

“Caracol”. Una respuesta de Darío al soneto “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx” de Stéphane Mallarmé

Klaus MEYER-MINNE MANN
Universidad de Hamburgo (Alemania)
klaus.meyer-minnemann@uni-hamburg.de

RESUMEN

Es posible ver en la conca marina del soneto “Caracol” de Darío, publicado por primera vez en 1903 y recogido en *Cantos de vida y esperanza*, el símbolo de la poesía. La historia narrada por el yo lírico de los versos puede entenderse, sobre el trasfondo del mito de los argonautas citado en el poema, como una variación la *translatio poesis* de Europa a América de la “Alocución a la poesía” de Andrés Bello. Pero este entendimiento posible aún no termina aquí. Sobre la base de la conca y su significado simbólico, el soneto de Darío parece contestar el soneto “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx” de Stéphane Mallarmé, el que Darío conocía bien. En el poema de Mallarmé, el “ptyx”, identificable como la conca ausente en la sala evocada por el hablante lírico, representa la poesía del silencio, la que Mallarmé trataba de fundamentar. Al contrario que el poeta francés, quien no obstante admiraba, Darío plantea con su poema una renovación poética en lengua española, capaz de superar el peligro de enmudecimiento, que la poesía como tal corría en las sutilezas del Simbolismo francés.

Palabras clave: Darío, poética, Mallarmé, poesía del silencio, renovación poética.

“Caracol”. Darío's response to the sonnet “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx” Stéphane Mallarmé's

ABSTRACT

It is possible to see in the seashell of Darío's sonnet “Caracol”, published for the first time in 1903 and included in *Cantos de vida y esperanza*, the symbol of poetry. The story told by the lyrical voice of the verses can be interpreted from the background of the myth of the Argonauts cited in the poem, as a variation of the *translatio poesis* from Europe to America of Bello's “Alocución a la poesía”. But this possible understanding does not end here. On the basis of the seashell and its symbolic meaning, Darío's sonnet seems to answer Stéphane Mallarmé's sonnet “Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx”, well known by Darío. In Mallarmé's poem, the “ptyx”, which can be identified with the absent seashell in the room mentioned by the lyrical voice, represents the poetry of silence, which Mallarmés tried to found. Unlike the French poet, who nevertheless he admired, Darío proposes with his poem

a poetic renewal in Spanish language, capable to overcome the risk of muting, which poetry as such ran with the subtleties of French Symbolism.

Key words: Darío, poetics, Mallarmé, poetry of silence, poetic renewal.

Con *Azul...*, la colección de cuentos y poemas marcada por la vanguardia literaria francesa de la época, cuya primera versión salió en Valparaíso en 1888, Darío había causado impresión más allá de los límites de la América hispana. El libro delgado, aumentado de nuevos textos (incluso en lengua francesa) y la famosa "Carta-Prólogo" de Juan Valera, volvió a publicarse en 1890¹. Con el siguiente poemario *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires 1896, segunda edición París-México 1901, Darío se convirtió en el poeta hispánico más importante de su tiempo². En 1903 publica en la revista argentina *Cara y Caretas* el soneto "Caracol", que dedica a Antonio Machado³. Dos años después lo incluye en su nuevo poemario *Cantos de vida y esperanza*, Madrid 1905. He aquí el texto (Darío 1968: 679):

Caracol

A Antonio Machado

En la playa he encontrado un caracol de oro
macizo y recamado de las perlas más finas;
Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro.

He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las dianas marinas;
le acerqué a mis oídos, y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro.

Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento

¹ Los datos bibliográficos, minuciosamente recopilados, se encuentran en Darío (1995: 24 y ss.).

² Datos bibliográficos completos en Darío (1983: 55).

³ El soneto se publica junto con el poema "Marina" bajo el título de "Junto al mar". Al final de los versos se encuentra la información "Costas Normandas, 1903" (Darío 1968: p.1190). Ambas especificaciones, el título y la información final, desaparecen más tarde, a todas luces para no favorecer una lectura autobiográfica.

y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón.)

"Caracol" es un soneto con un final epigramático, en el que se narra una breve historia. El uso de los tiempos verbales del pasado en los dos cuartetos muestra que el hablante, yo lírico del poema, cuenta la historia desde la retrospectiva, sin atender la diferencia gramatical entre el pretérito indefinido, que emplea en dos ocasiones, y el perfecto compuesto, usado cuatro veces, el cual, gramaticalmente, establece una relación semántica entre el tiempo narrado y el momento de su narración. En los tercetos que siguen se produce un cambio en el uso de los tiempos verbales. Lo que ha ocurrido en el pasado, se presenta ahora como algo que va ocurriendo, lo cual significa que el acontecimiento narrado y su narración coinciden. Resulta entonces que el empleo del perfecto compuesto en los cuartetos (a diferencia del pretérito indefinido) ya prepara el uso del tiempo verbal del presente en los tercetos.

La breve historia contada por el hablante parece, a primera vista, bastante banal. Sin embargo, ya a partir del segundo verso toma un giro inesperado. El yo lírico dice haber encontrado en la playa un caracol, más exactamente, una conca (o concha) de caracol marino, de características extraordinarias. Era, como afirma, de oro macizo, "recamado de las perlas más finas" (verso 2). "Europa", continúa, "lo ha tocado con sus manos divinas" (verso 3), esto es, ha rozado la conca, o más bien (debido a la polisemia del verbo "tocar") le ha arrancado sonidos, "cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro" (verso 4).

Como se ve, el yo lírico le adscribe a la conca encontrada en la playa un carácter doble. Por una parte, es de más noble material. Por otra parte, posee un valor ideal. Con la indicación de que Europa la ha tocado con sus manos divinas, se evoca el mito del rapto de Europa por Zeus en la costa de la Asia Menor. Narra Ovidio en las *Metamorfosis*, II, vv. 846-875, cómo Europa, hija del rey fenicio Agenor, después de haber jugueteado en la playa con un gracioso animal de raza vacuna, en el que el dios Zeus (ardiendo de pasión amorosa) se ha transformado, se atreve a sentarse finalmente en él. Cuando el "celeste toro" de repente empieza a adentrarse en el mar, la joven mira pavorosa hacia la playa que se aleja, mientras que agarra con la mano derecha uno de los cuernos del toro ("dextra cornum tenet", II, v. 874). Pero no son cuernos de toro habituales. Antes bien se trata de "cornua parva" (II, v. 855) – "cornu, cornum", de la cuarta declinación en latín⁴, es palabra neutra, de ahí el plural de "cornua"– cuernos primorosos, por ende, hechos como por manos de artista, más diáfanos contra la luz que piedra preciosa ("puraque magis perlucida gemma", II, v. 855s.). También el producir sonidos ya les es propio a los "cornua", puesto que "cornu, cornum" puede significar tanto el cuerno del animal vacuno

⁴ Ovidio pone "dextra cornum tenet", lo cual representa una irregularidad frente al acusativo habitual "cornu", ver Ovidius Naso (1964: 87).

como el cuerno (o cuerna), instrumento musical. El objeto precioso que el yo lírico del poema encuentra en la playa, es, por consiguiente, de naturaleza divina y de origen mítico.

