

EL "RESPONSO" A VERLAINE Y LA ELEGÍA PASTORIL TRADICIONAL

LOS LECTORES de Rubén Darío, al paso que seducidos por la extraordinaria musicalidad de su "Responso", poema escrito, como se sabe, en enero de 1896 al saber la muerte de Verlaine, han quedado perplejos ante otros aspectos del poema —perplejidad que no disipa el conocido comentario posterior de Darío:

Hago ver las dos faces de su alma pánica: la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente.¹

En particular ha causado extrañeza esa cruz cuya aparición inesperada en el penúltimo verso del poema ha hecho dudar si Darío, al intentar su doble propósito, no habría descoyuntado la composición.² Pero si la cruz desentona con el ambiente pagano de toda la primera parte, esa "negra montaña de las Visiones" que surge de manera imprevista en la sexta estrofa parece desentonar con ambos. En ella se ha fijado menos la crítica y sin embargo es en ella, a nuestra manera de ver, donde hay que buscar la clave del poema y la base de su cohesión artística. Esperamos mostrar que en esa sexta estrofa, después de desvanecida una insinuación demoníaca, se abre una dimensión teosófico-pitagórica en la que quedan sublimados tanto lo pagano como lo cristiano.

Ha señalado Marasso³ la procedencia del bello rosario de fragmentos antiguos que forman las cinco primeras estrofas. Arte apolíneo bajo la advocación del "liróforo celeste" del primer verso, es una idealización de la faz del alma verleniana que da a la carne. La tristeza de esa alma, apenas evocada, se esfuma en un ambiente epicúreo, de luz primaveral y ofrendas florales. Si en ese mundo acecha la malignidad,

¹ *Historia de mis libros en Obras completas* (Madrid, 1950), I, p. 211. La palabra "paralelamente" alude al título de un libro de Verlaine.

² Un resumen de la crítica sobre este y otros aspectos del poema se halla en A. J. Carlos, "La cruz en el 'Responso a Verlaine'", *Hispania*, XLVIII (1965), pp. 226-229.

³ *Rubén Darío y su creación poética*, ed. aum. Buenos Aires, s. a., pp. 128-132.

la negrura del cuervo queda pronto conjurada por las notas armónicas de Filomela.

Pero en la sexta estrofa asoma otra negrura mucho más densa:

De noche, en la montaña, en la negra montaña
de las Visiones, pase gigante sombra extraña,
sombra de un Sátiro espectral;
que ella al centauro adusto con su grandeza asuste;
de una extra-humana flauta la melodía ajuste
a la armonía sideral.

Y huya el tropel equino por la montaña vasta;
tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz;
y el Sátiro contemple sobre un lejano monte
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte
y un resplandor sobre la cruz!

Hay triple fondo de negrura: en la oscuridad de la noche, sobre lo negro de la montaña, se extiende la sombra gigante del Sátiro. Y aunque todo va cediendo a la luz, piden explicación esa turbación, esa amenaza, a la postre vencida, de fuerzas oscuras.

Antes de intentarla, fijémonos un momento en lo que era entonces Verlaine para Darío. Ya se sabe que el poeta francés encarnaba para él no sólo un ideal estético sino una serie de conflictos síquicos y morales que asimilaba a los propios, aunque de hecho sólo coincidiesen en parte: anhelo del bien y fascinación del mal, exaltación espiritual y lujuria desbordada, malogro de una vida por asechanzas de los hombres y del demonio y su redención sólo por el arte. La fraternidad síquica se entrevé en un artículo de *La Nación*, redactado, lo mismo que "Responso" bajo el impacto de la muerte de Verlaine y recogido después en *Los raros*, al hablar Darío del "doloroso cariño que junté a la grande admiración por mi triste maestro".⁴ Sentía una doble solidaridad con aquella vida: la del artista y la del hombre. Podía consolarse por la pérdida del poeta pensando, con indudable sinceridad, que su obra permanecería y su ejemplo sería fructífero: "Mueres en un instante glorioso: cuando tu nombre empieza a triunfar, y la simiente de tus

