

Sobre la legitimidad de “Las siete bastardas de Apolo” de Rubén Darío

Raymond SKYRME
University of Toronto

RESUMEN

Esta sencilla fábula ocupa un lugar central en la cosmovisión pitagórica de Darío. Pero su historia editorial ha seguido distintas trayectorias: Boti 1921 → Mejía Sánchez 1950 → Valle-Castillo 1990 por un lado; Ghiraldo y González-Blanco 1924 → Afrodísio Aguado 1955 por otro. El testimonio del texto mismo y sobre todo el de la publicación original de 1903 demuestran claramente que sólo la versión de 1924 → 1955 es la legítima. Sólo ésta respeta la alusión clave al “poema de Mallarmé” y así capta plenamente el impacto estético de esta alegoría musical.

Palabras clave: Darío, Mallarmé.

On the legitimacy of “La siete bastardas de Apolo” by Rubén Darío

ABSTRACT

Esta sencilla fábula ocupa un lugar central en la cosmovisión pitagórica de Darío. Pero su historia editorial ha seguido distintas trayectorias: Boti 1921 → Mejía Sánchez 1950 → Valle-Castillo 1990 por un lado; Ghiraldo y González-Blanco 1924 → Afrodísio Aguado 1955 por otro. El testimonio del texto mismo y sobre todo el de la publicación original de 1903 demuestran claramente que sólo la versión de 1924 → 1955 es la legítima. Sólo ésta respeta la alusión clave al “poema de Mallarmé” y así capta plenamente el impacto estético de esta alegoría musical.

Key words: Darío, Mallarmé.

Un estudio reciente, dedicado en parte al pitagorismo de Darío, presta debida atención a un cuento de Darío casi olvidado por la crítica: “Las siete bastardas de Apolo” (Carlo-Torres, 2008: 102-29). Por su tono ligero y fondo alegórico este cuento presenta una formulación única y poco sospechada del papel central que hace la música como principio creador en la cosmovisión rubendariana. La versión del texto analizada por Carlo-Torres es aquélla presentada en los *Cuentos completos*, editados por Valle-Castillo en 1990:

Las siete figuras aparecieron cerca de mí. Todas vestidas de bellas sedas; sus gestos eran ritmos, y sus aspectos armoniosos encantaban.

Al hablar, su lenguaje era musical; y si hubiesen sido nueve, habría creído seguramente que eran las musas del sagrado Olimpo. Había en ellas mucha luz y melodía, y atraían como un imán supremo.

Yo me adelanté hacia el grupo mágico, y dije:

-Por vuestra belleza, por vuestro atractivo, ¿estéis [sic] acaso los siete pecados capitales, o quizás los siete colores del iris, o las siete virtudes, o las siete estrellas que forman la constelación de la Ossa?

-¡No! -me contestó la primera-. No somos virtudes, ni estrellas, ni colores, ni pecados. Somos siete hijas bastardas del rey Apolo; siete princesas nacidas en el aire, del seno misterioso de nuestra madre la Lira.

Y adelantándose me dijo además:

-Yo soy DO. Para ascender al trono de mi madre la sublime Reina, hay siete escalones de oro purísimo. Yo estoy en el primero.

Otra me dijo:

-Mi nombre es RE. Yo estoy en el segundo escalón del trono. Mi estatura es mayor que la de mi hermana DO. Pero la irradiación de nuestros cabellos es la misma.

Otra me dijo:

-Mi nombre es MI. Tengo un par de alas de paloma, y revuelo sobre mis compañeros [sic], desgranando un raudal de oro.

Otra me dijo:

-Mi nombre es FA. Me deslizo entre las cuerdas de las arpas, bajo los arcos de las violas. Y hago vibrar los sonoros pechos de los bajos.

Otra me dijo:

-Mi nombre es SOL. Yo ocupo un escalón elevado en el trono de mi madre la Lira. Tengo nombre de astro y resplandezco ciertamente entre el coro de mis hermanas. Para abrir el secreto del trono en la puerta de plata y en la puerta de oro, hay dos llaves misteriosas. Mi hermana FA tiene la una, yo tengo la otra.

