, 56, 166, 227, 228, 264,
265, 281, 282, 315.
JOERGENSEN, J., 336.
JOUFFROY, TH., 386.
Journal de Savants, 260.
JOUSSAIN, ANDRÉ, 13, 227.
JUAN MANUEL, D., 171.
JUAN, SAN, 106, 181, 202, 203, 204,
213, 290, 298, 324, 360.
JUVENAL, 273, 274.

KAHN, G., 391, 403, 406, 407.
KANT, 344.
KHAYYAM, OMAR, 339.
KEATS, JHON, 64, 91, 166, 261.
KEMPIS, T. DE, 250.
KONIG, A., 328.

LABÉ, LOUISE, 402.
LACOMBLE, E. E. B., 406.
LACUZON, ADOLPHE, 259.
LAFAYE, G., 102, 134.
LA FONTAINE, 251.
LAFORGUE, 167, 251, 282, 366, 385, 390.
LAHOR, JEAN (Henry Cazalis), 91.
LAMARTINE, 100, 388, 389, 390.
LAMPRIDIO, ELIO, 395.
LANDO, M. FERRÁN DE, 404.
LANSON, G., 26, 60, 365.
LAPLACE, 399.
LAPRADE VICTOR DE, 407.
LATINI, BRUNETTO, 237.
LAUMONIER, PAUL, 268.
LAWRENCE, THOMAS, 13.
Lazarillo de Tormes, 368.
LEA, H.-CH., 220.
LE BON, GUSTAVE, 399.
LE CARDONNEL, LOUIS, 398.
LECONTE, S.-CH., 404.
LECONTE DE LISLE, 55, 66, 77, 84, 91,
103, 106, 129, 154, 206, 207, 209, 268,
288, 321, 330, 367, 368, 385, 387, 392,
393, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 405,
406, 407, 409.

LECOY, 352.
LEGOUIS, E., 192.
LENORMANT, F., 156.
LEÓN, FRAY LUIS DE, 138, 153, 156,
166, 195, 199, 212, 233, 260, 290, 307,
371, 374.
LEÓN BENDICHO, J. DE, 366.
LEONARDO DE ARGENSOLA, B., 264.
LEONARDO DE ARGENSOLA, L., 260,
283.
LEOPARDÍ, 90, 91.
LESUEUR, 139.
LICOFRÓN, 15, 197, 231.
LIÉGEARD, STEPHEN, 368.
LI-TAI-PÉ, 14, 55, 229.
LITRE, E., 352, 395.
LONGFELLOW, 168, 186.
LOPE DE VEGA, 37, 39, 81, 185, 216,
272, 348, 354, 385, 393, 399, 403.
LÓPEZ, DIEGO, 62.
LÓPEZ, SAVI, 57.
LÓPEZ, DE AYALA, 171, 252.
LÓPEZ, DE CORTEGANA, 157.
LÓPEZ, DE GOMARA, 378.
LORENZETTI, A., 165.
LORRAIN, JEAN, 17, 18, 251, 388, 406.
LOTI, PIERRE, 53, 343.
LOUYS, PIERRE, 100, 119, 120, 136,
138, 145, 168, 215, 216, 313, 330, 386,
394, 398, 405, 407.
LUCANO, 209.
LUCAS, SAN, 202.
LUCENA, JUAN DE, 204.
LUCIANO, 75, 86, 102, 108, 288, 343,
344, 351, 400.
LUCRECIO, 64, 192, 252, 273, 358.
LULIO, RAIMUNDO, 318.
LULLI, 360, 361.
MACROBIO, 50.
MACH, J., 243.
MADRAZO, 358.
MAETERLINK, M., 90, 99, 409.
MAGNASCO, OSVALDO, 370.
MAIZERROY, R., 10, 311, 312, 346, 405.
MALARA, JUAN DE, 69, 77.
MALHERBE, F. DE, 107.
MALLARMÉ, 14, 64, 119, 120, 165, 166,
197, 226, 254, 258, 259, 279, 285, 300,
363, 366, 385, 388, 404, 406, 407.
MANET, E., 366.
MANILIO, 122.
MANRIQUE, JORGE, 151, 152, 250, 314.
MANTEGNA, 199, 258.
MANZONI, 131.
MAPES, E. K., 63, 149, 338, 349, 370,
384.
MARBODIO, 102.
MARCIAL, 272, 316.
MARCO AURELIO, 157, 277.
MARCHENA, ABATE JOSÉ, 192.
MAROT, 319.
MÁRQUEZ, JOSÉ A., 356.
MARTÍ JOSÉ, 379.
MARTÍN, JHON, 300.
MARTÍNEZ SIERRA, G., 319.