⁴ Citamos por la primera edición de *Los raros*, Buenos Aires, 1896. Suprimida en las posteriores es esta frase de la semblanza de Verlaine: "Vayan, pues, estas líneas, como ofrenda del momento, ya que nuestro diario ha tenido, conforme con sus tradiciones intelectuales, la idea de no dejar pasar como un suceso cualquiera la pérdida que ayer ha sufrido el arte humano" (p. 30).

ideas, a convertirse en magníficas flores de arte, aun en países distintos del tuyo", escribe en el artículo de *La Nación*, pensando sin duda en él mismo como heredero hispánico del maestro.⁵ Pero en un plano humano ha debido de sentir como en carne propia el acabarse de aquella vida.⁶

Es evidente que el poeta elegíaco, al enfrentarse con la muerte, lo hace no sólo para llorar al desaparecido, sino para reconciliarse con la mortalidad como ineluctable condición humana, y especialmente desde el romanticismo para acá, como condición personal y propia. Si juntamos al conocido temor de Darío a la muerte, su honda empatía con Verlaine, no dudaremos de que se trata en "Responso" tanto de él mismo como del poeta francés. La emoción con que se refiere en el artículo de *La Nación* a las "pesadillas espantosas y visiones" de que sufría Verlaine, confirma su participación en la extraña visión de las dos últimas estrofas de "Responso". La confirma también el no dar firmeza y precisión a la relación de Verlaine con Pan y a la de los dos con el Sátiro espectral. "¡Panida! Pan tú mismo" no es corrección

⁵ *Op. cit.*, p. 27.

⁶ En un recuerdo de Darío escrito con motivo de su muerte, leemos lo siguiente: No ha habido en el siglo de Baudelaire (y en el caso empleo expresamente este nombre) un poeta más angustiado que Darío, por el enigma del mundo y los misterios de la muerte. En su sombra, ya fuese bajo la luna melancólica, como bajo el sol triunfal, veía perennemente la mortaja inseparable de sus pasos. Y así, en sus necrologías de los grandes escritores, juntábase la sinceridad de su admiración al estremecimiento de su atormentado espíritu para improvisar sus frases más hondas, más vibrantes, más aladas. En un mes de Enero de hace muchos años, varios amigos nos habíamos reunido con objeto de retratarnos. Un repórter de *La Nación*, que sabía dónde estábamos, telefoneó a Darío que Verlaine había muerto y que se esperaba su artículo. Schiaffino, Escalada, Leopoldo Díaz, Belisario Montero, Ballerini, Della Valle, de la Córcova, todos se pusieron a comentar la vida y la obra del poeta. Sólo Darío no hablaba; no volvía de su asombro; escuchaba sin comprender, con angustia no fingida, estupefacto cual si estuviese en presencia del cadáver. Callado durante el resto del día, pedía algún libro para buscar un dato; y silenciosamente improvisó la intensa oración fúnebre. Luego volvió a su mutismo, y esa noche más que nunca esperó sin acostarse la luz del alba, acariciado sin duda por los ritmos de su Responso. Vivía entonces en mi barrio, y a la siguiente tarde se me presentó con un aire de misterio que me era muy conocido. "Qué trae de nuevo el conspirador", le dije: sin contestarme, tiró de su bolsillo la hoja y se puso a recitar: "Padre y maestro mágico, liróforo celeste..."

Aquel hombre, artista en todo, tenía verdaderas ternuras para sus pasiones literarias; aún me parece oírle el acento conmovido de la voz trémula; nunca un reverente silencio, fuera roto ante mí por una más hermosa y singular armonía! Y nunca un poema de Rubén Darío fue discutido con mayor saña.

De "Rubén Darío" por Ángel de Estrada (hijo), *Nosotros*, X (1916), pp. 173-174.

retórica sino auténtica ambigüedad. De ello se deduce que Darío, tenga o no plena conciencia de ello, es reacio a la apoteosis de su maestro. No se conforma con dejarlo escapar del plano humano porque es en ese plano donde al tratar de él está tratando de sí. Por los intersticios de esa relación inestable —identidad, no-identidad— entre Verlaine, Pan y el Sátiro espectral, se filtra la subjetividad del propio Darío.