Otra me dijo:

-Mi nombre es LA. Penúltima del poema del Sonido. Soy despertadora de los dormidos y [sic¹] titubeantes instrumentos, y la divina y aterciopelada Filomela descansa entre mis senos.

La última estaba silenciosa; yo le dije:

-Oh, tú, que estás colocada en el más alto de los escalones de tu madre la Lira. Eres bella, eres buena, fascinadora: deberás tener entonces un nombre suave como una promesa, fino como un trino, claro como un cristal.

Ella me contestó dulcemente:

-Sí. (367-68)

¹ Véase nota 6.

Este texto, incluidas las tres erratas notadas entre corchetes, es una réplica exacta de aquélla establecida por Ernesto Mejía Sánchez en *Cuentos completos de Rubén Darío*, en 1950. Valle-Castillo reimprime también el "Estudio preliminar" de Raimundo Lida. De más importancia, esta edición también reproduce la nota a pie de página que Mejía Sánchez añade al cuento, la cual traza la historia editorial del texto desde 1903 hasta 1950. Dicha nota reza así:

El Cubano Libre, Santiago de Cuba, 1 de agosto de 1903 (cf. Saavedra Molina, *Bibliografía*, p. 85); de ahí lo recogió Regino E. Boti para *El árbol del rey David*, 1921, pp. 41-44. En los *Primeros cuentos*, Madrid, 1924, pp. 149-154, lo reproducen con alteraciones y erratas. Hemos preferido el texto de Boti. (278)

El texto publicado en *Los primeros cuentos*, el cual Mejía Sánchez rechaza por sus "alteraciones y erratas," se encuentra en volumen 3 de *Obras completas* que editara Ghiraldo y González-Blanco en 1924. Este texto está también reproducido en el volumen 4 de *Obras completas*, editado por Afrodísio Aguado en 1955 (pp. 75-77).

Las tres diferencias entre el texto de Boti y el de Ghiraldo y González-Blanco se ven en el siguiente cuadro (los números de línea se refieren al texto de Valle-Castillo citado arriba):

#	Línea	Boti	Ghiraldo/González-Blanco
1	3	Su lenguaje era musical	Sus lenguajes eran música
2	33	LA. Penúltima del poema del Sonido	La, penúltima del poema de Mallarmé
3	40	Ella me contestó dulcemente	Y ella contestó sonriente

Dejando a un lado por ahora la acusación de "alteraciones y erratas" en la versión de Ghiraldo y González-Blanco, puede ser útil comparar cada par de diferencias dentro del contexto de esta obra de Darío que, quizás, sea más bien un poema en prosa que un cuento.

La diferencia entre las dos versiones del texto parece ser más pequeña en #3. Pero, aunque "dulcemente" puede recordar la fórmula neoclásica del consentir matrimonial de la niña moratiniana *-dar el dulce sí-*, "sonriente" sugiere algo más. La última de las "siete figuras" es la única que no se identifica. Solamente invita las palabras de miel del poeta, antes de aceptar, algo coqueta, sus insinuaciones amorosas, y luego, con una sonrisa, juega irónicamente con el doble sentido de su respuesta, no sólo "sí" sino la forma alternativa de su nombre musical, TI.²

² En vista de su silencio cabe preguntar si Darío quiere encarnar en la séptima hermana, SI o TI, la función adicional del descanso musical.

La diferencia entre las dos oraciones de #2 no es sólo gramatical sino estilística y semántica. "Sus lenguajes eran música" repitiendo la sintaxis y el estilo de "Sus gestos eran ritmos" (al inicio del cuento), es metafórico, a diferencia del prosaicamente descriptivo "Su lenguaje era musical." Sus palabras no son sólo como la música; música ya *son*, así como sus gestos ritmos *son*. Como las "bastardas" revelarán más tarde en sus propias palabras, son la encarnación de lo que Darío y otros, entre ellos Mallarmé, consideraban la fuerza creadora universal.

Este hecho en sí debe bastar para justificar la referencia a Mallarmé en #2. Pero una fuente localizada en otra parte de la obra de Darío explica por qué LA se presenta como "Penúltima del poema de Mallarmé". En su "estudio" perspicaz de Mallarmé, escrito para *El Mercurio de América* poco después de la muerte del poeta francés en 1898, Darío nombra el "poema" a que se refiere LA. No es un poema en verso sino en prosa, titulado "La Pénultième" (IV, 913-920), hoy en día "Le démon de l'analogie".