MAS, S. DE, 117, 187, 189, 326, 327.
MATEO, SAN, 166, 184, 304.
MAUCLAIR, C., 382, 403.
MAUREVERT, 38.
MAURRAS, CHARLES, 42, 131, 366,
397, 400, 404.
MÁXIMO DE TIRO, 366.
MAX MÜLLER, 73.
MECHTILDE DE MAGDELBOURG, 195.
MELE, EUGENIO, 196.
MELEAGRO, 330.
MÉLIDA, JOSÉ R., 396.
MENA, JUAN DE, 76, 204, 209, 334, 391.
MÉNARD, LOUIS, 73, 211, 375, 397.
MÉNARD, RENÉ, 13, 46, 73, 80, 84, 86,
88, 89, 90, 92, 93, 94, 100, 106, 111,
114, 116, 124, 125, 135, 136, 139, 141,
158, 167, 168, 169, 172, 197, 254, 271,
294, 305, 307, 406, 407.
MENDES, CATULLE, 10, 11, 12, 44, 67,
68, 108, 287, 346, 348, 356, 359, 390,
394, 397, 398, 402, 406.
MENÉNDEZ Y PELAYO, M., 19, 26, 49,
50, 57, 60, 70, 114, 117, 119, 128, 138,
162, 163, 164, 168, 170, 187, 217, 326,
327, 351, 369, 370, 386, 389, 390, 396,
400, 401, 404, 407.
Mercurio de France, 20, 60, 366, 367,
404, 405.
MEREJKOWSKY, 223.
MERIMÉE, E., 235.
MERIMÉE, PRÓSPERO, 53, 110.
MERRILL STUART, 366, 394.
MEUNIER, M., 212.
MIER, EDUARDO, 108.
MIGUEL ÁNGEL, 14, 205, 264, 305.
MIGNE, 352.
MIKHAEL, EPHRAIM, 406
Mil y una noches, 157, 312, 356.
MILLET, J. F., 13, 154, 225.
MITRE, BARTOLOMÉ, 303, 304, 305,
306, 308, 370.
MOLINS, MARQUÉS DE, 360.
MONACI, ERNESTO, 61.
MONET, C., 255.
MONNER, SANS, J. M., 379.
MONNIER, H. DE, 52.
MONSELET, CH., 28.
MONTAIGNE, 97, 163, 218, 219, 259, 397,
397, 405.
MONTESQUIEU-FEZNSEAC, R. DE, 403.
MOORE, THOMAS, 153.
MORATÍN, LEANDRO FERNÁNDEZ DE,
117, 139, 401.
MORATÍN, N. F. DE, 295.
MOREÁS, JEAN, 9, 34, 42, 68, 78, 128,
131, 160, 172, 182, 211, 230, 231, 234,
248, 259, 366, 367, 373, 376, 388, 390,
391, 392, 394, 397, 398, 400, 401, 402,
407, 408.
MOREAU, GUSTAVE, 14, 55, 61, 68,
259.
MORICE CHARLES, 39, 40, 45, 82, 125,
160, 183, 366, 373, 407.
MOSCÓ, 254, 271.