Resulta entonces notable su empeño en eliminar todo acento expresamente personal, impresionante también esa serenidad, amenazada pero no rota en la penúltima estrofa. Ante la muerte de Verlaine algo ha permitido a Darío superarse a sí mismo —y creemos que es el haberse acogido al sostén que le brindaba una tradición literaria: la de la elegía bucólica. Que la conocía, desde mucho antes, en sus fuentes antiguas, está comprobado.⁷ En la estructura esencialmente mítica de esa tradición halló una pauta para la plasmación de su emoción y un esquema capaz de adaptarse a necesidades expresivas derivadas de otras preocupaciones suyas.

Con ese Pan que en “Responso” mediatiza la relación de Darío con Verlaine, se valía el poeta de un símbolo oscilante y polivalente que supo manejar con maestría. Según el caso, podía encarnar Pan lo sensual primigenio o la capacidad de creación musical y poética emanada de las fuerzas de la naturaleza, podía asociarse con lo maligno y diabólico o con una posibilidad de salvación cristiana. No ocupaba Pan un lugar central en la tradición elegíaca pastoril, pero sí solía surgir en relación con la transmisión del arte del difunto a la posteridad.⁸ En el voto de

Que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya
en amorosos días, como en Virgilio, ensaya,
tu nombre ponga en la canción,

hay una alusión al rasgo mencionado envuelta en un recuerdo a la primera égloga virgiliana; apunta otra alusión más al propio Darío como heredero de Verlaine. Las visitas de Pan al moribundo o difunto se recuerdan, en una probable reminiscencia de la décima égloga virgiliana, en el deseo de “que el fúnebre recinto visite Pan bicornes”.⁹

⁷ Ver E. Mejía Sánchez, “Las humanidades de Rubén Darío”, en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*. México, 1956, p. 252.

⁸ En el Idilio 1º de Teócrito, por ejemplo, se le llama para que acuda a recibir la siringa del moribundo Dafnis.

⁹ En la elegía tradicional figura Pan a veces entre los que vienen a visitar al moribundo o a participar en el duelo por su muerte. Es el caso de la décima égloga

Pero el rasgo más notable de "Responso", la tendencia a convertir el propio difunto en el dios, a invocar a Pan en la persona de Verlaine, no tiene, que sepamos, antecedentes pastoriles; en cambio representa un cruce con la moda decimonónica de las letanías poéticas dirigidas a figuras profanas. (Toda la primera parte del poema es, de hecho, más letanía que responso.) Y al revés, el atribuir mortalidad a ese dios, es sin duda recuerdo a las leyendas muy a la vista en la época sobre la muerte de Pan al iniciarse la era cristiana. Pero con ello, a la vez, se acerca Darío al mito esencial de la elegía pastoril: el de la muerte de un dios, símbolo de la vegetación primaveral que cede ante el asalto del verano. Adonis o Dafnis muere, pero después de pasar los seis meses de los calores estivales en la región infernal, volverá a nacer, rasgo que da una característica nota final de "sursum corda" y hasta de júbilo a la lamentación tradicional y que desde Virgilio suele fundirse con el apoteosis del difunto.¹⁰

Surge aquí, sin embargo, otra divergencia fundamental entre "Responso" y el bucolicismo elegíaco: no sólo falta el treno tradicional sino que hay interdicción expresa del llanto.¹¹ La serenidad, que en la elegía tradicional sólo se consigue al final, como consecuencia bienhechora del desconsuelo que se ha expresado —y exprimido— antes, aquí está alcanzada desde el principio, y en cambio se ve turbada después. Diríase que Darío ha invertido el orden tradicional, y esto porque habrá querido no sólo conmemorar sino, a la vez, modernistamente, recordar en sus diversos aspectos el arte verleniano. Pero de hecho no hay inversión sino ampliación. Detrás de esa sexta estrofa está el mítico descenso a la región infernal y en la séptima, en cambio, se percibe la nota tradicional de "sursum corda". Diríamos pues que Darío, si bien amplía el marco tradicional, acata lo esencial, es más, se entrega confiado a la dirección impuesta por el bucolicismo elegíaco antiguo, cuyo es-

