

Cathy
Login Jrade



ubén Darío
y la búsqueda
romántica de
la unidad
El recurso modernista
a la tradición esotérica



SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

RUBÉN DARÍO Y LA BÚSQUEDA
ROMÁNTICA DE LA UNIDAD

Traducción de
GUILLERMO SHERIDAN

CATHY LOGIN JRADE

RUBÉN DARÍO
Y LA BÚSQUEDA ROMÁNTICA
DE LA UNIDAD

*El recurso modernista
a la tradición esotérica*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en inglés, 1983

Primera edición en español, 1986

Título original:

*Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse
to Esoteric Tradition*

© 1983, University of Texas Press, Austin

ISBN 0-292-75075-7



D. R. © 1986, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S. A. DE C. V.
Avenida de la Universidad, 975; 03100 México, D. F.

ISBN 968-16-2480-7

Impreso en México

Para
RAMÓN

PREFACIO

Este libro se llevó a cabo en un cierto número de años, aumentando en volumen y visión en cada etapa. Comencé por explorar la presencia de creencias y símbolos esotéricos en la poesía de Darío cuando cursaba mis estudios de posgrado en la Universidad Brown. Estos primeros sondeos fueron estimulados por referencias incitantes en “El caracol y la sirena” de Octavio Paz y por *La originalidad de Rubén Darío* de Anderson Imbert, así como por discusiones sostenidas con mis profesores Frank Durand, Juan López-Morillas y, sobre todo, Alan S. Trueblood, quien dirigió mi tesis con extraordinario cuidado y atención.

Si estos sondeos iniciales pusieron de relieve el continuo recurso dariano hacia los elementos ocultistas, también causaron interrogantes más amplios sobre el modernismo hispanoamericano, dado que los estudios sobre él suelen disminuir la necesidad de investigar las preocupaciones filosóficas profundas que motivaron la separación modernista de los modelos poéticos tradicionales, así como de sistemas de creencias habituales. Por otorgar la ventajosa perspectiva desde la cual estas preocupaciones comenzaron a afinarse, estoy en deuda con tres libros notables: *Los hijos del limo* de Octavio Paz y *Natural Supernaturalism* y *The Mirror and the Lamp* de Meyer Abrams. Después de examinar el generalizado resurgimiento del interés en las creencias esotéricas por parte de los escritores europeos del siglo pasado, busqué dilucidar cómo y por qué esta tendencia a visualizar el mundo en términos de la doctrina ocultista fue adoptada y desarrollada por Darío y por otros escritores modernistas. El análisis resultante modifica buena parte de las actitudes predominantes hacia la poesía modernista.

Durante el tiempo en que este libro tomaba forma tuve la buena suerte de hacerme de varios buenos amigos cuyos consejos y apoyo resultaron decisivos para completar el proyecto. Desde el principio, el profesor Roberto González Echevarría de la Universidad de Yale ofreció —tomando tiempo de su inflexible agenda— comentarios penetrantes e invaluableles sugerencias. El profesor Andrew P. Debicki de la Universidad de Kansas otorgó, generosamente, asesoría detallada y entusiasta apoyo en cada etapa del desarrollo del libro. El profesor Enrico Mario Santí de

la Universidad de Cornell revisó el primer capítulo con extraordinario cuidado. Las discusiones con los profesores Miguel Enguídanos, Luis Beltrán, Willis Barnstone y Maryellen Bieder de la Universidad de Indiana y con Enrique Pupo-Walker de la Universidad Vanderbilt, así como sus sugerencias, colaboraron al avance del proyecto. Más recientemente, he recibido sugerencias y asesoría de la Editorial de la Universidad de Texas. Desde 1980, Suzanne Comer, la editora de humanidades, ha sido una voz amiga del otro lado de la línea telefónica y me ha ayudado a lo largo del proceso editorial. Mas el que ha estado ahí siempre, alentándome con constancia, ha sido mi esposo Ramón. Ha sido un colega estimulante, un amigo divertido, un compañero amoroso y una persistente fuente de fortaleza.

Finalmente, quisiera expresar mi agradecimiento a la Universidad de Indiana por las variadas becas para viajes, para investigación y publicación, que tuvo a bien concederme a lo largo de los pasados seis años.

I. EL MODERNISMO Y LA TRADICIÓN ROMÁNTICO/ESOTÉRICA

UNA nueva conciencia de que existen doctrinas no ortodoxas en la literatura hispánica ha abierto el camino hacia el estudio de la tradición esotérica en la obra de Rubén Darío y en el movimiento modernista.¹ Ya desde 1964 Octavio Paz reconocía que “la crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío”. Paz agregaba que “este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas”.² En 1967, Ricardo Gullón examinaba el ocultismo ecléctico de los escritores modernistas mientras que Enrique Anderson Imbert documentaba la familiaridad de Darío con varios de los sistemas esotéricos que eran populares en Europa a finales del siglo pasado y a principios del actual.³ Estos estudios señalaban una conexión entre la doctrina ocultista y el modernismo, pero no la examinaban detalladamente. La tradición esotérica no sólo reside en el corazón de la poética modernista, sino que es

1 El término “modernismo” se utiliza en este trabajo para referirse al modernismo literario hispanoamericano que se inició en Hispanoamérica a finales del siglo XIX y que no debe confundirse con los movimientos homónimos europeo y angloamericano. En su ensayo “The Name and Nature of Modernism”, Malcolm Bradbury y James McFarlane concluyen que los movimientos europeo y angloamericano se caracterizan por el antirrepresentacionalismo en pintura, el atonalismo en la música, el *vers libre* en poesía y la narración de flujos de conciencia en la novela (el ensayo está incluido en *Modernism*, Malcolm Bradbury y James McFarlane, compiladores, pp. 19-55). Los modernismos no hispánicos están, por lo tanto, más cerca del vanguardismo hispánico, si bien todos los modernismos comparten ciertas características, sobre todo una intensa conciencia de su modernidad. Para una visión cabal de la evolución del concepto de modernidad y su relación con los diversos movimientos modernistas, véase *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, de Matei Calinescu.

2 Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, *Cuadrivio*, p. 60.

3 Ricardo Gullón, “Pitagorismo y modernismo”, *Mundo nuevo*, 7 (1967), pp. 22-32; Enrique Anderson Imbert, “Sincretismo religioso”, en *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 197-213.

también la clave para entender el lugar del modernismo en la “tradicción moderna”, es decir en relación con la literatura europea que lo precedió y con la literatura hispánica contemporánea, para la cual preparó el camino.

Durante muchos años la crítica se ha mostrado insatisfecha con los intentos por definir la naturaleza del modernismo. Las deficiencias se originan en la miopía que limitó el análisis del modernismo a su circunstancia hispanoamericana, pese a que la crítica estaba consciente del “cosmopolitismo” del movimiento. Esta actitud impidió que se percibiera la auténtica naturaleza del modernismo, la cual se alejaba de la tradición hispánica y de la insistencia en la fe católica y en un universo ordenado e inteligible. Si bien el influjo del catolicismo sobre los escritores modernistas es tan innegable como difundida, una creciente duda sobre las creencias establecidas define mucho más al movimiento que su antecedente católico. Por eso, cuando hace más de 60 años Unamuno se quejaba de que “No sé bien que es eso de los modernistas y el modernismo, pues llaman así a cosas tan diversas y hasta opuestas entre sí, que no hay modo de reducirlas a una común categoría”, o cuando Ned Davison, en la introducción a su libro sobre la materia, confiesa que “la noción actual del modernismo tal vez no exhibe menos confusión que la que describe Unamuno en esta declaración de 1918. . .”, advertimos que ambos cayeron en el mismo error.⁴ Los dos se fijaban en las variadas y superficiales manifestaciones de un movimiento poético cuya medular razón de ser es una visión común del predicamento humano: la que refleja la sensación moderna del abandono en un mundo de realidades inexploradas. El escritor modernista maneja sentimientos de fragmentación y enajenación al intentar redescubrir un sentido de pertenencia y “totalidad”.

Al hacerlo, el escritor o la escritora se coloca firmemente en la corriente principal de las tendencias literarias modernas de Europa cuyo origen es el romanticismo inglés y alemán.

Ya no parece necesario entrar al debate entre Pedro Salinas —que pensaba que el modernismo se caracterizaba por su alcance limitado y su atención a la renovación del lenguaje poético— y Juan Ramón Jiménez, quien proponía que el modernismo no era una escuela sino una

4 Prólogo de Miguel de Unamuno a la poesía de José Asunción Silva, 1918, citado por Ned J. Davison en *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, p. 13.

época.⁵ Como lo sugiere Donald L. Shaw, la solución a este desacuerdo se encuentra en el romanticismo. “Es ahí, con certeza, y no en el modernismo donde nos topamos con el fenómeno ‘total’ al que Onís y Juan Ramón Jiménez se refieren. La propuesta del primero de una ‘crisis universal de las letras y del espíritu que se inicia hacia 1885’ carece de base tanto en los argumentos como en los hechos.” Shaw explica que “tal crisis jamás ocurrió por una razón muy sencilla: ya había ocurrido. Incluso la renovación técnica de los medios de expresión poética sobre la que tanto se insiste como característica inicial del modernismo, no es sino una continuación de los experimentos románticos con la métrica y la dicción”.⁶ Shaw postula una crisis de ideales y creencias que se difunde del romanticismo hacia la literatura hispanoamericana; y arguye que el modernismo surgió tanto de un deseo por encontrar en el arte un alivio de la tensión generada por esta crisis, como de un deseo de regenerar un medio poético de expresión. Para la renovación modernista, el deseo de responder ante el colapso del sistema de creencias dominantes a finales del siglo XIX era capital.⁷ Los escritores modernistas concibieron a la música como su ideal poético, como lo habían hecho los simbolistas franceses antes, y aspiraban evocar con el lenguaje musical de su poesía una visión immaculada del universo. Censuraron el lenguaje fosilizado que interfería con sus esfuerzos por redescubrir el mundo prístino que ellos y sus contemporáneos habían perdido. La poesía no era la senda del escapista, sino más bien el instrumento del descubridor.

En una buena medida el análisis de Shaw es preciso; sin embargo su exposición requiere aclaración. El “romanticismo” de Shaw está mucho más cerca del romanticismo inglés, alemán o —en menor grado— francés que de su versión española.⁸ En España la fundación ideológica del romanticismo se topó con una tenaz oposición de los tradicionalistas católicos, ya de por sí alarmados por las ideas de la Ilustración. Si, como señala Ángel del Río, era imposible para la filosofía ortodoxa del roman-

5 Pedro Salinas, “El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus”, *Literatura española siglo XX*, pp. 13-25; Juan Ramón Jiménez, *El modernismo: Notas de un curso*, edición de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez.

6 Donald L. Shaw, “Modernismo: A Contribution to the Debate”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1967), p. 196.

7 Shaw, “Modernismo. . .”, p. 201.

8 Donald L. Shaw, “Towards the Understanding of Spanish Romanticism”, *Modern Language Review*, 58 (1963), p. 192.

ticismo enraizar en el suelo ortodoxo y católico de España, esto se debía a que tales ideas eran inapropiadas.⁹ Éstas se habían originado como respuestas a la crisis metafísica de finales del XVIII, una crisis que no había tocado a España precisamente por su indisputada y ortodoxa visión del mundo.¹⁰ Es bien significativo, por ejemplo, que E. A. Peers observe que la insistencia en la cristiandad sea una característica dominante del movimiento romántico español y que los principales escritores del periodo se hallaran en paz con el mundo.¹¹ A resultas de esto, el romanticismo español siguió siendo, en lo general, ligero y sólo imitaba el tono del movimiento europeo pero no reflejaba su sustancia.

En la América hispánica, al contrario, la crisis que originó la crítica positivista de la religión establecida, así como de su metafísica, se había agudizado hacia fines del siglo XIX. La expansión imperialista de los estados industriales europeos que reestructuró a las naciones hispano-americanas dentro de las tendencias económicas y sociales de sus propias organizaciones capitalistas colaboró al trastorno.¹² La prosperidad y una creciente fe en la ciencia trastocaron suposiciones ampliamente arraigadas sobre la vida. Según los evangelistas de la hora, la sociedad del futuro se organizaría sobre bases más racionales que nunca y la humanidad se hallaría viviendo en un mundo sin problemas. Había un mesianismo presente de manera intrínseca en la actitud de los científicos, que se pensaban los portadores de verdades demostrables, es decir, de la "Verdad", así como depositarios del futuro. Sin embargo, el tiempo demostró que, lejos de ser más comprensible, el mundo parecía ser cada vez más enigmático y que los grandes inventos no reducían el misterio.¹³ O como el mismo Darío decía: "El progreso moderno es enemigo del ensueño y del misterio en cuanto que se ha circunscrito a la idea de la utilidad. Mas, no habiéndose todavía dado un solo paso en lo que se refiere al origen de la vida y a nuestra desaparición en la inevitable muerte, el ensueño y el misterio permanecen con su eterna atracción."¹⁴

9 Ángel del Río, "Present Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism", *Romantic Review*, 39 (1948), p. 239.

10 Para entender las implicaciones tardías del conservadurismo español véase John W. Kronik, "The Introduction of Symbolism in Spain: A Call to Arms", en *Waiting for Pegasus: Studies in the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Roland Grass y William R. Risley, compiladores, pp. 31-38.

11 E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*.

12 Véase Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 26.

13 Gullón, "Pitagorismo y modernismo", p. 54.

14 Rubén Darío, "El pueblo del Polo", *Letras, Obras completas*, I, p. 545.

Así, una profunda crisis de creencias —virtualmente sin precedentes en la tradición hispánica moderna— apareció a finales del siglo XIX. Sin embargo, no se trata simplemente de suponer que la confrontación de crisis similares es la que une romanticismo y modernismo, sino la similitud en las soluciones poéticas que brindaron ambos grupos de escritores. Octavio Paz ha demostrado que el concepto de analogía es el hilo de Ariadna que recorre a la poesía moderna e ilumina la relación entre los dos movimientos literarios. Fue con éste y otros conceptos esotéricos auxiliares que los escritores románticos llenaron el vacío espiritual que advirtieron en la nueva ciencia de la Ilustración, y que los modernistas opusieron al materialismo del positivismo hispanoamericano. Paz señala que la poesía moderna siempre ha representado una reacción contra la era moderna y sus múltiples manifestaciones, sean las de la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo o el marxismo. Agrega: “En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo.”¹⁵

Como los románticos ingleses y alemanes y los simbolistas franceses, los modernistas hispanoamericanos percibieron la ansiedad de su época como algo causado por la fragmentación: los individuos habían perdido contacto con sí mismos, con sus semejantes, con la naturaleza. La esperanza de mejoría residía en una integración de los tres niveles. El designio que los románticos elaboraron en pos de una posible recuperación (y que, más tarde, fue adaptado por simbolistas y modernistas) tuvo sus raíces en concepciones bíblicas y esotéricas del mundo y se centró en la visión analógica del universo subrayada por Paz.¹⁶

15 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 10. En términos más simples, la noción de analogía sostiene que existen correspondencias entre el mundo material y las realidades espirituales. El lenguaje es la llave que abre la puerta de estas relaciones ocultas. La capital importancia de la analogía para el romanticismo ha sido ampliamente reconocida. Por ejemplo, Morse Peckham concilia las opiniones de Wellek y de Lovejoy sobre las características fundamentales del romanticismo al demostrar que tienen su origen en un organismo dinámico (“Toward a Theory of Romanticism”, *PMLA*, 66 [1951], pp. 5-23).

16 En relación a este análisis sobre el recurso a las concepciones esotéricas y bíblicas del mundo por los escritores románticos, estoy particularmente en deuda

El vitalismo renacentista, en el que todo está interrelacionado por un sistema de correspondencias y en el que lo vivo y lo inanimado son uno, está en el meollo de la respuesta romántica a la Ilustración, su visión mecanicista del mundo, su sectorización analítica y su concepción de la mente humana como algo totalmente diverso y apartado de las circunstancias no mentales.¹⁷ En términos más amplios, Abrams ha demostrado que la base del pensamiento romántico está en “variaciones altamente elaboradas y sofisticadas del paradigma neoplatónico de la unidad y la bondad originales y su emanación hacia la multiplicidad que es, *ipso facto*, un retroceso al mal y al sufrimiento y un retorno a la unidad y al bien”.¹⁸ Dentro de este marco de referencias, la unidad absoluta fun-

con el estudio de Meyer Howard Abrams en “The Circuitous Journey: Pilgrims and Prodigals”, en su libro *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, pp. 141-195. Como Abrams, Gwendolyn Bays en *The Orphic Vision: Seer Poets from Novalis to Rimbaud* y Dennis Saurat, en *Literature and Occult Tradition: Studies in Philosophical Poetry*, sostienen que la escritura romántica y simbolista está permeada de pensamiento cabalista y hermético. Bays agrega el gnosticismo, maniqueísmo, pitagorismo, mesmerismo y espiritualismo a las filosofías ocultas que influyeron en la creación literaria inglesa, alemana y francesa durante el siglo XIX. Saurat señala la presencia de fragmentos del sumario del ocultismo de Madame Blavatsky en los escritos de la época. Señala la importancia de Blavatsky en el hecho de que *La doctrina secreta* contiene, desde una perspectiva moderna, toda la información ocultista publicada a partir del Renacimiento así como una buena cantidad de ingredientes de la doctrina hindú, aunque la fusión de ocultismo y orientalismo no sea privativa de Madame Blavatsky. Bays señala que “el descenso al yo tan característico de todo el movimiento romántico recibió por lo menos algo de su ímpetu del enorme conjunto de libros orientales traducidos a fines del siglo XVIII”. La traducción de manuscritos orientales “estimuló el interés y provocó la revalorización del pensamiento orientalista más conocido, doctrinas ocultas del Medio Oriente que habían existido en Europa desde la Edad Media: gnosticismo, cabalismo y neoplatonismo. . . Estos sistemas no eran poco familiares a la mente occidental y resultaban por lo tanto fáciles de asimilar” (pp. 31, 32-33). John Senior, en *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*, señala que entre los ocultistas modernos Abbé Alphonse-Louis Constant, más conocido como Eliphas Lévi, es quien ejerce la influencia particular más grande sobre los simbolistas. En sus muchos trabajos, Lévi pretende una síntesis de varios tipos de pensamiento ocultista en un esfuerzo por demostrar que la Cábala está detrás de todos ellos. Otros dos libros populares entre los poetas simbolistas también se basaban en la Cábala: *Au seuil de mystère* de Stanislas de Guaita, y *Traité élémentaire de science occulte* de Papus. Véase también un reciente ensayo de Theodore W. Jensen: “Modernista Pythagorean Literature: The Symbolist Inspiration”, en *Waiting for Pegasus*, pp. 169-179.

17 Abrams, *Natural Supernaturalism*, pp. 170-171.

18 *Ibid.*, p. 169.

ción como la fuente y modelo supremo de toda existencia y como el criterio de todo valor.

Una poderosa imagen pictórica que ha sostenido la doctrina de la perfección como algo idéntico a la simple unidad es el mito que ve al hombre primordial como un andrógino cósmico que ha caído en el mal y en la multiplicidad (el mundo material y bisexual), y que no obstante posee la capacidad de recobrar su integridad perdida retornando a la Unidad y al Bien. En su variante occidental, este mito tiene su origen en el *Simposio* de Platón, en el gnosticismo y en el misterio órfico y otros más. Tal mito se manifiesta hoy como un ingrediente central de la tradición esotérica, dos de cuyas ramas han conservado una profunda influencia a través de los siglos: la Cábala hebrea y la versión cristiana de la ciencia hermética. Recientes estudios han demostrado la influencia determinante que el hermetismo y las versiones cristianizadas de la doctrina cabalista ejercieron en los principales escritos del renacimiento europeo.¹⁹

Esta tradición ocultista fue en su momento comunicada a pensadores posteriores por varios filósofos, incluidos Giordano Bruno y Jacob Boehme. Este último, por ejemplo, amplió el antiguo mito del hombre original que fue víctima de la división sexual, material y psicológica, cuya redención es posible gracias a Cristo, quien unía en sí mismo los atributos de ambos sexos. Hegel, Blake y Coleridge se cuentan entre los románticos que fueron directamente influidos por Boehme y otros escritores ocultistas.²⁰ En una línea más tradicional, muchos escritores románticos percibieron una coincidencia importante entre la idea neoplatónica/esotérica del viaje circular del alma y la figura cristiana del hijo pródigo. Resultado de lo anterior es que el individuo postadánico sea representado con frecuencia como un viajero en tierra extraña, que el movimiento de la vida por el mundo equivalga a un peregrinar en busca de la patria a la que el viajero o la viajera pertenece.

En pocas palabras, los escritores románticos adaptaron diversas versiones del paradigma neoplatónico con la intención de explicar lo que supusieron una fragmentación personal o una enajenación. Intentaron

19 Wayne Shumaker, *The Occult Sciences in the Renaissance*; François Secret, *Le Zohar chez les kabbalistes chrétiens de la renaissance*; Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*.

20 Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, pp. 216-218; Abrams, *Natural Supernaturalism*, página 170.

redimir a la humanidad alentando una reconciliación con la naturaleza de la que se había separado. Es decir: la nostalgia de una era primordial en la que el individuo se hallaba en paz con la naturaleza es capital para la poesía romántica. Muchos de los mitos y la imaginería que aportaron la esperanza de la reconciliación son de origen reconociblemente esotérico. En particular, la atribución de la vida y el alma a la naturaleza permitió convertir un medio ajeno y muerto en uno humano y solidario en el que el hombre podía sentirse como en casa y con el cual podía compartir su vida.

Abrams sugiere que los románticos ingleses y alemanes utilizaron los mitos e imágenes de la tradición esotérica como “conveniencias simbólicas” o “metáforas para hacer poesía”, y que la antigua visión del mundo los ayudó a definir el malestar de su propio tiempo, así como a dramatizar su sensación de extrañeza ante el medio intelectual, social y político de su época opresiva y abrumada por las crisis.²¹ Los herederos franceses del romanticismo alemán e inglés vieron más allá en su legado de pensamiento esotérico y desarrollaron una nueva dimensión para ambos papeles: el del poeta y el de la poesía. Al hacer de la analogía la base de su poética, convirtieron al poeta en un vidente que está en contacto con el alma del mundo, y a la poesía en un medio de descubrimiento, en una moderna religión.²² Mientras que para Wordsworth, Coleridge y Carlyle el poeta era el individuo cuya vocación consistía en liberar la visión de los lectores de la sujeción a las categorías habituales y las costumbres sociales para que lograran ver el nuevo mundo que el poeta había alcanzado, para Baudelaire y Rimbaud el poeta es el que puede reorganizar el desordenado material de la percepción en una visión simbólica que refleja tanto el alma del poeta como la esencia de lo sobrenatural. Este “desciframiento” era posible porque creían que el alma, por virtud de su origen divino, conserva un medio de comunicación con el más allá espiritual.²³ El lenguaje especial por medio del cual el macro-

21 Abrams, *Natural Supernaturalism*, pp. 171-172.

22 Abrams, en la conclusión de su libro *The Mirror and the Lamp*, subraya cómo la crítica romántica había desembocado en la unión de poesía y religión a pesar de que la primera generación de críticos románticos las habían mantenido aparte (p. 335).

23 Aunque suele aceptarse que Baudelaire formuló esta visión de la poesía bajo la influencia de la tradición esotérica y en especial de los escritos de Swedenborg, su relación con la teoría expresiva de los primeros románticos no debe menospreciarse. Como observa Abrams, “Algunos románticos extremistas, inspirados

cosmos y el microcosmos se revelan mutuamente a sí mismos es el lenguaje de los símbolos, las metáforas y las analogías. La misión de la poesía es redescubrir este medio de comunicación y alcanzar una renovada unidad espiritual. Como en las célebres “Correspondances” de Baudelaire, el poeta percibe en el “bosque de símbolos” la “oscura y profunda unidad” y advierte que todas las cosas se corresponden con otras.

Baudelaire, en efecto, estimuló el libre uso de las palabras y las imágenes, que deben emplearse no de acuerdo con su uso lógico sino de acuerdo con la analogía universal. El arte del poeta se convertía en una “magia evocativa”, en una función sagrada. Mallarmé, por su parte, confiaba en aumentar los poderes mágicos de la poesía separando lo tosco y lo inmediato de la condición “esencial” de las palabras. La palabra “esencial” no opera como una intermediaria entre dos mentes, sino como un instrumento de poder capaz de llevar el alma al despertar de su inocencia original. Implícita a esta concepción es la creencia de que, una vez restaurada su absoluta eficacia, el lenguaje evocará, como la música, una pura, inmaculada visión del universo, una visión que sembrará la del primer día de la creación. La música, por ser indefinida y carente de referencias del mundo exterior, se convirtió así en el ideal de la creación poética. Para los simbolistas, el uso intencional de la musicalidad del lenguaje, el ajuste interno de ideas, palabras y sonidos a las impresiones que las evocan, se convirtió en un medio para trascender el aquí y el ahora y alcanzar la unidad con el universo. La poesía devino, así, un doble mágico del cosmos.

Finalmente, Rimbaud tomó el concepto romántico y simbolista del poeta vidente y lo llevó un grado más arriba. Asignó al poeta la tarea de “hacer de sí un vidente”. Estaba decidido a ir más allá de las limitaciones humanas aceptadas que para él eran producto de la costumbre y la pereza. Era necesario romper con la “cultura” y “cultivar su alma” por el “desordenamiento de sus sentidos”. Rimbaud estaba, en parte, siguiendo

por la filosofía de Fichte, postularon a la obra de arte como algo que debía ser, de manera incluso más absoluta que el mundo de la percepción, expresión del espíritu genuino”. En 1813, Madame de Staël, en *De l'Allemagne*, una versión sentimentalizada de las doctrinas que había aprendido de August Schlegel, escribe que para concebir “la verdadera grandeza de la poesía lírica, uno debe vagar en el pensamiento hasta llegar a las regiones etéreas. . . y considerar a todo el universo como un símbolo de las emociones del alma. . . De no ser por las dificultades del lenguaje, el poeta, como la Sibila y los profetas, improvisaría los himnos sagrados del genio” (Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 90-91).

al guía Baudelaire, quien ya se había entregado a un comportamiento nada convencional con el propósito de ampliar el espectro de sus sensaciones y de expandir al máximo su experiencia.

Incluso la posición más radical entre las adoptadas por los simbolistas revela el origen tradicional de su actitud. Como los románticos que los antecedieron, se hallaban interesados en el paraíso que se había perdido. El impulso fundamental de la poesía decimonónica es una insaciable esperanza de inocencia, cuyo principio clave es la reconciliación, la síntesis de lo dividido, opuesto o conflictivo. Su búsqueda los llevó a descubrir la visión analógica de la doctrina esotérica. El modernismo es heredero de estos movimientos y representa una original adaptación de sus corrientes principales. Es solamente en estos términos que el movimiento hispanoamericano puede definirse y su lugar en la poesía moderna puede determinarse.²⁴

Para el modernismo, la importancia capital de esta búsqueda de la unidad se hace relevante a partir de la poesía de Darío. No es sólo el poeta más leído y admirado del movimiento; desde un poco después de 1896 es también su indiscutible cabeza, su portavoz y su centro de gravedad intelectual. Darío fue quien encontró entre los escritores románticos y simbolistas los modelos que lo llevaron a él y al movimiento modernista más allá de los confines de las religiones tradicionales, hacia la zona de las creencias alternativas. Algunos aspectos de estas ideas sobre el mundo han sido rutinariamente identificados como pitagóricos.²⁵ Pero lo que la mayor parte de los estudiosos del modernismo no han reconocido es que el pitagorismo que influyó en Darío estaba reinterpretado por la doctrina esotérica, razón por la cual combina libremente elementos no sólo del pitagorismo histórico sino del neopitagorismo, el platonismo y el neoplatonismo.²⁶

²⁴ Debe notarse que en los inicios de su carrera Darío encontró ideas similares sobre el papel del poeta y el lenguaje en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin embargo, no fue sino hasta después de su contacto con los escritores más refinados de Inglaterra y Francia, que Darío comenzó a formular lo que más tarde se reconocería como las bases del movimiento modernista.

²⁵ Esta designación es tan común que resulta imposible citar a todos los críticos que la han empleado; aquellos cuyos estudios se basan en la relación entre la obra de Darío y el pitagorismo —menciono sólo los más notables— son: Gullón en su "Pitagorismo y modernismo", Erika Lorenz en su *Rubén Darío, "Bajo el divino imperio de la música"*, y Raymond Skyrme en su *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*.

²⁶ La mezcla de estas cuatro filosofías tiene, de hecho, una base histórica.

De hecho, "pitagorismo", incluso cuando se utiliza en el sentido más estricto, es un término de dimensiones inciertas. Si bien Pitágoras es un personaje histórico, sufrió una suerte de canonización y su vida fue rápidamente oscurecida por la leyenda. De ahí que al discutir las teorías pitagóricas resulte difícil determinar cuánto en ellas se le debe a Pitágoras mismo y cuánto a los eventuales seguidores de su escuela. Para el crítico literario, no obstante, el problema es menos complicado en tanto que lo que le ocupa, en buena medida, no es el cuerpo ambiguo de doctrina que llamamos pitagorismo sino la idea prevaleciente sobre esa filosofía en ese momento. En el caso de Darío se acepta que su idea del pitagorismo estaba determinada por el clásico esotérico *Los grandes iniciados: un estudio de la historia secreta de las religiones* de Edouard Schuré, uno de los pocos libros que Arturo Marasso, en su estudio sobre las fuentes de la poesía de Darío, sostiene que tuvo perdurable influencia sobre la imaginación y el pensamiento poético del nicaragüense.²⁷ En el libro de Schuré, Pitágoras está considerado entre los grandes líderes religiosos del mundo: Rama, Krishna, Hermes, Moisés, Orfeo, Platón y Jesús, todos ellos caracterizados como iniciados en el ocultismo. Esta aproximación sincrética es una característica fundamental de la tradición esotérica, y se puede suponer que fue particularmente atractiva para Darío.

En general, las diversas manifestaciones de la tradición esotérica sostienen que la antigua sabiduría no desapareció cuando el cristianismo se convirtió en la religión más poderosa del mundo; esta sabiduría simplemente asumió el simbolismo de la nueva fe perpetuando a través de sus emblemas y alegorías las mismas verdades que han estado en posesión de los sabios desde el origen de los tiempos.²⁸ Esta fe en la unidad fun-

El pitagorismo tuvo un fuerte influjo no sólo en el neopitagorismo sino también en el platonismo. El neopitagorismo, que a su vez se alimentaba de creencias platónicas, aristotélicas y estoicas, así como de literatura hermética y de los oráculos caldeos, prepara el camino del neoplatonismo. Como lo señala Frederick Copleston, S. J., "En el sistema de Plotino, entonces, la huella órfico-platónico-pitagórica del 'otro mundo', del ascenso intelectual y de la salvación por medio de la asimilación y el conocimiento de Dios, alcanza su más completa y sistemática expresión" (parte segunda de *Greece and Rome*, Vol. I de *A History of Philosophy*, pp. 190-215).

²⁷ Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, pp. 12-13. Schuré, como poeta y ocultista, se movía a sus anchas en el mundo de las letras y así disfrutaba de una oportunidad única para influir también en los simbolistas.

²⁸ Como lo explica Annie Besant (con cuyos escritos Darío estaba familia-

damental de todas las religiones suministró a Darío un marco de referencia en el cual podía reconciliar el dogma católico —que dejó un sello irrefutable y permanente en su visión del mundo— con los atractivos sistemas alternativos de creencias que se ligarían íntimamente con su creación poética. Lo que es más, Darío, como Schuré antes que él, se esforzó en convencer a su público de la validez de las creencias ocultistas al reconciliarlas con las tesis positivistas entonces en boga.²⁹ En un artículo publicado en *La Nación* en 1895 escribió:

rizado): “las religiones son ramas de un tronco común: la Sabiduría Divina” (*Esoteric Christianity*, p. 6).

²⁹ Schuré, en artículos publicados en la *Revue des Deux Mondes* y en la *Nouvelle Revue*, escribió: “Hoy en día ni la Iglesia, aprisionada en el dogma, ni la ciencia, aprisionada en la materia, saben ya cómo hacer completos a los hombres. La ciencia no necesita cambiar su tradición, pero debe entender sus orígenes, su espíritu y su significación.” (*The Great Initiates*, p. 19.)

Los intentos por lograr hacer del ocultismo algo aceptable, demostrando la posible reconciliación entre ciencia y religión, eran sumamente comunes a fines del siglo pasado y a principios de éste. Muchos artículos en revistas populares reflejaban el deseo de legitimizar la fe en los fenómenos ocultos. Por ejemplo, una serie de artículos publicados en *España Moderna* bajo el rubro “Ciencias ocultas” u “Ocultismo” incluye relaciones de experimentos rigurosos llevados a cabo en casas de incrédulos así como descripciones antropológicas de pueblos no europeos y sus creencias no ortodoxas. En “Ocultismo”, firmado por Fernando Araujo (*España moderna*, año 14, Vol. 157 [1902], pp. 206-207) se cita largamente un relato publicado por el profesor A. Zuccarelli sobre una visión que había tenido donde había aparecido un tío suyo. En el artículo, el profesor da una explicación científica de la transmisión de la imagen al comparar las ondas vibrantes de la clarividencia con los rayos equis y la radiotelegrafía. En otro de sus artículos sobre el ocultismo, titulado “El más allá” (*España Moderna*, año 14, Vol. 159 [1902], páginas 190-192), Araujo analiza el asunto de las mediums. Dice: “Cierto o no, ese y los demás descubrimientos de las habilidades de los *medios* de profesión no disminuyen el valor de los muy serios experimentos que no pueden hacer dudar ya de la existencia del más allá a todo espíritu exento de prejuicios.” Todavía en otro más comenta las “pequeñas religiones de París”. Dice que los movimientos dirigidos por Péladan, Guaita y Blavatsky son ahora investigados por grupos científicos verdaderamente desinteresados y críticos. Su fe en el procedimiento científico es evidente en su creencia de que estos grupos “desocultarán” los secretos ocultos y que nuestro conocimiento de nosotros mismos se verá muy beneficiado (“El milagro moderno”, *España Moderna*, Año 14, Vol. 160 [1902], pp. 179-182). En “La ciencia del soplo: Fakires y yoguis” (*España Moderna*, Año 15, Vol. 176 [1903], pp. 179-186), Araujo reporta un artículo de Julio Bois publicado en *La Revue* en el que se explican con gran detalle las costumbres y filosofías de estos dos grupos hindúes. En total, debe haber por lo menos 39 artículos publicados en

La ciencia de lo oculto, que era antes perteneciente a los iniciados, a los adeptos, renace hoy con nuevas investigaciones de sabios y sociedades especiales. La ciencia oficial de los occidentales no ha podido aún aceptar ciertas manifestaciones extraordinarias —pero no fuera de lo natural en su sentido absoluto— como las demostradas por Crookes y Mme. Blavatsky. Mas esperan los fervorosos que con el perfeccionamiento sucesivo de la Humanidad llegará un tiempo en que no será ya arcana la antigua *Scientia occulta*, *Scientia occultati*, *Scientia occultans*. Llegará un día en que la Ciencia y la Religión, confundidas, hagan ascender al hombre al conocimiento de la Ciencia de la Vida.³⁰

En el mismo artículo, Darío demuestra un íntimo conocimiento de los nombres claves y de las filosofías asociadas con el renacimiento ocultista del siglo XIX. Divide a los ocultistas en tres grupos: 1) la Sociedad Teosófica fundada por Madame Blavatsky y el coronel Olcott, 2) los Rosacruces encabezados por Sar Péladan, y 3) el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos dirigido por Gérard Encausse, *Papus*. Además, concluye que el último grupo es el más importante porque es el más amplio de visión, ya que abarca el “cabalismo”, la astrología, el magnetismo, el hipnotismo, el gnosticismo, la francmasonería y la alquimia. Aunque en este artículo Darío no confiesa un compromiso personal con ninguna de estas sectas ocultistas, su participación en los grupos literarios de más renombre en Europa —saturados de creyentes y prosélitos— y su intenso interés en las corrientes del momento y en las modas intelectuales indicarían una seria predisposición hacia un considerable margen de creencias esotéricas. Su enorme conocimiento de la literatura romántica y simbolista le habría mostrado la relevancia de estas creencias no ortodoxas en su conceptualización del mundo y el papel de la poesía.

De hecho, Darío estaba consciente de las posibilidades que ofrecían otros sistemas de creencias desde 1881, cuando entró en contacto con José Leonard y Bertholet, quien había llegado a León, Nicaragua, como director del Instituto de Occidente, donde Darío estudió un par de meses. Charles Watland explica la importancia de Leonard: “Como otros muchos en el siglo XIX, Leonard creía en la perfectibilidad de la humanidad y en que la ciencia resolvería los problemas más graves. Le impacientaba la religión establecida y se oponía violentamente a los jesuitas. Era

esa revista entre 1901 y 1910 —la mayor parte de ellos de Fernando Araujo y muchos basados en artículos de *La Revue*.

30 Anderson Imbert, *La originalidad de Rubèn Darío*, pp. 203-204.

un francmasón activo y se le considera el fundador de la Logia de Managua.”³¹ El joven inquieto y receptivo que era Darío siguió el modelo que se le impuso. En sus poemas, Darío reprobó el misterio de la Trinidad, el dogma de la infalibilidad papal y los sacramentos. Más aún: ejerció activamente en el templo masón. Él mismo recuerda el proceso: “Cayó en mis manos un libro de masonería, y me dio por ser masón, y llegaron a serme familiares Hiram, el Templo, los caballeros Kadosch, el mandil, la escuadra, el compás, las baterías y toda la endiablada y simbólica liturgia de esos terribles ingenios.”³² A pesar del regreso de Darío a la Iglesia un poco más tarde, nunca dejó de sentirse atraído por las creencias alternativas. Por 1890, después de leer a Madame Blavatsky y de caer bajo la influencia de su amigo guatemalteco Jorge Castro, comenzó a considerarse un teósofo.³³

A lo largo de su carrera, Darío continuó explorando un buen número de doctrinas no tradicionales. Y si bien todas comparten un núcleo común de creencias, fue el pitagorismo esotérico —con su hincapié en el orden, la armonía y la música— el que capturó su imaginación poética y se convirtió en el centro metafórico y filosófico de su poesía. A pesar de que la visión cósmica de Darío y su poética sean las dos caras de la misma moneda, el marco conceptual requiere, primero, una detallada explicación.

Como fue el caso con los románticos y los simbolistas, la armonía —ideal filosófico asociado a la perfección divina— forma la base de la cosmología pitagórica a la que Darío recurrió con objeto de hallar la unidad en donde otros sólo veían discordia y disonancia. Darío aprendió que los pitagóricos sostienen que todo el universo es una extensión armónica de Dios, cuya alma todo lo permea y que es idéntica a la gran alma del mundo. Dado que el individuo y el universo están creados por parejo a la imagen de Dios, cada ser es un microcosmos que debe implantar en su alma la armonía del macrocosmos. La descripción de Schuré, que Darío conocía a la perfección, pone de relieve estos principios:

Pitágoras llamó a esto [la Gran Mónada, la esencia del Ser Increado] el Primero, compuesto de armonía, el Fuego Masculino que lo impregna todo, el Espíritu que se mueve por sí mismo, el Indivi-

31 Charles D. Watland, *Poet-Errant: A Biography of Rubén Darío*, p. 44.

32 Rubén Darío, *Autobiografía, Obras completas*, I, 36.

33 Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 52.

sible, gran inmanifiesto cuyo pensamiento creativo hace manifiesto el mundo, el Único, el Eterno, el Inmutable oculto bajo las muchas cosas que desaparecen y cambian. . . [Filolaus, el Pitagórico,] agregaba que el trabajo de iniciación consistía en acercarse al gran Ser pareciéndosele, haciendo de uno mismo lo más perfecto posible, adquiriendo maestría sobre las cosas por medio de la inteligencia y, así, hacerse activo como Él, y no pasivo como ellas. “Tu ser es tuyo; ¿no es tu alma un microcosmos, un pequeño universo? Mas está plagado de tormentas y discordias. Por lo tanto, es cuestión de efectuar la unidad en armonía. Entonces —sólo entonces— Dios descenderá hasta tu conciencia; entonces compartirás Su poder. . .”³⁴

El paradigma neoplatónico de una unidad y un bien primarios, una caída en el mal y el sufrimiento, y un regreso a la unidad y al bien que Darío leía en los románticos y los simbolistas es sumamente evidente en esta interpretación del pitagorismo. Schuré también explica que esta idea de que el universo es armonioso, ordenado y parangón del alma le vino a Pitágoras, sobre todo, de sus descubrimientos matemáticos. “Pitágoras llamó matemáticos a sus discípulos porque sus altas enseñanzas comenzaban con el estudio de los números. Pero sus sagradas matemáticas o ciencias de los principios eran al mismo tiempo más trascendentes y vivas que las matemáticas seculares conocidas por nuestros científicos y filósofos modernos. El número no era una cantidad abstracta, sino una naturaleza viva e intrínseca del supremo *Uno*, de Dios, la Fuente de la armonía universal” (p. 311).

Históricamente, el germen de la filosofía matemática de Pitágoras fue un descubrimiento en el campo de la música. Descubrió que las perfectas consonancias de la escala musical pueden ser expresadas exactamente como razones entre los números 1, 2, 3 y 4 que, sumados, hacen el número perfecto, 10. Pitágoras vio en su descubrimiento un principio que podía explicar toda la economía de la naturaleza. Si la caótica confusión de sonidos que asedian nuestro oído puede reducirse, por el simple principio de limitar su medida, al orden armónico del arte y, finalmente, a proporciones numéricas, Pitágoras pensó que todo el orden natural, con su reconocida belleza, podía también enmarcarse bajo los principios

34 Schuré, *The Great Initiates*, p. 314. Las referencias a este libro aparecen a partir de este momento señaladas en el texto. *N. B.*: las referencias a Pitágoras, los pitagóricos y el pitagorismo deben entenderse, a menos que se especifique lo contrario, en el contexto de la tradición esotérica.

de la forma y la medida, la proporción y la armonía.³⁵ Consecuencia de la idea de que la armonía universal se demuestra tanto en la belleza de la música como en la regularidad de movimientos de los cuerpos celestiales es la imagen de la música celestial, a la que Darío se refiere con frecuencia. Los siete planetas eran comparables con las siete cuerdas del heptacordio; las distancias con longitudes; y los supuestos sonidos producidos por las esferas girando alrededor de su centro con las tonadas del laúd. Esta cercana relación entre la armonía universal, los números y la música está incorporada en la historia del pitagorismo de Schuré (pp. 307-308):

[Al novicio] se le permitía ver esta verdad sólo en parte por medio de lo que se llamaba el poder de la Magia y el Número. Pues los números, enseñaba el maestro, contienen los secretos de las cosas y Dios es armonía universal. Los siete modos sagrados infusos en las siete notas del heptacordio corresponden a los siete colores de la luz, a los siete planetas y a las siete formas de la existencia, que están reproducidas en todas las esferas de la vida espiritual y material, desde la mínima hasta la más alta. Las melodías de esos modos, sabiamente ubicadas, deberán traer el alma hacia la armonía, haciéndola capaz de vibrar exactamente con el aliento de la verdad.

Este pasaje altamente sugestivo sirvió para reforzar los dogmas románticos y simbolistas bajo cuya influencia estaba escribiendo Darío, quien llegó a formular una cosmología poética basada en el concepto pitagórico de la armonía universal.³⁶ El universo entero es una extensión armoniosa, viva, rítmica de Dios, y todos los elementos de la naturaleza son signos que señalan la unidad del universo en y a través de Dios. Un corolario sostiene que el poeta es un mago capaz de leer y traducir los signos de la naturaleza para transmitir al resto de la humanidad el mensaje de la unidad y la armonía. Por supuesto, la meta de los pitagóricos iniciados es comprender el orden del macrocosmos, imitarlo, e implantar un orden similar en el microcosmos para, así, hacerse de un alma en orden. Sin embargo, se reconoce que existen ciertos individuos superiores que están más conscientes que otros del elemento divino de su ser y que, en consecuencia, son más capaces de reconocer el orden trascendental del mundo que

³⁵ Francis Macdonald Cornford, *Before and After Socrates*, pp. 66-68.

³⁶ Una hipótesis central en el estudio de Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, es que bajo la influencia del pitagorismo Darío llegó a hacer equivalente el principio ordenador del universo con la música.

los rodea. La teoría literaria del romanticismo estimuló la identificación de esos individuos especiales con los poetas. Combinando un vocabulario platónico y neoplatónico, los principales románticos comentaron este nuevo y elevado papel del poeta. Shelley sostuvo que los objetos imitados por los grandes poetas son formas eternas percibidas a través del velo de los hechos y la particularidad, y que la poesía “le quita el velo de familiaridad al mundo, dejando al desnudo la indisimulada y durmiente belleza que es el espíritu de sus formas”. El poeta, por ello, “participa de lo infinito, lo eterno y lo uno”. Coleridge también creía que el artista no debe copiar del mundo externo sino la esencia “que está en la cosa”. El héroe-poeta de Carlyle se transforma en un hombre-dios, un profeta, un sacerdote o un rey que habita “en la Verdad, la Divinidad y lo Eterno, que existen siempre ocultos para la mayoría bajo lo Temporal y lo Trivial”.³⁷

Como se asentó antes, esta tendencia a elevar al poeta a la categoría de supremo sacerdote a quien se le acredita el poder de expresar en poesía, por la magia del lenguaje, una visión trascendente del universo, fue continuada y reforzada entre los simbolistas y, más tarde, adoptada por los modernistas. Darío halló más apoyo para esta idea en los escritos de los ocultistas decimonónicos. Annie Besant, por ejemplo, escribió que el poeta es el más perceptivo entre los humanos y el más calificado para compartir con sus semejantes los hallazgos relacionados con el universo armónico, pues ha alcanzado el ideal de los ocultistas: elevarse al plano de la unidad, ser uno con sus hermanos y hermanas por medio de la unidad de una vida común.³⁸

En el pitagorismo esotérico, la elevación al plano de la unidad se considera un proceso dinámico, por medio del cual el alma humana que es parte de la magna alma del mundo, es decir, chispa del espíritu divino, cruza todos los reinos de la naturaleza evolucionando gradualmente a través de una serie innumerable de existencias. En otras palabras, un individuo alcanza un alto nivel de existencia por medio de la transmigración de las almas. Darío descubrió en este tercer principio un medio para describir los conflictos internos entre sus deseos físicos y su sentido de responsabilidad poética. La meta final de la humanidad “se alcanza cuando el alma ha conquistado definitivamente a la materia; cuando, desarrollando todas sus facultades espirituales, el alma ha encontrado en

37 Cfr. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 126-132.

38 Besant, *Esoteric Christianity*, pp. 154-155.

sí misma el principio y el final de todo. Entonces, puesto que la reencarnación ya no será necesaria, el alma ingresa a un estado divino por medio de una unión completa con la inteligencia divina” (p. 344). Dentro de este cuadro, Darío consideró que el poeta iluminado había alcanzado disposiciones intelectuales muy desarrolladas y expresivas a través de vidas sucesivas que lo llevaban, finalmente, en su última encarnación, a la perfecta armonía y unidad con Dios y el universo. Como dos ocultistas del siglo XIX lo dijeron: “El poeta no tiene un Ser escindido de su Ser más grande. . . es ubicuo y supremo en su conciencia: su corazón palpita en cada elemento. El Pulso de toda infinita Profundidad del Cielo vibra en su propio pulso y, como respuesta a su fuerza y su plenitud, él siente con más intensidad que otros hombres.”³⁹ Este punto de vista yace en la médula de la opinión dariana sobre los poetas y es la base de su juicio sobre su propia vida y sus logros como tal.

El empuje hacia la integración y la armonía que marca a los tres principios iniciales es particularmente importante en el cuarto, por medio del cual Darío reconcilia su energía sexual con el orden universal en tanto que afirma la naturaleza sexual de la divinidad y que se apropia el mito esotérico del hombre primordial como andrógino cósmico.⁴⁰ Darío leyó la siguiente explicación de la doble naturaleza de Dios en *Los grandes iniciados*: “Pitágoras dijo que la Gran Mónada actúa como una *bivalencia creativa* (una *Diada*). Desde que Dios se manifiesta Es doble; esencia indivisible, divisible sustancia, principio animador, masculino y activo y principio pasivo y femenino. De ahí que la Diada representara la unión del Eterno Masculino y el Eterno Femenino en Dios: las dos básicas y correspondientes facultades divinas. . . Esta naturaleza eterna, la gran esposa de Dios, no es sólo naturaleza terrena sino celestial, invisible a nuestros ojos de carne, el Alma del mundo. . .” (p. 315).

En esta concepción del cosmos la mujer tiene un papel integral y la atracción entre el hombre y la mujer se sitúa dentro del contexto de la armonía universal como una senda hacia la perfección. El amor sexual se convierte en un modo para aproximarse al carácter andrógino del hombre original y, dado que su caída en el mal se identifica con su ingreso al mundo material y bisexual, el retorno a la unión entre masculino

³⁹ Anna Kingsford y Edward Maitland, *The Perfect Way*, p. 333.

⁴⁰ Para entender la evolución del término “amor” para referirse a esta “fuerza centrípeta” universal y para una discusión de su papel en la literatura romántica véase el libro de Abrams, *Natural Supernaturalism*, pp. 292-299.

y femenino se convierte en un medio para percibir el deleite primordial de la unidad anterior al rompimiento, así como para intuir el ser de la divinidad.

Los estudiosos de Darío reconocerán en esta idea de la sexualidad no sólo una opción satisfactoria, distinta a la idea católica —que fue particularmente problemática para el poeta— sino también la base de una buena parte de su creación artística. Concepción modificada, pero similar, había prevalecido en las literaturas alemana e inglesa de alto nivel a principios del siglo pasado. Para los románticos, la búsqueda del autoconocimiento y la sabiduría comenzaba con la caída de la unidad original en lo dividido, lo que era un indispensable primer paso en el camino hacia la elevada unidad. El fin de la jornada era el retorno al hogar ancestral del hombre, que muchas veces se relacionaba con un opuesto femenino del cual, al partir, se había separado. La consecución del fin suele señalarse en una unión amorosa con el *otro* femenino.⁴¹ En Francia, Hugo en *Les contemplations*, Balzac en *Serafita*, y Fourier, para sólo mencionar algunos, encontraron estímulo directo en el mito del andrógino.

El quinto y último principio de la visión del mundo que Darío formuló bajo la influencia de la tradición dual romántico/esotérica, reafirma la creencia ocultista en la unidad de todas las religiones. Esta perspectiva sincrética le permitió a Darío “armonizar” la doctrina esotérica con la herencia católica que no podía desdeñar. La persistencia de esta fuerte perspectiva católica en las obras de Darío y otros modernistas constituye la base de su singular postura dentro de la poesía moderna.