MÜLLER, O., 46, 366.
Mundial, 335.
MÜNTZ, 194, 196.
MÜRGER, HENRI, 350, 356.
MUSSET, 110, 300, 359, 360, 361.
Nación, La, 60, 63, 230, 235, 260, 383, 398, 399.
NAVARRO Y CALVO, 395, 397.
NEDTHAL, 155.
NERVAL, G. DE, 60, 100, 385, 397.
NERVO AMADO, 63.
NIEREMBERG (padre), 27, 348, 357.
NIETZSCHE, 182, 255, 275, 276, 293.
Nosotros, Revista, 363, 365, 383.
Nouvelle Revue, 20, 98, 366.
NOVALIS, 90, 99, 409.
Nueva Antología, 20.
NÚÑEZ DE ARCE, 300, 319, 359.
NÚÑEZ, RAFAEL, 219.
OBLIGADO, CARLOS, 147.
OBLIGADO, RAFAEL, 331.
OCHOA, E. DE, 190, 389, 394.
OHNET, G., 342.
OLMEDO, 328.
OPIANO, 17.
ORTIZ Y SANZ, 320.
Osas, Libro de, 354.
OSIAN, 359.
ORY, EDUARDO DE, 384.
OVIDIO, 12, 13, 18, 68, 76, 77, 79, 85, 92, 95, 96, 97, 102, 122, 134, 138, 139, 140, 141, 160, 164, 167, 179, 215, 216, 218, 265, 271, 273, 274, 295, 304, 313, 314, 316, 329, 330, 332, 333, 269, 386, 389, 390, 398, 407.
OZANAM, A. F., 335.
PABLO, SAN, 192, 213, 290, 307, 309.
PALMA, J. J., 44, 319, 358.
PAPUS, 237, 339.
PARDO BAZÁN, E., 77, 334, 335, 397, 399, 406.
PARIS, GASTÓN, 57.
PARIS, PIERRE, 391.
PASCAL, 242.
PASCOLL, G., 330, 331.
PASSERAT, J., 345.
PATER, J. B., 44, 50.
PATER, WALTER, 196, 197.
PAZ Y MELIA, ANTONIO, 171, 403.
PÉLADAN, 98, 119, 155, 194, 241, 298, 354, 387, 391, 404.
PELLICER, J. A., 393.
PELLICER DE SALAS Y TOVAR, J., 17, 353, 395.
PÉREZ BONALDE, J. A., 313, 314, 399.
PÉREZ DE MONTALVÁN, 201.
PÉREZ DE OLIVA, 99, 281, 283, 284, 408.
PÉREZ GÓMEZ NIEVA, A., 149, 152.
PÉREZ NECOCHEA, J. J., 348.
PERRAULT, CHARLES, 58, 59, 60, 161, 177, 350.
PETIT DE JULLEVILLE, L., 262.

