

El jardín encantado y las vislumbres del oro: La disimulada fantasía apolínea en los primeros cuentos de Darío

En los últimos años algunos estimables e interesantes estudios del intrincado y enroscado corazón esotérico de la obra de Rubén Darío han logrado echar nueva luz sobre su arte y aumentar nuestro aprecio por su genio. Sin embargo, sorprende que esas meditaciones, profundas que sean, sigan haciendo hincapié en la poesía dariana, casi pasando por alto su obra narrativa¹.

Acaso esto sea comprensible, dado que siempre habrá comparaciones inevitables entre los cuentos de Darío y los de su amigo y genio narrativo, Leopoldo Lugones. Al fin y al cabo, ¿para qué disfrutar de las pocas piezas de un Cervantes cuando hay un Lope en todas partes? Además, la obra poética de Darío sobra tanto en calidad como en cantidad, hasta parecer un universo en sí mismo y hacer superflua la ficción narrativa.

Y, en fin, aun los pocos que sí han escudriñado sus cuentos frecuentemente los examinan de paso, indiferentemente, dando por resultado conclusiones ya predichas. El siguiente punto de vista es típico de la mayoría:

Poco significa, en cantidad, los ochenta cuentos de Rubén dentro de la mole total de su prosa, ni en calidad puede corresponderles, junto a sus poemas, sino una gloria modesta y marginal².

Sólo unos pocos han entrevisto el valor verdadero de la prosa dariana, tales como el estimable Max Henríquez Ureña, el cual concluyó lo siguiente:

Azul es un libro en prosa y verso, en el cual, a pesar de los aportes líricos de Rubén a la segunda edición, la sección que tiene más trascendencia dentro de

1. Por ejemplo el estudio reciente de Cathy Login Jrade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity* (Austin: Univ. of Texas Press, 1983).

2. Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío», *Diez estudios sobre Rubén Darío*, ed. Juan Loveluck (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967), p. 199.

la revolución literaria que él, en buena parte contribuyó a llevar a cabo en letras hispanoamericanas, es la de la prosa³.

En el espíritu del centenario de *Azul*, y dedicado a los admiradores intransigentes de las ficciones de Rubén, me gustaría ensayar una vindicación de los cuentos de Darío, fijando la atención en tres de sus primeros cuentos, de *Azul*, y otro más que lo precedió. Estos fueron elegidos por haber sido publicados antes del año 1889, y antedatar cualquier influencia probable del espiritualista Edouard Schuré, o del futuro amigo teosófico de Rubén, Jorge Castro.

Al principio pienso discutir el pitagorismo disimulado o hermético de estos cuentos, enmascarado por el aura dorada de Apolo. Luego propondré que la adelantada técnica narrativa de Rubén, especialmente la tocante a su manipulación del espacio poético, hizo más eficaz la declamación de su mensaje esotérico.

Y en fin, me atreveré a sugerir que esta combinación experta y consistente de simbolismo y destreza estructural logró hacer época en el desarrollo del cuento artístico de Hispanoamérica, una vinculación con el tremendo éxito actual del cuento fantástico, y que aún parece anticipar —por el refinamiento y perita manipulación de la palabra— los descubrimientos filosófico-literarios de Gaston Bachelard y tal vez sugerir una afinidad con las ideas de ciertos teóricos estructuralistas de la actualidad.

Las ideas pitagóricas se encuentran en las obras narrativas de Darío desde sus primeras páginas hasta las últimas⁴. Semejan mucho al consistente corazón de doctrina pitagórica que penetra por toda su poética. Esta esencia pitagórica de sus poesías, y del modernismo en general, es resumida por el gran poeta y crítico mexicano Octavio Paz:

El universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía ...en toda la poesía modernista resuena un eco de los «Vers dorés»: «un mystère d'amour dans le métal repose; tout est sensible». La nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta...⁵.

Pero en cuanto a las fuentes de inspiración por lo pitagórico en Darío, se me hace que hemos atribuido demasiado mérito a la indudable influencia de Édouard Schuré y a las escrituras teosóficas de Helena Petrovna Blavatsky. Claro que el impacto de éstos fue de enorme importancia; pero

3. «En torno a las prosas de Rubén Darío», *La Torre*, 15 (1967), p. 167.

4. Theodore W. Jensen, «Rubén Darío's Final Profession of Pythagorean Faith», *Latin American Literary Review*, 20 (1982), pp. 7-19.

5. «El caracol y la sirena», *Diez estudios sobre Rubén Darío*, p. 254.

sospecho que sirvieron más para aumentar y dar ánimo a las ya existentes creencias pitagóricas que brotaban en el joven Darío, para que dejaran las sombras herméticas y disimuladas y emergieran bajo el sol del proselitismo abierto y maduro.

Lo interesante será examinar las ficciones de aquella época anterior para averiguar cómo se manifestaba lo pitagórico. Esta era la época de fantasías disimuladas, apropiadas para el nuevo «Iniciado» pitagórico, y protegidas por la figura de Apolo y lo que creíamos ser poco más que un preciosismo frívolo.

VISLUMBRES DEL ORO

La primera intimación en los cuentos de Darío de las correspondencias de aquella «unidad cósmica» notada por Octavio Paz se encuentra en el cuarto publicado, «La historia de un picaflor» (1886).

Este relato comienza con el marco literario del narrador que le dice a una joven cómo él llegó a entender el habla de los picaflores. Le habla de una conversación entre dos picaflores que él oyó por casualidad un día en un jardín de Valparaíso. Un picaflor le contaba al otro la historia del renombrado «Plumas de Oro», su bello y popular primo.

Todas las flores en el jardín querían a «Plumas», pero él se enamoró de una hermosa mujer del jardín vecino. Esta era rubia, con ojos azules, y tan bonita como una flor. El volaba al otro jardín para acercarse a ella y admirarla, olvidándose de las flores de su propio jardín. En fin, mientras él la miraba por su ventana un día, ella la abrió y le ofreció a «Plumas» un frasco de miel de abeja. Sin hacer caso de los avisos de su primo, él sorbió extáticamente la miel. De pronto la mujer lo atrapó en la mano y lo llevó a casa. Lo mató, lo disecó y al día siguiente lo llevaba como adorno en su sombrero mientras trabajaba en su jardín.

Los dos picaflores volaron. Luego el narrador oyó murmurar a una flor, callandicamente, «Entre las estrellas y las mujeres, son éstas las más terribles rivales. ¡Aquéllas están tan lejos!». El narrador le responde luego a la joven, diciéndole que ella ya sabrá cómo él puede entender a los pájaros y a las flores, si ella mira hacia lo interior de sus ojos.

Este representa el estreno en los cuentos de Rubén de la dicha «figura alada». Ya hacía años que Rubén utilizaba aves como símbolos poéticos del alma. Por ejemplo a la edad de trece años en uno de sus primeros poemas, «A ti» (1880), él comparó el alma a un pájaro⁶. En sus escrituras maduras solía exaltar a la paloma o al cisne. Otros estudios han sugerido que generalmente la figura alada tenía sus raíces en lo pitagórico, y en este cuento esto se revela por insinuaciones sutiles del narrador.

6. *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1967), pp. 3-4. Otras citas a su poesía dan la página en el texto y se refieren a esta edición.

Éste construye una correspondencia entre alma y picaflor en las primeras líneas, guiando al lector al mundo microcósmico de un jardín⁷ donde, según dice, él se tendía al lado de un sátiro de mármol mientras escuchaba a dos picaflores. Las correspondencias aquí entre micro y macrocosmos, duplicaciones interiores de cuento dentro de cuento y ciudad dentro del jardín serán de inspiración pitagórica, con el sátiro que contribuye a un crucial punto de referencia helénico para lo que sigue. Pero volveremos más tarde al papel importante que desempeñan el jardín y sátiro.

Darío describe la salida de los picaflores al fin de su relato en una manera que sugiere el vuelo de almas desde un plano de existencia a otro más alto: «Y luego se fueron volando, volando, volando, aquellos dos picaflores, del álamo a la higuera, de la higuera al rosal y del rosal al espacio» (p. 20). Esto es de significado especial si recordamos otro poema suyo, «El poeta» (1882), donde él compara al poeta con un ave: «El poeta es ave, en verdad:/ es ave que canta y gime;/ que Dios, es menos sublime,/ y más que la humanidad» (p. 14). Un tipo de ave que es más que humano pero menos que Dios será lo simbólico, el alma.

Esta comparación se fortalece en el mismo poema cuando Rubén describe cómo el ave-alma-poeta reside en «la inmensidad»: «Su nido es la inmensidad, nido que el mal no derrumba» (p. 14). Y él sigue relacionando este símbolo con el alma, persiguiendo una idea común a todas las doctrinas de la metempsicosis, la de que la muerte es entrada a distinto y mejor plano: «Haced que el poeta sucumba,/ destruid su ideal bendito,/ ¡que él entrará al infinito/ por la puerta de la tumba!» (p. 14).

Si comparamos el ave-alma-poeta del poema, el que reside en «la inmensidad», con el vuelo en pequeñas etapas de los picaflores hasta «el espacio», es dudoso que esta correspondencia coincida. Y el párrafo final del cuento parece dar apoyo a tal correspondencia, cuando el narrador vuelve a la pregunta anterior, de por qué él puede entender el habla de las aves y de las flores. El le dice a la joven que ella lea la respuesta en sus ojos. Claro que los ojos son un símbolo frecuente de «las ventanas del alma». Y en la metempsicosis neopitagórica la próxima encarnación de un poeta sería como ave⁸.

Es evidente que el narrador es tal ser encarnado, quizás una encarnación del mismo «Plumas de Oro». El comprendería el habla de las aves porque éstas son las almas de poetas antiguos. Mientras tanto, el propio nombre «Plumas de Oro» sugiere un ser tocado por Apolo, patrón de los poetas y el dios más asociado con la doctrina pitagórica.

El destino trágico de «Plumas de Oro» es el resultado inevitable de un trastorno en la armonía cósmica por su amar no a las flores, el cual es su

7. El picaflor compara el mundo microcósmico del jardín a una ciudad en *Cuentos completos*, ed. Ernesto Mejía Sánchez (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), p. 18. Otras citas a sus cuentos dan la página en el texto y se refieren a esta edición.

8. Plotino en *The Enneads*, tr. Stephen MacKenna (New York: Pantheon, 1964), p. 186.

papel en la vida, sino amar vanamente a un ser de diferente plano, mujer que semeja a una flor.

«El pájaro azul» (1886) introduce a Garcín, un triste y melancólico poeta que vivía en París. El les dijo a sus amigos artistas que Dios había colocado dentro de su cráneo un pájaro azul, el cual se encontraba infeliz allí, y frecuentemente trataba de librarse. Por eso Garcín siempre sufre de la melancolía.

En la primavera, Garcín solía huir al campo donde componía poemas y recogía violetas, presentando aquéllos a sus amigos, y éstas a su vecina Niní, la de los ojos azules. Después de ser desheredado por su padre por ser «gandul», Garcín se lanza a componer un poema titulado «El pájaro azul». Cuando se muere Niní, él profetiza de un modo febril que el pájaro azul ya está para volar. Se despide de sus amigos, quienes creen que él va a volver a casa de su padre. Al día siguiente encuentran a Garcín muerto en su cama, donde se había suicidado. Les dejó un recado con este epílogo a su poema: «Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul» (p. 24).

He aquí otro poeta, otro ser desafinado, extranjero en este mundo nuestro. Garcín era bohemio, criatura inocente de la naturaleza. El pájaro azul en su cráneo se puede referir al alma suya, la cual quería volar a otro plano. Como en el cuento previo, la figura alada puede presagiar otra metempsicosis, y otra vez indicar que la próxima encarnación del poeta será como ave. El alma-pájaro se esfuerza en volar a su propio plano de existencia, descrito en el poema de Garcín como un ideal mundo azul, uno de los cielos y ojos azules donde debe quedarse Garcín. Es por eso que el personaje prefiere el campo en primavera, las flores azules, el zafiro y los también inocentes ojos azules.

El pájaro azul es Garcín, su esencia está en este plano, y su encarnación apropiada en el próximo. El alma-pájaro quiere marcharse de este mundo. Lo que lo confina aquí es el amor, amor de Garcín por su vecina Niní. El ve en los ojos de ella el mundo propio que él desea. Estos ojos contienen «las inmensidades, el cielo y el amor» (p. 22). Por consiguiente, mientras Garcín está con Niní, el pájaro azul queda momentáneamente contento en el ambiente armonioso del mundo microcósmico, inocente y azul de sus ojos.

Pero la primavera es efímera y Niní no puede quedarse siempre con Garcín. Por eso éste es un ser infeliz que repetidas veces se encuentra empujado y tirado entre un mundo de armonía con su ser y otro disonante, lo que hace fluctuar incesantemente su unidad de ser. No es de sorprender que le creyeran loco. Tal condición desdoblada no se la puede sostener: en un universo pitagórico, la armonía y el orden han de prevalecer. La penetración del mundo azul con éste comienza a ser eliminada. Primero el padre de Garcín le destierra de su refugio en el campo. Luego se muere Niní. Con la disolución de este último y único enlace que confina su alma a este plano, Garcín se suicida en plena primavera, librando al alma cauti-

va. El fin de su vida coincide con la terminación de su poema «El pájaro azul». El poema es el mundo azul, y es a éste al que vuela el alma librada.

Así el ideal del artista que se inmortaliza en su obra, aquí se trata en una manera concreta, dado que en un universo pitagórico todo vive, y todas las cosas tienen almas. Ya conviene recordar la creencia de Rubén, notada por Octavio Paz, que «cada palabra tiene un alma» y «El lenguaje es un mundo animado y la música verbal es música de almas».

En fin, vale recordar que el suicidio es un acto pagano, no insólito en el mundo helénico. También el mundo azul es de naturaleza pastoril y sencillez clásica. Y Garcín y sus amigos estaban «todos buscando el viejo laurel verde» (p. 21). Estos proveen puntos de referencia helénicos, y la búsqueda del laurel bien pudiera ser una vinculación intencional con el patrón de los poetas, el Apolo pitagórico, y así revelar otra vislumbre del oro.

En «El palacio del sol» (1887) Berta, virgen de quince años, yace de melancolía y anemia. La ciencia moderna no puede ofrecerle ningún remedio. Un día Berta entra en su jardín donde se esfuerza desatentamente por coger un lirio. Un hada pequeña sale de la flor en un carrito de oro en el cual lleva a la joven al «palacio del sol». Allí ella, deslumbrada por una luz dorada y música cabezuda, baila con un guapo galán. Aun el habla de éste la hace vertiginosa. Sus sentidos rellenos de la armonía de luz, música y palabra, ella se desmaya y sueña contentamente. Se despierta en el jardín, completamente sana y radiante, y su familia elogia el milagro de la medicina moderna.

En este cuento de hadas lo maravilloso vuelve a ocurrir en un jardín, velado otra vez por una estatua de la época helénica, un robusto fauno (p. 36). El narrador da énfasis especial al principio del cuento al ambiente mágico de este jardín con una descripción (p. 35) que se repite como un refrán poético, palabra por palabra en la conclusión: Es primavera y «hay ardor en las venas y en las savias, y mil átomos de sol abejean en los jardines como un enjambre de oro sobre las rosas entreabiertas» (p. 38).

Esto construye una correspondencia entre la vida humana y la de las plantas. Y esta correspondencia se fortalece por la personificación de los mil átomos de sol para sugerir un enjambre de abejas doradas. Las ancianas escrituras pitagóricas solían usar abejar como símbolos de almas⁹. Y estas abejas enjamburan sobre las rosas abiertas. Conviene recordar que Darío utilizaba la rosa, como en su poema «El libro», para símbolo microcósmico de una estrella. Así las abejas que se ciernen sobre las rosas son a la vez almas en los cielos. Todas estas imágenes —humano, planta y animal— se entrelazan en una asociación armoniosa. Todos están vivos, tienen almas y sienten. Por ejemplo, «las flores estaban tristes» (p. 36). Y ven: «las flores, el fauno orgulloso, la luz del día, vieron como en el carro ... iba

9. John Block Friedman, *Orpheus in the Middle Ages* (Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1970), p. 70.

... Berta» (p. 36). Y o lo son o poseen almas: el olor de flores cortadas «subía místicamente a las ramas trémulas para flotar como el alma de los cálices muertos» (p. 38).

El reconocimiento del armonioso universo pitagórico en el jardín se refuerza con más vislumbres del oro, es decir, las repetidas indirectas de la presencia de Apolo, dios del sol. Se devuelve a Berta al jardín «ya alto el divino cochero» (p. 36). La carreta del hada se describe como «carro de oro, que hubiera estado colgado sobre el ala corva de un cisne» (p. 36). Más tarde, en el poema neopitagórico «El coloquio de los centauros» (1896) Darío referirá al carro dorado de Apolo, y en «Arbol feliz» (1907), usará una imagen de los cisnes de Apolo (p. 724). Esta sería notada por Edouard Schuré como una imagen que sólo pueden ver los iniciados pitagóricos¹⁰.

El joven guapo en el palacio será Apolo mismo, vigoroso, flexible, con cabellos dorados, radiante de luz y que habla un lenguaje hipnótico y poético de amor y ritmo (y uno bien apropiado para el dios patrón de poetas, músicos y pitagoristas): «de los vocablos apacibles, de las frases irisadas y olorosas, de los períodos cristalinos y orientales» (p. 38). Esta descripción recuerda una vez más la «música verbal», llamada «música de almas» por Octavio Paz en la «unidad cósmica» de Darío¹¹.

Durante su morada en el palacio del sol, Berta se inunda con una luz brillante. Siente como si el aire mismo que ella respira estuviera lleno de sol y vida, y el vino de música (p. 38), manifestaciones todas del ritmo perfecto de la armonía pitagórica. Y no es sólo su cuerpo el que se resucita allí, sino también su alma (p. 38). El ritmo armonioso de luz, música y amor la curan. El poder curativo de la música era una de las doctrinas pitagóricas, y Apolo era también un dios del curar. El aspecto erótico del cuento también se relaciona con lo pitagórico¹².

En fin, hay una fuerte sugerencia aquí de si Berta había muerto antes de ser resucitada. Su madre ya había comenzado a preparar sus funerales (p. 36). Berta entró en el jardín «a las puertas de la muerte» (p. 36). Tenía que soportarse en el zócalo del fauno para alcanzar el lirio. Luego apareció el hada que se la llevó al cielo. Pero lo que si fue «elevado» fue el alma de Berta: «se hubiese empequeñecido, de tal modo cupo en la concha del carro devolvió la salud y la vida a Berta» (p. 37). Estas imágenes del sueño

10. *The Great Initiates*, tr. Gloria Rasberry (West Nyack, New York: St. George Books, 1961), p. 287.

11. «El caracol y la sirena», p. 255.

12. Pedro Salinas, «Paloma y esfinge, o la fatalidad erótica de Rubén Darío», *Realidad*, 2 (1947), p. 73 nota que que el «panerotismo» o «misticismo erótico» de Darío demuestra que «el poeta siente en el placer carnal...un medio de llegar a la unión con el principio mismo del mundo». Richard A. Cardwell, «Darío and "el arte puro": The Enigma of Life and the Beguilement of Art», *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), p. 43 concluye que la metafísica pitagórica en una parte clave de su «panerotismo».

también sugieren el espíritu astral que sale del cuerpo y regresa, lo cual nos lleva de nuevo al ambiente esotérico del universo pitagórico.

En el último cuento «La ninfa» (1887) el poeta-narrador describe una reunión de artistas y un fastuoso sabio en el castillo de Lesbia, hermosa y caprichosa actriz francesa. Durante una discusión sobre el arte, el sabio les habla sobre los monstruos mitológicos, insistiendo que sí existían, y citando descripciones de autoridades ancianas de centauros y sátiros.

Mientras tanto, el narrador se encuentra fascinado por la cara, el talle y el modo de ser de Lesbia, quien desaira extravagantemente al sabio bombástico.

Por fin el narrador lo interrumpe y exclama que quisiera ver una ninfa, aunque como Acteón resultara en su muerte; pero él sabe que las ninfas no existen. Entonces Lesbia le murmura en voz baja que sí existen: él lo verá. Más tarde mientras él anda por un jardín laberíntico lleno de estatuas griegas, el narrador ve emerger entre cisnes en un estanque a una ninfa desnuda, la cual pronto corre de su vista. Después, Lesbia exclama con picardía «¡El poeta ha visto ninfas!» (p. 64).

Aunque la explicación obvia es que Lesbia se burló del poeta, no se debe olvidar que Darío mismo creería un día que él había visto una ninfa¹³. Aunque Lesbia sólo hubiera fingido ser ninfa, no se puede negar que la descripción de ella es la de una ninfa. Es hermosa y pícara, tiene una gracia felina, y otras características de animal: «humedecía la lengua en licor verde como lo haría un animal felino» (p. 62); «se miraba como una gata» (p. 64); ella chupa el azúcar como animal (p. 61) y prefiere una dulce bebida de menta, la cual es justamente de color verde. Dice, con gran impacto, que le gustaría tener un sátiro por amante, y que quiere aun más a los centauros (p. 61).

Claro que el propio nombre de Lesbia sugiere un contexto helénico de Orfeo, Diana y sus ninfas. La isla de Lesbos es donde queda la cabeza de Orfeo, según la mitología. Darío ya había escrito un poema, «Lesbia» (1884) que ensalzaba su belleza, cuya cara era «más apuesta que Diana/ y más hermosa que Niobe» (p. 152). Las referencias a Diana y Acteón en este contexto aseguran que esta Lesbia es una de las ninfas de Diana.

Sin embargo, Lesbia vive en el siglo XIX. Sería difícil creer en ninfas en la actualidad. Así Darío incluyó sus descripciones sugestivas, las referencias mitológicas, y el sabio que trataba de dar apoyo «científico» por el testimonio de San Antonio y San Jerónimo a que las ninfas sí existían de veras. La solución pitagórica es que Lesbia es la encarnación de una ninfa de la mitología clásica. Esto también establece otra vinculación con Apolo, dios preferido de poetas, músicos y pitagoristas. El jardín, como en otros

13. En 1911 en Alemania, según Enrique Anderson-Imbert. «Rubén Darío and the Fantastic Element in Literature», *Rubén Darío Centennial Studies*, ed. Miguel González-Gerth y George D. Schade (Austin: Univ. of Texas Press, 1970), p. 100.

cuentos, crea un ambiente mágico ligado con la metemposicosis pitagórica y Apolo. Por ejemplo la ninfa en el estanque estaba acompañada de cisnes, los cuales llevan el carro de Apolo. Diana es la hermana de Apolo. Orfeo, en muchas versiones del mito, es el hijo de Apolo. Y en este cuento es un poeta, favorito de Apolo, el que se regala de la visión que tanto quería ver. Es conveniente para Apolo interceder con su hermana para arreglar este regalo.

Antes de perseguir el tema del jardín en estos cuentos, vale observar que en ninguno de ellos se encuentra el nombre de Apolo. Pero su presencia está siempre ahí, en el trasfondo. Uno ha de preguntarse ¿por qué Rubén quiere disimular u ocultar su fantasía apolínea? Por cierto esto no sería preciso si las vislumbres de Apolo fueran colocadas sólo como adorno preciosista, o evasión parnasiana o nostalgia romántica. Al fin y al cabo Apolo ha sido una figura bien conocida a generaciones de escritores. Pero si fuera no más que adorno poético ¿por qué no revelarlo más?

Acaso Darío sólo refleje aquí la bien conocida predilección de los dioses helénicos de vagar incógnito entre los mortales. Pero Darío es un gigante entre los escritores hispánicos, y merece más respeto. Además, estos cuentos tienen lugar en la sociedad moderna, no en la época helénica. ¿Qué gusto sentirá Apolo andando entre los infieles, arcaico, no adorado, olvidado? ... si no fuera por los poetas ... y neopitagoristas, como Rubén Darío.

En realidad, esto mejor se explica como una manifestación de un celoso y nuevo converso pitagórico, obsesionado con la clandestinidad del Orden Pitagórico. El distinguido Arturo Marasso Roca observó que en la poesía de Darío frecuentemente «hay una vislumbre de Pitágoras ... semio-culto»¹⁴. Los ancianos pitagoristas solían jurar prestar juramento secreto¹⁵. A ellos Pitágoras les parecía un ser semidivino¹⁶. Les fue prohibido aun mencionar el nombre de Pitágoras, ni el de la Sociedad¹⁷. Interesantemente, dicen que Pitágoras mismo refería al «Uno» (la mónada o el creador) como Apolo¹⁸, y este mismo Apolo era el dios central de los Pitagoristas¹⁹. Raymond Skyrme ha observado que Rubén creía lo mismo²⁰. Y Erika Lorenz escribió que Apolo y Pitágoras «van unidos en la concepción de

14. *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1954), p. 101.

15. Alister Cameron, *The Pythagorean Background of the Theory of Recollection* (Menasha, Wisconsin: George Banta Co., 1938), p. 32.

16. William K. C. Guthrie, *The Greek Philosophers from Thales to Aristotle* (New York: Harper and Row, 1960), p. 34.

17. Cameron, p. 32.

18. C. J. De Vogel, *Pythagoras and Early Pythagoreanism* (Assen: Van Gorcum and Co., 1966), p. 200.

19. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: Univ. of California Press, 1959), p. 171.

20. «The Pythagorean Vision of Rubén Darío in "La tortuga de oro"». *Comparative Literature Studies* (1974), p. 240.

Darío»²¹. Lo cierto es que la sociedad hispánica de esta época, especialmente en las Américas, estaba inundada de influencias ocultistas y esotéricas²², y el joven genio nicaragüense era especialmente abierto y vulnerable.

EL JARDÍN ENCANTADO

La estructura misma de los cuentos de Rubén refleja el concepto pitagórico del orden y de la unidad cósmicos. Raimundo Lida se ha fijado en este orden, observando que Rubén casi siempre construye un marco literario para cerrar sus cuentos, aunque frecuentemente es un marco bien complejo²³. El dualismo pitagórico está manifestado en las llamadas «tensiones interiores» unidas armoniosamente en sus cuentos. La afinidad de este estilo con estructuras pitagóricas quizás sea mejor relatada por Eduardo Neale-Silva, quien observó: «a menudo hay en los cuentos de Darío una especie de geometría que es a la vez periodicidad rítmica»²⁴.

Pero la geometría observada por Neale-Silva se relaciona más con el tiempo. La estructura geométrica de estos cuentos es fascinante porque ya se relaciona verdaderamente con el espacio. Se representa por el motivo del Jardín.

En estos primeros cuentos que acabamos de repasar, Rubén realiza algo más que una periodicidad rítmica. El en realidad edifica o manipula su espacio poético de tal manera que logra amplificar enormemente el impacto de los cuentos y ayuda en la creación de la suspensión en el lector de la incredulidad. Instintiva pero intencionalmente él ha llevado a cabo una técnica que toma del manantial de la psique humana.

El respetado filósofo francés Gaston Bachelard en su obra mayor *The Poetics of Space*, mientras investigaba la imagen poética, hizo hincapié en lo que llamaba la paradoja de una fenomenología de la imaginación, aquí descrito por Etienne Gilson:

How —with no preparation— can this singular, short-lived event constituted by the appearance of an unusual poetic image, react on other minds and in other hearts, despite all the barriers of common sense, all the disciplined schools of thought, content in their immobility?²⁵

21. *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*, tr. Fidel Coloma González (Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1960), p. 37.

22. Recomiendo dos estudios del hispanista italiano Giovanni Allegra: «Ermete modernista occultiste e teosofisti in Spagna, tra fine ottocento e primo novecento», *Annali Dell' Istituto Universitario Orientale*, 2 (1979), pp. 357-415; y «Sull' influsso dell' occultismo in Spagna (1893-1912)», *Vie Delle Tradizione*, supl. a Número 39 (feb. 1981), pp. 1-47.

23. «Los cuentos de Rubén Darío», pp. 155-207.

24. «Rubén Darío y la plasticidad», *Atenea*, 165 (1967), p. 202.

25. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, tr. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969), p. xiv. Otras citas dan la página en el texto y se refieren a esta edición.

El concluye que el espacio en la poesía no puede quedarse indiferente, porque se ha sido apoderando de la imaginación humana. Ciertas arquetípicas imágenes espaciales, llamadas por Bachelard «las Casas del Hombre», llevan valores humanos que permiten que la imagen poética «touch the depths before it stirs the surface» (p. XIX). La imagen de la casa es beneficiosa porque fomenta el soñar despierto y protege al soñador:

These virtues of shelter are so simple, so deeply rooted in our unconsciousness that they may be recaptured through mere mention, rather than through minute description... A poet's word, because it strikes true, moves the very depths of our being (p. 12).

El genio poético de Rubén se expresa en estos cuentos por su recurso de la imagen o estructura del Jardín, una íntima «Casa del Hombre» que parece caber bellamente en la categoría llamada «Miniatures» por Bachelard, las cuales están justa, estructural y pitagóricamente relacionadas con el microcosmos. Tales imágenes, según Bachelard, abren paso por entre barreras, estimulan valores profundos y son refugios de la grandeza que crean, puertas estrechas que se descubren, y nos llevan a mundos enteros (pp. 150-155).

Darío, como el poeta en «El pájaro azul», era un extranjero en el espacio y tiempo de su época: él ya escribió: «Detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer»²⁶. No se debe subestimar el genio innovativo de Darío: Anderson-Imbert, como Neale-Silva, se han fijado en la presencia de diseños geométricos en su ficción, y han aludido a que Rubén era bien adelantado en ese género²⁷. No hemos de ignorar tampoco la profundidad de la superstición e imaginación en este hombre que «creía en todo, hasta en las cosas más absurdas»²⁸.

Es evidente que, como Oscar Wilde o aun el mismo Claude Lévi-Strauss que dijo que los mitos se piensan a sí mismos en los hombres. Rubén trató de obligar en su narrativa que la vida imitara al arte. Su uso del ambiente mágico del Jardín en estos cuentos habrá sido de intención, y eso se apoya por su declaración en «Dilucidaciones» al principio de *El Canto Errante*: «Yo he dicho: es el Arte el que vence el espacio y el tiempo» (p. 792).

En su novela autobiográfica, *El oro de Mallorca*, se nota el efecto que tuvo el Jardín en Darío mismo (Benjamín Itaspés) mientras él miraba a un grupo de mallorquines en una huerta/jardín. Véanse cómo le parece crear un puente entre él y la fantasía de la «pagana Grecia»:

26. «Palabras liminares» de *Prosas profanas en Poesías completas*, 594.

27. «Rubén Darío and the Fantastic Element in Literature», p. 115.

28. José María Vargas Vila, *Rubén Darío* (Madrid: V. H. de Sanz Calleja, 1917), p. 88.

...en los valles en donde se abre la granada y da su miel el sexual higo, y cuelgan de las viñas las uvas que recuerdan la siesta del fauno mallarmano, y hay flores y espigas, y verdes hojas de maíz, no sorprendería ver surgir de repente allá un egipán, aquí una ninfa o hamadriana, a son de flauta de carizos como es consuetudinario en el mundo de las líricas y helénicas ficciones²⁹.

En estos primeros cuentos de Darío, el espacio del Jardín influye en el lector de una manera íntima. Bachelard mismo describe el proceso citando a Ramón Gómez de la Serna: «Doors that open on the countryside seem to confer freedom behind the word's back» (p. 222). El Jardín es un espacio íntimo, una imagen prístina que insinúa la existencia de una puerta imaginaria, una puerta que permite la salida a un mundo ensanchado de armonía y justicia pitagórica. Para Rubén es un escotillón de escape, un refugio contra este mundo y un puente u otro. Su efecto en el lector es de el tocar al instante las más profundas honduras de éste, haciéndole subconscientemente más susceptible para consentir una voluntaria suspensión de la incredulidad.

También vale la pena hacer notar que en todos estos jardines hay estatuas prominentes que dominan la escena inmediatamente antes de la transición desde realidad a fantasía. Estas son de monstruos helénicos: sátiro, fauno y centauro. Las estatuas sirven de expedidores o monstruosos barqueros que abren la puerta entre mundos para que brevemente se compenetren. Arturo Marasso observó que Darío perseguía la «penetración del helenismo en el mundo moderno»³⁰, y Raymond Skyrme ha concluido que los monstruos en sus poesías desempeñan un semejante papel simbólico³¹. Jaime Concha ya determinó que para Darío «la estatua es ... presencia pura del alma, alcanzada gracias a la fuerza creadora del artista»³². Y han dicho que Pitágoras relató que el sonido del batintín tocado era no más que el de un alma demoníaca presa adentro.

La naturaleza del alma anhela volar entre mundos. Pero, por estar presas en bronce o piedra, estas estatuas-almas del mago Darío no pueden volar entre un plano y otro. Ni siquiera pueden moverse. Así, por estar fijadas en el espacio, ¡ellas se trasladan fugazmente desplazando los planos o los universos mismos!

La técnica de Darío aquí es clásicamente pitagórica; en ella él usa su pensamiento (*nous*) para librar el alma (*psiquis*) del cuerpo. Lo hace analógica o metafóricamente en el microcósmico plano ficcional, pero simul-

29. Del texto reproducido por Allen W. Phillips, «*El oro de Mallorca: Textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío*». *Revista Iberoamericana*, 33 (1967), p. 482.

30. *Rubén Darío y su creación poética*, p. 209.

31. «The Pythagorean Vision of Reben Darío...», p. 236.

32. «El tema del alma en Rubén Darío», *Diez Estudios sobre Rubén Darío*, p. 64.

táneamente él realiza lo mismo en el plano macrocósmico, ya atrapando el alma del lector en su Jardín y su arte por un momento infinitesimal, ya trasladándola a otro mundo, en su creación idílica de un paraíso helénico de armonía pitagórica.

El espacio geométrico del Jardín crea un puente narrativo entre lo feo de la realidad y lo bello del cosmos ideal. Esto trae a la memoria el entusiasmo de Darío frente a la música de Wagner, en la que aquél creía edificar un puente entre la actualidad y un armonioso mundo superior.

Y el contraste o conflicto entre los dos mundos narrativos, separados por el Jardín dariano, demuestra un marcado dualismo pitagórico: a un lado quedan la realidad, el *ágape* judeo-cristiano, la tristeza, la clausura sofocante, lo artificial, el positivismo, el caos, lo feo; a otro lado la fantasía, el *eros* pagano, la alegría, la libertad, lo natural, el romanticismo, la armonía y el orden, y la belleza.

En «La historia de un picaflor», Plumas de Oro abandona su jardín, el cual es un refugio idílico protegido por una estatua de sátiro, y en seguida encuentra su muerte. En «El pájaro azul» los límites del jardín se alargan a ser un prado en la campiña. Y allí no hay ningún monstruo-guardián, sólo la promesa de una puerta ilusoria en los ojos de Niní. Cuando se le quitan éstos a Garcín, termina en tragedia.

Esto podrá sugerir que aunque la intimidad del Jardín sirve a Darío, su beneficio corresponde inversamente al tamaño del mismo Jardín. Si se alargan las fronteras del Jardín, hace aumentar la distancia a la Casa, y por consiguiente deja de ser Jardín, y se hace otra cosa. A un prado le faltan límites. Otros monstruos pueden residir allí. Y en la ciudad su contraparte es el Parque. Hay peligro en el lugar donde se compenetran dos universos. El Jardín dariano es íntimo, frecuentemente con murallas protectivas, más controlado. Le preside una estatua-guardián que provee un contexto helénico y protege al soñador. Pero el Parque carece de esa intimidad, hasta cierto punto. Queda más abierto, menos controlado, más susceptible a fuerzas ajenas y a veces extrañas o aun violentas. En su cuento «El hombre del árbol», Leopoldo Lugones encuentra un duende en el parque. Y Ernesto Sábato, en *El túnel*, lo puebla de un maniaco desdoblado.

El uso por Darío del espacio poético en estos cuentos es notablemente semejante a la técnica que mucho después usará Julio Cortázar, epitomada en cuentos como «Continuidad de los parques». Los parques de Cortázar también son lugares donde se compenetran mundos, pero son peligrosos. Bachelard admitió la existencia de un espacio hostil (p. xxi). Como Darío, Cortázar usaba su narrativa «bipolar» para crear un puente que hizo revelarse otro mundo, el de la super-realidad. Darío quiso trasladarse a sí mismo y al lector a un lugar mejor. Cortázar se trasladaba, en un exorcismo literario, a un lugar diferente. Esto recuerda a Bachelard:

The imagination separates us from the past as well as from reality; it faces the future ... If we can not imagine, we cannot foresee ... the poem which interweaves

ves real and unreal ... gives dynamism to language by means of the dual activity of signification and poetry ... With poetry, the imagination takes its place on the margin, exactly where the function of unreality comes to charm or to disturb —always to awaken— the sleeping being lost in its automatisms (p. xxi).

Uno no puede menos de reflexionar en la posible magnitud de la influencia de este uso narrativo del espacio poético de Darío en el cuento fantástico actual de Hispanoamérica. Pero otra parte los límites impuestos por el tiempo, impiden que persigamos ese hilo en este momento.

El arte narrativo de Darío parece emplear una manipulación del espacio poético que será discutida por Gaston Bachelard generaciones después. Y por la vinculación entre Darío y la contemplación de Bachelard, aun se sugiere otra afinidad entre Darío y las ideas de los teóricos estructuralistas de hoy. James Boon ha observado que no sólo los simbolistas, sino también el propio Lévi-Strauss se basan plenamente en la tradición platónica³³. Michel Serres, en *Hermès ou la communication* caracteriza a Bachelard como un tipo de Pitágoras moderno:

...the great original genius of our age, who forms the bridge between the «Middle Ages» of symbolism and the formal «Renaissance» characteristics of our time. The conjunction in his works of clear reflexive epistemology and a psychoanalysis based on the elements (Fire, Earth, Air, Water) is seen as a modern equivalent to the miraculous combination of mathematics and mythology which typified the Greeks³⁴.

Benoist sugiere que aun Michel Foucault pueda ser discípulo de Bachelard (p. 18), a quien Benoist describe como el «último romántico», y a la vez «el primer neoclásico» (p. 108).

El uso de Apolo por Darío parece caber bien en las ideas de Lévi-Strauss sobre el papel del mito en la clasificación. El uso del Jardín por Darío puede relacionarse con la invocación por Lévi-Strauss de los procesos primitivos o más básicos del pensar. Según Boon:

These processes occur in the act of overcoming a dilemma on one level of ordered experience by transferring the terms of the dilemma to another one (p. 22).

Es difícil ver una diferencia entre éste y la «analogía» de Darío, la ya mencionada por Octavio Paz. La analogía del Jardín que usaba Rubén semeja más a la de Mallarmé. Su contexto lo hace algo más. Y Boon ha

33. *From Symbolism to Structuralism* (New York: Harper and Row, 1972), p. 35.

34. Jean Marie Benoist, *The Structural Revolution* (New York: St. Martin's Press, 1978), p.

observado una semejanza entre la perspectiva de Lévi-Strauss y la de Mallarmé, citando a Lévi-Strauss:

Exactly like words in a language; in themselves, objects have a very blurred meaning (sens), almost empty; they really only take on meaning in a context. A word like «flower» or «stone» designates an infinity of very vague objects, and the word only takes on full meaning in the interior of a sentence (p. 74).

Y la disimulada fantasía apolínea en estos cuentos de Darío, fundada en la inmersión de Darío en lo pitagórico, provee al contexto para que tenga éxito el motivo del Jardín Encantado.

Uno podría inferir que Darío manipuló el espacio para aprovecharse del «significado» universal, el sugerido por la palabra «Jardín». Esto hace más vulnerable al lector respecto a los símbolos apolíneos y al lenguaje secreto y pitagórico de Darío, sus «significantes» que serán comprendidos y aceptados de buena gana por el lector iniciado. Estas breves meditaciones pretenden sugerir, no probar, una afinidad con las teorías estructuralistas actuales.

Lo manifiesto es que Darío sí disfrutaba de un talento de manipular el espacio poético para hacer aumentar la intimidad (y por consiguiente, según Bachelard, la inmensidad) de sus imágenes formales y abrir la puerta a otro plano más intensivo. Esto crea una explosión de iluminación, la cual toca o comunica con las honduras más profundas de nuestro ser. El entrelaza sus cuentos con imágenes disimuladas de Apolo o Pitágoras porque la catarsis que resulta de la resolución de estos simbólicos rastros semiocultos es magnificada y hecha más intensa por la anticipación formada por la influencia de la imagen pristina del Jardín en la psique del lector. Por eso el lector se hace creador y goza de la creación. Y la vinculación con las correspondencias pitagóricas y la vasta perfección geométrica de la cosmogonía pitagórica hace resaltar el significado a la inmensidad³⁵.

THEODORE W. JENSEN
(Eastern Montana College)
EE. UU.

35. Quisiera agradecerle a mi amiga y distinguida colega Ana María Hernández de López sus provechosos consejos.