La importancia del catolicismo en la poesía de Darío no se limita al vocabulario religioso o a ciertas referencias litúrgicas. Su influjo es mucho más extenso y sutil. Aunque el poeta a menudo cuestionaba el dogma católico, a través de su obra se desliza una persistente tendencia, una oculta esperanza en que, detrás del universo bello y armonioso se levante Dios, un Dios personal que dará satisfacción a sus angustiadas quejas. Es muy posible que esta perspectiva católica haya persistido más tiempo en las letras hispánicas que en cualquier otra literatura occidental. Curtius señala que fue sólo en España donde la “poética bíblica” fue capaz de evolucionar hasta convertirse en una poética teológica, y que además lo hizo durante la revitalización española de la teología en el siglo XVI. En contraste, el clasicismo francés colocó en compartimientos

41 Abrams, *ibid.*, capítulos 4 y 5, pp. 197-324.

separados la poesía y la fe, el cristianismo y la cultura. En España, todas las artes —desde la poesía de fray Luis de León, las novelas de Cervantes, el teatro de Lope y Calderón hasta la pintura de Zurbarán y El Greco— tienen su origen en Dios y, por lo tanto, son capaces de reconciliar las imágenes terrenales con las supraterrrenales.⁴²

La perspectiva opuesta es la adoptada por la mayoría de los poetas actuales, para quienes el corazón de la analogía es, en palabras de Octavio Paz, un “espacio vacío”. El punto de comparación de Paz es Dante, para quien el centro es un “nudo”:

... [es] la Trinidad que concilia lo uno y lo plural, la sustancia y el accidente. Por eso sabe —o cree que sabe— el secreto de la analogía, la llave para leer el libro del universo; esa llave es otro libro: las Sagradas Escrituras. El poeta moderno sabe —o cree que sabe— precisamente lo contrario: el mundo es ilegible, no hay libro. La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico.⁴³

Para Darío el corazón de la analogía no está completamente descifrado ni es tampoco del todo indescifrable. Aunque con frecuencia abrumado por la duda y la desesperación, Darío parece incapaz de rechazar de golpe la base esperanzadora provista por el catolicismo. En esta actitud, también, se asemeja a muchos poetas románticos que “deliberadamente eligieron su posición, no de optimismo sino de esperanza razonada. . . en la visión romántica el desánimo origina esterilidad, y persistir en un estado de apatía y desesperanza es vivir en lo que Coleridge llamaba ‘la muerte en vida’; en tanto que comprometerse a la esperanza. . . es una obligación esencial sin la cual, ciertamente, estamos condenados. Pues mientras que la esperanza, al dejar abierta una posibilidad, libera los poderes actuantes e imaginativos del hombre, la desesperación es auto-complaciente toda vez que garantiza la condición a la que se rinde”.⁴⁴ Es esta esperanza razonada la que hace que la poesía de Darío parezca, en ocasiones, ingenua, anacrónica, cursi y ajena al cinismo contemporáneo

42 Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, p. 775.

43 Paz, *Los hijos del limo*, p. 111.

44 Abrams, *Natural Supernaturalism*, p. 447.

y la ironía. Los lectores modernos, por tanto, tienden a preferir sus poemas de angustia y de duda.

La cultura predominantemente católica de América Latina le dejó a Darío otra herencia: la de la culpa, que también intentó resolver con la ayuda de la doctrina esotérica. El fuertemente arraigado sentido del pecado modificó, por ejemplo, la idea dariana del papel del poeta. Como otros modernistas, no podía perdonarse el comportamiento desenfadado de un Baudelaire o un Rimbaud, ni siquiera a nombre de una apropiación más clara del supremo orden de cosas. El precio resultaba demasiado alto. La única instancia en la que el modernista asume el martirio de quien se siente predestinado a la condenación a causa del sagrado llamado del poeta, es cuando se permite proclamar, como lo hizo Rimbaud en alguna ocasión, la santidad del pecado.⁴⁵

Los cinco principios señalados subrayan la deuda de Darío con la tradición romántico/esotérica. Bajo la influencia de las creencias ocultistas —tal como las presentaron Schuré y otros—, así como de los escritos románticos y simbolistas, Darío creó una cosmología poética basada en el concepto pitagórico de la armonía del mundo, según el cual los elementos de la naturaleza se consideran signos que indican el orden armónico del universo. Es el poeta-mago el que puede interpretar y traducir al lenguaje humano el mensaje de la naturaleza, que es de unidad y armonía. La fe en esta unidad, de signo dinámico, constituye la base del tercer principio dariano, que es la doctrina de la transmigración de las almas. Gracias a la creencia en la naturaleza sexual de Dios, Darío halló en el amor humano un paralelo microcósmico para el orden macrocósmico y se formó un concepto místico del amor. Finalmente, su interés en el sincretismo le permitió llevar su preocupación por la reconciliación a la doctrina religiosa y al simbolismo. Mas este enlistado de principios que forman el germen de varios poemas capitales apenas destaca el aspecto más obvio de la interacción de Darío con la tradición romántico/esotérica. Para apreciar la magnitud de esta influencia, la poesía de Darío debe examinarse en detalle. Sus poemas deben analizarse en detalle con objeto de intentar resolver lo enigmático y explicar lo inexplicable en apariencia, así como revelar niveles de intensidad anteriormente inad-

⁴⁵ Abrams señala que el prototipo de poeta de Rimbaud debe encontrarse en una herejía persistente y recurrente en el cristianismo que defiende no sólo lo permisible del pecado sino también su santidad (*Natural Supernaturalism*, pp. 416-417).

vertidos en su poesía que, en buena medida, ha sido admirada como si se tratara de filigrana fina: caprichosa, ornamental, bien hecha pero superficial, sin hondura filosófica o emocional. Por ello, el tomar conciencia, comprensivamente, de su dependencia de la tradición dual romántico/esotérica, pone de relieve sus persistentes intentos de llegar a entender la problemática moderna.

Estas lecturas detalladas demostrarán también que el influjo de esa tradición dual no se limitó a la formulación de la *Weltanschauung* modernista.

El esoterismo pitagórico personalmente adaptado por Darío constituye la base, también, de la estética modernista. Si el universo es una extensión armoniosa de Dios y tanto los individuos como el universo fueron creados a imagen y semejanza de Dios, todos los elementos de la creación son análogos y se corresponden entre sí; son signos que deben "leerse" y descifrarse. Esta idea hace comprensible al mundo al tiempo que define el especial papel de la poesía. Como lo explica Paz: "La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias no son sino modos de operación del pensamiento analógico. . . Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo."⁴⁶ Darío, que recurre a una imagen más tradicional, afirma esta relación especial entre el lenguaje y la creación.

En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus*.

La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan mal, serán los culpables, si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios. Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos.⁴⁷

46 Paz, *Los hijos del limo*, p. 84.

47 Rubén Darío, "Dilucidaciones", *El canto errante, Poesías completas*, editadas por Alfonso Méndez Plancarte, aumentadas por Antonio Oliver Belmás, páginas 699-711. De aquí en adelante todas las referencias a las *Poesías completas* de Darío aparecerán en el texto.

El objetivo poético de Darío es, por tanto, una “traducción” perfecta de la “unidad infinita”, o, en otras palabras, una “recreación” del orden prístino del mundo sin las distorsiones de las pautas establecidas de percepción o discurso. Darío aspira a lograr que su poesía emule el lenguaje prebabélico con el que Dios habla en la naturaleza, y reprueba el lenguaje poético fosilizado de su tiempo porque interfiere con la visión poética por medio de la cual el escritor y el lector redescubren el paraíso perdido. Por ello Darío, como los simbolistas antes que él, consideró a la música como el ideal de la creación poética. Desea evocar, con el lenguaje musical de su poesía, una visión pura e inmaculada del universo. Escribe: “No gusto de *moldes* nuevos ni viejos. . . Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y con su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos, y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de ideas, música del verbo” (p. 697):

Melodía da a entender armonía y un universo ordenado. Es en la alianza de la armonía y la melodía con el ritmo donde la influencia del pitagorismo esotérico sobre el modernismo se hace más evidente. Quizá el primero en reconocer la importancia de esta relación fue Paz, al observar que la búsqueda de una lengua moderna y cosmopolita llevó al poeta hispanoamericano a redescubrir la tradición hispánica de la versificación rítmica. Paz también reconoció la universalidad de esta tendencia; era el mismo principio que gobernaba la creación de los grandes románticos y simbolistas. El ritmo era la fuente de la creación poética y la llave del universo.⁴⁸ De este modo, la armonía fundamental de la creación se asoció con un pulso cósmico —quizá una extensión de aquella imagen básica de Plotino de la emanación, que disfrutó de enorme popularidad entre los románticos y que, más tarde, fue recogida por Darío, en la que el Bien y el Uno eran analogizados por lo común con objetos tales como una fuente desbordada o un sol radiante—, un pulso cósmico con el cual el poeta tenía que sincronizar su alma y su poesía con objeto de percibir y “transmitir” las verdades ocultas del universo.

Darío percibió con frecuencia en el lenguaje poético de otros —en especial los franceses—, en sus ritmos y sus rimas, así como en sus vocabularios e imágenes, medios para acercarse a esas verdades ocultas. Explica Severo Sarduy: “En la percepción que Darío tiene del mundo como un código signifiante hay un intermediario. Ese intermediario es *siem-*

48 Paz, *Cuadrivio*, p. 29.

pre de orden cultural, es decir, que Darío introduce en la literatura esta dimensión fundamental. . . : el poema se sitúa en una esfera absolutamente cultural, en lo que los estructuralistas llaman ‘el código de papel’. Este intermediario, siempre plástico en él, es con frecuencia también de orden literario, y cuando digo literario, digo Verlaine.”⁴⁹ Mas Darío no le permite a este “intermediario” convertirse en molde o pauta fija. Dice: “El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad” (p. 695). Su poética se basa en la libertad de ambicionar el nivel de la música, es decir, del lenguaje previo a todos los lenguajes y que contiene “la unidad infinita”.

Darío reconoció que esta necesidad de libertad era común a todos los poetas y que, por lo tanto, era imperativo negarse a escribir un manifiesto que propusiera su obra como modelo para otras. En las “Palabras liminares” de sus *Prosas profanas* comentó: “Yo no tengo literatura ‘mía’ —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal. . .” (p. 545). El origen de este marcado individualismo puede encontrarse en la proposición romántica, simbolista y esotérica de que el poeta iluminado, cuya alma es una chispa de inteligencia divina, escribe en concordancia con la armonía del universo. Imponer la forma que esa poesía debería tener inhibiría aquello que el poeta más desea: hallar el contacto directo entre el lenguaje y el universo. Darío recurre a una figura neoplatónica usual del romanticismo, la fuente, para insistir en esta idea:⁵⁰

Joven, te ofrezco el don de esta copa de plata
para que un día puedas calmar la sed ardiente,
la sed que con su fuego más que la muerte mata.
Mas debes abrevarte tan sólo en una fuente.

Otra agua que la suya tendrá que serte ingrata;
busca su oculto origen en la gruta viviente
donde la interna música de su cristal desata,
junto al árbol que llora y la roca que siente.

49 Severo Sarduy, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal, “Nuestro Rubén Darío”, *Mundo Nuevo*, No. 7 [1967], 36.

50 Cfr. Abrams, “Romantic Analogues of Art and Mind”, *The Mirror and the Lamp*, pp. 47-69.

Gúfete el misterioso eco de su murmullo;
asciende por los riscos ásperos del orgullo;
baja por la constancia y desciende al abismo

cuya entrada sombría guardan siete panteras:
son los Siete Pecados las siete bestias fieras.
Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo.⁵¹

La poesía es la copa de plata que el joven usará algún día para calmar la sed ardiente de la belleza y el conocimiento. Pero su deseo será satisfecho sólo cuando la copa se llene del agua de la fuente que mana armoniosamente, afinada con la naturaleza sensitiva y atenta que la rodea. Esta fuente está dentro del poeta; es la parte de sí que “habla” con el lenguaje primordial de la música y que entiende el orden original del mundo, antes de la caída. Puede estar disimulada por la costumbre y el hábito, pero su deber es encontrarla. Beber de otra fuente lo dejará sediento y desilusionado.

Implícitas en esta identificación de la fuente que mana sin traba con la esencia de la poesía, están las restricciones que la “forma” debe imponer. Inevitablemente, la música de la fuente enmudecerá en la copa. Es ésta la queja que Darío enuncia en “Yo persigo una forma. . .” también de “Las ánforas de Epicuro” de *Prosas profanas* (p. 622):

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.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;

⁵¹ Esta variación de “La fuente” se encuentra tanto en *Prosas profanas, Obras completas*, V, p. 848, como en *Poesía*, en la edición de Ernesto Mejía Sánchez. En la versión de *Poesías completas*, el verso 6 comienza con “basta” en lugar de “busca”.

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.

Darío sólo encuentra “la palabra que huye” porque mientras intenta capturar las ideas que flotan en su mente —como la barca del sueño en el espacio— ellas mismas se escapan de su coerción verbal. Lo que queda, en cambio, es la iniciación melódica o, para utilizar los términos de Darío, el alma de la palabra (toda vez que lo que se ha perdido es su cuerpo). En las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* Darío dice: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces” (p. 574). La melodía que permanece es las ideas que son, en esencia, música. Por medio de la fusión de la “armonía verbal” y la “música ideal”, el lenguaje deviene poesía y “recobra su ser original, se hace música otra vez”.⁵²

A pesar de la consabida dificultad que implica lograr esta combinación perfecta, Darío, como es evidente en “Yo persigo una forma. . .”, continúa la búsqueda de la forma ideal que apenas acaba de comenzar a concebir su mente. Esta forma, anunciada por el beso que posa en sus labios el abrazo imposible de la Venus de Milo, se identifica claramente con la mujer, la diosa cuya visión los astros le han predicho.⁵³ La mujer, matriz de la existencia, vientre primordial, es también la “carne” de la poesía. La mujer es lenguaje y, para devenir poesía, debe inseminarse con ideas, es decir, “música ideal”. Esta conceptualización de la poesía se parangona con la visión mítica de la creación del mundo. “En el principio el Espíritu concibió, las aguas (*id est*, el vientre maternal del universo) dieron a luz, y el mundo que nació de su unión fue la primera imagen material del mundo, de Dios el Hijo, el Logos que fue la norma ideal sobre la cual fue modelada la creación”.⁵⁴ Entre los románticos era común identificar al poema como una “segunda naturaleza” creada por el poeta en un acto análogo al de Dios cuando creó al mundo, pero Darío se siente atraído por la conceptualización más estruendosamente

⁵² Paz, *Cuadrivio*, p. 38.

⁵³ Este punto de vista está presentado por Stephanie Merrim en “Darío and Breton: Two Enigmas”, *Latin American Literary Review*, 4, No. 9 [1976], pp. 48-62, y por Paz en *Cuadrivio*, p. 40.

⁵⁴ Allan W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, p. 47.

sexual de la creación, propia de la tradición esotérica.⁵⁵ Así, en unión con el poeta, la mujer posee la clave que descifra al universo al hacer posible la creación de una “traducción” microcósmica del cosmos prístino. “Eva y Cipris concentran el misterio / del corazón del mundo” (p. 668).

La búsqueda que hace Darío de la mujer ideal, cuya pureza de forma habrá de permitir la “recreación” del tiempo anterior a la pérdida de la inocencia, lo conduce a la mujer final, a “Ella”, la Muerte. En los últimos versos del “Coloquio de los centauros”, se la describe como “la victoria de la prole humana” (p. 578):

La virgen de las vírgenes es inviolable y pura.
Nadie su casto cuerpo tendrá en la alcoba oscura,
ni beberá en sus labios el grito de victoria,
ni arrancará a su frente las rosas de su gloria.

La misma materialidad del lenguaje impide a la poesía acceder a la espiritualidad de la música. Paz, al comentar intentos similares de Mallarmé, concluye que nos ha dejado “reflexiones, confidencias, dudas, fragmentos, pedazos de frases. . . El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio”.⁵⁶ Darío mismo estaba consciente de que la estética simbolista habría de llevarlo, como a los escritores franceses antes que él, al silencio. Ya desde 1888, en “Catulo Méndez (*sic*). Parnasianos y decadentes”, escribe:

Es dar toda la soberanía que merece el pensamiento escrito, . . . es utilizar todas las claridades del espíritu que concibe. . . Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, *sino hablar como las águilas callan*; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he aquí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón.⁵⁷

55 Cfr. Abrams, “The Poem as Heterocosm”, *The Mirror and the Lamp*, páginas 272-285.

56 Paz, *Los hijos del limo*, p. 112.

57 Rubén Darío, *Obras desconocidas: Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, editadas por Raúl Silva Castro, pp. 168-169, 170. *Cursivas mías*.

El logro de Darío, a pesar de la imposibilidad de alcanzar su meta final, descansa en la creación de rosas artificiales que evocan a la primavera o, como lo sugiere Merrim, en su “utilización del potencial icónico de la poesía para renovar el contacto directo entre el lenguaje y el universo”.⁵⁸

Es en esta poética y en la cosmología formulada por Darío bajo la influencia de la tradición dual esotérico/romántica —y no en las variadas características superficiales del movimiento— donde la verdadera naturaleza del modernismo puede percibirse. El modernismo es un movimiento nacido de una crisis; es la respuesta hispanoamericana a la fragmentación y enajenación generadas por la sociedad moderna; su objetivo final es recobrar, por medio del arte, una sensación de pertenencia e integración.⁵⁹ Los paradigmas de esta posible recuperación fueron aportados por la doctrina esotérica redescubierta, inicialmente, por los románticos.

Davison sitúa “una actitud de reforma cultural” (es decir, la generalizada crisis de valores) en el mismo nivel que las otras cinco características del movimiento —“renovación técnica y formal”, “voluntad de estilo”, “cosmopolitismo”, “esteticismo y sensación” y “búsqueda espiritual y misticismo”— sin advertir que se trata, en realidad, del origen mismo del movimiento. Tanto Alberto Zum Felde como Octavio Paz reconocen que el modernismo es un movimiento literario genuino, más que pálido reflejo de modas literarias, porque sus miembros reaccionaron con auténtica visión revolucionaria a la crisis personal y espiritual de su época. Mientras que Zum Felde sostiene que el modernismo es un periodo de profunda crisis espiritual e incomodidad intelectual, Paz subraya la naturaleza profunda de la respuesta modernista: “Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo y de ahí que se empeñe en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético.”⁶⁰

58 Merrim, “Darío and Breton”, p. 56.

59 Una interpretación marxista interesante de la batalla del poeta modernista por encontrar un sitio en la sociedad se encuentra en el libro de Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*.

60 Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, p. 201, tal como lo cita Davison en *The Concept of Modernism*, p. 27; Paz, *Los hijos del limo*, p. 127.

“La búsqueda espiritual y el misticismo” del modernismo —que Davison reconoce que ha recibido menos atención que otras características— es la respuesta ideológica al espíritu de crisis trazada por los dos críticos arriba mencionados. Dado que las respuestas rutinarias ya no resultaban viables, los escritores modernistas buscaron soluciones en creencias y sistemas de creencias no ortodoxas. Su rechazo de las respuestas establecidas incluyó los lugares comunes literarios; se alejaron de los clisés lingüísticos y de las tendencias estilísticas en boga y llevaron a cabo “una renovación de técnicas y formas”. Aspiraron a conseguir un vehículo lingüístico más sutil y flexible que les permitiera dar máxima importancia a los atributos musicales de su poesía. A través de los poderes mágicos del lenguaje esperaban romper las pautas fijas de la percepción, ver más allá de las apariencias desordenadas y capturar la perfecta armonía de la creación.

Con el rechazo de las ideologías dominantes del día, los modernistas volvieron la vista hacia adentro, hacia sus almas, con objeto de alcanzar la deseada, libre visión del mundo. Reconocieron que debían intuir sus respuestas directamente del mundo fragmentado por el racionalismo y el positivismo. Ambicionaron formas únicas de expresión —“voluntad de estilo”— porque creían, de modo no totalmente diferente al de subsecuentes movimientos literarios, que cualquier intento de llegar a la verdad partía de la aceptación de la verdad individual. Zum Felde explica esta posición en términos amplios: “Ese principio común es el *individualismo*, el producto mental más genuino y característico del último tercio del siglo XIX. El individualismo —en sus diversas manifestaciones éticas y estéticas— es hijo del pesimismo filosófico que, considerando *ilusiones* lo que el hombre había tenido hasta entonces por *principios* inmutables de su razón y como ideales fundamentales de su existencia, dejó subsistente, como única verdad, al individuo, al *yo*, término irreductible de toda realidad. . .”⁶¹ En pocas palabras: los poetas iluminados deben confiarse a sí mismos la tarea de encontrar la verdad que buscan.

El ideal reconocido y singularizado por todos los modernistas es la belleza, pero éste es un esteticismo lejano de la frivolidad. Aspiraron emular en su poesía la perfección del universo que está oculta para la mayoría. Sus modelos estuvieron tanto en la naturaleza como en el arte. Pues si bien los modernistas se habían alejado de los moldes y restriccio-

61 Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, p. 43.

nes de su propia cultura, encontraron en el arte de otras la libertad y la belleza que buscaban. Como lo señala Sarduy, el escritor modernista vio con frecuencia al mundo filtrado por un paisaje estetizante que ofrecía una visión armoniosa y ordenada del universo. De manera similar, el modernista intentó cultivar materiales e instrumentos para definir y evocar sensaciones con objeto de poner nuevamente a los lectores en contacto con la belleza del mundo que los rodeaba.

Estas características del modernismo se reconocen ampliamente. Lo que no se ha notado es que tomaron como plataforma la cosmología desarrollada bajo el influjo de la tradición esotérica adoptada por los escritores románticos y simbolistas del siglo XIX. La base de esta cosmología es el concepto pitagórico de la armonía del mundo y, como se mostrará en el siguiente capítulo, es en el pitagorismo esotérico donde Darío encontró un marco de referencia filosófico adecuado para estructurar su mundo poético, sus esperanzas y sus miedos.

II. EL PITAGORISMO ESOTÉRICO EN LA IDEA DARIANA DEL UNIVERSO

SI LA importancia capital del pitagorismo esotérico en la creación poética de Darío ha sido pasada por alto, con la de su búsqueda de la armonía y la unidad no ha sido así. Pedro Salinas, en la conclusión de *La poesía de Rubén Darío*, encuentra la base común unificadora de los tres temas del amor, el arte y la sociedad, en la frustración que sufría Darío frente a las insuficiencias de la condición humana —en especial ante el tiempo— en su lucha contra el destino y, finalmente, en su creciente búsqueda de la paz.¹ Miguel Enguídanos, quien toma las ideas de Salinas como punto de partida, considera la tensión generada por esta constante insatisfacción ante el destino humano, como el origen de la evocación artística del poeta.² En sus propios términos, Enguídanos destaca la negación de Darío a aceptar el mundo imperfecto que se le ha dado. Ambos críticos destacan, por lo tanto, de manera indirecta, que Darío es un continuador del anhelo romántico y simbolista del paraíso del que el individuo moderno ha sido expulsado. El poeta lucha por descubrir el orden oculto del cosmos —un orden que, él confía, es, en esencia, música ideal y belleza— y por incorporar ese orden a su vida y obra. La tensión se genera por la posibilidad del fracaso: la posibilidad de que será incapaz de reconocer el pulso de la creación o de controlar las fragilidades humanas que lo alteran. Darío encuentra, finalmente, un marco de referencia para sus esperanzas y sus miedos en el pitagorismo esotérico.

Como sus antecesores románticos y simbolistas, el joven Darío rechaza las ideologías dominantes del día que bien pocas soluciones ofrecían a su sensación de fragmentación y alienación. Prefiere recurrir, en cambio, a las antiguas concepciones del universo. Su sensibilidad ante el medio tropical exuberante que lo rodeaba desde su nacimiento, así como su carácter religioso (y hasta supersticioso) se combinaron para

1 Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, pp. 283-286.

2 Miguel Enguídanos, "Inner Tensions in the Work of Rubén Darío", *Rubén Darío Centennial Studies*, traducción de Cecile Wiseman, Miguel González-Gerth y George D. Schade, compiladores, pp. 14-15.

producir en él cierta propensión a ver a Dios en la naturaleza.³ Ya desde 1879 Darío une a la naturaleza y a Dios cuando describe el rugido del mar como “el eco tremendo / de la voz del Señor.” También percibe desde entonces al mundo entero como un organismo vivo, pues en el “seno profundo [del mar] / fuerte palpita el corazón del mundo”.⁴ En 1880, en “Desengaño”, escribe (p. 7; primera elipsis del original):

Era, en fin, todo armonía;
era todo allí grandeza;
sonreía Naturaleza
al contemplar aquel día. . .

Pero del Sol asomó
la faz pura y soberana,
y entre celajes de grana
la aurora se dispó;

y derramó los fulgores
de su lámpara esplendente,
dando vida a la simiente
y fecundando las flores. . .

En este caso, Darío adapta el Génesis I:31: “Y vio Dios todas las cosas que había hecho; y eran en gran manera buenas”,* a su noción panteísta de la fusión de Dios y la naturaleza. La armonía descrita se deriva de la unidad de la vida manifiesta en la operante unión del sol y la tierra. En “el año lírico” de *Azul* (1888), Darío transforma el monocordio universal pitagórico en “lira universal” y ve la canción de las aves en resonancia simpática con una de sus cuerdas (p. 517). En este breve pero expresivo pasaje, reafirma su fe en el orden musical del universo, el cual puede estar escondido, pero puede ser rescatado y restablecido como la base de la poesía y la vida.

³ En la cima de su carrera Darío recordó que desde su niñez solía apartarse de la diversión y que solía irse solo a mirar cosas al cielo y al mar, dada su naturaleza triste y pensativa. Agrega: “Debo decir que desde niño se me infundió una gran religiosidad que llegaba a veces a la superstición” (*Autobiografía, Obras completas*, I, pp. 28-29).

⁴ Rubén Darío, *Poetas completas*, pp. 248-251. Las citas en el texto son de esta edición.

* Ésta y las subsecuentes citas de las Escrituras serán tomadas de la versión del R. P. Serafín de Ausejo, O. F. M., Herder, Barcelona, 1967 (T.).

Darío encontró apoyo para esta respuesta intuitiva y para esta interpretación poética del universo en las tendencias intelectuales que le venían de Europa. Su familiaridad con los escritos de Victor Hugo y, poco después, sus amplias lecturas de los poetas románticos y simbolistas reforzaron su juvenil tendencia a una visión panteísta del mundo.⁵ Estas lecturas, poco después, fueron complementadas por la entusiasta inmersión de Darío en la doctrina ocultista, particularmente en la que compendió Edouard Schuré en *Los grandes iniciados*. Dada la confluencia de estas tradiciones literarias y esotéricas, las actitudes tempranas de Darío comenzaron a cuajar en una concepción coherente del universo como un ser singular animado por un alma única y divina. Esta creencia en que Dios es el Uno que lo es todo es la fundamentación del pitagorismo esotérico y la clave de la visión unificadora de Darío. Por medio de ella descubre no sólo la unidad de todos los elementos de la creación, sino también la unidad de lo masculino y lo femenino y la de la vida y la muerte.

El pitagorismo esotérico sostiene que todo el universo es Dios, y como la Gran Mónada está compuesta de armonía, el universo todo es un desdoblamiento armónico de su ser divino. Aunque Dios es uno, actúa como una Diada creativa, la unión del Eterno Masculino y el Eterno Femenino. En cuanto que los individuos y el universo se consideran creados a la imagen de Dios, el hombre primordial se concibe como un andrógino cósmico caído al mundo bisexual y material. Es necesario entender la armonía del macrocosmos para poder imitarlo y establecer un orden divino similar en el microcosmos, y así acceder al "orden del alma" y aproximarse al primordial antepasado indiviso.

Aunque los pitagóricos sostienen que Dios es omnipresente, imaginan que todos los elementos de la creación se articulan en una jerarquía basada en su grado de espiritualidad y semejanza con Dios. Para que el alma humana haya conseguido su actual condición, tuvo que recorrer todos los reinos de la naturaleza, evolucionando gradualmente a través de una serie de innumerables existencias. Lo que es más, se cree que el

⁵ Mientras estaba en El Salvador de 1882 a 1883, Darío llegó a conocer bien la poesía de Victor Hugo bajo el tutelaje de Francisco Gavidia y, sin duda, estuvo expuesto al panteísmo y al gnosticismo del poeta francés, que, en buena medida, se originaba en sus lecturas del ocultismo (Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 21, 24-25). En 1888, cuando escribió "Catulle Mendès: Parnasianos y decadentes", Darío ya estaba en posesión de un profundo conocimiento de la estética simbolista.

alma adquiere conciencia de que el eslabón entre ella y su compañero exterior, el Espíritu, es insoluble aunque la muerte rompa la adhesión del alma al cuerpo. De manera acorde, la muerte se contempla como un “nuevo sueño” o un “delicioso desmayo” durante el cual el alma recibe la enseñanza jerárquica del círculo del amor divino. La alternación entre la vida y la muerte es, por tanto, necesaria para el desarrollo y la purificación del alma.⁶

Todos estos principios se basan —y se hallan inextricablemente ligados— en la creencia en la unidad de la vida. Este credo constituye el marco filosófico de toda la producción poética de Darío y sustenta su fe en un universo ordenado, inteligente y descifrable. Y si rara vez aparece aislado, se yergue sólidamente en la médula de siete poemas capitales escritos entre 1895 y 1908. En estos poemas Darío explora, por medio de conceptos derivados del pitagorismo esotérico, las posibilidades de la percepción humana y de su poder para conseguir la perfecta armonía. Darío reconoce que la gente aspira a reintegrarse al orden del cosmos, pero también reconoce que su naturaleza disociadora posibilita el fracaso. La tensión resultante, a la que ya aludimos antes, se expresa en ocasiones admonitoriamente, pero, por lo general, va sutilmente contenida dentro de aspiraciones y órdenes que el poeta se dirige a sí mismo. En el “Coloquio de los centauros” —la primera alusión sutil a la mitología y doctrina esotéricas— la figura del centauro, una criatura mixta que encarna los elementos opuestos de la inteligencia y la bestialidad, subraya la conciencia que tiene el poeta de la incertidumbre del destino humano. Aunque algunos centauros hablan en nombre del comportamiento inmoderado, la ira y la discordia, Darío, optimistamente, cierra filas con Quirón, la voz de la armonía, el orden y la sabiduría. En algunos poemas tardíos, la visión de su propio destino es menos confiada.

Como lo señala Arturo Marasso, con la redacción de este complejo poema en 1895, Darío expresa un cambio que se estaba efectuando durante sus años en Buenos Aires: “Por su espíritu, Rubén, que está escribiendo el *Coloquio de los centauros*, pasa a ser un nuevo poeta que encuentra un espacio infrecuentado en la ascensión de sus investigaciones interiores. Se ha iniciado. . . en el saber que anima el estilo. . . Volverá a transfundir en la lengua lírica la esencia metafísica. . . Se impregnó de Plotino. . . Se inicia también en el simbolismo hermético.”⁷ Aunque el

6 Edouard Schuré, *The Great Initiates*, pp. 331-339.

7 Arturo Marasso, “Nuevos aspectos de Rubén Darío: La canción de los

cambio en el joven poeta es menos radical de lo que Marasso se imagina, por primera vez Darío se centra y explora extensamente el problema de la unidad de la vida y todas sus ramificaciones, o, como él mismo escribió años más tarde, examina “las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique”.⁸ Para llevar a cabo este examen, Darío astutamente recurre al centauro, pues contadas imágenes son más adecuadas para la discusión sobre el parentesco de toda vida que esta criatura, mitad animal y mitad hombre.

Como la esfinge egipcia y el minotauro asirio, el centauro posee significación para la evolución espiritual ocultista, pues en él la forma humana surge del cuerpo de la bestia. Como el signo de Sagitario, el centauro, usualmente representado con un arco y una flecha en una mano, es un símbolo de ambición y voluntad. Así como apunta su flecha hacia las estrellas, los hombres apuntan hacia un blanco que está más allá de su alcance. En el poema, la naturaleza compuesta del centauro es acentuada por Folo (p. 574):

El biforme ixionida comprende de la altura,
por la materna gracia, la lumbre que fulgura,
la nube que se anima de luz y que decora

osos: Filosofía y hermetismo”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1951, p. 53. Aunque Marasso reconoce la presencia de temas ocultistas en el poema, deja de explorar el papel fundamental que la tradición esotérica tuvo en la formulación y en la ejecución del poema. Véase, también de Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, pp. 73-108, y más reciente, “El universo el verso de su música activa” de Guillermo Sucre, en *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, pp. 35-38. Otros estudios del “Coloquio” se han detenido casi exclusivamente en el aspecto de los modelos y las fuentes literarias. María Teresa Maiorana, por ejemplo, analiza el poema comparándolo con “Le centaure” de Maurice de Guérin, “La mort du centaure” de Luis de Ronchard y “La Grèce et la Sicile” de J. M. de Hérédia (“‘El coloquio de los centauros’ de Rubén Darío”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 23 [1958], pp. 185-263). René Durand entiende los centauros de Darío como el producto de una larga tradición al mismo tiempo que como signos de tendencias culturales y literarias inmediatas (“El motivo del centauro y la universalidad de Rubén Darío”, *La Torre*, 15 [1967], pp. 71-97). Marie-Josèphe Faurie examina las fuentes francesas del “Coloquio” en *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, pp. 29-48. Arturo Echeverría toma como punto de partida las fuentes mitológicas del poema. Procede después a desarrollar algunas observaciones importantes en relación a la estructura del poema y a sus temas centrales (“Estructura y sentido poético del ‘Coloquio de los centauros’”, *La Torre*, 17 [1969], 95-130).

⁸ Rubén Darío, *Historia de mis libros, Obras completas*, I, 209.

el pavimento en donde rige su carro Aurora,
 y la banda de Iris que tiene siete rayos
 cual la lira en sus brazos siete cuerdas; los mayos
 en la fragante tierra llenos de ramos bellos,
 y el Polo coronado de cándidos cabellos.
 El ixionida pasa veloz por la montaña,
 rompiendo con el pecho de la maleza huraña
 los erizados brazos, las cárceles hostiles;
 escuchan sus orejas los ecos más sutiles;
 sus ojos atraviesan las intrincadas hojas,
 mientras sus manos toman para sus bocas rojas
 las frescas bayas altas que el sátiro codicia;
 junto a la oculta fuente su mirada acaricia
 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.
 Tal el hijo robusto de Ixión y de la Nube.

Dado que los centauros, se dice, nacieron de Ixión y de una nube, los aspectos más espirituales de su carácter supuestamente se deben a la herencia materna. Sus emociones viles les vienen de su padre, cuyo comportamiento incorregible fue severamente castigado por Zeus. La fisura en la personalidad de los centauros acentúa la fusión de los contrarios. Semeja también la naturaleza humana y la tensión interna de la poesía de Darío.⁹

Como Darío, los centauros aspiran comprender los fenómenos celestiales —luces, nubes, arco iris y cambios de estación— al mismo tiempo

⁹ Por ejemplo, Salinas, en su declaración final, indica una división similar en la naturaleza del erotismo de Darío: “Pero este eroticismo rubeniano, ése tan complejo, por razón de su naturaleza trágica y agónica, de su condición insatisfactoria, funciona con respecto a las potencias del ser humano, por modo centrífugo, impulsándolas del otro lado de la raya de su círculo lindante, disparándolas ansiosamente hacia otro espacio. Por eso se le puede dar como última y definitiva calificación la de *lo erótico trascendente*” (*La poesía de Rubén Darío*, pp. 208-209). En su análisis de la figura del centauro, empero, su insistencia es un poco diferente. Señala una división entre “lo erótico del animal” y “lo humano”: “. . . lo erótico del animal —fuerza ciega del instinto, poder bruto— se combina con lo humano, significando la dualidad que yace en el amor, lo posesivo puro, animal, y algo que es superior, que está por encima, lo puesto por el hombre” (*ibid.*, p. 93).

que reaccionan con desenfrenado placer sensual a las circunstancias físicas que los rodean. Y si Darío los hace percibir el orden armonioso del universo en los siete colores del iris, que recuerdan a las siete cuerdas de la lira y a la música de las esferas, también delata, en la segunda mitad del párrafo citado, el potencial destructivo de los centauros. Ellos afirman su libertad aplastando la “maleza huraña” que, como “cárceles hostiles”, los retiene en su paso por el paisaje. Esta irrefrenable energía se empareja con una sensualidad ilimitada. Oyen, ven, tocan y saborean con placer y sutileza agudos y sus miradas deseosas “acarician” a las ninfas del “séquito de Diana”. Pero es la unidad de su ser la que subrayan los últimos versos: “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” (p. 574).

En su habitual, sumaria forma, Quirón, la figura cardinal del poema, confirma el hincapié que hace Folo en la unidad de los opuestos: “Sus cuatro patas, bajan; su testa erguida, sube.” Los verbos “bajar” y “subir” destacan los polos del comportamiento del centauro. Aspira a lo divino, pero puede caer en lo bestial. En efecto, el poema nace de la búsqueda de la conciliación de la tensión existente dentro de los centauros, pero también de la búsqueda de su reintegración a un universo armonioso y bien ordenado. Descubren en la mágica “Isla de Oro” el orden secreto del cosmos que, a su vez, aclara el papel apropiado de la sexualidad y la muerte. Como resultado, el “Coloquio” representa un interludio paradisiaco en el agitado mundo moderno, o bien, en otras palabras, una utopía poética. La resolución del sufrimiento y la discordia es dirigida por Quirón, el más sabio de los centauros, quien, según Reto, es la fuente de la verdad buscada por el género humano.

La conspicua ubicación de la palabra “harmonía”, así como la cuidadosamente elaborada descripción del ambiente en el poema, subrayan desde el principio la subyacente armonía de la naturaleza con la que los centauros aspiran a concertarse. Todo el “Coloquio” sucede “En la isla en que detiene su esquiife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta / de las eternas liras se escucha” (p. 572). El argonauta que, solitario, navega los mares tras el Ensueño inmortal y que sólo se detiene en la isla donde se siente la concordia fundamental de la existencia, es el poeta. Esta asociación del poeta con el argonauta continúa a través de la poesía de Darío y puede tener sus raíces en la imagen romántica que identifica al visionario con el hijo pródigo que vaga en busca de un “hogar”. Además la palabra “esquiife” trae consigo ecos de

“Le bateau ivre” de Rimbaud. Como lo señala María Teresa Maiorana: “Un ‘argonauta’. Se habla de ellos, por lo general, en plural. El singular destaca fuertemente una soledad acentuada aún más por la palabra ‘esquife’. La soledad que desafía al mar en su cáscara de nuez no puede ser sino la del poeta.”¹⁰

El pulso de la música celestial sentido por el poeta repercute en el galope rítmico de los centauros y en la palpitación del océano por el que todos los centauros se sienten instintivamente atraídos. El mar no es sólo un ornamento en el dibujo verbal que el poema construye, y la propia declaración de Darío sobre el “Coloquio” subraya su importancia: “Y bajo un principio pánico, exalto la unidad del Universo en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar.”¹¹ Como señala Alan S. Trueblood en su artículo “Rubén Darío: the Sea and the Jungle”, el mar ocupa un lugar determinante en la imaginación poética de Darío, pues desde el principio de su carrera advierte en él el latido de un inmenso corazón.¹² Las conclusiones de Trueblood sobre el simbolismo de la cigarra son igualmente aplicables a la imagen del mar:

Nos lleva al núcleo genético del arte de Darío, una zona en la que la naturaleza, la vida consciente del hombre y su impulso creativo se coordinan en una suerte de simbiosis de la que el poema adquiere su vida. El ritmo y el eco de los corazones humanos, el peso y las sonoridades de los versos del poeta, el llamado pulsante del insecto y el flujo del agua en la playa del mar son ritmos y sonidos que pertenecen, a fin de cuentas, a una sola armonía, y es esta música la que el poeta desea percibir. Advertimos aquí una predisposición por parte de Darío hacia el pitagorismo que más tarde será patente en su visión del arte, la vida y el espíritu, así como de su congruencia esencial, y observamos también un indicio temprano de la “armonía de las esferas” con la cual buscará afinar su arte.¹³

En el “Coloquio” el mar evoca el corazón único y pulsante del mundo que, a su vez, resuena por todo el universo y vibra en la poesía de Darío. El poeta difunde el mensaje de este pulso universal en el ritmo *staccato*

10 Maiorana, “‘El coloquio de los centauros’ de Rubén Darío”, p. 192.

11 Darío, *Historia*, p. 209.

12 Alan S. Trueblood, “Rubén Darío: The Sea and the Jungle”, *Comparative Literature Studies*, 4 (1967), p. 427.

13 *Ibid.*, pp. 431-432.

de la segunda, tercera y cuarta estrofas. El ritmo de estos versos y la descripción de los sonidos atronadores de los centauros que se aproximan, funcionan como una introducción en redoble al coloquio y acentúan su asunto básico: la vida toda es una extensión armoniosa de Dios.

Esta sensación de armonía es reforzada por los esquemas de sonido establecidos a lo largo del poema. El más bien rígido alejandrino pareado cobra nueva vida y flexibilidad en el "Coloquio" gracias a varias formas de encabalgamiento, así como por libres alternaciones entre varios alejandrinos. La uniformidad trocaica desaparece y Darío confía al alejandrino mixto la expresión del movimiento y la velocidad, como al alejandrino dactílico los pasajes más musicales.¹⁴ Además, la rítmica recurrencia de sonidos de las rimas pareadas consonantes evoca el pulso ordenado del cosmos.

El acuerdo fundamental entre los elementos del universo al que se alude y que es sugerido acústicamente en los primeros 22 versos se demuestra de inmediato. El intento de Quirón por iniciar el coloquio es apoyado por la naturaleza; los tritones y las sirenas callan y los vientos se calman. Quirón propone tratar de "la gloria inmarcesible de las Musas hermosas / y el triunfo del terrible misterio de las cosas" (p. 573). Su proposición refleja ciertos supuestos básicos. La gloria de las musas es imperecedera, pues las artes que representan, así como las bellas diosas mismas, encarnan la eterna armonía del universo. A resultas de ello, la forma femenina funciona como un ejemplo más del orden universal que el poeta anhela emular en sus creaciones. Esta asociación del cuerpo femenino con la poesía es particularmente fuerte para Darío. Como se señala en el primer capítulo, la creación —poética o de otro tipo— se entiende en términos sexuales. Él, por tanto, asocia al lenguaje, la "carne" de la poesía, con la mujer. Para llegar a ser poesía, el lenguaje debe inseminarse de "música ideal". Por lo tanto, la gloria de la cual Quirón desea hablar sólo es manifiesta en esos casos en los que el artista ha logrado inseminar los materiales de la creación artística con las ideas que animan la perfección cósmica. Esta perfección es el "misterio de las cosas"; se halla enraizada en la unidad de toda la vida en y a través de Dios.

La sugerencia de Quirón se acepta después del discurso en el que Reto lo alaba con alusiones a las historias que rodean su muerte. Quirón era célebre por su bondad y sabiduría, tanto que los más distinguidos

14 Tomás Navarro Tomás, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, pp. 420-421.

héroes de la mitología griega, como Jasón o Aquiles y Esculapio, el gran médico, estaban confiados a él. Hércules también era su amigo, pero cuando peleaba con los otros centauros lastimó a Quirón inadvertidamente, por lo que, aunque inmortal, éste eligió la muerte. Quirón entregó su inmortalidad a Prometeo, quien, según una historia, fue castigado por conseguir que los seres humanos no solamente merecieran el fuego sino también las mejores partes de los animales sacrificados. Prometeo había sido advertido de que su sufrimiento no tendría fin hasta que un Dios muriera libremente por él. Aunque parecía irracional esperar tal sacrificio de otro, Quirón se ofreció y Zeus lo aceptó como sustituto. Después de su muerte, Quirón fue ubicado entre las estrellas en la figura de Sagitario.

Estas consideraciones introductorias sobre Quirón reaparecen hacia el final del "Coloquio". Estas referencias finales a la muerte de Quirón cierran el círculo del poema y explican el papel de la mortalidad dentro de la visión pitagórica de la vida. La discusión sobre este asunto, que continúa a lo largo del poema, es iniciado por Abantes, quien, obedeciendo la orden de Quirón, comienza por alabar a la naturaleza, vientre de la existencia y germen de la vida (p. 573):

Himnos a la sagrada Naturaleza; al vientre
de la tierra y al germen que entre las rocas y entre
las carnes de los árboles, y dentro de humana forma,
es un mismo secreto y es una misma norma:
potente y sutilísimo, universal resumen
de la suprema fuerza, de la virtud del Numen.

El origen es imaginado nuevamente en términos sexuales al proponerse que la materia es el vientre de la creación. Con la implantación del espíritu, la semilla divina de la vida, lo inanimado cobra alma, los árboles adquieren vida y carne como sus semejantes humanos. El germen que yace en el corazón de toda vida animal, vegetal y mineral es uno, "un mismo secreto". Es el extracto, la esencia de la deidad suprema que lo penetra todo.

Quirón apoya y se explaya sobre la proposición de Abantes (páginas 573-574):

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;

en cada átomo existe un incógnito estigma;
 cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
 y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
 el vate, el sacerdote, suele oír el acento
 desconocido; a veces enuncia el vago viento
 un misterio, y revela una inicial la espuma
 o la flor; y se escuchan palabras de la bruma.
 Y el hombre favorito del numen, en la linfa
 o la ráfaga, encuentra mentor: —demonio o ninfa.

Quirón subraya la presencia de la vida en todo, hasta en lo que suele considerarse materia inerte. El parentesco que existe entre los objetos “inanimados” y los seres humanos se refleja aún más en la elección de un vocabulario humanizante por parte del poeta. Los objetos tienen apariencia, rostro y gestos; las hojas cantan, el viento enuncia y la espuma revela. Estas cualidades humanas no sólo señalan la relación simpática de la naturaleza con los hombres —lo que le permite comunicarles a ellos su mensaje—; también sugieren que la “humanidad” posee raíces en las formas menos elevadas de la vida y que se perfecciona por medio de la transmigración de las almas.

Por supuesto es el poeta/mago el más sensible a los signos de la vida y la armonía presentes en todas las cosas. Es el *vate* capaz de “leer” el gesto, el signo o el acertijo de las formas externas como indicadores del orden del universo y la inmanencia de Dios, certidumbres generalmente ocultas a la experiencia humana. La dificultad de tal logro queda destacada en los adjetivos empleados en esta sección del poema. Los signos de la naturaleza son extraños, misteriosos, desconocidos y poco familiares. No obstante, el poeta los entiende como si se tratara de su propio lenguaje. Ve en ellos un texto que interpretar y traducir.¹⁵

Los últimos dos versos resumen los puntos contenidos en esta sección de doce. El poeta es el favorito de Dios, pues donde posea la mirada, ya sea el agua o el aire, encuentra un espíritu guía que ha de enseñarle los secretos del cosmos. La “linfa” y la “ráfaga” se correlacionan en un orden inverso al de los anteriormente citados “viento” y “espuma”. Darío se aprovecha de las imágenes asociadas a estos dos elementos. El viento se identifica con la vida en virtud de su asociación con el aliento

15 Raymond Skyrme en *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition* compara esta parte con las “Correspondances” de Baudelaire y con los intentos de Hugo de “lire / Dans cet hiéroglyphe énorme: l'univers” (pp. 20-21, 30-31).

creativo o exhalación. La espuma del mar recuerda el flujo y el reflujo del océano y el palpitar de un corazón enorme. Juntos, evocan el pulso natural y el movimiento del universo hasta imponer convincentemente la presencia y la unidad de la vida.

En las siguientes dos secciones, la unidad de la vida se trata desde la perspectiva de una aparente discordia. Primero Folo, en el fragmento ya examinado, considera la división en la personalidad del centauro. Luego, Orneo traza el problema del bien y el mal a la tradicional manera occidental (p. 574):

Yo comprendo el secreto de la bestia. Malignos
seres hay y benignos. Entre ellos 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.

Orneo separa a las criaturas en categorías dualistas y absolutas: el bien y el mal, el amor y el odio, el placer y el dolor. Quirón no está de acuerdo e insiste en la unidad básica de la vida. Sostiene que todas las criaturas son manifestaciones de una sola fuerza vital. “Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo: / son formas del Enigma la paloma y el cuervo” (p. 575).

Como en una conversación real, en la que una sola palabra ocasiona una serie de respuestas, la palabra “enigma” provoca sendas consideraciones de parte de Astilo y de Neso. Tal como la emplea Quirón, el “enigma” es la aparente paradoja del pitagorismo: lo que, en esencia, es uno, en apariencia es muchos. Astilo recuerda entonces a la asamblea de centauros que la unidad subyacente se halla en las matemáticas y la música. Su comentario es: “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira” (p. 575). El viento impersonal mencionado previamente se convierte en un “soplo”, un soplo exhalado por alguna fuerza antropomórfica invisible que activa la lira universal y produce celestial música. De manera similar, este “soplo” infiltra el alma del artista, llevándolo a traducir la armonía universal en música o poesía. La relación entre la creación artística y el orden armónico del universo es clara. La respuesta de Neso a Astilo llama la atención sobre su vínculo con la mujer. “¡El Enigma es el rostro fatal de Deyanira!” Así, la conclusión de Skyrme se ve fortalecida: “Más allá de los estímulos físicos que el hombre haya encontrado en la mujer, ciertamente el poeta vio en el cuerpo femenino la encarnación del enigma del universo, y en el acto amoroso un sacramento de

comuni3n con su esp3ritu motivador, la m3sica y el misterio en una sola cosa. . . El amor es un medio de conocimiento, y en este sentido las im3genes er3ticas de Dar3o son met3foras de la cognici3n m3stica.”¹⁶

Mas en la medida en que el amor es un medio de conocimiento, la pasi3n lo es de la destrucci3n. Esta dicotom3a en la naturaleza del amor y en la relaci3n entre el hombre y la mujer se explora en los parlamentos de Neso, Eurito, Hipea, Odites y Quir3n. Estas partes est3n basadas en relaci3n de la batalla entre los centauros y los lapitas descrita por Ovidio en *Las metamorfosis*, libro XII.¹⁷ Neso comienza con recuerdos de su encuentro con Deyanira.

Seg3n el mito, Neso encontr3 a Deyanira cuando ella estaba camino de su casa despu3s de su boda con H3rcules. Los reci3n casados llegaron al r3o en el que el centauro hac3a las veces de barquero llevando a los viajeros de una a otra ribera. Neso, aprovechando que H3rcules hab3a preferido cruzar por su parte el r3o, intent3 raptar a Deyanira. Ella grit3 y, desde la orilla, H3rcules traspas3 el coraz3n de Neso con una flecha. Antes de morir, Neso le dijo a Deyanira que guardara un poco de su sangre y la usara como talism3n si alguna vez H3rcules amaba a otra mujer m3s que a ella.

Cuando Deyanira supo del amor de su marido por Yola, le mand3 a aqu3l un manto ungido con esa sangre. Cuando 3l se lo puso se sinti3 presa de un espantoso dolor, pero no muri3. Para aliviar su sufrimiento, H3rcules orden3 la construcci3n de su propia pira funeral.

Es s3lo en el contexto de esta historia original que el sentido del adjetivo “fatal” puede entenderse. La belleza de Deyanira suscit3 tal pasi3n en su enamorado que lo llev3 a la muerte. Neso evoca la memoria de su encuentro con Deyanira y hace de ella una presencia apenas removida cuando declara:

Mi espalda a3n guarda el dulce perfume de la bella;
a3n mis pupilas llama su claridad de estrella.
¡Oh aroma de su sexo!, ¡oh rosas y alabastros!,
¡oh envidia de las flores y celos de los astros!

¹⁶ *Ibid.*, p. 27. Ideas parecidas se desarrollan en el cap3tulo V, “El para3so encontrado: el amor sexual en la tradici3n esot3rica”.

¹⁷ Como lo indica Marasso, no s3lo tom3 Dar3o personajes de *Las metamorfosis*, sino que, m3s a3n, incorpor3 muchas de sus historias al poema, *Rub3n Dar3o*, pp. 79 y 96.

Sus emociones descontroladas se reflejan en los dos últimos versos, en el rompimiento de la estructura oracional y en la proyección de la envidia y los celos hacia las flores y los astros.

