



Música y estatuas: el descenso órfico en *Prosas profanas* de Rubén Darío

Rocío Oviedo Pérez de Tudela¹

Resumen. El orden de los poemas en *Prosas profanas* permite considerar el deseo de iniciación del lector, que se advierte en el cisne, pero que se consolida a través de otros mitemas como la música y la estatua. El libro ofrece una orientación órfica cuya culminación es el descenso al mundo mítico de "El coloquio de los centauros". La estatua, por su parte, símbolo de la belleza se identifica, finalmente, con el poeta y se transforma.

Palabras clave: Rubén Darío; Orfeo; cisne; música; estatua.

[en] Music and statues: The orphic descent in *Prosas profanes* by Rubén Darío

Abstract. The order of the poems in *Prosas profanas* it's allow to consider the reader's desire for initiation, which can be seen in the swan, but which is consolidated through other mythemas such as music and the statue. The book offers an orphic orientation whose culmination is the descent into the mythical world of "The colloquium of the Centaurs". The statue, for its part, symbol of beauty is finally identified with the poet and transformed.

Keywords: Rubén Darío; Orfeo; swan; music; statue.

Sumario. 1. El Cisne. 2. La Estatua.

Como citar: Oviedo Pérez de Tudela, R., D. (2017) Músicas y estatuas: el descenso órfico en *Prosas profanas* de Rubén Darío, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 17-30.

El concepto de iniciación en Rubén Darío convierte la presencia del lector en materia esencial de su poesía. En 1995 señalé que la iniciación de Darío fungía en dos direcciones una, que prepara al tu lector para estrenar el camino de la poética dariana y que se puede entender como una especialización técnica y otra como práctica poética, novedad y experimentación. Ambas direcciones corroboran la adscripción al positivismo de la poética modernista, como señalaba José Emilio Pacheco.

Al igual que Orfeo desciende a los infiernos en busca de Eurídice y de igual modo que logra comunicar y armonizar a través de la música de su lira y transmitir el sentimiento a quienes le escuchan ya sean animales o seres humanos desde Caronte, al Cancerbero o Hades, el proceso que dibuja Darío de iniciación del

¹ Universidad Complutense de Madrid.
E-mail: mroviedo@ucm.es

lector es un cuadro que diseña para sí mismo y para el espectador que se convierte en cómplice del deslumbramiento poético, aunque para ello nos veamos obligados a descender a los infiernos, como secuaces, ambos, de Orfeo.

Donde mejor podemos apreciar el concepto de iniciación es en los mitos que contienen, a su vez, como ya señaló Eliade, un sentido iniciático a través del símbolo. Por este motivo es en los símbolos, y en el imaginario dariano, como ya indiqué en el caso del cisne, donde mejor se puede analizar este aprendizaje del lector.

El proceso, se construye con lo que Ann Jefferson titula con el nombre de “sister-textuality”², y que tal vez esté más cercano a la “auto-referencia” señalada por Durand. Este orden respondería, así mismo a su deseo de “iniciar” al lector en los contenidos “ocultos” de su poética. No en vano Darío afirmará en el prólogo a *Prosas profanas*, la frase tan frecuentemente repetida: “Bufe el eunuco: cuando una musa te de un hijo, queden las otras ocho encinta”. Frase que puede entenderse no sólo en el sentido de creatividad multiplicativa, sino también en el sentido de relación de un hallazgo respecto a otro (con un claro sentido iniciático).

1. El Cisne

Iris Zavala señaló algunas de las meta o auto-referencias presentes en los versos de Darío con respecto al emblema del modernismo. La constante cita y relación del símbolo císnico fue también destacada por Login Jade quien afirma el conocimiento de los gnósticos por parte de Darío, mientras que, Adriana Castillo de Berchenko analiza la evolución del cisne a lo largo de la poética dariana, al tiempo que afirma su concreción como mito, en una trayectoria que mucho tiene que ver con un sistema de iniciación del lector. Mediante esta iniciación logra convertir al cisne en un mitema caracterizado por su capacidad metamórfica. Entre la acumulación de opiniones diversas, Ricardo Gullón equilibra la teoría al afirmar que “lo sobrenatural estaba en el aire y que los escritores se interesaban por explotar con fines artísticos este filón” (1987,87).