virgiliana donde visita a Galo, pasaje que sabemos impresionó a Darío, puesto que cita un verso de él (el 27) en latín en 1889. Ver "El libro *Asonantes* de Narciso Tondreau", reseña incluida en R. Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile*. Santiago, 1934, p. 288. No deja de ser curiosa, por otra parte, esta visita de Pan al sepulcro de quien ya se ha dicho que es él. Por lo visto concedía Darío un valor más que nada ornamental a ese fragmento y no asociaba ese Pan con el destinatario del poema.

¹⁰ En la quinta égloga, el mito tradicional de Dafnis recubre una lamentación sobre la muerte de Julio César, fundiéndose el júbilo final con el apoteosis de éste.

¹¹ "Que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto, / sino rocío, vino, miel." Ve Marasso en estos versos una posible alusión, a través de J.-M. de Hérédia, a la *Antología griega*.

quemada de descenso seguido de ascenso, es pauta esencial de su función consolatoria.

Más que nada se comprueba esto examinando una olvidada página dariana evidentemente relacionada con el poema. Dos meses antes de escribir "Responso" publicó Darío un trozo llamado "Frontispicio del Libro de los Raros", el cual no volvió a publicarse ni en la primera edición del libro, que apareció un año después, ni en otra alguna.

Citaremos lo esencial del texto:

Pan, el divino Pan antiguo, se alza en primer término. Mas como las voces que un día anunciaron su muerte no mentían, ese Pan que se alza en medio de la noche, en la negra montaña hechizada de luna, es el dios-aparecido... Mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos.

La Montaña de las visiones, impregnada del aliento de la noche, alza sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes... La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan sólo pueden saber 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.

La luna hechiza con su pálido riego de luz, el temible, misterioso, peligroso recinto, en donde suele verse danzar, al fulgor enfermizo, a la Locura que deshoja margaritas, y a la Muerte, coronada de rosas.

...

Yo veo venir al caminante joven, con la alforja y la lira... Viene con la hermosa cabellera húmeda todavía porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne marmórea; y así viene, camino de la negra montaña!

Corro, corro hacia él, antes de que llegue al lugar en donde se alza, en el imperio de la noche, la cabeza sin ojos: "Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones, en donde tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados; porque allí está el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistos..."

El caminante joven, con la alforja y la lira, cual si no escuchara mi

voz, no detiene su paso, y a poco se pierde en la Montaña, impregnada del aliento de la noche y hechizada por la Luna.¹²

Un mismo mito, el de la muerte de Pan, está a la base de ambos textos; este Pan está indudablemente enlazado con el Sátiro del poema. Pero hay una diferencia fundamental: el Sátiro ha pasado más allá de la muerte; este Pan, no. Aquél es sólo espectral, éste a la vez espectral y muerto —un muerto macabro y repulsivo. Si bien la muerte de Pan es un supuesto de "Responso", descansa el dios tranquilamente en medio de un paganismo sonriente y exento, además, de toda conciencia del pecado. En "Frontispicio", su muerte está envuelta en misterio y vista con horror. Hay misterio también en la segunda parte de "Responso", pero lo esencial es que allí Darío ya está de vuelta del horror.

El Pan de "Frontispicio" es claramente maligno y demoníaco; la montaña de las Visiones poblada de "espíritus errantes y sollozantes" es un avatar del infierno, cuyos arcanos traen peligro de locura y muerte. Sobre la atracción del culto estético del mal profesado por los escritores "raros" que iban a figurar en la colección, se cierne en ese trozo introductorio una conciencia cristiana del pecado que se arredra ante lo diabólico porque sabe que el salario del pecado es la muerte —muerte tanto espiritual como física.¹³

En la figura del joven caminante, un conocido motivo pictórico, el de Hércules en la encrucijada, aparece bajo un signo estético a la vez que moral. Es el artista al inicio de su carrera a quien la vida y el amor sonríen, pero que renuncia perversamente a ellos porque le atrae irresistiblemente un arte que es vía de penetración a lo vedado.