Por otra parte, Quirón desvía la discusión de las emociones viles suscitadas por las mujeres evocando la imagen de Venus, quien representa los atributos femeninos de la divinidad. No rechaza el comentario que ha hecho Neso sobre la belleza femenina. Simplemente subraya la integración de esa belleza a la armonía de la creación. Quirón toma la sensual frase de Neso “¡oh rosas y alabastos!” y desarrolla una visión unificada del papel femenino en el cosmos. El rosado y el blanco erógenos del cuerpo femenino se asocian al origen de Venus, quien surgiera de la blanca espuma del mar impregnada de la roja sangre de Urano (página 575):¹⁸

Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa
con la marina espuma formara nieve y rosa,
hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena.

Su nacimiento marino la sitúa dentro de un contexto que, para Darío, está lleno de asociaciones rítmicas y armónicas: las curvas de los hipocampos hallan un eco conceptual en las verdes ondas y en las caderas redondas de la diosa; estas “ondas” tienen un eco auditivo en el “redondas”, término que describe la forma femenina de Venus (p. 575):

Al cielo alzó los brazos la lírica sirena;
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. . .

Las ondulaciones rítmicas de la imagen verbal que, como indica Marasso, posee múltiples fuentes posibles, destacan sobremanera las originales conclusiones de Darío sobre el influjo de Venus en el mundo.¹⁹

¹⁸ La afirmación de Darío de que Venus nació de la sangre de Urano, que era abuelo de Quirón, no es del todo correcta. Como lo hace notar Marasso, el error viene del soneto de Hérédia “La naissance d’Aphrodite”, *Rubén Darío*, p. 84.

¹⁹ Marasso identifica una serie de fuentes verosímiles para las imágenes utilizadas por Quirón en la sección que describe el nacimiento de Venus: “Darío en el elogio de Venus está cerca de Hesíodo y del himno a Venus del *Khiron* de Leconte

Para el poeta, la creación de Venus se identifica con el origen del concepto mismo de la diosa o con el acto de ser nombrada; ambos actos llenan el vacío con una profunda, resonante armonía de existencia significativa y de comunicación, fenómeno dual sólo comparable a la creación poética (p. 575):

. . . Los confines
del mar llenó el grandioso clamor; el universo
sintió que un hombre harmónico, sonoro como un verso,
llenaba el hondo hueco de la altura: ese nombre
hizo gemir la tierra de amor: fué para el hombre
más alto que el de Jove, y los númenes mismos
lo oyeron asombrados; los lóbregos abismos
tuvieron una gracia de luz. ¡VENUS impera!

La mención de su nombre manda un compasivo lamento de amor a través de la tierra, y los tétricos abismos se llenan de luz. Venus, en realidad todas las mujeres, ilumina la senda de la consonancia. Es el Eterno Femenino en Dios, la divina sustancia de la creación y la encarnación de la armonía. Es, en palabras de Schuré, “la viva tierra y todas las tierras junto con los cuerpos que ellas abarcan, en los que las almas se incorporan. . . (Ella es) la gran alma del mundo, que da la vida, preserva y renueva. . .” (p. 575):²⁰

Ella es entre las reinas celestes la primera,
pues es quien tiene el fuerte poder de la Hermosura.
¡Vaso de miel y mirra brotó de la amargura!
Ella es la más gallarda de las emperatrices,
princesa de los gérmenes, reina de las matrices,
señora de las savias y de las atracciones,
señora de los besos y de los corazones.

de Lisle, sin olvidar a Lucrecio: *Hominum divumque voluptas, Alma Venus*. Laurant Tailhade escribió con este encabezamiento un *Hymne à Aphrodite*. . . En los alejandrinos descriptivos de Venus y de su cortejo marino, el poeta no olvida al siglo XVIII, la apoteosis de la diosa en los cuadros de Albani y de Boucher que reproduce Ménard en su *Mitología*; el poeta adapta algunas expresiones del texto de Ménard y de la explicación de la pintura: ‘hocicos de hipocampos’, ‘tritónicas melenas’. Marasso también recuerda la inolvidable pintura de Botticelli (*Rubén Darío*, p. 84).

²⁰ Schuré, *The Great Initiates*, pp. 315-316.

La belleza, que tiene su epítome en Venus, es la manifestación de la perfección divina y el orden universal. Es “la lírica sirena” porque la armónica proporción de sus partes y su consonancia con el orden universal revelan que su esencia es la música. Por esa razón es la medida dariana del logro artístico y, como la poesía, es capaz de convertir toda amargura en “miel y mirra”.²¹ Aleja de la discordia al hombre y lo acerca a la meta de la asimilación de la música de las esferas. Además, como aspecto femenino de la divinidad, Venus también es la fuente universal del fluido vital de la existencia (“las savias”) que corre a través de todos los elementos de la naturaleza. Esta imagen refuerza las connotaciones de los primeros versos de ese fragmento. Si Darío advierte en el océano el pulso de un enorme corazón que testimonia la perpetuación de la vida, también fija en el amor y su resultante taquicardia un paralelo microcósmico. Venus, nacida del océano, contiene en sí misma la sangre vital de la creación que fluye por doquier gracias a sus equivalentes humanos, las mujeres, y las emociones que ellas suscitan.

Estas emociones sólo significan una cosa para Eurito, pues sus ideas sobre las mujeres giran exclusivamente sobre su rapto de Hipodamia, a la que se llevó el día de su boda con Pirítoo, lo que inició la batalla entre los lapitas y los centauros. Los lapitas, seres mitológicos que habitaban las montañas de Tesalia, estaban gobernados por Pirítoo, quien, hijo de Ixión, era medio hermano de los centauros. Cuando Pirítoo se casó con Hipodamia e invitó a los centauros a las bodas, éstos trataron de raptar a la novia y a las otras mujeres. El sangriento conflicto culminó con la derrota de los centauros. Por esta razón Hipea denuncia, llena de ira, a las mujeres como engañosas, traidoras y mortíferas (p. 576):

Yo sé de la hembra humana la original infamia.
 Venus anima artera sus máquinas fatales;
 tras los radiantes ojos ríen traidores males;
 de su floral perfume se exhala sutil daño;
 su cráneo oscuro alberga bestialidad y engaño.

²¹ Cfr. “Yo soy aquel que ayer no más decía” en el que Darío escribió (página 629):

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

La gracia exterior de la mujer y su aparente acuerdo con la creación, según Hipea, ocultan su verdadera naturaleza engañosa y bestial. Su forma de ánfora y su risa —que recuerda un riachuelo irisado y rizado— disfrazan su temperamento ponzoñoso. De ahí que, a juicio de Hipea, sea peor que la hembra de cualquier otra especie (p. 576):

Tiene las formas puras del ánfora, y la risa
del agua que la brisa riza y el sol irisa;
mas la ponzoña ingénita su máscara pregona:
mejores son el águila, la yegua y la leona.
De su húmeda impureza brota el calor que enerva
los mismos sacros dones de la imperial Minerva;
y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte,
hay un olor que llena la barca de Caronte.

Como el ardor físico mina la fuerza del cuerpo, el celo de la pasión que emana de la “húmeda impureza” de la mujer debilita el poder de raciocinio masculino. El comportamiento irracional consecuente se hace manifiesto junto a un absoluto desinterés en la vida. Como resultado de lo anterior, Hipea describe los pechos femeninos como “lirios del Aqueronte”, el río de infortunio que fluye hacia los límites exteriores del submundo. Tienen, también, el olor del bote que emplea Caronte para llevar las almas de los muertos a las puertas diamantinas del Hades: el de la muerte.

El contraste entre el discurso de Hipea y el de Quirón evidencia la fundamental escisión en la idea de la mujer que tienen los centauros. Mientras que Hipea asegura que la mujer es la causa de toda discordia, muerte y destrucción, Quirón señala que es el origen de la armonía, el arte y la vida. La solución del conflicto no se encuentra, como lo sugiere Odites, en las encantadoras y atractivas formas terrenas de la mujer, sino en la unidad del universo. Quirón es el primero en retomar este argumento inicial. Lo hace, por cierto, introduciendo la creencia esotérica en la naturaleza andrógina de los seres humanos.

Según la doctrina esotérica, aunque Dios es uno, actúa como una diada creativa y contiene en sí al Eterno Masculino y al Eterno Femenino. En tanto que creado a imagen de Dios, Adán es imaginado también como un andrógino. Su caída en el mal se identifica con su ingreso a un mundo material y bisexual. El regreso a la unión entre el hombre y la mujer se convierte en un medio para percibir el deleite original de la unidad y para intuir el estado divino. En general, el matrimonio es el ve-

hículo para alcanzar nuevamente el estado andrógino original o, como dice Quirón, la fórmula para que Cenís pueda devenir Ceneo. Esta imagen, como muchas otras del poema, proviene de la narración de la batalla entre los centauros y los lapitas. Ceneo era, originalmente, una hermosa doncella llamada Cenís que era amada por Poseidón y que, a solicitud de ella, el dios convierte en hombre (p. 576):²²

Por suma ley, un día llegará el himeneo
que el soñador aguarda: Cinis será Ceneo;
claro será el origen del femenino arcano:
la Esfinge tal secreto dirá a su soberano.

De acuerdo con la declaración de Quirón, el matrimonio que aguarda el visionario y que sacramenta la más alta ley del universo situará al amor sexual dentro del contexto del pacto universal. Habrá de restaurar a los humanos a su condición andrógina original y les permitirá comprender el orden del cosmos. Quien comprenda el orden del cosmos entenderá el papel de la mujer y dominará el enigma de la Esfinge, que, tradicionalmente, es un significado final que permanece siempre alejado de la comprensión humana. Tal individuo habrá conseguido un grado de perfección espiritual tan alto que se aproxime a la existencia espiritual original en la unión con Dios y se dispondrá para la inmortalidad, tema de importancia capital en la parte final del poema.

El asunto de la unidad de los sexos vuelve a traer al coloquio la discusión de la unicidad de la creación. Clito sostiene que la humana es la forma de vida más alta en la tierra y la meta de la evolución terrena. Entre todos los individuos, los visionarios son los mejores porque perciben los significados ocultos de la existencia. Caumantes, sin embargo, rechaza este hincapié en la humanidad. Propone en cambio que todas las criaturas, si bien divergentes en lo exterior, son formas de una sola fuerza vital. Luego recurre a la figura del monstruo, que representa la unidad de la creación a pesar de su aparente diversidad. Su única concesión a Clito aparece en los tres finales versos de su discurso (p. 577):

Naturaleza sabia, formas diversas junta,
y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,
el monstruo, siendo el símbolo, se viste de belleza.

²² Ovidio, *Las metamorfosis*, XII, véase pp. 172 ss.

Los monstruos o seres compuestos han sido creados por una naturaleza sabia que intencionadamente elige unir formas divergentes. Aunque la naturaleza tienda hacia el *status* humano por medio de una serie de encarnaciones, el monstruo es el símbolo del espectro de la vida, bello en su elocuencia o, como dice Darío, “El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe” (p. 577).

Los seres compuestos a los que se refiere Caumantes son, además del centauro, los sátiros, Pan, las sirenas y el Minotauro. En la mitología griega, los sátiros son deidades de los bosques que se representan como hombres con características de macho cabrío y se asocian con los poderes lujuriosos y vitales de la naturaleza. Pan, dios alegre y musical, semeja al sátiro en lo que tiene de macho cabrío —cuernos y pezuñas— y en que vive en la espesura de los bosques y montañas. Las sirenas son ninfas marinas que inducían a los marineros a su destrucción con la dulzura de su canto; se les ha llegado a identificar con otro tipo de sirenas (las legendarias criaturas marinas con torso y cabeza de mujer y cola, de pez). El Minotauro, fruto de la unión entre Pasifae, esposa de Minos, y un toro, es mitad hombre y mitad toro. Caumantes ve en todas estas criaturas la fusión de los contrarios: la vida humana y la animal se reúnen en el centauro, la pasión sexual y la furia armoniosa en el sátiro, la armonía de la vida rústica y el ritmo del cosmos en Pan, los encantamientos hechizantes y la música idílica en la voz de la sirena, Pasifae y el toro en el Minotauro (p. 577):

en el Centauro el bruto la vida humana absorbe;
 el sátiro es la selva sagrada y la lujuria:
 une sexuales ímpetus a la armoniosa furia;
 Pan junta la soberbia de la montaña agreste
 al ritmo de la inmensa mecánica celeste;
 la boca melodiosa que atrae en Sirenusa,
 es la fiera alada y es de la suave musa;
 con la bicorne bestia Pasifae se ayunta.

Los elementos contrastantes que forman el centro del argumento de Caumantes se seleccionan cuidadosamente para ejemplificar la aparente, aunque engañosa, diversidad de la vida. “La selva sagrada” se contrasta con “la lujuria”, “sexuales ímpetus” con “la armoniosa furia”, y “la soberbia de la montaña agreste” con “el ritmo de la inmensa mecánica celeste”. Tal y como Darío aclara en “Yo soy aquel que ayer no más decía”, el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*, es en el bosque

sagrado donde los iniciados perciben la palpitación del corazón divino del cual aprenden el arte del ritmo y la armonía (p. 629):

Mi intelecto libré de pensar bajo,
 bañó el agua castalia el alma mía,
 peregrinó mi corazón y traje
 de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
 emanación del corazón divino
 de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
 fuente cuya virtud vence al destino!

La “sagrada selva” es un bosque en el que los movimientos salvajes de la vida han sido disciplinados y obligados a pulsar en ritmo con el corazón divino (que aparece también en el primer verso del discurso de Caumantes). Está unido al concepto de “lujuria” en tanto que es un desarrollo iluminado y rítmico que se inició en una forma menos elevada. Lo mismo puede decirse de “la armoniosa furia” y los “sexuales ímpetus”, que le hacen paralelo a los anteriores dos conceptos. Una correspondencia similar se halla entre “la soberbia de la montaña agreste” y “el ritmo de la inmensa mecánica celeste”. El orden perfecto que es el ritmo del mecanismo celeste es —si bien en un estado más tosco, menos refinado— la soberbia de la montaña agreste. El mismo pulso vital está presente en la lejana cima y en la magnífica estructura de los cielos.

Estas parejas de comparaciones también subrayan de nueva cuenta la tensión latente que marca toda la obra de Darío y, en particular, del “Coloquio”. Destacan la conciencia dariana de que los seres humanos poseen en sí mismos el poder —y, de hecho, la responsabilidad— para ascender, para ser más espirituales, divinos y ordenados en su alma, o bien para descender a lo bestial y caótico.

Mientras que el discurso de Caumantes se centra en la resolución de los contrarios en seres compuestos, Grineo lleva su interés aún más abajo en la escala de la existencia. Habla de los objetos inanimados que asegura amar tanto como Hesíodo, el gran poeta de la vida sencilla. Quirón apoya el curioso motivo de los afectos de Grineo al reafirmar la más fundamental de las creencias esotéricas pitagóricas: el universo entero está permeado de una divina, única alma. La respuesta de Grineo a Quirón explica su apego a las piedras y las rocas (p. 577):

He visto, entonces, raros ojos fijos en mí:
los vivos ojos rojos del alma del rubí;
los ojos luminosos del alma del topacio,
y los de la esmeralda que del azul espacio
la maravilla imitan; los ojos de las gemas
de brillos peregrinos y mágicos emblemas.
Amo el granito duro que el arquitecto labra
y el mármol en que duermen la línea y la palabra.*

Para Grineo las piedras y las rocas no son inanimadas; las ve más bien como si encerraran seres rudimentarios que, asomándose al mundo, pretendieran comunicarse con formas de vida más elevadas. Las gemas son “peregrinos” a punto de iniciar el viaje de la evolución que se hace posible por la transmigración de las almas. Ve a las gemas como ojos luminosos por medio de los cuales, como si fueran humanos, sus almas establecen contacto con nosotros. Más aún, como el granito es labrado por el arquitecto y el mármol por el escultor, una relación especial se establece entre el alma del artista y la de la piedra. Las dormidas línea y palabra por las cuales habla la naturaleza se liberan de sus pétreos confines gracias al arte. El artista que entiende el orden de la creación despierta a la línea y a la palabra dormidas.

La discusión sobre la presencia del alma universal en piedras y rocas se continúa en la referencia que hace Quirón al mito griego de la destrucción del mundo. Cuando Zeus resolvió destruir a la degenerada raza de los humanos, el piadoso Deucalión y su mujer, Pirra, fueron los únicos mortales salvados. Deucalión construyó un barco en el que él y su esposa flotaron durante los nueve días que duró la inundación que mató al resto de sus congéneres. Por fin, el barco descansó en tierra. Deucalión y Pirra le consultaron al oráculo de Temis cómo restaurar la población. La diosa les ordenó que cubrieran sus cabezas y arrojaran detrás de sí los huesos de su madre. Deucalión y Pirra interpretaron el críptico mensaje y decidieron que su madre era la Gran Madre de todas las criaturas, la Madre Tierra. La pareja recogió entonces puñados de piedras que lanzaron sobre sus hombros. De las que arrojó Deucalión surgieron los hombres; mujeres de las de Pirra.

La lectura ocultista de esta alegoría refuerza la relación entre los comentarios de Grineo y el breve apunte de Quirón. Sostiene que la his-

* En el original dice “duerme la línea. . .”. La edición de Ernesto Mejía Sánchez para la Editorial Ayacucho (1977; p. 205) es la que transcribo aquí (T.).

toria de Deucalión y Pirra epitomiza el misterio de la evolución humana. El espíritu, al darle alma a la materia, se convierte en el poder residente que impulsa al mineral a la categoría de la planta, la planta a la de animal, el animal a la dignidad humana y lo humano a la gloria de lo divino. Esta interpretación del mito arroja luz asimismo sobre el discurso de Abantes que inició la discusión sobre la unidad de la vida. El “vientre” es la matriz de la Gran Madre donde el “germen”, el espíritu, es sembrado. La semilla se desarrolla hasta que es liberada de la materia y devuelta a la divinidad.

Estas creencias sobre el origen y el destino del alma humana llevan al poema a su tema final: el papel apropiado de la muerte, y su función. El punto de vista esotérico de la muerte, al que se ha aludido a lo largo del poema, cohesiona las ideas ya examinadas. Es introducido por Lísidas con una referencia a los lemures, el nombre dado por los romanos a los espíritus sin cuerpo asociados a los fantasmas y a las apariciones (pp. 577-578):²³

Yo he visto a 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 bosque 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.

Una vez más Darío trae elementos inanimados a la vida, ahora mezclando mitología griega con su propia visión de la naturaleza. Atis es recordado como un joven llevado a una locura frenética por los celos de Agdistis y que, en un momento de terrible abandono, se emascula a sí mismo. Zeus, como consecuencia, lo convirtió en un abeto. Una historia similar de metamorfosis es el antecedente de la referencia que hace Darío a Filomela. Filomela era una princesa ateniense que fue violada por el esposo de su hermana Procne, Tereo, quien no satisfecho de su acto procedió a cortar la lengua de su víctima. En venganza, Procne mató a su hijo, Itis, y, disimulado en guiso, lo sirvió a su marido. Cuando Tereo estaba a punto de matar a las dos hermanas, enloquecido de dolor y

²³ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, traducción al inglés de Jack Sage, p. 173.

furia, éstas se transformaron en aves: Filomela en golondrina y Procne en ruiseñor, cuya canción es la más dulce entre las de las aves porque es, también, la más triste. Los escritores romanos confundieron a las hermanas y suelen identificar a Filomela con el ruiseñor.²⁴ Darío, como los griegos, ve a la naturaleza poblada de formas humanas luchando para expresar emociones humanas. El bosque está, por ello, en silencio al escuchar “el loco grito” de Atis, grito de dolor que se oye en el gemido de los abetos, o al escuchar la maravillosa canción de Filomela. A pesar de esta relación empática con la naturaleza descrita por Lícidas, el centauro apresura el paso cuando llega a ver a los manes, los espíritus de los muertos, pasar por su camino. La muerte siempre habrá de aterrorizarlo. Los discursos finales son una respuesta a estos miedos de Lícidas.

El mito que subyace en todas las respuestas narra la voluntaria renuncia a la inmortalidad realizada por Quirón para que Prometeo pudiese ser liberado de su martirio infinito. Aunque una variedad considerable de obras literarias con sus particulares interpretaciones del mito hayan llamado la atención de Darío, su versión del mito se aparta de lo tradicional y se ajusta a la doctrina esotérica.²⁵ Quirón concluye que “La muerte es la victoria de la progenie humana” (p. 578), porque es por medio de la muerte —o las muertes que hacen posible cada nueva, superior reencarnación— que el sujeto es capaz de alcanzar su unión con Dios. Schuré pudo influir en el pensamiento de Darío en esta materia, pues hay un párrafo de *Los grandes iniciados* que parece elucidar la parte final del “Coloquio”:

La ley de la encarnación y la excarnación destaca el verdadero significado de la vida y de la muerte. Constituye el eslabón principal en la evolución del alma y nos permite seguirla hacia arriba o hacia abajo, a las profundidades de la naturaleza o de la divinidad. Pues esta ley nos revela el ritmo y la medida, la razón y el propósito de la inmortalidad. . . El nacimiento terreno es una muerte desde el punto de vista espiritual, y la muerte es un nacimiento celestial. La alternación entre las dos vidas es necesaria para la evolución del alma, y cada una de las dos es tanto el resultado como la explicación de la otra. . .

²⁴ Edith Hamilton, *Mythology*, p. 271.

²⁵ Marasso sugiere a Luciano como una influencia principal, pero la conclusión que extrae de que Quirón optara por morir para así escapar de la monotonía de la vida no guarda relación con el resto del poema (*Rubén Darío*, p. 75).

Es, pues, en un sentido profundo que los antiguos poetas iniciados llamaban al sueño el hermano de la muerte. Pues un velo de olvido separa el sueño del despertar, como el nacimiento de la muerte.²⁶

Este principio aclara lo que significa la declaración de Arneo: “La Muerte es de la Vida la inseparable hermana” (p. 578). Explica también la descripción de la muerte que hace Medón: “No es demacrada y mustia, / ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia” (p. 578). La muerte no es horrible ni pavorosa como en la tradicional iconografía cristiana; más bien “es semejante a Diana, casta y virgen como ella”, por estar intocada por la materia, por la carne. Las “palmas triunfales” representan la victoria de la muerte sobre la vida y el “agua del olvido” el velo que separa al nacimiento de la muerte.

En este contexto es razonable que Quirón concluya “La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte” (p. 578), y que entregue su inmortalidad a Prometeo, quien es mencionado al final por Eurito en relación a la creación de los seres humanos. La leyenda afirma que Prometeo creó al hombre de tierra y agua y le dio una porción de todas las cualidades propias de otros animales. Eurito, por tanto, sugiere que si los seres humanos, gracias a Prometeo, pudieron robar la vida, deberían de ser capaces de entender la clave de la muerte que es presentada, en conclusión, por Quirón (p. 578):

La virgen de las vírgenes es inviolable y pura.
Nadie su casto cuerpo tendrá en la alcoba oscura,
ni beberá en sus labios el grito de la victoria,
ni arrancará a su frente las rosas de su gloria.

Por comunicación sobrenatural o acuerdo intuitivo con la naturaleza, los centauros concluyen el coloquio cuando Apolo, el dios del sol, llega al punto más alto en su viaje por el cielo. Al mismo tiempo, los sonidos tonantes que se producen por su viaje celestial (una adaptación de la imagen del monocordio universal) hallan eco en el océano.²⁷ Los vientos que se calmaron comienzan a soplar y los múltiples sonidos de la naturaleza sustituyen a los de las voces. La ligera brisa del viento del Oeste

26 Schuré, *The Great Initiates*, pp. 339, 340.

27 *Cfr.* “Helios” (pp. 643-645) y su análisis en el capítulo VI.

es quebrada por la canción estridente de la cigarra griega, la voz inextinguible de la vida (pp. 578-579):²⁸

Mas he aquí que Apolo se acerca al meridiano.
 Sus truenos prolongados repite el Oceano.
 Bajo el dorado carro del reluciente Apolo
 vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo.
 A lo lejos, un templo de mármol se divisa
 entre laureles-rosa que hace cantar la brisa.
 Con sus vibrantes notas, de Céfiro desgarrar
 la veste transparente la helénica cigarra,
 y por el llano extenso van en tropel sonoro
 los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro.

La conclusión del poema es, pues, un eco perfecto a la vez que un balance de la introducción. En ambas secciones Darío subraya los ritmos y sonidos que, a fin de cuentas, pertenecen a la singular armonía del universo, al pulso rítmico de la vida con el cual el poeta anhela armonizar su vida y su arte.

Poco después de terminar "Coloquio de los centauros", Darío escribió una serie de 13 poemas titulada "Las ánforas de Epicuro", que agregó a la edición de 1901 de las *Prosas profanas*. Cuatro de los 13 tratan de materias ocultistas; dos ("La espiga" y "Ama tu ritmo. . .") se centran en el concepto pitagórico de la unidad de la vida. En el primero de la serie, "La espiga" (p. 615), el tono pacífico del acorde armonioso es el mismo del "Coloquio". La ubicación, sin embargo, es diferente. El templo griego y las figuras mitológicas desaparecen. Lo que queda es una escena de belleza natural y eterna, de estilo y periodo indefinido. El tiempo parece detenido y, a diferencia del "Coloquio", que provee un interludio armónico limitado a los confines del poema, "La espiga" sucede en un escenario eterno de idílica paz intemporal e inmutable. Más aún, con la desaparición de los intermedios artísticos, Darío declara su confianza en su habilidad de percibir el orden de la creación directamente de la naturaleza.

Aunque "La espiga" será estudiado en mayor detalle en el capítulo dedicado al sincretismo, es menester comentar ahora algunos aspectos adicionales que resultan pertinentes al presente tema. En los primeros tres versos del soneto, Darío fija la escena en la que se generan los con-

28 Trueblood, "R. D.: The Sea and the Jungle", p. 430.

ceptos determinantes del poema. Se advierte una señal en el movimiento de una planta movida por “los dedos del viento”. La señal es sutil, notable sólo para el poeta iluminado, que dirige la atención del lector hacia ella. Ve la planta oscilante como un pincel dorado con el que los dedos del viento pintan la tela azul del cielo. El pincel traza “el misterio inmortal de la tierra divina / y el alma de las cosas”. En otras palabras, es en todos los elementos de la naturaleza que funcionan juntos en la armonía universal que el poeta percibe el misterio de la divinidad y el alma de las cosas.

La creencia panteísta de que Dios está presente en la creación se reafirma en un verso de carácter transicional, el noveno, que dice: “Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma.” Darío concluye el poema con una nota sincrética al introducir algunos símbolos cristianos característicos que clarifican sus anteriores alusiones a la eucaristía. De ese modo es capaz de reconciliar la doctrina católica con su visión panteísta.

Mientras “La espiga” se desarrolla, Darío elabora los elementos presentes en la escena inicial y prepara el camino para la imagen sincrética y final. Los elementos se van vistiendo gradualmente más y más de significaciones sobrenaturales y religiosas. En contraste con esta honda experiencia religiosa, en el quinto soneto de “Las ánforas de Epicuro”, “Ama tu ritmo. . .” (p. 617), el panteísmo pitagórico se observa a través de una mirada fría, calculadora, matemática. No es decir que las matemáticas y la religión constituían para Pitágoras puntos opuestos de vista. Más bien eran dos factores inseparables de una misma visión de la vida.²⁹ Las nociones centrales que daban cohesión a estos dos elementos eran las de la contemplación, el orden y la purificación. Al contemplar el orden revelado del universo, especialmente en las matemáticas, la música y el movimiento regular de los cuerpos celestes, así como al integrarse a ese orden, los individuos se purifican progresivamente hasta su final fuga del ciclo del nacimiento y la adquisición de la inmortalidad.³⁰

Como se ha señalado, Pitágoras derivó las doctrinas fundamentales de su filosofía de la observación de la razón matemática que existe entre las longitudes de cuerda necesarias para producir diversas notas según una tirantez particular. De hecho, la visión clave pitagórica de que la real y comprensible naturaleza de las cosas se encontraba en la propor-

29 G. S. Kirk y J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers*, p. 228.

30 *Ibid.*, p. 228.

ción y el número, le vino al filósofo en buena medida de estas observaciones, que formaron la base tanto de su creencia en la armonía universal como de la imagen de la música celestial. En repetidas ocasiones estas ideas se fusionaron en una concepción simplificada del pitagorismo que proponía que el universo está controlado por el ritmo.³¹

En “Ama tu ritmo. . .” se percibe, por medio del uso que hace el poeta de órdenes dirigidas a sí mismo, así como por el uso de versos cortos de 11 sílabas, la calidad imperativa tanto de su deseo de afinarse al pulso penetrante del universo como del ritmo universal en sí. El escenario ya no es, como en “La espiga”, idílico, ni la unidad de la vida tan evidente; más bien, el poeta debe ahora esforzarse por entender y por conseguir la armonía. Así, el lirismo del poema anterior cede su tono a uno más vigoroso y asertivo; los versos largos y fluidos ahora son breves, abruptas frases; el ambiente pastoril se trasmuta en signos y símbolos geométricos y aritméticos. El poeta se dice a sí mismo: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos.” Siente una obligación de obedecer el ritmo del universo —descrito como ley divina en este caso— puesto que se considera el más capaz de integrarse en ese ritmo y, por ello, de alcanzar la armonía vital y poética.

Como los pitagóricos sostienen que desde el momento en que Dios se hace manifiesto es simultáneamente esencia indivisible y sustancia divisible, y que sus manifestaciones físicas —desde los seres humanos hasta el universo— están hechos a su imagen, la concepción de Darío de sí mismo y de su labor es acrecentada. Esta solución tradicional al problema de lo Uno y lo Plural, así como sus implicaciones, se trabaja y elabora en los versos del tres al ocho de “Ama tu ritmo. . .”

eres un universo de universos,
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones,
hará brotar en ti mundos diversos;
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

31 Ricardo Gullón señala que para los modernistas esta creencia era capital tanto para el pitagorismo como para su propia creación poética (“Pitagorismo y modernismo”, *Mundo Nuevo*, 7 [1967], p. 23).

Se dice al poeta que es un universo de universos toda vez que es un microcosmos que, idealmente, debería ser una reproducción perfecta del macrocosmos armonioso.³² Su alma es “una fuente de canciones” ya que el poeta iluminado destila y transforma en poesía la música de las esferas que reverbera dentro de él. Pero este entonarse del poeta con el universo no termina aquí. Mientras Darío contempla la unidad divina, asimila sus cualidades productivas y se convierte en el origen de nueva vida y diversos mundos. En tanto que estos mundos diversos de arte y belleza se conciben en el modelo de la armonía universal, su naturaleza íntima es la proporción y el número. De ahí que, al mismo tiempo que la unidad celestial se refleja armoniosamente dentro de las constelaciones de los mundos poéticos de Darío, la lectura de esa poesía llevará a sus “números dispersos” a resonar en el universo. De esta forma Darío establece dentro de sus cuartetos una serie de espejos paralelos en los que el universo armónico se refleja en el artista y en sus obras, mientras que la imagen del artista y su visión del universo responden a su vez en un reflejo. Acústicamente Darío comunica la sensación del eco por medio de un intencional empleo de la repetición a lo largo del poema. La palabra “versos” reaparece en “universo de universos” y en “diversos”, “divina” reaparece en “adivina”, y “urna” en “nocturna” y “taciturna”. Además, “dispersos” es eco de “diversos” en el segundo cuarteto.

Después de la pausa normal, el soneto empieza de nuevo con una serie de órdenes que continúan los requerimientos del verso inicial y conservan el tono imperativo del poema:

Escucha la retórica divina
del pajar del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

mata la indiferencia taciturna,
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.

Una vez más el poeta entiende que debe afinarse con la armonía universal: escuchar la canción iluminada del ave y resolver el enigma del movi-

³² Francisco Rico en *El pequeño mundo del hombre* considera este punto como el núcleo significativo del poema y considera a “Ama tu ritmo. . .” “una declaración de la microcosmía humana, en los términos familiares de la estirpe pitagórica” (p. 287).

miento geométrico de los astros.³³ El quiasmo del primer terceto y la fluidez de los versos sugieren que Darío siente que se aproxima a su objetivo. Las órdenes prevalecen como advertencia en el sentido de que siempre debe guardar una actitud vigilante. Es por esta razón que el poema concluye con un llamado a que el poeta elimine la indiferencia y el descuido silenciosos, y en que debe perseverar en engarzar las perlas de la verdad. La imaginaria final es más comprensible a la luz de otro poema de Darío, "Lírica", escrito en 1902 (p. 765):

Todavía está Apolo triunfante, todavía
gira bajo su lumbrera la rueda del destino
y viértense del carro en el diurno camino
las ánforas de fuego, las urnas de armonía.

Como indica este último poema, Darío ve en el sol una enorme urna de verdad y armonía. En "Ama tu ritmo. . ." el poeta escucha que debe engarzar sus creaciones cristalinas que, como las perlas de un collar, atrapan y reflejan la luz del sol.³⁴ La misión última del poeta iluminado es, como lo implican los cuartetos, producir obras que reflejen la verdad y la armonía que percibe a su alrededor.

Unos siete años más tarde, en abril de 1908, Darío escribió otro soneto, "En las constelaciones" (p. 1035), que posee una fuerte semejanza con "Ama tu ritmo. . ." a pesar de que refleja un capital cambio de actitud. La indefinida "nocturna irradiación geométrica" reaparece como "constelaciones pitagóricas", y la repetición, con mínimas variantes, de las palabras "constelaciones", "Pitágoras" y "leía" recuerdan la repetición dentro del primer verso de "Ama tu ritmo. . ." Lo más importante es que la preocupación del poeta por seguir el ritmo del universo es la misma en ambos sonetos. Sin embargo, las diferencias son cruciales. En el primero de los poemas uno advierte la conciencia recién alertada del poeta sobre la ley universal de la armonía y su fe —quizá endeble a

³³ Aunque Marasso sugiere que la "irradiación geométrica" son los rayos provenientes de la iluminación de la idea divina, de la mónada universal (*Rubén Darío*, p. 162), parece más probable, por el uso del adjetivo "nocturna", que Darío se refiera al cielo de la noche. Sin embargo, las dos posibilidades se concilian fácilmente. Basta recordar que el universo está creado a imagen y semejanza divinas y que la armonía que en él se ve obedece a la armonía inherente de Dios.

³⁴ *Cfr.* el uso que hace Darío de esta imagen en dos de sus tempranas "Rimas" (pp. 501, 507).

veces— en su disposición para obedecer sus propias órdenes. En el poema posterior, el poeta desea explicar —o justificar— sus frecuentes fracasos por conseguirlo. Ya no se dice a sí mismo qué hacer; el “tú” del poema anterior es ahora un “yo” y los imperativos de antaño son los indicativos de hogaño. Señala el poeta:

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.

El “pero” del tercer verso señala la introducción que hace el poeta al tema de su pérdida de la armonía —con la naturaleza y consigo mismo. El adjetivo “pitagóricas” para describir a las constelaciones acentúa esta pérdida. Cuando Darío intenta leer la armonía de las estrellas pierde contacto con ellas, que devienen pitagóricas y extrañas. “En las constelaciones” es un poema que relata la lucha interna del poeta y su esfuerzo por sobreponerse al caos de su alma restableciendo contacto con el orden inherente de la naturaleza, orden que desearía recrear en su poesía.

Como señala Erika Lorenz, no es sorprendente que Pitágoras y Orfeo pudieran confundirse en la imaginación sincrética de Darío, pues ambos apoyan una función músico/religiosa dual. Pitágoras que, por supuesto, se asocia directamente con “la música de las esferas”, simboliza también “el ritmo de todo lo que existe”. Así, la ley pitagórica que demuestra la unidad de toda vida en número y proporción se eslabona con la canción mágica de Orfeo, que fusiona todo lo existente en una unidad de sentimiento.³⁵

Darío jamás niega que la belleza puede crearse bajo la égida del sentimiento. Encuentra, eso sí, que en su propia vida los sentimientos muchas veces se convierten en impulsos salvajes que interfieren con su búsqueda de la armonía. Para ilustrar esta idea vemos cómo las dos facetas del alma de Darío, a las que el poeta alude en el primer cuarteto, aparecen en el segundo concebidas como fuerzas opuestas de disonancia y consonancia, así como resultados de dos encarnaciones antitéticas:

Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;

35 Rubén Darío: “Bajo el divino imperio de la música”, pp. 31-32.

que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía. . .

Por una parte, Darío siente que su permanente alma reencarnante ha sido pecadora desde el origen de los tiempos y, a consecuencia de ello, es un reo. Por la otra, cree en su anhelo y en su benevolencia meritoria del paraíso —un hecho advertible en su apropiación del fuego y la armonía.³⁶ Esta ruptura no deja de recordarnos la división de la personalidad de los centauros y los demás seres compuestos del “Coloquio”. Es acentuada por la repetición del inicial “sé” de los versos cinco y seis y por paralelos establecidos en los versos siete y ocho. El “abismo” que es su alma se contrasta con el “infinito” que es capaz de absorber para conseguir el estado de comunión con el alma del mundo, mientras su deseo, salvaje, incontrolable y destructivo, se contrasta con su abierta volición.³⁷

La angustia causada por la lucha interna de su alma se evidencia en los abruptos y casi desencajados versos del primer terceto, y su confusión se hace patente en el recurso de la extendida interrogante retórica que comienza con “¿qué voy a hacer. . .?” El problema fundamental, tal como lo ve Darío, es que no puede satisfacer los dos aspectos de su ser simultáneamente, por lo que siempre deseará ser diferente del que es. La senda de la conciliación y la armonía es señalada, en el segundo terceto, por la “tortuga de oro”, que le demuestra al poeta la buena voluntad de Dios:

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios.

Como antes se señaló, Darío aprendió en el pitagorismo esotérico que, en tanto que el universo entero es un desdoblamiento visible de Dios en el espacio y en el tiempo, la vida está en todas partes, hasta en lo que suele considerarse materia inerte y muerta. Suele ser el poeta iluminado el que puede interpretar y traducir los signos externos que indican significados profundos y vida interior. Consecuentemente, no

³⁶ Sucre, *La máscara y la transparencia*, p. 42.

³⁷ *Cfr.* “Revelación” (versos 7-9): “Y sentí que sorbía en sal y viento / como una comunión de comuniones / que en mí hería sentido y pensamiento” (p. 712).

es extraño que la tortuga guíe a Darío al coro de las musas o le muestre en dónde triunfa la voluntad de Dios.³⁸ De manera similar, en un soneto anterior, “La tortuga de oro. . .” (p. 1004), escrito en 1900, es la tortuga —a través del signo que traza sobre la alfombra, enigma grabado también en su caparazón y presente en el círculo que dibuja su sombra— la que identifica al Dios que suele permanecer anónimo e innostrado. Ambos poemas concluyen con una referencia a la música fundamental de la realidad y, por extensión, a la armonía universal con la que el poeta desea afinarse a pesar de su “pecho süave” y su “pensamiento parco.”³⁹ “La tortuga de oro. . .” muestra igualmente la estrecha asociación de la voluntad divina con el concepto del eterno retorno, vínculo al que sólo se alude en “En las constelaciones” en la referencia a la reencarnación.⁴⁰

La voluntad de Dios es percibida no en el lento andar de una tortuga sobre la arena, sino en el rápido vuelo de las aves en “Pájaros de las islas” (p. 1016), redactado en la Isla de Mallorca durante el verano de 1906:

Pájaros de las islas: en vuestra concurrencia
 hay una voluntad,
 hay un arte secreto y una divina ciencia,
 gracia de eternidad.

Aquí nuevamente los elementos de la naturaleza revelan “la única Verdad”, a saber, la unicidad del universo en y a través de Dios, y nuevamente Darío aspira a aprender la sabiduría divina contenida en el vuelo de los pájaros con objeto de establecer en su poesía y en su alma la idílica armonía invisible para la mayoría de los hombres.

Darío encuentra en el gracioso movimiento de las aves un signo o una “cifra” expresivos de un universo perfectamente ordenado y proporcionado. También responde estéticamente a su vuelo al proclamarlo una obra de arte. Aunque de ordinario estos dos puntos de vista se con-

³⁸ La tortuga no es sólo, como lo sugiere Erika Lorenz, el símbolo de la lira, cuya caja era originalmente el caparazón de la tortuga.

³⁹ Skyrme tiene un estudio detallado de “La tortuga de oro. . .” en el que ve un ejemplo clave de la fusión de los principios del misterio y la música en la concepción rubeniana de “la concorde unidad del universo” (*R. D. and the Pythagorean Tradition*, pp. 33-43).

⁴⁰ Octavio Paz explica que “La obra divina es la revolución cíclica que pone arriba lo que estaba abajo y obliga a cada cosa a transformarse en su contrario: inmola al Minotauro y petrifica a la Medusa” (*Cuadrivio*, p. 61).

sideran incompatibles —uno basado en una apropiación científica o matemática del universo, el otro en una reacción intuitiva ante él— Darío, siguiendo la tradición romántica y simbolista, es capaz de conciliarlos. La armonía, que dentro de la tradición pitagórica se basa en el número y la proporción, es para el poeta una premisa artística asociada a la divina perfección, al Bien y a la Belleza. La naturaleza es la suprema obra de arte, toda vez que en ella el poeta agraciado por Dios e inspirado reconoce las perfectas proporciones de la armonía universal.⁴¹ Alimentándose de la armonía que existe detrás de las apariencias de las realidades externas, el poeta es capaz de capturar la esencia de lo sobrenatural en su arte. De este modo las dualidades complementarias establecidas en las estrofas uno, dos y cinco —“arte”/“ciencia”, “academia”/“signos”, “dicha de mis ojos”/“problemas de mi meditación”— tratan de una sola verdad sobre los pájaros.

El deseo de Darío de imitar su vuelo y por lo mismo capturar en su poesía el arte secreto y la divina sabiduría que las aves encarnan queda evidenciado en la estrofa final. Artísticamente ha conseguido su objetivo a lo largo del poema. El alternativo deslizarse y agitar las alas de los pájaros se captura en el poema gracias a la alternación entre los versos alejandrinos y heptasílabos, así como a la rima oxítona de estos últimos —que son todos, menos uno, concluyentes— que contribuyen a una sensación de calma y orden.

Al mismo tiempo es evidente que la consecución de la armonía es mucho más que una meta artística. Es un medio para conseguir la paz interior, la entonación con la vida toda y, en consecuencia, la inmortalidad que implica reunirse con el alma única del universo. Por esta razón, además de “una voluntad”, “un arte secreto” y “una divina ciencia”, Darío observa una “gracia de eternidad” en el vuelo de las aves por el cielo. Acerca aún más la imagen de los pájaros al concepto de la inmortalidad, recurriendo al simbolismo tradicional que asocia el alma con las criaturas aladas. En la última estrofa Darío representa a su alma como un pájaro que aspira a volar al unísono con las que ya habían sido descritas como “almas dulces y herméticas”. Mientras su alma se convierte metafóricamente en un pájaro, los pájaros se transforman del mismo modo en almas que por siempre han volado en armonía con la naturaleza: “a vuestras alas líricas son las brisas de Ulises, / los vientos de

41 En “La espiga”, como vimos arriba, el grano de trigo se ve como un dorado pincel con el que el dedo del viento pinta sobre la tela azul del cielo.

Jasón”. Es de este modo que Darío subraya el aspecto evolutivo de “la única Verdad”, es decir, la doctrina de la transmigración de las almas, al mismo tiempo que narra la sensación de júbilo de su alma cuando vuela “con las alas puras de mi deseo abiertas / hacia la inmensidad”.

La fusión de los aspectos diacrónicos y sincrónicos de la unicidad del universo es evidente en “Filosofía” (p. 664), publicada en *Cantos de vida y esperanza* (1905) no mucho antes de la redacción de “Pájaros de las islas”. La primera de las dos estrofas de cuatro versos cada una se dirige a las criaturas del más bajo nivel del mundo a las que se informa que, dado el parentesco de toda vida y las resultantes leyes de la reencarnación, pueden esperar avanzar en la escala de la existencia e incluso, quizá, conseguir su unión con Dios. Por esta razón, deben agradecer estar vivos. El tono de optimismo y exaltación se establece en las frases iniciales de los versos uno y dos: “Saluda al sol, araña, no seas rencorosa. / Da tus gracias a Dios, oh sapo, pues que eres.” La araña y el sapo deberán ver hacia arriba y hablar con el sol y con Dios respectivamente. Sin embargo, en tanto que la unidad armoniosa de la vida posee un aspecto punitivo, Darío recuerda a estas criaturas que pueden descender en la escala de la existencia tan fácilmente como pueden ascender. El cangrejo se asocia a la rosa por sus espinas, y los moluscos tienen reminiscencias de mujeres. La conexión gráfica entre las mujeres y los moluscos parece indicar que es la faceta sexual de las mujeres la que ha causado el regreso de aquéllos a las formas inferiores de vida.

En la segunda estrofa, Darío nuevamente toma la discusión de los signos de la naturaleza e introduce el concepto de las “normas” que, probablemente, son emanaciones demiúrgicas del pensamiento divino:⁴²

Sabed ser lo que sois, enigmas, siendo formas;
 dejad la responsabilidad a las Normas,
 que a su vez la enviarán al Todopoderoso. . .
 (Toca, grillo, a la luz de la luna, y dance el oso.)

El demiurgo actúa a nombre del supremo ser al colocar en las “formas” el concepto del mundo de Dios, “el enigma”. Ni las formas ni las normas, que son meros agentes divinos, poseen responsabilidad alguna, pues toda es transmitida al Todopoderoso. Las fantásticas órdenes finales subrayan la creencia del poeta de que es afinándose con el ritmo de la

42 Marasso, *Rubén Darío*, p. 245.

vida y con la música de las esferas como puede lograrse la armonía universal.

La mayoría de los signos de la unicidad de la vida examinados hasta ahora vienen de la tierra. Pero en "Marina" (p. 670), "Caracol" (p. 679) y "Revelación" (p. 712) la fuerza universal de la vida se ve en el rítmico movimiento del mar y en el pulsar de su descomunal corazón, que sirven ambos como modelos para el arte y el alma del poeta. Estudios minuciosos de estos poemas se presentan en el artículo de Trueblood que se citó más arriba. Siguiendo el desarrollo del símbolo del mar desde "Sinfonía en gris mayor" (probablemente de 1889) y "Tarde del trópico" (1892), a "Marina" y "Caracol" (ambos de 1903) y "Revelación" (1907), el investigador descubre que "detrás de los diversos ritmos marinos que Darío llevó al ritmo de sus versos, detrás de los sonidos marinos que traspasó a la música verbal, yace además toda la sensación de una singular e ilimitada vida que el mar, más que ninguna otra fuerza de la naturaleza, suscita".⁴³ Así pues, es en todos los elementos de la naturaleza —en la tierra, el mar y el cielo— que Darío percibe el alma única del universo.

En los siete poemas analizados, Darío aspira no sólo a afirmar la unidad de la vida y la armonía de la existencia sino también a integrarse a sí mismo y a su poesía en el orden oculto de la creación, traduciendo así la perfección del cosmos a un lenguaje más generalmente entendido por la humanidad. Confía en la utilización creativa de las imágenes, pautas sonoras, efectos verbales y figuras retóricas en su lucha por iluminar a la armoniosa y viva naturaleza que —quizá sin que sea culpa suya— teme no poder emular. Este miedo lo obsesiona y afecta su percepción del propio destino final. Como poeta e intérprete del ordenado universo, confía ser uno de los elegidos. Aun así, la posibilidad del fracaso —por la intratabilidad del lenguaje o por sus propias debilidades espirituales— siempre está presente. El próximo capítulo analiza el empleo dariano de la doctrina de la transmigración de las almas como marco referencial metafórico y filosófico con el cual pretende resolver esta tensión generada por su deseo de cumplir, cabalmente, con su responsabilidad poética.

43 Trueblood, "R. D.: The Sea and the Jungle", p. 443.

III. “BAJO EL SIGNO DE UN DESTINO SUPREMO”: REENCARNACIÓN Y RESPONSABILIDAD POÉTICA

EN LA creencia pitagórica de la armonía universal, prevaleciente en la literatura del siglo XIX, Darío encuentra el contexto filosófico del cual habrá de surgir su aspiración de captar en su arte la perfección musical del macrocosmos. Esta concepción de la armonía aclara el núcleo de su poética. Es, también, el principio subyacente de la doctrina de la reencarnación, doctrina que responde a las dimensiones personales del poeta en su búsqueda de la armonía. Si Darío se basa en el pitagorismo esotérico para aclarar su postura ante el objeto del arte y la comunidad de la vida, busca en la transmigración de las almas la forma de afinar sus ideas sobre la naturaleza de su alma y la posibilidad de la inmortalidad.

La fascinación de Darío con la doctrina de la reencarnación —demostrada en las tempranas y reiteradas apariciones en su poesía— pudo haber surgido de su conocida preocupación por la muerte. En *Historia de mis libros*, como prolongación a su comentario de “Lo fatal”, escribe:

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 de la tumba, o más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. . . Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar, y me he sentido sin un constante y seguro apoyo.¹

Este miedo profundo a la muerte está íntimamente relacionado con el miedo a la condenación eterna de Darío y su falta de apoyo religioso constante y certero remite a su incapacidad de encontrar una absoluta e incondicional promesa de salvación, ya en las creencias católicas de su infancia, ya en la creencia esotérica de la transmigración de las almas. De ahí que vacile entre las dos concepciones de la inmortalidad. Mas la solución no puede hallarse en ninguna de ellas ya que la ansiedad del

1 Rubén Darío, *Historia de mis libros, Obras completas*, I, 223.

poeta se origina en su sentimiento de culpa. Como se indicó en los capítulos anteriores, Darío se ve a sí mismo atraído hacia lo espiritual por una parte y hacia lo bestial por la otra. Es por esta razón que Darío se vuelve a la doctrina de la transmigración de las almas. En ella encuentra no sólo un marco referencial filosófico y metafórico integrable a una visión más ambiciosa del universo, sino también uno que le ayuda a imaginar y discutir poéticamente el conflicto dentro de su propio ser, puesto que dentro de este marco todos los elementos de la creación se debaten entre su aspiración a la unión armoniosa con Dios y las tentaciones de la carne. Los primeros poemas de Darío reflejan un optimismo juvenil, mas ya con la apreciación madura del inexorable paso del tiempo, el tono desentendido de entonces cede a la reflexión melancólica. Bajo la influencia del pitagorismo esotérico, la angustia de envejecer adquiere una dimensión metafísica que Darío vive tan intensamente como la parte puramente física. Como lo señala Anderson Imbert en relación al recurso dariano de la imaginería otoñal: “Además de esta experiencia del tiempo biológico y psicológico —envejecer, cambiar— Darío se imaginaba un tiempo metafísico. Sus lecturas teosóficas, esotéricas, ocultistas lo habían iniciado en la idea de preexistencias y reencarnaciones, de tiempos cíclicos y eternos retornos.”²

De acuerdo con la tradición esotérica hay una unidad de la existencia; todas las cosas constituyen una comunidad animada por una sola fuerza vital que puede pasar de una a otra. Como escribieron Kingsford y Maitland: “La doctrina de un alma universal es la doctrina del amor en tanto que implica el reconocimiento de un yo más grande. Representa, lo que es más, a la humanidad como la única creación universal de la cual todas las cosas vivas no son sino etapas diversas ya de desarrollo o de degradación, de progresión o de retroceso, de ascenso o de descenso. . .”³ Para que el alma humana llegara a ser lo que es, tuvo que viajar por todos los reinos de la naturaleza, desarrollándose gradualmente a través de una serie de innumerables existencias. En esa serie de existencias, el alma puede retroceder o avanzar dependiendo de si se renuncia a su naturaleza vil o divina. Como resultado, la naturaleza misma de su

2 Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 130.