En el segundo cuarteto del poema, el yo lírico relata, cómo puso la conca del caracol ("el caracol sonoro", verso 5) en los labios, suscitándole las "dianas marinas" (verso 6). Esas dianas aluden al son del cuerno de Tritón, hijo de Poseidón y de Anfitrite, quien, según los mitógrafos, hacía volver con él las ondas del mar, cuando éstas se habían adelantado demasiado. Asimismo, las dianas remiten al son de los tritones, compañeros de Poseidón, los que anunciaban su llegada y que también solían acompañar a Afrodita, la diosa salida de la espuma del mar, considerada por algunos como hija del Mediterráneo (Talassa). En los versos siguientes del soneto, el yo lírico refiere que acercó el caracol a sus oídos, y que las "azules minas" (verso 7) le contaron en "voz baja" su "secreto tesoro" (verso 8). La metáfora de las "azules minas", remite, como es obvio, a las espirales de la conca del molusco marino, de las cuales sale un rumor como de ondas de mar rompiéndose en la playa, cuando se le acerque al oído.

Aquí, a más tardar, se impone la pregunta acerca del significado de la extraña conca, que el yo lírico dice haber encontrado en la playa. La respuesta, considerando sus características, parece clara. La conca del caracol simboliza la poesía. Respecto de su origen, es doblemente preciosa. Por una parte, poniéndola en los labios, es capaz de producir sonidos, esto es, el decir poético, manifestación de la poesía. Por otra parte, revela sus secretos, cuando se escuche el rumor que lleva dentro, es decir, cuando el oyente se ponga a escucharlo. En total, los versos de los dos cuartetos del soneto "Caracol" dan a entender, en atención al material precioso de la conca marina, que el expresarse en forma poética, o, por otro lado, el escuchar esta expresión, significa algo insólito, extraordinario.

Pero la historia que cuenta el yo lírico, aún no termina aquí. El sonido de las dianas sobre el mar, así como el secreto tesoro del rumor de ondas rompiéndose en la playa, revelado por las "azules minas" del caracol, le traen al hablante la sal "de los vientos amargos" (verso 9), como precisa el siguiente terceto, los que "en sus hinchadas velas sintió la nave Argos/ cuando amaron los astros el sueño de Jasón" (versos 10-11). Se trata, evidentemente, de una alusión a la leyenda del viaje de los argonautas, la que se vuelve transparente recordando la historia, que la leyenda cuenta. Según ésta, Jasón recibió de su tío Pelias el encargo de salir de Jolcos con destino al país de Aia (esto es, de Cólquida) (v. Geisau 1979a), un país mítico ya en el marco de la leyenda – situado en el fin extremo del mundo conocido de aquel entonces – para buscar el vellocino de oro. Después de haber mandado construir una nave, la "Argo"⁵, Jasón, con más de cincuenta compañeros, se hizo a la mar.

⁵ En vez de "Argo", Darío pone el nombre de "Argos", quien, en realidad, era el constructor de la nave.

Entre sus compañeros se encontraba también Orfeo, el mítico poeta de Tracia, quien, durante el viaje, tocaba la lira que había recibido de manos de Apolo, sacando a los argonautas de los muchos peligros que corrían, en especial, de los cantos mortíferos de las sirenas (v. Geisau 1979b). Mediante la metáfora de la sal de los vientos amargos se da a entender, que al hablante del soneto le llega una especie de eco del canto de Orfeo, poniéndole así bajo la protección de Apolo, el dios tutelar del poeta músico de Tracia (Pagès Larraya 1969: 444 y ss.).

Pero no sólo el eco del canto órfico le llega al hablante del poema. Oye algo más, como refiere el segundo terceto. Oye el rumor de las olas y un "incógnito acento" (verso 12), "un profundo oleaje y un misterioso viento" (verso 13), lo cual quiere decir que se oye a sí mismo, ya que lo que se oye al escuchar el rumor de dentro de una conca de caracol marino, es el fluir de la sangre de quien escucha (Siebenmann 1969: p. 316). Es por eso que el caracol tiene, como se dice en el último verso del soneto, la forma de un corazón, un corazón que sirve de metonimia para el ser humano. El último verso, puesto entre paréntesis, hace transparente la estructura epigramática del soneto, esto es, su aguzamiento final. En vez de la construcción habitual de un soneto, compuesto de 14 versos endecasilábicos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos (4:4:3:3), se trata aquí de una construcción de 4:4:3:2:1 versos. Esto significa que el soneto "Caracol", de forma particular, termina en punta como en las representaciones icónicas tradicionales termina en punta el corazón humano.

Al mismo tiempo, la estructura del soneto dariano puede interpretarse como una iconización de la conca de caracol marino (Siebenmann 1973: 86). Los dos cuartetos formarían la parte superior del caracol con sus espirales, mientras que los dos tercetos con su estructura epigramática representarían su terminación en punta. Entre el carácter especial del caracol de Darío –es de oro macizo y recamado de las perlas más finas, y tiene un origen mítico y una naturaleza divina– como, por otro lado, la forma del soneto y su configuración lingüística, existe una estrecha correspondencia. Se manifiesta, a parte de la iconización del caracol marino, en el estilo del poema, es decir, en su lenguaje. Este lenguaje está caracterizado por un excedente de estructuración verbal más allá de lo que, en español, exigen las reglas de la verbalización, tanto a nivel fonemático, morfemático y sintáctico como lexemático⁶.

⁶ Pagès Larraya (1969: 450), observa que entre "caracol" (verso 1) y "corazón" (verso 14) existe una gran similitud fónica, la que el crítico designa con la expresión (no enteramente correcta) de "apofonía" (ver al respecto la entrada "apofonía" en Beristáin 1997). En efecto, en ambos casos la consonante inicial es una [k] y la secuencia vocálica resulta muy parecida (a-a-o vs. o-a-o). Además, la combinación fónica [r-a] se repite. En total, se trata de dos oxítonos tresilábicos, lo cual se pasa por alto en el trabajo de Pagès Larraya.