La auto-referencia de Rubén Darío se remonta a la mimesis, como ya indicara Marasso al señalar las múltiples presencias de diversas lecturas en sus obras. La presencia del cisne es reiterativa en la poética Parnasiana y Simbolista desde Banville o Sully Prudhome al más citado cisne de Baudelaire quien en “Les Cygnes”, dedicado a Victor Hugo relaciona el adjetivo “de nieve” con la misma percepción de Darío: “Bajo alburas de cisne llevo un alma de nieve”³, sin embargo, en *Les Tableaux Parisiens*, la imagen se identifica con un cisne caído y maldito, reflejo del poeta, cuyas alas embarradas le impiden elevarse, encenagado en el suelo: “Sur son cou convulsif tendant sa tête avide” (*Les fleurs du mal*, 1968, 97). Aunque el cisne en la poética de Verlaine sirve como ornamento esencial para el decorado de *Las fiestas galantes*, al igual que en Baudelaire, la figura del cisne se contempla con una percepción decadentista como podemos ver en “A Clymene”

² Otros autores abordan este concepto, es el caso de Worton, Michael, Still, Judith: *Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet. Intertextuality: theories and practices.*

³ A pesar de su malditismo el cisne de Baudelaire se caracteriza por su indiferencia ante las acciones humanas lo que le identifica con los dioses.

(*Fêtes galantes*) "Vision qui déranger/ et trouble l'horizon/ de ma raison,/ puisque l'arome insigne/ de ta pâleur de cygne./ Et puisque la candeur/ de ton odeur,/ ah! Puisque tout ton être,/ musique qui pénètre,/ nimbes d'anges défunts,/ tons et parfums,/ a, sur d'almes cadences,/ en ses correspondances/" (1869, 1962, 116). Por su parte, Mallarmé, acompaña su poema sobre el cisne con el dibujo de la impresionista francesa Berthe Morisot, unas acuarelas en las que aparece la niña, como también ocurre con el Darío inicial.



Morisot: Dans le lac du Bois de Bologne



En la orilla del lago, 1880

Frente a Baudelaire el cisne de Darío es un cisne emblemático, y frente a Sully Prudhomme es un cisne que se transforma en el poeta (“Dad condesa a los cisnes cariño”), Darío le concede una enorme una enorme trascendencia⁴, influido por los escritos de Wagner y por los mitos que configuran el imaginario de ambos. Esta presencia del cisne se une a la tradición de los emblemas y configura un imaginario singular que llega hasta las últimas producciones poéticas de Darío.

La evolución del cisne dariano ha sido destacada por la crítica. Sin embargo, es singular la sincronía que guarda respecto a la evolución de la vanguardia pictórica que concluye en el **esquematismo cubista**. La transformación se advierte desde su misma aparición en “Acuarela”, hasta llegar al mayor proceso de estilización y simplificación en “¿Qué signo haces ¡Oh cisne! con tu inmaculado cuello?”. Este proceso de estilización es una curiosa trayectoria que lleva desde la descripción de “Acuarela”⁵ (*Azul*), al símbolo de “Blasón”⁶ (*Prosas profanas*), a la metáfora de “Yo persigo una forma” (*Prosas profanas*) y al signo reconocido como tal en su estilización de “Los cisnes” (*Cantos de vida y esperanza*).

Si en “Acuarela” el cisne es un adorno más del paisaje, un elemento esencial de contemplación como en el parnasianismo, el cisne de *Prosas profanas* adquiere un contenido simbólico esencial al identificarse con el poeta. Una identificación que sufre un proceso de condensación y estilización.

Orfeo parece presidir esta trayectoria evolutiva del cisne puesto que en el poema explícitamente dedicado a Rafaela es, precisamente, donde se produce ya la imagen del cisne desgajado de su cuerpo, por lo que se comienza a asimilar al signo de interrogación. En “El poeta pregunta por Stella”, sorprende el poeta al ofrecerle “las blancas dianas” y los “cuellos de los cisnes” en un poema cuyo título preside la acción de interrogar al lirio de las Anunciaciones –con una clara referencia a Fra Angelico–, por el destino de su amada perdida. Este proceso intermedio culmina finalmente en “Yo persigo una forma” en una identificación entre el cuello del cisne y el signo de interrogación representación gráfica del misterio y lo esfíngico mediante un proceso singular de esquematización y simplificación que le convierte en signo, signo gráfico, y como tal en una imagen de vanguardia:

El sollozo continuo del chorro de la fuente

⁴ El cisne se nos ofrece con un significado múltiple pues es también Lohengrin y refleja el alma de Luis de Baviera como recordara en su célebre poema. Como tal se identifica con la música tan presente en su obra como ritmo. Iris Zavala había destacado la capacidad de evolución y deductibilidad del cisne. De igual modo Figueroa Amaral insiste en la presencia del mito de Luis de Baviera en el contexto de la poesía parnasiana y por supuesto de Wagner en Rubén Darío.

⁵ En *Azul* el cisne que se percibe es el de los cuentos: en su jardín, el rey burgués es “saludado por los cisnes de **cuellos blancos**”. Cisnes que son elemento central en el escenario de los pintores ingleses como Constable. Pero el más significativo es el de Acuarela: “En la pila, un **cisne** chapuzaba revolviendo el agua, sacudiendo las alas **de un blancor de nieve**, enarcando el **cuello en la forma del brazo de una lira o del asa de un ánfora**, y moviendo el pico húmedo y con tal lustre como si fuese labrado en **ágata color de rosa**”.