3 Anna Kingsford y Edward Maitland, *The Perfect Way*, p. 24. Aunque los conceptos fundamentales sobre la transmigración de las almas difícilmente varían en el amplio espectro de la literatura ocultista, la siguiente discusión sobre la reencarnación se toma de la declaración de Schuré sobre la evolución del alma, declaración que tuvo gran influencia sobre Darío (Schuré, *The Great Initiates*, pp. 320-345).

nueva existencia queda determinada por el buen o mal uso que el alma haya hecho de su libertad. Por lo general, sin embargo, los seres humanos nacen otra vez con los instintos y facultades que desarrollaron en las precedentes encarnaciones. Pueden igualmente reconocer sus existencias pasadas poniéndose en contacto con el ego permanente, el *ánima divina*, pues algo de cada personalidad sobrevive en la huella eterna que deja en el yo permanentemente encarnado. Se sostiene que la meta final ha sido alcanzada cuando el alma ha conquistado definitivamente a la materia, alcanzado el dintel de la divinidad y evadido el ciclo de la encarnación. Esta meta es asequible porque la vida dentro de cada criatura es una chispa de fuego divino.

Muchos de estos principios son compartidos por los budistas. Ambos, el budismo y el pitagorismo, proponen una única fuerza vital (que en el budismo se llama Brahman), y que, de acuerdo con la ley de la retribución o “karma”, cada ser posee una suerte de gravedad específica a la hora de su muerte; la siguiente forma a asumir se determina por este peso. Si bien las referencias al budismo son virtualmente inexistentes en la poesía de Darío —a pesar de su tendencia al sincretismo— la religión oriental y el pitagorismo suelen fundirse en sectas esotéricas derivadas así como en la imaginación poética de otros escritores del momento.⁴ Gullón sugiere que es el deseo de la inmortalidad, si no su creencia en ella, lo que llevó a esta asociación de doctrinas dispares.⁵ Resulta igualmente razonable presumir que los poetas —incluyendo a Darío— redescubrieron en la cosmología budista o pitagórica una concepción satisfactoria del tiempo en términos estéticos, que ofrecía la promesa de una repetición rítmica del pasado intemporal y perfecto.⁶

⁴ El más notable ejemplo de las referencias de Darío sobre Buda es el que aparece en “A la razón”, en el que “Cristo, Vishnú, Budha y Brahma” son derrocados por la razón (*Poesías completas*, p. 28).

⁵ Gullón también ve en esta asociación “el desinterés de los poetas por la coherencia lógica; estaban interesados —y eso les bastaba— en la coherencia del sentimiento” (“Pitagorismo y modernismo”, *Mundo Nuevo*, 7 [1967], p. 25).

⁶ Joseph L. Henderson en “Ancient Myths and Modern Man” subraya este punto: “Es esta finalidad del concepto cristiano de la resurrección (la idea cristiana del Juicio Final posee un tema ‘cerrado’ similar) la que distingue a la cristiandad de otros mitos del tipo dios-rey. Sucedió una vez, y el ritual se limita a conmemorarlo. Pero este sentido de finalidad es probablemente la razón por la cual los primeros cristianos, aún influidos por tradiciones precristianas, sentían que la cristiandad requería ser suplementada por algunos elementos tomados de un ritual de fertilidad más antiguo todavía. Necesitaban la promesa reiterada del renacer, y

Las dos primeras referencias a la reencarnación que aparecen en la poesía de Darío expresan más un interés experimental en la doctrina esotérica que una verdadera convicción. El tono un tanto ingenuo de los poemas, así como la naturaleza preliminar de sus títulos —“Reencarnaciones” (p. 939) y “Metempsícosis” (pp. 702-703)— (y hay que señalar que, en este último caso, el título es en realidad el único indicio de que el poema debe leerse desde la perspectiva del reencarnado Rufo Galo), demuestran la mano de un neófito. El primero de los dos, “Reencarnaciones”, fue escrito en Guatemala en 1890 y recurre a principios esotéricos para narrar la historia del alma del poeta, una historia que parece ofrecerse como prueba de un temperamento artístico profundamente arraigado:

Yo fui coral primero,
 después hermosa piedra,
 después fui de los bosques verdes y colgante hiedra;
 después yo fui manzana,
 lirio de la campiña,
 labio de niña,
 una alondra cantando en la mañana;
 y ahora soy un alma
 que canta como canta una palma
 de luz de Dios al viento.

Durante el viaje del Alma a través de los reinos de la creación, aquélla mantiene un armonioso acuerdo con la naturaleza y al fin, cuando se perfecciona gradualmente, logra sincronizarse con el pulso musical del universo.

En el segundo poema, “Metempsícosis”, que, suele creerse, fue redactado en 1893, Darío alude a la noción esotérica de la retribución que sostiene que, dado que el humano es libre, es responsable del buen o mal uso que hace de su existencia en la tierra. El fracaso en el intento de vivir en armonía con el mundo es castigado con el descenso en la escala de la existencia. Aunque al llegar a la mediana edad Darío se apropió de estos conceptos para expresar la profunda ansiedad que le causaba pensar en su propio destino, en este poema evoca una vida pasada de Rufo Galo quien, en tanto que esclavo liberto, representa a la humani-

eso es lo que simbolizan precisamente el huevo y el conejo de pascua” (en *Man and his Symbols*, recopilación de Carl G. Jung *et al.*, p. 108).

dad. Rufo apreciaba el valor de la libertad, luchó por conseguirla, y terminó por malbaratarla al sucumbir a las tentaciones desordenadas de la carne.

Yo fuí un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura
y su mirada astral y omnipotente.
Eso fué todo.

¡Oh mirada! ¡oh blancura! y ¡oh aquel lecho
en que estaba radiante la blancura!
¡Oh la rosa mármorea omnipotente!
Eso fué todo.

Y crujió su espinazo por mi brazo;
y yo, liberto, hice olvidar a Antonio
(¡oh el lecho y la mirada y la blancura!)
Eso fué todo.

Yo, Rufo Galo, fuí soldado, y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dió un minuto audaz de su capricho.
Eso fué todo.

¿Por qué en aquel espasmo las tenazas
de mis dedos de bronce no apretaron
el cuello de la blanca reina en broma?
Eso fué todo.

Yo fuí llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fuí comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.
Eso fué todo.

Darío cuenta con las posibilidades expresivas de los diversos tipos de endecasílabos para proponer, en cada parte del poema, una perspectiva diferente sobre el suceso que se narra en el primer verso y en la mitad del segundo, es decir, el *affaire* entre Rufo y Cleopatra. En las estrofas uno a la tres el inicial, inidentificado "yo" se subordina completamente al recuerdo de la cautivadora reina egipcia, y resurge sólo en un momento de extremo orgullo ("y yo, liberto, hice olvidar a Antonio").

La ausencia de predicado que va de la segunda mitad de la primera estrofa hasta la segunda, expresa una suerte de estupefacción o de serenidad alelada que aumenta por el flujo homogéneo de los melódicos endecasílabos. La serie de exclamaciones, la repetición de las palabras “lecho”, “blancura”, “mirada”, “omnipotente”, así como el refrán, “Eso fué todo”, subrayan la absoluta rendición de Rufo a la seductora monarca y a los placeres de la carne.

Una relación más persuasiva de su historia comienza en la cuarta estrofa cuando el poema se “reanuda” con un eco del primer verso. Esta vez el “yo” inidentificado da su nombre y explica su pasado honrado. Este cambio refleja la toma de conciencia de Rufo de su propio valor y su creciente resentimiento consigo mismo por haberse subyugado voluntariamente a la voluntad de otro. El enojo de Rufo se advierte en el predominio de los enfáticos endecasílabos así como en el punzante vocabulario del quinceano verso, en el cual expresa su indignación por haber sido el momentáneo capricho de la reina. Rufo se pregunta por qué no, aunque sólo hubiera sido en broma, le demostró a Cleopatra la facilidad con que la podría haber destruido, mostrándole así el desprecio que ella a tantos había mostrado. Su enfado se vacía en el refrán, alterando su sentido aunque las palabras sean las mismas. Ahora parece proclamar: “Eso fué todo, nada más, y ahora ha terminado”.

Las breves frases de la última estrofa aumentan el ya enfático tono de la segunda mitad del poema. El ritmo acelerado semeja la rápida caída de Rufo Galo, y, si bien el lector ignora qué forma ha tomado su alma, la degradación que se le ha infligido en vida parece augurar su caída, después de la muerte, en la escala de la existencia. Perdió su libertad, fue encadenado como un animal, y finalmente fue comido por los perros. Aunque el refrán aún proclama que “eso fué todo, nada más, y ahora ha terminado”, el “eso” se refiere en este caso a la vida de Rufo Galo y, quizá, a sus vidas futuras.

Entre los ocho años que hay de “Metempsícosis” a la publicación de “Alma mía” (pp. 621-622) en “Las ánforas de Epicuro” de la edición de 1901 de *Prosas profanas*, tanto Darío como su poesía han madurado, pero madurar aún no significaba envejecer y la muerte aún no se había convertido en una inminente posibilidad. Al contrario: la energía creativa de Darío y su sentido del propio valor estaban en su cenit; disfrutaba de la fama y del respeto del público, y bajo la doble influencia de las tradiciones románticas y esotéricas, se consideraba uno de los hombres más nobles de la tierra, a la puerta de la divinidad. De ahí que

"Alma mía" presente una visión tan optimista de la reencarnación: la reunión con Dios parece conseguible. Al mismo tiempo, sin embargo, la confianza de Darío no es ciega. Los obstáculos en el camino del éxito no están todos vencidos. Es por ello que el optimismo se dosifica con la cautela.

Esta ambivalencia se refleja en las características acústicas del poema: el optimismo en el ritmo balanceado y parejo, la cautela en los versos alejandrinos que destacan las series de breves mandatos que deberá seguir el alma del poeta. La excepción de este patrón rítmico la da el encabalgamiento entre los versos 11 y 12 que subraya la simultaneidad de las tres cláusulas adverbiales. El esquema de las rimas de los cuartetos obedece al del soneto clásico —ABBA : ABBA—, pero el de los tercetos no: CCD : EED. Este rompimiento refuerza la calidad suspensiva de la última frase, que termina con la palabra "dios" y que rima con el "los" no acentuado del terceto anterior:

Alma mía, perdura en tu idea divina;
 todo está bajo el signo de un destino supremo;
 sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
 por el camino que hacia la Esfinge te encamina.

Corta la flor al paso, deja la dura espina;
 en el río de oro lleva a compás el remo;
 saluda al rudo arado del rudo Triptolemo,
 y sigue como un dios que sus sueños destina. . .

Y sigue como un dios que la dicha estimula;
 y mientras la retórica del pájaro te adula
 y los astros del cielo te acompañan, y los

ramos de la Esperanza surgen primaverales,
 atraviesa impertérrita por el bosque de males
 sin temer las serpientes; y sigue, como un dios. . .

La convicción de que el poeta es la forma más alta de la humanidad se basa en la premisa de que comparte la conciencia de todos los elementos de la naturaleza y de que es capaz de articular en lenguaje humano la cadencia de la vida universal y su manifiesta sabiduría divina. De acuerdo con este punto de vista, Darío interpreta su vocación como un "signo" de que tiene un "destino supremo" que, espera, su alma sea capaz de alcan-

zar si mantiene su actual condición y conserva el rumbo presente. La significación religiosa de esta declaración se desenvuelve por medio de las reverberaciones astrológicas y teológicas de la palabra “signo”. De manera similar, la orden a su alma en el sentido de que continúe “hasta el ocaso extremo” por el camino que lleva a la Esfinge, trae a primer plano el tema de la inmortalidad. En tanto que la idea de la restauración de la vida desde la muerte se origina en la diaria reaparición del sol en el Oriente después de su desaparición en el Poniente, el deseo de Darío de que su alma alcance “el ocaso extremo” simboliza su deseo de romper el ciclo de reencarnación gracias a una unión final con Dios. El camino que lleva al ocaso extremo lleva también hacia la Esfinge quien, como representación de la doctrina del alma universal y el misterio de la naturaleza, simboliza la última lección de la doctrina esotérica. Aquellos que no pueden solucionar el enigma, mueren; los que conocen la respuesta logran la inmortalidad.

La imagería del camino continúa en el segundo cuarteto, y los siguientes tres requerimientos se refieren a elementos del paisaje simbólico por el que el alma del poeta debe cruzar. En tanto que la proverbial flor y la espina evocan la doctrina pseudoepicúrea y la búsqueda eterna de la belleza, el arado de Triptolemo trae a las mentes las etapas tempranas del progreso humano hacia lo artístico y lo divino. La imagen del río de oro toma su significado de la fusión de dos metáforas: la identificación ocultista del alma como una chispa del propio Ser Divino y la representación que hace Darío del alma humana como una *fuelle*.⁷ Lo que la chispa es al fuego, la fuente lo es al río y el alma humana al alma de Dios. De ahí que la segunda orden del segundo cuarteto no sea sólo una elaboración vibrante del simbolismo del viaje —elaboración que subraya la lucha del poeta por conservar su curso en armonía con la naturaleza— sino también una declaración poética del principio pitagórico de que el alma debe asimilar el pulso musical del alma divina que fluye por el cosmos como condición para alcanzar la perfección.

Darío reafirma su confianza en la habilidad de su alma para emular la perfección divina al compararla con un dios que controla sus sueños y que está inspirado por la buena suerte. Como todos los poetas, puede

7 Anderson Imbert, en su análisis de “Yo persigo una forma”, afirma lo anterior con relación a “La fuente” (“Joven. . . la fuente está en ti mismo”) y “Yo soy aquel que ayer no más decía” (“el agua dice el alma de la fuente / en la voz de cristal que fluye d’ella”), *La originalidad de Rubén Darío*, p. 101.

leer los signos de la naturaleza en la canción de las aves, las formas estelares y las ramas primaverales de la esperanza. Dado que los signos son obviamente propicios, el poeta urge a su alma a cruzar intrépidamente por el bosque del mal sin temer a las serpientes. Las ramas de esperanza en flor son la renovada esperanza de Darío en la vida eterna. Por eso concluye en un tono optimista el poema con el mandato "y sigue, como un dios. . .", lo cual lleva al poema nuevamente al punto de partida. La circularidad de la forma que se consigue por medio de la repetición del primer pensamiento, "perdura en tu idea divina", que, sutilmente, apoya la doctrina de la transmigración de las almas al mismo tiempo que la calidad suspensiva del último mandato, refuerza el deseo de un fin del ciclo de la reencarnación.

Una visión igualmente confiada del alma del poeta aparece en "Palabras de la Satiresa" (p. 616), otro soneto de "Las ánforas de Epicuro". Pero mientras que el tono cauteloso de "Alma mía" se limita a implicar que hay estorbos en el camino a la inmortalidad que deben evitarse, "Palabras de la Satiresa" trata directamente del principal peligro para la anhelante alma del poeta. Reconoce su tendencia a caer en las tentaciones de la carne y a comportarse de modo impropio al que conviene a la calidad elevada de su alma. La tensión resultante entre la carne y el espíritu queda representada en la Satiresa, quien, como los seres compuestos del "Coloquio", es una figura de opuestos. Los aspectos sexualmente incitantes y placenteros de la Satiresa dominan la atención del poeta en los cuartetos; su entendimiento de la integración armoniosa de los elementos aparentemente divergentes habla en los tercetos:

Un día oí una risa bajo la fronda espesa;
vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas;
erectos senos eran las lozanas manzanas
del busto que bruñía de sol la Satiresa.

Era una Satiresa de mis fiestas paganas,
que parece clavel o rosa cuando besa
y furiosa y riñente y que abrasa y que mesa,
con los labios manchados por las moras tempranas.

"Tú que fuiste —me dijo— un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
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.”

La risa y el paisaje lozano fijan el tono inicial. El ambiente selvático del que emerge la Satiresa evoca una región de vegetación rica y lujuriosa. Este simbolismo forestal, que liga el paisaje del poema con el inconsciente del poeta, aumenta en la asociación de los senos de la Satiresa con las lujuriantes manzanas libres de prohibición.⁸ Más que una imagen visual brillante, esta descripción contrasta este ambiente con el Jardín del Edén. Darío se ubica en un mundo de placer ilimitado, fuera de la vigilancia de la conciencia o la razón. La Satiresa, pintada de pinceladas audaces y rojas, emerge de sus sueños paganos más que de sus pesadillas católicas.

Los tercetos, no obstante, sirven a la Satiresa para advertir contra los excesos y los abandonos. Haciendo eco de las advertencias que Darío mismo se hace en “Alma mía”, la Satiresa le recuerda que es dueño de un alma avanzada que vibra en la nota del universo y que refleja la majestad del mundo natural. Lo mismo que el poeta-testigo del “Coloquio” que viaja en busca de la armonía, Darío tiene el alma de argonauta. Por estas razones, debería saber que la clave para conseguir la sincronización con la cadencia de la vida universal descansa en la conciliación de los opuestos. Bajo la iluminación divina del sol, el poeta debe conciliar la carne y el espíritu, lo pánico y lo apolíneo. Con la música como su modelo, deberá armonizar lo natural con lo artístico, lo pagano con lo cristiano, lo transitorio con lo eterno.⁹

La exuberancia de las “Palabras de la Satiresa”, a pesar de su llamado a la moderación, se opone en evidente contraste al tono calmado de “Divina Psiquis” (pp. 665-666), publicado en *Cantos de vida y esperanza* cuatro años más tarde. El inevitable acercamiento de la muerte combinado con la confesada debilidad de Darío por “el vino del Diablo”, “los senos” y “los vientres” alteran su visión del destino de su alma. En sus

⁸ Véase la exposición de J. E. Cirlot sobre el simbolismo forestal en *A Dictionary of Symbols*, p. 107.

⁹ Estas asociaciones con Pan y Apolo en la poesía de Darío son estudiadas por Alejandro Hurtado Chamorro en *La mitología griega en Rubén Darío*, páginas 125, 132-133, 140; por Dolores Ackel Fiore en *Rubén Darío in Search of Inspiration*, pp. 121-122; y por Erika Lorenz en *Rubén Darío: “Bajo el divino imperio de la música”*, pp. 37, 39-40.

intentos por expresar las cambiantes actitudes de su ser hacia los deseos de su alma, invoca imágenes de la narración pitagórica de la encarnación de Psique, así como de la tradicional doctrina cristiana. La fusión de imágenes transmite algo más que la búsqueda del poeta de un camino que lo saque de la situación en la que se halla aprisionado. Refleja su conmovida aspiración de encontrar el lenguaje mágico que habrá de permitirle descifrar los enigmas del fondo de su ser.

Según el mito pitagórico, después de una serie de existencias, Psique alcanzó el nivel de lo humano, adquirió inteligencia y recordó su origen celestial. Luego deseó regresar al cielo, pero también se sentía atraída por los placeres del cuerpo. A resultas de ello, combatía constantemente entre su deseo de felicidad espiritual y su disfrute de las delicias físicas. La muerte sólo constituía una liberación temporal, ya que su incapacidad de conquistar el mundo material la condenaba a divagar por la tierra en sucesivas encarnaciones. Sólo las almas que han conquistado totalmente la materia y han llegado a la perfección pueden ingresar al estado perfecto.

Manteniendo el perfil general del mito, Darío comienza "Divina Psiquis" subrayando la naturaleza divina del alma, capaz de convertir la materia inanimada en la sustancia viva de la existencia. De la misma manera que imagina insuflar alma en la materia al convertir roca y madera en carne en el "Coloquio" (p. 573), Darío ve su cuerpo, a pesar de su complicado sistema de músculos y nervios, apenas como algo más que una "estatua de lodo" sin la "chispa sacra" de la vida:

¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible
que desde los abismos has venido a ser todo
lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible
forma la chispa sacra de la estatua de lodo!

El flujo equilibrado de los alejandrinos y la dulce repetición de las sibilantes refuerzan la sensación de ternura fijada por la descripción que hace el poeta de su alma como una "dulce mariposa invisible". La tradicional imaginería de la mariposa se convierte en expresión del cariño con que habla el poeta a su alma frágil y sitiada, al mismo tiempo que aviva —con el imaginario aleteo de la mariposa— las referencias al "ser nervioso" de Darío y al chisporroteo de la chispa divina.

Esta representación del alma como una criatura alada presupone su terrenal confinamiento dentro del cuerpo. Pero mientras que la mitolo-

gía esotérica acentúa la lucha de Psique para vencer a la tentación y así reconquistar la libertad que goza cuando es espíritu puro, Darío la ve como una prisionera derrotada, una prisionera de la guerra encerrada en la jaula de su cuerpo. Esta sensación de debilidad espiritual se expresa por medio de una síntesis poética de la metáfora de la jaula con la asociación común que identifica al cuerpo con la casa del alma y a los ojos con sus ventanas:

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.

El alma es prisionera dentro de las gruesas, inexpugnables paredes del cuerpo, pero Darío no es el celador. De modo sutil, él se alía con su alma al tiempo que la describe en su encierro dentro de un cuerpo del cual ya no responde. Psique no encuentra ni siquiera un alivio pasajero de las restricciones de la carne en “el jardín del sueño”. A diferencia de la soñada conclusión del poema anterior titulado “El reino interior” (pp. 603-605), en el que el alma de Darío es libre de abrazar tanto al pecado como a la virtud, en “Divina Psiquis” la protagonista es incapaz de conciliar sus apetitos físicos con sus deseos espirituales.

A pesar de esta imagen que Darío ofrece de su alma como inepta a la hora de contrarrestar las fuerzas de la carne, conserva la fe en sus fuerzas interiores. Esta admiración, implícita en el respetuoso lenguaje de los primeros dos cuartetos, se convierte en el motivo de la tercera:

Sabia de la Lujuria que sabe antiguas ciencias,
te sacudes a veces entre imposibles muros,
y más allá de todas las vulgares conciencias
exploras los recodos más terribles y oscuros.

Psique es sabia; entiende las “antiguas ciencias” pues las ha aprendido en la muerte durante esos periodos en los que escapa de las ataduras de la carne que la ha aprisionado en vida. Una vez libre del cuerpo sufre un periodo de terrorífica ofuscación en el que es vencida por la oscuridad. Explica Schuré: “La oscuridad lo encierra; a su alrededor, en él mismo, todo es caos. Ve solamente una cosa, y esa cosa lo atrae y lo horroriza. . . Es la siniestra fosforescencia de su piel, recién mudada; y la pesadilla comienza de nuevo. . . Este estado de cosas puede durar

meses o años. Su longitud depende de la fuerza de los instintos materiales del alma" (p. 333). La esperanza que guarda Darío en su alma es que ella tendrá una renuencia natural a los atractivos terrenos y que será capaz de ascender a los niveles elevados de la existencia.

Y encuentras sombra y duelo. Que sombra y duelo encuentres
bajo la viña en donde nace el vino del Diablo.
Te posas en los senos, te posas en los vientres
que hicieron a Juan loco e hicieron cuerdo a Pablo.

Esta esperanza de salvación encuentra apoyo en ideas más tradicionales con referencia a San Pablo en la estrofa final de la primera parte:

A Juan virgen, y a Pablo militar y violento;
a Juan que nunca supo del supremo contacto;
a Pablo el tempestuoso que halló a Cristo en el viento,
y a Juan ante quien Hugo se queda estupefacto.

Los últimos seis versos de la primera parte de "Divina Psiquis" llevan la atención lejos del destino del alma del poeta y se detienen en el fundamental asunto del lenguaje. Darío da el ejemplo de Juan y Pablo: el mismo "signo" de la naturaleza vuelve a uno loco y restaura la cordura del otro. Darío se obliga a considerar si la paz espiritual no descansa tanto en la "lectura" de la naturaleza como en todo lo demás, y, como resultado, su búsqueda de la inmortalidad lo conduce de nuevo a la búsqueda de un lenguaje mágico que le permita a su alma comunicarse con la fuerza universal de la vida. Darío ve en la conversión de San Pablo dos problemas: ¿qué era el signo que vio en el camino de Damasco que lo convenció de la existencia de Dios? ¿Cuáles fueron las palabras que dijo para afirmar la sinceridad de su nueva fe?

Aunque la segunda parte de "Divina Psiquis" fue probablemente escrita como un poema independiente, subraya el dilema del poeta. Si la consecución de la inmortalidad es, aunque sea en parte, un problema lingüístico, su deber es encontrar el lenguaje con el que habrá de afinar su alma al orden universal. Como lo sugiere el ritmo veloz de los versos breves, el alma de Darío vuela ligera entre la rosa de las ruinas paganas y la cruz de la catedral descansando apenas un instante en cada una de ellas. En algunos poemas, la solución de Darío es una amalgama sincrética que halla una lectura satisfactoria del universo en símbolos que han

sobrevivido el paso de una religión a la siguiente. En otros, como “Divina Psiquis”, vacila entre dos sistemas simbólicos igual de atractivos.

A pesar de sus cautelosas dudas a la hora de definir la naturaleza de su alma, Darío está cierto de su sensualidad y de que le resulta imposible vencerla. Las palabras de la Satiresa han pasado ignoradas y el poeta teme las consecuencias que ello acarreará a su alma. Esta conciencia de su fracaso ante las responsabilidades espirituales se convierte en una terrible carga. En comparación, la aparente ignorancia o insensibilidad de las criaturas de los niveles más bajos de existencia parecería ser una dicha. No obstante, si bien envidia su inmunidad a los remordimientos de la conciencia, Darío teme —aún más que la posibilidad de que su alma pueda quedarse prisionera en la carne en múltiples reencarnaciones por venir— el pensamiento de que su alma pueda descender de lo humano a lo animal como consecuencia de haber mancillado su alta categoría. Estas ansiedades constituyen el marco de referencia del extenso análisis de “Lo fatal” (p. 688), último poema de *Cantos de vida y esperanza*, debido a Anderson Imbert.¹⁰ Consciente de la influencia de la doctrina ocultista en la formulación del poema, Anderson Imbert ve en el verso

y el temor de haber sido y un futuro terror

la obsesión de Darío tanto por las encarnaciones pasadas como por las futuras. El horror al futuro surge del concepto dariano de “lo fatal” que, según Anderson Imbert, incluye dos dimensiones: inevitabilidad e infortunio. Resulta inevitable que el hombre piense y, por lo mismo, que se sienta abrumado por el remordimiento que, de hecho, es el tema fundamental del poema:

... es evidente que no se quejaba del pensamiento sino más bien de los escarabajos de la conciencia. La conciencia, aguafiestas de la vida, derramasolaces de la alegría, que avinagra el vino y amarga el beso, adusta, desabrida y acusadora. El mineral, el vegetal y el animal no son culpables de nada porque son lo que son; el hombre siente culpas porque es de un modo y quiere ser de otro.¹¹

Tal como se demostró en el segundo capítulo, esta tensión es central en toda la producción poética de Darío. En “En las constelaciones” su angustia explota en una mordaz pregunta retórica (p. 1035):

¹⁰ Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 141-147.

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
 en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro,
 y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?

En otros poemas escritos después de 1906 tristemente enfrenta los años desperdiciados que debería haber empleado en alcanzar su "destino supremo". Mallorca probó ser un sitio propicio a tal introspección.¹² En "¡Eheu!" (pp. 737-738) Darío extrae no sólo ímpetus emotivos sino también imágenes y símbolos del paisaje mallorquino.

La presencia del mar, cuyo ritmo se siente en la marea y el flujo de los hexasílabos y los octasílabos, evoca recuerdos del tiempo perdido, de un tiempo de dicha primordial y unión con el universo. El poeta reconoce, como desde una existencia pasada, a la roca, al aceite y al vino, elementos asociados al intemporal Mediterráneo y a su civilización. Bañado por una ola de nostalgia de la inocencia ha tiempo perdida, Darío siente el peso de los años —su edad física y la edad de su alma. Mientras rememora esa vida llena de promesas, una vida que pudo ser la culminación de muchas vidas y el paso final a la perfección, se siente abrumado por indecibles remordimientos. Unos cuantos años antes, en "Nocturno" (pp. 680-681), aún era capaz de expresar el remordimiento que experimentaba:

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!

En "Eheu!", sin embargo, esto sólo puede expresarse en el angustiado grito de la segunda estrofa:

Aquí, junto al mar latino,
 digo la verdad:
 Siento en roca, aceite y vino,
 yo mi antigüedad.

¹² Carlos D. Hamilton señala que Mallorca "tuvo tal fuerza de purificación para el alma del poeta enfermo y triste sin ya más primavera que cantar. . . , que llegó a hacer estallar en él una crisis religiosa y moral, en una accidentada y atormentada 'conversión'" ("Rubén Darío en la Isla de Oro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212 y 213 [1967], p. 567; la elipsis es del original).

¡Oh, qué anciano soy, Dios santo;
oh, qué anciano soy! . . .
¿De dónde viene mi canto?
Y yo, ¿adónde voy?

Darío es dos veces viejo, de cuerpo y de alma. Sabe que ha vivido antes y que su talento ha sido perfeccionado en otras vidas. Mas su dolor le impide mencionar “la pérdida del reino que estaba para mí”. Sólo puede aludir a él yuxtaponiéndole la pregunta “¿De dónde viene mi canto?” con la incertidumbre de su futuro en esta vida y en las que vienen.

A pesar de la desesperación que esto le provoca, Darío no cesa en su autoexamen. Sin embargo, recurriendo a una analogía del brillante sol mallorquino que apenas ilumina las entradas a las muchas cuevas de la isla, recuerda el precepto kantiano de que la verdadera naturaleza del ser (el ego trascendental) no puede ser conocido en mayor medida que la naturaleza intrínseca de las cosas que percibe. Por lo tanto Darío especula, como lo hicieron los idealistas alemanes, si la claridad intelectual es suficiente para distinguir entre el ser y el no ser:

El conocerme a mí mismo,
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo. . .

Y esta claridad latina,
¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo. . . ?

Incluso con la posibilidad de que se estuviera juzgando con excesiva energía, procede entonces a criticarse por confiar ciegamente en sus intuiciones de poeta, y por suponer que podía leer en los signos de la naturaleza la sabiduría de Dios. De manera específica se acusa a sí mismo de estudiar las nubes con complacencia y de creer que podía interpretar el viento, la tierra, el mar y los vagos, fragmentados ecos de sus encarnaciones anteriores:

Nefelibata contento
creo interpretar

las confidencias del viento,
la tierra y el mar. . .

Unas vagas confidencias
del ser y el no ser,
y fragmentos de conciencias
de ahora y ayer.

Llegando al nadir de la desesperación, Darío concluye el poema con una nota profética o, como lo describe Pedro Salinas, con "Acentos de Biblia, metales de Jeremías, *vox clamantis in deserto*".¹³ Darío ya no siente la presencia del "mar latino". El cambio es significativo. No sólo se establece una comparación entre la vida y el movimiento del mar y la aridez y el estancamiento del desierto, sino que, al final del poema, el pulso rítmico del gran corazón del mundo que Darío suele percibir en el océano está ausente. Voltea a ver el sol, símbolo de la iluminación divina, como un muerto, sin esperanza de salvación. Finalmente, Darío lamenta su propia muerte espiritual.

Esta nostalgia del viejo Mediterráneo aparece a través de su poesía en repetidas alusiones al hecho de que Darío habría sido, si no específicamente un argonauta, sí uno de sus contemporáneos. Como en el "Coloquio de los centauros" y las "Palabras de la Satiresa", el poeta afirma su relación especial con la Grecia antigua en "Retorno" (pp. 782-784), el poema que escribió en ocasión de su triunfal retorno a Nicaragua en 1907. Aunque expresa gran orgullo nacionalista de su patria, no puede escapar del recuerdo de su vida anterior en el Mediterráneo. Explica entonces su larga ausencia en términos de la herencia espiritual que había recibido de Jason:

Por atavismo griego o por fenicia influencia,
siempre he sentido en mí ansia de navegar,
y Jasón me ha legado su sublime experiencia
y el sentir en mi vida los misterios del mar.

¡Oh, cuántas veces, cuántas veces oí los sonos
de las sirenas líricas en los clásicos mares!
¡Y cuántas he mirado tropeles de tritones
y cortejos de ninfas ceñidas de azahares!

¹³ *La poesía de Rubén Darío*, p. 172.

La transmisión de la experiencia náutica no es literatura sino vida para Darío, parte de una vida pasada que aún vive en él. Este punto queda subrayado en la construcción de la segunda estrofa citada. El “oh” exclamativo que inicia el primer verso junto a la repetición de “cuántas veces” comunica una sensación de urgencia y una necesidad de convencer. El efecto de la anáfora, la repetida cópula “y”, intensifica el tono. Darío señala, sin mayor calificación, que ha *oído* los sones de las sirenas y *mirado* a los tritones y a las ninfas que, ciertamente, son más que ornamentación mitológica.

En “Caracol” (p. 679), escrito en 1903, la alusión a una vida pasada es más sutil. El caracol que el poeta encuentra en la playa se convierte en un medio por el cual se pone en contacto con Jasón, quizás su propio, permanente ego, quizás un viejo amigo. Más aún, cuando el poeta escucha en el caracol “un profundo oleaje y un misterioso viento”, advierte que “el caracol la forma tiene de un corazón”. Así, se le identifica no sólo con la doctrina de la transmigración de las almas sino también con el gran corazón del mundo, cuyo pulso se siente en el ritmo del océano. O, como lo señala Octavio Paz: “Es el símbolo de la correspondencia universal. Lo es también de la reminiscencia: al acercarlo al oído escucha la resaca de las vidas pasadas.”¹⁴ Esta doble función del caracol reaparece en la extensa carta en verso que Darío escribió a la mujer de Leopoldo Lugones (pp. 746-753) durante su viaje de julio a noviembre de 1906. Desde Mallorca, al final del viaje, escribió:

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?
¡Oh, qué buen mallorquín me sentiría ahora!
¡Oh, cómo gustaría sal de mar, miel de aurora,
al sentir como en un caracol en mi cráneo
el divino y eterno rumor mediterráneo!

Ambos, el influjo del paisaje mallorquino y el tono de pensativa compunción, son impresionantes. Darío cree que de haber llegado a esas místicas tierras de conversión espiritual con anterioridad, su vida habría seguido un curso distinto. Y si bien la posibilidad de reformarse ofrece cierta esperanza, se da cuenta de que, probablemente, ya es demasiado

14 “El caracol y la sirena”, *Cuadrivio*, p. 64.

tarde. Las extravagancias de la juventud han acarreado una prematura vejez de alma y cuerpo, abreviando su vida en la tierra y sus aspiraciones de reunirse con Dios. En los primeros cuatro versos citados, Darío comparte su culpa con el destino por no haberlo situado en el camino correcto; los cuatro siguientes lo muestran molesto por el hecho de que todo pudo haber sido diferente. Aún escucha el llamado constante a la armonía en el rugido del Mediterráneo. Al imaginar que estos sonidos son ecos del caracol que es su cráneo, Darío insiste en su significado. Son divinos y eternos: son el ritmo del corazón universal y la reverberación de las vidas pasadas. Confía en que, si hubiera vivido siempre dentro de estos recordatorios de la unidad de la vida, le hubiera sido dado disfrutar de la “sal de mar, miel de aurora”. Mas ahora, sin paz interna, poco es el consuelo que halla en la brisa salina que envuelve su cansado cuerpo o en el fulgor dorado del amanecer que ilumina el horizonte isleño. De la misma manera, encuentra escaso solaz en su percepción de la unidad universal que manifiesta el pulso del gran corazón del mundo o en su reconocimiento de la posibilidad de un nuevo mañana simbólicamente endulzado de miel que, en la tradición órfica, se asocia al mejoramiento espiritual y al renacimiento.¹⁵

Abandonando la calidad agridulce del presente, Darío se exalta al recordar su vida de argonauta. Por ello procede a describir en largas, emocionantes frases lo que sabe del pasado:

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
 después que le dejaron loco de melodía
 las sirenas rosadas que atrajeron su barca.
 Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,
 es recordado por mis íntimos sentidos:
 los aromas, las luces, los ecos, los ruidos,
 como en ondas atávicas me traen añoranzas
 que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.
 Mas ¿dónde está aquel templo de mármol, y la gruta
 donde mordí aquel seno dulce como una fruta?
 ¿Dónde los hombres ágiles que las piedras redondas
 recogían para los cueros de sus hondas? . . .

Convencido de que había desembarcado en Mallorca siglos antes, Darío describe todo lo que encuentra como algo recordado por sus sentidos

¹⁵ Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 143.

interiores, grabados con estas imágenes mucho antes de que naciera. La viveza de sus recuerdos se realza en el cuarto verso gracias a la connotación exclamatoria del “cuanto” y al equilibrio enfático, en el sexto verso, de la vertiginosa enumeración de los fenómenos que enfrenta. “Los aromas, las luces, los ecos, los ruidos” lo abruman como olas del pasado, y los vestigios de sus existencias anteriores resurgen en sus esperanzas, sus sueños y su poesía. Así, cuando inquiriere dónde están el “templo de mármol, y la gruta / donde mordí aquel seno dulce como una fruta”, y los hombres ágiles que usaban las hondas, está preguntando por las cosas que, de manera vaga, recuerda del pasado y que han aparecido ya en otros poemas, en el “Coloquio de los centauros” (p. 579), “Palabras de la Satiresa” (p. 616) y “Hondas” (pp. 739-740), respectivamente.

El movimiento de oleaje del poema cesa en este punto. En la siguiente estrofa, que comienza con “Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora”, el tono es completamente diferente. Por alguna razón el poeta se siente obligado a refrenar su impulso lírico.

Esta manifestación de reminiscencias es semejante en “Hondas”, que, como “Eheu!” y “Epístola”, fue escrito durante la estadía de Darío en Mallorca de noviembre de 1906 a marzo de 1907. Como los habitantes de la isla tenían la fama de ser sumamente hábiles con la honda, Darío “sueña” que él alguna vez fue hondero. “Hondas”, si bien menos filosófico que los otros poemas analizados, muestra el recurso de Darío a la doctrina de la reencarnación para tratar el asunto de la responsabilidad poética.

Según su sueño, una tarde durante su vida como valiente hondero mallorquín, vio a un enorme gerifalte que perseguía a un misterioso pájaro radiante que parecía un rubí cruzando los cielos. Mientras que la piedra de oro puro que él había lanzado al cielo no regresó a la tierra, el “ave-querubín” que era blanco del gerifalte —y que, en realidad, era “el alma luminosa de David”— vino directo a él. El pajarito le explicó que el tiro de su honda había herido el alma de Goliath, prisionera del gerifalte. Gracias a algún acuerdo sobrenatural y por la atracción de las almas, Darío salvó al alma de David del mismo modo que, originalmente, David se había salvado a sí mismo. En este caso, pues, la doctrina de la transmigración de las almas adquiere un interesante efecto prismático: Darío, el poeta, es influido por su anterior vida de hondero que, a su vez, había sido influida por el alma de un primer poeta/hondero. Con esto, Darío parece implicar que, como David, que tuvo que armarse contra Goliath, todos los poetas están llamados —por intuición o, quizá,

por las almas de otros poetas— a pronunciarse contra la injusticia y la opresión.

De "Reencarnaciones" a "Hondas", la doctrina de la transmigración de las almas está íntimamente ligada en la mente de Darío al problema del papel del poeta y la poesía. El poeta aspira a lograr un grado de espiritualidad que le permita compartir una conciencia de las cosas con todos los elementos de la naturaleza. Sin embargo, como todas las criaturas, se siente simultáneamente atraído hacia lo bestial. Esta tensión que se deriva del deseo de cumplir con la responsabilidad de poeta y de traducir al lenguaje humano los signos del universo se refleja a su vez en la tensión que nace de las preocupaciones por su alma. En el cenit de su carrera, la doctrina de la reencarnación le ofrece a Darío un sistema simbólico a través del cual expresar su optimismo ante el mundo, la poesía y el destino de su alma. Pero, al madurar, demuestra un debilitamiento en la visión poética aportada por el pitagorismo esotérico. Duda entre el sistema simbólico esotérico y el sistema cristiano tradicional que, como se observa en "Divina Psiquis", permite la conversión mística en cualquier momento. La duda de Darío destaca la continuidad de su fe en "las palabras correctas" que lo pondrán en contacto con el intemporal paraíso que ambiciona descubrir, y subraya también su reconocimiento de que esas "palabras correctas" pueden provenir de alguno de los distintos sistemas simbólicos. . . o de ninguno. Su incomodidad en los últimos poemas, por lo tanto, no sólo expresa las dudas sobre sí mismo y el grado en que ha cumplido su "supremo destino". Expresa también el reconocimiento de su incapacidad de "hablar con la voz de la fuente". Que las borracheras y los excesos sexuales hayan contribuido a esta sensación de derrota no es en realidad el punto a discutir. Darío creía que estaba extraordinariamente afinado con el pulso del universo y el eco de vidas pasadas. Sin embargo está obligado a confrontar las limitaciones fundamentales de las creencias y los símbolos humanos —incluidos aquellos revestidos de un aura especial por los románticos y los simbolistas. Aunque la tradición esotérica no ofreció un lenguaje total con el cual articular el acorde universal, sí le inspiró a Darío una dimensión religiosa en el momento de considerar la función del poeta.

IV. EL POETA COMO MAGO: DESCIFRANDO EL UNIVERSO

AUNQUE de manera ostensible Darío recurre con máxima frecuencia al concepto de la reencarnación para expresar el juicio que le merece su propia habilidad para llegar a la espiritualidad —la que mide con su objetivo poético de articular en lenguaje humano el ritmo divino de la vida universal—, su interés en el asunto muchas veces es más amplio y va más allá de la cuestión de su destino personal. Este interés refleja una convergencia de tendencias literarias y religiosas que han elevado al poeta al rango de mago. En su discusión de las responsabilidades, privilegios y desdichas del poeta, Darío adopta las actitudes que se originaron en el romanticismo inglés y que evolucionaron entre los románticos y los simbolistas franceses. Estas actitudes se formularon bajo la influencia de la doctrina esotérica a la que los escritores del siglo pasado acudieron con la intención de llenar un vacío causado por la pérdida de la fe en los sistemas tradicionales de creencias.

Los románticos, herederos de un mundo en el que la visión racionalista de la vida había separado a los individuos de sus poderes no racionales, esperaban reintegrarlos y apadrinar una reconciliación con la naturaleza de la que se sentían apartados. Muchos de los mitos que aportaron la esperanza con la reconciliación se derivaban de antiguas creencias esotéricas. Atribuir vida y alma a la naturaleza, por ejemplo, permitía convertir un medio ajeno y muerto en una circunstancia humana y marcada por el compañerismo, reconfortante y plena. Combinando el vocabulario platónico y el neoplatónico, los principales románticos subrayaron la peculiar relación del poeta con la vital, cognoscible naturaleza. Shelley, Coleridge y Carlyle sostuvieron que el poeta no imita el mundo familiar externo sino que más bien expone las esenciales y eternas realidades de la existencia que lo trivial suele disimular. Esta primera generación de románticos, a pesar de todo, conservó a la poesía apartada de la religión y asignó al poeta la tarea de liberar la visión de los lectores de la servidumbre a las categorías habituales y a las costumbres sociales.¹

¹ Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, p. 335.

La segunda generación de románticos y los simbolistas, sin embargo, vieron en este penetrar el velo de las apariencias y en este descubrir las verdades de la vida una "función compensatoria" para su sociedad.² Convirtieron la poesía en una religión e hicieron del poeta el mago del momento.

Ningún otro artista se esforzó tanto en encarnar este ideal poético como Victor Hugo, quien se identificaba a sí mismo como "el *voyant*, el *entendant*, el alma de cristal que vibra en simpatía con las fuerzas del mundo".³ Bajo la influencia de la doctrina esotérica, Hugo formuló sus objetivos en términos míticos.⁴ "Delineó —como lo sostiene Shroder— el sentido de la misión órfica con todos sus atributos necesarios: la convicción de que él era el recipiente de la inspiración divina, que su tarea debía llevarse a cabo con la sanción divina y que esta tarea era obligatoria." Quizás el aspecto más importante de su misión poética era revelar al pueblo los misterios de la vida a base de "leer" los símbolos de la naturaleza y de prestar atención a las fuerzas sobrenaturales del universo. Así aspiró a hacer posible la percepción de Dios mismo.⁵

Los simbolistas siguieron las huellas de Hugo. Su pesquisa de una comprensión de la vida fue más allá de lo superficial y lo variable y se ligó a la idea de la belleza. Desarrollaron así la religión de "le Beau", y su aspiración de la belleza superior adquirió un matiz místico. Buscaron emplear el material caótico del universo visible para crear un orden que atraparía la expresión del alma del poeta y la esencia de lo sobrenatural. En pocas palabras, ungieron al poeta con el poder de expresar en poesía, por medio de la magia del lenguaje, una visión trascendente del universo. Esta idea de la relación singularísima entre el poeta y la naturaleza fue apoyada en buena medida por las sectas esotéricas populares a lo largo del siglo XIX.

Como se indicó en el primer capítulo, los ocultistas sostenían que el alma de Dios permea todas las cosas y que el universo es su prolongación armoniosa. A resultas de lo anterior, entendían la naturaleza como la revelación de Dios y, por ello, como la gran maestra del pueblo. El

2 Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p. 2.

3 Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, p. 67.

4 Véase, para un examen del profundo compromiso de Victor Hugo respecto al ocultismo, el libro de John Senior *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*.

5 Shroder, *Icarus*, pp. 67-68.

poeta, en tanto que es el más perceptivo de los individuos, es así su mejor estudiante y el mejor calificado para compartir con los demás los hallazgos relacionados con el universo armónico. Al elevarse al plano de la unidad, el poeta ha llegado al ideal de los ocultistas y se ha capacitado para compartir esta sabiduría con otros en la unicidad de la existencia.⁶ La detallada proposición siguiente, sobre la misión del poeta presentada por Kingsford y Maitland no sólo tipifica estas creencias esotéricas sino que enfoca la imagen del poeta que surgió de la ampliamente debatida y estudiada literatura esotérica de la época:

Podréis quizá apreciar con mayor facilidad las características de la Personalidad celestial considerando la calidad de aquel que es el tipo de ser humano más alto de la tierra: el Poeta.

El Poeta no tiene un Yo escindido de su Yo superior. Otros hombres hay que cruzan con indiferencia por la Vida y el Mundo, porque el Yo de la Tierra y del Cielo es cosa aparte para ellos y no los toca.

La Riqueza de la Belleza en la Tierra y el Cielo y el Mar yace fuera de su ser y no les habla a sus corazones.

Son limitados e individualistas sus intereses: su Hogar es un fogón: cuatro paredes las fronteras de su reino, ¡tan pequeño es!

Mas la personalidad del Poeta es Divina: y por ser Divina carece de límites.

Su conciencia es suprema y omnipresente: palpita su corazón en cada uno de los Elementos.

Los pulsos de toda la infinita Profundidad del Cielo vibran en el suyo: por responder a su fuerza y a su plenitud, él siente con más intensidad que otros hombres.

No se limita a ver y a examinar estas Rocas y estos Árboles: estas Aguas variables y estos Picos que brillan.

No se limita a escuchar al quejumbroso Viento, o al rodante Estruendo:

Pues él mismo *es* todo eso: y con ellos —no, *en* ellos— se regocija y llora, relumbra y anhela, suspira y truena.

Y cuando canta, no es él —el Hombre— cuya Voz se escucha: es la Voz misma de toda la Numerosa Naturaleza.

En su Verso ríe la Luz del Sol; entregan sus sonoros Ecos las Montañas; deslumbra el rauda Relámpago.

La enorme Cadencia continua de la Vida universal se mueve y se articula en el lenguaje humano.

6 Annie Besant, *Esoteric Christianity*, pp. 154-155.

¡Oh profunda Alegría! ¡Oh Ser sin límite! ¡Oh Personalidad divina!⁷

Desde sus primeros poemas, Darío describe al poeta como una fuerza inspirada por la divinidad y capaz de iluminar a los demás. Consecuentemente, el arte del poeta se muestra no sólo como una traducción de la perfección divina del universo, sino también como una influencia mágica sobre los elementos circundantes. Sin embargo, la humanidad, fiel a la tradición romántica, es incapaz, en cambio, de percibir la sabiduría de las palabras del poeta, y se burla del artista sensitivo. El poeta debe, no obstante, tolerar la ingratitud humana para realizar la superioridad de su destino.⁸

Tiempo más tarde, cuando Darío ya conocía más a fondo las bases ocultistas de estas creencias, refinó su idea de la misión del poeta aceptando para sí y para los demás las demandas de la responsabilidad poética. A pesar de todo, cuando fue envejeciendo, las metas que antaño habían parecido estimulantes comenzaron a resultarle inconseguibles. Sus frustraciones respecto a la dificultad del lenguaje y su modo de vida, que exacerbaba sus sensaciones de impotencia artística, lo llevaron a una reconsideración de objetivos. Se originó una fuerte lucha entre el ideal que le dictaban sus antecesores poéticos y la tradición esotérica, y aquello que Darío llegó a creer que era la verdad de su naturaleza poética. A pesar de esta creciente tensión Darío jamás renegó de la imagen del poeta como mago, que recorre lo largo de su poesía como una suerte de suprema, artística vara de medición.

Varios de los poemas ya examinados en el capítulo sobre el concepto pitagórico de la armonía universal expresan la fe de Darío en el talento del poeta para interpretar y traducir los signos de la naturaleza. En "Coloquio de los centauros", por ejemplo, este optimismo lo expresa Quirón, quien alaba al poeta-mago por su habilidad para "leer" las formas y los gestos externos (pp. 573-574). En "La espiga" (p. 615), es en los elementos de la naturaleza que funcionan juntos en armonía cósmica donde el poeta ve el misterio de lo divino y "el alma de las cosas". En

⁷ Kingsford y Maitland, *The Perfect Way*, pp. 333-334.

⁸ Véase "El poeta" (1880, pp. 8-9), "Ingratitud" (1882, pp. 13-14), "El poeta" (1882, p. 14), "El poeta" (pp. 240-244), "Introducción" a *Epístolas y poemas* (1885, pp. 323-329), "El arte" (p. 442-452), *Poesías completas*. Véase también "El rey burgués" y "El sátiro sordo", *Cuentos completos* editados por Ernesto Mejía Sánchez, pp. 57, 113.

“Ama tu ritmo” (p. 617) el poeta cautelosamente se ordena a sí mismo obedecer en su poesía los esquemas que reconoce en el cosmos. Es significativo, por contraste, que cuando Darío escribe “En las constelaciones” (p. 1035) en 1908, el ritmo del universo y el orden estelar que había percibido agudamente en “Ama tu ritmo. . .” ya no le resulten del todo claros. El último de los poemas citados subraya la tensión entre las aspiraciones espirituales del poeta y sus apetitos más bajos. Como se señaló en los capítulos dos y tres, estos deseos diametrales, comunes a todos los seres vivos, le resultan a Darío singularmente arduos de sobrellevar pues él es un poeta que se siente llamado a cumplir un destino divino.

En “La página blanca” (pp. 588-589), publicado en 1896 en *Prosas profanas*, Darío busca inspiración y discernimiento:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostro de estatuas de mármol,
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
¡de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

¡Qué cascos de nieve que pone la suerte!
¡Qué arrugas precoces cincela en la cara!
¡Y cómo se quiere que vayan ligeros
los tardos camellos de la caravana!