En cuanto a la poética, que subyace al poema, ésta supone la identificación del hablante con el autor. La percepción del rumor de ondas proveniente desde dentro del caracol, entendido como manifestación de la poesía, no significa otra cosa que el escucharse del autor a sí mismo y el descubrimiento de lo otro misterioso, desconocido, que lo habita y del que la imagen del corazón es el símbolo. Ese otro llega a expresarse gracias al genio del poeta⁷, cuya concepción, dominante en la poesía del siglo XIX, es de origen romántico. Pagès Larraya, apoyándose en una observación de Marasso, ha visto el modelo inmediato de "Caracol" en el soneto casi coetáneo "La Conque" del poemario *Les Trophées* (1893) de José-Maria de Heredia⁸. También en este soneto se habla de una conca de caracol marino, arrojada a la playa. Pero le falta el significado simbólico del objeto encontrado como representación de la poesía. El hablante de "La Conque" identifica el rumor de ondas del caracol con lo que "du plus profond de ce cœur trop pleine d'Elle" (de lo más profundo de este corazón demasiado lleno de Ella) retumba en él como una "orageuse et lointaine rumeur", "sourde, lente, insensible et pourtant éternelle" (como un tormentoso y lejano rumor...sordo, lento, insensible y, sin embargo, eterno) (Heredia 1984: 163). En lo esencial, el soneto de Heredia es un poema sobre el dolor amoroso del su hablante, a diferencia del soneto de Darío, el que es un texto metapoético sobre lo otro misterioso del poeta y la poesía capaz de expresarlo.

En el contexto de la configuración de "Caracol" es interesante mencionar que existe una versión del poema anterior al texto publicado en la revista *Caras y Caretas*. Después de la muerte de Darío, la universidad de Harvard adquirió de Francisca Sanchez, por mediación de un librero madrileño, un lote de más de

⁷ Pagès Larraya (1969: 457 y ss.) concibe la acción de escuchar el rumor de ondas de los adentros del caracol marino como la percepción por parte de Darío del "canto inmortal de Orfeo". Lo toma como símbolo del "punto de conciliación entre lo apolíneo y lo dionisiaco tan tensamente, tan dramáticamente enfrentados en su concepción del mundo". Pero tomándolo así, el poema de Darío corre el riesgo de verse reducido a la expresión de un conflicto individual. En realidad, es mucho más, lo que oye el hablante al escuchar el rumor de ondas del caracol. Es lo otro, lo desconocido, lo misterioso que, en concordancia con el orden del universo (de acuerdo a las doctrinas pitagóricas), existe en el hablante mismo, y se vuelve poesía a través del lenguaje. El poeta es, gracias a su genio, el mediador entre este orden y el oyente o lector del soneto, en vez de solo ser un sujeto que expresa sentimientos personales. También Pichardo (2007: 9) interpreta (igual que Pagés Larraya) la acción de escuchar el rumor de ondas del caracol como una mirada "en el espejo del alma del poeta". Pero éste no solo se oíría a sí mismo, sino que también percibe "el alma del universo" (ver, asimismo, Pichardo 2001: 40 y ss.). La concepción dariana del poeta como descifrador del orden misterioso del universo, que se manifiesta en "Caracol", ha sido estudiado especialmente por Skyrme (1975), quien la analiza de manera perspicaz en el contexto de la poesía francesa del siglo XIX, desde Hugo a Mallarmé.

⁸ Compárese Marasso (1954: 270 y ss.) y Pagés Larraya (1969: 446 y ss.).

cuarenta libros que habían pertenecido al poeta. Entre estos libros se encontraba también un ejemplar del poemario *Eglantinas* (1901) del argentino Pedro J. Naón. En las páginas en blanco de ese libro Darío había apuntado cuatro poemas de su autoría, entre ellos un soneto titulado "El Caracol", versión temprana del soneto posterior "Caracol". Solo decenios después, los libros del poeta fueron (re)descubiertos y exhibidos a continuación en una exposición de la Houghton Library (Erlick 2000).

De la comparación de ambas versiones del poema resulta que la versión primitiva del soneto es estilísticamente menos perfecta que la versión de la revista *Caras y Caretas*, recogida más tarde en *Cantos de vida y esperanza*. Pero corresponde a su intención. No hace falta insistir en las variantes textuales, con la excepción, tal vez, del segundo terceto del poema, en el cual el yo lírico dice:

Y yo oigo un rumor de olas y un incógnito acento
Y un palpar profundo y una íntima voz viento
Cual si el caracol fuese mi propio corazón.⁹

Con mayor intensidad que en la versión definitiva, el hablante del soneto (y autor implícito) establece, mediante la imagen del corazón, una relación entre el rumor de ondas del caracol y sí mismo. Esta relación sugiere una lectura autobiográfica, cuyos fundamentos se debilitan después en la versión definitiva, sin deshacerse por completo, como lo muestra la crítica posterior.

Sin embargo, para tener presente todas las dimensiones del soneto "Caracol" de Darío, no hay que olvidar que su autor es un poeta hispanoamericano. El hablante del poema, voz del autor (implícito), encuentra una preciosa conca de caracol marino en la playa, lo cual sugiere que encuentra la poesía, cuyo origen es mítico y cuya naturaleza divina. Europa la ha tocado, y le ha arrancado (o inspirado) sonidos. Como hispanoamericano, el hablante y sujeto creador del poema al nivel del texto (que no hay que confundir con su autor biográfico extratextual), encuentra la conca, naturalmente, en una playa más allá de Europa, adonde fue llevada (como es dable suponer) en un acto de *translatio poesis*. En este contexto, la alusión al viaje de los argonautas (e implícitamente al genio poético de Orfeo) funciona como metonimia del viaje de Colón. Por lo demás, la idea de que la poesía llega a América desde Europa (o se lleva a América, o debe llevarse) no es nueva. Ya se manifiesta en los inicios del movimiento de independencia hispanoamericana en el poema extenso "Alocución a la poesía" (1823) de Andrés Bello¹⁰.

⁹ Para el texto completo de la versión primitiva del soneto, ver Valle-Castillo (2010: 319).

¹⁰ Se expresa en las silvas de la "Alocución a la poesía", vv. 1-9, ver Bello (1981: 44).

Pero la relación especial entre la poesía de Europa y la de América, a la que se alude en el soneto "Caracol" de Darío, ofrece aún otro aspecto. "Caracol", como me propongo demostrar a continuación, puede entenderse como una respuesta al famoso soneto sin título "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" de Stéphane Mallarmé, a partes iguales famoso por su hermetismo como por la rima alternante, en francés muy rara, en "-yx/ix" [iks] e "-ixe" [iksə], así como la rima algo más frecuente en "-or" [or] y "-ore" [orə]. En su versión definitiva, el soneto de Mallarmé fue publicado por primera vez en 1887¹¹. Existe una versión manuscrita anterior a esta publicación, apenas menos hermética, pero desconocida por Darío, puesto que solo en 1935 fue (re)descubierta. En cambio, muchos de los textos impresos en vida del autor francés –poemas y escritos en prosa– le eran familiares al poeta de América. Se supone que conocía la antología de Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose. Morceaux choisis. Avec un portrait par James A[bbott] M[cNeill] Whistler*, París: Perrin 1893. Podría haberla conseguido durante su primera estancia en París, camino a Buenos Aires (García Morales 2006: 34). Con respecto al prestigio que tenía Mallarmé a finales del siglo XIX, tanto entre los jóvenes autores de Francia y Bélgica, como entre los de otros países, cabe recordar, que muchos entre ellos no solo se contentaban con leer y admirar sus textos difíciles, sino que participaban, asimismo, en las reuniones de su salón los días martes en la Rue de Rome parisina. Entre estos autores contaba también, por algún tiempo, el joven Stefan George.