⁶ La diferencia con el cisne de “Blasón” se encuentra en un proceso de estilización de la figura del cisne, eliminación de la descripción y de la comparación por la metáfora:

El olímpico **cisne de nieve**
con el **ágata rosa del pico**

.....
En la forma de **un brazo de lira**
y del **asa de un ánfora griega**
es su **cándido cuello** que inspira...

Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga

Esta conclusión de *Prosas profanas* donde identifica cuello del cisne, de clara sinécdoque, con el signo de interrogación supone como conclusión que, en *Cantos de vida y esperanza*, podrá interrogar, porque sus lectores conocemos, somos conscientes de la clave de su propuesta. De esta forma el signo de interrogación desde su inmovilidad como imagen, se dinamiza y pasa a la acción, ejerce su función como tal signo: “¿Qué signo haces ¡Oh cisne con tu encorvado cuello?”. Verso en el que realmente se puede confirmar el proceso de iniciación del lector, ya que se supone una lectura anterior que descifra el enigma.

El **esquematismo estático cubista**, imagen de contemplación, que surge en el último poema de *Prosas profanas* se dinamiza⁷ en la acción de interrogar, e incluye a su vez la acción de contemplar a los tristes y errantes soñadores por lo que concluye en estatismo. Acción acorde con un mundo tecnificado, en los prolegómenos del siglo XX, donde lo inmóvil se convierte en dinámico. El emblema se ha transformado de símbolo de la belleza a signo y este signo a su vez en emblema del enigma.

El ejemplo del cisne es significativo para afirmar este proceso iniciático presidido por Orfeo y en el que a la risa le corresponde un papel singular. Si el cisne supone un sumergirse en las aguas profundas del imaginario dariano, aún más los símbolos posteriores como la estatua van a suponer una paulatina inmersión en los mitemas iniciáticos presididos por la imagen órfica.

En el ambiente cultural de Europa⁸ la presencia del mito de Orfeo arranca con la música como ocurre con la ópera Glück, *La flauta mágica* de Mozart o *Fidelio* de Beethoven. Incluso el propio Rubén Darío con el título “Cosas de Orfeo” redacta un artículo basado en una entrevista a Núñez, precursor de la música dodecafónica (*La Nación*, 1901, en *Escritos dispersos*).

Desde el prólogo en *Prosas profanas*, se hace presente la música “como cada palabra tiene un alma hay en cada verso además de la armonía verbal una melodía ideal. La música es solo de la idea muchas veces” (764). En definitiva, hay una intuición previa a la construcción del poema o como expresa más adelante, una comunicación con la naturaleza, una comprensión en el amigo ruiñeñor que “esté contento con tu melodía”, y si incluso éste falta, “toca para los habitantes de tu reino interior” (Id.). La relación con Orfeo se intensifica, aún “in absentia”, pues es él quien encanta con su música desde los animales al propio Hades. Pero, sobre todo, se intensifica con la referencia a las musas, pues la lira de Orfeo tenía nueve cuerdas en lugar de siete, en honor a las nueve musas, lo que se hace presente en el prólogo de *Prosas profanas* “Cuando una musa te de un hijo queden las otras ocho

⁷ Sería complejo hablar de futurismo más aun cuando el propio Darío lo rechaza pero probablemente se puede apreciar la evolución de Darío hacia presupuestos cercanos a la Vanguardia.

⁸ Emilia Pardo Bazán comenta así la representación a la que asistió: “En el Orfeo, de Glück, he visto a Orfeo buscando a Eurídice por una selva de cocoteros, palmeras y lianas tropicales. En *Lucía de Lammermoor* la tiple saca botas de raso y vestido de cola para esperar a Edgardo en el parque [...]. Los coristas no se afeitán; parecen bandidos cuando hacen de señores y honrados cesantes cuando hacen de bandidos” (44, En *Veinte años de música en España (1896-1914) a través de los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán*). http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/veinte-aos-de-msica-en-espaa-18961914-a-travs-de-los-articulos-periodsticos-de-emilia-pardo-bazn-0/html/ffc0a462-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

encinta” (Id.). Alusión a la capacidad creadora del poeta que actúa desde el concepto de auto-referencia y recreación.