PETRARCA, 32, 33, 90, 101, 185, 331, 337, 338, 393, 408.
PICADO, TEODORO, 45.
PICÓN, J. O., 230, 231.
PIERRET, 174.
PIFFERRER, PABLO, 388.
PILON, EDMOND, 390.
PÍNDARO, 17, 74, 75, 76, 77, 81, 113, 129, 201, 206, 233, 234, 246, 305, 307, 320, 330.
PINEDA, JUAN DE, 402.
PIRANESI, G. B., 300, 301, 302, 303, 364.
PITÁGORAS, 71, 100, 105, 161, 212, 288, 402.
PLATÓN, 19, 73, 129, 162, 192, 246, 260, 278, 284, 288, 307, 308, 320, 376.
PLESSIS, FRÉDÉRIC, 152, 189.
PLINIO, CAYO, 62, 98, 101, 183, 352, 389, 395.
PLOTINO, 163.
PLOWERT, PSEUDONIMO DE PAUL ADAM, 147, 165, 366, 382, 385, 387, 390, 391, 392, 394, 399, 400, 401, 405, 406.
Plume, La, 20, 59, 98, 130, 131, 151, 156, 162, 164, 312, 363, 366, 367, 387, 390, 391, 396, 399, 407.
PLUTARCO, 46, 136, 225, 288, 296, 402.
POE, EDGARD, 10, 14, 17, 103, 108, 109, 147, 158, 162, 172, 175, 248, 300, 303, 313, 352, 361, 362, 399, 406, 407.
POLO, GIL, 81.
POLLAIUOLO, 110.
PONSARD, 190.
PONTANO, 77.
PORFIRIO, 14, 104, 157, 158, 225.
POSADA, 345.
POUSSIN, 14, 234, 235.
POYARD, 305.
PROCLO, 212.
Proverbios, Los, 128.
PRUDENCIO, 102, 297.
PRUDHOMME, SULLY, 278, 368, 402.
PRUD'HON, PIERRE, 13.
PUGET, MHE. DU, 321.
PUVIS DE CHAVANNES, 67, 122, 127, 213, 235, 396.
PUYMAIGRE, 404.
QUADRADO, J. M., 131.
QUEVEDO, FRANCISCO DE, 31, 37, 164, 180, 216, 229, 235, 291, 319, 344, 351, 391, 408.
QUILLARD, PIERRE, 14, 157, 395, 402.
QUINCEY, THOMAS DE, 312.
QUINTANA, M. J., 37, 176, 360.
Quinzaine, La, 20.
RABBE, ALPH., 78, 139.
RAFAEL, 14, 191.
RAJNA, P., 59.
RAMEAU, JEAN, 406.
RAMEAU, JEAN - PHILIPPE, 44, 360, 361.
RAMOS, 314.

RAYNAUD, ERN., 312, 366.
RÉGNIER, HENRI DE, 78, 79, 95, 366,
385, 407.
REINACH, S., 104, 220, 330, 391.
REINACH, THEODORE, 13.
RENÁN, ERN., 124, 127, 201, 203, 217,
246, 300, 307, 309.
RENGIFO, 318.
RENOIR, 314, 374.
RETTÉ, ADOLPHE, 156, 157, 158, 162,
407.
Revista Nueva, 152, 154.
Revue Blanche, 20.
Revue Blue, 20.
Revue Critique, 20, 401.
Revue de Deux Mondes, 20.
Revue Encyclopédique, 20, 122, 363,
366, 400, 401, 403, 404, 406.
Revue Illustrée, 366.
Revue Indépendante, La, 366.
REYES, ALFONSO, 99, 220.
Reyes Dorient, 408.
Reyes Magos. Auto de los, 191, 192,
193.
REYNOLDS, J., 45, 363.
RHEAD, L., 312.
RIBERA, LUIS, 241.
RIBERA, SUERO DE, 70.
RIBOT, 222.
RICHEPIN, JEAN, 38, 59, 79, 144, 184,
255, 258, 270, 278, 323, 351, 353, 385,
398, 408.
RICHTER, 227.
RILKE, R. M., 365.
RIMBAUD, ARTHUR, 98, 101, 128, 129,
366, 390, 392, 400, 402.
RIOJA, F. DE, 260.
RIUS, LEOPOLDO, 275.
RIVIERE, H., 122.
ROBERT, HUBERT, 13.
ROBINSON, M., 57.
RODENBACH, GEORGE, 226, 317.
RODIER, 28.
RODO, I. E., 10, 51, 70, 116, 140, 141,
382, 400.
RODRÍGUEZ MARIN, F., 326, 402.
RODRÍGUEZ MENDOZA, 379.
RODHE, ERWIN, 157, 402.
ROLLINAT, MAURICE, 11.
Romancero Español, 57, 148.
Romania, 400.
RONSARD, P. DE, 34, 181, 190, 199,
216, 265, 268, 311, 317, 352, 361, 371,
386, 391.
ROP, F., 314.
ROSALES, DIEGO DE, 328.
ROSSETTI, DANTE G., 10, 17, 53, 55,
58, 108, 109, 147, 229.
ROSSI, 215.
ROSTAND, EDMOND, 57, 193.
ROUSSEAU, I. J., 99.
ROUSSEAU, TH., 255.
ROUSTAN, M., 183, 368.
ROVIRALTA, J., 108.
RUBENS, 14, 40, 45, 59, 86, 309.
RUDE, FRANCOIS, 213.