Darío, sin embargo, no llegó a conocer personalmente a Mallarmé durante su breve estancia en la capital francesa. En 1894 publica en Buenos Aires una traducción en prosa del poema temprano "Les Fleurs" de Mallarmé¹². Cuando éste muere a principios de septiembre de 1898, Darío le dedica dos artículos necrológicos. El artículo más importante para el propósito de mi trabajo es el segundo, el más conocido entre los dos, el cual se publica en la revista bonaerense *El Mercurio de América*¹³. Su texto, de un estilo difícil, se refiere, entre otras cosas, a algunos poemas del autor francés, los que Darío (como hay que suponer) había leído con detenimiento. Dice Darío que Mallarmé concentra las posibilidades de la música en el instrumento del idioma humano, creando en el ritmo un mundo fugitivo:

En ocasiones un solo vocablo, una palabra sola, interlineal, libre, produce la magia por sí misma, eleison u hosanna, tal, en el curso poético que conocéis, ¡Palmes! en el *Don du Poème*; ¡Etna! en *l'Après-midi*; Anastase, o Pulchérie, en

¹¹ Sobre el carácter particular de la rima en [ix] o [ixə] véase Robb (1996: 56 y ss.). Théodore de Banville había publicado en 1858 un soneto con rima en [ix] como, aismismo, Ferdinand de Gramont. Ambos sonetos le eran posiblemente conocidos a Mallarmé, con más seguridad el de Banville que el soneto de Gramont.

¹² Para el texto de esta traducción ver Darío (1968: 1215).

¹³ El artículo fue recogido en Darío (1955: IV, 913-920).

la prosa para Des Esseintes; o el «ptyx», cuya enunciación ha azorado gran muchedumbre fuera del templo, en uno de los incomparables sonetos.¹⁴

Este "incomparable soneto", puesto de relieve por Darío, es "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx", incluido en la antología de obras de Mallarmé del año 1893, en cuyo segundo cuarteto, verso 5, figura la palabra "ptyx": "Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx" (Sala sin nadie ni en las credencias conca alguna), un vocablo, cuyo uso habría dejado aturrido a la gran muchedumbre fuera del templo (del arte)¹⁵.

Pero, ¿qué significado (proposicional) tiene el significante "ptyx" y qué quiere decir en el soneto de Mallarmé? La palabra ya figura en la primera versión del soneto: "Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx" (Sobre las consolas, en la negra sala: "ptyx" alguno)¹⁶. En una carta a su amigo Lefébure del año 1868, Mallarmé informa que él mismo estaría dispuesto a formar la palabra, "par la magie de la rime" (por la magia de la rima), caso que no exista. De hecho, empero, ya la pudo encontrar como nombre propio (y a todas luces, lo había encontrado) en el poema "Le Satyre" (verso 19) de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, la que se había publicado en 1859 (Schulze 1995: 117 y ss.). Pero como tal, es decir, en calidad de nombre propio, el vocablo no podía tener significado alguno.

Las demás rimas en -yx/ix [iks] e -ixe [iksə] del soneto, primera versión, son: "onyx" (ónix, variedad de ágata, piedra fina), "Phœnix" (ave mítica, que se quema a sí misma para después renacer de sus propias cenizas; pero también hermana/o de Europa –algunas fuentes incluso dicen padre de Europa, de quien la región de Fenicia, y de ahí los fenicios, recibieron el nombre), "Styx" (Estigia, un salto de agua mortífero al norte de la Arcadia mítica; pero antes que nada uno de los ríos del averno), "rixe" (riña, el vocablo desaparece en la versión definitiva del soneto), "nixe" (ninfa acuática o nereida) y "fixe" (del verbo "fixer", "se fixer", fijarse)–. Como se desprende de la carta a su amigo, Mallarmé esperaba que el significante "ptyx" no tenía ningún significado. En realidad, sin embargo, la palabra existe, de uso poco frecuente, en la lengua griega con el significado de "pliegue" o, también,

¹⁴ Ver Darío (1955: IV, 915). "Eleison u hosannah" remiten al poema "Les Fleurs", que Darío había traducido. De ahí la información de "en el curso poético que conocéis", con la salvedad, sin embargo, de que "eleison" no figura ni en el original mallarmeano, ni en la traducción de Darío. Las demás expresiones que se citan, pertenecen a los poemas del autor francés que se mencionan en el artículo.

¹⁵ Mallarmé (1965: 68). De aquí en adelante el soneto mallarmeano se cita según esta edición, poniendo entre paréntesis la traducción de Octavio Paz (1973: 71). Las traducciones de las demás citas del francés en el presente trabajo son mías. En cuanto al comentario del soneto por Octavio Paz, que acompaña su traducción, prescindo de analizarlo. Espero poder hacerlo en otra ocasión.

¹⁶ El texto completo de la primera versión se puede leer en Mallarmé (1965: 1488).

“plegado”, de ahí también los significados de “pliego” o “tabla plegable”, los que pueden rastrearse para el uso de gr. πτύξ en sus diferentes formas y derivaciones¹⁷.

No obstante, en francés, el significante “ptyx” no significa nada. Es una palabra desprovista de sentido (en alemán “sinn-los”). Si se le quiere atribuir un significado (proposicional) y de ahí un sentido en “*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*”, se impone relacionarlo con el contexto, en el cual se sitúa. Para ello es necesario (re)construir el sentido literal del soneto de Mallarmé, ya que solo él es capaz de proporcionar un significado para el vocablo.¹⁸

En el primer cuarteto se evoca el interior de una sala a eso de la medianoche, en el que la Angustia (“l’Angoisse”), tal un lampadóforo (“lampadophore”, i.e. un candelabro; el significado primitivo del vocablo, de uso muy poco frecuente, es “portador de antorcha”), conserva (“soutient” en el sentido de “tener vivo”, “conservar”), al dedicar hacia muy alto, en forma de ofrenda, el ónix de sus puras uñas (el verbo “dédier” quiere decir “ofrecer”, “ofrendar”, “consagrar”) más de un sueño, quemado por el Fénix, sin que un ánfora hubiese acogido sus cenizas.