Pero la importancia de "La Pénultième" va más allá de su título. En la auto-definición de LA se sienten también ecos del tema del *poème en prose* de Mallarmé, el cual uno de los editores de la obra del poeta ha definido así: "la Naissance du Poème" (Mallarmé, 1954: 78).

LA se presenta, en una imagen que recuerda la "Rima VII" de Bécquer, como la comadrona del parto poético, "despertadora de los dormidos o titubeantes instrumentos"³. Como la nota A producida por el diapasón es LA quien afina la orquesta, dando a luz lo que en "La tortuga de oro" Darío llama "lo que está suspenso entre el violín y el arco" (V, 1312). Tiene el poder de engendrar el número infinito de melodías y armonías sugeridas antes en las observaciones del narrador y de las hermanas FA y SOL.

La misma metáfora, no sólo del despertar poético sino de la inquebrantable voluntad creadora, caracteriza la alusión al mito de Filomela, tejiendo en una tapicería, según Ovidio, la atrocidad de su violación por Tereo, quien, para asegurar el silencio de su víctima, le había cortado la lengua (Ovidio, 1960: VI, 428-674). Al final de este episodio Filomela se transforma en ruiseñor, símbolo dariano predilecto del cantar poético.

El mito poético de Mallarmé en su poema en prosa, así como en sus versos, es hermético en comparación con la sencillez de cuento de hadas de la fábula dariana:

Le démon de l'analogie

³ ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas! (Bécquer, 1989: 204)

Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde?

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant: «La Pénultième est morte», de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié et que le glorieux Souvenir certainement venait de visiter de son aile ou d'une palme et, le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai de vœux intellectuels une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité. J'allais (ne me contentant plus d'une perception) la lisant en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler; bientôt la prononçant avec un silence après «Pénultième» dans lequel je trouvais une pénible jouissance: «La Pénultième» puis la corde de l'instrument, si tendue en l'oubli sur le son *nul*, cassait sans doute, et j'ajoutais en manière d'oraison: «Est morte». Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique: la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment. Harcelé, je résolus de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance: «La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième», croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi! -d'une magie aisément déductible et nerveuse- je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique).

Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième. (Mallarmé, 1945: 272-273)

Guy Delfel comenta la importancia de "Le démon de l'analogie" de esta manera: "Mallarmé nous y laisse surprendre sur un exemple ses secrets de fabrication en même temps que la source de son hermétisme" (Mallarmé, 1954: 78). Los

componentes del *poème en prose* de Mallarmé (*ton, corde, glisser, archet, plume, aile, instrument*), como sus equivalentes en el cuento de Darío (*cuerda, me deslizo, arco, alas, viola, bajos, instrumentos*), nos dan una oportunidad inestimable para conocer la esencia de su visión de la poesía y del mundo: el principio ordenador central de la música. Mallarmé lo llama "Idée ou rythme entre des rapports" (Mallarmé, 1945: 647); Darío, "el armonioso enigma que es ritmo de la esfera" (V: 121).⁴

En comparación con todo lo que comprende la referencia al "poema de Mallarmé," la frase "poema del Sonido" de la edición de Boti suena débil y sobre todo estática, una descripción nada más del espacio que ocupa LA en la escala musical de la Lira, incapaz de evocar el dinámico proceso de *poesis* que la *rêverie* poética de Mallarmé sugiere.

Por último, la referencia a una figura real fuera del mundo alegórico habitado por LA y sus hermanas, no disminuye su validez. A diferencia de las figuras míticas invocadas en el texto (Apolo, Musas, Lira, Filomela) la presencia de Mallarmé señala la seriedad de lo que está diciendo Darío de su credo poético, a pesar de la aparente frivolidad del título de la fábula.