RUDEL, JAUFRE, 61.
RUEDA, SALVADOR, 111, 115, 116,
117, 288.
RUFO, JUAN, 404.
RUIZ DE ALARCÓN, 389.
RUSKIN, JOHN, 13, 101, 279, 311, 355,
395.
RUYSBROECK, JUAN VAN, 184.
SAAVEDRA MOLINA, J., 314, 349, 384.
SABATIER, P., 335.
SAFO, 90, 139, 164, 337, 386, 387.
SAGNES, OMER, 405.
SAGLIO, EDMOND. Véase *Dictionnaire
des antiquités grecques et romaines*.
SAINT-AUBIN, 45, 50.
SAINT-POL-ROUX, 107.
SAINT-PIERRE, B., 300.
SAINT-VICTOR, PAUL DE, 275, 338,
404, 407.
SAINT-YVES d'ALVEYDRE, 241, 289,
376, 385.
SAÏNTE-BEUVE, 87, 268.
SALAZAR MARDONES, 386.
SALCEDO CORONEL, 298.
SALIAT, 307.
SAMAIN, ALBERT, 14, 31, 32, 33, 147,
179, 254, 255.
SÁNCHEZ, FRANCISCO, 209.
SÁNCHEZ DE VIANA, P., 18, 96, 97,
295.
SANTA FFE, 149, 150, 151, 152.
SANTIAGO, APOSTOL, 192.
SANTILLANA, 144, 145, 334, 387.
SAUR&T, 97, 246.
Savoy, 364.
SCOPAS, 133, 141.
SCHILLER, 246.
SCHOPENHAUER, 37, 53, 281, 339.
SCHURÉ, EDOUARD, 13, 69, 71, 72, 83,
94, 98, 99, 104, 114, 115, 116, 121,
161, 162, 174, 175, 176, 177, 247, 249,
251, 252, 259, 301, 302, 307, 308, 375,
391, 397, 403, 405, 407.
SEBILLOT, 58.
SEGALÁ, L., 49, 108.
SELGAS, JOSÉ, 44.
SÉNÉCA, 407.
SERVIO, 93.
SHAKESPEARE, 19, 33, 67, 68, 127,
202, 204, 228, 249, 270, 315, 349, 350,
355, 361.
SHELLEY, 97, 344, 351.
SHIEL, 38.
SIGNORET, E., 109, 406.
SILVA, J. A., 313.
SILVA CASTRO, RAÚL, 25, 379, 384.
SILVESTRE, ARMAND, 10, 67, 149, 270,
344, 346, 371.
SÓCRATES, 51, 193, 273, 374.
SÓFOCLES, 129, 281.
SOTO DE ROJAS, 319.
SOUSSENS, 318.
SPINOZA, 174, 175, 309.
SQUIER, E. J., 377, 378.
STENDHAL, 55, 404.

STRABÓN, 406.
STROZA, PATER, 369.
Studio, 363.
SUSO, ENRIQUE, 303.
SWEDENBORG, 130, 236.
SWIMBURNE, 57, 181, 367.
SYLVA, CARMEN, 267.
Symbolisme, les Premiers Armes du,
366, 388.
Symboliste, Le, 366.
SYMONS, ARTHUR, 191, 364.

