

medio de la noche») y en imperativos («Mirad sus brazos de momia..., mirad su cabeza sin ojos.... Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis...»), que aquí no son sólo las apelaciones al lector que animan tan frecuentemente las prosas de Darío, sino auténticas mostraciones, invitaciones a ver con los ojos o con la imaginación. La tercera parte y sobre todo la cuarta, que empieza con el pronombre personal y una visión propia: «Yo veo venir al caminante joven con la alforja y la lira...», continúan la descripción, pero introduciendo figuras no presentes en el grabado, e incluso inician una narración, de acuerdo a la tendencia del imaginario, tan fecunda literariamente, de inventar historias a partir de un cuadro. En todo caso esta división no compromete el sentido unitario del texto, un sentido que nace del vínculo que Darío estableció entre el tema del misterio y el del arte, entre la Montaña de Pan y la figura del poeta.

En su etapa argentina, y muy concretamente en los dos años largos anteriores a la publicación del «Frontispicio», Darío vivió el misterio como una intensa experiencia, que, como todas las suyas, fue al mismo tiempo vital y literaria: participó en círculos ocultistas, teosóficos y espiritistas, continuando su «iniciación» emprendida hacia 1890 en Centroamérica; estudió y difundió la obra de investigadores y artistas de lo oculto y llevó esos temas a su propia literatura. Entre los escritores incluidos en *Los raros*, escritores que él consideraba «diferentes» de la sociedad y la literatura de su tiempo por razones de excelencia o de novedad o de simple marginalidad, hay muchos que fueron escogidos por la razón principal y a veces única de haber explorado temas tabú referentes al sexo, las anormalidades psíquicas, los sueños, la muerte o el más allá. Éste parece ser precisamente el caso de aquellos a los que dedicó artículos durante 1894, cuando comenzó a utilizar el título «Los raros» y a anunciar la próxima publicación del libro: Edgard Allan Poe, el conde de Lautréamont, Léon Bloy, Jean Richepin, Rachilde y el conde Matías Felipe Augusto de Villiers de L'Isle Adam⁸. No se suele advertir que en estos artículos Darío hizo continuas interrelaciones artísticas, comparando a los escritores con artistas plásticos igualmente «raros», dejando observaciones sobre las ilustraciones de sus libros, introduciendo incluso alguna «écfrasis»: del libro *Sueur de sang*, de Léon Bloy, informa que «fue ilustrado con tres dibujos de Henry de Groux, macabros, horribles, vampirizados»⁹; al hablar de *Las rimas de gozo*, de Théodore Hannon,

⁸ Sobre el orden de publicación de los artículos de *Los raros*, ver las informaciones, no siempre claras y coincidentes, de Barcia, Pedro L.: «Introducción» a *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires), Tomo I, La Plata, Universidad Nacional, 1968, pp. 51-52; y de Torres, Edelberto: *La dramática vida de Rubén Darío*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, pp. 392-393.

⁹ *Los raros*, OC II, 329.

cita el «abracadabrante aguafuerte» de Félicien Rops que le sirvió de frontispicio¹⁰, un pintor difundido gracias a la crítica artística de Jorys Karl Huysmans, que a Darío le recordaba, a su vez, la poesía de Jean Richepin y al que consideró como el único artista equivalente a la perversa Rachilde: «un compañero tiene, sin embargo, Rachilde, pero es un pintor, un aguafuertista, no un escritor: Félicien Rops. Los que conozcan la obra secreta de Rops, tan bien estudiada por Huysmans, verán que es justa la afirmación»¹¹; y hablando del drama *Madame la Mort*, de la misma Rachilde, describe «el dibujo macabro» del «visionario» Paul Gauguin que lo ilustra en términos comparables al Pan espectral del «Frontispicio»: «Un fantasma espectral en un fondo oscuro de tinieblas. Se advierte la anatomía de la figura; un gran cráneo; el espectro tiene una mano llevada a la frente, una mano larga, desproporcionada, delgada, de esqueleto; se miran claramente los huesos de las mandíbulas; los ojos están hundidos en las cuencas...»¹². Paralelamente y desde su misma llegada a Buenos Aires, Darío empezó a publicar en la prensa su más importante serie de cuentos de misterio, que interrumpió bruscamente en 1895, año en que –según los datos de que disponemos hasta hoy– apenas publicó un solo cuento¹³. Esta disminución, tras una década de labor narrativa regular, puede explicarse por su dedicación cada vez más exclusiva a la preparación de *Los raros* y de *Prosas profanas*. En cuanto a su abandono temporal de los temas de misterio, probablemente tuvieron bastante que ver en ella los graves trastornos que el trato con lo oculto le estaba ocasionando: terrores nocturnos e insomnios, que unidos a su mucho trabajo, a sus conocidos «excesos», especialmente con el alcohol, al deterioro de su salud y de sus nervios, le llevaron ya entre 1894 y 1895 a necesitar períodos de descanso y reclusiones en hospitales

¹⁰ Ibid., 428.