Lo primero en aparecer es un desfile de sueños y sombras que, luego, se identifican más claramente como “mujeres de rostros de estatua, / mujeres de rostros de estatuas de mármol”. El eco rígido de la frase y la poco inspirada repetición del “tan” en el siguiente verso (“¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!”) refuerza la calidad exánime de las primeras imágenes. El poeta rechaza los gastados, anticuados modelos artísticos que vienen a su imaginación. Prefiere, en cambio, aferrarse a los profundos asuntos de la vida, incluso a costa de su felicidad personal.

Rechaza los poemas e historias del segundo cuarteto a favor del orden artístico de la naturaleza que cincela arrugas precoces en su rostro.

En este momento la página blanca le parece un desierto helado a través del cual los camellos de la inspiración andan demasiado lentamente, llevando las imágenes de la vida a primer plano. Esta descripción de la página en blanco crea un aura de religiosidad mesiánica. Es el poeta el que guiará al lector a través de la página en blanco de la existencia llenándola de símbolos que llevan a la salvación por medio de una total comprensión de la vida. Esta imagen se revela en una referencia a “los Cristos”:

Los tardos camellos
—como las figuras en un panorama—,
cual si fuese un desierto de hielo,
atraviesan la página blanca.

Éste 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 víctimas trágicas!

Más que un poderoso giro de la frase que metafóricamente transforma al poeta en salvador, esta referencia subraya la convicción de poseer una misión profundamente religiosa.

Los Cristos son, según Annie Besant, los más santos entre los hombres que vienen a sufrir a este mundo, a ser “víctimas trágicas”, ya que, en su sufrimiento, ganan la fuerza que hará de ellos salvadores y centros de paz del mundo.⁹

Esta visión de la poesía no elimina su impulso hacia la belleza. El primer camello está acompañado por otro que saca a escena a la hermosa reina de la inspiración poética, que trae consigo un “cofre de ensueños, de perlas y oro” con los que habrá de adornarse:

Otro lleva
en la espalda
el cofre de ensueños, de perlas y oro,
que conduce la reina de Saba.

⁹ Besant, *Esoteric Christianity*, p. 154.

Otro lleva
una caja
en que va, dolorosa difunta,
como un muerto lirio, la pobre Esperanza.

Y camina sobre un dromedario
la Pálida,
la vestida de ropas oscuras,
la Reina invencible, la bella inviolada:
la Muerte.

Sin embargo, dada la dificultad que implica este objetivo estético/religioso, el poeta se siente amenazado por la pérdida de la esperanza, tercera y conmovedora imagen que cruza la página en blanco. La imagen final es la de la muerte, que aparece como lo hizo al final del “Coloquio de los centauros” no como algo temible sino como la mujer final, “la Reina invencible, la bella inviolada”. La razón por la cual la muerte puede ser aceptada como la consorte consumada es que el poeta, que penetra la aparente discordia del universo y percibe el orden armonioso del cosmos, captura ese orden —y su promesa de salvación— en la página en blanco:

¡Y el hombre,
a quien duras visiones asaltan,
el que encuentra en los astros del cielo
prodigios que abrumen y signos que espantan,

mira al dromedario
de la caravana
como el mensajero que la luz conduce,
en el vago desierto que forma
la página blanca!

Esta confianza extraordinaria en el poder visionario del poeta es la base del soneto “A Juan Ramón Jiménez” (p. 1003) que fue redactado en París en 1900 y que apareció por primera vez como el “Atrio” de *Ninfeas*, el primer libro de poesía de Juan Ramón. El ritmo parejo de los alejandrinos lleva como eco el equilibrio formal de los 14 versos de 14 sílabas. La penetrante sensación de calma que resulta refleja la confianza que tiene el interrogador en su “joven amigo” y en su capacidad para responder positivamente a todas las inquisiciones y retos que habrá de enfrentar a lo largo de su vida:

¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza
para empezar, valiente, la divina pelea?
¿Has visto si resiste el metal de tu idea
la furia del mandoble y el peso de la maza?

¿Te sientes con la sangre de la celeste raza
que vida con los números pitagóricos crea?
¿Y, como el fuerte Herakles al león de Nemea,
a los sangrientos tigres del mal darías caza?

¿Te enternece el azul de una noche tranquila?
¿Escuchas pensativo el sonar de la esquila
cuando el Ángelus dice el alma de la tarde? . . .

¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?
Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta.
La belleza te cubra de luz, y Dios te guarde.

Se interroga al joven poeta si está preparado para comenzar la divina lucha contra sus enemigos, a cuya fuerza brutal en el plano físico, sólo puede oponer la fuerza de las ideas. Con esta descripción, el poeta es elevado sobre sus enemigos como un superhombre de valentía y de percepción extraordinarias. Esta exaltación de la destreza poética se continúa en los dos versos siguientes: “¿Te sientes con la sangre de la celeste raza / que vida con los números pitagóricos crea?” Este interrogante implica que el joven, para ser poeta, debe ser miembro de la raza celeste que crea vida al reproducir perfectamente en el arte el orden “pitagórico” del universo. El poeta que asiente se acerca a la divinidad en tanto que crea un nuevo microcosmos en el que la armonía del macrocosmos ha sido reproducida por medio del lenguaje.¹⁰

Como intérprete del cosmos, el poeta debe estar consciente del alma viva del universo que, oculta para la mayoría de las personas, puede ser percibida por los iluminados en todos los elementos de la naturaleza. El poeta debe, por eso, ser sensible al orden celestial de una noche tranquila y debe escuchar lo que la campana del Ángelus dice cuando expresa el alma de la tarde. En pocas palabras, debe sentir en la profundidad de su ser las voces ocultas del universo vivo. Ya que el interrogador está seguro de las habilidades del joven silencioso, lo reconoce como poeta y le bendice el camino.

¹⁰ Véase el análisis de “Ama tu ritmo. . .” en el capítulo II.

Las ideas originalmente formuladas en “A Juan Ramón Jiménez” y en “La página blanca” habrán de desarrollarse poco tiempo después en un grupo de tres poemas de *Cantos de vida y esperanza* (1905). En “Pegaso” (p. 639), el séptimo poema de la colección, la visión optimista de Darío sobre el potencial poético es marcadamente personal, es decir, casi desafiante en su utilización de la primera persona del singular. Esta postura, que algo tiene de defensiva, y que fue también el punto de partida de “A Juan Ramón Jiménez”, se convierte en el centro dominante de “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” (p. 641), el noveno poema de la colección. En el oncenno, “Mientras tenéis, oh negros corazones” (p. 643), Darío reafirma su fe en el potencial mesiánico de la poesía ante las fuerzas de la ignorancia y del odio.

Por su fuerza de espíritu y de voluntad —demostrada por el poeta en su lucha por realizar su destino, por sobreponerse a obstáculos materiales y psicológicos y por su habilidad para evadir los ataques de las masas críticas— el poeta es representado como un héroe de proporciones míticas. En “Pegaso”, la tarea de Darío es la misma de Belerofonte, es decir, atrapar y domar al caballo alado de las musas y, con él, enfrentarse a los muchos retos que se le plantean:

Cuando iba yo a montar ese caballo rudo
y tembloroso, dije: “La vida es pura y bella.”
Entre sus cejas vivas vi brillar una estrella.
El cielo estaba azul, y yo estaba desnudo.

Sobre mi frente Apolo hizo brillar su escudo
y de Belerofonte logré seguir la huella.
Toda cima es ilustre si Pegaso la sella,
y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo.

Y soy el caballero de la humana energía,
yo soy el que presenta su cabeza triunfante
coronada con el laurel del Rey del día;

domador del corcel de cascos de diamante,
voy en un gran volar, con la aurora por guía,
adelante en el vasto azul, ¡siempre adelante!

Para lograr todos sus objetivos, el poeta debe inicialmente calmar al rebelde, inquieto animal, que representa el acrecentado poder de las fuerzas

naturales, la capacidad innata para la espiritualización y, de manera más específica, la inspiración del poeta.¹¹ Estas cualidades especiales, asociadas a la habilidad de subir a los cielos, se subrayan en el poema por la estrella que brilla en la frente del animal. En el verso final del primer cuarteto, Darío realza toda la escena enfocando el azul del cielo que es así sutilmente transformado en el sitio idóneo tanto para el caballo como para el jinete. Al mismo tiempo la claridad del cielo se asocia con la desnudez del poeta. Como resultado, Darío reitera su fe en la habilidad del poeta para controlar —sin la ayuda de arreos artificiales— la energía animal de su potro. En otras palabras, el poeta no necesita recurrir a estructuras establecidas para ponerle bridas a su imaginación; la expresión sincera de su alma podrá capturar la visión límpida de los cielos y le permitirá a él alcanzar las más altas cimas poéticas.¹²

Esta imagen del poeta desnudo es imprescindible para la sección concluyente de “Yo soy aquel que ayer no más decía” (pp. 627-630), el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*. Darío repite que es necesario que el alma que entra al bosque sagrado, en el que se siente el pulso de la creación, esté desnuda, es decir, en contacto con la naturaleza y libre de concepciones sociales (pp. 627-630). Prefiere (p. 628):

todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía,
y sin comedia y sin literatura. . . :
si hay un alma sincera, esa es la mía.

El rechazo de pautas de percepción previamente establecidas —ya anunciado en “La página blanca”— se asocia de esta manera con la honestidad desnuda y con la sinceridad. El símbolo que se maneja para desarrollar este punto es la estrella, como la que brilla en la frente de Pegaso (p. 630):

¹¹ Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 240, y Fiore, *Rubén Darío in Search of Inspiration*, p. 105.

¹² Como lo hace notar Abrams, la importancia de la “sinceridad” en la poesía era un corolario natural de la poética expresiva del romanticismo. Carlyle, por ejemplo, sostenía que la sinceridad era la principal cualidad de su tipo de héroe, ya sea como profeta, sacerdote o poeta (*The Mirror and the Lamp*, pp. 317, 319). Anderson Imbert considera la importancia que atribuye Darío a la sinceridad como un eco del “Art Poétique” de Verlaine, donde el poeta francés proclama “Et tout le rest est littérature” (*La originalidad de Rubén Darío*, p. 122).

Por eso ser sincero es ser potente:
de desnuda que está, brilla la estrella;
el agua dice el alma de la fuente
en la voz de cristal que fluye d'ella.

Tal fué mi intento, hacer del alma pura
mía, una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora.

La imagen de eficaz comunicación con la esencia y la energía de la creación que emerge de "Yo soy aquel que ayer no más decía" y del primer cuarteto de "Pegaso" se elabora en los restantes diez versos del soneto. En términos acústicos, el tono enfático de los alejandrinos mixtos de los versos uno, tres, cinco y siete combina con los alejandrinos trocaicos y dactílicos para reforzar la noción de poder y vuelo. La declaración de confianza del poeta es aún más fuerte si los versos nueve y diez fuesen leídos también como alejandrinos mixtos con acentos en los "yo" iniciales. Esta afirmación de sí mismo se deriva, por lo menos en parte, de la especial relación del poeta con Apolo, "el Rey del día", fuente de verdad y armonía que elige al poeta para honrarlo con su iluminación y su gloria.¹³ La cotidiana conquista apolínea de las fuerzas del mal y la ignorancia es lo que guía al poeta mientras procede en pos del control de su talento y en pos de contacto con el absoluto.

En contraste con las imágenes míticas de "Pegaso", Darío emplea un lenguaje hiperbólico en "¡Torres de Dios! ¡Poetas!" (p. 641) para reafirmar la fuerza del artista:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!

La mágica esperanza anuncia un día
en que sobre la roca de armonía
expirará la pérfida sirena.
¡Esperad, esperemos todavía!

13 Véase el análisis de "Ama tu ritmo. . ." en el capítulo II.

Esperad todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza.
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes.
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.

Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned, ante ese mal y ese recelo,
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo. . .

Al convertirse en “torre de Dios”, el poeta es capaz de protegerse de los que prefieren odiar aquello que no comprenden. Su naturaleza de torre, sin embargo, no es un ardid para apartarse del mundo. La torre le permite entrar en contacto con el orden eterno de la creación. Otro fragmento de “Yo soy aquel que ayer no más decía” destaca aún más este punto (pp. 628-629):

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.

Como es evidente en estos cuatro versos, Darío se vuelve hacia sí mismo pero confiesa la insatisfacción que le produce lo que encuentra. Obligado a otear más allá, busca soluciones en la armonía de los cielos. De manera similar, en “¡Torres de Dios! ¡Poetas!” las imágenes iniciales subrayan la postura defensiva del poeta pero no se trata de una postura que opere a expensas de su deseo de cerrar filas con aquellos elementos de la naturaleza que se hallan en contacto con el orden del cosmos. La comparación con “crestas escuetas”, “picos agrestes” y “rompeolas de las eternidades” destruye cualquier esperanza por parte del lector de que se trate de la torre de marfil de la creación “artística”. Al contrario: el poeta anuncia la muerte del arte falso, representado por la sirena que enloquece a los hombres con su canción. Ella morirá en la roca de armonía una vez que el poeta verdadero traduzca la música de la existencia

en arte. Hasta ese día el poeta debe esperar pacientemente mientras que se empeña en encarnar la calma de los cielos y los mares.

La lucha del poeta por elevarse sobre el odio de los ignorantes adquiere obvias connotaciones religiosas una vez más en “Mientras tenéis, oh negros corazones” (p. 643). En este caso, el sentido de la lejanía de los no iluminados se acrecienta por la elevación del poeta a un estado divino:

Para ti, pensador meditabundo,
pálido de sentirte tan divino,
es más hostil la parte agria del mundo.
Pero tu carne es pan, tu sangre es vino.

Aunque el poeta sufre por su naturaleza divina, encuentra alivio en la visión apocalíptica final que alía a Pegaso con la ascensión de Cristo:¹⁴

Dejad pasar la noche de la cena
— ¡oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco!—
y la pasión del vulgo que condena.
Un gran Apocalipsis horas futuras llena.
¡Ya surgirá vuestro Pegaso blanco!

El poeta se convierte en una figura semejante a Cristo, capaz de llevar a sus lectores fuera del mundo presente e imperfecto y hacia un paradisiaco futuro. Los atributos semejantes a los de Cristo del poeta a los que se aludió en “La página blanca” son así marcadamente reafirmados. De manera similar, si bien un poco más modesta, funciona la comparación del arte y Cristo en “Yo soy aquel que ayer no más decía” (p. 630):

Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita;
el Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!

Darío sigue esta exuberante profesión de fe en el arte como el camino hacia la salvación con una referencia al otro aspecto de la creación poética que pesa sobre la idea que posee de sí mismo y del mundo: la posi-

¹⁴ Para el papel del apocalipsis en la cultura occidental véase al multicitado Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 37-38.

bilidad del fracaso a la hora de reconocer la divina armonía del universo o de controlar las fragilidades humanas que le impiden ser capturado por el arte (p. 630):

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.

Con esta yuxtaposición Darío subraya la tensión fundamental que existe entre él y su poesía. Esta tensión —analizada en los capítulos dos y tres de este trabajo— aumenta en sus obras tardías y culmina en “Divagaciones” (p. 1136), escrito en 1916 y uno de los últimos poemas de Darío:

Mis ojos espantos han visto,
tal ha sido mi triste suerte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

Hombre malvado y hombre listo
en mi enemigo se convierte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

Desde que soy, desde que existo,
mi pobre alma armonías vierte.
Cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.

Darío no abjura de su naturaleza divina; al contrario, reafirma su idea de hermandad con Jesucristo. Sin embargo, en contraste con su actitud inicial, la de los primeros tiempos, no acepta con entusiasmo el reto de su divinidad. La ve como un peso que abrumba su alma y lo condena al martirio. Otro aspecto de su desgracia es su visión poética, que le permite ver más allá de las realidades superficiales y observar los horrores de la vida. Esta sensibilidad ante lo que le rodea aumenta su angustia y su sensación de aislamiento pues, como en “¡Torres de Dios! ¡Poetas!”, el poeta percibe el resentimiento de aquellos que están menos iluminados. Como resultado, el impulso a afinarse con la divina armonía de la existencia y, luego, convertir esa armonía en arte habrá de convertirse

en la causa de su desesperación y su muerte. Con la referencia a la crucifixión de Jesucristo, Darío evoca un grito intensamente conmovedor contra la injusticia de su desolación, merecida por obedecer las condiciones de su divina misión.

Este agudo malestar con sus responsabilidades poéticas —en especial ante la muerte— aparece por lo menos en tres poemas anteriores, “Melancolía”, “Pasa y olvida” y “¡Ay, triste del que un día. . .!” En “Melancolía” (p. 675), de *Cantos de vida y esperanza*, el deseo de ver más allá de las apariencias externas de la existencia lleva al poeta a una región en la que se siente ciego y desorientado. Su angustia es, pues, doble: ha perdido toda confianza en su habilidad para descubrir el orden secreto de la vida y cree que ha fallado en su destino de poeta. Recurre entonces —como suele hacerlo en momentos de crisis agudas— a la invocación de la iluminación cristiana. Cierra filas con Jesucristo mientras se queja de que la poesía es una camisa de espinas que lleva sobre el alma y suplica a Jesús que *le diga* su luz:

Hermano, tú que tienes la luz, díme la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas
ciego de ensueño y loco de armonía.

Ése es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas crüentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto. . .

Y en este titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

El uso del verbo “decir” evidencia la perdurable fe por parte de Darío en la palabra como fuente de iluminación aunque él, el que debería dar la luz a otros, carezca de ella para avanzar. La confusión en el alma del poeta, mientras lucha por hallar una salida de la oscuridad y la desesperación, aumenta bajo las tormentas de duda y desconfianza. Las frases

breves y la repetición de vocabulario en el primer cuarteto subrayan lingüísticamente la ansiedad del escritor.

La conclusión de Darío es simple: “Ése es mi mal. Soñar”. Sus intentos por asumir su papel de poeta lo han llevado al martirio del dolor y el sufrimiento. La amargura que resulta de ello hace parecer extraordinariamente largo el sendero de la vida. Estas ideas se refuerzan acústicamente por medio de las rimas: “mundo amargo” / “muy largo”. Ante la muerte, sin embargo, el sendero parece excesivamente breve y Darío subraya esta actitud con la brevedad del único verso heptasílabo del poema. Esta ambivalencia ante la extensión de la existencia se logra con la rima entre “corto” con el verso “carga lleno de penas lo que apenas soporto”, ya que la rima interna acentúa el sufrimiento del poeta.

El poeta subraya su frustración sin fin y advierte que no hay salida de esta situación intolerable, cuando regresa en el terceto final a la rima inicial de los cuartetos. Está encerrado a tal grado en su desesperación que no le ve salida. Se limita pues a inquirir si ha logrado poner en claro su problema. Cuando pregunta “¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?” ha llegado al nadir de la duda.

El grado en que este sufrimiento se asocia con el enfrentamiento a la muerte puede explorarse en “Pasa y olvida” (pp. 1103-1104) de *El chorro de la fuente*, un soneto que comienza con un epígrafe de “Melancolía”: “Ése es mi mal: soñar. . .” Como en “Melancolía”, el poeta parece haber perdido el sentido de la dirección y es incapaz de ayudar a su compañero peregrino a hallar un mejor camino hacia el paraíso y la salvación. El consejo de Darío al viajero podría aplicarse a sí mismo pues, como lo dice en el poema, siente que comparten un destino común:

Peregrino que vas buscando en vano
un camino mejor que tu camino,
¿cómo quieres que yo te dé la mano,
si mi signo es tu signo, Peregrino?

No llegarás jamás a tu destino;
llevas la muerte en ti como el gusano
que te roe lo que tienes de humano. . . ,
¡lo que tienes de humano y de divino!

Sigue tranquilamente, ¡oh caminante!
Todavía te queda muy distante
ese país incógnito que sueñas. . .

... Y soñar es un mal. Pasa y olvida,
 pues si te empeñas en soñar, te empeñas
 en aventar la llama de tu vida.

Como en "Alma mía", cierto tono religioso se genera alrededor de las reverberaciones astrológicas y teológicas de las palabras "signo" y, en este caso, "peregrino".¹⁵ Otra similitud con el poema anterior es la convicción que el poeta tiene de su naturaleza divina. Pero mientras que afirma sus cualidades sobrehumanas, reconoce también que es su naturaleza humana dos veces declarada ("lo que tienes de humano") lo que habrá de interferir en la consecución de su destino supremo. De esta manera alude Darío a las debilidades que le habrán de impedir capturar en lenguaje la armonía natural del universo; al mismo tiempo replantea sus dudas sobre su habilidad para liberarse de la cadena sin fin de las restantes reencarnaciones. La muerte que lleva dentro no es sólo su miedo de morir. Es su fragilidad de carácter la que lo lleva a caer en la tentación y a perder la oportunidad de conseguir la unión con Dios.

Bajo esta luz la conclusión enigmática se aclara. Darío siente que no da en el blanco con su poesía porque en vez de imaginar "ese país incógnito que sueñas" sólo es capaz de percibir la realidad superficial del cosmos. La batalla por ver más allá produce dolor. Su consejo es, por ello, "pasa y olvida". Todo intento de soñar puede ser noble, pero, también, ilusorio. Los sueños pueden simplemente distraerlo de la búsqueda de las verdades eternas, aumentando su pasión por la vida.

Consejo muy similar es el de "¡Ay, triste del que un día. . .!" (página 672) de *Cantos de vida y esperanza*:

¡Ay, triste del que un día en su esfinge interior
 pone los ojos e interroga! Está perdido.
 ¡Ay del que pide eureka al placer o al dolor!
 Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido.

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.

El poeta expresa su compasión por todos aquellos que luchan por encontrar las respuestas a los interrogantes más profundos de la vida y que,

15 Véase el análisis de "Alma mía" en el capítulo III.

como resultado, se vuelven al placer y al dolor. Más, como en “Pasa y olvida”, Darío considera totalmente insatisfactorias ambas posibilidades. Sugiere que uno no debe anhelar llegar a los límites de la inteligencia o la sensualidad humana; él ve una solución en la ignorancia y el olvido.

Esta actitud, sin embargo, no niega el poder del lenguaje —especialmente en su forma más natural y espontánea— para expresar la esencia de la existencia que comunican los árboles y los animales. Darío, por ello, asegura en la segunda estrofa la fe romántica, simbolista y ocultista en la unidad del cosmos y en la descifrabilidad del universo. “¡Ay, triste del que un día. . .!” representa la incertidumbre de Darío en cuanto a su capacidad de lograr sus objetivos poéticos.

La vacilación del poeta entre la fe y la duda, entre el optimismo y la angustia, es aún más clara en “Sum. . .” (pp. 733-734) de *El canto errante* (1907).

Comienza el poema con un voto de confianza en su origen divino:

Yo soy en Dios lo que soy
y mi ser es voluntad
que, perseverando hoy,
existe en la eternidad.

Bajo esta declaración yace la creencia ocultista de que el alma humana es una chispa de la gran Alma del mundo, es decir, una chispa del espíritu divino y eterno. Aún más significativo, sin embargo, es el tono enfático de la declaración. La divinidad y el destino del poeta están seguros, y esta sensación de seguridad se refleja en los tersos y cristalinos octasílabos. Mas el poeta se desvía de este principio optimista. De manera similar, el esquema de las rimas varía de una estrofa a otra, alternándose. Sin embargo, en todas las estrofas, las ideas se plantean con asombrosa simplicidad y precisión.

Así como es de positiva la primera estrofa, la segunda está marcada por la desesperación:

Cuatro horizontes de abismo
tiene mi razonamiento,
y el abismo que más siento
es el que siento en mí mismo.

La razón interfiere con la percepción, pues aquella ilumina sólo muy

pequeños segmentos de la realidad. Cuando la razón falla, el poeta, abrumado por la duda, elige la fantasía y el arte.

Hay un punto alucinante
en mi villa de ilusión:
la torre del elefante
junto al quiosco del pavón.

Aun lo humilde me subyuga
si lo dora mi deseo.
La concha de la tortuga
me dice el dolor de Orfeo.

Por medio del arte, Darío encuentra una fuerza vital, y se enorgullece de su habilidad para generar objetos de cautivadora belleza. La música de la lira, creada por Orfeo del caparazón de una tortuga, lo pone en contacto con la humanidad, la naturaleza, y con Dios.¹⁶ Al mismo tiempo, sin embargo, Darío proyecta sobre Orfeo una preocupación incómoda, más explícitamente verbalizada en la siguiente cuarteta:

Rosas buenas, lirios pulcros,
loco de tanto ignorar,
voy a ponerme a gritar
al borde de los sepulcros:

¡Señor, que la fe se muere!
¡Señor, mira mi dolor!
Miserere! Miserere! . . .
Dame la mano, Señor! . . .

La fe de Darío en su habilidad para percibir la esencia de la existencia en las rosas y en los lirios perfectos es limitada; su búsqueda de respuestas se hace desesperada ante la muerte. Opta, en conclusión, por las creencias católicas de su niñez en la esperanza de encontrar alivio.

Como se dijo en relación a "Divina Psiquis" en la conclusión del capítulo tres, la duda del poeta ante las ideas ocultistas y la doctrina cristiana tuvo amplias implicaciones para él y para su arte. Esa duda refleja su búsqueda continua del lenguaje adecuado y los símbolos que

16 Véase el análisis de "En las constelaciones" y de "La tortuga de oro" en el capítulo II.

le permiten percibir y captar el paraíso inmanente del universo. Refleja también la preocupación por su propia alma. Si el apocalipsis poético que espera conseguir no se realiza, habrá fracasado en su empeño por cumplir con su destino de poeta y, corriendo una especie de doble riesgo, tal fracaso lo dejaría sin la fuente de salvación con la que ha estado contando. Por esta razón, la angustia que siente el poeta ante su papel de mago es, con frecuencia, aumentada con referencias a la muerte. Este entretrejimiento de consideraciones artísticas, universales y personales constituye la tela de "Nocturno II" (pp. 680-681) de *Cantos de vida y esperanza*.

Aunque los tres "Nocturnos" comparten el mismo clima poético, unidos por un tono trágico y grave de autoexamen, es en el segundo en el que Darío se proclama el poeta/mago que está en contacto con el pulso del universo.¹⁷ El primer "Nocturno" (pp. 656-657) anuncia los temas fundamentales de los tres. En él, Darío se enfrenta con horror a "lo inevitable desconocido". Está desilusionado de sí mismo, del mundo y del inevitable paso del tiempo. El lejano clavicordio jamás cedió su sonata sublime a la imaginación del poeta, y ahora teme éste que deberá pagar el precio de su búsqueda de belleza y placer. Sospecha que la cuenta que debe por la "azucena tronchada" ha llegado. Sin embargo se consuela en la creencia de que la vida no es sino un sueño desagradable del que habrá de despertarse a una más verdadera realidad. Darío retoma esta imagen en el segundo "Nocturno".

Si la vida es sólo un sueño vacilante, las noches de insomnio son sus momentos de revelación. Es durante las horas oscuras e insomnes cuando Darío ve con mayor claridad tanto la ilusión de la vida como la omnipresencia de la muerte. En esas horas se une a todos los que, en reflexión insomne, han desarrollado una sensibilidad afinada del mundo que los rodea. Pero sólo en el misterioso silencio de la noche, cuando el pasado se escapa de la prisión del olvido y resurge como la voz de la conciencia, es cuando Darío y sus compañeros de nostalgia y arrepentimiento llegan a entender del todo estos versos. La estipulación anterior subraya tanto la intensidad de las emociones del poeta como su sensación de incapacidad para luchar con la expresión de este entretrejo complicado de agridulces recuerdos:

17 Julio Ycaza Tigerino, *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*, página 20.

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
 los que por el insomnio tenaz habéis oído
 el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
 lejano, un eco vago, un ligero rüido. . .

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. . .

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
 de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
 y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
 y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

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!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
 en que la noche envuelve la terrena ilusión,
 y siento como un eco del corazón del mundo
 que penetra y conmueve mi propio corazón.

Como en "Lo fatal" y "Eheu!" la gran preocupación de Darío es haber fracasado, no ser lo que debería haber sido y haber perdido —por sus distracciones placenteras— el reino que debería haber sido suyo. Mientras que la unanimidad del poeta con el pulso de la vida universal sugiere cierta promesa de salvación por medio de la asimilación del orden divino, también sugiere y refuerza los imperativos de la doctrina de la transmigración de las almas al recordarle al poeta las responsabilidades de su oficio.

La angustia, de alguna manera tamizada en la estrofa final, es más intensa en el cuarto y penúltimo cuarteto. La aliteración de las "p" enfatiza el eco de "pesar" en "pensar" y evoca el peso de la pérdida del poeta.

Más aún, la rima masculina del segundo y cuarto versos intensifica el grito de remordimiento del poeta al verse ante su juventud derrochada. Sin embargo, su comunión con el armonioso y rítmico universo, sugerida en el cuarteto final, ofrece alguna consolación. Así, "Nocturno II"

provee un sumario de los sentimientos de imperfección que Darío habrá de expresar en sus poemas tardíos, así como de las esperanzas y orgullos que prevalecerán a lo largo de su carrera.

Como en los otros poemas examinados en este capítulo, la creencia en el poeta/mago se conserva como un ideal por el cual Darío juzgó su vida y su arte.

V. EL PARAÍSO ENCONTRADO: EL AMOR SEXUAL EN LA TRADICIÓN ESOTÉRICA

A LO largo de toda su carrera, Darío alude —en ocasiones en términos sumamente personales— al problema de la enajenación. Su poesía se centra en la lucha moderna de las personas por ganar un paraíso del cual han sido expulsadas y que suele estar, al parecer, fuera de su alcance. Sin embargo, el lenguaje de Darío para describir esta lucha implica una fe persistente en la posibilidad de salvación. Este movimiento hacia la integración es particularmente conmovedor en la poesía de Darío que está relacionada con el amor sexual. Al afirmar la naturaleza sexual de la divinidad y apelar al mito del andrógino cósmico, Darío ha creado un mundo en el que el deseo físico se ha conciliado con el acorde universal y funciona como un medio para lograr la armonía universal.

Esta visión sexual del universo le vino a Darío originalmente del pitagorismo esotérico que subyace en su producción poética. Aunque el pitagorismo esotérico sostiene que todo el universo es Dios —uno, eterno y divino— también cree que la Gran Mónada actúa como una Diada creativa. “Desde el momento en que Dios se ha manifestado es Doble, indivisible Esencia, divisible Sustancia, principio masculino activo, y principio femenino animador y pasivo.”¹ La faceta femenina de la divinidad es así identificada con la sustancia espiritual que es la esencia potencial de la materia de la que todas las almas son producto. Más aún, dado que el hombre original fue creado a semejanza de Dios, su naturaleza es igualmente andrógina. Su sexualidad y las otras divisiones que existen en la naturaleza se consideran el resultado de la caída en el mal y la multiplicidad. Los seres humanos, no obstante, conservan la capacidad de recuperar esta identidad perdida. El proceso de redención es un regreso que invierte el resultado de la caída y culmina en la reunión de lo masculino y lo femenino.²

1 Schuré, *The Great Initiates*, p. 315.

2 Para entender la base neoplatónica en el recurso romántico de esta imagen véase a Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, pp. 152-154.

Con base en esta concepción del universo, Darío llegó a considerar a la mujer la fuente de todo conocimiento mundano y a la atracción entre el hombre y la mujer como un camino de perfección. Un retorno a la unión de lo masculino y lo femenino se convierte en un medio para percibir el ancestral éxtasis primordial de la unidad, así como en un medio para intuir el estado divino. La poesía erótica de Darío, aunque nacida de su experiencia individual, rebasa tal experiencia y exalta la atracción entre los dos principios generativos. Más aún, mientras que Darío el hombre encuentra en la mujer —la carne de la creación— su complemento y la clave para descifrar el universo, Darío el poeta encuentra en el lenguaje que está impregnado de energía poética la encarnación de su experiencia divina. La creación poética es, de esta manera, análoga a la creación cósmica: “Al principio el Espíritu concibió, las aguas parieron, y el mundo que nació de su conjunción fue la primera imagen material de la Palabra. . .”³ El poema se convierte en un microcosmos vivo, que da sustancia al orden del universo. El poeta se convierte en un demiurgo.

Fue la sensibilidad de este aspecto de la poesía de Darío lo que llevó a Guillermo Sucre a reconocer que para el poeta la experiencia del amor como exaltación del cuerpo es, de hecho, una visión del mundo. Y agrega: “En efecto, Darío no exalta al cuerpo como algo distinto al alma, sino que el cuerpo encarna la unidad de la mujer y a la vez la unidad del universo.”⁴ De modo más justo podríamos decir que es en la unión con el cuerpo femenino, que une el espíritu y el cuerpo, donde el poeta siente que puede redescubrir la unidad del universo. También siente que puede aspirar a recrear el paraíso en la página.

En este contexto, la exaltación de la mujer y del amor sexual funciona en tres planos semánticos simultáneamente —el cósmico, el personal y el poético— al tiempo que supone una fusión de lo espiritual con lo físico. Darío pudo encontrar el esquema de esta idea en algunos escritos populares ocultistas del siglo pasado, tales como: “Oh amor, sois el calor latente de la tierra; la fuerza del vino; la alegría de la huerta y el maizal: sois el espíritu de la canción y la risa, y del deseo de la vida.”⁵ Un esquema similar un tanto modificado del amor sexual había prevalecido en las literaturas inglesa y alemana desde principios del siglo y

³ Alan W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, p. 47. Véase la identificación de la mujer y la poesía que se examinó en el capítulo I.

⁴ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 43.

⁵ Anna Kingsford, *Clothed with the Sun*, p. 257.

más tarde sería desarrollado en Francia por Hugo, Balzac y Fourier.⁶ En la tradición esotérica/romántica Darío halló las bases para convertir el amor sexual “en una especie de cosmología, el centro de la cual es el cuerpo femenino”.⁷

Los estudiosos de Darío, desde Guillermo Díaz-Plaja hasta Graciela Palau de Nemes han comentado cómo Darío convirtió el erotismo en una forma de misticismo.⁸ Pedro Salinas, quien ve la poesía de Darío dominada, de principio a fin, por “el afán erótico”, reconoció que el amor físico se convirtió en el medio utilizado por el poeta para conseguir la unión con el origen del mundo.⁹ Pero sólo Enrique Anderson Imbert y Octavio Paz han percibido la influencia de la tradición esotérica en la formulación de esta visión que se separa radicalmente de la doctrina católica que permea a la literatura hispánica tanto como a la poesía inicial de Darío.¹⁰

La formación católica de Darío es evidente en la poesía amorosa anterior a *Prosas profanas*, en la que el amor descrito es más romántico que apasionado, más sentimental que sexual. Puede ser un amor que purifica, que abre paraísos o que da sentido a la existencia.¹¹ En pocas palabras, este primer amor conduce al poeta hacia una vida pura, buena y correcta. Esta perspectiva católica reaparece años más tarde cuando,

6 Abrams, *Natural Supernaturalism*, IV y V, pp. 197-324.

7 Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 43.

8 Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, p. 148; Graciela Palau de Nemes, “Tres momentos del neomisticismo poético del ‘siglo modernista’: Darío, Jiménez y Paz”, en *Estudios sobre Rubén Darío*, compilación de Ernesto Mejía Sánchez, pp. 536-552. Se considera generalmente al misticismo como la doctrina o creencia de que por medio de la contemplación y el amor una persona puede llegar a tener una conciencia directa e inmediata de Dios o de la verdad divina sin intervención de la razón o de cualquiera de los sentidos ordinarios. Es en este sentido, que no posee una relación necesaria con el dogma católico, que se utiliza el término.

9 Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, pp. 66, 205. De manera similar, Skyrme sugiere que “Sea cual sea el estímulo que el hombre pueda hallar en la mujer, el poeta ciertamente vio en el cuerpo femenino la encarnación del enigma del universo, y en el acto del amor un sacramento de comunión que unía en uno solo al espíritu, a la música y al misterio. . .” (*Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, p. 27).

10 Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 89-90; Paz, *Cuadrivio*, pp. 58 y ss.

11 Rubén Darío, *Abrojos, Poesías completas*, pp. 463-464; también “A Emelina”, p. 157, y “Rimas”, pp. 509-511.

hacia el final de su vida, Darío adopta una posición intermedia en relación al placer carnal y no lo exalta ni lo rechaza. En la novela autobiográfica *El oro de Mallorca* ya no describe el amor sexual como un camino hacia la salvación sino más bien como el único fragmento de paraíso que espera conocer:

Pero, Dios mío, si yo no hubiese buscado esos placeres que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal de pensar, ¿qué sería de mi pobre existencia, en un perpetuo sufrimiento, sin más esperanza que la probable de una inmortalidad a la cual tan solamente la fe y la pura gracia dan derecho? Si un bebedizo diabólico o un manjar apetecible o un cuerpo bello y pecador me anticipa, *al contado*, un poco de paraíso, ¿voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea?¹²

Así, en todas las etapas de su vida, el amor y la salvación se manifiestan en mancuerna, y Darío se halla a sí mismo viendo más allá de la satisfacción momentánea al tiempo que la apetece.¹³ Al principio el amor puro salva al poeta de la amenaza de condenación que surge de la tentación del abandono sexual. Más tarde, el amor sexual se convierte en una manera de alcanzar la unión con Dios. Finalmente, el espectro de la condenación reaparece cuando Darío revisa su existencia y descubre en el placer sexual el único trozo de eternidad que está seguro de conseguir. Esta sostenida batalla por conciliar su sexualidad con su visión del universo encontró una solución satisfactoria, si no en términos personales, sí artísticos, en las creencias esotéricas que constituyen la base de su concepto místico del amor.

En el centro de la visión mística del amor está la mujer, y el mejor ejemplo del retrato innovador de la mujer que realizó Darío es “¡Carne, celeste carne de la mujer!” (pp. 668-669). En este poema, a través de la fusión de lo cósmico y lo concreto, la mujer de carne y hueso se espiri-

¹² Rubén Darío, *El oro de Mallorca*, citado del artículo de Max Henríquez Ureña “En torno de las prosas de Rubén Darío”, *La Torre*, 15 (1967), p. 175.

¹³ Pedro Salinas ha llamado a este fenómeno “lo erótico insuficiente”. Salinas sostiene que la presencia de la muerte en el acto de la creación, la fugaz gratificación y el resabio de culpa tiñen toda la producción poética de Darío. Según Salinas esta insatisfacción, a través de un proceso psicológico complejo, llevó a Darío a encontrar un medio de trascender lo erótico sin descartarlo (*La poesía de Rubén Darío*, pp. 205-211).

tualiza como la imagen terrena de la divinidad femenina y la existencia del espíritu femenino de la divinidad se hace más patente por medio de su descripción física y sexual. Más aún, la perfección armoniosa de la mujer cósmica y concreta y su promesa de unidad ideal se capturan en la carne del lenguaje, inseminado por la “música ideal” del poeta. El lenguaje deviene consorte místico del poeta, y la poesía, copia perfecta de la mujer divina y terrena.¹⁴ La alabanza de Darío a la mujer, por lo tanto, llega a incluir a su propia poesía. Como resultado, el poema funciona en tres niveles que, sugestivamente, se entrelazan y envuelven al lector en un abrazo poderosamente sensual y, a la vez, trascendente. El clímax del poema, que termina en una elipsis, es paralelo al proverbial arrebató romántico en el que el amante pierde su sentido de la finitud en un paraíso amatorio:

¡Porque en ti existe
el placer de vivir, hasta la muerte
y ante la eternidad de lo probable. . . !

La alta visión que se consigue permite al lector (y al autor) ver la posibilidad de sentirse bien en el universo e, incluso, la posibilidad de la salvación eterna.

Los primeros dos versos, si no es que todo el poema, fueron sugeridos por un alejandrino de *Le sacre de la femme* de Hugo: “Chair de la femme! argile idéale! ô merveille!”¹⁵ Darío comienza con una exclamación similar expresada en un par de alejandrinos rimados que, dada su longitud, se separan del resto de la estrofa y le sirven como introducción:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla,
—dijo Hugo—; ambrosía más bien, ¡oh maravilla!

Darío agrega la palabra “celeste” a la famosa frase de Hugo porque para él la carne de la mujer se halla inextricablemente asociada al cielo. Re-

¹⁴ Esta identificación de la mujer con el arte ya había aparecido en la poesía de Bécquer, sobre todo en la famosa Rima XXI, “Poesía eres tú”. Como resultado, la imagen comenzó a desarrollarse en la imaginación poética de Darío desde sus inicios. Es, por ejemplo, capital en “Sonatina” (pp. 556-557). (Véase *La originalidad de Rubén Darío*, de Anderson Imbert, pp. 85-86) y en “El cisne” (páginas 587-588).

¹⁵ Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, p. 252.

chaza la sugerencia de Hugo de que la carne es arcilla, al mismo tiempo que rechaza la implicación de que carece de significación trascendente. Al contrario, sostiene que la carne de la mujer debe compararse mejor con la ambrosía que, en tanto que alimento de los dioses, ofrece a la vez placer e inmortalidad. Esta idea anticipa la tesis básica de Darío que se expresa en los siguientes breves, rimados versos cuyo ritmo refuerza la claridad de sus pensamientos:

La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino.

Para Darío, el amor sexual es un medio de salvación que es tanto temporal como eterno. El contacto con la mujer convierte a la sangre vital del poeta en un líquido intoxicante que le permite olvidar el dolor y la brevedad de la vida. Pero, como es claro a partir del recurso de los símbolos más importantes de la misa católica, el amor sexual también posee una dimensión trascendental. La tradición esotérica sostiene que Adán fue la creación del Espíritu insuflado en la materia virgen y que Cristo fue concebido por el Espíritu de manera similar y nació de la Virgen María. Por medio de la intimidad sexual el hombre imita la creación divina y consigue unirse al Vientre de la Creación, es decir, con el cuerpo de Cristo, o, en palabras de Darío, con “ese pan divino”. De forma semejante, por medio de la poesía —concebida sexual y rítmicamente— los humanos también consiguen tocar la carne de la creación.

Para apoyar aún más su visión de la mujer, Darío describe su naturaleza múltiple por medio de una serie de símbolos que, como ella, funcionan en tres planos:

En ella está la lira,
en ella está la rosa,
en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.

La lira y su música, la rosa y su perfección natural, y la “ciencia armoniosa” subrayan el papel integral de la mujer en el cosmos. Ella es la

clave de su armonioso funcionamiento. En el plano cósmico, humano y poético, la mujer guarda el secreto de la música y la armonía, del pulso ordenador de la vida y de los esquemas orgánicos y naturales del mundo. Es también el origen del “perfume vital de toda cosa”. Como el “alma de las cosas”, se la asocia con el viento, la brisa, el aire y, en consecuencia, el perfume. También es sustancia etérea, esencial para la vida y de la cual se derivan dimensión, forma, apariencia y arte. En el plano de lo terreno, es la carne femenina en la que se respira el aroma sensual del amor y el deseo.

La segunda sección del poema se inicia con la yuxtaposición de las figuras de Eva —que simboliza el aspecto material de la vida o la madre-de-todas-las-cosas— y Venus, quien encarna la belleza del mundo penetrado por la idea divina:¹⁶

Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo.

El corazón del mundo es su centro gravitacional, el punto en el cual todo se une. La fuerza unificadora de los universos humano y no-humano que atrae todo hacia ese centro, está identificada con el amor, que es el misterio al cual se refiere Darío. La poesía y la mujer celestial y mundana son la esencia de esa fuerza que habrá de permitir al hombre hacerse uno con el universo y alcanzar la unidad con lo que lo rodea.

El resto de la segunda sección, cuya unidad se refuerza por el esquema regular de la rima, trata de la reacción de “el áureo Pegaso” cuando observa desnuda a “Anadiomena”. El nombre “Anadiomena” alude a la leyenda del surgimiento de Venus de las aguas del mar cuando nació. Esta referencia no sólo asocia a Venus con la Virgen María, que es también el agua sobre la cual flotó el Espíritu al principio de los tiempos, sino que también subraya el aspecto del amor físico que corresponde al deseo de retornar al vientre materno. Esto se encuentra particularmente claro en un poema como “Revelación” (pp. 712-713) en el que el mar es una fuerza femenina, amorosa y materna. Sin embargo es más frecuente asociar al mar con el latente corazón del mundo que retumba en todo el universo y en la poesía misma de Darío. Esta alusión a la poesía es apoyada por la aparición de Pegaso, que suele relacionarse con el poeta. En este caso el poeta y el principio masculino generativo se funden en tanto

16 Fiore, *Rubén Darío in Search of Inspiration*, p. 142.

que la respuesta de Pegaso a Venus nos hace recordar la descripción del sol en "Helios" (pp. 643-645), así como la reacción del cielo ante el nacimiento de Venus en el "Coloquio de los centauros" (p. 575). Puede sacarse como conclusión de esta coincidencia que el significado asociado a Pegaso es, también, múltiple: el dorado Pegaso representa al hombre como ser sexual, al poeta como creador humano y al sol como fuerza generatriz divina. Todos los aspectos de su ser responden exuberantemente a la mujer:

Cuando el áureo Pegaso
 en la victoria matinal se lanza
 con el mágico ritmo de su paso
 hacia la vida y hacia la esperanza,
 si alza la crin y las narices hincha
 y sobre las montañas pone el casco sonoro
 y hacia la mar relincha,
 y el espacio se llena
 de un gran temblor de oro,
 es que ha visto desnuda a Anadiomena.

La mañana es la victoria y el dorado Pegaso se lanza hacia la vida y hacia la esperanza mágicamente sincronizado con el ritmo de la existencia, con el pulso del universo.

Los siguientes dos cuartetos son los más directamente devocionales del poema. Uno comienza con "Gloria, ¡oh Potente. . ." el otro con "Gloria, ¡oh Sublime. . ." En el primero, Darío identifica los aspectos femeninos del universo con la estrella matutina que, por supuesto, es Venus:

Gloria, ¡oh Potente a quien las sombras temen!
 ¡Que las más blancas tórtolas te inmolen,
 pues por ti la floresta está en el polen
 y el pensamiento en el sagrado semen!

La descripción que hace Darío de la mujer como "Potente a quien las sombras temen" es congruente con ciertos pasajes de la literatura ocultista en los que se sostiene que, como alma de todas las cosas, la mujer dispó la prolongada noche que precedió a la creación.¹⁷ La mujer terrenal, como

¹⁷ Anna Kingsford y Edward Maitland, en *The Perfect Way*, ofrecen un ejemplo del uso de esta metáfora ocultista (p. 350):

la estrella matutina, es igualmente capaz de dispersar las sombras que oscurecen la felicidad del hombre. La poesía, de manera semejante, elimina la oscuridad de la ignorancia con la luz del conocimiento.

Recurriendo a una imaginiería más abiertamente sexual, Darío asienta que es por la mujer que “la floresta está en el polen y el pensamiento en el sagrado semen”. El asombroso respeto de su parte hacia los elementos de la unión sexual nacen de la capacidad de éstos para contener en sí mismos el código de toda la creación, la magnificencia del bosque, la complejidad del pensamiento humano. Además, el pensamiento oculto en el sagrado semen es la idea del hombre sembrada por Dios en el Vientre de la Creación o en el “útero eterno” que aparece en el segundo de los dos cuartetos:

... ¡oh Sublime, que eres la existencia
por quien siempre hay futuros en el útero eterno!
¡Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
y al torcer tus cabellos apagaste el infierno!

Los cuartetos concluyen con una referencia más a la naturaleza múltiple de la mujer. Se le asocia al placer físico, a la tentación y a la caída del hombre, así como a la extinción de las llamas del infierno.

Las dos secciones finales resumen los conceptos expresados a lo largo de todo el poema:

Inútil es el grito de la legión cobarde
del interés, inútil el progreso
yankee, si te desdena.
Si el progreso es de fuego, por ti arde.
¡Toda lucha del hombre va a tu beso,
por ti se combate o se sueña!

Yo soy la Aurora, Hija del Cielo y el Abismo: la brisa marina cubre mi belleza con un velo de trémula luz.

Yo soy Afrodita, la hermana de Fobos, guardián de las puertas del Cielo, principio de la Sabiduría, heraldo del Día Perfecto.

Mucho tiempo había la oscuridad cubierto al abismo: el Alma de todas las cosas dormía: los valles estaban llenos de sombras: sólo las montañas y las estrellas podían comunicarse. . .

Entonces del Abismo surgí Yo, la que dispersa a la Noche: el firmamento del Cielo, encendido de alegría, me miraba.

Pues en ti existe Primavera para el triste,
 labor gozosa para el fuerte,
 néctar, ánfora, dulzura amable.
 ¡Porque en ti existe
 el placer de vivir, hasta la muerte
 y ante la eternidad de lo probable. . . !

Darío reitera su creencia en que toda energía humana es gastada por la mujer. La razón es obvia: no sólo la mujer terrena ofrece al hombre el placer de la vida, sino que tanto ella como la poesía —como reflejos de la mujer divina— le ofrecen el éxtasis de la verdad divina, es decir, el conocimiento del orden armonioso del universo. La mujer y la poesía son medios por los que el hombre puede participar en el cumplimiento de la armonía universal.

“¡Carne, celeste carne de la mujer!” —uno de los poemas más famosos de Darío— se publicó en *Cantos de vida y esperanza* en 1905, cuando su carrera estaba en el cenit. La cosmología innovadora en la que se basa había ya aparecido, en forma embrionica, varios años antes en el menos célebre “El salmo de la pluma” (pp. 901-916). Este poema de múltiples secciones había sido publicado el 14 de marzo de 1889, en *El Eco Nacional* de León, Nicaragua, después del regreso de Darío de Chile, donde probablemente fue comenzado. Está escrito en el estilo de los salmos alfabéticos. Cuatro estrofas, cada una de cuatro alejandrinos y dos heptasílabos, se agrupan bajo veinte de las veintidós letras hebreas (faltan las partes correspondientes a las letras *shin* y *tau*). En tono profético, Darío alaba la función de la pluma y de aquellos que la utilizan para construir un mundo místico superior.¹⁸ Tal y como podría esperarse, este mundo místico incluye a la mujer como fuente de inspiración poética, belleza, armonía y salvación.

La primera mujer que aparece en el poema es una musa que mágicamente se convierte en “la Venus ideal” (p. 908). En la siguiente sección Venus se identifica con “la gran Naturaleza” que contiene en sí misma los tres elementos que ya vimos en la mujer trifásica de Darío. Ella epitomiza lo que busca el poeta: un paraíso pitagórico cuya naturaleza fundamental es la música y la armonía (p. 908):

Emperatriz amable, toda ella es hermosa,
 su bello cuerpo rítmico, su aliento es la dulzura
 y su alma la ilusión.

¹⁸ Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 45-46.

Para ella las canciones de amor, las dulces odas,
la rima que es el beso y el himno de las bodas
en la sexual unión.

Esta imagen de la mujer anticipa la presentación de un universo sexual que explota de amor. La visión del poeta de un universo amoroso aparece en la sección regida por la decimacuarta letra del alfabeto hebreo, *Nun* (p. 911):

Amor, amor inmenso de la creación hermosa;
amor para la estrella y amor para la rosa,
deliquio universal;
beso, inefable cópula de todo lo existente;
átomo, forma, vida, calor vivo y potente
y espíritu inmortal.

¡Oh fiesta! ¡Oh gozo enorme del Universo! El gozo
de la onda que palpita con cantos de alborozo;
el gozo de la flor
casta que ve los cielos; el gozo de la encina
que siente en sus ramajes un pájaro que trina
una canción de amor.

Tu gozo, ¡oh madre Tierra!; el gozo en que descubres
a los sedientos labios tus inexhaustas ubres,
tu gloria y brillantez;
en tus eternos partos, Madre amorosa y tierna, _ _
sin manchas en tu sacra virginidad eterna
y en tu eterna preñez.