Los versos del primer cuarteto rezan en el original:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L’Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

(El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:)

Precisando el contenido de este primer cuarteto, se puede decir que el ónix de sus puras uñas, las de la “Angoisse”, levantado en alto en forma de ofrenda, puede entenderse como metonimia metaforizada de lampadóforo (fuente de luz), el que, al mismo tiempo, es una imagen (metáfora) de la Angustia, o, tal vez mejor, Zozobra, a la medianoche. Como Angustia o Zozobra, “l’Angoisse”, está presente en la sala, pero no necesariamente materializada en forma de “lampadóforo” (aunque eso también fuese posible) (Lipschietz 2006: 14). El Fénix, en cambio, el ave mítica que se quema a sí misma, se refiere a la ausencia del sol ya puesto. Debido a que el

¹⁷ Véanse Kromer (1971: 563 y ss.), Schulze (1995: 120 y ss.) y Lipietz (2006: 18 y ss.), respectivamente.

¹⁸ No obstante, Schulze (1995: 126 y ss.) plantea, que Lefébure (et Cazalis), amigos de Mallarmé, de los que éste esperaba obtener información acerca del significado del significante “ptyx”, ya le deben haber proporcionado el significado léxico de gr. πτύξ como “pliegue”, “pliego”, “tabla plegable” e incluso “libro”.

ánfora, relacionada tanto con "Phénix", del que se sabe que se convierte en ceniza, como con "maint rêve vésperal brûlé" (mucho vésperal sueño quemado), no acogió los restos de ambos, su retorno es incierto. Tal vez pueda entenderse por esta falta de certeza o seguridad la presencia de la Angustia o Zozobra en la sala.

En el segundo cuarteto del soneto se dice:

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs aux Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

(Sala sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)

El interior, evocado en el primer cuarteto del soneto, continúa caracterizándose por una ausencia más. En las credencias (i.e. aparadores) –el plural empleado por Mallarmé tiene, como en otras ocasiones, una función irrealizadora– "nul ptyx", ya que el Maestro, lo cual en este contexto quiere decir el Poeta, se lo ha llevado, único objeto que la Nada ha elegido, con la intención de sacar llanto en la Estigia. El "ptyx" es, por tanto, además de su ausencia, nulo, escogido por la Nada para honrarse.

El siguiente terceto puntualiza, que cerca en la sala, donde hacia el norte se encuentra una ventana vacía ("croisée"), algo –un objeto de oro, o de color dorado ("un or")– agoniza, según, tal vez el decoro de unos licornios, que cocean (o se abalanzan) sobre una nereida:

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

(Mas cerca la ventana al norte, un oro
Agoniza, según tal vez rijosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios)

Se trata, probablemente, de una escena mitológica (¿un decoro –invisible desde el campo mostrativo del hablante– en el borde de una repisa o en el tapiz de la pared?), la que representa el atropello (o raptó) de una nereida por algunos (por los menos dos) licornios, lanzando fuego (tal vez chispeando con los cascos). Ella, la nereida, se materializa en el segundo terceto en el espejo como difunta desnuda ("défunte nue"), aunque en el olvido de este cerrado por su marco (el marco del espejo) se fije, de repente, el centelleo del septimino:

Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor.

(Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
 Que ya en las nulidades que clausura el marco
 Del centellar se fija súbito el septimino.)

Como se ve, también le escena mitológica con los licornios y la nereida está en cierta medida ausente, puesto que se manifiesta solo, si efectivamente ("peut-être") lo hace, en el espejo. Incorporado al interior de la sala, sin embargo, resulta ser, aunque en el olvido que clausura el marco del espejo, el centelleo (la oscilación) de un septimino de estrellas. Podría pensarse en la constelación de la Osa Mayor¹⁹, o, asimismo, de la Osa Menor o de las Pléyades, esto es, las palomas de Zeus, la que se vislumbra en el espejo como reflejo, si bien no de algo que existe en la sala, sí de una realidad visible fuera (se puede decir de manera inalcanzable) en el cielo nocturno. En cuanto a este septimino de estrellas no parece descabellado pensar en la idea pitagórica de la música de las esferas, inaudible por los mortales según los antiguos cosmólogos²⁰.

Lingüísticamente, la evocación de las ausencias en el interior de la sala (¿cómo no pensar en los interiores casi coetáneos de Hammershøi?) se construye en forma de un enigma sintáctico-semántico. ¿Qué sintagma se enlaza con qué otro? ¿Qué es, en total, lo que los sintagmas y el texto entero quieren decir? En la crítica erudita, el soneto de Mallarmé ha motivado numerosas interpretaciones, en parte bastante encontradas, que no hace falta anlizarse aquí. Ciertamente es que, aparte de la Angustia o Zozobra en una sala a la medianoche, concretada por la metáfora del lamapadóforo, así como, de forma metonímica, "desplegada" en el gesto ofrendatario del ónix de sus puras uñas, solo existen en el lugar vacío unas credencias y un espejo, el que, vagamente, refleja una escena mitológica que pronto cede el lugar, tal vez, al centelleo de un septimino de estrellas. Con ingeniosidad se ha dicho que este septimino multiplicado por dos (el septimino en el cielo nocturno y su reflejo posible en el espejo) arroja la cifra de catorce, el número de versos de un soneto (Noulet 1967: 191). A la primera versión del poema, Mallarmé había puesto el título de "Sonnet allegorique de lui-même" (Soneto alegórico de sí mismo) (Mallarmé 1965: 1488). Además del reflejo de las estrellas en el plano del contenido, el soneto está caracterizado por un tejido primoroso de reflejos

¹⁹ Así concretado por Mallarmé mismo en una carta de 1867 con respecto a la primera versión del soneto, véase Noulet (1967: 187 y ss.).

²⁰ Ver AA.VV. (s.a.): "Spärenharmonie", en *Wikipedia, die freie Enzyklopädie* (fecha de consulta 6-II-15).

semánticos, sintácticos y fónicos en el plano de la expresión, lo cual más obviamente se advierte en la alternancia cruzada de las rimas masculinas y femeninas entre los cuartetos y los tercetos²¹.

¿Pero qué significado (proposicional) atribuir en el segundo cuarteto al vocablo "ptyx"? ¿Cómo hay que entenderlo? Mediante la aposición sintáctica, que lo acompaña, el significado se aclara un poco: "Aboli bibelot d'inanité sonore" (traducida por Octavio Paz por "espiral espirada de inanidad sonora"). En esa aposición se advierte una aliteración "sonora": "Aboli bibelot" (i.e. chuchería abolida = inexistente), "d'inanité sonore" (i.e. de nulidad sonora). Se trata en el caso del "ptyx", por tanto, de un objeto vano, de un recipiente de inanidad sonora, de una fruslería, cuya nulidad se expresa también fónicamente por un conjunto de sonidos cuasi cacofónicos²². Es la Nada que hizo suyo ese objeto. Además, está ausente materialmente, ya que el Maestro, quien tampoco se encuentra en la sala, lo ha llevado consigo para capatar llantos en la Estigia.