TAILHADE, LAURENT, 84, 109, 158,
206, 231, 270, 366, 388, 396, 397, 398,
399, 400, 405, 407.
TAILHÉDE, R. DE LA, 131.
TAINÉ, 182, 183, 267, 300.
TALBOT, 307.
TALERO, EDUARDO, 371.
TASSO, BERNARDO, 360.
TASSO, T., 60, 211.
TELLIER, JULES, 42.
TEMISTIO, 309.
Temps, Le, 19.
TENA, ALBERTO, 253.
TENNYSON, ALFRED, LORD, 106, 229.
TEOBALDO, 245.
TEOCRITO, 91, 106, 113, 139, 234, 254,
359, 369, 386, 397, 400.
TERENCIO, 37.
TERESA DE JESÚS, SANTA, 24, 37,
142, 249, 250, 251, 332, 403.
TIBULO, 284.
TISSERAND, FÉLIX, 399.
TIZIANO, 34.
TODI, IACOPONE DA, 272.
TORQUEMADA, A. DE, 390.
TORRES, JOHAN, 244.
TORRES RIOSECO, 379.
TOSTADO, EL, 84.
TOURGUENEFF, 149, 275.
TROYON, 256.
TURNER, 311, 364.

UBEDA, JUAN LÓPEZ DE, 401.
UHLAND, 57.
USOZ Y RÍO, LUIS, 326.

VALBUENA, B. DE, 390.
VALBUENA PRAT, 56, 339.
VALDERRAMA, 345.
VALDES, JUAN DE, 368.
VALERA, C. DE, 12, 56, 101, 166, 267,
316, 406.
VALERA, J., 9, 10, 24, 25, 26, 27, 33,
106, 111, 273, 276, 325, 341, 343, 351,
352, 355, 400*

VALERIO FLAÑO, 386.
VALÉRY, PAUL, 119.
VALLE INCLÁN, 335, 401.
VAN EYCK, 155, 297.
VARGAS VILA, 166, 189, 300.
VASARI, 196, 284.
VEBER, JEAN, 13.
VELÁZQUEZ, 14, 221, 223, 230, 231,
235, 236, 332.
VERHAEREN, EMILE, 124, 158, 259, 331.
VERLAINE, PAUL, 10, 14, 18, 29, 39,
42, 45, 51, 63, 116, 119, 124, 128,
129, 130, 131, 132, 145, 154, 160, 177,
179, 181, 182, 183, 185, 204, 212, 213,
214, 231, 258, 259, 267, 275, 297, 316,
318, 323, 361, 366, 372, 373, 375, 376,
377, 385, 390, 399, 400, 401, 402, 403.
VEUILLOT, LOUIS, 343.
VIELE-GRIFFIN, FRANCIS, 251, 366,
394.
VIGNY, A. DE, 97, 321, 393.
Vikings, Le livre des, 321.
VILLALBA, BARTOLOMÉ DE, 408.
VILLEGAS, 187, 188, 386, 401.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 46, 346.
VINCI LEONARDO DE, 14, 34, 62, 194,
195, 196, 197, 215, 363.
VIÑAZA, CONDE DE LA, 188.
VIRGILIO, 17, 18, 25, 26, 30, 33, 69, 76,
77, 95, 98, 100, 103, 128, 130, 151,
179, 189, 190, 201, 229, 230, 237, 268,
293, 303, 313, 324, 332, 333, 345, 359,
369, 370, 372, 394, 400, 403, 405, 406.
VITORIA, BALTASAR, 348, 389.
VIVIEN, RENÉE, 270, 337.
Vogue, La, 366.
VOLNEY, C., 205, 300.
VOLTAIRE, 140, 289, 325, 345, 370.
Vulgata, La, 12, 106, 316.

WAGNER, 29, 67, 118, 119, 155, 182,
214, 215, 216, 224, 246, 258.
WALCH, G., 398.
WALT WHITMAN, 97, 252, 292, 305,
331, 373, 379, 397.
WATTEAU, 13, 15, 16, 40, 42, 44, 45,
365, 379.
WHISTLER, 64, 363.
WILDE, O., 51.
WINCKELMANN, 73.
WORDSWORTH, W., 181, 182, 219.

ZENEÀ, J. C., 226, 231, 360, 362.
ZEUXIS, 75, 86.
ZOLA, EMILE, 10, 348, 349.
ZORRILLA, 313, 319, 328.
ZURBARÁN, 221, 223.