En base al testimonio interno del texto, sería difícil negar la validez de la edición de 1924 del cuento, a pesar de la opinión de un crítico tan respetado como Ernesto Mejía Sánchez. Pero parece que Mejía Sánchez no vio con sus propios ojos la publicación original de 1903, basándose exclusivamente en los datos facilitados por Saavedra Molina, que no hace ninguna observación acerca del texto, limitándose sólo a la fecha y el lugar de publicación.⁵

Al incluir la versión de Boti de 1921 en su edición de los *Cuentos completos* de 1950, Mejía Sánchez presupone, o así parece, que Boti había reproducido fielmente el texto original ("de ahí lo recogió Regino E. Boti" 78). Sólo el testimonio de lo que apareció en el número de *El cubano libre* del 1 de agosto de 1903, determinará si la versión de Boti de 1921 o la de Ghirardo y González-Blanco de 1924 es la legítima.

⁴ Para una discusión detallada de la función de la música en Darío y Mallarmé, véase Skyrme, 60-87. Además de este estudio del pitagorismo de Darío, consúltese el de Jade, *passim*.

⁵ Dado el aparente descuido de Mejía Sánchez, la franqueza de Saavedra Molina en las "Advertencias" a su *Bibliografía* es irónica: "Es inútil [...] que pida excusas por mis omisiones o errores, que a veces se deberán a la inexacta información recibida de otros. Por esto, he cuidado de advertir 'No lo he visto,' cada vez que mis datos no proceden de una inspección personal del libro o folleto mencionados" (8).

Obtener acceso a dicho testimonio, sin embargo, no ha sido fácil. Pero, después de varios meses, recibimos una copia de la publicación de 1903 facilitada por la Library of Congress de Washington:

Las siete bastardas de Apolo

Siete figuras aparecieron cerca de mí.

Todas vestidas de bellas sedas, sus gestos eran ritmos, y sus aspectos armoniosos encantaban.

Al hablar, su lenguaje era música; y si hubiesen sido nueve, habría creído seguramente que eran las musas del Sagrado Olimpo. Había en ellas luz y melodía y atraían como un imán supremo.

Yo me adelanté hacia el grupo mágico, y dije:—Por vuestra belleza, por vuestro atractivo, ¿seréis acaso los siete pecados capitales, ó quizás los siete colores del iris, ó las siete virtudes, ó las siete estrellas que forman la constelación de la Osa? ¡No!, me contestó la primera figura. No somos virtudes, ni estrellas, ni colores, ni pecados. Somos siete hijas bastardas del Rey Apolo, siete princesas nacidas en el aire, del seno misterioso de nuestra madre.

Y adelantándose la primera, me dijo: Yo soy *Do*. Para ascender al trono de mi madre, la sublime reina, hay siete escalones de oro purísimo. ¡Yo estoy en el primero!

Otra me dijo: Mi nombre es *Re*. Yo estoy en el segundo escalón del trono. Mi estatura es mayor que la de mi hermana *Do*. Pero la irradiación de nuestros cabellos es la misma.

Otra me dijo: Mi nombre es *Mi*. Tengo un par de alas de paloma y revuelo sobre mis compañeras, desgranando un raudal de trinos de oro.

Otra dijo: Mi nombre es *Fa*. Me deslizó entre las cuerdas de las arpas, bajo los arcos de las violas, y hago sonar los sonoros pechos de los bajos.

Otra me dijo: Mi nombre es *So*. Yo ocupo un escalón elevado en el trono de mi madre la *Lyra*. Tengo nombre de astro y resplando dezocho ciertamente entre el coro de mis hermanas. Para abrir el secreto del trono, en la puerta de plata y en la puerta de oro, hay dos llaves misteriosas. Mi hermana *Fa* tiene la una, yo tengo la otra.

Otra me dijo: Mi nombre es *La*, penúltima del poema de Mallarmé. Soy despertadora de los dormidos ó titubeantes instrumentos, y la divina y aterciopelada *Filomela* descansa entre mis senos.

La última estaba silenciosa, y yo le dije:—¡Oh, tú, que estás colocada en el más alto de los escalones de tu madre la *Lyra*: eres bella, eres buena, eres fascinadora; deberás tener entonces un nombre suave como una promesa, fino como un trino, claro como una cristal!

Y ella me contestó: ¡Sí!

Rubén Darío.