El análisis de la presencia de Orfeo en la poética dariana no es nuevo, ya Gloria Guardia⁹ señalaba con rigurosa minuciosidad la relación de Darío con el mito e indicaba cómo la presencia órfica entronca con la lectura que, de *La Divina comedia* de Dante, hiciera el poeta en 1884 en la traducción de Juan de la Palazuela, y más adelante en Buenos Aires en la traducción de Bartolomé Mitre. Completa el comentario al afirmar que, “Según el helenista Marcel Detienne¹⁰ con Orfeo se inicia la escritura. Según Mircea Eliade, relata la actividad creadora de los dioses. Y desvela lo sagrado¹¹ de su obra” (29). En su excelente ensayo recuerda que Darío expone un sistema iniciático que funda en la nostalgia de la unidad cósmica, acorde con los poetas iniciados “en los ritos ocultos de Orfeo, en las múltiples alegorías de Homero y en las voces áureas del viejo Pitágoras” y añade una serie de poemas ocultistas como el “Coloquio de los Centauros”, “El poeta pregunta por Stella”, “El reino interior” y “Ama tu ritmo”, en los que se percibe la huella de Dante y de Orfeo¹² (31), y se continúa en los poemas posteriores de *Cantos de Vida Esperanza*, especialmente en “Cháritas”, donde el alma de Vicente de Paul guiada por Cristo llega al Paraíso (37).

La poética de Darío trata de devolver la sustancia al lenguaje, privado de su verdadero significado por las convenciones sociales y por la banalización de la prensa y los medios de comunicación. De este modo tratará de elaborar una utopía lingüística en la que tendrá un papel destacado e iniciador el Modernismo. El pitagorismo y el neoplatonismo que busca la palabra esencial tienen su destino literario en el pensamiento de Nietzsche y se traslada a poemas darianos como “El reino interior”. Especialmente el pitagorismo¹³ relaciona a Darío con el mito de Orfeo, puesto que se busca una consonancia armónica. Armonía y música en la que insistía Erika Lorenz “la concentración del ritmo universal en el ritmo humano” (37).

Sin embargo se puede defender *Prosas profanas* como un proceso de iniciación en el misterio de la muerte que, en el caso de Darío, pudiera entroncar —como ocurre siempre en su poética— con su propia experiencia vital. La muerte de Rafaela Contreras es en sí un nuevo elemento de coincidencia con el mito de Orfeo, como lo es con Dante y su amada Beatriz, o con Dante Gabriel Rosseti y su amada

⁹ *Lengua*, nº. 33, 2008.

¹⁰ Marcel Detienne, *L'invention de la Mythologie*. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1981, p. 231.

¹¹ Los Fedeli d'Amore a los que perteneció Dante, iniciación y tradición esotérica, de origen templario: “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 ser el agente de la transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la de la analogía: ‘leer la alegoría de la mirada hacia atrás como evocación de ese viaje desgarrador que todo gran artista emprende hacia el origen, tantas veces incierto, de la creación’ (29) en uno de sus *Juicios*, escritos entre 1893 y 1896, se referirá a la traducción de Dante de Francisco Imperial” (Francisco López Estrada. *Rubén Darío y la Edad Media: una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del escritor*. Barcelona: Editorial Planeta, 1971).

¹² Gloria Guardia incluye como elementos coincidentes con Dante: el viaje a ultratumba, la amada muerta e idealizada por el poeta, la alegoría de las siete doncellas blancas, las “adorables” visiones transparentes, el viaje por la selva suntuosa.

¹³ Pitágoras descubrió que las vibraciones sonoras ocurren naturalmente en una secuencia de tonos enteros o notas que se repiten en un patrón de siete.

Elizabeth Siddal. Y más adelante será el mismo proceso experimentado por Amado Nervo y su *Amada inmóvil*.

La trayectoria de la iniciación del lector es un descenso a los infiernos en *Prosas profanas* que, mediante la auto-referencia o iniciación del lector, conduce a los espectadores y les acompaña en el desentrañar de la poética dariana. Dos claves poéticas, la música y la risa, enlazan una narratividad de un poema a otro desde “Era un aire suave” hasta llegar al *Coloquio de los centauros*. Ambas claves, finalmente, aguardan el silencio de la muerte que sirve de prólogo al “Coloquio”. De este modo se podría señalar tal vez que la risa es vida y como tal erotismo y amor y la música es muerte, en una identificación con Orfeo, una antítesis en la que no se aprecian fisuras y que se resumen en un todo que atraviesa el poemario.

Con respecto a la primera clave, la música, cabe destacar que poemas como “Sinfonía en gris mayor”, recuerda la “Sinfonía en blanco mayor” de Gautier¹⁴, y a su vez recuerda “La catedral sumergida” de Debussy, poema musical al que se une además la ékfrasis, como ya se ha indicado reiteradamente por la crítica, o “Elogio de la Seguidilla”, música también, sin olvidar que en “El coloquio de los Centauros” elabora un escenario que se identifica con la ópera y, por lo tanto, incide en la constante presencia de la música. Una música del verbo como indicaba Erika Lorenz y una música de la idea, que manifiesta, como indica Ruiz Garraleta, un amplio conocimiento de la teoría musical (82).