¡Reina morena! Te ama desde su azul el astro,
el pensamiento de oro, y el tirso de alabastro
de la eterna región;
y como la de Saba, por tu beldad suprema,
a Febo, el rey pomposo de espléndida diadema,
tienes por Salomón.

Desde el principio de esta sección, el abandono de la ideología católica tradicional no podía ser más evidente. En el universo está irrumpiendo el amor sexual que es simultáneamente espiritual, cósmico, personal y poético. El ritmo de las frases reafirma la intensa naturaleza de la crea-

ción que, en su pasión, funde todo lo que existe en un arrobamiento vertiginoso y universal. Lo grande y lo pequeño, lo universal y lo particular, lo eterno y lo temporal, todos los elementos se vienen a juntar en una unión sexual alegre y festiva.

La serie casi frenética de exclamaciones en alabanza del gozo de la creación que comienza en la primera estrofa continúa en la segunda. Al mismo tiempo, la naturaleza ordenada y artística del universo es evocada por el rítmico vaivén del mar, la atracción entre las flores y los cielos, las canciones de amor de las aves, y las mujeres. La mujer divina y sus homólogos terrenas son exaltadas en tanto que Darío enfoca sus cualidades reproductivas y rejuvenecedoras.

En las dos estrofas finales de la sección, Darío recurre a una de las más viejas imágenes del hermafroditismo divino. Los antiguos representaban el hermafroditismo de la divinidad suprema con el sol, que posee la energía generativa masculina, y con la naturaleza, que era el principio procreador femenino. Esta concepción de un dios andrógino pudo surgir de la creencia de que la armonía universal —que los primitivos veían en las cosechas abundantes— es una manifestación de la unión productiva de los dos principios generativos. Darío adopta esta imagen y la adapta: presenta a la mujer, sobre todo, como la faceta terrena de la mujer divina: la Madre Tierra. Ella es la fuente eterna de sustento para el hambriento, el útero de todo nacimiento y la guardiana amorosa de todo lo creado. Es inmaculada y virgen para siempre pues la materia que se divide para crear se reforma y se reunifica para preparar nuevos partos. De ahí que sea una virgen eterna al mismo tiempo que se encuentra en una “eterna preñez”. Pero es también la amante, la “Reina morena” que se acopla con el principio reproductivo masculino, el sol, “el astro”, “el pensamiento de oro”, o “el tirso de alabastro de la eterna región”. Como amante y modelo de belleza, la mujer divina se personaliza en su comparación con la reina de Saba, amada por Salomón, el homólogo masculino del sol.

Ecos de esta anterior experimentación con una concepción sexual del cosmos se manifestarán más tarde en “Amo, amas. . .” (p. 679). Como “¡Carne, celeste carne de la mujer!”, “Amo, amas. . .” fue publicado en *Cantos de vida y esperanza* y es uno de los mejores ejemplos del concepto místico del amor de Darío. Contiene muchos de los ingredientes del poema anterior, pero intensificados en una estructura de apenas ocho versos:

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser y con la tierra y con el cielo,
con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

Y cuando la montaña de la vida
nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,
amar la inmensidad que es de amor encendida
¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos!

El ritmo en *staccato* se lleva al máximo con la repetición enfática “amar, amar, amar, amar” que destaca el imperativo pulso vital del universo vivo y sexual. La exaltación de la fusión de todo lo que existe también se realiza cuando el microcosmos y el macrocosmos se unen en un abrazo ardiente de amor que cumple la armonía universal. El hombre, en su intento por adquirir la sabiduría divina, voluntariamente renuncia a su individualidad y se ve a sí mismo casi exclusivamente como un reflejo de las fuerzas divinas. Por lo tanto, debe amar con todo su ser, con el cielo y con la tierra, con la brillantez del sol y la oscuridad del lodo. Y, de la misma manera que el microcosmos y el macrocosmos se unen, el espíritu y la carne, el intelecto y el deseo, lo femenino y lo masculino se encuentran juntos en perfecta armonía.

Este acento en la fusión perdura en la segunda estrofa cuando Darío recurre a imágenes naturales para tratar lo individual. La vida humana se compara a una montaña durante el ascenso de la cual uno debe amar los cielos encendidos de pasión sexual. De esta forma Darío subraya su conclusión de que el amor universal es la solución humana a los problemas que uno enfrenta en el viaje largo y penoso que es la vida. En una suerte de resumen final, el último verso hace una recapitulación sobre las múltiples dimensiones del amor místico. Por medio de él, los individuos olvidan las ansiedades mundanas y se transportan fuera de sí mismos al unirse a sus amados y al cosmos.

Otro poema en el que se presenta al universo como un ente sexualmente activo es el cuarto de la serie “Los cisnes”, “¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!” (pp. 650-651), también de *Cantos de vida y esperanza*. Como es evidente desde el título, el poema surge del mito en el cual Zeus visita a Leda en forma de cisne. Aunque Darío comience alabando a Leda, cuya belleza era tan grande que atraía al supremo dios olímpico, el poema es una exaltación del armonioso universo, armonía que incorpora la aceptación y la celebración de la sexualidad.

En la primera sección, hecha de seis decasílabos, Darío expresa en su totalidad la aprobación celestial de la unión sexual por medio de la descripción de lo sucedido cuando, como él dice, el Dios “cubrió de seda” el “dulce vientre” de Leda:

... ¡Miel y oro sobre la brisa!
 Sonaban alternativamente
 flauta y cristales, Pan y la fuente.
 ¡Tierra era canto; Cielo, sonrisa!

La primera frase inmediatamente establece la sensación de delicia. La dulzura de la miel y el brillo rico y profundo del oro permean la atmósfera y se suspenden en el aire, cubriendo al mundo con su sensación deleitosa. Al mismo tiempo Darío reafirma que la sexualidad es parte del cosmos vivo y armonioso. La unión de Zeus y Leda reactiva el pulso del universo sexual que resuena en la música de Pan, en la fuente tanto como en los versos alegres de Darío. Además, como con una personal delicia, la tierra responde con una canción y el cielo con una sonrisa de aprobación.

En la segunda sección, sin embargo, queda claro que la unión de Leda y el cisne no sólo representa la unión de lo masculino y lo femenino, celestial en su éxtasis y en su origen, sino que también epitomiza la unidad de todo lo vivo. Al recurrir a un mito en el cual un dios toma la forma de un animal para lograr acoplarse con una mujer, Darío subraya la idea de que el universo todo no es sino una extensión de Dios y de que Él está presente siempre en su obra bajo todas las apariencias. Como consecuencia, es ante esta unión que se hizo un pacto y que se arreglaron los detalles de la armonía universal. Cada una de las criaturas recibió ciertos dones:

Ante el celeste, supremo acto,
 dioses y bestias hicieron pacto.
 Se dió a la alondra la luz del día,
 se dió a los búhos sabiduría,
 y melodía al ruiseñor.
 A los leones fué la victoria,
 para las águilas toda la gloria,
 y a las palomas todo el amor.

Pero es el cisne, la forma elegida por Zeus para visitar a Leda, el que se convierte en el centro de la atención de los cinco cuartetos finales. La

regularidad y el flujo parejo de estos cinco cuartetos, cada uno de los cuales contiene cuatro decasílabos con un esquema de rima ABAB, subrayan la característica fundamental del cisne que atrae la atención del poeta. Los cisnes se muestran como la encarnación de la perfección rítmica y armoniosa. Más aún, Darío halla en su gracia natural y en su belleza formal el parangón de la excelencia artística:

Pero vosotros sois los divinos
príncipes. Vagos como las naves,
inmaculados como los linos,
maravillosos como las aves.

En vuestros picos tenéis las prendas
que manifiestan corales puros.
Con vuestros pechos abríis las sendas
que arriba indican los Dioscuros.

Las dignidades de vuestros actos,
eternizadas en lo infinito,
hacen que sean ritmos exactos,
voces de ensueño, luces de mito.

De orgullo olímpico sois el resumen,
¡oh blancas urnas de la armonía!
Ebúrneas joyas que anima un numen
con su celeste melancolía.

¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!

En el primer cuarteto, Darío, que describe a los cisnes como los príncipes del reino animal, los asocia con todas las criaturas aludiendo a su múltiple naturaleza y a su habilidad para sobrevivir en el agua, la tierra y el aire. Como se va progresivamente haciendo más obvio, su aristocracia se deriva de su talento para vivir en unidad con el universo, reflejando en sus movimientos el orden de las estrellas. Por ejemplo, sobre el agua, siguen las sendas indicadas por los Dióscuros, la constelación reverenciada

como la protectora de los navegantes (*Géminis*).^{*} Más importante aún, los cisnes siguen el orden eterno de lo infinito, lo que permite que su comportamiento sea la base del arte (“ritmos exactos”, “voces de ensueño”, “luces de mito”). Retomando el punto de partida, Darío ve en los cisnes joyas de marfil traídas a la vida por Zeus y su melancólica nostalgia del momento idílico en el que él también fue un cisne con su “luminoso cuello estirado / entre los blancos muslos de Leda!” Adjudicar al cuello del cisne el calificativo “luminoso” realza la naturaleza divina del acto y reafirma la unidad de la existencia —la fusión de dios, humano y animal. Así el cisne se convierte en un símbolo de la armonía universal en todas sus formas, incluyendo el amor sexual y la creación artística.

La lectura de estos cuatro poemas arroja luz sobre las enigmáticas conclusiones de dos poemas estudiados, y revela sus fundamentos filosóficos. El primero, “Divagación” (pp. 551-556), fue escrito en 1894 y recogido en la edición de 1896 de *Prosas profanas*. El segundo, “Por el influjo de la primavera” (pp. 653-655), fue escrito en 1905 y publicado el mismo año en *Cantos de vida y esperanza*. Si bien separados en el tiempo por nueve años, los dos están unidos por una fe común en el amor universal. En ambos, la búsqueda de un interludio paradisíaco lleva a Darío a algo más allá de la experiencia humana y a una visión más completa de la existencia.

En “Divagación”, que Darío mismo llamó “un curso de geografía erótica; la invitación al amor bajo todos los soles”, el poeta invita a su amor a un paisaje imaginario después de otro: Grecia, Francia, Italia, Alemania, España, China, Japón, India e Israel.¹⁹ El viaje cubre la mayor parte de la geografía poética de la Francia finisecular, destaca los logros artísticos de cada región específica y es tanto una búsqueda del estilo ideal como del amor ideal. La mujer que invita a acompañarlo es diferente y más atractiva en cada país.²⁰ Pero Darío se da cuenta de que lo que busca tiene poco que ver con los atributos físicos o las variaciones externas. Busca un amor —y un estilo— que rebase todas las diferencias y lo eleve sobre lo específico. Por ello lleva a su compañera lejos del mapa y hacia el mundo de lo trascendental. Este rompimiento es tanto

* Cabe señalar también que los dióscuros Cástor y Pólux eran hijos de Leda y Zeus y hermanos de Helena de Troya (T.).

¹⁹ Darío, *Historia de mis libros, Obras completas*, I, 207-208.

²⁰ Salinas comenta la multiplicación de la amada única en su libro, *La poesía de Rubén Darío*, pp. 130-135.

estructural como conceptual. Darío termina sus viajes en la cuarta estrofa antes del final con una elipsis:

Amor, en fin, que todo diga y cante,
amor que cante y deje sorprendida
a la serpiente de ojos de diamante
que está enroscada al árbol de la vida.

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios.

Como está claramente dicho en la primera de estas tres estrofas finales, Darío busca, sobre todo lo demás, armonía. Quiere un amor que pueda cantar con una perfección capaz de sorprender a la serpiente maligna. Como mujer, este amor alteraría las consecuencias de la caída y permitiría la reunión de masculino y femenino en un simple pero eterno placer. Como poesía, este amor revelaría una visión anterior a la caída que llevaría al poeta y al lector más allá del aquí y el ahora. Es este anhelo más allá de lo particular lo que lleva a Darío a una visión cósmica en la que su amor se identifica con la mujer divina —universal, personal y poética. Es, por tanto, una mujer fatal la que controla su *fatum*, su destino; cosmopolita, común a todo el mundo; universal, perteneciente al cosmos e inmensa. Ella es simultáneamente una y muchas, arquetípica e individual —la Diosa Madre de la Tierra, la consorte femenina de Dios y la *prima materia* de la creación. Es la fuente del conocimiento y la llave del paraíso. Es el agua sobre la cual se movió el Espíritu al principio de la creación y, como tal, Darío le dice “ámame mar y nube, espuma y ola”.²¹ Su mandato reverbera de implicaciones primordiales, religiosas y eróticas.

²¹ Darío describe a Venus saliendo del mar en “Coloquio de los centauros”, en “¡Carne, celeste carne de la mujer!” y en un poema no publicado que termina así:

Al principio, Darío deseaba ver su amor en diferentes mujeres que tuviesen los encantos distintivos de las mujeres de los países de este itinerario poético y erótico. Sin embargo se dio cuenta de que había un común denominador en lo que buscaba: una unión artística y sexual que habría de ponerlo en contacto con la esencia misma del existir. Como resultado, después del movimiento y de la actividad de buena parte del poema, concluye por pedirle a su amor que descansa en la reclusión de sus palacios y que sea su Reina de Saba, símbolo de la mujer eterna en la literatura ocultista.²² Las palabras “descansa” y “solitarios” fijan una atmósfera de calma. Cuando Darío sugiere que su amor duerma mientras él enciende los incensarios, esta calma adquiere cierta calidad religiosa reforzada por la mención al unicornio —que se asocia con Cristo— y a los dromedarios, que traen a la mente las bíblicas escenas del desierto.²³ Como en el capítulo IV, Darío se identifica con Cristo y asume el papel de un salvador poético.

Como su predecesor, “Por el influjo de la primavera” consiste en una serie de imágenes eróticas. La primavera llega con las lluvias, las flores, visiones del pasado, acrecentada sensualidad y música. La impresión que nace de esta profusión de imágenes que se derraman sobre el lector en un angosto y rápido flujo de palabras en versos octosílabos —semejante al exceso de las aguas primaverales— es que el universo despierta a la fecundidad armoniosa, artística y sexual. Los últimos seis versos subrayan esta fusión de espíritu, cuerpo y alma, al tiempo que señalan una más alta visión derivada de la tradición esotérica:

¡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!

Yo no sé en qué dulce horizonte
 nunca he podido separar
 a Cristo en su cruz en el monte
 y a mi Venus sobre el mar.

Véase Fiore, *Rubén Darío in Search of Inspiration*, p. 145.

²² Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 92.

²³ Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 338.

La exaltación que hace Darío de la pasión sexual no se realiza a pesar de su alma, sino a causa de ella. El amor sexual le restaura su integridad y lo pone en contacto con el orden del cosmos, y le permite crear una visión de la vida por medio de la inseminación de la carne poética con ideas que son, en esencia, música. Todo se hace “por Ti”, por una ojeada de la idílica armonía pitagórica en la que los humanos se completan, Dios es cognoscible, el paraíso está a la mano y el arte es perfectible. En este caso la visión no fue conseguida y Darío se desespera, pero no rechaza el camino elegido: el del amor sexual.

Con base en la concepción esotérica de una divinidad sexual, Darío encuentra en el amor mucho más que una solución personal e inmediata a su sentimiento de angustia, aislamiento y enajenación. Descubre en el amor sexual un medio para intuir el estado divino y para percibir la dicha primordial, anterior a la caída, de la unidad. Esta unidad abarca la conciliación de las fundamentales dicotomías occidentales: el engendrar humano y divino, lo masculino y lo femenino, el cuerpo y el alma. Al mismo tiempo, esta idea lleva a la exaltación de la mujer como fuente de todo conocimiento y a la elevación del deseo entre hombre y mujer a la categoría de camino de perfección. El siguiente capítulo mostrará cómo la búsqueda que emprende Darío en pos de su integración lo llevará todavía más allá, a una visión sincrética del mundo y a la conciliación de diversas creencias y símbolos religiosos.

VI. HACIA UNA VISIÓN SINCRÉTICA DEL MUNDO

DE LA lectura de estos poemas de Darío surge su predominante deseo de percibir y capturar en palabras la armoniosa unidad de la creación. Esta perspectiva permea su concepto del mundo y su visión del arte. Darío aspiraba a emular en su poesía la perfección del universo, desconocida por la mayoría, y encontró en el arte de varios periodos y culturas diversas la libertad y la belleza que buscaba. Ciertamente esta propensión a recurrir a diferentes técnicas del pasado para amalgamarlas en un estilo personal es una bien reconocida característica de la poesía modernista.¹ Pero esta reconciliación de modas y tendencias no es sino una proyección de una preocupación más profunda. Paz reconoce en la atracción que tuvo para los modernistas el pasado más remoto y las culturas más distantes —leyendas medievales y bizantinas, personajes de la América precolombina y del Oriente— una profunda “nostalgia de la verdadera presencia”.² En la búsqueda de esta “verdadera presencia” Darío, bajo la influencia de la tradición esotérica, extendió su visión sincrética a las creencias religiosas y a los símbolos.

Los ocultistas sostienen que los principios básicos de todas las religiones pueden reducirse a la *philosophia perennis*, es decir, a un núcleo de sabiduría que ha sido propiedad de los sabios desde el principio de los tiempos. Los ocultistas creen, por tanto, en la unidad fundamental de todas las religiones y en que cada religión perpetúa por medio de sus emblemas y alegorías las mismas verdades fundamentales. Esta fe proveyó a Darío de un marco de referencia con el cual podía aspirar a descubrir una visión unificada y trascendental del cosmos que conciliara al dogma católico —que había dejado una marca indeleble e irrefutable en su visión del mundo— con antiguas creencias esotéricas.

Desde sus primeros escritos, Darío manifiesta predilección por una visión sincrética del mundo. En 1881, a la edad de catorce años, asocia a Sócrates con Cristo y considera a Cristo, Vishnú, Buda y Brahma

¹ Ned J. Davison, *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, p. 22.

² Paz, *Cuadrivio*, pp. 20-22.

como una unidad espiritual que intentan destruir las fuerzas de la razón.³ Tres años más tarde, en una carta "A Juan Montalvo" (pp. 347-359) atribuye sabiduría divina a Platón:

Por boca de Platón habla Dios mismo,
Porque Platón es sabio; y el Eterno
es foco de la gran sabiduría.

En un trabajo más fantástico, el cuento "Rojo" (1892), Darío enlaza una vez más, de manera impresionante, lo católico y lo pagano, mostrando una gran sensibilidad hacia el problema de la unidad de las religiones y de las imágenes religiosas. "Él [Palanteau] poseía, como todos los soñadores, el espíritu y el ansia del misterio. El pintor de las blancas anadyomenas desnudas se sentía atraído por el Madero de Cristo; el artista pagano, se estremecía al contemplar la divina media-luna que de la frente de Diana rodó hasta los pies de María."⁴ En *Los raros*, donde Darío suele destacar en otros las cualidades que encuentra o que quisiera encontrar en sí mismo, hay muchas referencias a la naturaleza sincrética de la poesía *fin de siècle*. Buena parte de su admiración por la obra tanto de Leconte de Lisle como de Jean Moréas se basa en su habilidad para encontrar material para su poesía en todas las épocas y en su habilidad para sintetizar esos variados elementos en un refrescante todo. En relación a Leconte de Lisle escribe: "Tiempos primitivos, Edad Media, todo lo que se halla respecto a nuestra edad contemporánea como en una lejanía de ensueños, atrae la imaginación del vate severo."⁵ Sobre Moréas escribe: "En resumen, Moréas posee un alma abierta a la belleza como la primavera al sol. Su musa se adorna con galas de todos los tiempos, divina cosmopolita e incomparable políglota. La India y sus mitos le atraen, Grecia y su teogonía y su cielo de luz y de mármol, y sobre todo la edad más poética, la edad de los santos, de los misterios, . . . la Edad Media."⁶

Las técnicas y tendencias sincréticas que tanto admiraba en otros poetas y que él mismo adoptó en su poesía más juvenil maduraron bajo el influjo de la tradición esotérica hasta convertirse en un aspecto decisivo de su trabajo. Esta evolución hacia una incorporación cabal de la

3 Darío, "Máximo Jerez" y "A la razón", *Poesías completas*, pp. 22-26, 27-28.

4 Rubén Darío, *Cuentos completos*, p. 163.

5 Rubén Darío, "Leconte de Lisle", *Los raros, Obras completas*, II, p. 277.

6 Rubén Darío, "Jean Moréas", *ibid.*, pp. 361-362.

perspectiva sincrética es evidente en “Año nuevo” (pp. 589-590) y en “Diálogo de una mañana de año nuevo” (pp. 990-993) en los que el juego de imágenes aparece, primero, más decorativo que filosófico, a pesar de originarse en una firme actitud ideológica. “Año nuevo” se publicó en la edición de 1896 de *Prosas profanas*; “Diálogo de una mañana de año nuevo” se escribió un año más tarde y jamás se recogió en una colección. Los dos poemas son similares en tono, técnica y tema. En ambos, el año nuevo simboliza el paso del tiempo y el comienzo de una nueva forma de vida.

En “Año nuevo”, el paso del tiempo se hace paralelo al paso de San Silvestre por los cielos. Aunque la imagen del esplendente pontífice pudo haberse originado en un paseo de carrozas alegóricas por las calles en vísperas del año nuevo —día de la fiesta del santo—, la descripción de Darío ubica al santo entre las constelaciones y lo transforma virtualmente en una figura astrológica que domina los cielos y subordina a los cuerpos celestes identificados con la antigüedad clásica. Las brillantes joyas que lleva San Silvestre se funden con las radiantes estrellas. Sirio, Arturo y Orión son los diamantes que forman la tiara del Papa; sus pies están cubiertos con las joyas de la Osa Mayor; lleva una capa de estrellas y, alrededor de su cuello, la Cruz del Sur. La intensidad de estas imágenes visuales tiende a oscurecer todas las implicaciones de la fusión de lo clásico y lo cristiano. Tal implicación se aclara cuando el poema se acerca a su final.

San Silvestre viaja hacia el Este, hacia el amanecer y hacia el “triumfo del rey Enero”, que cada año provee de doce flechas al arquero Sagitario. Las doce de este año han sido usadas y Sagitario espera la renovación del tiempo “a la orilla del abismo misterioso de lo Eterno”. La figura que llega con la conquistadora luz del día y la esperanza de la salvación une, como en la descripción anterior, la imaginería cristiana y pagana. Espanta a los males nocturnos y es saludada por la música eclesiástica. Se trata, simultáneamente, del “Rey Enero” y de Jesucristo. Con autoridad divina, bendice al mundo y abraza al arquero. Así, a la vez que el año viejo se rinde ante el nuevo, los dioses viejos se someten a la nueva, suprema y sincrética deidad, Jesucristo, acompañado el primero de enero —el día de su fiesta— por San Silvestre. La declaración de Darío es categórica: el pagano, simbolizado por el arquero “que no se cansa de flechar”, aunque asimilado por el cristianismo, sigue viviendo.

A diferencia de “Año nuevo”, en el que el año nuevo trae consigo una afirmación de la supremacía del cristianismo sobre las creencias y

los símbolos paganos de los que emergió, en "Diálogo de una mañana de año nuevo" el año nuevo anuncia el resurgimiento de las viejas verdades, una reaceptación del orden armonioso del universo y un nuevo reconocimiento de la naturaleza sexual de la existencia. Tales verdades resurgen no como enemigas de la ideología cristiana dominante sino como su complemento. La referencia inicial a la fiesta de año nuevo de San Silvestre y la descripción en prosa de la actividad callejera de la mañana siguiente dejan en claro que el escenario del poema es una comunidad católica. El sacristán ha dado la primera llamada a misa y un par de devotas entran a la iglesia. Sin embargo hay también en esa mañana cierta calidad pagana. Atalanta, la joven del poema, que es una figura de la mitología, yace despierta, inesperadamente desnuda, preparándose a agradar a los espíritus del jardín con su perfume. Esta extraña mezcla de alusiones resulta particularmente conmovedora en el discurso que dirige el poeta a Atalanta mientras confía en una persuasiva combinación de símbolos católicos y paganos para convencerla de la legitimidad de sus deseos sexuales (p. 991):

Y en ese abismo, ¡oh pura!, y en ese abismo, ¡oh bella!
 ¿has asistido al brillo cerial de alguna estrella,
 a la degollación de corderos rituales?
 ¿Y comulgaste santamente, tiernamente,
 con el trigo que crece junto a la santa fuente?
 ¿Y fué todo tan puro y sagrado y divino?
 ¿Mezclaste la miel casta con las hostias y el vino?
 ¿Y por, y de, y sobre, y ante
 el Amante,
 una nube de fuego delicioso no hizo
 que temblases en un torbellino de hechizo,
 y que se derritiera como una virgen cera
 tu corazón, Paloma de la Primavera?

Las referencias a los sacramentos de la Iglesia dan al deseo sexual un aura de santidad apoyada por la tesis esotérica de que el amor es el medio humano para trascender lo personal y para entrar en contacto con el orden divino de la existencia. Al mismo tiempo, sin embargo, la sensualidad del contexto resalta el alejamiento del poeta de la doctrina católica. A estas exigencias debe responder Atalanta.

La Atalanta clásica había sido abandonada por su padre cuando niña y amamantada por una osa, símbolo de Artemisa, quien a su vez se

identifica con Diana. Una vez adulta, había vivido virginalmente. Cuando su padre, que con el tiempo la reconocería como su hija, quiso que contrajera nupcias, ella exigió que cada pretendiente hiciera una carrera contra ella, puesto que era la más veloz entre los mortales. Por fin fue vencida por uno de ellos con la ayuda de Afrodita. La Atalanta del poema no deja de parecerse a su clásica tocaya: siente que es hija espiritual de la casta Diana y que no puede obligarse a romper los votos que ha obedecido hasta ese momento de modo tan fiel. Pero ahora, en el amanecer de una nueva edad, siente inquietudes que jamás había experimentado. Guiada por el poeta encuentra la conciliación. Darío concluye el poema con un resumen de las ideas sincréticas que ha ido planteando a lo largo del texto (p. 993):

Saludemos la Hora que nace. El Año Nuevo
llegó; sobre la alegre cima del campanario
un pájaro de oro se posó hace un instante.
Cristo está sobre el brillo del día de diamante;
mas Pan y Apolo y la potente diosa velan
por la salud de la vibrante tierra. Vuelan
de los nidos las aves; y la suave sonrisa
de las cosas, anuncia que el Mal no existe. ¡Oh hermosa
Atalanta! . . . ¡Ya es mía
tu vibrante armonía,
y la antorcha, y la tórtola, y la copa, y la rosa!

Resulta apropiado que sea el poeta quien convenza a Atalanta de la conciliación posible de sus deseos sexuales con su educación católica, pues es el poeta quien más enérgicamente siente los dictados de la “vibrante tierra” y el pulso sexual de la vida del universo. El poeta también percibe la aprobación de Cristo en el hecho de que éste se asome desde el cielo encendido de luz espiritual y calor físico. Pan, Apolo y Venus se muestran como sus subordinados a cargo de la feliz ejecución del orden divino en la tierra. Su éxito se refleja en la sonrisa del universo vivo y en la entusiasta conclusión del poeta, en la que destaca el poder del amor sexual como revelación de la dicha armoniosa del estado divino.

Mientras que ni “Año nuevo” ni “Diálogo de una mañana de año nuevo” han atraído la atención crítica, la sorprendente visión sincrética de la estrofa final del “Responso a Verlaine” (pp. 594-595) —que, como “Año nuevo”, fue escrito en 1896, a la semana de la muerte de Verlaine,

y publicado en *Prosas profanas*— ha suscitado innumerables comentarios.⁷ La mayoría de los críticos han intentado justificar la inclusión de la cruz en lo que, en esencia, es un escenario pagano, apoyándose en consideraciones temáticas y biográficas. Incluso Darío, años más tarde, ofreció una limitada interpretación basada en la atormentada existencia del poeta francés con quien sentía tener una extraordinaria afinidad espiritual: “Hago ver las dos faces de su alma pánica: 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.”⁸ Sin embargo, como lo advierte Alan S. Trueblood, el poema exige una lectura más compleja, una que considere la cosmología poética de Darío que fue formulada bajo la influencia de la tradición esotérica.⁹

En su ensayo, Trueblood señala que es en la sexta y penúltima estrofa, con su triple oscuridad, cuando el poema llega a su punto decisivo. Las primeras cinco estrofas, más que expresar dolor ante la pérdida del gran poeta y maestro, presentan un sentido de aceptación derivado de una conciencia del orden armonioso y musical de la existencia —conciencia que, para Darío, ambos compartían. Las primeras cinco estrofas están, pues, llenas de luz y de situaciones serenas y hasta sensuales. La sexta, en cambio, es oscura y melancólica:

De noche, en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones, pase gigante sombra extraña,
sombra de un Sátiro espectral;
que ella al centauro adusto con su grandeza asuste;
de una extra-humana flauta la melodía ajuste
a la armonía sideral.

El “Sátiro espectral”, cuya sombra pasa sobre la “montaña de las Visiones”, es la única pista en el “Responso” del satanismo de Verlaine, satanismo que es rápidamente temperado por el orden musical que prevalece antes en el poema. “Cuando le vemos ajustar la melodía de una extra-humana flauta a la armonía sideral, es claro que Darío está fundiendo, bajo el signo pitagórico de la música de las esferas, lo pánico con lo

⁷ Un resumen de esta crítica se encuentra en A. J. Carlos, “La cruz en el ‘Responso a Verlaine’”, *Hispania*, 48 (1965), pp. 226-229.

⁸ Rubén Darío, *Historia de mis libros, Obras completas*, I, p. 211.

⁹ Véase, de Alan S. Trueblood, “El ‘Responso’ a Verlaine y la elegía pastoril tradicional”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 861-870.

la naturaleza se describen de tal modo que desde el principio es evidente que la preocupación del poeta no es con las apariencias externas sino con las verdades ocultas que representan. La palabra clave es “signo”, pues toda la naturaleza se ve como un signo de la unidad de la vida en y por medio de Dios:

Mira el signo sutil que los dedos del viento
hacen al agitar el tallo que se inclina
y se alza en una rítmica virtud de movimiento.
Con el áureo pincel de la flor de la harina

trazan sobre la tela azul del firmamento
el misterio inmortal de la tierra divina
y el alma de las cosas que da su sacramento
en una interminable frescura matutina.

Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma.
De las floridas urnas místico incienso aroma
el vasto altar en donde triunfa la azul sonrisa.

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

“La espiga” es un soneto en alejandrinos, forma favorecida por los parnasianos dada su simetría (14 versos de 14 sílabas).¹² Darío explota la flexibilidad otorgada al alejandrino por los modernistas combinando alejandrinos trocaicos, ternarios y franceses para modular el ritmo de acuerdo con la sustancia conceptual.¹³ Por ejemplo, en los primeros tres versos Darío presenta la escena a partir de la cual se desarrollan los conceptos fundamentales del poema. Se ve un signo en el movimiento de una planta movida por “los dedos del viento”. Estos tres versos corren sin puntuación en un firme aunque suave “movimiento” (la palabra destacada por la posición final del tercer verso) que comunica la rítmica oscilación de la espiga en el viento. El uso de la sinécdoque señala la presencia y anticipa la aparición de una fuerza antropomórfica que gobierna al universo. El signo es sutil, descubierto sólo por el poeta

12 Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, p. 98.

13 Navarro Tomás, *Métrica española*, pp. 419-423.

iluminado que, después, llama la atención del lector sobre él. El movimiento de la planta en el que se advierte el signo se describe con la frase “se inclina y se alza”, como si la espiga estuviera rezando u otorgando una bendición. Esto subraya una segunda acepción de la palabra “signo” —señal a manera de bendición, como las que se hacen durante la misa— y claramente ubica al poema en un contexto religioso. El tono religioso se afianza con las palabras “virtud” y “rítmica”, que evocan el concepto de la ley moral y, más específicamente, el consejo pitagórico de que los individuos pongan en orden su alma entendiendo e imitando el orden de la naturaleza, ya que tanto los humanos como el universo son aspectos de la armoniosa manifestación de Dios. Esta concepción del cosmos es la base de los siguientes cinco versos, que interpretan la escena inicial, poética y filosóficamente, por medio de una serie de metáforas.

El poeta ve en el tallo que se agita un “áureo pincel” con el que los “dedos del viento” pintan sobre la “tela azul del firmamento”. En ella trazan “el misterio inmortal de la tierra divina / y el alma de las cosas”. En otras palabras, es en todos los elementos de la naturaleza funcionando unidos en cósmica armonía (el pintor, el pincel, la tela) que el eterno misterio de lo divino y el alma —el alma única— de las cosas se hacen evidentes. Y, en la tradición que asocia al espíritu con el aire, es la frescura matinal la que es signo del efecto interno y espiritual de Dios (“el sacramento”) ofrecido por el alma universal. El flujo ininterrumpido de los versos cuatro al ocho sirve para reforzar las cualidades calmantes e interminables de la brisa matutina, y el juego de las tes en “matutina” acentúa aún más la percepción que tiene el lector del refrescante airecillo. Darío crea así una escena de paradisiaca armonía y dicha en la que el tiempo ha quedado suspendido. Aunque el término “sacramento” se utiliza en este contexto no católico, Darío recurre a las asociaciones que le vienen de la expresión “sacramento del altar”. Además, refuerza la alusión a la eucaristía al describir el “tallo” indefinido del segundo verso como “el áureo pincel de la flor de la harina”. Ya que la espiga/pincel es dorada, se le relaciona con el sol, con Dios y con la fecundidad;¹⁴ porque es “la flor de la harina”, se le identifica con la harina especial que, una vez preparada, servirá para hacer la hostia.

El verso nueve, que termina con una pausa completa, “Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma”, se destaca como eje del poema.

¹⁴ Clara Erskine Clement, *A Handbook of Christian Symbols and Stories of the Saints*, p. 9.

Resume los conceptos presentes en los dos cuartetos e introduce la sección concluyente del poema. La “paz del campo” subraya el hecho de que todos los elementos de la naturaleza funcionan en armonía. La fuerza universal, cuyos dedos movieron inicialmente la espiga de trigo, nos muestra ahora su “rostro” y no tarda en identificarse con Dios. En los versos diez y once el campo, en el que Dios se hace visible, se convierte metafóricamente en un templo y sus elementos en objetos religiosos. Las flores se transforman en “floridas urnas” y su aroma en “místico incienso” que perfuma el “vasto altar” sobre el que triunfa Dios. Es así como la implícita religiosidad de los cuartetos se hace explícita.

El Dios que triunfa es azul —color identificado con el cielo, el amor celestial y la verdad— porque es el misterio divino que puede verse en la “tela azul del firmamento”.¹⁵ Es una “sonrisa” por dos razones fundamentales. Después de examinar la armonía de la naturaleza, Darío siente que la fuerza divina que gobierna al universo es amistosa, benévola y benéfica. El sonriente, feliz Dios de la campiña se opone, por lo tanto, implícitamente, al furioso y severo Dios del Antiguo Testamento o al sufriente Jesucristo católico. Además, Darío proyecta su propia felicidad ante el hecho de poder percibir la fuerza de la divinidad. Para él se trata de un deseo hecho realidad, un deseo que expresa claramente más tarde en “Helios” (p. 644): “Que sientan las naciones / el volar de tu carro.”

En los cuartetos y el primer terceto, Darío presenta una visión del mundo congruente con el pitagorismo esotérico. En el segundo terceto se concentra en la creencia esotérica de la unidad fundamental de todas las religiones. Con la aparición del simbolismo cristiano convencional pone en claro sus alusiones previas a la Eucaristía y hace evidente, con su visión panteísta, su conciliación con la doctrina católica. Se fija en un elemento diferente de la campiña descrita: un tronco de árbol aún verde y cubierto de flores. La colocación final y el consecuente encadenamiento de las palabras “madero”, “cordero” y “misa” alejan cualquier duda de que el “madero” sea la cruz de la redención. Que aún viva significa que no ha cumplido su propósito principal. El hecho de que junto a él “pace el cordero” indica que Cristo aún no ha sido sacrificado. Las ramas del árbol están “llenas de amor” porque la escena corresponde a un tiempo anterior a la caída.

Para completar esta visión idílica Darío regresa al “áureo rincel de

15 Clement, *ibid.*, p. 9.

la flor de la harina”, que es ahora “la espiga de oro y luz”. Evidentemente, la espiga está hecha de la dorada luz solar que Darío, bajo la influencia del simbolismo ocultista, asocia a la deidad suprema. (Este punto es el fundamental de “Helios”, el próximo poema que se analizará.) Al subrayar la presencia de lo divino dentro de la “espiga”, el poeta acentúa el panteísmo del poema y la dispersión de Dios en toda la naturaleza. Al mismo tiempo, afirma la creencia católica de que Dios está en la hostia. Darío encuentra una conciliación de las doctrinas católica y ocultista cuando postula que “en la espiga. . . duerme la misa”. En otras palabras, incluso en este escenario paradisíaco, precristiano y anterior a la caída, Dios está en la espiga. Pero, dado que aún no hay necesidad de la misa, quedará suspenso dentro del grano de trigo hasta que Cristo sea sacrificado.

Si en “La espiga” Darío consigue la conciliación artística de la creencia católica en la transustanciación con la visión panteísta del pitagorismo esotérico, en “Helios” (pp. 643-645) funde simbolismo precristiano, cristiano y ocultista para crear una visión poética unificada de la deidad suprema. Este Dios parece ser, en una primera impresión, Helios, el dios solar de la mitología griega. En realidad, sin embargo, se trata de una figura sincrética que simboliza la idealizada concepción dariana de la fuerza que rige al universo.

Es lógico que el estudio de los aspectos sincréticos de la cosmología poética de Darío incluyera al sol, pues su adoración se reconoce como una de las más antiguas y difundidas formas de expresión religiosa. Desde tiempos antiguos el sol se ha identificado con Dios. Los Padres de la Iglesia recurrieron a esta imagen desde las Escrituras y los episodios clásicos. Más tarde, el sol se convirtió en un símbolo central en la poesía religiosa española de los siglos XVI y XVII.¹⁶ En el siglo XIX, los ocultistas destacaron esta relación oculta entre las complejas teologías modernas y las más antiguas religiones solares. Señalan que los pueblos antiguos adoraban al sol como la causa eficiente de la vida y lo asociaban al principio de la bondad. También sostienen que casi todos los acontecimientos sobresalientes que registran los cuatro Evangelios tienen una correlación con los movimientos, fases o funciones de los cuerpos celestes. Estos ocultistas pregonan que la imagen del dios sol fue llevada al cristianismo por aquellos que escribieron la historia de la vida y la obra de Jesús.

¹⁶ Cfr. M. Louise Solstad, “Sun Motifs in Sixteenth-Century Spanish Religious Poetry”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1978), pp. 211-230.

Annie Besant presenta un sumario de los mitos del dios sol, llamando la atención sobre aquellos aspectos que también aparecen en el Nuevo Testamento:

La notable vida del Dios-Sol se mide dentro de los primeros seis meses del año solar, puesto que los otros seis se emplean en preservar y proteger. Nace siempre en el solsticio de invierno, después del día más breve del año, a la medianoche del día 24 de diciembre, cuando el signo Virgo se levanta sobre el horizonte; por nacer cuando este signo se levanta, nace siempre de una virgen, que permanece virgen después de dar a luz a su Hijo-Sol, tal como la Virgo celestial permanece idéntica e inmaculada cuando el Sol sale entre ella en la mañana. . . [El Sol] nace cuando los días son breves y las noches largas. . . Pero. . . el día se alarga hacia el equinoccio de la primavera, hasta que llega el momento de la intersección, de la crucifixión. . . Después de esto se yergue triunfalmente y asciende al cielo, y madura el maíz y la uva, dando su propia vida a ellos para que logren su sustancia y la ofrezcan a su vez a sus adoradores. El Dios que nace en la madrugada del 25 de diciembre siempre se crucifica en el equinoccio de primavera, y siempre da su vida como alimento a sus adoradores. Éstos son, entre otros, los rasgos más sobresalientes del Dios-Sol.¹⁷

Incluso el concepto de la Trinidad se cree que deriva de los poderes y principios del sol, de las tres diferentes fases del sol en el curso del día: amanecer, mediodía y atardecer. Dios Padre, creador del mundo, se simboliza en el amanecer y su color es el azul —elemento pertinente en el análisis de “Helios”— porque el sol naciente está velado por la niebla azul. Dios Hijo, el que ilumina, el que viene para ser testigo de su Padre, es el globo del mediodía, el Rubio Salvador del Mundo: su color es el amarillo. Dios Espíritu Santo es la fase del atardecer y su color es el rojo.¹⁸ Además de estas asociaciones específicas, el sol es también fuente de luz, es decir, de iluminación física e intelectual. Así es que se le identifica con la verdadera luz, el benefactor supremo que, después

¹⁷ Besant, *Esoteric Christianity*, pp. 109-110.

¹⁸ Manly P. Hall, *An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*, p. xlix. Cirlot comenta: “Con sus características ‘juveniles’ y filiales, el sol se asocia al héroe y se opone al padre que, a su vez, se asocia con el cielo, si bien ambos (sol y cielo) se proponen como equivalentes en ocasiones” (Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 302).

de morir cada noche, se levanta de nuevo y vuelve a otorgar la vida a todas las cosas; en suma, el sol se identifica con Jesucristo.¹⁹

Esta compleja interrelación de asociaciones compone el marco de la cosmología poética expresada en "Helios", así como de la evolución de la figura central del poema. Como un todo, el poema refleja el deseo dariano de un universo ordenado y armonioso en el cual el mal puede ser conquistado por medio de la iluminación espiritual, intelectual y artística. En "Helios" el poeta está en contacto con el orden oculto del cosmos, que en esencia es música ideal y perfección artística. De manera exuberante alaba la gloria de Dios, presente en la obra de los cielos y en todo el universo. Además, el poema, como sucedía en "La espiga", se sitúa en un interludio paradisíaco fuera del tiempo, escenario perfecto para la visión sincrética final.

"Helios" está escrito en la forma de la silva que tradicionalmente consistía en versos heptasílabos y endecasílabos sin una estrofa fija y sin esquema de rimas establecido. Los modernistas aumentaron la flexibilidad de esta forma introduciendo nuevos ritmos.²⁰ Darío hace un uso ventajoso de esta flexibilidad. Incluye versos alejandrinos que reducen la velocidad del poema y dan al estilo un aire más serio y declamatorio. Estos versos largos aparecen en las últimas secciones del poema, aquellos en que el poeta reflexiona sobre sus experiencias. Los versos cortos producen una sensación de movimiento y se usan sobre todo en las primeras estrofas, aquéllas en las que Darío describe el movimiento del sol en el cielo. Al mismo tiempo, que Darío seleccione rimas fuertes y diversos pareados a lo largo del poema, es algo que refuerza la sensación de orden y armonía.

La ausencia de estrofas fijas ofrece también a Darío una mayor oportunidad de acomodar la forma al contenido. Cada sección presenta una nueva fase de la percepción que del sol tiene el poeta. Las dos primeras hablan de la ascensión del sol en el cielo durante el amanecer y la mañana. La tercera sección recuerda la noche que acaba de pasar, mientras que la cuarta y la quinta desarrollan las implicaciones teológicas de las tres iniciales. Finalmente, la sexta sección, con la introducción del simbolismo cristiano, concluye el poema con una conciliación sincrética que tiende a subrayar el carácter intemporal de la visión del poeta.

¹⁹ Hall, *An Encyclopedic Outline*, p. 1; Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 303.

²⁰ Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 449.

El poema se inicia con una referencia a la música celestial que establece así desde el principio la existencia de una armonía universal (página 643):

¡Oh rüido divino!
¡Oh rüido sonoro!
Lanzó la alondra matinal el trino,
y sobre ese preludio cristalino,
los caballos de oro
de que el Hiperionida
lleva la rienda asida,
al trotar forman música armoniosa,
un argentino trueno,
y en el azul sereno
con sus cascos de fuego dejan huellas de rosa.
Adelante, ¡oh cochero
celestel!, sobre Osa
y Pelïon, sobre Titania viva.
Atrás se queda el trémulo matutino lucero,
y el universo el verso de su música activa.

A lo largo de las dos primeras secciones, Darío recurre a una serie de imágenes musicales que contribuye a la unidad artística del poema al mismo tiempo que llama la atención sobre su idea de que el orden universal coincide con modelos musicales y rítmicos. Habla del “trino”, el “preludio”, la “música armoniosa”, el “instrumento sacro” y los “rítmicos saltos” de Pegaso. Además, dado que los sonidos se describen como “divinos” se considera que pertenecen a un dios. Al principio este dios parece ser Helios, hijo del titán Hiperión (de ahí el nombre “Hiperionida” en el verso seis) y de la titanesa Tea; después queda claro que se trata de una figura sincrética cuya esencia es la armonía.

El tercer verso determina la hora del poema: el amanecer. “Lanzó la alondra matinal el trino.” La palabra “trino” es, por supuesto, un término musical que corresponde a los otros ya mencionados. Es también un adjetivo que, al designar aquello que posee tres distintas cualidades, anticipa la aparición de la divina Trinidad. El “trino” sirve como preludio a la “música armoniosa”, “un argentino trueno” que generan los dorados caballos que trotan en el cielo. Si bien el oro es el metal normalmente asociado al sol, el uso del adjetivo “argentino” tiene una larga tradición a la que Darío recurre para lograr una original imagen

sinestésica. El blanco o la plata significan vida, pureza, inocencia, alegría y luz. El trueno es plateado porque no es el trueno de la oscuridad tormentosa y amenazante sino el trueno puro e inocente que genera el paso del carruaje solar a través del espacio, anunciando sonoramente el feliz despertar del universo.

Toda esta actividad se lleva a cabo en el “azul sereno” en el que los caballos de Helios dejan “huellas de rosas”. Si bien esta imagen evoca un brillante amanecer en el que los ligeros rastros de color permanecen en el cielo mientras el sol comienza a subir, también es cierto que adquiere una mayor resonancia en el entendimiento de que los griegos consideraban al color rosa como símbolo del amanecer.²¹ Los cascos ardientes de los caballos del sol, mientras suben por el firmamento, dejan huellas de amanecer.

El poeta espolea al cochero: “Adelante, ¡oh cochero celeste!” A primera vista el adjetivo “celeste” parece relacionarse sólo con el cielo, pero el verso final del poema —“¡cochero azul que riges los caballos de oro!”— aumenta sus implicaciones. El cochero azul —Dios Padre— está en el cielo guiando el carruaje con su omnipotencia. El carro deberá pasar sobre Osa y Pelión, dos montañas que los titanes, en su lucha contra los dioses, trataron de apilar sobre el Olimpo con la intención de escalar el cielo. A este mito Darío une el del origen de la humanidad según los órficos. En él, los titanes dan juguetes al dios niño Dionisos y, así distraída su atención, lo matan y se alimentan de su carne. Como castigo, Zeus lanza un relámpago que quema a los titanes. Del tizne sobrante nace la raza humana.²² La fusión de estos dos mitos produce el neologismo “Titania”. La “Titania viva” es la humanidad que Darío ve arrogantemente tratando de aspirar a la calidad de los dioses. Esta frase es un eco refinado de sentimientos que Darío ya había expresado antes en la cuarta sección de “El porvenir” (p. 371) y en “El poeta a las musas” (pp. 330-333), que termina: “¿cómo cantar en este aciago tiempo / en que hasta los humanos orgullosos / pretenden arrojar a Dios del cielo?”

Los dos versos finales de la primera sección describen el último momento del amanecer, cuando la estrella de la mañana queda atrás. Aquí, una vez más, Darío desarrolla la dimensión simbólica de la escena que presenta. La estrella de la mañana, la estrella que aparece antes que el

²¹ Hall, *An Encyclopedic Outline*, p. cxxxix.

²² W. K. C. Guthrie, *The Greeks and Their Gods*, pp. 319-320.

sol, se conoce también como “Lucifer” o “la luz falsa”, pues es desplazada por la verdadera luz del sol, la que también tiene una equivalencia en las Escrituras. Como el sol, la iluminación de Cristo apabulla distracciones equívocas. Significativamente, la estrella de la mañana es “trémula”, equivalente del término musical “trémolo”. Con esta palabra Darío asocia lo visual —la imagen de la estrella centellante— con lo auditivo —los ecos de la música celestial. Esta alusión reaparece en el último verso, cuando Darío reafirma el orden musical de la creación divina (y poética): “el universo el verso de su música activa”.

La segunda sección del poema describe los primeros momentos de la luz del sol y comienza haciendo hincapié en la fuerza que controla el universo y dirige el carro mágico del sol (p. 644):

Pasa, ¡oh dominador, oh conductor del carro
de la mágica ciencia! Pasa, pasa, ¡oh bizarro
manejador de la fatal cuadriga
que al pisar sobre el viento
despierta el instrumento
sacro! Tiemblan las cumbres
de los montes más altos
que en sus rítmicos saltos
tocó Pegaso Giran muchedumbres
de águilas bajo el vuelo
de tu poder fecundo,
y si hay algo que iguale la alegría del cielo,
es el gozo que enciende las entrañas del mundo.

El movimiento, la vida y la armonía se unen en la adaptación dariana de la imagen del monocordio universal que, en el poema, es tañido por los cascos de los caballos de Helios, después de haber estado en silencio toda la noche. De este modo Darío no sólo une lo pitagórico con lo mitológico, sino que también subraya la esencia rítmica de toda la existencia. Estas vibraciones del resonante “instrumento sacro” corresponden al pulso cadencioso del arte del poeta, representado como las sensibles cumbres más altas que toca, al pasar, Pegaso.²³ Este ritmo cósmico evoluciona hasta ser una alabanza de la procreación —universal, personal y poética— en los siguientes cinco versos, cuyo núcleo es el águila.

El águila era el ave que representaba a Júpiter y simbolizaba las

23 Véase mi comentario a “Pegaso” en el capítulo IV.

fuerzas veloces del demiurgo.²⁴ Como tal, se le identificaba con el sol y con la imagen de la actividad reproductora masculina.²⁵ Dado que el águila refuerza las connotaciones sexuales del sol, el universo aparece doblemente excitado y fértil, y este universo viviente, sensual y sexual responde con humano deleite. La alegría del cielo se refleja en el placer de la tierra, inseminada con el ardor de la pasión y la generación.

Darío se aparta entonces de su alabanza del sol como procreador y pasa a exaltar al sol como conquistador y héroe que triunfa sobre las fuerzas siniestras de la noche (p. 644):

¡Helios!, tu triunfo es ése,
pese a las sombras, pese
a la noche, y al miedo, y a la lívida 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, caen. Y haces el 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.

Las secciones segunda y tercera se unen por el retrospectivo “ése”, que sirve como un eje y que nos remite a “el gozo que enciende las entrañas del mundo” y adelanta los siguientes trece versos. El triunfo de Helios es la creación —divina, humana, intelectual, artística y moral— a pesar del mal que habita en la noche. Esta habilidad para vencer a las fuerzas de la oscuridad tradicionalmente se ha asociado a los mitos sobre el descenso al mundo subterráneo. La idea de la invencibilidad del sol se refuerza con la comparación con la luna, que debe sufrir una fragmentación antes de alcanzar su etapa mensual de tres días de desaparición. El sol, por otra parte, no necesita morir para descender al infierno; puede llegar al océano o lago de las Aguas Inferiores y cruzarlo sin disolverse.²⁶ Por

²⁴ Hall, *An Encyclopedic Outline*, p. lxxxix.

²⁵ Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, p. 87.