Índice de Figuras

1. Portada del libro PAUL VERLAINE, París 1888, de Charles Morice. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires	41
2. RUBENS, Jardín de amor	43
3. WATTEAU, Fragmento del Embarque para Citeres, del Palacio Real de Berlín. (Watteau et son école, de E. PILÓN, 1912, p. 88)	44
4. WATTEAU, Baile bajo una columnata	47
5. BOUCHER, Pastoral	48
6. Vaso pintado del Museo de Nápoles. (MÉNARD, Mythologie)	49
7. Grabado de Debucourt. (De la Histoire de la Littérature Française de J. BÉDIER et P. HAZARD)	54
8. El Mes de Mayo (De la Histoire de la Littérature Française, de BÉDIER et HAZARD)	61
9. Manuscrito de la introducción del Coloquio de los Centauros (de propiedad del profesor FILIBERTO REULA)	65 — 66
10. El Tiber. Museo del Louvre. De la Mythologie de MÉNARD	90
11. Hércules Musarum (de la Mythologie de MÉNARD)	91
12. BOUCHER, Nacimiento de Venus (de la Mythologie de MÉNARD)	95
13. Rapto de Deyanira (de la Mythologie de MÉNARD)	96
14. La Muerte. Museo del Louvre (de la Mythologie de MÉNARD)	99
15. Prometeo formando al hombre (de la Mythologie de MÉNARD)	92
16. Quirón, Aquiles y Esculapio (de la Mythologie de MÉNARD)	93
17. Guido Reni, La Aurora (de la Mythologie de MÉNARD)	94
18. Pollaínolo. Fragmento de una Virgen	110
19. Bacanal Fragmento del bajorrelieve del Vaso Borghese (de la Mythologie de MÉNARD)	113
20. Composición de H. REVIÈRE (de la Revue Encyclopédique)	122
21. Júpiter considerado como bóveda celeste (de la Mythologie de MÉNARD)	123
22. Silvano (de la Mythologie de MÉNARD)	125
23. Puvis de Chavannes. Fragmento de La Serbona	126
24. Baco Tebano (de la Mythologie de MÉNARD)	135
25. Bacanal Fragmento del Vaso Borghese (de la Mythologie de MÉNARD)	137
26. Fiesta en honor de Baco (de la Mythologie de MÉNARD)	137
27. Pompa nupcial de Baco (de la Mythologie de MÉNARD)	138
28. Houdon, Diana (de la Mythologie de MÉNARD)	140
29. Fotocopia de la introducción de Palimpsesto que apareció con el título de Los Centauros en la Revista de Costa Rica, 1892)	141
30. Fragmento de una orla de un manuscrito del Román de la Rose (de la Histoire de la Littérature Française, de BÉDIER et HAZARD)	142
31. BOTTICELLI, Fragmento de la Primavera	143
32. BOURNE-JONES, La Escalera de oro	146
33. Sáfira, de CLODION	159
34. Pan (de la Mythologie de MÉNARD)	169
35. Orfeo (de la Mythologie de MÉNARD)	169
36. Retorno de Perséfone al Olimpo	172
37. Flora (de una pintura de Pompeya)	173
38. BELEROFONTE (pintura de un vaso)	197
39. PEGASO y BELEROFONTE (de una moneda antigua)	198
40. BELEROFONTE y la quimera (pintura de un vaso)	198
41. El sol, la Aurora el Lucero y Selene (vaso de BLACAS)	206
42. Helicós conduciendo un carro	210
43. DORÉ, ilustración del Canto XII del Paraíso	239
44. DORÉ, ilustración del Canto XXXI del Paraíso	240
45. Las Horas (bajorrelieve)	253
46. Danza de Salomé (tímpano de la Catedral de Rouen)	262
47. Águila de Júpiter (de una moneda antigua)	263
48. FRA ANGÉLICO: Coronación de la Virgen. (Fragmento)	299
49. MIGUEL ÁNGEL: Las Parcas (de una pintura del Museo de Florencia)	306
50. Triptolemo entre Démeter y Perséfone	329