“Era un aire suave”¹⁵, al igual que el “Coloquio”, introduce una música donde “el hada armonía ritmaba su vuelos” a través de violoncelos y liras eolias que acompañan el rumor de los trajes de seda, que tan claramente diseñara Watteau en sus cuadros. Más intensas son las referencias a los instrumentos musicales en “Divagación”, desde las liras, que enlazan este poema con el precedente, hasta las “rítmicas orquestas” a las que se suman el bandolín, el coro de poetas y pintores y que culmina en el canto de la reina de Saba. En “Sonatina” es el silencio el que domina porque está mudo “el teclado de su clave sonoro”, mientras que el poema adquiere un aire de representación que, a su vez, es el elemento esencial en el poema eje de *Prosas Profanas*, “El Coloquio”. A su vez en “Blasón”, es el propio cisne el que rima el alma en un canto, sin olvidar que la imagen císnica desde el famoso “Acuarela” de *Azul* es un instrumento musical por su cuello relacionado con el brazo de la lira. Los cantores continúan como el gaucho en “Del campo” o los personajes de la Comedia del arte en la “Canción de carnaval”. Y nuevamente la música acompaña al lector con la referencia a la “Sinfonía en Blanco Mayor” en “Bouquet”. La música vuelve a surgir, en “Garçonniere”, pero convertida en palabra de poetas -“a la dulce música de la regia rima”-. Poema que antecede y acompaña al festivo cónclave de “sátiro y centauro” como preludio a “El coloquio”, con sus “cantos de hierro” de “En el país del sol”, mientras que las

¹⁴ *Sinfonía en blanco n°1* es así mismo un cuadro de James McNeill Whistler, 1861-1862. Al que siguen *Sinfonía en Blanco n°2* y *n°3*, donde la protagonista es siempre una mujer en el ámbito del hogar. Otras sinfonías del mismo pintor, “*Sinfonía en color carne y rosa. Retrato de Mrs. Frances Leyland*”

¹⁵ Noe Jitrik al comentar “Era un aire suave” percibía lo que podría titularse como «iniciación» musical, marcada por la alternancia de los fonemas r/s y que le permitían establecer el carácter fonocéntrico del poema, tendente a establecer una formulación wagneriana. Carácter, por tanto, hermético e iniciático que explicaría en cierto modo la situación intencionada del mismo como inicio del poemario, quedando subrayado, de este modo, la importancia de la música cuyas posibilidades de sugerencia se sitúan por encima de otras manifestaciones comunicativas.

flautas y las arpas cantan en la isla de oro y la serenata de Schubert en la isla de plata, hasta que marcha la armoniosa hermana con un príncipe bello que pide lirás y versos y rosas en un país ignoto.

Desde “Margarita” domina un verdadero silencio musical que solo se interrumpe con el poema previo a “El Coloquio”, en “Ite missa est” rodeado nuevamente de una lira crepuscular, cuyo último sonido es un rugido, el de la faunasa antigua, tan semejante al Cancerbero. Esta última nos introduce en el mundo clásico de ultratumba que es el “Coloquio de los centauros”. Darío como nuevo Orfeo parece haber convencido tanto a Proserpina como a Plutón y se le ha permitido descender a esa ópera que es “El Coloquio”. En ella se escucha un verdadero “Preludio”, semejante a los preludios de “Wagner”. La simple cita de los instrumentos que nos habían introducido en la poética musical dariana, se repite ahora. Antes de la aparición de los centauros comienza la música: son las pautas primero de las eternas lirás y los violines que, en un tiempo siguiente, se unen al caracol sonoro (Trombón) y a las voces lejanas de las sirenas. La aparición de los centauros añade a la orquesta los instrumentos de viento (oboes, trompetas) y percusión (“son de torrente que cae”): tambores, timbales, porque “van en galope rítmico”. Una vez en el centro de la escena los centauros comienzan a hablar de los grandes mitos que conforman la esencia del hombre: la vida, la muerte y el amor. Con lo que se inicia el libreto de esta ópera.

El siguiente poema, “El poeta pregunta por Stella”, supone el acceso de nuevo del poeta al mundo de los vivos. El cisne ya se ha convertido en “cuello”, como se ha indicado previamente, y son ahora los cánticos celestes los que se escuchan en el “sagrado empiéreo”. “Pórtico” va cerrando el poemario: es a su vez el mundo clásico el que surge a través de las lirás, pero también las raíces de la cultura española en este poema dedicado a Salvador Rueda. El cisne rememora el acento del Cisne wagneriano, al igual que en “La página blanca” es el silencio el que anuncia el final de laudes inmortales en “El año nuevo” y en su “Sinfonía en gris mayor” surge la cigarra como elemento natural con la “única cuerda que está en su violín”. Previo al “Responso a Verlaine”, en su “Epitalamio bárbaro” nuevamente surge el alarido: “la tribu aulla” y cuando Venus le pregunta a Apolo qué ha ocurrido señala que “Es Sagitario que ha robado una estrella”¹⁶, paralelismo de un Orfeo ahora convertido en centauro. El poema “Responso a Verlaine” establece un paralelismo con “El Coloquio” puesto que en él aparece un personaje dual como es el fauno, y así mismo desde el principio une la lira y la siringa. Como si también se tratase de un breve preludio. En Friso y Palimpsesto se resumen unidas dos

Si Darío busca la unidad lo impresionante de esta unidad es su dimensión trascendente vital a partir de la muerte de Rafaela, incapaz de superar la fragmentación que se hace tan transparente en poemas como “Yo persigo una forma”, donde el poeta y su alma gemela (que pasa a ser símbolo a su vez de la

¹⁶ Se pueden establecer múltiples conexiones con un poema como “El año nuevo” en el que Sagitario se convierte en el productor del tiempo: “Cada flecha que dispara, cada flecha es una hora/ doce aljabas cada año, para él trae el rey Enero”. A su alrededor, señala Darío existe el rumor de las almas que se van y san Silvestre llega con “bajo el palio de un zodiaco de virtudes”, que bendice al mundo y que con su brazo “abarca el arco y el Arquero”. Pero este mismo arquero en Epitalamio bárbaro parece identificarse con el poeta. En todo caso Sagitario roba una estrella del cielo, que es el nombre que Darío otorga a Rafaela. En la ópera de Monteverdi, el final de Orfeo es su salvación a través de Apolo, que le indica que puede contemplar a Eurídice en el sol y las estrellas.

creación poética, su “Bella durmiente”) son elementos de un todo en el que al Darío le toca la peor parte. Marcado por la ausencia y obsesionado por el desvelamiento del enigma. La obra de Dante Gabriel Rosetti, el líder de la hermandad prerrafaelita (1848), consueña en el viudo Darío, igual que lo hiciera el Dante italiano. Rosetti redacta el poema “La Doncella bienaventurada” en el que recoge su relación y su trágica historia con Elizabeth Siddal¹⁷ y en el que se encuentran resonancias de otro poema paradigmático de ultratumba, aunque muy divergente en cuanto a su oscuridad, como es “El Cuervo” de Edgar Allan Poe.

Casi 20 años más tarde Rosetti pintará el cuadro en el que se puede apreciar en al menos unos cinco niveles, la separación de los bienaventurados con el mundo de los vivos¹⁸:



2. La Estatua

Si el símbolo de la belleza se ubica en el cisne, representante a su vez del Arte, la estatua es en sí misma, imagen de lo bello. Por otra parte, la estatua remite al mito de Pigmalión de las Metamorfosis, aquel escultor que logra gracias a la belleza de su arte y a su enamoramiento, dotar de vida a la estatua de Galatea. Símbolo de la identificación del artista con su propia obra de arte, con ecos a su vez del mito de Narciso.

¹⁷ También inspiró la obra *La demoiselle eluë* de Debussy (1888).

¹⁸ Las semejanzas se insinúan a través del ya citado: “El coloquio de los Centauros”, donde la imagen de las rosas siderales parecen una referencia a las siete estrellas en el cabello de la amada en la pintura de Rosetti: “Es semejante a Diana, casta y virgen como ella/ En su rostro hay la gracia de la núbil doncella/ Y lleva una guirnalda de *rosas siderales*” (802).



The blessed damozel leaned out
 From the gold bar of Heaven;
 Her eyes were deeper than the depth
 Of waters stilled at even;
 She had **three lilies in her hand,**
 And the **stars in her hair were seven**
 (1850, *The Germ*)

El mito de Pigmalión cobra importancia como metáfora de la interrelación del propio artista con su obra. La conexión entre obra y mito favorece la inmersión en un tiempo eterno, el tiempo del ocaso donde las formas se desdibujan y todo se torna posible, como el propio José Asunción Silva lo destacó en “Una noche”.

La imagen de la estatua se traduce habitualmente con la característica de lo marmóreo. Así en “Era un aire suave”:

Y como un efebo que fuese una niña
 mostraba una Diana su mármol desnudo (765)

De igual modo en “La página blanca”:

Y vino un desfile de ensueños y sombras
 Y fueron mujeres de rostros de estatua
 Mujeres de rostros de estatuas de mármol
 ¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas (814)

La estatua es Diana, habitual en *Prosas profanas*, en un poema como “La dea”:
 “Termino su sonrisa de piedra brinda en vano/a la desnuda náyade y a la ninfa

hechicera/ [...] / sobre su altar de oro se levanta la DEA/ -tal en su aspecto icónico la virgen bizantina-/ Toda belleza humana ante su luz es fea/ toda visión humana a su luz es divina” (819).

En *El reino interior*, donde presenta la tensión que existe en el poeta en su batalla entre las 7 virtudes y los 7 pecados capitales, cuyo símbolo se encuentra en el centauro: (sus patas bajan/ su testa erguida sube), las virtudes se erigen con la efigie de una estatua: “alabastros celestes habitados por astros;/ Dios se refleja en esos dulces alabastros”, una referencia a la estatua que se contrapone a los siete rojos mancebos.