Se enfrentan aquí dos visiones estético-morales, la de un arte epícu-reo-apolíneo y la de otro simbolista-decadente. A diferencia de lo que pasa en "El reino interior", poema coetáneo pero más superficial, no permanece el poeta indeciso, sino que interviene con extraña agitación para apartar al joven caminante de la negra montaña. Su alarma recuerda palabras posteriores de Darío sobre la fascinación que sentía por el ocultismo en los días de Buenos Aires:

¹² *Revue illustrée du Rio de la Plata*, nov. de 1895, pp. 178-179. No se menciona este escrito ni la revista en que se halla en Emilio Carilla, *Una etapa olvidada de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, 1967. Lo reproduce E. K. Mapes en *Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos de periódicos de Buenos Aires* (Nueva York, 1893), pp. 79-80.

¹³ Recordemos que Darío dice de Verlaine, siempre en el artículo de *La Nación*, que "ese carnal pagano aumentaba su lujuria primitiva y natural á medida que acrecía su concepción católica de la culpa". *Op. cit.*, p. 27.

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. Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial.¹⁴

Y se pone a recordar casos espantosos sucedidos a él mismo para luego afirmar:

No he seguido en esa clase de investigaciones por temor justa a alguna perturbación cerebral.

En la figura de ese joven caminante está retratado tanto el mismo Darío como Verlaine. En lo que atañe a éste,¹⁵ recordemos que al tratar en *Los raros* de Moréas, dice Darío que entre las flores del mal que inesperadamente brotan en su jardín, se hallan “las huellas del pie hendido de Verlaine. Por allí ha pasado Pan o el demonio”.¹⁶ La dualidad Pan-Verlaine se convierte así en trinidad con la adición del diablo. Que el extraño sátiro espectral sea versión de Satanás no ha de sorprender a quien recuerde que muchos de los atributos de Pan pasaron al Lucifer de los cristianos.¹⁷

El Sátiro espectral cuya sombra pasa por la montaña de las Visiones, es la única huella que ha dejado el satanismo de Verlaine en “Responso”. Es un Satanás en vías de redención y la gracia que le lleva a ella es la de la música. Aquí reaparece el Pan “Portador —no quebrantador —de normas” de que nos habla Erika Lorenz en su libro

¹⁴ *Historia de mis libros*, ed. cit., p. 133.

¹⁵ Recordemos que en la primera edición de *Los raros*, a la que este *Frontispicio* de seguro iba destinado, aunque después fue sustituido por un prólogo distinto, la semblanza de Verlaine es la que sigue inmediatamente. En ediciones posteriores pasó a ser la cuarta. —No se alude sólo al Verlaine saturnino y satánico en *Frontispicio*, sino también al suave y sonriente. El joven poeta que viene “con la hermosa cabellera húmeda todavía, porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora” recuerda al poeta de “Green”, uno de las *Romances sans paroles*: “J’arrive tout couvert encore de rosée / que le vent du matin vient glacer à mon front.”

¹⁶ Citamos este ensayo por la segunda edición, Barcelona, 1905, p. 103.

¹⁷ Sabido es que el diablo cristiano no es, en muchos aspectos, sino nuevo avatar de Pan. En el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de C. Daremberg y E. Saglio (Paris, 1877), una de las fuentes en que se informaba Darío sobre la mitología, se lee (artículo Pan) cómo éste, asociado ya desde antiguo con el terror pánico e identificado con el *demonium meridianum*, sobrevivió “dans la personne du diable, reproduction exacte, par sa plastique et par son être moral, du vieux Pan des Arcadiens”, (T. IV, 1e Partie, p. 299b).