²⁶ *Ibid.*, p. 303.

lo tanto, la habilidad del sol para conquistar al mal se identifica con la idea de la resurrección. Darío aprovecha al máximo la fácil aplicación de esta imagen a este contexto sincrético. Desarrolla la figura de Helios con un juego maestro de luz y oscuridad, ascenso y descenso, creación y destrucción.

Los versos del dos al siete de la tercera sección están llenos de referencias al mal, a la oscuridad y a la muerte. El alacrán, por ejemplo, era llamado por los antiguos el calumniador, y es el símbolo por excelencia de la traición, la perversión y la crueldad. Es también el signo zodiacal que corresponde al momento de la vida humana amenazada por la muerte.²⁷ En el verso octavo Darío especifica el destino de estas fuerzas del mal: “se hunden, caen”. Esta caída del mal y la ascensión del bien se refuerzan en el quiasmo de los versos undécimo y duodécimo. No sólo Helios derrumba “los castillos de duelo de la maldad”, sino que hace posible la ascensión de las almas —representadas tradicionalmente por figuras aladas— al abrir todos los nidos. Esta imagen es reforzada aún más por el cierre de las tumbas, pues al conquistar a la muerte Helios libera a las almas de sus limitaciones terrenas, permitiéndoles buscar las alturas más elevadas.

Si la primera mitad de esta sección está dominada por la oscuridad (“sombras”, “noche”, “negra pereza”, “tinieblas”), la segunda combina el simbolismo del sol como causa eficiente de toda generación y como la fuente de iluminación física, intelectual y espiritual capaz de producir imágenes vibrantes de fertilidad en todos los campos del esfuerzo humano. Helios, como Apolo, cuida de la ley y el orden, así como de las artes. De ahí que genere amor, virtud, conciencia, arte y ciencia. Esta conquista del lado oscuro de la existencia se representa con la aparición del sol en el amanecer, que se convierte metafóricamente en el estandarte mismo de Dios. Esta metáfora continúa en la siguiente sección. Si el amanecer es el estandarte de guerra de Dios, Helios es su portaestandarte (p. 644):

¡Helios! Portaestandarte
de Dios, padre del Arte,
la paz es imposible, mas el amor eterno.
Danos siempre el anhelo de la vida,
y una chispa sagrada de tu antorcha encendida,
con que esquivar podamos la entrada del Infierno.

27 *Ibid.*, p. 268.

En la cuarta sección Darío comienza a ponderar las características divinas que ha atribuido a Helios y a poner en claro la separación entre Helios, joven héroe e hijo, y Dios Padre, que está en el cielo. Los pensamientos de Darío reflejan su compromiso de madurez con los enigmas de la existencia: el arte es bendito, la paz espiritual es imposible, mas el amor es eterno.²⁸ Es la fe de Darío en el arte, en el amor y en su naturaleza armoniosa lo que sostiene su vida. Este deseo de vivir es lo que necesita y demanda, junto con una chispa de iluminación sagrada con la cual evitar la caída al infierno.

Más terrible que la condenación, sin embargo, es el miedo de que la vida carezca de significación trascendental alguna. Este miedo es el punto central de los primeros ocho versos de la quinta sección (pp. 644-645):

Que sientan las naciones
 el volar de tu carro; que hallen los corazones
 humanos, en el brillo de tu carro, esperanza;
 que del alma-Quijote y el cuerpo-Sancho Panza
 vuele una psique cierta a la verdad del sueño;
 que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño
 una realización invisible y suprema;
 ¡Helios! ¡Que no nos mate tu llama que nos quema!
 Gloria hacia ti del corazón de las manzanas,
 de los cálices blancos de los lirios,
 y del amor que manas
 hecho de dulces fuegos y divinos martirios,
 y del volcán inmenso,
 y del hueso minúsculo,
 y del ritmo que pienso,
 y del ritmo que vibra en el corpúsculo,
 y del Oriente intenso
 y de la melodía del crepúsculo.

Darío suplica a Helios que dé esperanza a los pueblos permitiéndoles sentir la música de las esferas, comunicándoles así la existencia de un ser divino. Esta añoranza de certidumbres cósmicas es común a ambos aspectos de la naturaleza humana, es decir, al “alma-Quijote”, que vive

²⁸ Aunque el “mas” aparece en las *Poesías completas* de Darío con el acento, la lógica interna del poema impone eliminarlo. Ernesto Mejía Sánchez así lo hizo en la edición de la *Poesía* de Darío que realizó para la Biblioteca Ayacucho (p. 259).

en un plano espiritual ideal, y al “cuerpo-Sancho Panza”, que se regodea en lo material. El sueño único de los dos es realizado por Psique, la fuerza de la conciliación en la poesía de Darío.²⁹ La esperanza de Darío es sencilla: “que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño / una realización invisible y suprema”. Esta frase poética realza el centro de la discusión: la ansiedad humana es inversamente proporcional al sentido del valor trascendental. Con todo, el deseo de iluminación divina conlleva la posibilidad de exponer una verdad destructiva; por esta razón Darío agrega: “¡Helios! ¡Que no nos mate tu llama que nos quema!”

A la mitad de la sección quinta, la actitud del poeta cambia de pronto. Cesa de hacer peticiones y comienza a alabar. Parece estar decidido, por una parte, a encontrar belleza y armonía en lo que ve, y por la otra, a dejar de preocuparse por lo inaprehensible. Establece pares, algunos antitéticos y algunos complementarios, que forman la base de su nueva fe. El “corazón de las manzanas”, que trae a la mente el pecado original y la caída, se empareja con los “cálices blancos de los lirios”, asociados con el bien y la pureza y, más específicamente, con la Virgen María, que es el aspecto femenino y receptivo de la transformación espiritual humana.³⁰ Además, el “cáliz” es mucho más que el centro del lirio: es también un vaso sagrado que sirve en la misa para consagrar el vino. Así, en esta pareja de conceptos Darío captura toda la historia humana desde Adán y Eva hasta el presente, desde el pecado original hasta la redención por medio de la misa.³¹ Estos conceptos están apoyados por el hecho de que la fe en Helios viene del amor que emana de él y que está hecho de “dulces fuegos y divinos martirios”. Esta proposición, con sus alusiones al martirio de Cristo y de los santos, es un eco de la tesis cristiana de que el amor humano a Dios es un reflejo de su propio amor a la humanidad. También evoca el pulso divino que, al emanar de Dios, resuena en todo el universo. Las reverberaciones de la divina presencia se advierten en los siguientes pares: en lo grande, tumultuoso y destructivo (“del volcán inmenso”) y lo pequeño, quieto y regenerativo (“del hueso minúsculo”); en el pulso universal sentido por el poeta e incorporado a su arte (“del ritmo que pienso”) y en la pulsación vital evidente en la naturaleza (“del ritmo que vibra en el corpúsculo”); en el brillante ama-

²⁹ Véanse mis comentarios a “Reino interior” (pp. 603-605) y a “Divina Psiquis” (pp. 665-666) en el capítulo III.

³⁰ Alan W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, pp. 46-47. Cfr. “El poeta pregunta por Stella” (p. 580).

³¹ Cfr. la estrofa 37 de “Poema del otoño” (p. 775).

necer (“del Oriente intenso”) y la pacífica, armoniosa puesta de sol (“y de la melodía del crepúsculo”).

En la sección sexta y final, Darío confirma la visión sincrética que ha desarrollado sutilmente en las primeras cinco (p. 645):

¡Oh rüido divino!
 Pasa sobre la cruz del palacio que duerme,
 y sobre el alma inerme
 de quien no sabe nada. No turbes el destino.
 ¡Oh rüido sonoro!
 El hombre, la nación, el continente, el mundo,
 aguardan la virtud de tu carro fecundo,
 ¡cochero azul que riges los caballos de oro!

Dado que la cruz se identifica de inmediato con el cristianismo, no aparece inintencionadamente en este contexto que es, en lo fundamental, un contexto no cristiano. La “cruz del palacio” es la cruz de una iglesia que aún no es una iglesia porque se adelanta en el tiempo al cristianismo; por esta razón, es un “palacio que duerme”, como la misa duerme en la espiga. El alma es inerme porque no se puede defender de la pérdida. El individuo al que pertenece “no sabe nada”, es decir, no sabe nada sobre la salvación porque la Iglesia aún no existe. Al mismo tiempo, Darío se hace eco del anhelo precristiano de la edad mesiánica, del anhelo de la venida del salvador, cuando dice: “El hombre, la nación, el continente, el mundo, / aguardan la virtud de tu carro fecundo.” Aunque el contexto sea precristiano, estos versos también expresan el anhelo de la propia generación de Darío sobre el segundo advenimiento de Cristo, un deseo más claramente expresado en su “Canto de esperanza” (p. 642). Al fundir así el pasado, el presente y el futuro, Darío no sólo consigue una conciliación de la doctrina y el simbolismo católicos y ocultistas, sino que también crea una visión poética en la que el orden armonioso del universo es la naturaleza fundamental de la divinidad. La incapacidad del ser humano de percibir a Dios y alcanzar una integración paradisíaca con lo que lo rodea se debe a su escasa habilidad para sentir el orden del cosmos. Y como este orden es en su esencia música ideal y perfección artística, corresponde al poeta descubrir al “cochero azul que rige los caballos de oro”, Dios trinitario y sincrético que es, también, la “verdadera presencia” que Paz coloca en el centro de la búsqueda modernista.³²

32 Véase Paz, *Cuadrivio*, pp. 20 y ss.

VII. EL MODERNISMO Y SU HERENCIA

A PESAR de lo que sostienen ciertas teorías anteriores, el modernismo hispanoamericano no se formó en un relativo aislamiento como una reacción contra la literatura precedente ni como negación de ésta.¹ La naturaleza fundamental del movimiento fue moldeada por la metafísica romántica de la integración y por la inexorable búsqueda romántica de la inocencia que llegó a los escritores hispanoamericanos principalmente a través de Francia.

El hincapié que ha hecho la crítica en la calidad artificiosa y elaborada del verso modernista, casi excluyendo cualesquiera otros méritos artísticos, ha desviado más la atención de los verdaderos orígenes del movimiento y de su importante infraestructura filosófica profunda. Por otra parte, esta lectura desequilibrada ha puesto en duda, de manera inadvertida, la perdurabilidad de la influencia modernista.² A causa de una actual (y recurrente) desconfianza en la "artificialidad" en el arte y su identificación con lo afectado, lo insincero, lo superficial y la ausencia de preocupación ante los asuntos básicos de la existencia, el acento de la crítica sobre las formas ingeniosas del modernismo ha hecho a esta corriente aparecer como obsoleta. Esta actitud es injusta y cierra la posibilidad de percibir vestigios del arte modernista que continúan funcionando en la literatura hispánica contemporánea.

Sin la intención de presentar una revisión detallada de los movimientos literarios que siguieron al modernismo, este capítulo final pretende realzar los vínculos más significativos entre la poesía modernista y la literatura hispánica más reciente que puede reconocerse a la luz de este estudio, y analizar las bases filosóficas más complejas del modernismo. Este capítulo tratará sobre la deuda que los escritores contemporáneos tienen con los poetas que los precedieron, con la intención de subrayar la influencia perdurable de Darío y de otros modernistas. Debe

¹ El exponente más famoso de la teoría de la reacción es Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, p. xiii.

² Véase Eduardo Buitrago, "Consideraciones polémicas acerca de la vigencia y actualidad de Rubén Darío", en *Estudios sobre Rubén Darío*, Ernesto Mejía Sánchez, compilador, pp. 569-625.

entenderse, no obstante, que la relación entre el modernismo y movimientos posteriores que se estudia aquí es apenas el punto saliente de un terreno que aún permanece inexplorado.

Como se ha indicado a lo largo de este estudio, las principales características del arte modernista tienen su base en una cosmología formulada bajo la influencia de las creencias esotéricas que eran populares entre los escritores europeos del siglo XIX. Las manifestaciones formales del arte modernista no definen al movimiento, sino que son un reflejo de una lucha profunda por dejar en claro el significado de la existencia y las perplejidades de la responsabilidad poética. Aunque Darío y otros modernistas buscaron respuestas en una variedad de religiones, sectas e ideologías, adoptando en el proceso una visión del mundo sincrética y flexible, encontraron, como los románticos y los simbolistas que los precedieron, una visión del mundo unificadora y una piedra de toque filosófica en los conceptos de unidad y armonía. Esperaban redimir a sus contemporáneos, a los que consideraban fragmentados —fuera de contacto consigo mismos, con los demás y con la naturaleza—, a fuerza de fomentar una conciliación con un universo benévolo y ordenado. En el caso de Darío, la aspiración hacia la armonía tiñe toda su producción poética y es particularmente pertinente en los poemas que se centran en los cinco principios ocultistas que se trataron aquí.

A principios de su carrera Darío decidió convertir a la armonía en su norma artística. Con el tiempo la convirtió en un ideal relacionado a la perfección divina, al Bien y a lo Bello. Encontró apoyo para estas creencias en el pitagorismo esotérico al que había sido introducido por los escritores del momento. En esa doctrina encontró también apoyo para una premisa capital de la poética romántica y simbolista: que todos los elementos de la naturaleza son signos que indican la unidad del universo en y a través de Dios. Es el poeta/mago el que puede leer e interpretar estos signos, transmitiendo su mensaje de unidad y armonía al resto de los hombres.

La fe en esta unidad forma la base de la doctrina de la reencarnación, teoría que Darío adoptó con la intención de expresar su juicio sobre su capacidad para alcanzar la espiritualidad y cumplir con su responsabilidad poética de convertir en lenguaje humano los signos del universo. La doctrina de la transmigración de las almas le proporcionó la estructura metafórica ideal para exponer sus propias dudas, pues dentro de este marco de referencia todos los elementos de la creación se sienten divididos entre su aspiración a una unión armoniosa con Dios y la ten-

tación de la carne. Mas la debilidad moral que Darío sentía tener y su incapacidad para resistir a la tentación le causaron enormes discordias internas. Por eso extendió su búsqueda de la armonía y de las soluciones a su drama personal. En la creencia ocultista de que la Gran Mónada actúa como una Diada creativa, Darío encontró una pauta para el comportamiento humano basado en la unión sexual. El amor humano es así un paralelo microcósmico del orden macrocósmico y ofrece un medio por el cual se puede adquirir una conciencia inmediata y directa de la verdad divina y de Dios mismo, uniéndose a él al cumplir el designio de la armonía universal.

En última instancia, la naturaleza esencialmente sincrética de las sectas ocultistas ofreció a Darío un medio para conciliar o "armonizar" doctrinas discordantes. Y ya que la creencia esotérica en la unidad de todas las religiones se extiende a su simbolismo, el ocultismo le enseñó a recurrir a las ideas e imágenes de todas las épocas y a mezclarlas, utilizando los conceptos para crear composiciones artísticas unificadas, agregándoles material de las eras más discordantes, a la manera de los rayos de una rueda que se unen en su eje. Detrás de esta manera de acercarse a creencias y símbolos hubo un avance significativo. Los símbolos específicos y sus contextos religiosos originales resultan menos importantes que su nuevo papel en la nueva estructura poética que pretende capturar la esencia del universo armonioso. Así, implícitamente, Darío niega la autoridad absoluta de un solo sistema de creencias. En consecuencia, la inclinación de Darío hacia el ocultismo o el catolicismo no significa necesariamente una duda en sus creencias personales. Recurrir a un código simbólico más que a otro afirma la libertad del artista para intentar concordar las palabras con "la iniciación melódica" (p. 622). Al mismo tiempo, sin embargo, calladamente reconoce la naturaleza insegura del discurso poético con el que espera capturar la verdad por medio de la magia del lenguaje.

Esta visión del lenguaje y del mundo no es exclusiva de Darío. Estudios recientes han comenzado a reconocer la importancia primordial de estas características de la poesía de Darío en otros escritores de la época. Como Grass y Risley lo reconocen en su introducción a *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters* ("Esperando a Pegaso: estudios sobre la presencia del simbolismo y la decadencia en las letras hispánicas"), el fenómeno artístico al cual pertenece el modernismo es internacional y de larga vida, y

continúa por lo menos hasta la aparición de la vanguardia.³ Además, se ha dado una mayor atención a la influencia de la tradición esotérica que fue adoptada por escritores románticos y simbolistas del siglo XIX. Uno de los primeros en observar la vena heterodoxa que corre por el modernismo fue Ricardo Gullón, quien notó la presencia del pensamiento pitagórico en la poesía de Herrera y Reissig, la aparición de la teoría de la transmigración de las almas en los escritos de Lugones, y el interés demostrado por Valle-Inclán en el hermetismo y la numerología.⁴ El estudio que hizo Jensen de *Las fuerzas extrañas* de Lugones y los trabajos sobre Valle-Inclán de Maier, Sperrati-Piñero y Risco —para mencionar sólo unos cuantos— apoyan los descubrimientos iniciales de Gullón.⁵

Conclusiones similares pueden encontrarse en trabajos dedicados a Amado Nervo y a José Martí.⁶

Como indica Schulman en “Modernismo, revolución y pitagorismo en Martí”, una corriente oculta de pitagorismo fluye a través de los escritos políticos y la poesía de Martí. En un artículo anterior, “Génesis del azul modernista”, Schulman demuestra claramente cómo Martí anticipó muchos de los temas estéticos que después asumiría y desarrollaría Darío.⁷ Esta naturaleza político/artística dual del pitagorismo martiano aparece en “Canto religioso” publicado en *Versos libres* (1882). En él, Martí describe una fusión panteísta de Dios, naturaleza y humanidad que alcanza su clímax espiritual en el poeta. El vocabulario religioso subraya la naturaleza sagrada de la misión del poeta: difundir la palabra de la belleza universal y la perfectibilidad humana:

3 Grass y Risley, *Waiting for Pegasus*, pp. 11-12.

4 Gullón, “Pitagorismo y modernismo”, *Mundo Nuevo*, 7 (1967), pp. 24-25.

5 Theodore W. Jensen, “El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones”, en *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Donald A. Yates, comp. pp. 299-307; Carol S. Maier, “Valle Inclán y *La lámpara maravillosa*: Una poética iluminada”, Diss. Rutgers 1975; Emma Susana Sperrati-Piñero, *El ocultismo en Valle-Inclán*; Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*.

6 Theodore W. Jensen, “Modernista Pythagorean Literature: The Symbolist Inspiration”, en la ya citada obra de Grass y Risley, p. 172; Iván Schulman, “Modernismo, revolución y pitagorismo en Martí”, *Casa de las Américas*, 73 (1972), pp. 45-55.

7 “Génesis del azul modernista”, en *Estudios críticos sobre el modernismo*, Homero Castillo, recopilador, pp. 168-198.
Homero Castillo, compilador, pp. 168-189.

Y sigo a mi labor, como creyente
 a quien unge en la sien el sacerdote
 de rostro liso y vestiduras blancas.
 Practico: en el divino altar comulgo
 de la naturaleza: es mi hostia el alma humana.⁸

Más tarde, en “ ¡Vivir en sí, qué espanto!” de *Flores del destierro* (1882-1891), Martí encuentra en la fe en la unidad de la vida la fuerza para sobreponerse a la desesperación de la soledad. Se consuela en la sencilla alma de la creación que, rítmicamente, fluye a través de todos los elementos de la naturaleza:

Del aire viene al árbol alto el jugo:
 de la vasta, jovial naturaleza
 al cuerpo viene el ágil movimiento
 y al alma la anhelada fortaleza.
 ¡Cambio es la vida! Vierten los humanos
 de sí el fecundo amor: y luego vierte
 la vida universal entre sus manos
 modo y poder de dominar la Muerte. . .⁹

Como en la poesía de Darío, el ritmo del universo se convierte en un factor primario de la cosmovisión del poeta. En el Verso 17 de *Versos sencillos* (1891), es su naturaleza rítmica la que une a la mujer con la poesía y eso les permite a ambas representar la esencia de la creación:

¡Arpa soy, salterio soy
 donde vibra el Universo:
 vengo del sol y al sol voy:
 soy el amor: soy el verso!¹⁰

En el caso de Nervo, el empleo de puntos de vista no ortodoxos es motivado por una búsqueda de opciones ante el racionalismo positivista contra el que combatió toda su vida. Rechaza la visión fragmentaria encontrada por medio de pautas fijas de percepción en favor de un conocimiento poético de la unidad armoniosa de la existencia. “El éxta-

⁸ José Martí, *Poesías completas*, prólogo y notas de Luis Alberto Ruiz, p. 82.

⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

sis poético”, escribe Nervo, “semejante a todos los éxtasis, no es más que el acceso a una dimensión nueva y la consiguiente deleitosa y admirable sensación de que se han quebrantado *los límites* que encierran nuestras percepciones del universo como rejas invisibles.”¹¹ Los intentos de Nervo por romper las cadenas del racionalismo en más de una ocasión lo llevarían —como a Antonio Machado— al intuicionismo bergsonianiano, pero, como está claro desde uno de sus primeros poemas, “Implacable” (1895), explora antes otros sistemas de creencias no tradicionales. Después de su rechazo de la teoría de la transmigración de las almas (en la sección dos), comenta con ironía las complejidades de su búsqueda:

III

(Nota bene: El poeta continúa su proceso de todos los sistemas, de todas las obscuras teogonías, de todas las marañas esotéricas; de todos los programas positivos que derrumban altares y desdeñan la hipótesis de Dios, de todo el triste delirar de las razas, anestesia con que aduermen las razas su amargura de cruzar como sombras por la tierra, y el romance concluye de la suerte que verá en breve término quien lea.)¹²

La respuesta tentativa a su desesperación se expresa después en el mismo poema y es simultáneamente sincrética y relativista, manteniendo una perspectiva escéptica a lo largo del poema.¹³

Una solución poética —no del todo diferente a las soluciones ofrecidas por Darío durante el mismo periodo— es sugerida en el grupo de poemas escritos en 1901 titulado *La hermana agua*.¹⁴ En la introducción en prosa, “A quien va a leer”, Nervo explica cómo ha encontrado respuesta en la sonora simplicidad del agua corriente:

11 Amado Nervo, *Obras completas* editadas por Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, II, p. 651.

12 Amado Nervo, *Poemas*, p. 92.

13 *Ibid.*, pp. 95-96.

14 *Ibid.*, pp. 139-151.

Un hilo de agua que cae de una llave imperfecta, un hilo de agua, manso y diáfano, que gorjea toda la noche y todas las noches cerca de mi alcoba; que canta a mi soledad y en ella me acompaña; un hilo de agua: ¡qué cosa tan sencilla! Y, sin embargo, esas gotas incesantes y sonoras me han enseñado más que los libros.

El alma del Agua me ha hablado en la sombra —el alma santa del Agua—, y yo la he oído con recogimiento y con amor. Lo que me ha dicho está escrito en páginas que pueden compendiarse así: *ser dócil, ser cristalina; ésta es la ley de los profetas*; y tales páginas han formado un poema.

En “El agua multiforme”, del mismo grupo, el poeta sugiere ser él mismo como el agua, es decir, capaz de responder con armonía a sus circunstancias y de “pitagorizar” su ser. La referencia a un universo de prístina simplicidad, la identificación de un alma acuática y el feliz rendimiento al propósito divino reflejan la fe del poeta en la posibilidad de seguir la consigna “sé como el agua”. Expresa una visión optimista de su habilidad para redescubrir y seguir en su vida y en su obra el orden armonioso de la creación.

La búsqueda del orden secreto de la creación y el anhelo de pertenecer e integrarse a ella es la base de la poética modernista de principio a fin.

En 1907, uno de los más jóvenes modernistas, Julio Herrera y Reissig, escribió “Panteo”, un poema que expresa, por medio de la figura de Job, su angustioso deseo de encontrar en el universo una fuerza sensible capaz de transformar la indiferencia del medio que rodea al poeta en una compañía afín. En “Panteo”, Herrera y Reissig rechaza el conocimiento científico en favor de sentimientos e intuiciones y así, simultáneamente, reafirma el hincapié modernista en una comprensión simbólica y no cognoscitiva de la existencia:

Sobre el césped mullido que prodiga su alfombra,
Job, el Mago de acento bronco y de ciencia grave,
vincula a las eternas maravillas su clave,
interroga a los astros y en voz alta los nombra. . .

Él discurre sus signos. . . Él exulta y se asombra
al sentir en la frente como el beso de un ave,
pues los astros le inspiran con su aliento süave
y en perplejas quietudes se hipnotiza de sombra.

Todo lo insufla. Todo lo desvanece: el hondo
silencio azul, el bosque, la Inmensidad sin fondo. . .
Transustanciado él siente como que no es el mismo,

y se abraza a la tierra con arrobó profundo. . .
Cuando un grito, de pronto, estremece el abismo:
¡y es que Job ha escuchado el latido del mundo!¹⁵

En otros poemas, las referencias de Herrera y Reissig son menos tradicionales. La aparición de la Cábala, el Islam, el brahmanismo, el zoroastrismo, el Nirvana, etcétera, subrayan la naturaleza dual del sincretismo modernista. No sólo sugiere una opción al hincapié positivista en las verdades cuantificables, sino que insiste en la libertad propia del poeta para intentar ir más allá de los límites impuestos por códigos simbólicos establecidos.

Este reconocimiento de la necesidad de explorar los aspectos “ocultos” del lenguaje y la realidad continúa hasta el periodo “posmodernista”. Por ejemplo, el clásico soneto posmodernista de Enrique González Martínez “Tuércele el cuello al cisne. . .” (1911) refleja estas preocupaciones dominantes:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia nomás, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda. . . y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y pasa en aquel árbol el vuelo taciturno. . .

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.¹⁶

¹⁵ Julio Herrera y Reissig, *Poesías completas*, pp. 158-159.

¹⁶ Enrique González Martínez, *Poesías completas*, p. 135.

González Martínez no está criticando al cisne modernista de Darío, cuya gracia natural es la encarnación del ritmo del universo. Más bien está reaccionando contra las imitaciones superficiales de la poesía modernista, las que sustituyeron el “engañoso plumaje” por el contacto con “el alma de las cosas” y la “voz del paisaje”. El rechazo posmodernista de aquellas formas que ya no eran sino ecos débiles de la versificación modernista y, por lo tanto, obstáculos que estorbaban la visión de la armonía sólo puede entenderse como una continuación del deseo modernista de crear un lenguaje vivo capaz de capturar el ritmo de la existencia. La cuidada selección de un nuevo emblema por parte de González Martínez pone de relieve su continuidad con el modernismo. Como el mismo poeta mexicano lo admite, el búho carece de la gracia del cisne, pero su visión penetra la oscuridad. La obvia atención a la belleza formal es así reemplazada por la insistencia en la profundidad de la percepción. La fe subyacente que refleja este cambio descansa en la sugerencia de que si el orden del universo se percibe, la belleza vendrá como cosa natural, o, en otras palabras, que el universo está en perfecta consonancia con los valores poéticos.

Estas ideas, que tienen su origen en la doble tradición romántico/esotérica que llegó a Latinoamérica de Europa y que son la base de la poética modernista, aparecen muy elaboradas y coherentemente desarrolladas en la literatura española de Valle-Inclán, particularmente en *La lámpara maravillosa*, publicado cinco años después del poema de González Martínez, en 1916. En este tratado estético, Valle-Inclán expresa una serie de ideas sobre el lenguaje y el cosmos que lo ubican en un sitio especial y apartado de sus contemporáneos. Está menos preocupado con problemas particularistas y soluciones nacionalistas que con problemas universales y respuestas no tradicionales que ya se han considerado decisivas para el modernismo. En *La lámpara maravillosa* delinea sus esperanzas de integración y armonía así como de conseguir una visión prístina del universo. Sus ideas y su lenguaje reflejan la influencia del pitagorismo, el neoplatonismo, la Cábala y las religiones orientales.

La base de la estética de Valle-Inclán, lo que él llama “quietismo estético”, es la aceptación de que la belleza es un camino de salvación por medio del cual el poeta logra una fusión intemporal con el alma inmensa del mundo que está más allá de las palabras:

... aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por donde nos alejamos de nuestros fines egoístas [sic] para transmigrar

en el Alma del Mundo. Esta emoción no puede ser cifrada en palabras. Cuando nos asomamos más allá de los sentidos, experimentamos la angustia de ser mudos. Las palabras son engendradas por nuestra vida de todas las horas, donde las imágenes cambian como las estrellas en las largas rutas del mar, y nos parece que un estado del alma, exento de mudanza, finiría en el acto de ser. Y sin embargo, ésta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen y el antes y el después se juntan como las manos para rezar. Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas, al definir su belleza, se despojan de la idea del Tiempo.¹⁷

El poeta/vidente está consciente de la armonía de la existencia presente en microcósmica perfección en todos los elementos de la creación, hasta en el aparentemente insignificante grano de trigo. Posee también la rara habilidad de compartir este conocimiento con el resto de la humanidad. Valle-Inclán declara: “El conocimiento de un grano de trigo, con todas sus evocaciones, nos daría el conocimiento pleno del Universo. . . Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados. Abeja cargada de miel!”¹⁸ La fe de Valle-Inclán en el poeta es doble: no sólo es capaz de leer los gestos del mundo invisible, sino que puede también romper los lazos restrictivos del lenguaje entregándose a la música evocativa de la poesía. Por lo tanto, Valle-Inclán sintetiza el aspecto revolucionario de la poética modernista al proponer que “Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras.”¹⁹ Para él, como antes para Darío, la música es el modelo ideal para capturar “el número” y “la pauta de las verdades demostradas”.²⁰ En el núcleo del tratado de Valle-Inclán está la creencia de que el poeta debe aspirar a crear un nuevo lenguaje por medio del cual pueda lograrse una nueva visión del mundo. El iniciado no acepta imágenes anteriores del mundo, sino que encuentra nuevos modos de expresión, consiguiendo así una visión edénica de la existencia en la que

17 Ramón del Valle-Inclán, *Obras completas*, II, p. 563.

18 *Ibid.*, p. 567.

19 *Ibid.*, p. 568.

20 *Ibid.*, p. 570.

la unidad de la creación se expresa en la fusión sexual de forma y esencia.²¹

Aunque Valle-Inclán está considerado el más “modernista” de la generación del 98, el campo común que compartieron los escritores de ambos lados del Atlántico es demasiado extenso para dejarse oscurecer por las generalizaciones habituales sobre las diferentes naturalezas de los dos grupos.²² Una lectura minuciosa de la poesía de Antonio Machado, por ejemplo, revela lazos con el verso modernista que confirman la gran influencia de las actitudes modernistas. Correa, en un artículo reciente, demuestra la perdurable influencia del pitagorismo dariano sobre la poética de Machado y demuestra que la música funciona como la metáfora central de la poesía del español.²³ Como Darío antes que él, Machado sostiene que el poeta debe ser receptivo ante el ritmo de la vida y ante las verdades profundas del universo así comunicadas. Ambos poetas buscan en la música de la poesía respuestas inencontrables en el seco positivismo decimonónico. Como lo señala Cano Ballesta, Machado asigna a la poesía lírica la misión de capturar la existencia y el tiempo en su perpetuo fluir; el poeta lo consigue bajo la influencia del intuicionismo bergsoniano, que proponía una opción al materialismo mecanicista y estático del momento.²⁴

Machado encontró en las enseñanzas de Bergson una filosofía basada en la intuición, es decir, en la “conciencia inmediata” de la realidad. El objeto de tal intuición es el movimiento, el devenir, la duración o, en otras palabras, ese aspecto de la existencia que es destruido o distorsionado por el análisis reductivo. La experiencia humana de la propia duración es una intuición de la actividad creativa del impulso cósmico vital.

Este concepto bergsoniano del *élan vital* es capital para entender la visión poética de Machado y nos recuerda la vieja creencia en el alma

21 *Ibid.*, pp. 578, 581, 591, 617. Valle-Inclán, como Darío, incorpora a su poética una visión sexual del universo derivada del ocultismo. Se refiere al “concepto teológico del logos espermático” (*Obras completas*, pp. 571, 572).

22 Un estudio anterior de Guillermo Díaz Plaja (*Modernismo frente a novela y ocho*) estableció la pauta para las generalizaciones contrastantes entre los dos grupos.

23 Gustavo Correa, “Una ‘lira inmensa’: El ritmo de la muerte y de la resurrección en la poesía de Antonio Machado”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, José Ángeles, compilador, pp. 121-162.

24 Juan Cano Ballesta, “Antonio Machado y la crisis del hombre moderno”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, pp. 73-96.

del mundo que resurge en toda la poesía modernista como “el pulso cósmico” al que el poeta debe afinar su arte. Como resultado, aunque Machado alega haberse marcado un camino diferente al de Darío, se hace eco de aquella preocupación dariana de que el poeta escriba desde una armonía sensible con el profundo orden del universo. Confiesa Machado:

Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí —y reparad en que no me jacto de éxitos, sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.²⁵

La búsqueda modernista de un nuevo lenguaje con el cual alcanzar la comunión con la naturaleza es evidente una vez más, unos cuantos años más tarde, en la poesía de la Generación del 27. El recurso de la imaginería surrealista y la innovación estructural reflejan un reconocimiento de la insuficiencia de los modelos de expresión existentes. Más aún, el optimismo de los trabajos iniciales de la Generación del 27 puede adivinarse, en su origen, en la fe romántica en un universo descifrable y ordenable cuyos secretos pueden revelarse en la poesía y por medio de la poesía. Al tomar este aspecto del modernismo pero sin adoptar el pensamiento abiertamente ocultista, la Generación del 27 reafirmó la naturaleza tradicional y conservadora de la poesía española. El conservadurismo apareció, al menos en parte, como respuesta al radicalismo de la poesía vanguardista o ultraísta que llegó a su máxima popularidad en España entre 1918 y 1921.²⁶ La lucha por conseguir integrarse con

²⁵ Antonio Machado, “Prólogo a *Soledades*” en *Páginas escogidas*, Calleja, comp., tal como lo cita en *Antología de su prosa*, editada por Aurora de Albornoz, II, p. 106.

²⁶ Andrew P. Debicki hace notar este contraste en su *Estudio sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, p. 43. Debicki agrega: “Surgen [los poetas que estoy estudiando] más bien arraigados en la tradición hispánica, y en vez de alzarse contra esto y aquello están inspirados por un deseo positivo de crear un arte trascendente. Frente a los ‘ultraístas’ parecen constituir un movimiento de afirmación de lo positivo, de profundización, de interiorización.”

el universo es notablemente evidente, por ejemplo, en la poesía de Vicente Aleixandre anterior a *Historia del corazón*, es decir, en *Ámbito*, *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios*, *La destrucción o el amor*, *Mundo a solas*, *Sombra del paraíso* y *Nacimiento último*.

El modernismo, por lo tanto, no termina con el posmodernismo o con la Generación del 27 sino con la “vanguardia” en la que la búsqueda de la armonía y la unidad se convierte en una exploración sobre su pérdida. Esta sensación de pérdida tomó forma de protesta contra tradiciones literarias precedentes, una conciencia muy aguda de sí misma en los aspectos lúdicos y superficiales del arte y algunos intentos deliberados de ridiculizar la sensibilidad burguesa como vacía y embrutecedora. Así, cuando la herencia modernista de la numerología pitagórica aparece en la poesía vanguardista —como en *Trilce* de César Vallejo— la alusión evoca no un universo armonioso y ordenado, sino más bien un mundo caótico, abandonado por Dios.²⁷ Y más tarde, cuando la furia y la indignación de la primera oleada vanguardista se habían rebajado un poco, algunos autores continuaron encontrando en sistemas ocultistas de creencias formas alternativas de concebir al individuo, al lenguaje y al orden (o desorden) del universo. Esta aplicación del ocultismo es importante en la escritura de Cortázar, Carpentier y Borges, para sólo nombrar algunos entre los más prominentes autores. Este recurso subraya también el lugar importantísimo que ocupa en el modernismo un aspecto de la literatura contemporánea que suele pasarse por alto cuando se analizan sus orígenes: la sensación de ruptura.

El intento modernista de destruir el dominio de la lógica y la coherencia conceptual anticipa esa desconfianza del lenguaje que es esencial en el arte del siglo xx. Mientras fue progresando el modernismo, el signo poético se fue haciendo cada vez más hermético, ilógico, anómalo, ajeno al discurso natural, y los poetas modernistas comenzaron a rebasar los límites de la percepción cotidiana en la esperanza de reestablecer una eficiencia semántica.²⁸ Carlos Fuentes, en su conclusión a *La nueva novela hispanoamericana* subraya este aspecto de la reacción hispano-

27 Véase Eduardo Neale-Silva, “Pitagorismo: Esencia e imagen”, en *César Vallejo en su fase trílce*, pp. 507-529.

28 Saúl Yurkievich desarrolla este punto en el segundo capítulo de su libro *Celebración del modernismo*, pp. 11-23. También adopta una perspectiva hacia el futuro que lo lleva a celebrar el modernismo como el ingreso de Hispanoamérica a la era moderna. En particular se fija en aquellos rasgos fundamentales para la vanguardia que aparecieron inicialmente en la poesía modernista.

americana contra el positivismo y lo considera crucial para el desarrollo de una nueva novela. La tradición positivista “concede a la palabra una función amable colindante con la bufonería: el escritor puede divertir, incluso advertir. . . pero no puede, llanamente y sin prefijos, verter. Pero sólo la palabra vertida puede decolorar eso que pasa por ‘realidad’ para mostrarnos lo real: lo que la ‘realidad’ consagrada oculta: la totalidad escondida o mutilada por la lógica convencional (por no decir: de conveniencia)”.²⁹ Mas este común punto de partida conduce a dos direcciones diferentes. Yurkievich, en su perceptivo análisis de la doble naturaleza de lo absurdo, señala los dos caminos tomados por los escritores hispanoamericanos. El “absurdo positivo” libera a los poetas de la causalidad empírica y les permite, por medio de una imaginación desencadenada, inventar mundos desconocidos (el creacionismo de Huidobro) o regresar, por medio del mito, a sus fuentes primordiales y originales. El “absurdo negativo” enajena la razón y revela la insignificancia de la existencia y la infranqueable otredad de las cosas (*Trilce, Residencia en la tierra, Altazor*).³⁰ Lo que los modernistas —especialmente Darío— imaginan estar aprisionado por el yugo de las categorías habituales coincide con imágenes arcaicas de paz y tranquilidad. Para el escritor contemporáneo la realidad subyacente suele no corresponder con ningún grupo único de verdades preestablecidas; al contrario, la verdad fundamental de la vida y la literatura suele concebirse como la inversión de las imágenes tradicionales. La resultante emergencia de lo inesperado es particularmente llamativa en las novelas y los cuentos de Julio Cortázar.³¹

En el capítulo 99 de *Rayuela*, Cortázar resume su punto de vista en la discusión entre Horacio, Étienne, Gregorovius, Perico y Babs sobre lo inadecuado del lenguaje y la necesidad de romper sus limitaciones. Horacio comenta las teorías de Morelli:

Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del

29 Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 85.

30 Yurkievich, *Celebración del modernismo*, p. 17.

31 *Cfr.* la tesis de Sara Castro-Klarén sobre la visión de la realidad de Cortázar en “Ontological Fabulation: Toward Cortázar’s Theory of Literature” en *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Jaime Alazraki e Ivar Ivask, compiladores, pp. 140-150.

día. Es casi tonto repetir que nos venden la vida, como decía Malcolm Lowry, que nos la dan prefabricada. También Morelli es casi tonto al insistir en eso, pero Étienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?

Horacio continúa su ataque a la literatura en respuesta al interrogante de Babs sobre las implicaciones de este planteamiento del problema. Horacio rechaza por insuficiente la anterior visión del lenguaje que fundó las poéticas romántica, simbolista y modernista: "Hasta hace unos veinte años había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía. Te tapaban la boca con la gran palabra. Visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie."³²

El rechazo del lenguaje, por lo tanto, no es un simple rechazo de la fría intelectualización positivista y sus limitadas perspectivas; el ataque es contra todas las visiones fijas de la realidad. Más tarde, en la misma discusión, Horacio deja en claro que su actitud crítica tiene un espectro muy amplio: "La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad convencional, incompleta y parcelada."³³ De acuerdo con esta declaración, Étienne comenta: ". . . esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad."³⁴ El problema que el comentario de Étienne destaca y que es el que Cortázar examina a lo largo de *Rayuela* es que la gente no suele tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. Cortázar expone la posibilidad no sólo de que los individuos modernos son incapaces de penetrar en la realidad, sino de que intencionadamente evitan el contacto con la realidad refugiándose en la costumbre y la rutina, y la rutina lingüística es la más obvia de todas.³⁵

32 Julio Cortázar, *Rayuela*, pp. 503-504.

33 *Ibid.*, p. 507.

34 *Ibid.*, p. 508.

35 El segundo epígrafe de la novela, tomado del libro de César Bruto *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy*, se refiere a esta fuga hacia la costumbre y el rendirse a la debilidad. La última frase de la sección citada subraya el papel de la responsabilidad individual. "¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!" (*Rayuela*, s.l.).

La cautela que previene al individuo moderno de estirar la mano en la oscuridad se basa en el miedo a que la realidad que existe más allá de las apariencias y los modelos establecidos resulte tan ajena que pueda parecer horrible y terrorífica.³⁶ La posibilidad sugerida al final de la narración —que Horacio sólo pueda alcanzar el cielo tirándose de cabeza en la rayuela— refuerza esta visión temible del “otro lado”. También la posibilidad sugerida por Étienne, y con la que concuerda Horacio, de que “en el mismísimo centro hay un perfecto hueco”, ofrece escasa consolación.³⁷ Incluso Horacio, quien se tiene a sí mismo por un buscador, reconoce su propia ambivalencia cuando trata de sumergirse en los ríos metafísicos de la existencia.³⁸ Esta duda de ir más allá, de ir “yonder”, le resulta especialmente evidente cuando se compara con La Maga: “. . . pero una vez más yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada.”³⁹

En *Rayuela*, como en la poesía modernista, el problema del lenguaje se identifica así con el planteamiento de una realidad oculta. Y, como en la poesía modernista, *Rayuela* reúne muchas formas de la búsqueda humana del más allá: budismo, cabalismo, filosofía china, zoroastrismo, orfismo, teosofía, jazz, arte y demás. En un artículo reciente, Gareth Davies se detiene en la influencia de las bases teosóficas del arte abstracto tal y como las formula Mondrian.⁴⁰ En este recurrir al ocultismo para discutir los problemas del lenguaje y la realidad, Cortázar demuestra una oculta afinidad con el modernismo. En ningún otro detalle es más evidente esta relación que en el capítulo 36, en el que hay dos referencias al soneto de González Martínez “Tuércele el cuello al cisne”. Mien-

36 “Behind” (después de o detrás de) o “beyond” (más lejos, más allá) es la metáfora empleada por Cortázar quien, incluso en la versión española, señala su preferencia por “yonder” (*Rayuela*, p. 506).

37 *Ibid.*, p. 198.

38 “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas” *Ibid.*, p. 20.

39 *Ibid.*, p. 116.

40 Gareth A. Davies, “Mondrian, Abstract Art and Theosophy in Julio Cortázar’s *Rayuela*”, *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, 16, parte sexta, pp. 127-147.

tras que el mandato violento e iconoclasta que da título al poema destaca la voluntad cortazariana de ruptura y transgresión, el resto del poema funciona en la novela como un comentario silencioso y autorreflexivo a la búsqueda de Horacio Oliveira.⁴¹

Como se había indicado antes, el cisne cuyo cuello debe torcerse es de un “engañoso plumaje”. El pecado del ave es la traición, el engaño o, más concretamente, la voluntad de recurrir a lo superficial, a las atractivas dulzuras de la vida para esconder las realidades más profundas y, quizá, oscuras de la existencia. Su cuello debe ser torcido no sólo porque representa pautas establecidas de comportamiento y expresión, sino porque “no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje”. Aunque finge ser el cisne modernista, no lo es. Es una copia falsa y fácil incapaz de encarnar el orden del universo. De manera similar, Horacio —por lo menos el Horacio de la primera parte— declara su deseo de entrar en contacto con la vida, pero lo más frecuente es que fracase en su intento de dejar atrás comportamientos establecidos y modelos lingüísticos.⁴² Sus esfuerzos por romper estos moldes suelen ser violentos ataques a la sensibilidad burguesa —tal su actitud ante la *clocharde* del capítulo 36, el capítulo en el que se cita el soneto. Estos intentos son las torcidas de cuello de Horacio, pero la pertinencia del poema dentro de *Rayuela* no termina en el título.

El consejo del segundo cuarteto es particularmente significativo para Horacio en el momento de la novela en el que recuerda el soneto porque ha bloqueado —consciente o inconscientemente— con libros, ideas y papeles asumidos cualquier percepción directa de la vida. A pesar de su erudición, no es el poeta/vidente que sí es la Maga, y ella así se lo dice en el tercer capítulo:

—Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

41 Vease la referencia de Margery A. Safir al poema, en apoyo a su teoría sobre el comportamiento transgresivo en “An Erotics of Liberation: Notes on Transgressive Behavior in *Hopscotch* and *Libro de Manuel*” en *Final Island*, páginas 84-96.

42 Por ejemplo, en el capítulo I, recuerda el día en que conoció a la Maga: “Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que ya no recuerdo” (*Rayuela*, p. 18).

—Partís del principio —dijo la Maga—. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. . . Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.⁴³

Incluso más tarde, en Argentina, Traveler critica la manera de buscar de Horacio. Le dice: “Buscás eso que llamás la armonía, pero la buscás justo ahí donde acabás de decir que no está. . .”⁴⁴ En contraste, es la Maga la que sigue la orden del soneto, “adora intensamente la vida”, y la que, como lo propone el segundo cuarteto, siente que la vida entiende su idiosincrásico homenaje. Ella es la que, en palabras de Horacio, alcanza las enormes llanuras sin tiempo que los otros buscaban por medio de la dialéctica.⁴⁵

Mas el soneto no se limita a evidenciar los fracasos de Horacio. El asunto sugerido por los tercetos parece ser que, como el búho, Horacio aspira a abandonar el regazo de Minerva y a interpretar “el misterioso libro del silencio nocturno”. La principal fuerza del búho no es su intelecto, sino su visión. Abandonando el tranquilo bienestar de la protección de Palas Atenea, Horacio penetra en el lado oscuro de la humanidad y en los misterios de la existencia. El terceto final realza su rechazo de las sendas tradicionales de la percepción. Opta en cambio por el ejemplo de la Maga, cuya hora es la noche.⁴⁶ Sus momentos de mayor percepción suceden durante los descensos nocturnos de Horacio al mundo diabólico de los *clochards* o al sótano infernal del manicomio.⁴⁷

El descenso al sótano del manicomio representa un ingreso a la infraestructura de la cordura humana que limita y ordena el movimiento fluido y desenfrenado del lado oscuro de la existencia. Representa también un descenso hacia aquel lado de la vida que es simultáneamente mágico y terrorífico, el lado de la vida personificado por Johnny Carter en “El perseguidor”. En *Rayuela*, Cortázar prefiere comenzar haciendo hincapié en la magia: “De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber

43 *Rayuela*, p. 34.

44 *Ibid.*, p. 327.

45 *Ibid.*, p. 41.

46 Madame Léonie captura la esencia de la Maga en la siguiente descripción: “Ella sufre en alguna parte. Siempre ha sufrido. Es muy alegre, adora el amarillo, su pájaro es el mirlo, su hora la noche, su puente el Pont des Arts” (*Rayuela*, p. 18).

47 *Cfr.* Safir, “An Erotics of Liberation”, p. 85.

muerto ahogada en un río . . . y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.”⁴⁸ Sin embargo, una vez que se vislumbra el envés de la realidad, las rutinas se desmoronan y los modos convencionales de comportamiento quedan destruidos. El capítulo 56 documenta la incómoda tensión entre la magia y el terror y destaca —como lo hace el destino de Robert Michel en “Las babas del diablo”— la impotencia esencial de los seres humanos frente a esas fuerzas desatadas. Cortázar parece sugerir que la disolución de las estructuras habituales revela un mundo en el que la gente, tal como la conocemos en nuestra cultura occidental, es incapaz de sobrevivir. Sólo si se vive un caso típico de falso éxito o si se es incapaz de penetrar completamente en la realidad —como Bruno en “El perseguidor”— puede uno seguir adelante.

Una perspectiva diferente de los mismos problemas es la que da Alejo Carpentier en su novela de 1962, *El siglo de las luces*. Como *Rayuela*, esta novela tiene muchas referencias al ocultismo, pero con el epígrafe inicial, tomado de *El Zohar*, Carpentier parece destacar el cabalismo como el principal sistema esotérico a que la novela se refiere. Basando su análisis de *El siglo de las luces* en la centralidad de la concepción cabalista del cosmos, Roberto González Echevarría, en su innovador estudio de las novelas de Carpentier, concluye que este autor abandona el concepto de la escritura como resultado de la comunión entre la naturaleza y el yo y prefiere una visión del escritor como transmisor de las emanaciones que surgen de la plenitud de la nada. “Si la narrativa de Carpentier en los cuarenta buscó su fundación en una fuente teológica y trascendental de la cual recibía una idea del orden, sus nuevos escritos tendrán una concepción mucho más dialéctica de esa fuente. . . En *El siglo de las luces*, por primera vez, hay una evidente separación entre los reinos de este mundo y el divino. La presencia de la Cábala destaca precisamente el carácter secundario de la escritura y del mundo.”⁴⁹ Y lo hace porque la Cábala sostiene que el cosmos emana de su creador, pero que la fuente de esa emanación es el vacío. De ahí se desarrolla, como

⁴⁸ *Rayuela*, p. 374.

⁴⁹ González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, páginas 241-242.

resultado, en las novelas posteriores de Carpentier —desde *El siglo de las luces* en adelante— la tendencia hacia una escritura que se concentre en la fisura entre pensamiento y lenguaje y que subraye la hueca materialidad de los signos.⁵⁰

Este aspecto de la novela se hace evidente en aquellas partes en las que la contemplación de la naturaleza no produce una visión de su origen sino que más bien evoca un comentario sobre sus signos derivativos. En el capítulo 22, por ejemplo, la entusiasta respuesta de Esteban al “Árbol” sólo le permite descubrir en él una base para nuevos símbolos: “Los grandes signos del “Aau”, del Aspa de San Andrés, de la Serpiente de Bronce, del Áncora y de la Escala, estaban implícitos en todo Árbol, anticipándose lo Creado a lo Edificado, dándose normas al Edificador de futuras Arcas.”⁵¹ Sólo los ecos futuros del Árbol se perciben. En otras palabras, la naturaleza no se refiere a la realidad oculta de la que proviene, sino que más bien se proyecta hacia lo que el hombre hará con ella.⁵² La proliferación de signos acentúa el desarrollo de la multiplicidad y no, como en el sincretismo del modernismo, un enraizamiento en una unidad oculta. De esta manera, al mismo tiempo que simpatiza con el ocultismo, Carpentier concluye —en oposición al optimismo inicial de románticos, simbolistas y modernistas— que los individuos modernos son incapaces de “leer” los símbolos de la naturaleza. Esta visión del mundo natural se yuxtapone con la del destino de los símbolos

50 *Ibid.*, p. 256.

51 Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 165.