¹¹ Ibid., 368.

¹² Ibid., 370.

¹³ Cfr. las notas de Mejía Sánchez y, sobre todo, las adiciones de Valle-Castillo a la citada edición de *Cuentos de Darío*. Enrique Anderson Imbert, en el capítulo «El cuento fantástico» de su libro *La originalidad de Rubén Darío*, observó que «en los años 1893-94 no sólo Darío escribió el mayor número de cuentos, sino que entre ellos aparecieron los temas de más novedad: misterios, magias, milagros, espectros de muerte, anomalías psíquicas y experimentos con el tiempo» (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 226), y elaboró una larga lista de investigadores y escritores de lo oculto que influyeron en tales cuentos, junto a estos pocos dibujantes y pintores: «A. Beardsley, W. Blake, J. Bosco, Bruegel el Viejo, P. Gauguin, J. I. Grandville, H. de Groux, V. Hugo (sus dibujos), E. Munch, G. B. Piranesi, O. Redon, F. Rops, J.L.W. Turner» (p. 227, nota 6). Aunque reconoce que la nómina es «incompleta y desordenada», son casi todos nombres significativos para la literatura, no sólo narrativa, de Darío, a los que cabría añadir, entre otros y con una influencia muy específica, a Sturge Moore. Para todo este tema resulta también fundamental la edición de Ángel Rama de *Darío, Rubén: El mundo de los sueños*, Barcelona, Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1973.

de Buenos Aires o de la isla de Martín García, convalecencias reales, por supuesto, pero al mismo tiempo muy literarias, que le hacían identificarse aún más con figuras como la de su admirado Verlaine, el *pauvre Lelian*, tan asiduo de los hospitales. Años después, en su *Autobiografía* (1912), se refirió a su dedicación a las ciencias ocultas en la Argentina: «Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos (...), no he seguido en esa clase de investigaciones por temor a alguna perturbación cerebral»¹⁴. Todos los que se han ocupado del asunto han señalado que en Darío se da al mismo tiempo una profunda atracción y un profundo temor por el mundo del misterio, y que su espíritu naturalmente supersticioso entró en contradicción continua tanto con las creencias tradicionales de la Iglesia católica, a las que trataba de alguna manera de mantenerse fiel, como con su propia razón y con la autoridad de la ciencia, que lo inclinaban al escepticismo.

En el grabado de Moore la representación del misterio va unida al mundo de la mitología, parte imprescindible del culturalismo de Darío, y más en concreto al dios Pan, figura de la que nos interesa recordar aquí sólo tres aspectos conocidos: su visión pastoril, como dios de incansable actividad sexual y aficionado a la música, perseguidor de ninfas y tocador de flauta, dos actividades que se identifican en la historia de Syrinx o Siringa, la ninfa perseguida, convertida en caña y transformada en flauta; la etimología popular que relaciona su nombre con la palabra griega *pan*, «todo», y que fue aprovechada por distintas filosofías panteístas para hacer de él un símbolo del carácter sagrado de la naturaleza; y sobre todo la leyenda de su muerte contada por Plutarco en el diálogo «De defectu oraculorum», según la cual, en tiempos del emperador Tiberio, se extendió por las islas del Egeo el grito «el gran Pan ha muerto»¹⁵. Este relato provocó, a su vez, una larga serie de interpretaciones desde que en el siglo IV Eusebio de Cesarea, aprovechando la coincidencia cronológica, pusiera en relación el anuncio de la muerte de Pan, síntesis del paganismo, con el nacimiento de Cristo y el comienzo de una nueva era. Por su parte, los pensadores y escritores decimonónicos hicieron uso constante de Pan y de su oponente arquetípico Apolo, o de la relación entre Pan y Cristo, así como de la doble leyenda «Pan ha muerto» y «Pan vive todavía» para expresar los conflictos que ellos sentían tan agudamente: materia y espíritu, paganismo y cristianismo, naturaleza y

¹⁴ OC I, pp. 133-134. Cfr. Torres, Edelberto: ob. cit., p. 355-361 y 371; y Fernández, Teodosio: Rubén Darío, Madrid, *Historia 16-Quorum-Quinto Centenario*, 1987, pp. 55-58.

¹⁵ Plutarco: «La desaparición de los oráculos», Diálogos píticos, en *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. VI, ed. F. Pordomingo y J. Antonio Fernández, Madrid, *Gre-dos*, 1995, p. 385.