

## INTERTEXTUALIDAD Y TRADICIÓN EN LA OBRA DE RUBÉN DARÍO

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ  
Universidad de Murcia

### RESUMEN:

La intertextualidad juega un papel esencial en la obra de Darío. Se trata de una tendencia que el autor encontraba ya en las fuentes francesas, en las que se basaba. El presente trabajo aborda el estudio de algunos pasajes de la obra de Darío que tematizan dicha problemática al mismo tiempo que constituyen excelentes ejemplos del fenómeno.

### ABSTRACT:

Intertextuality plays an essential role in Darío's work. This is a tendency the author encountered in French sources, on which it was based. The present paper studies certain passages in Darío's work that deal with these problems and which are at the same time excellent examples of the phenomenon.

### PALABRAS CLAVE:

Darío, Ruben. Hugo, Victor. Intertextualidad. Tradición literaria.

### KEYWORDS:

Darío, Ruben. Hugo, Victor. Intertextuality. Literary tradition.

### Tradición y modernismo

En un famoso pasaje del prólogo de *Prosas profanas* Darío establece por medio de una ficción su relación con la tradición española y con la literatura francesa:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres.- «Este, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana. « Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y, el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo.- ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!... (y en mi interior.- ¡Verlaine... !)  
Luego, al despedirme.- «Abuelo, preciso es decíroslo.- mi esposa es de mi tierra; mí querida, de París.

A. Marasso muestra el paralelismo entre este pasaje y una escena de *Hernani* de Victor Hugo en que el viejo duque, don Ruy Gómez de Silva, muestra en la sala del

castillo ducal los retratos de sus antepasados al rey don Carlos. A partir de este y otros paralelismos concluye que no es difícil que Darío, antes de escribir las *palabras liminares* de *Prosas profanas*, haya leído prólogos de algunos libros de Hugo<sup>1</sup>. La misma escena habría inspirado, según Marasso, el comienzo del poema *Retratos*, un texto que recuerda los poemas de J. M de Heredia y de Verlaine<sup>2</sup>.

En la pequeña comedia del texto de Darío el gesto de enseñar los retratos tiene carácter imperativo. En el drama de Hugo la acción del anciano noble supone un hábil recurso dramático; los retratos simbolizan la tradición de nobleza y la condición de auténtico español del personaje en contraste con el rey, tradición que lo obliga a oponerse a las órdenes que aquel le da. El espacio contrasta así simbólicamente con el del acto siguiente en el que la tumba de Carlo Magno juega un papel semejante con respecto al propio rey, el futuro Carlos V.

La frase final, tantas veces comentada, no deja de resultar singular. Es curiosa la proximidad entre este famoso texto de Darío y un epigrama del poeta francés Joaquim du Bellay, cuyo original se encuentra en latín y que traducido literalmente dice así:

Habiéndome hecho padre de tantos hijos la musa francesa, unida a mí en casta alcoba, te asombras lector de que arda de tal modo por una joven romana. La musa francesa es para mí, yo lo confieso, lo que una esposa para su marido. Pero es como a una amante como cortejo a la musa latina. «Entonces», dirás, «la amante es preferida a la esposa?» Atractiva es la una ciertamente, pero la otra me agrada más<sup>3</sup>.

El poeta de la Pléiade, amigo de Ronsard y autor de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoise*, *Sonnetz de l'Honneste Amour*, *Les Antiquitez de Rome* y *Les Regrets*, justificaba así, al igual que en otros de sus poemas latinos, su dedicación a la poesía en latín durante su estancia en Roma formando parte del séquito de su tío el cardenal Jean Du Bellay. Parte el poeta francés en su epigrama de la metáfora tradicional del poema como hijo y de la menos común, aunque perteneciente también a la tradición poética

---

1 A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, 1934, pp. 153-154.

2 Op. cit., p. 201.

3 El poema se encuentra en las *Delitiae C. poetarum Gallorum, huius superiorisque aevi illustrium*, 1, 1609, p. 390, así como en J. Du Bellay, *Les amours de Faustine*, Amiens, 1923, pp. 26-27 y en *Renaissance Latin Verse*. A anthology, A. Perosa y J. Sparrow (eds.), 1979, p. 399. El texto latino es el siguiente:

Cum tot natorum casto sociata cubili  
Musa sit ex nobis Gallica facta parens,  
Miraris Latiam sic nos ardere puellam,  
Et veteris, lector, rumpere iura tori?  
Gallica Musa mihi est, fateor, quod nupta marito;  
Pro domina colitur Musa Latina mihi.  
«Sic igitur» dices «praefertur adultera nuptae?»  
Illa quidem bella est, sed magis ista placet

anterior, de la unión con la musa., sometiéndolo tales motivos a una nueva vuelta de tuerca que le lleva a contraponer a las dos Musas, la una como esposa y la otra como amante.