52 Esta situación se repite a lo largo de la novela. Sofía ve “. . . prodigiosas puestas de sol que levantaban alegorías en un cielo donde cada nube podía interpretarse como un grupo escultórico —combates de Titanes, Laocontes, cuadrigas y caídas de ángeles” (p. 80). Más tarde, Esteban, observando un caracol, comenta: “De la Mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejada, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir.” (p. 184). Descubre también cuevas “de cuyos techos colgaban cactus gigantes, cabeza abajo, con las flores amarillas o rojas alargadas en festones, como raras arañas de teatro, sirviendo de santuario al enigma de alguna forma rara, geométrica, aislada, montada en zócalo —cilindro, pirámide, poliedro— a manera de misterioso objeto de veneración, piedra de la Meca, emblema pitagórico, materialización de algún culto abstracto” (p. 199).

revolucionarios. Inmediatamente después de su experiencia con el Árbol, Esteban comenta: "Ahora los niños recién nacidos se llamaban Cincinnati, Leónidas o Licurgo, y se les enseñaba a recitar un Catecismo Revolucionario que ya no correspondía a la realidad —como en el Club de Jacobinos recién creado seguían hablando del Incorruptible como si aún estuviese vivo."⁵³ Como en la naturaleza, el lenguaje de la revolución no se remite a sus orígenes sino que más bien se proyecta hacia el futuro en el cual puede o no coincidir con sus intenciones originales.⁵⁴

Como Carpentier, Jorge Luis Borges está influido por la concepción cabalista del papel del lenguaje en la creación del universo.⁵⁵ Y como en *El siglo de las luces* de Carpentier, en los relatos de Borges es central el tema de la confusión de los orígenes y su consecuente hincapié en la hueca materialidad de los signos. En una coincidencia de frases que realza la semejanza de sus perspectivas, Carpentier y Borges aluden a las fragilidades humanas que minan la continuidad simbólica de la acción. Al principio del capítulo IV de *El siglo de las luces*, en el subcapítulo 29, Esteban observa las manifestaciones de religiosidad de un francés: "Se persignó lentamente, con un gesto tan olvidado en esta época, que pareció a Esteban el colmo de la originalidad."⁵⁶ En el epígrafe de "El inmortal", el primer cuento de *El Aleph*, Borges cita a Francis Bacon, "Salomon saith, *There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion.*"⁵⁷ Aunque la

⁵³ *El siglo de las luces*, p. 168.

⁵⁴ Cfr. las ideas de González Echevarría sobre la contemplación del caracol por parte de Esteban al final del subcapítulo 24 de su ya mencionado libro, páginas 246-247.

⁵⁵ Cfr. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*; Jaime Alazraki, "Kabbalistic Traits in Borges' Narration", *Studies in Short Fiction*, 8 (1971), pp. 78-92; de él mismo, "Borges and the Kabbalah", *TriQuarterly*, 25 (1972), páginas 240-267, y "El golem de J. L. Borges", en *Homenaje a Casalduero*, pp. 9-19; Oscar Hahn, "El motivo del Golem en 'Las ruinas circulares' de J. L. Borges", *Revista chilena de literatura*, 4 (1971), pp. 103-108; Saúl Sosnowski, *Borges y la Cábalá: La búsqueda del verbo*, y de él mismo "The God's Script" —A Kabbalistic Quest", *Modern Fiction Studies*, 19 (1973), pp. 381-394.

⁵⁶ Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 221.

⁵⁷ Borges, *Prosa completa*, II, p. 9. El epígrafe podría traducirse así: "Dijo Salomón: *Nada nuevo hay en la tierra. Así que como lo vio Platón en su imaginación, todo conocimiento no es sino recuerdo; por ello Salomón dio esta sentencia, que toda novedad no es sino olvido.*" (T.)

cita de *El siglo de las luces* no revela inmediatamente la amplitud de la segunda, ambas aluden a la hueca repercusión de los signos. Por su incapacidad para recordar o percibir los eslabones simbólicos con la creación, los seres humanos quedan desprovistos de significación original y se ven forzados a hacer gestos huecos que parodian o reflejan ciegamente todo lo que les ha precedido. Estas opciones son resumidas por Borges en la cuarta sección de "El inmortal":

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos.⁵⁸

Los signos, en la naturaleza o en el lenguaje, esconden la profunda realidad de la existencia y los seres humanos —la especie— quedan abandonados a la suerte de construir laberintos simbólicos que nunca desembocan otra vez en la fuente del significado.

Jaime Alazraki, en un perspicaz comentario sobre el recurso borgesiano de la doctrina religiosa, subraya la carencia de fe del autor en la inteligencia humana y la forma en que ésta no puede ir más allá de sus propias creaciones:

Al bajarlas del pedestal divino y convertirlas [las doctrinas religiosas] en literatura fantástica, Borges sublima su escepticismo esencial en arte. En este punto descansa gran parte de su originalidad: al hacer literatura con las doctrinas de la teología y las especulaciones de la filosofía, ha mostrado que su valor reside no en ser la revelación de la voluntad divina o el diseño del esquema universal —tareas que, para Borges, exceden el poder de la inteligencia humana—, sino en ser invenciones o creaciones de la inquieta imaginación de los hombres.⁵⁹

Tal como se indica, pues, a través de las historias de Borges los individuos están aprisionados dentro de su humanidad sin voluntad o sin capacidad

⁵⁸ Borges, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁵⁹ Alazraki, *La prosa narrativa*, p. 28.

para ir “más allá”. En “El Aleph” el primer obstáculo es lingüístico. El narrador no puede confiar en la capacidad del lenguaje, que es sucesivo y, por lo mismo, parcial, para expresar lo que vio, que era simultáneo e infinito.⁶⁰ Pero a la larga el narrador rechaza su visión divina y elige en cambio su humana capacidad para el olvido.⁶¹ Al final de la historia expresa sus dudas sobre lo que antes había descrito tan convincentemente. Al poner en tela de juicio la existencia del Aleph, que, como él ha señalado, representa el En Soph o la divinidad pura e infinita, y al comparar su recuerdo del Aleph con la visión deteriorada de Beatriz, el narrador (Borges) irónicamente destaca tanto el poder generador del lenguaje —su poder para crear un mundo verosímil— como su poder de falsificación. Las creaciones lingüísticas —como el desarrollo del cuento mismo— inevitablemente reemplazan concepciones precedentes, alejando así al lector aún más del origen.

Por otra parte, los intentos de penetrar en el más allá, como en “El Aleph” o en *Rayuela* de Cortázar, presentan una visión temible. En “La escritura del dios” la ascensión a la divinidad llevaría al protagonista a la aniquilación. En relación a esto señala Sosnowski: “Borges parece sugerir que la coexistencia de lo divino y lo humano es imposible, que el hombre deberá optar por una solución, que aun el infierno humano es preferible a un poder que no le pertenece.”⁶²

Esta visión de lo que permanece oculto detrás de la rutina y los modelos habituales se opone a la que defendieron Darío y otros modernistas para los que la poesía —y específicamente su naturaleza musical— podía revelar el orden y la belleza del universo que habían sido velados por las creaciones cognoscitivas. La tradición dual romántico/esotérica ofreció la base para creer en la descifrabilidad del universo, en otras palabras, para creer que el universo consiste en símbolos que a fin de cuentas terminan por conducirnos a la fuente original. Estos símbolos simplemente deben ser descubiertos y “traducidos” al lenguaje humano. Las consiguientes aspiraciones románticas, simbolistas y modernistas de liberar a los signos de una cognición rígida por medio de libre elección de la palabra o el símbolo “correcto” de entre un número de sistemas simbólicos era algo que delataba la independencia inherente de los signos. Así fue posible concebir a los signos como algo totalmente

60 Borges, *Prosa completa*, II, p. 121.

61 *Ibid.*, p. 125.

62 Sosnowski, *Borges y la Cábala*, p. 68, nota 92.

apartado de la significación original. Esta transición de la lucha por liberar al lenguaje de sus limitaciones positivistas a la aceptación de su naturaleza laberíntica es descrita por Borges en su ensayo "El espejo de los enigmas".⁶³ Después de comenzar con la creencia cabalística de que las sagradas escrituras poseen un valor simbólico y con el interés de León Bloy sobre las implicaciones de tal idea, Borges conduce al lector lejos de la supuesta interpretabilidad del universo. Se basa para ello en una cita de De Quincey que tiene un eco de los principios modernistas: "Hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores."⁶⁴ Borges concluye reafirmando así la profunda incognoscibilidad de la existencia.

Mientras que la fe de Darío puede parecer ingenua en comparación con el escepticismo de Borges, su lucha poética no lo fue. Llevó a la poesía hispánica a la corriente principal de la literatura moderna y abrió el camino para la que habría de seguir después.

⁶³ Borges, *op. cit.*, pp. 238-241.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 238.

EPÍLOGO

LA PROSA DE DARÍO: EL COMBATE ENTRE LOS VIEJOS MISTERIOS Y LA CIENCIA MODERNA

Este estudio se ha centrado en la poesía de Darío y en cómo, por medio de su acercamiento a la tradición esotérica, ofreció una respuesta al materialismo del positivismo hispanoamericano. El análisis ha ubicado este fenómeno en el más amplio contexto de la poesía contemporánea y su constante reacción contra las diversas manifestaciones de la era moderna —la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo o el positivismo. En su oposición al racionalismo actual los poetas redescubrieron una tradición tan añeja como el hombre mismo. Se inspiraron en antiguos sistemas esotéricos según los cuales todo está interrelacionado en un sistema de correspondencias, lo vivo continúa lo inanimado y la absoluta unidad funciona como origen y forma suprema de toda existencia.

El modernismo fue la primera manifestación hispanoamericana de esta reacción ante la modernidad. Surgió en buena medida de la crisis generada por la crítica positivista de las religiones dominantes y de sus premisas metafísicas. Esta crisis coincidió con la expansión de los poderes industriales europeos que reestructuraba el orden económico y social de los países hispanoamericanos. El crecimiento económico trajo prosperidad y una fe en la ciencia que transformaba muchas de las suposiciones tradicionales sobre la vida. Se empezó a creer que la sociedad del futuro estaría organizada sobre una base más científica y racional que antes y que los problemas del mundo no tardarían en ser resueltos. Con el tiempo quedó claro, sin embargo, que, lejos de ser más comprensible, la vida se mostraba más enigmática y compleja que nunca.

Así pues, una profunda crisis de valores y creencias se originó hacia el final del siglo XIX en Hispanoamérica, parecida a la confrontación anterior entre el romanticismo y la Ilustración, en particular contra la visión mecanicista del mundo y su parcelación analítica. Como los románticos ingleses y alemanes y los simbolistas franceses antes que ellos, los modernistas percibieron la angustia de su tiempo como algo causado por la fragmentación, la alienación y el materialismo. La esperanza de mejora radicaba en la integración. Como ya ha sido demostrado

por numerosos críticos, el plan elaborado por los románticos y más tarde adaptado por los simbolistas y los modernistas, tenía sus raíces en concepciones esotéricas del mundo y se basaba en una visión analógica del universo.

A pesar de la abrumadora evidencia que apoya estas conclusiones, algunos estudiosos aún cuestionan la influencia de la tradición esotérica sobre el modernismo y Rubén Darío, su cabeza visible y su centro intelectual de gravedad. El crítico que habló de manera más directa sobre la limitada influencia de los sistemas no tradicionales de creencias sobre la obra de Darío fue el distinguido y recientemente fallecido hispanista Ángel Rama. Desde una posición paradójica, Rama comenzó por reconocer la importancia del pensamiento esotérico durante el siglo pasado. En relación a la teosofía y al espiritismo escribió: "La difusión de ambas corrientes fue grande en América Latina adonde llegó, como tantos otros productos culturales universales, a través de la versión francesa. Del mismo modo que Darío conoció a la Grecia de los griegos a través de Leconte y de Clodion, del mismo modo conoció a las jovencitas Fox y a Madame Blavatsky a través de Kardec o de Papus. En la última década del XIX Rubén Darío discutía en Buenos Aires, luego de un fugaz entrenamiento centroamericano, los misterios teosóficos y espiritistas, con sus amigos Leopoldo Lugones y Piñero Sorondo."¹ Sin embargo, continúa Rama, "El trato de Darío con la teosofía fue escaso, menor que el que tuvo con el espiritismo. Sólo estaba dispuesto a aceptar, de estas creencias, lo que a su entender enriquecía al catolicismo sin entrar en colisión con las verdades establecidas por la Iglesia que nunca quiso o se atrevió a cuestionar".²

Hasta cierto punto, Rama y otros que insisten en el apego de Darío al catolicismo tienen razón. No hay duda de que una visión fuertemente católica persiste a lo largo de la obra de Darío y de que no poca de la atracción que sintió por las creencias ocultistas dominantes en el siglo XIX se debió a su perspectiva sincrética que facilitaba conciliar la doctrina esotérica con la herencia católica que él no podía desconocer. Pero de ninguna manera estos dos puntos sugieren que la concepción dariana del cosmos no estaba profundamente influida por las creencias esotéricas, en especial por la doctrina a la que había sido introducido

¹ Ángel Rama, Prólogo a *El mundo de los sueños* de Rubén Darío, Barcelona, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973, p. 28.

² Rama, p. 28.

por los escritos románticos y simbolistas. Al contrario, la declaración de Rama contradice la evidencia que demuestra que fue bajo la influencia de la doble tradición romántico/esotérica que Darío creó su cosmología poética en la que los elementos de la naturaleza se ven como signos que muestran el orden armonioso del universo en el que el poeta se convierte en el traductor del mensaje de la naturaleza, hecha de armonía y de unidad.

Aunque los juicios *a priori* sobre las convicciones religiosas de Darío distrajeran a los estudiosos en el pasado, éste no parece ser el caso ahora. Rama tuvo cuidado de fijarse en la apariencia de las referencias esotéricas en la obra de Darío. Resumió sus observaciones en la siguiente declaración: “Algunas referencias para componer sus poemas con un conjunto de ideas sobre la unidad de la materia, las transmuciones, los misterios; algunas anécdotas con que salpicar sus artículos periodísticos; algunos temas seudomisteriosos —y en verdad más bien folklóricos— para sus cuentos.” Y después preguntó: “¿qué más obtuvo Darío del espiritismo, de la teosofía, del ocultismo?” Y su respuesta fue: “No mucho más. . .”³

A pesar de su mención a las referencias temáticas en la poesía de Darío, parece, según su aseveración, que Rama encontró pruebas en que basar su tesis sobre la influencia superficial de la doctrina esotérica en la visión dariana del mundo sobre todo de su obra en prosa.⁴ Este hincapié en la prosa podría ayudar a explicar el juicio de Rama, porque al leer la prosa de Darío uno encuentra una viva curiosidad por una variedad enorme de sistemas no tradicionales de creencias, pero sólo alusiones a una subestructura filosófica capaz de proveer otra visión del mundo o una base de inspiración para una poética innovadora. No obstante, es cierto que si uno limita sus observaciones a los cuentos, sólo en contadas ocasiones se topará con referencias ocultistas.

³ Rama, p. 30.

⁴ Esta sospecha queda reforzada por el hecho de que Rama hizo por primera vez estas observaciones en su prólogo a la edición de *El mundo de los sueños*, una colección de artículos que muestran la fascinación del poeta con aquellos aspectos de la realidad habitualmente considerados como sobrenaturales. Rama repitió las mismas conclusiones cuatro años más tarde en su prólogo a la edición de la *Poesía* que publicó Ayacucho: “El sincretismo que operaba en la emergencia burguesa de la época, pero también el espíritu integrador de Darío, quedan testimoniados. La ayuda que para esta construcción le proporcionaron las corrientes heterodoxas del XIX —el espiritismo, el ocultismo, la teosofía— son poco decisorias” (Caracas, 1977, p. xxxii).

La cronología explica, por lo menos en parte, el escaso número de referencias directas a la tradición esotérica en los cuentos de Darío. Aunque empezó a familiarizarse con sistemas no tradicionales de creencias ya desde 1881, bajo la influencia del librepensador José Leonard y Bertholet, que había llegado a León, Nicaragua, como director del Instituto de Occidente, no fue sino hasta cerca de 1890 cuando Darío se interesó en la obra de Madame Blavatsky y otros ocultistas, y comenzó a considerarse un teósofo.⁵ Estas ideas tardaron cierto tiempo en filtrarse a su escritura. En la edición de 1896 de *Prosas profanas*, por ejemplo, unos cuantos poemas reflejan la influencia de la doble tradición esotérico/romántico —sobre todo el “Coloquio de los centauros”. No es, sin embargo, hasta la edición de 1901 y la publicación de la sección titulada “Las ánforas de Epicuro” que las creencias esotéricas se evidencian como un elemento esencial de la cosmología poética de Darío. Para ese entonces, Darío ya había escrito la mayor parte de sus cuentos. En 1899, 64 de los 77 cuentos recogidos por Mejía Sánchez para la edición de 1950 de los *Cuentos completos* ya habían sido publicados.

Aunque sólo un breve número de referencias directas al esoterismo aparece en los primeros cuentos de Darío, se encuentran en ellos varias actitudes románticas y no pocas ideas que más tarde serían reafirmadas por la doctrina ocultista. En varios de ellos la naturaleza está viva y le habla directamente al poeta, cuya superior sensibilidad le permite percibir la realidad subterránea que se oculta a la mayoría de los individuos —muchas veces a causa de su superficialidad, su avaricia o la vanidad tolerada por la sociedad burguesa. En “La historia de un picaflor” (1886) el poeta escucha a un pájaro narrar el asesinato de su primo “Plumas de oro” para satisfacer un innoble capricho.⁶ El picaflor que inspiró la adoración de las flores y que era epítome de la viva gracia de la naturaleza es atrapado y disecado por una vanidosa y egoísta muchacha que desea adornar su sombrero. Este absoluto desprecio por el valor de la belleza natural y la lección que ofrece se demuestra también en las actitudes que adoptan hacia los poetas algunos personajes de otros cuen-

⁵ Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 52.

⁶ Rubén Darío, *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez, comp., estudio preliminar de Raimundo Lida, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, pp. 17-20. Todas las referencias de aquí en adelante a los cuentos de Darío remiten a esta edición y serán mencionadas entre paréntesis.

tos. En "El rey burgués" (1887, pp. 55-59) y en "El sátiro sordo" (1888, pp. 111-115), mecenas insensibles resultan incapaces de entender al poeta iluminado y a todo lo que puede ofrecer. Como ha rechazado la superficialidad y el apetito materialista de la sociedad, el poeta halla en la naturaleza las profundas verdades que anhela. Propone compartir su recién adquirida sabiduría, pero tanto el rey burgués como el sátiro sordo le responden con desprecio, matando así —como la joven de "La historia de un picaflor"— sus propias oportunidades de comprender algo más que la realidad superficial.

La conciencia que tiene el poeta de las fuerzas invisibles que subyacen en los elementos de la creación y los ordenan, aparece de nuevo en "Preludio de la primavera" (1893, pp. 193-194). El poeta habla con una rosa que, al reconocer su inminente muerte, revela su secreto deseo de renacer en los labios de una mujer: "felices las rosas humanas". Aunque es obvio que Darío no pretende explorar las implicaciones filosóficas de la reencarnación, demuestra una tendencia a concebir al mundo como una comunidad espiritual en la que todas las formas de vida se encuentran interrelacionadas. De manera similar, "La resurrección de la rosa" (1892, pp. 176) propone una ingenua aunque convincente representación de la unidad de la existencia. La fuerza animadora que sostiene a la rosa le llega de una estrella que se desvanece. Este poder de la naturaleza para nutrir y sostener a la vida aparece de manera apenas diferente en "El palacio del sol" (1887, pp. 35-39), en el que Darío contrasta los dañinos efectos de las limitaciones sociales y las soluciones científicas con la buena salud que se deriva de seguir el orden natural de las cosas.

Otro tipo de nexo espiritual es el fundamento de "El árbol del Rey David" (1891, pp. 155-156), en el que el Rey David planta "bajo la mirada del eterno Dios, el árbol del infinito bien, cuya flor es la rosa mística del amor inmortal, al par que el lirio de la fuerza vencedora y sublime". Este árbol es descubierto más tarde por José, que además procede a cortarlo. El día de su boda con María el árbol reverdece, simbolizando la supervivencia de los deseos y el espíritu místico de David. Este hincapié en los eslabones secretos que unen a los siglos es un rasgo esencial de la literatura ocultista y un elemento recurrente en la obra de Darío. En "El rojo" (1892, pp. 159-164) Darío muestra la atracción que siente un artista por la visión sincrética del mundo. Al describir a Palanteau escribe Darío: "Él poseía, como todos los soñadores, el espíritu y el ansia del misterio. El pintor de las blancas anadyomenas des-

nudas se sentía atraído por el madero de Cristo; el artista pagano se estremecía al contemplar la divina media-luna que de la frente de Diana rodó hasta los pies de María” (p. 163).

Estas características de los cuentos primerizos de Darío señalan su fascinación por un amplio espectro de creencias no tradicionales. Aunque el número de referencias directas a sectas esotéricas, prácticas rituales y credos en la prosa de Darío es reducido, comienzan a ser más frecuentes a partir de 1893, cuando el pensamiento ocultista se integra más a su visión del mundo.⁷ Pero incluso si la cuestión de las fechas se hace a un lado, el lector aún observa una discrepancia entre el recurso dariano a las creencias esotéricas como base de su cosmología poética y sus escasas y menos filosóficas referencias al ocultismo en su prosa. La distinción se hace más clara al reconocer que las referencias esotéricas de sus cuentos suelen estar relacionadas con la ciencia. Uno de los primeros ejemplos de este apareamiento entre la ciencia y el ocultismo aparece en “El rubí” (1888, pp. 79-85), cuento en el que un gnomo habla de cómo fabricó un rubí un científico del siglo XIX.⁸ Dice el gnomo:

— ¡Ah, sabios de la Edad Media! ¡Ah, Alberto el Grande, Averroes, Raimundo Lulio! Vosotros no pudisteis ver brillar el gran sol de la piedra filosofal, y he aquí que sin estudiar las fórmulas aristotélicas, sin saber cábala y nigromancia, llega un hombre del siglo decimonono a formar a la luz del día lo que nosotros fabricamos en nuestros subterráneos. ¡Pues el conjuro! Fusión por 20 días de una mezcla de sílice y de aluminato de plomo; coloración con bicromato de potasa y con óxido de cobalto. Palabras en verdad que parecen lengua diabólica (p. 79).

Este párrafo y el resto del cuento subrayan el rechazo dariano del empirismo predominante en Latinoamérica durante el siglo pasado. Mientras que en un cuento anterior, “El palacio del sol”, la ciencia es descrita como miope, corta de miras y perjudicial, en este caso recibe algún crédito por sus logros. No obstante se la presenta como algo limitado, como un medio de conocimiento insuficiente. La teología medieval, la alquimia, la Cábala y la nigromancia, por el contrario, aparecen como arcaicos

⁷ Véase Anderson Imbert, “El cuento fantástico”, *La originalidad de Rubén Darío*, pp. 215-240.

⁸ Para un estudio detallado de este cuento véase Howard M. Fraser, “Magic and Alchemy in Darío’s ‘El rubí’”, *Chasqui*, 3, 2 (1974), pp. 17-22.

medios de conocimiento que, sugiere Darío, logran una visión más completa de la realidad al incluir lo mágico junto a lo puramente físico.

Las limitaciones del conocimiento científico —en especial las relacionadas con lo sobrenatural— se subrayan a lo largo de los cuentos de Darío. En “Thanathopia” (1893, pp. 187-192), el famoso doctor John Leen, “miembro de la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres, y muy conocido en el mundo científico por sus estudios sobre el hipnotismo y su célebre *Memoria sobre el Old*”, se casa con una mujer muerta. Aunque las razones para explicar el porqué del matrimonio no se indican, el lector llega a la conclusión de que el doctor Leen ha llevado sus investigaciones más allá de los límites de la realidad material y ha entrado al mundo extraño de lo oculto en busca de las respuestas que fue incapaz de ofrecerle la ciencia. De manera similar, en “El caso de la señorita Amelia” (1894, pp. 226-231) un célebre doctor narra su insatisfacción respecto a los estudios tradicionales científicos y su búsqueda de una comprensión de las supremas verdades por medio de ciertos sistemas de creencias esotéricas.

Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del *sabio* al plano astral del *mágico* y al plano espiritual del *mag*o, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio, en nuestros días, al inglés Crookes; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que *no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema*, y que la inmensidad y la eternidad del *misterio* forman la única y pavorosa verdad (pp. 227-228).

Después de años de viajes y estudios que no producen sino continua desilusión, el doctor Z. se queda con el recuerdo de las tres muchachas que dejó abandonadas con tal de seguir sus afanes de buscar el conocimiento. En un súbito giro, el cuento apoya el anterior escepticismo del doctor en relación a la realidad observable y cuantificable. Cuando ve a Amelia, la más joven de las tres, se sorprende al notar que “La niña que yo creía fruto de un amor culpable es Amelia, la misma que yo dejé hace veintitrés años, la cual se ha quedado en la infancia, ha contenido

su carrera vital. Se ha detenido para ella el reloj del tiempo, en una hora señalada ¡quién sabe con qué designio del desconocido Dios!” (p. 231). Esta conclusión indica la existencia de sucesos milagrosos y misteriosos que impiden el análisis empírico. Una similar e irónica yuxtaposición entre la ciencia y aquellos elementos que imposibilitan el estudio científico ocurre en “Cuento de Pascuas” (1911, pp. 301-309). Después de un sueño fantástico, inducido por la droga, en el que es testigo de escenas de otras épocas, se le dice al narrador que “Nunca es bueno dormir inmediatamente después de comer”. Quien lo dice es su buen amigo el doctor.

En todos estos cuentos Darío apunta las limitaciones del empirismo y critica la tendencia de los científicos a desacreditar aquellos aspectos de la realidad que escapan a su ciencia. Las referencias científicas, no obstante, otorgan un toque de autenticidad, de racionalidad y modernidad a los cuentos, circunstancia que —como Darío advierte claramente— aumenta la credibilidad de sus consideraciones sobre lo sobrenatural. Al utilizar repetidamente a la ciencia como punto de comparación, Darío reconoce su primacía en la visión predominante del mundo a finales del siglo XIX. Sus concesiones a la explicación lógica y a la realidad verificable revelan una presión que, con toda seguridad, afectó el modo que eligió para presentar algunos principios ocultistas en su prosa. José Olivio Jiménez alude a la misma conclusión cuando señala que Darío buscó el material esotérico “. . . para robustecer con una sólida argumentación científica la extrañeza de lo relatado”.⁹ Que las referencias ocultistas se presenten bajo la apariencia de lo “científico” es algo que subraya el reconocimiento que hizo Darío del poder legitimizador de la ciencia.

Si la ciencia provee la apariencia de validez y aceptabilidad en las reflexiones de Darío ante lo sobrenatural en sus cuentos, en sus ensayos recibe todo el peso de la autoridad. La importancia de la ciencia es singularmente evidente en varios de los artículos recogidos por Rama para su edición aumentada de *El mundo de los sueños*. En ellos, Darío subraya la posibilidad de conciliar al ocultismo con perspectivas positivistas ampliamente aceptadas. En “La esfinge”, que aparece en *La Nación* el 16 de marzo de 1895, escribe Darío:

⁹ José Olivio Jiménez, Prólogo, *Cuentos fantásticos* de Rubén Darío, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 18.

La ciencia de lo oculto, que era antes perteneciente a los iniciados, a los adeptos, renace hoy con nuevas investigaciones de sabios y sociedades especiales. La ciencia oficial de los occidentales no ha podido aún aceptar ciertas manifestaciones extraordinarias —pero no fuera de lo natural en su sentido absoluto— como las demostradas por Crookes y madame Blavatsky. Mas esperan los fervorosos que con el perfeccionamiento sucesivo de la humanidad, llegará un tiempo en que no será ya arcana la antigua *scientia occulta*, *scientia occultati*, *scientia occultans*. Llegará un día en que la ciencia y la religión confundidas hagan ascender al hombre al conocimiento de la *ciencia de la vida*.¹⁰

En “La ciencia y el más allá”, publicado en *La Nación* en 1906, Darío relata los intentos de un tal profesor Richet para establecer científicamente la evidencia de la vida después de la muerte: “M. Richet en su narración, se nota que desea convencerse de lo maravilloso de los hechos, hace todo lo posible por ser absolutamente científico en su método” (*Mundo*, p. 83). Tres años después Darío regresa al tema de la inmortalidad en “La boca de sombra”. Rama dice que este artículo es “el comienzo de la atención obsesiva por el tema de las apariciones y las manifestaciones oscuras del más allá, sirviendo de preámbulo al quinquenio autobiográfico que se extiende de 1910 a 1914”.¹¹ Aunque en esta ocasión Darío revela algunas de sus dudas sobre la naturaleza restrictiva de las investigaciones científicas, la ciencia aún aparece como una fuerza legitimadora en sus descripciones: “Yo agregué que Víctor Hugo creía en ‘lo que dice la boca de sombra’; que Swedenborg fue un hombre en realidad extraordinario; que aparte de los ocultistas consagrados, hay muchos sabios de la ciencia oficial y de laboratorio que creen como el gran Will que existen muchas cosas en el cielo y en la tierra que no comprende nuestra filosofía” (*Mundo*, p. 87). Darío concluye el artículo con una declaración de fe en los poderes de la investigación científica: “Mi creencia es que, después del telégrafo, después del teléfono, después del cinematógrafo, después de la aviación, después de Marconi, después del hallazgo del Polo, si resulta verdad, después de tantos otros

10 Rubén Darío, “La esfinge”, en *El mundo de los sueños*, Ángel Rama, comp., Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1973, pp. 66-67. Todas las referencias a este libro remiten a esta edición y serán mencionadas en el texto.

11 Rama, Notas, *El mundo de los sueños*, p. 223.

milagros más que vendrán, surgirá de la ciencia un Colón del más allá” (*Mundo*, p. 91).

Estos artículos pretenden probar la validez de los credos ocultos al conciliarlos con las premisas científicas más ampliamente aceptadas. Intentos similares por llevar el ocultismo hacia el centro del pensamiento decimonónico, demostrando su interrelación con la ciencia, eran comunes en la época. En “Siempre el misterio” Darío mismo cita lo siguiente de un diario parisiense: “El espiritismo está llamado a prestar a la Humanidad servicios considerables. Guardémoslo puro. Es el que unirá a la ciencia y a la religión, el que nos permitirá probar científicamente la revelación y el misterio” (*Mundo*, p. 96). Edouard Schuré, en *la Revue des Deux Mondes*, expande la base de la conciliación: “Hoy en día ni la Iglesia, aprisionada por el dogma, ni la ciencia, encerrada en la materia, saben ya cómo hacer completos a los hombres. La ciencia no necesita cambiar su tradición, pero debe entender sus orígenes, su espíritu y su significación.”¹²

Incluso en España se publicaron artículos que presentaban fenómenos ocultos bajo una luz positiva al examinarlos desde la perspectiva científica. De 1901 a 1910, por ejemplo, *España Moderna* publicó por lo menos 39 artículos bajo el título “Ocultismo” y que se sujetaban a esa pauta.¹³

Es significativo, sin embargo, que esta relación entre la ciencia y el ocultismo aparezca sólo en la prosa de Darío. El hecho subraya la participación de Darío en una tradición romántica que se había iniciado con Wordsworth. Como lo ha demostrado M. H. Abrams, Wordsworth sostenía que el tema más común de la poesía estaba hecho de cosas modificadas por las pasiones y la imaginación de quien las percibía. De ahí que Wordsworth reemplazara la distinción entre prosa y poesía con la más filosófica distinción entre poesía y ciencia. De modo similar, Coleridge insistió en que “esto constituye la esencia de toda poesía, a diferencia de la ciencia y de la historia civil o natural”.¹⁴ A principios de la era victoriana todo discurso era catalogado de manera explícita o tácita en

¹² *The Great Initiates: A Study of the Secret History of Religions*, traducción de Gloria Rasberry, introducción de Paul M. Allen, St. George Books, West Nyack, Nueva York, 1961, p. 19.

¹³ Véase capítulo I, nota 29.

¹⁴ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Londres, 1971, p. 299.

una de las dos categorías distintas. La religión se alió a la poesía en oposición a la ciencia y, a consecuencia de ello, la religión se convirtió en poesía y la poesía en una forma de religión.¹⁵

Estas asociaciones sugieren una posible razón para entender que haya relativamente pocas referencias al ocultismo en la prosa de Darío. Para él, la tradición esotérica proveyó una base y un marco de referencia a su deseo de alcanzar una visión trascendental de la armonía universal. Esta visión, con la cual buscó llenar el vacío resultante del colapso de los sistemas tradicionales de creencias, le pareció propia de la poesía. Por esta razón, hay un ímpetu en la prosa de Darío que lo impulsa hacia representaciones más racionales y realistas. Como se desprende de los ejemplos mencionados, este impulso hacia “la verdad de los hechos” alcanza su extremo en los artículos periodísticos.

La ciencia, como lo anotó correctamente Rama, no solía representar la conquista de lo desconocido sino más bien la imposición antipoética del interés personal y el materialismo.¹⁶ Su vínculo con el ocultismo —incluso como punto de comparación— altera la forma en la que se manifiestan las creencias esotéricas. Sin embargo, cuando la ciencia y el ocultismo se presentan juntos, es claramente este último, con su apreciación del lado espiritual de la realidad, el que gana la simpatía del poeta. La ciencia, por otro lado, está identificada con un desprecio demoníaco del espíritu. Esto puede comprobarse en “Verónica” (1895) en donde Fray Tomás aparece como “un espíritu perturbado por el demonio de la ciencia”. Fray Tomás había estudiado las arcaicas ciencias ocultas, pero su error fatal fue su insistencia en tomar una fotografía de una hostia eucarística. Murió después de capturar en la película “una terrible mirada” en los ojos divinos de Jesucristo.¹⁷

Si por una parte el examen del acercamiento de Darío a la doctrina esotérica en la prosa revela una influencia extremadamente limitada sobre su concepción del universo, demuestra por otra parte su apreciable familiaridad con las sectas y principios ocultistas populares durante el siglo pasado. Lo más importante, sin embargo, es que subraya la tensión que prevalece en los escritores modernos. Dividido entre la aceptabilidad de la ciencia y la atracción de lo oculto, Darío se inclinó a seguir modelos

15 Abrams, p. 335.

16 Rama, Prólogo, *El mundo de los sueños*, p. 23.

17 Rubén Darío, “Verónica”, *Cuentos fantásticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1976, pp. 51-55.

iniciados en la literatura romántica inglesa. Aunque modificadas, estas tensiones continúan hoy. Se advierte un parentesco entre Darío y algunos escritores latinoamericanos más recientes como Cortázar y Borges en cuentos como "Verónica", en que la penetración de la realidad superficial termina por revelar una visión temible. El Darío de la mítica armonía nos parece extrañamente arcaico. No obstante, esta reacción modernista en contra de los signos enajenantes de la vida moderna, de la ciencia y de la tecnología, se repite en nuestro tiempo. El Darío que en nuestros días parece el más anticuado podría en el futuro convertirse en el más contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer Howard, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Londres, 1971.
- , *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W. W. Norton y Compañía, Nueva York, 1973.
- Alazraki, Jaime, "Borges and the Kabbalah", *TriQuarterly*, 25 (1972), pp. 240-267.
- , "‘El golem’ de J. L. Borges" en *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 9-19.
- , "Kabbalistic Traits in Borges' Narration", *Studies in Short Fiction*, 8 (1971), pp. 78-92.
- , *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968.
- Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- Araujo, Fernando, "La ciencia del soplo: Fakires y yoguis", *España Moderna*, año 15, tomo 176 (1903), pp. 179-186.
- , "El más allá", *España Moderna*; año 14, tomo 159 (1902), páginas 190-192.
- , "El milagro moderno", *España Moderna*, año 14, tomo 160 (1902), pp. 179-182.
- , "Ocultismo", *España Moderna*, año 14, tomo 157 (1902), páginas 206-207.
- Bays, Gwendolyn, *The Orphic Vision: Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1964.
- Besant, Annie, *Esoteric Christianity*, Theosophical Publishing House, Adyar, Madrás, 1957.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph* (y otros cuentos y ensayos) en *Prosa completa*, dos tomos, Ed. Bruguera, Barcelona, 1980.
- Bradbury, Malcolm, y James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", en *Modernism*, volumen recopilado por los mismos autores, Penguin, Nueva York, 1976, pp. 19-55.
- Buitrago, Edgardo, "Consideraciones polémicas acerca de la vigencia y actualidad de Rubén Darío", en *Estudios sobre Rubén Darío*, Ernesto Mejía S., comp., Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

- Calinescu, Matei, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- Cano Ballesta, Juan, "Antonio Machado y la crisis del hombre moderno", en *Estudios sobre Antonio Machado*, José Ángeles, comp., Ariel, Barcelona, 1977, pp. 73-96.
- Carlos, A. J., "La cruz en el 'Responso a Verlaine'", *Hispania*, 48 (1965), pp. 226-229.
- Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Editorial Seix-Barral, Barcelona, 1965.
- Castro-Klarén, Sara, "Ontological Fabulation: Toward Cortázar's Theory of Literature", en *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Jaime Alazraki e Ivar Ivask, comps., University of Oklahoma Press, Norman, 1976.
- Cirlot, J. E., *A Dictionary of Symbols*, traducción al inglés de Jack Sage, Philosophical Library, Nueva York, 1962.
- Clement, Clara Erskine, *A Handbook of Christian Symbols and Stories of the Saints*, Ticknor, Boston, 1889.
- Copleston, Frederick, parte segunda de *Greece and Rome*, vol. I de *A History of Philosophy*, 1946; reeditado por Image-Doubleday y Compañía, Garden City, Nueva York, 1962.
- Cornford, Francis Macdonald, *Before and After Socrates*, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1964.
- Correa, Gustavo, "Una 'lira inmensa': El ritmo de la muerte y la resurrección en la poesía de Antonio Machado", en *Estudios sobre Antonio Machado*, José Ángeles, comp., Ariel, Barcelona, 1977, pp. 121-162.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*; décima edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Curtius, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Darío, Rubén, *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez, comp., Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- , *Obras completas*, cinco volúmenes, Afrodísio Aguado, Madrid, 1950.
- , *Obras desconocidas: Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Raúl Silva Castro, comp., Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1934.
- , *Poesía*, Ernesto Mejía Sánchez, comp.; con un prólogo de Ángel

- Rama y una cronología de Julio Valle-Castillo, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.
- , *Poesías completas*, Alfonso Méndez Plancarte, comp.; aumentadas por Antonio Oliver Belmás; undécima edición, Aguilar, Madrid, 1968.
- Davies, Gareth A., "Mondrian, Abstract Art, and Theosophy in Julio Cortázar's *Rayuela*" en *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, 16, parte sexta, L.Ph. S., Leeds, 1976, pp. 127-147.
- Davison, Ned J., *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Pruett Press, Boulder, Colorado, 1966.
- , *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Nova, Buenos Aires, 1971.
- Debicki, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, Gredos, Madrid, 1968.
- Del Río, Ángel, "Present Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism" en *Romantic Review*, 39 (1948), pp. 229-248.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
- Durand, René, "El motivo del centauro y la universalidad de Rubén Darío", *La Torre*, 15 (1967), pp. 71-97.
- Echevarría, Arturo, "Estructura y sentido poético del 'Coloquio de los centauros'", *La Torre*, 17 (1969), pp. 95-130.
- Enguñados, Miguel, "Inner Tensions in the Work of Rubén Darío", traducción de Cecile Wiseman, en *Rubén Darío Centennial Studies*, Miguel González-Gerth y George D. Schade, comps., University of Texas, Department of Spanish and Portuguese, Institute of Latin American Studies, Austin, Texas, 1970, pp. 13-29.
- Faurie, Marie-Josèphe, *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, París, 1966.
- Fiore, Dolores Ackel, *Rubén Darío in Search of Inspiration (Greco-Roman Mythology in His Stories and Poetry)*, Las Americas Publishing Co., Nueva York, 1963.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- González Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Cornell University Press, Ithaca, 1977.
- González Martínez, Enrique, *Poesías completas*, Asociación de Libreros y Editores Mexicanos, México, 1944.

- Grass, Roland, y William R. Risley, comps., *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Western Illinois University, Macomb, 1979.
- Gullón, Ricardo, "Pitagorismo y modernismo", *Mundo Nuevo*, 7 (1967), pp. 22-32.
- Guthrie, W. K., *The Greeks and Their Gods*, Bacon Press, Boston, 1954.
- Hahn, Oscar, "El motivo del Golem en 'Las ruinas circulares' de J. L. Borges", *Revista chilena de literatura*, 4 (1971), pp. 103-108.
- Hall, Manly P., *An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*, Philosophical Research Society, Inc., Los Ángeles, 1969.
- Hamilton, Carlos D., "Rubén Darío en la Isla de Oro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (1967), pp. 556-573.
- Hamilton, Edith, *Mythology*, New American Library, Nueva York, 1953.
- Henderson, Joseph L., "Ancient Myths and Modern Man", en *Man and His Symbols*, Carl Jung et al., Doubleday, Garden City, 1964, páginas 104-157.
- Henríquez Ureña, Max, "En torno a las prosas de Rubén Darío", *La Torre* 15 (1967), pp. 155-177.
- Herrera y Reissig, Julio, *Poesías completas*, Losada, Buenos Aires, 1969.
- Hurtado Chamorro, Alejandro, *La mitología griega en Rubén Darío*, Editorial La Muralla, Ávila, 1967.
- Jensen, Theodore W., "Modernista Pythagorean Literature: The Symbolist Inspiration" en *Waiting for Pegasus: Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Grass y Risley, comps., Western Illinois University, Macomb, 1979, pp. 169-179.
- , "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", en *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Donald A. Yates, comp., una publicación del Latin American Studies Center of Michigan State University, Pittsburgh, 1975, páginas 299-307.
- Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo: Notas de un curso*, Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, comps., Aguilar, México, 1962.
- Kingsford, Anna, *Clothed with the Sun*, F. J. Lovell and Co., Nueva York, 1889.
- Kingsford, Anna y Edward Maitland, *The Perfect Way*, Field and Tuer, tercera edición, Londres, 1890.

- Kirk, G. S., y J. E. Raven, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1964.
- Kronik, John W., "The Introduction of Symbolism in Spain: A Call to Arms", en *Waiting for Pegasus* (véase Grass, etc.), pp. 31-38.
- Lorenz, Erika, *Rubén Darío: "Bajo el divino imperio de la música"*, traducido por Fidel Coloma González, Ediciones "Lengua", Managua, 1960.
- Machado, Antonio, *Antología de su prosa*, 2, Aurora de Albornoz, comp., Editorial para el Diálogo, S.A., Madrid, 1970.
- Maier, Carol S., "Valle-Inclán y *La lámpara maravillosa*: Una poética iluminada", Diss. Rutgers 1975.
- Maiorana, María Teresa, "El 'Coloquio de los centauros' de Rubén Darío", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 23 (1958), páginas 185-263. -
- Marasso, Arturo, "Nuevos aspectos de Rubén Darío: La canción de los osos: Filosofía y hermetismo", *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1951, p. 53.
- , *Rubén Darío y su creación poética*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1946.
- Martí, José, *Poesías completas*; prólogo y notas de Luis Alberto Ruiz, Ediciones Antonio Zamora, Buenos Aires, 1970.
- Merrim, Stephanie, "Darío and Breton: Two Enigmas", *Latin American Literary Review*, 4, núm 9 (1976), pp. 48-62.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, tercera edición, Guadarrama, Madrid, 1972.
- Neale-Silva, Eduardo, *César Vallejo en su fase trlélica*, University of Wisconsin Press, Madison, 1975.
- Nervo, Amado. *Obras completas*, 2; edición de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1952.
- , *Poemas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1934.
- Ovidio Nasón, Publio, *The Metamorphoses*, traducción de Horace Gregory, New American Library, Nueva York, 1960. (El traductor manejó, cuando fue menester hacerlo, *Metamorfosis*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, dos volúmenes, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979. Las notas en el libro remiten a esta versión.)

- Palau de Nemes, Graciela, "Tres momentos del neomisticismo poético del 'siglo modernista': Darío, Jiménez y Paz", en *Estudios sobre Rubén Darío*, Ernesto Mejía Sánchez, comp., Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- Paz, Octavio, "El caracol y la sirena" en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1972 (tercera edición), pp. 11-65.
- , *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Seix-Barral, Barcelona, 1974.
- Peckham, Morse, "Toward a Theory of Romanticism", *PMLA*, 66 (1951), pp. 5-23.
- Peers, E. A., *Historia del movimiento romántico español*, segunda edición, Gredos, Madrid, 1967.
- Pérus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Castalia, Madrid, 1970.
- Risco, Antonio, *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1977.
- Safir, Margery A., "An Erotics of Liberation: Notes on Transgressive Behavior in *Hopscotch* and *Libro de Manuel*", en *Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*, Jaime Alazraki e Ivar Ivask, comps., University of Oklahoma Press, Norman, 1976.
- Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- , "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", en *Literatura española siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp. 13-25.
- Sarduy, Severo, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal, "Nuestro Rubén Darío", *Mundo Nuevo*, 7 (1967), pp. 33-46.
- Saurat, Denis, *Literature and Occult Tradition: Studies in Philosophical Poetry*, Kennikat Press, Port Washington, Nueva York, 1966.
- Schulman, Iván, "Génesis del azul modernista", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, Homero Castillo, comp., Gredos, Madrid, 1974, pp. 168-189.
- , "Modernismo, revolución y pitagorismo en Martí", *Casa de las Américas*, 73 (1972), pp. 45-55.
- Schuré, Edouard, *The Great Initiates: A Study of the Secret History of*

- Religions*; traducción de Gloria Rasberry, introducción de Paul M. Allen, St. George Books, Nueva York, 1961. (Existe una serie de versiones de este libro al español. Por ejemplo: *Los grandes iniciados*, EdiGonvill, S.A., Guadalajara, 1976. No hay crédito para el traductor.)
- Secret, François, *Le Zohar chez les kabbalistes chrétiens de la renaissance*, Durlacher, París, 1958.
- Senior, John, *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1959.
- Shaw, Donald L., "Modernismo: A Contribution to the Debate", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1967), pp. 195-202.
- , "Toward the Understanding of Spanish Romanticism", *Modern Language Review*, 58 (1963), pp. 190-195.
- Shroder, Maurice Z., *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1961.
- Shumaker, Wayne, *The Occult Sciences in the Renaissance*, University of California Press, Berkeley, California, 1972.
- Skyrme, Raymond, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, University Presses of Florida, Gainesville, 1975.
- Solstad, M. Louise, "Sun Motifs in Sixteenth-Century Spanish Religious Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1978), pp. 211-230.
- Sosnowski, Saúl, *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo*, Hispanamérica, Buenos Aires, 1976.
- , "'The God's Script' —A Kabbalistic Quest", *Modern Fiction Studies*, 19 (1973), pp. 381-384.
- Sperrati-Piñero, Emma Susana, *El ocultismo en Valle-Inclán*, Tamesis Books, Londres, 1974.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1975.
- Trueblood, Alan S., "El 'Responso' a Verlaine y la elegía pastoril tradicional" en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México, 1970, pp. 861-870.
- — —, "Rubén Darío: The Sea and the Jungle", *Comparative Literature Studies*, 4 (1967), pp. 425-456.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Obras completas*; tercera edición, Plenitud, Madrid, 1954, Vol. II.
- Watland, Charles D., *Poet-Errant: A Biography of Rubén Darío*, Philosophical Library, Nueva York, 1965.
- Watts, Alan W., *Myth and Ritual in Christianity*, Beacon Press, Boston, 1968.

- Yates, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, University of Chicago Press, Chicago, 1964.
- Ycaza Tigerino, Julio, *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1964.
- Yurkievich, Saúl, *Celebración del modernismo*, Tusquets Editor, Barcelona, 1976.
- Zum Felde, Alberto, *Crítica de la literatura uruguaya*, Máximo García Editores, Montevideo, 1921.

ÍNDICE

<i>Prefacio</i>	9
I. El modernismo y la tradición romántico/esotérica	11
II. El pitagorismo esotérico en la idea dariana del universo	41
III. “Bajo el signo de un destino supremo”: reencarnación y responsabilidad poética	76
IV. El poeta como mago: descifrando el universo	97
V. El paraíso encontrado: el amor sexual en la tradición esotérica	119
VI. Hacia una visión sincrética del mundo	138
VII. El modernismo y su herencia	159
<i>Epílogo</i>	183
<i>Bibliografía</i>	195
<i>Índice</i>	205
<i>Índice de nombres</i>	207

Este libro se terminó de imprimir el día
12 de noviembre de 1986 en los talleres
de Offset Marvi, Leiria núm. 72, 09440
México, D.F. Se tiraron 5 000 ejemplares.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.*
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa.*
- Bénichou, Paul. *La coronación del escritor, 1750-1830.*
- Bénichou, Paul. *El tiempo de los profetas.*
- Bénichou, Paul. *Imágenes del hombre en el clasicismo francés.*
- Buxó, José Pascual. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica.*
- Cohen, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo ix al xv.*
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina. (2 vols.)*
- Chomsky, Noam. *Reglas y representaciones.*
- Díez-Canedo, Enrique. *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales.*
- Dumézil, Georges. *Del mito a la novela.*
- Ermatinger, E. et al. *Filosofía de la ciencia literaria.*
- Fowler, Roger, Bob Hodge, Gunther Kress y Tony Trew. *Lenguaje y control.*
- Frank, Joseph. *Dostoievski. Las semillas de la rebelión, 1821-1849.*
- Gadet, François y Michel Pechêux. *La lengua de nunca acabar.*
- Guerin, M. *La política de Stendhal.*
- Gunn, D. Wayne. *Escritores norteamericanos y británicos en México.*
- Highet, Gilbert. *La tradición clásica. (2 vols.)*
- Jakobson, Roman. *Ensayos de poética.*
- Leonard, Irving Albert. *Los libros del Conquistador.*
- Leroy, Maurice. *Las grandes corrientes de la lingüística.*
- Lida, Raimundo. *Letras hispánicas. Estudios. Esquemas.*
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media castellana.*
- Millares Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas.*
- Moretta, Eugene L. *La poesía de Xavier Villaurrutia.*
- Mounin, Georges. *La literatura y sus tecnocracias.*
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura.*
- Nieto, José Constantino. *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz.*
- Patch, Howard Rollin. *El otro mundo en la literatura medieval.*
- Paz, Octavio. *El arco y la lira.*

- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.*
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo.*
- Reyes, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria.*
- Robb, James Willis. *El estilo de Alfonso Reyes.*
- Rukser, Udo. *Goethe en el mundo hispánico.*
- Schenk, H.G. *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre la historia de la cultura.*
- Simon, John K. *La moderna crítica literaria francesa.*
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.*
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción.*
- Tagliavini, Carlo. *Orígenes de las lenguas neolatinas.*
- Tibón, Gutierre. *Diccionario de nombres propios.*
- Urban, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo.*
- Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario.*
- Walker, Ronald G. *Paríso infernal. México y la novela inglesa.*

“La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas.” Estimulada en gran parte por estas palabras de Octavio Paz, Cathy Login Jade decidió llevar adelante sus tempranas investigaciones académicas en torno al influjo que los símbolos y las creencias esotéricas tuvieron en la poesía de Rubén Darío, y dedicó varios años al estudio del modernismo y de la profunda huella, o mejor, *presencia*, de la tradición esotérica en ese movimiento literario. El resultado es el presente libro, en el que logra, a la vez, definir cómo y por qué Darío y otros autores modernistas abrazaron las doctrinas ocultistas para sustentar y desarrollar su visión del mundo y del papel que en él juega la poesía, y modificar las concepciones predominantes acerca del modernismo, que no es sólo un hito en la historia de las letras hispanoamericanas sino una influencia viva, perdurable. Quizá los lazos entre la poesía modernista y la más reciente literatura hispánica podrán considerarse con mayor claridad a la luz de este cuidadoso examen de los fundamentos filosóficos del modernismo.

Diseño: Carlos Haces.



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS