

arte, ciencia y mito, civilización o vuelta a la Arcadia<sup>16</sup>. Darío tuvo que conformar su conocimiento de esta figura por muy diversos medios, y aunque en su empleo del mito pueden rastrearse todas las dualidades citadas, el Pan que predomina básicamente en él es el habitante del bosque, «ninfomaniaco» y musical, como símbolo de la vitalidad de la Naturaleza y como afirmación de su propio paganismo vital y de su personalidad de poeta; el Pan siempre vivo, que desmiente la leyenda de Plutarco. «Pan vive; nunca ha muerto. Las selvas primitivas/dan cañas a sus manos velludas, siempre activas,/siempre llenas de ardor», dice en el «Salmo de la Pluma» (1889)<sup>17</sup>; y en «Revelación» (1907) vuelve a repetir: «Pan, el gran Pan de lo inmortal, no ha muerto!»<sup>18</sup>.

Sin abandonar esta significación básica, a partir de Buenos Aires, paralelamente a la profundización tanto de su poética y de su cosmovisión como de su helenismo, Pan y sobre todo el bosque adquirieron una mayor complejidad y se insertaron en un sistema de imágenes más amplio. Es entonces cuando Darío hizo definitivamente suya la concepción analógica que está en la base de gran parte del romanticismo-simbolismo; comprendió, como él mismo dijo del joven Leopoldo Lugones, «lo que el Bosque es»<sup>19</sup>. Y el Bosque o la selva sagrada es un símbolo de la armonía de la naturaleza y también de la poesía; representa el corazón rítmico del universo y, como tal, entra en relación con la «mecánica celeste», el Sol-Helios y el Zodíaco de las constelaciones, con el Océano, la «vital Thalassa», y con «La Isla de Oro» en que se desarrolla el «Coloquio de los Centauros», la expresión más ambiciosa de esta cosmovisión, acaso el poema central de su etapa argentina: «el sátiro es la selva sagrada y la lujuria,/ une sexuales ímpetus a la harmoniosa furia;/ Pan junta la soberbia de la montaña agreste/ al ritmo de la inmensa mecánica celeste»<sup>20</sup>.

Sobre este fondo del Pan vivo y de la selva sagrada, se proyecta, como una contrafigura, el grabado de Moore; de ahí que Darío comience el

<sup>16</sup> *Sobre el tratamiento literario de Pan desde la antigüedad hasta este siglo*, cfr. Irwin, W. R.: «The Survival of Pan», PMLA, vol. LXXVI, n.º 3, June 1961, pp. 159-167; y sobre todo Merivale, Patricia: Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times, Cambridge, Harvard University Press, 1969, que, aunque está referido fundamentalmente a la literatura en inglés, contiene frecuentes alusiones a otras literaturas y algunos datos iconográficos, entre ellos el Pan Mountain de Moore.

<sup>17</sup> Darío, Rubén: Poesías completas Tomo II, Madrid, Aguilar, 1967, p. 911 (en adelante PC).

<sup>18</sup> El canto errante, en PC II, p. 713. Para un tratamiento general de la figura de Pan en Darío cfr., además de Marasso, Arturo: Rubén Darío y su creación poética, Buenos Aires, Kapelusz, 1954; Hurtado Chamorro, Alejandro: La mitología griega en Rubén Darío, Madrid, La Muralla, 1967, pp. 132-144; y Fiore, Dolores A.: Rubén Darío in Search of Inspiration (Greco-Roman Mythology in his Stories and Poetry), New York, Las Americas Publishing Co., 1963, pp. 116-129.

<sup>19</sup> «Lo que encontré en 'Las Montañas del oro'» (El Tiempo, 26 de noviembre 1897), OC IV, p. 901.

<sup>20</sup> «Coloquio de los Centauros», Prosas profanas, PC I, p. 577.

«Frontispicio» aludiendo a la leyenda de Plutarco, reconociendo esta vez que «las voces que un día anunciaron su muerte, no mentían». En su descripción del Pan muerto, brazos, ojos y boca, todos los sentidos vitales e instrumentos del placer, tan presentes en su literatura erótica, tan importantes en sus figuraciones del Pan vivo y de otros seres mitológicos representativos de las fuerzas sensuales, como sátiros y centauros, están invertidos: los «brazos de momia» han sustituido a los brazos aptos «para portar las ninfas rosadas en los raptos»; «la cabeza sin ojos», a los «ojos chispeantes» que miran a las ninfas desnudas o los actos amorosos de los afortunados dioses que poseen a Leda; «las secas mandíbulas», «la boca sin labios», «su boca que tanto supo de risa, de beso y de mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento». No hay duda de que Darío vio en el Pan dibujado por Moore una representación de la muerte, aun de la propia muerte física, de la cesación de los placeres de los sentidos y especialmente del sexo, que le hacían sentirse vivo, pues como dijo en *El Oro de Mallorca* (1913): «Tengo esos ojos ansiosos de bellos espectáculos, esta boca sedienta de los gratos gustos, estas narices que buscan aspirar deleitosos perfumes, estas orejas que tienden a todos los armoniosos sonidos, este cuerpo que se va hacia los contactos agradables a más del sentido del sexo, que me une más que ninguno a la palpitación atrayente y creadora que perpetúa la vitalidad del universo»<sup>21</sup>. No puede dejar de observarse, además, que Darío se detiene a describir especialmente la boca del Pan muerto, que propicia otras asociaciones literarias o puramente arquetípicas: cuando dice que del soplo en la siringa también muerta «brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos» y enseguida repite la frase «lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral», parece estar haciéndose eco del famoso título de Victor Hugo *Ce que dit la bouche d'ombre*; y no es difícil relacionar a su vez esta boca de Pan o de sombra con la entrada en el mundo del misterio o con la puerta del infierno.

Si el Pan vivo habita o es la montaña-selva sagrada, el Pan espectral habita o, más exactamente y de acuerdo con el grabado de Moore, es la Montaña de las Visiones. Estas dos figuras y estos dos paisajes culturales resultan inseparables, pues en último extremo no son sino representaciones del dualismo vida-muerte, que en Darío casi siempre remite a la imagen de la luz y la oscuridad. En el bosque sagrado, bajo la luz del Sol-Helios, el son de la flauta de Pan hace danzar a las ninfas y a los sátiros y su soplo es, como dice el verso de «Estival», «el que todo enciende, anima, exalta»; en la Montaña de las visiones, al helado soplo

<sup>21</sup> *El Oro de Mallorca, en Darío, Rubén: La isla de oro/El Oro de Mallorca, ed. Luis Maristany, Barcelona, J.R.S., 1978, p. 110.*

de la jeringa muerta y bajo la pálida luz de la Luna suelen verse danzar «a la Locura que deshoja margaritas y a la Muerte, coronada de rosas». La personificación de abstracciones en figuras femeninas y la asociación de éstas con flores es muy antigua; el que Darío presente, además, a la Locura y la Muerte danzando no es casual. La danza suele ser en él una expresión más de la exaltación pánica, de la alegría del sexo y del ritmo analógico, una celebración o invitación a la vida, a sumarse al coro de las gracias (las ninfas) y de los sentidos (los sátiros), y un medio de conectar con la armonía cósmica. Por el contrario, en el «Frontispicio» habla de una «danza de muerte», de una «danza macabra», en la que el misterio (y el sexo como una parte más de él) invita a la perdición y al dolor. Esto puede explicar que termine la tercera parte con una alusión a las ninfas, identificadas, como en otros textos suyos, por los precisos detalles de «la cadera» y «la risa» que atraen a los ojos y a los oídos a través del bosque; pero estas ninfas no son simplemente mujeres tentadoras, sino verdaderamente fatales, ménades enloquecidas o enloquecedoras, el componente sexual de ese «temible, misterioso, peligroso recinto» que es la Montaña de Pan.

¿Temible, peligroso y al mismo tiempo fascinante para quién? ¿Hay alguien al que atraen con especial fuerza las profundidades del misterio y del sexo, y al que amenazan concretamente la Locura y la Muerte? Sin duda Darío está señalando al joven poeta que hace su aparición en la última parte, ya completamente fuera de la escena del grabado; de esta manera termina conectando definitivamente la misteriosa Montaña de Pan con el tema del arte y del artista, que puede considerarse como su tema central, pues constituyó la manera que él tuvo de entender y de dignificar su propia vida y una fuente constante de imágenes para su literatura. Es dentro de su mitificación del artista, de su concepción del arte como religión y de su sacralización de la Belleza, donde la imagen del Bosque cobra todo su sentido: representa la Belleza y el camino espiritual seguido por el artista, el templo vivo donde habitan los dioses y al que peregrinan los poetas. Y en sus dos variantes de selva sagrada y de Montaña de las Visiones, puede entenderse como la doble cara de la iniciación artística: lugar de belleza y misterio, de revelación y búsqueda, de ensueño y pesadilla, de salvación y perdición.

En el momento en que escribe el «Frontispicio», su experiencia y prestigio permitían a Darío presentarse como un poeta iniciado en los secretos de la Belleza o el Misterio, como alguien que ha estado ya en la Montaña de las Visiones, que se cuenta entre los que saben «las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral», y que por ello «ve venir» al joven poeta, prevé lo que le espera y puede aconsejarle. Un iniciado, esto es, un visionario, un profeta y un maestro, imágenes