A partir del primer estudio detallado sobre Mallarmé de Émilie Noulet, el que remonta al año de 1940, este "ptyx" ha sido concretado a menudo como conca de caracol marino. Escribe Noulet en un comentario posterior: "Le contexte aidant, on en peut déduire que 'ptyx' désigne une conque, un des ces coquillages qui, collé à l'oreille, fait entendre le bruit de la mer" (Con la ayuda del contexto se puede deducir que 'ptyx' designa una conca, uno de esos mariscos que, pegado al oído, hace oír el rumor del mar)²³. En efecto, no parece desatinado concluir con la ayuda del contexto, que el significado (proposicional) de "ptyx" en el soneto de Mallarmé se refiere a una conca de caracol marino, uno de esos moluscos, que parecen reproducir el rumor de las ondas del mar rompiéndose en la playa (Noulet 1967: pp 184s.). Antes que nada, el adjetivo "sonore" en la expresión "d'inanité sonore" permite concretar el "ptyx" como objeto conquiforme con la posibilidad de usarlo como recipiente (Paz 1973: 83 y ss.).

Pero el "ptyx", entendible como conca marina, resulta ser en "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" un objeto doblemente nulo, como, asimismo, en esa nulidad, el rumor del mar. El Maestro no ha llevado el "ptyx" a una parte cualquiera, sino al averno, más concretamente a la Estigia, esto es, al río limítrofe entre la vida y la muerte. Allí no quiere captar agua –y fuese esa el agua mortífera del tártaro– sino llanto. Pero si la conca marina se llena de algo, máxime de llanto, derramado por los difuntos en su dolor por la pérdida de la vida, el rumor de olas,

²¹ Este aspecto se analiza detalladamente en Abastado (1972).

²² El que se trata en el caso del „ptyx“ de un recipiente, se indica claramente en la primera versión del soneto: "Insolite vaisseau d'inanité sonore" (recipiente insólito/raro de inanidad sonora) (Mallarmé 1965: 1488).

²³ Ver Noulet (1974: 454). Esta concreción ya se menciona, aunque solo de pasada, en Thibaudet (1926, ver la reimpresión Thibaudet 2006: 232).

con ello, se vuelve inentendible. La conca no solo se vuelve ausente, sino que ha enmudecido o está por enmudecerse. Esa idea se ajusta a la concepción de una poética del silencio, la que Mallarmé empieza a concebir a partir de finales de los años sesenta del siglo XIX.²⁴ Su concepción, nueva y singular, se sitúa muy lejos del carácter romántico de la poética que subyace al soneto "Caracol" de Darío, lo que, además, se advierte en la configuración del sujeto hablante de "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx", el que no muestra ningún indicio de expresión personal en relación con la sala vacía, construida verbalmente por él.

Aquí, a más tardar, resulta posible ver, en qué medida el soneto de Darío puede entenderse como una respuesta al poema de Mallarmé, en el que se evoca el enmudecimiento de la conca marina, es decir, la incapacidad del *poietes* de expresarse a voluntad. Por más que Darío celebrara a Mallarmé en su artículo necrológico, en el que menciona además la "teoría de los silencios" de éste (Darío 1955: IV, p.917), no quería ser un poeta de las deficiencias incontornables del lenguaje, aunque también conociese la duda respecto de las posibilidades de expresión del decir poético. Estaba lejos del escepticismo lingüístico de un Hofmannsthal, quien había publicado en 1902 su carta ficticia de Lord Chandos a Francis Bacon (Hofmannsthal 2000). Antes bien se situaba en el marco de un virtuosismo "tonal" (por el que era admirado, y sigue siéndolo hasta hoy), más cerca del Richard Strauss de los *lieder* para orquesta que del Anton Webern de las seis bagatelas. A su poesía, que había creado junto con otros poetas hispanoamericanos, le había dado, en un primer momento, el nombre de Modernismo, con el que reivindicaba la pertenencia a la modernidad latinoamericana en un mundo en pleno desarrollo (Meyer-Minnemann 1996). Esa reivindicación radicaba en una apropiación de las vanguardias europeas de la época, especialmente la vanguardia francesa, con los medios del idioma español. Con ello Darío se oponía a la tradición retórica de la literatura española que

²⁴ En su interpretación, no carente de ingeniosidad", Schulze (1995: 127), quien, como ya se ha dicho, tiene por plausible que Lefébure (y su amigo Cazalis) le comunicaron a Mallarmé los significados que el significante πτύξ arroja en griego, advierte que es posible relacionar la expresión "d'inanité sonore" con el verso 322 del *De arte poetica* de Horacio: "[...] versus inopes rerum nugaeque canorae" (versos sin sentido y trivialidades melodiosas). La advertencia es interesante, pero desatiende el hecho de que el vocablo "nugae", que en latín (clásico) significa "trivialidades" o "nimiedades", no corresponde exactamente a la palabra "inanité" en francés, la que se aproxima al significado de "nada" o "nulo". Puesto que Schulze no acepta la lectura del "ptyx" de Noulet como conca marina, relaciona la expresión "vaisseau d'inanité sonore" con los significados del gr. πτύξ, supuestamente conocidos por Mallarmé ("pliego", "tabla", "libro" de nimiedades sonoras), lo cual lo lleva a una interpretación un tanto distinta, aunque no enteramente diferente del entendimiento del soneto "Ses pur ongles très haut dédiant leur onyx" del poeta francés como expresión de la poética del silencio.

consideraba anticuada. Con la apropiación de las vanguardias europeas Darío adhería además al concepto del arte por el arte ("l'art pour l'art"), un arte desprendido de lo cotidiano, expresado en un lenguaje nuevo e insólito.

Con la guerra hispano-americana de 1898, sin embargo, la actitud de Darío cambia. Si bien es cierto que nunca va a abandonar su estilo artístico propio, su concepción respecto del objeto de la poesía y su finalidad social se transforma. Es sabido que empieza a referirse a acontecimientos de la actualidad política. En 1903, los EE. UU. ratifican la soberanía de Panamá inmediatamente después de la declaración de independencia del Istmo, a la que ellos mismos habían contribuido de manera decisiva con el fin de apoderarse de la construcción del Canal interoceánico. Del presidente Theodore Roosevelt existe la declaración públicamente hecha de haber tomado Panamá ("I took Panamá")²⁵. Como respuesta a la casi anexión del Istmo por parte de los EE. UU., Darío escribe su famosa oda "A Roosevelt", en la cual traza una línea divisoria rigurosa entre estos y la América española. El soneto "Caracol" se publica un poco antes, y ambos poemas van incluidos en el poemario *Cantos de vida y esperanza*.

Pienso, pues, que es posible ver en el "ptyx" de "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" de Mallarmé la conca marina de "Caracol", encontrada simbólicamente por el poeta (autor implícito del poema) en la playa. No se explica cómo llegó allí. Pero el hecho no resulta demasiado extraño si se toma en cuenta que Jasón, mencionado en el poema, se propuso, con la intención de buscar el vellocino de oro, navegar a la Aia o Cólquida mítica, situada (como se imaginaba) en la entrada del averno. La frontera de éste estaba formada por la Estigia, una de las hijas del titán Océano, con el que, además, se enlazaba. Los antiguos mitógrafos ubicaban al Océano tanto en el este como en el oeste del orbe terrestre, donde se comunicaba con los ríos del averno, entre ellos también con la Estigia. Como objeto inútil, el "ptyx", conca marina mítica, además de enmudecer ya no tiene ninguna función en manos del Maestro. Pero algún otro poeta, encontrándolo, podría arrancarle sonidos nuevos y armoniosos, más allá de la cacofonía del "aboli bibelot d'inanité sonore". Ese otro, en "Caracol", es un poeta hispanoamericano. En este contexto no resulta disparatado recordar que Darío, algunos años después en las "Dilucidaciones" antepuestas a su *Canto errante* (1907), afirmara que siempre había "querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo"²⁶.

²⁵ Parece que existen varias versiones de esa declaración. Una de las fuentes más fidedignas al respecto se encuentra en Lowenfeld, s.f.

²⁶ Darío (1968: 697). En su (junto con Skyrme 1975: 88 y ss.) aún valioso estudio, Lorenz (1956) ha mostrado que la dualidad de la "música de las ideas" y la "música del verbo" en Darío se refiere a la consonancia de los dos planos lingüísticos presentes en el decir poético, esto es, por una parte, el plano semántico, capaz de sugerir o evocar ("música

En el horizonte de la historia narrada (y sugerida) en "Caracol", el rumbo tomado por el "ptyx" de Mallarmé, después de que el Maestro se lo llevara a la Estigia, podía haber sido señalado por el septimino de estrellas, reflejado, tal vez, en el espejo de la sala de "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx". En forma de constelación, este septimino se encuentra en el cielo nocturno. Concretado por el lector como Osa Mayor, conduce a la estrella polar de la Osa Menor. Concretado como la Osa Menor misma, la incluye. La estrella polar puede observarse fija toda la noche. Antiguamente, los navegantes se servían de ella para orientarse. Navegando (en el hemisferio norte) hacia el oeste, se ve a estribor. En su viaje, también Colón (con la ayuda, por cierto, de los instrumentos náuticos, de los que ya disponía) se habrá orientado así en alta mar. Asimismo, es posible ver en el septimino del soneto de Mallarmé la constelación de las Pléyades. También ellas se componen tradicionalmente de siete estrellas; de ahí hasta hoy su nombre de las (siete) Hijas de Atlas. De mayo a octubre pueden observarse en el cielo septentrional poco después la puesta de sol. Esto se compagina con el verso "maint rêve vespéral brûlé par le Phénix" del primer cuarteto del soneto de Mallarmé, el que evoca la puesta del sol al oeste. Suponiendo que los sueños vesperales y el sol no vuelvan, quedan como fuente de luminosidad en el cielo solo la Osa Mayor, y/o la Osa Menor y/o las Hijas de Atlas, o, mejor dicho, quedan las tres juntas para señalarle al "ptyx" el camino hacia nuevas regiones.

Encontrado en la playa por el hablante del soneto "Caracol", esto es, por el poeta hispanoamericano Darío (autor implícito), el "ptyx", conca marina del Maestro Mallarmé, empieza de nuevo a sonar. Se libera de los esfuerzos de una verbalización del silencio, la que la caracteriza en "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" (de la Motte 2004: 59 y ss.). Se trata, pues, de una repetición de la ya mencionada *translatio poesis* de Bello. Pero Bello veía en la traslación de la poesía de Europa a América en primer lugar una traslación de la poesía épica, a la que quería dar con las silvas de su poema épico "América" (nunca terminado) el texto fundacional. Darío, en cambio, aunque a veces se aproximara también al género de la épica, se entendía a sí mismo como poeta lírico. A la preciosa conca marina del simbolismo francés, que, poetológicamente, empieza a dudarse de sus medios de

de las ideas"), y, por otra, el plano fónico rítmico ("música del verbo"). En una carta a Edmond Gosse, a menudo citada en ese contexto, la que Darío, empero, no podía conocer, Mallarmé había dicho: "Je fais de la musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano" (Hago música, y no me refiero a ésta que es posible obtener de la aproximación eufónica de las palabras, esta primera condición va de suyo; sino que al más allá mágicamente producido por ciertas disposiciones de la palabra, donde ésta se mantiene en su calidad de medio de comunicación material con el lector como las teclas del piano" (cit. por Albrecht 2012: 380).

expresión, quiere insuflar nuevas energías en un mundo nuevo. "Caracol" lleva una dedicatoria al joven poeta español Antonio Machado, quien (junto con Juan Ramón Jiménez y otros) se dispone a implantar el Modernismo también en España. Es así como la *translatio poesis* se convierte en un todo hispánico, que en tiempos de Bello aún no podía realizarse a causa del antagonismo entre el viejo mundo de los amos y el nuevo de los siervos insurrectos.

Julio Valle-Castillo (2010) ha sugerido, que el poemario dariano, que más tarde iba a llamarse con su título completo *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y Otros poemas*, llevara en un primer borrador de 1901 el título de *El Caracol*. La sugerencia es valiosa, ya que concuerda con la idea de que alrededor de 1900 Darío se preocupaba por el "ptyx" de Mallarmé, el caracol del simbolismo francés en vía de enmudecerse, para reanimarlo transformándolo en un instrumento (otra vez) sonoro²⁷. No obstante, Valle-Castillo cree ver además en la conca (o concha) marina del soneto "Caracol" uno de los caracoles mesoamericanos, del que dice, entre otras cosas, que "al ser soplado por un indígena, es, en verdad, subjetivo, evocador, nostálgico de tiempos y mundos perdidos y de honduras entrañables, raigales y a su vez, desconocidas" (Valle-Castillo 2010: 323). Si bien me parece un tanto forzada la concreción "indianista", no contradice la interpretación del soneto de Darío como expresión de una (nueva) *translatio poesis* de la vieja Europa a la América española.