La estatua, convertida en obra de arte, como Venus de Milo cierra la segunda edición de *Prosas profanas* y su importancia viene presidida por el uso de la primera persona, “Yo persigo una forma”, que identifica a través del arte, al poeta con Orfeo en su regreso a la tierra, pero que, en esta ocasión, no logra atrapar el enigma y tan solo se queda en esperanza y augurio: “Al abrazo imposible de la Venus de Milo / [...] / Los astros me han predicho la visión de la diosa” (856).

Y finalmente estatua y cisne se identifican en lo imposible que, como se ha indicado previamente, se dibuja a través del signo de interrogación.

Pero por primera vez *Cantos de Vida y Esperanza* se instaura y encabeza en el yo, “Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana”. Es la voz, es Orfeo: palabra y canción.

La aparición de la Estatua en este poema viene precedida por las notas del Pan griego y las músicas latinas, que logran lo imposible, el ataque a la razón y la subversión de la realidad.

La principal transformación se encuentra, en este caso y nuevamente, en la descripción de la estatua:

En mi jardín se vio una estatua bella;

se juzgó mármol y era carne viva;
 un alma joven habitaba en ella,
 sentimental, sensible, sensitiva.
 Y tímida ante el mundo, de manera
 que encerrada en silencio no salía,
 sino cuando en la dulce primavera
 era la hora de la melodía...
 Hora de ocaso y de discreto beso;
 hora crepuscular y de retiro;
 hora de madrigal y de embeleso,
 de «te adoro», de «¡ay!» y de suspiro.
 Y entonces era en la dulzaina un juego
 de misteriosas gamas cristalinas,
 un renovar de notas del Pan griego
 y un desgranar de músicas latinas,
 con aire tal y con ardor tan vivo,
 que a la estatua nacían de repente
en el muslo viril patas de chivo
y dos cuernos de sátiro en la frente.

La estatua, de la que se indica nuevamente su naturaleza marmórea, se dinamiza como ya había ocurrido con el signo de interrogación, pero, aún más, se convierte en otro personaje dual, con patas de chivo y cuernos de sátiro, imagen de una naturaleza dominante e incontrolable. Una imagen impactante que roza ya las transformaciones del universo surrealista y se conecta tanto con las prácticas esotéricas como con el deseo de unidad de lo diverso o aún más claramente con la narrativa fantástica.

Previamente, Rubén Darío en su texto sobre Isadora Duncan¹⁹ (1903) había observado lo contrario, la conversión de lo inanimado en estatua:



“Más que danza la suya es mímica; es animación de la escultura femenina, y sus ademanes y pasos son renovados de los kernóforos, ándema, kaladismos, etc., que se pueden hallar en Laborde,. Ella ha pasado largas horas en los museos y ha visto animarse a los mármoles; y a la actitud fija de las figuras escultóricas ha agregado el gesto anterior y el gesto posterior, completando así el poema de la forma, por el movimiento armonioso que cambia bellamente las líneas” (374)

¹⁹ Sobre la relación entre el concepto del ritmo en Darío y la danza de Isadora cfr. Gabriella Molligansky

El tiempo mítico llama a su vez a un espacio donde el poeta, heredero del genio de Nietzsche se transforma en un fauno. La ensoñación y la pasión ese “ardor tan vivo” dota de vida a la estatua, ya no bajo el mito de Pigmalión, sino como recuerda Marasso, en la línea de Poe de *Marginalia*, donde la idea neoplatónica y divina, se acerca a través de un proceso continuado de transformaciones. La unidad del mal y del bien: Estatua Venus de Milo y fauno, formas diversas de Ananké, pero unidas por ser formas, por el simple hecho de ser y de existir.

Salinas afirma que el poeta “vive también en otra forma vital, de ser humano distinto y descollante. Se mueve en sospechosas vecindades con la bestia” (Salinas 1975: 29).

La búsqueda de la unidad, en el juego de dualidades que se plantean en el poema, es ahora la del poeta-fauno que remite a un mundo pastoril donde hace su aparición la Galatea y subraya, de Góngora, para alejarla, ahora, del mito de Pigmalión, en equilibrio de igualdad con la marquesa Verlainiana, pero ambas opuestas porque Galatea es una mujer en la que lo pastoril se hace presente y la marquesa Verlainiana, por excelencia, la Pompadour es el ejemplo del artificio y la sofisticación.

En su descenso a los infiernos, Orfeo se ha traído consigo todo un hades, la risa se ha perdido, y la estatua armoniosa, como en un delirium tremens, como en un cuento fantástico, se ha transformado a impulsos del erotismo creador en fauno. Orfeo/Darío regresa de los infiernos, tras preguntarse por el amor y la muerte y en ese viaje su punto final, como el de todo ser humano es “Lo fatal”.