sobre Darío y la música, un Pan que es, según ella, "vía de acceso a Apolo".¹⁸ Cuando le vemos ajustar la melodía de una extra-humana flauta a la armonía sideral, es claro que Darío está fundiendo, bajo el signo pitagórico de la música de las esferas, lo pánico con lo apolíneo, fundiendo también en una unidad superior dos vertientes del arte de Verlaine, e intuyendo ya en el pitagorismo un supremo ideal artístico. Toca ahora el Sático no ya un "muerto instrumento", sino la flauta en que, como recuerda "Frontispicio", Pan "sopló tan soberanamente los más bellos cantos". Ante la consonancia de su melodía con la armonía sideral, repliéganse las fuerzas discordantes encarnadas en los centauros. Es decir, lo sensual, en su forma brutal, queda dominado junto con lo demoníaco.¹⁹

Con esa huida se revela la dimensión ético-moral del pitagorismo de este final, pitagorismo cuya eficacia purificadora queda señalada en la "compasiva y blanca luz" de la "luna casta". No aparece Apolo pero sí su hermana, la diosa virgen —y recordemos que es "sous les chastes rayons de Diane" donde por primera vez recibe Pitágoras, según lo describe Edouardo Schuré en una página memorable de sus *Grands initiés*, libro muy leído por Darío, la iluminación que le revela la Verdad.²⁰ Ese rostro de ultratumba que baña la luna, pertenece a un cuerpo astral e inmaterial ya, acendrado en un proceso de sublimación pitagórico-teosófica.

De la compasión y castidad de esa luna a la visión cristiana que sigue, hay sólo un paso. Recordemos que Jesús es el último "gran iniciado" tratado por Schuré en su libro.²¹ En esa cruz todavía lejana y sobre todo en el resplandor que junto con ella va cubriendo todo el horizonte, hay un intento de colocar el cristianismo dentro de un amplio marco de teosofismo pitagórico-platónico, en cuya doctrina el papel de la luz es, como se sabe, primordial. El sático que contempla la cruz hace pensar, ya no en la muerte de Pan al iniciarse la era cristiana, como en "Frontispicio", sino en las leyendas de los sátiros que se sentían atraídos por la nueva fe.

18 Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música", tr. F. Coloma González, Managua, 1960, p. 37.

19 Nos hallamos de acuerdo con Marasso, quien ve en los centauros "fuerzas desordenadas", "elementos sensuales y brutales".

20 Citamos por la 3ª edición (París, 1895), pp. 278-279.

21 Media entre Pitágoras y Jesús, Platón.

¿Habéis leído —dice Darío a sus lectores de *La Nación* al otro día de la muerte de Verlaine— unas bellas historias renovadas por Anatole France de viejas narraciones hagiográficas, en las cuales hay sátiros que adoran a Dios, y creen en su cielo, y sus santos, llegando en ocasiones a ser santos sátiros? Tal me parece Pauvre Lelian...²²

Ese sátiro que queda a cierta distancia todavía de la cruz pero más lejos aún del diablo es símbolo cabal de los anhelos íntimos de Darío, proyectados en la persona de Verlaine. Ha bajado Darío al infierno ya —y el lema de “Frontispicio” podría ser “Nulla est redemptio”—, se ha encarado con las fuerzas malignas, y ahora sale a “riveder le stelle”. En ese momento, como en otro posterior en ocho o diez años, la verdad poética de su existencia es que “por gracia de Dios, en mi conciencia / el Bien supo elegir la mejor parte”. Y a pesar de que la verdad prosaica sea otra, ésta es también su verdad humana. La inocencia radical de Darío, que en el fondo le aparta de Verlaine, es el factor moral que hace posible la visión apaciguadora con que termina “Responso”. (Todavía no ha llegado la hora de la desesperación sin límites.) La estructuración artística de esa visión se debe —volvemos a insistir en ello— a que la tradición elegíaca del bucolicismo no era para Darío letra muerta sino que, como todo lo esencial de su cultura, había sido transmutada en posesión propia. La verdad profunda de que el arte era capaz de “melificar toda acritud” en su vida se comprueba una vez más al ver cómo le permite adueñarse del mito pastoril fundamental para expresar los propios anhelos de renovación vital y espiritual.

ALAN S. TRUEBLOOD

Brown University

²² *Los raros*, 1ª ed., p. 28.