Si Du Bellay habla de la esposa legítima (la musa francesa), frente a la amante (la poesía latina), Darío contrapondrá su pertenencia a la tradición castellana (la esposa *de mi tierra*) a la inspiración que le viene de la moderna literatura francesa (la amante de París). El paralelismo es tal que no podemos dejar de preguntarnos si Darío habrá conocido alguna adaptación francesa de la agudeza de Du Bellay, convertida, al igual que ocurre con frecuencia con la punta de los epigramas, en refrán, y como tal aplicado a distintas situaciones, y variado según las circunstancias, tal y como ocurre con las frases famosas o los clichés que a nadie pertenecen. En cualquier caso, lo indudable que en este famoso pasaje programático Darío, de acuerdo con el contenido de su anécdota, está llevando a la práctica su famoso *galicismo mental*. ¡Singular y paradójico destino de agudezas y refranes!

El propio Darío ha explicado el sentido de sus palabras en *Historia de mis libros*:

En cuanto a la cuestión ideológica y verbal, proclamé ante glorias españolas más sonoras, la del gran D. Francisco de Quevedo, de Santa Teresa, de Gracián, opinión que más tarde aprobarían y sostendrían en la Península egregios ingenios. Una frase hay que exigiría comentario: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida es de París». En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el innarrable filón de la raza; mi pensar en mi sentir continúa un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que atribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas. Tal di a entender. Con el agregado de que no sólo de las rosas de París extraería esencias, sino de todos los jardines del mundo.

En el texto de Darío se enumeran dos series de autores. Los primeros son los nombres consagrados de la tradición, mientras que los segundos (Gracián, Santa Teresa, Góngora y Quevedo) corresponden a la tradición reivindicada. Del mismo modo en los autores extranjeros tras los nombres indiscutibles Darío añade uno más personal y actual: Verlaine. Los mismos o parecidos nombres reaparecen continuamente en numerosos textos de Darío. Este planteamiento corresponde al rechazo del retoricismo de los moldes poéticos imperantes en el siglo XIX, en relación con la repulsa de la ideología positivista y el naturalismo dominantes en el Nuevo Mundo. Vendrá a conectar, por otra parte, en la Península con los profundos deseos de renovación que se manifiestan en la generación del 98 y que llevan a intentar resucitar la tradición perdida de la poesía primera de un Berceo o de Juan Ruiz. Por lo demás, el mismo Des Esseintes de *À rebours*, la novela de Huysmans convertida en estandarte de la literatura decadente, prefería en su búsqueda de un naturalismo espiritual la literatura arcaica latina y la de la decadencia y la Edad Media al clasicismo y retoricismo de la literatura clásica del siglo de Augusto. Petronio, Apuleyo, Sidonio Apolinar son preferidos a Virgilio o Cicerón. Y finalmente

toda una tradición del pensamiento del XIX, de raíz en último extremo conservadora, pretendía, tras las convulsiones a que dio lugar la Revolución Francesa, volver atrás, rechazar los errores del antiguo régimen personificados en el absolutismo del siglo XVII, enlazando de este modo con una tradición pervertida por un camino equivocado.

El desarrollo de la obra de Darío supondrá el mantenimiento y profundización de estas posiciones iniciales. Sus simpatías hacia los autores mencionados permanecerán inalterables:

Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan -para producir la chispa- con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorció y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde, de raras combinaciones gramaticales<sup>4</sup>.

## La forma y el fondo

En el poema *Augurios Darío* otorga un valor simbólico al gerifalte; se trata de un poema en el que la sucesión de augurios (en el sentido etimológico del término) concluye con la llegada de la muerte:

Pasó un gerifalte. ¡Oh gerifalte!  
Dame tus uñas largas  
y tus ágiles alas cortadoras de viento,  
y tus ágiles patas,  
y tus uñas que bien se hunden  
en las carnes de la caza.  
Por mi cetrería  
irás en jira fantástica,  
y me traerás piezas famosas  
y raras,  
palpitantes ideas,  
sangrientas almas.

---

4 Rubén Darío: *El modernismo y otros ensayos*, I.M. Zavala (ed.) p. 32. Las mismas ideas encontramos en otros textos de Darío: «Mal haya la filosofía que viene de Alemania, que viene de Inglaterra o que viene de Francia, sí ella viene a quitar, y no a dar. Sepamos que muchas de esas cosas flamantes ímportadas yacen, ente polillas, en ancianos infolios españoles» (en *El canto errante*, en I. M. Zavala, ed., op. cit. p. 63; «Al escribir *Cantos de vida y esperanza*, yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino también los cancioneros antiguos, la obra ya completa, ya fragmentaria, de los primitivos de la poesía española, en los cuales encontré riqueza de expresión y de gracia que en vano se buscaría en harto celebrados autores de siglos más cercanos. A todo esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis poliglóticas y cosmopolitas.» (de *Historia de mis libros*. cf. I.M. Zavala, ed., op. cit., p. 73).

La caza se convierte así en símbolo de la aspiración a lo sublime, al ideal, del alma del creador. Significativamente, en uno de los poemas de *Azul...*, *Anagké*, la caza y las aves servían, en cambio, como expresión simbólica de la lucha entre el bien y el mal. En el poema habla, en efecto, la paloma, emblema del amor y de la pureza; pero al final del texto interviene el (gavilán: -¿Sí?- dijo *entonces un gavilán infame, / con furor se la metió en el bliche. Entonces el buen Dios, allá en su trono se puso a meditar. Arrugó el ceño, / y pensó (...)* / que cuando creó palomas / no debía haber creado gavilanes.

En el poema *A maestre Gonzalo de Berceo* encontramos un motivo idéntico:

Mas a uno y otro pájaro divino  
la primitiva cárcel es extraña;  
el barrote maltrata, el grillo daña;  
que vuelo y libertad son su destino.  
Así procuro que en la luz resalte  
tu antiguo verso, cuyas alas doro  
y hago brillar con mi moderno esmalte;  
tiene la libertad con el decoro  
y vuelve, como al puño el gerifalte,  
trayendo del azul rimas de oro.

El poema ejemplifica lo que afirma. El poeta reelabora pasajes famosos de Berceo (*Yo maestro Gonçalvo de Berceo nomnado y Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino*)<sup>5</sup>; la cetrería implica una connotación medieval, pero en el trasfondo de la sección final del texto hay, unos versos de Hugo (de *Réponse à un acte d'accusation*, en *Les Contemplations*, 1,<sup>76</sup>:

Le vers, qui sur son front  
jadis portait toujours douze plumes en rond,  
Et sans cesse sautait sur la double raquette  
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,  
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,  
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,  
De la cage césure, et fuit vers la ravine,  
Et vole dans les cieux, alouette divine.

Tanto la contraposición de las dos clases de vino, con la que empieza el poema de Darío, como la imagen del vuelo constituyen dos metáforas tradicionales desde la poesía griega de la creación poética y de la inspiración. El vuelo de las aves, el águila especialmente, es además símbolo tradicional de la aspiración a lo sublime. De este modo, Darío

5 *Milagros de Nuestra Señora* (introducción, estrofa 2) y *Vida de Santo de Domingo de Silos*, (estrofa 2).

6 A. Marasso, op. cit., pp. 144-146.

está realmente fundiendo las fuentes primitivas (Berceo) con la poesía francesa, y la vuelta del ave rapaz simboliza el regreso del pasado: el espíritu de Berceo y el de la poesía moderna (*Gerifaltes de antaño revienen a los puños* ha dicho en *Cantos de vida y esperanza*).

Esta constelación temática ha sido utilizada ya con frecuencia por Darío en su obra. Por ejemplo, en el canto del poeta en *El rey burgués*, en fraseología que recuerda la poesía de Hugo, el poeta compara su inspiración con el vuelo del águila, que tiende sus alas al huracán y contempla el sol y la aurora (aurora simbólica, frecuente en Darío por influencia de Hugo). En la tradición literaria occidental se repite precisamente el motivo del águila que hace que sus crías miren directamente el sol. El poeta ha roto *el arpa adulona de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino*. Los símbolos de lo sublime se reiteran una y otra vez. El motivo del poeta junto a la rivera del mar, por ejemplo, retoma el sentido etimológico del término griego *ritmo*. El verso buscado es *el que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla de lo profundo del Océano*<sup>7</sup>.

El ideal se expresa a través de una serie de contraposiciones: el tema simbólico de las vestiduras (el poeta lleva, como los reyes, manto de púrpura o harapos); el contraste entre la musa de carne y los fríos envoltorios de mármol recuerda la oposición de la *musa de carne* y la *de mármol* en la poesía de Darío.

El arte buscado es natural como las perlas del fondo del cielo y del mar, potente como los arcos triunfales, con estrofas de acero y de oro. El simbolismo de las aves incluye no sólo al águila, sino al cisne (en contraste con el ganso); junto al estanque de los cisnes, dobles simbólicos suyos, será recluso el poeta, imagen perfecta de degradación, en medio de las *burlas de los pájaros libres* y el zumbido simbólico de las abejas (otro símbolo de la poesía), que le pican el rostro (en lugar de posarse en sus labios., como ocurre en las biografías arquetípicas de los poetas inspirados). Tal inversión de lo sublime es frecuente en la poesía moderna. La crítica de lo burgués le lleva a recordar la anécdota famosa del pintor griego y el zapatero (*zapatero a tus zapatos*); el texto de Darío dirá el *zapatero critica mis endecasílabos*.

El tema del ave enjaulada es lógicamente central en *El pájaro azul*, en donde el pájaro azul, encerrado en el cerebro del artista y paralelo simbólicamente a la amada muerta, es liberado finalmente por el suicidio. Las idas y venidas al campo del protagonista establecen una analogía entre el poeta y las aves migratorias. La amada se asocia con el cielo (de ahí la insistencia del narrador sobre los ojos azules), por el que se siente atraído el protagonista, equivalente simbólico de dichas aves; inversamente a las aves

---

<sup>7</sup> La frase proviene de Hugo (*Les rayons et les ombres*): *Et l'idée (...) / du fond des cieux arrive étoile, / ou perle du fond de la mer!* Cf. A. Marasso (op. cit., p. 342)

que llegan con la primavera, ella muere. La primavera se opone simbólicamente dentro del ciclo estacional al invierno, como la fantasía de Garcín a la incomprensión representada por el padre. Los amigos de bohemia, predice el poeta, habrán de dispersarse finalmente (como aves migratorias).

La práctica sistemática de la ambivalencia y de la proyección simbólicas explican las aparentemente desconcertantes variaciones del motivo del ave enjaulada. En unos pasajes, como en *El rey burgués*, la jaula es símbolo del conformismo y la degradación debida a la incomprensión social, mientras que las inclemencias del tiempo representan el peligro de la libertad, al tiempo que el vuelo de la fantasía. En *El rey burgués* las riquezas del palacio corresponden a las que en otros textos de Darío representan un universo ideal, pero en este caso son mero fruto del coleccionismo, reproduciendo así la relación entre el rey y el poeta. En otros textos inversamente el encierro supone la posesión de una idea o del alma y la amada como doble simbólico del alma, al tiempo que el refugio ideal de la intimidad frente al exterior.

Volviendo al poema *A maestro Gonzalo de Berceo*, la comparación con el texto de Hugo resulta interesante, porque en el poema citado el autor francés presenta la revolución literaria que él mismo ha propiciado en la literatura como equivalente de la Revolución Francesa en lo político. Antes de él, afirma, los vocablos estaban, como ocurría con las personas en el Antiguo Régimen, separados en castas (es decir, que las palabras se encontraban adscritas a estilos genéricos, siendo unas de buen gusto, mientras que otras quedaban desterradas a los márgenes de la literatura o expulsadas de ella): *la langue était l'état avant quatrevingt-neuf; / les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes*. La literatura estaba prisionera de la retórica y la grandilocuencia. Así ha dado Hugo libertad al verso. En Darío, en cambio, la libertad con respecto a los moldes enfáticos de la tradición anterior conlleva el regreso de la primitiva tradición. De esta forma el verso *tiene la libertad con el decoro*. El término polisémico *decoro* tiene entre sus acepciones un significado técnico - literario. Así lo utiliza Victor Hugo: *les uns, nobles (..) ayant le décorum pour loi*. Pero el verso de Darío tendrá ambas las cosas, la libertad y el decoro; si bien el decoro proviene del *moderno esmalte* o quizá de la conjunción de la antigua grandeza y de la libertad creadora del artista del presente. El símbolo de la caza, que había servido en Darío como expresión de rebeldía titánica y de la problemática del mal en el mundo, se sublima así convirtiéndose en expresión de la aspiración a lo sublime y al ideal.

La palabra es para Hugo el equivalente de la idea: *L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée, / c'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée*<sup>8</sup>. La idea es a la palabra lo que el alma al cuerpo. Encerradas en el cerebro corresponden a los sentimientos y a las ideas. Hugo juega, como ya hemos visto, con la polisemia de la palabra *pluma*: *Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant. / La main du songeur vibre et tremble en l'écrivain; / la plume, qui d'une aile allongeaît l'envergure, frémit sur le papier quand sor cette*

*figure, / le mot, le terme, type on ne sait d'ou venu, / face de l'invisible, aspect de l'inconnu...*<sup>9</sup> A través de la polisemia de *pluma* no resulta extraña la conversión del verso en pájaro. En los versos anteriores Hugo juega con el motivo tradicional del origen de la pluma del escritor; motivo relacionado con la temática de lo sublime: un águila baja del cielo y el escritor le arranca una pluma con la que escribe su obra, o bien es al propio dios Amor o a un ángel al que se la toma prestada<sup>10</sup>. La palabra y la idea, ebrias de libertad, se reconocen como hermanas de la luz.

En *Hondas* reaparece el tema de la caza:

Yo soñé que era un hondero  
mallorquín.  
Con las piedras que en la costa recogí,  
cazaba águilas al vuelo,  
lobos, y  
en la guerra iba a la guerra  
contra mil.  
Un guijarro de oro puro  
fué al cénit  
una tarde en que en la altura  
azul vi  
un enorme gerifalte  
perseguir  
a una extraña ave radiante,  
un rubí  
que rayara el firmamento  
de zafir.  
No tornó mi piedra al mundo.  
Pero sin vacilar vino a mí el ave-  
querubín.  
«Partió herida -dijo el alma-  
de Goliat, y vengo a ti.  
¡Soy el alma luminosa  
de David!»

Lo paradójico del texto proviene de la identidad entre los componentes del universo referencial del texto. El hondero que arroja el guijarro de oro al cielo se identifica simbólicamente con las aves hacia las que dispara. El ave es un emblema del alma, como

---

8 *Les contemplations*, 1, 8.

9 *Les contemplations*, 1, 8.

10 Un ejemplo de este motivo en la poesía modernista es el soneto *Patmos* de Guillermo Valencia (*Obras poéticas completas*, Madrid, 1955, p. 86).

lo es la piedra. La piedra (*de oro*) disparada al cielo se transforma simbólicamente en la piedra preciosa, el rubí, que es la *extraña ave radiante* y también el *ave-querubín* que vuelve en lugar de ella. *El gerifalte* y el *ave radiante* constituyen una dualidad dentro de la identidad. Ambos pueden considerarse como dos aspectos (el mal y el bien) que luchan en el alma del hondero. De esta forma todos los elementos de este drama simbólico son idénticos referencialmente.

### Medievalismo y modernidad

Darío lleva a la práctica en sus propios poemas programáticos la idea de la recuperación de la literatura primigenia española y la innovación proveniente de la literatura francesa. Berceo junto a Victor Hugo. Rubén Darío o el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* prefieren la literatura medieval frente al clasicismo de la literatura posterior. Darío ha conservado su preferencia por el tono ingenuo del medievalismo y por Victor Hugo durante toda su carrera literaria.

Un ejemplo de esta tendencia de la obra de Darío puede verse en *Los motivos del lobo*, poema de *Canto a la Argentina y otros poemas*. El texto narra la historia de S. Francisco de Asís y el lobo de Gubbio. El tono del poema es intencionadamente medievalizante. El estilo corresponde así al tema. Marasso ha señalado, por ejemplo, como el uso de las rimas agudas contribuye al tono arcaizante. Se trata de un tipo de intertextualidad que corresponde al pastiche o la estilización, forma de intertextualidad mimética (es decir, aquella en la que el texto pretende ser su subtexto), pero sin carácter paródico, con la que se busca reproducir el *colorido* del texto original.

Si el estilo refleja el tema, también es cierta la afirmación opuesta. Pues el espíritu franciscano es elemento esencial de cierta visión mitificada de la Edad Media que destaca ante todo su ingenuidad.

El argumento del poema reproduce la historia del milagro franciscano, la historia del hermano lobo, pero con un significativo añadido. El animal, después de perder su fiereza ante el santo, podrá comprobar en carne propia la crueldad de los seres humanos, con lo que terminará por volver a su salvajismo original, teñido ahora de amargura:

Mas empecé a ver que en todas las casas  
estaban la Envidia, la Saña, la Ira,  
y en todos los rostros ardían las brasas  
de odio, de lujuria, de infamia y mentira.  
Hermanos a hermanos hacían la guerra,  
perdían los débiles, ganaban los malos,  
hembra y macho eran como perro y perra,  
y un buen día todos me dieron de palos.  
Me vieron humilde, lamía las manos

y los pies. Seguía tus sagradas leyes,  
Todas las criaturas eran mis hermanos:  
los hermanos hombres, los hermanos bueyes,  
hermanas estrellas y hermanos gusanos:  
Y así, me apalearon y me echaron fuera.  
Y su risa fué como un agua hirviente,  
y entre mis entrañas revivió la fiera,  
y me sentí lobo malo de repente;  
mas siempre mejor que esa mala gente.  
Y recomencé a luchar aquí,  
a me defender y a me alimentar,  
Como el oso hace, como el jabalí,  
que para vivir tienen que matar.  
Déjame en el monte, déjame en el risco,  
déjame existir en mi libertad,  
vete a tu convento, hermano Francisco,  
sigue tu camino y tu santidad.

El título, *Los motivos del lobo*, apunta de forma meridiana, por otra parte, a otra relación intertextual. Para Darío dicho título no podía evidentemente dejar de evocar el de un poema de Victor Hugo, *Les raisons du Momotombo*, perteneciente a *La légende des siècles*. Dicho poema es un ataque contra la Inquisición. El antiguo rito del bautismo de los volcanes que remonta a los primeros tiempos de la conquista tiene una excepción, el volcán Momotombo, de donde no han vuelto nunca los religiosos encargados de ponerlo bajo el signo de la cruz. El texto de Hugo explica los motivos del volcán. Odiaba éste los antiguos ritos con sus sacrificios sangrientos y por un momento creyó que el dios del hombre blanco sería un buen dios, pero después de haber visto trabajar a la inquisición queda desengañado. El texto contrapone poéticamente el fuego de la tortura y la luz de la nueva fe con el fuego del volcán:

Quand j'ai vu flamboyer, ciel juste! à mon niveau!  
Cette torche lugubre, âpre, jamais éteinte,  
Sombre, que vous nommez l'Inquisition sainte,  
Quand j'ai pu voir comment Torquemada s'y prend  
Pour dissiper la nuit du sauvage ignorant,  
Comment il civilise, et de quelle manière  
Le saint-office enseigne et fait la lumière,  
Quand j'ai vu dans Lima d'affreux géants d'osier,  
Pleins d'enfants, pétiller sur un large brasier,  
Et le feu dévorer la vie, et les fumées  
Se tordre sur les seins des femmes allumées,  
Quand je me suis senti parfois presque étouffé  
Par l'âcre odeur qui sort de votre autodafé.  
Moi qui ne brûlais rien que l'ombre en ma fournaise,

J'ai pensé que j'avais eu tort d'être bien aise;  
J'ai regardé de près le dieu de l'étranger,  
Et j'ai dit: - Ce n'est pas la peine de changer.

El lobo vuelve a su salvajismo tras un periodo de ilusión por la nueva fe, lo mismo ocurre con el volcán, que hostil ante la antigua fe, como representante de las fuerzas de la tierra y símbolo de la humanidad titánica, tras el periodo breve de credulidad, se ha desengañado de la nueva fe.

La intertextualidad juega un papel esencial en la obra de Darío. Se trata de una tendencia que el autor nicaragüense encontraba ya en las fuentes francesas, en las que se basaba. De Hugo hereda la tendencia a reelaborar motivos tradicionales liberándolos del corsé de la retórica. De los parnasianos el recurso del palimpsesto, por el que se recrean ambientes del pasado, y en el que texto y subtexto se encuentran en relación homodiegética. El autor intenta en estos casos recuperar la visión primera de la realidad que tenían los autores del pasado. Con frecuencia retomará también moldes estilísticos de la poesía arcaica. *La posición exterior* de la cultura latinoamericana con respecto a la europea explica tal vez que el texto se aproxime al subtexto o incluso, como ocurre en el pastiche, finja serlo, pero se encuentre situado en un contexto diferente que impide la identificación y facilita incluso la ironía.