Si continuamos con el mito órfico, “Lo fatal” supone a la vez el encuentro con Eurídice, y como en los cuentos de hadas, los amantes se encuentran, de nuevo, aunque eso sí, en el ultramundo.

Decía Italo Calvino en por qué leer a los clásicos, que los clásicos son aquellos a los que releemos porque nos hablan directamente a nuestra propia vida y logran sintonizar con nosotros. Generación tras generación con los altibajos habituales, se regresa una y otra vez a Darío. Lo primero porque a pesar de las lecturas repetidas, nos reserva siempre una sorpresa, algo nuevo en cualquier recodo del camino. Pero también porque su poética refleja nuestra propia vida en busca del misterio y de la armonía, en busca constante de la imposible unidad, ya sea en el amor, en el mundo del arte o en la política, como lo hace el poeta. Por este motivo aún sin citarlo en exceso, Orfeo es el mito que preside la poética dariana: el mito más representativo de la imposible unidad en el Eros, y de la destrucción por la violencia, si se considera su propia muerte. Orfeo, mito que, pese a todo, acaba bien, porque no es Prometeo, y logra encontrar a su Eurídice, allá, en el ultramundo.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal. Vol. 14. Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. Reed. Col. Folio Essais, 1999.
- Castillo de Berchenko, Adriana, “La trayectoria del mágico cisne en la poesía de Rubén Darío (De *Azul* a *Cantos de vida esperanza*. Los cisnes y otros poemas)”, en Jacques

- Issorell. *El cisne y la paloma. Once estudios sobre Rubén Darío*. Perpignan: CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 1995.
- Darío, Rubén. *Poesía. Tomo V. Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- “Miss Isadora Duncan”. *Opiniones. Tomo I. Crítica y Ensayo. Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- Figuroa Amaral, Esperanza, “El cisne modernista”, en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos, pp. 299-315, 1974.
- Guardia, Gloria, “La mirada de Orfeo en Dante y en Darío”. Discurso de incorporación como miembro correspondiente de la academia nicaragüense de la lengua el 10 de julio de 2007. Managua. *Lengua*, n.º. 33 (2008), pp.25-45.
- Gullón, Ricardo, “Espiritismo y modernismo”, en Ivan Schulman. *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 86-122.
- Jefferson, Ann y David Robey (eds.). *Modern Literary Theory: a Comparative Introduction*. London: Batsford, 1986.
- Jitrik, Noe. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: El Colegio de México, 1978.
- Jrade, C. L. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica*. Cathy Login Jrade. Trad. de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Lorenz, Erika. *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*. Managua: Ediciones Lengua. Academia Nicaragüense de la lengua, 1960.
- Molligansky, Gabriela, “Danza y poesía: Rubén Darío, Isadora Duncan y César Vallejo”. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. IdIHCS/CONICET Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 7, 8, y 9 de mayo de 2012. Sitio web <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Molloy, S., “Ser y decir en Darío: el poema liminar a *Cantos de vida y esperanza*”, *Texto Crítico*, 14 (1988). Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Monteleone, Sergio, “Darío: ritmo, cuerpo y armonía”, *Zama. Extraordinario de Rubén Darío*, 2016, pp. 9-17.
- Oviedo, Rocío, “Recreación del pasado y representación en la obra de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 18 (1989), pp. 263-278.
- “Recreación e iniciación: la imagen como consecuencia dariana”, *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 24 (1995), pp. 181-188.
- “Dibujos de un cisne”, *Lengua*. Academia Nicaragüense de la Lengua. 2ª época, octubre, n.º. 31 (2006), pp. 112-125
- “Transformaciones del imaginario en Rubén Darío: Cisne, Caracol o Pegaso”, en Vicente Cervera y M. Dolores Adsuar (Eds.). *Alma América. In honorem Victorino Polo*. Murcia: Universidad de Murcia. Vol. II, 2008, pp. 186-211.
- “El poema confesional”, *Anales de Literatura española*, n.º. 28 (2016). Ejemplar dedicado a *Textos esenciales de Rubén Darío. En el centenario de su muerte*. Coord. Miguel Ángel Auladell Pérez y José Carlos Rovira Soler, 2016, pp. 153-169.
- Ruiz Garraleta, Juan, “Las ánforas de Epicuro. Ornamento y fundamento musical en Rubén Darío”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 277-278 (1973), pp. 81-98
- Sáinz de Medrano, Luis, “Rubén Darío: apostillas a un proceso de iniciación”, en *Memorias. Simposio Internacional sobre las Obras Completas de Rubén Darío*. Managua: Fundación Internacional Rubén Darío, 1994.
- Verlaine, Paul. *Fêtes galantes. Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1962 [1869].
- Worton, Michale ; Judith Still. *Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet. Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.
- Zavala, Iris. *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.