Con el Modernismo hispanoamericano –éste parece ser el mensaje oculto de "Caracol"– la poesía vuelve a sonar, después de que amenazaba enmudecer en la sutilezas del Simbolismo francés. Vuelve, o, mejor dicho, evoluciona hacia una concepción romántica renovada, menos cerebral, una concepción que ha pasado por las experiencias de la vanguardia europea y que, ahora, empieza de nuevo a dedicarse a la eufonía del verbo. Por otra parte, no hay que olvidar que los poemas de Mallarmé (y su prosa), los que exploraban las posibilidades del decir poético de una manera enigmática y artística nunca alcanzada antes, también querían ser poesía, aunque pronunciaran las audacias de su quehacer en forma de una puesta en duda de sí misma.

²⁷ Günther Schmigalle me señala amablemente, que en una crónica, publicada a principios de junio de 1903 en *La Nación* de Buenos Aires ("Pianos y Pianistas"), Darío, refiriendo una anécdota que Robert de Montesquiou cuenta en su libro *Roseaux pensants* (1897), se acuerda del verso "Aboli bibelot d'inanité sonore" de "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" de Mallarmé (ver Darío 2006: 262). Es esta otra prueba de la presencia viva del soneto del poeta francés en el ideario de Darío de aquel entonces.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.

s.f. "Sphärenharmonie", artículo disponible en *Wikipedia, die freie Enzyklopädie* (fecha de consulta 6.2.1915).

ABASTADO, Claude.

1972 "Lecture inverse d'un sonnet nul", *Littérature* 6, pp. 78-85.

ALBRECHT, Florent.

2012 *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé*. Paris: Champion.

BELLO, Andrés.

1981 "Alocución a la poesía", en *Obras completas de Andrés Bello*. Edición facsimilar. Caracas: Fundación La Casa de Bello, pp. 43-64.

BERISTÁN, Helena.

1997 *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

DARÍO, Rubén.

1955 "Stéphane Mallarmé (Al director de 'El Mercurio' de América)", en *Obras completas*, IV, Madrid: Afrodisio Aguado, pp. 913-920.

1968 *Poesías completas*. Ed., intr. y notas de A. Méndez Plancarte; aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por A. Oliver Belmás. Madrid: Aguilar.

1983 *Prosas Profanas y otros poemas*. Ed., intr. y notas de Ignacio M. Zuleta. Madrid: Castalia.

1995 *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. de J. M. Martínez. Madrid: Cátedra.

2006 *Crónicas desconocidas, 1901-1906*. Ed. crítica, intr. y notas de G. Schmigalle. Managua/ Berlin: Academia Nicaragüense de la Lengua/edition tranvía-Verlag Walter Frey.

ERLICK, June Carolyn.

2000 "Librarian Finds Treasure in the Stacks", *Harvard Gazette Archives*, January 20, 2000, artículo disponible en <http://www.news.harvard.edu/gazette/2000/01.20/detective.html> (fecha de consulta 2-VI-2015).

GARCÍA MORALES, Alfonso.

2006 "Un artículo desconocido de Rubén Darío. 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35, pp. 31-54.

GEISAU, Hans von.

1979a "Aia", en K. Ziegler y W. Sontheimer (ed.s), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, vol. I. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, p.151.

1979b "Argonautai", en K. Ziegler y W. Sontheimer (ed.s), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, vol. I. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, pp. 537-540.

HEREDIA, José-Maria de.

1984 *Œuvres poétiques complètes*, vol. I: *Les Trophées*. Paris: Les Belles Lettres.

HOFMANNSTHAL, Hugo von.

2000 *Der Brief des Lord Chandos*. Stuttgart: Reclam.

KROMER, Gretchen.

1971 "The redoutable Ptyx", *Modern Language Notes* 86, pp. 563-572.

LIPIETZ, Alain:

2006 "L'Ouvroir de Mallarmé. Réflexions sur une allegorie", artículo disponible en http://lipietz.net/article.php3?id_article=1642 (fecha de consulta 26-V-2015).

LORENZ, Erika.

1956 *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*, en *Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips*. Hamburg: Cram, de Gruyter,

LOWENFELD, Andreas F.

s.f. "Panama Canal Treaty", artículo disponible en www.iilj.org/courses/document/PanamaCanalTreaty.pdf (fecha de consulta 2-VI-2015).

MALLARME, Stéphane.

1965 *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.

MARASSO, Arturo.

1954 *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz.

MEYER-MINNEMANN, Klaus.

1996 "Modernismo: significante, significados y significación", *Acta Literaria* 21, pp. 45-54.

DE LA MOTTE, Annette.

- 2004 *Au-delà du mot. Une "écriture du silence" dans la littérature française du vingtième siècle*. Münster. Lit-Verlag.
- NOULET, Émelie.
 1967 *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*. Genève: Droz.
 1974 *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Bruxelles: Antoine (reimp.Bruxelles 1940).
- OVIDIUS NASO, Publius.
 1964 *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von E. Rösch. München: Heimeran.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio.
 1969 "Revelación y mito en un soneto de Darío", *Revista Iberoamericana* 35, pp. 441-458.
- PAZ, Octavio.
 1973 "El soneto en ix", en *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, pp. 70-82.
- PICHARDO, Coronada.
 2001 "Ruben Darío: Caracol", en P. Fröhlicher et al., *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX. Estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern: Lang, pp. 35-47.
 2006 "Entrelíneas para una introspección poética: Rubén Darío y Antonio Machado, en 1903", *Olivar* 7, pp. 63-81, artículo disponible en http://www.fuentesmemoria.unlp.ar/art_revistas/pr.3429/pr.3429.pdf (fecha de consulta 7-V-2015)
- RANKE-GRAVES, Robert.
 1963 *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, 2 vols., Reinbek: Rowohlt.
- REY, Alain.
 1985 *Le Grand Robert de la Langue Française*, vol. V, *Grim-Lil*, Paris: Le Robert.
- ROBB, Graham.
 1996 *Unlocking Mallarmé*. New Haven and London: Yale University Press.
- SCHULZE, Joachim.
 1995 "Mallarmés Ptyx und der 'Sens réel'", *Poetica* 27, pp. 113-148.
- SIEBENMANN, Gustav.
 1969 "Sobre la musicalidad de la palabra poética. Disquisiciones aplicadas a algunos poemas de Rubén Darío", *Romanistisches Jahrbuch* 20, pp. 304-321.

1973 *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.

SKYRME, Raymond.

1975 *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. Gainesville: University Presses of Florida.

VALLE-CASTILLO, Julio.

2010 "El 'Caracol' en la gestación de *Cantos de Vida y Esperanza*", *Repertorio dariano*, 1, pp. 318-329.

THIBAUDET, Albert.

2006 *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard (reimp. Paris 1926).