El cuento de Darío consta de una sola columna en el centro de la sección del periódico dedicada a la literatura. Contiene una sola errata en las líneas 6-7: "música". Un resumen de las tres frases discutidas antes se presenta en el siguiente cuadro. Los números de línea citados son los del texto de *El cubano libre*, reproducido arriba en dos columnas:

#	Línea	Boti	Ghiraldo/González-Blanco	<i>El cubano libre</i>
1	6-7	Su lenguaje era musical	Sus lenguajes eran música	Su lenguaje era músi-sica [sic]
2	57-59	LA. Penúltima del poema del Sonido	La, penúltima del Poema de Mallarmé	<i>La</i> , penúltima del poema de Mallarmé
3	73	Ella me contestó dulcemente	Y ella contestó sonriente	Y ella me contestó [sin modificante]

En #3, la menos importante de las discrepancias entre las ediciones de 1921 y 1924, tanto Boti como Ghiraldo y González-Blanco rizan el rizo, quizás por las razones sugeridas arriba, añadiendo “dulcemente” y “sonriente” respectivamente.

En #1, Boti conserva la forma singular, “Su lenguaje era” pero sustituye “música” por “musical”.

Pero, en #2, su alteración más importante es la sustitución del poderosamente evocador “poema de Mallarmé” por el débilmente prosaico “poema del Sonido”⁶.

A fin de cuentas, lo que podría considerarse la versión verdaderamente bastarda del cuento de Darío, la que contiene las “alteraciones” más serias, fue engendrada por Boti en 1921 y protegida de ahí en adelante por Mejía Sánchez y aquellos editores que en 1990 y 2005⁷ siguieron su ejemplo autoritario.

Por otro lado, a pesar de la inserción de “sonriente” en #3 y el cambio del singular al plural en #1, Ghiraldo y González-Blanco, y la edición de Afrodisio Aguado de 1955 -la cual siguió su ejemplo-, llegan a conservar casi completamente la legitimidad del texto original de 1903. Al hacerlo, salvaguardan lo que, dentro de la cosmovisión pitagórica de Darío, es una de sus dilucidaciones poéticas más seductoras.⁸

BIBLIOGRAFÍA

BÉCQUER, Gustavo Adolfo

1989 *Rimas*. Edición crítica de Russell P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe.

⁶ Tal cambio es indefendible, aunque Boti no conociera la obra de Mallarmé ni el ensayo de Darío sobre la misma.

⁷ En esta edición, Iván Uriarte ha corregido las dos erratas introducidas por Mejía Sánchez en 1950: “Estéis” a “seréis” y “compañeros” a “compañeras”. Pero deja sin corregir (a “o”) la tercera errata, “y”, introducida por Boti y adoptada por Mejía Sánchez. (259).

⁸ Quiero agradecer a Adriana Sgro (University of Toronto Scarborough Library) el haber conseguido las ediciones tan imprescindibles a esta investigación, y a Wilfrid R. Morency su indispensable ayuda durante la preparación del manuscrito.

CARLO-TORRES, Senén E.

- 2008 "Tendencias Filosóficas, Científicas y Esotéricas en la Obra de Cambaceres, Darío, Lugones", Diss. Temple University.

DARÍO, Rubén

- 1903 "Las siete bastardas de Apolo", *El cubano libre*, 1 de agosto. Santiago de Cuba.
- 1921 *El árbol del rey David*. Ed. Regino E. Boti. La Habana: Imprenta "El Siglo XX".
- 1924 *Primeros cuentos*. Eds. Alberto Ghirardo y Andrés González-Blanco. Vol. 3, *Obras completas*, 17 vols. Madrid: Biblioteca Rubén Darío.
- 1950 *Cuentos completos*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1955 *Obras completas*. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado.
- 1990 *Cuentos completos*. Ed. Julio Valle-Castillo. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- 2005 *Cuentos completos*. Ed. Iván Uriarte. Managua: anama.

JRADE, Cathy L.

- 1983 *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*. Austin: U of Texas P.

MALLARMÉ, Stéphane

- 1945 *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- 1954 *Pages choisies*. Ed. Guy Delfel. Paris: Librairie Hachette.

OVIDIO

- 1960 *Metamorphoses*. Vol. I (Books I-VIII). Harvard University Press.

SAAVEDRA MOLINA, Julio

- 1945 *Bibliografía de Rubén Darío*, *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Santiago de Chile.

SKYRME, Raymond

- 1975 *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. University of Florida Press.