

Recreación e iniciación: la imagen como consecuencia dariana

Si al estudiar cualquier autor, uno de los aspectos más interesantes es el tratamiento temporal, en el caso del Modernismo resulta decisivo, más aún si consideramos la cercanía de teorías filosóficas específicamente temporales como las de Russell y Bergson. El propio movimiento, Modernismo, lleva en su título una demarcación de época y de hecho. Como señala Müller-Bergh indica el final de una etapa histórica: «El Modernismo en el mundo hispánico es a la vez la apoteosis y la liquidación del romanticismo, del realismo y de toda la herencia del siglo XIX» (p. 150). Y Yurkievich resaltaba aún más la idea de progreso hacia el futuro: «el modernismo porta los gérmenes de la primera vanguardia» (p. 11. A través de la trama...). Esta relación con la Vanguardia supone una evolución respecto a la otra vertiente: la búsqueda de un tiempo ideal, o lo que es igual, la recreación del pasado que voy a señalar.

LA RECREACIÓN DEL PASADO

El tiempo ideal estaba centrado para los románticos en el pretérito, como lógica consecuencia de la tendencia romántica a lo sentimental (la añoranza y la melancolía como sentimientos relacionados con el pasado perdido o conocido, o la recreación de un medievo, como tiempo originario y puro). Por lo tanto, un tiempo natural, o un tiempo histórico que se recrea en su propio pasado, sin orientarse hacia el presente, puesto que se goza en su misma nostalgia. Por el contrario, el tiempo ideal de los modernistas si bien se encuentra así mismo en la recreación del pasado, es una recreación que se orienta hacia el presente, un tiempo ejemplar no basado tanto en su modelaje histórico (no se centra exclusivamente en los hechos) como en su recreación como espacio cultural —como indicara Salinas—. Es decir, un

tiempo mítico en lo que los mitos contienen de símbolo, como ya había subrayado Nietzsche (*El origen de la tragedia*). Pero no el tiempo mítico que tiene relación con la naturaleza (en este aspecto podemos encontrar, sin lugar a dudas, manifestaciones románticas), sino el tiempo «artificial» creado por la mano del genio.

En este sentido es un tiempo que se trata conservar, no sólo como simple evocación —lo que sería propio del romanticismo— sino como símbolo de una situación del pasado que se pretende relacionar analógicamente con el presente. En definitiva un tiempo cuya recreación histórica se centra especialmente en lo cultural, producto de la «custodia de la memoria individual y colectiva, de los arquetipos a los que vuelve el poeta en las épocas del triunfo de la apariencia y de la materia», esto es, la memoria que el poeta llega a experimentar «ya como vaga soledad, ya como conciencia expresiva de su gente» (G. Allegra: pp. 77-78). En otro lugar he subrayado que a Darío no le interesa tanto «la adecuación histórica», es decir, la copia fiel y documentada de un momento histórico, sino la «adecuación artística», si tenemos en cuenta que para los modernistas el arte por principio, es un arte absoluto, por encima de la historia, donde no sólo encontramos la total objetividad, la Verdad, sino el conocimiento y la sabiduría (R. Oviedo, p. 271). Será en un momento posterior, en una evolución, cuando el momento histórico, concreto y actual, adquiera una importancia mayor.

El tiempo recreado, no es sólo una forma de conexión artística, de logro armónico, sino una «torre de marfil», pero no se trata de un torremarfilismo como simple y superficial evasión, sino en un sentido que podríamos tildar de existencial, ya que se trata de recrear una vida ejemplar (que funciona como símbolo modélico) objetivada, que escapa al sentimiento subjetivo, y por tanto, al dolor, como subraya Schopenhauer: «la vida en sí, la voluntad y la existencia misma son un dolor perpetuo (...), pero esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte, se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante. Este lado del mundo que cae bajo el conocimiento puro, y su reproducción por el arte (...) es el elemento del artista, el espectáculo de la objetivación de la voluntad cautiva (...) y mientras esta contemplación dura, él mismo es el que se hace el gasto de la representación, es decir, es esa misma voluntad que se objetiva y permanece en constante sufrimiento. Ese conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte en el fin del artista» (Schopenhauer, p. 211). De ahí también la importancia que se otorga a lo teatral, a lo gestual o a lo dramático, que permiten observar la existencia como si de una obra de arte —o una representación ajena— se tratase. Teatralización que podemos observar por ejemplo en la utilización de los personajes de la Comedia del Arte (gestuales y modernos), así como en las acotaciones o las voces dialogantes que aparecen en los poemas de Darío.

No voy a reiterar aquí la justificación y el análisis de la recreación del pasado que trabaja Darío en los cuentos de *Azul*¹, sino tan sólo a añadir

una ligera apreciación, que en mi opinión avala la afirmación de un propósito dariano de recreación de *modelos* culturales o literarios: en primer lugar la propia caracterización que hace de los cuentos. Así «El rey burgués», será un «Cuento alegre», aunque esa misma caracterización: «alegre», si tenemos en cuenta el final trágico del propio protagonista (el poeta romántico que sucumbe ante la actitud positivista y neoclásica —academista— del rey burgués), es cuando menos una antítesis conceptual que nos hace centrarnos, precisamente en la «desatinada» caracterización (como forma, tal vez, de caracterizar un nuevo tipo de cuento). Pero el intento de escribir relatos que respondan a un cánón, continúa en el «Cuento griego» —esto es el del «Sátiro sordo»—, mientras que «cuento parisiense», lo será el de «La ninfa». A partir de «El fardo», terminan las caracterizaciones, lo que no ha impedido a la crítica reconocer ciertos rasgos del naturalismo en este cuento². Es posible que una vez orientado el lector hacia la caracterización, Darío pensase que no era necesario ofrecerle más «pistas». De igual modo, sin gran esfuerzo, se puede admitir «El rubí» como la recreación de un mito (dividido curiosamente, en cinco escenas, como si de una tragedia clásica se tratase). Esto no es óbice para que otros cuentos sean más difícilmente clasificables como es el caso de «Palomas blancas y garzas morenas». Sea cual fuere el propósito de Darío no deja de llamar la atención que él mismo señalara un cánón cultural a determinados cuentos, del mismo modo que «En Chile. En busca de cuadros», lo que trata de recrear son unas determinadas técnicas pictóricas (paralelas en literatura a las épocas literarias o culturales): «Acuarela», «Aguafuerte», «Al carbón», etc. así como una serie de temas pictóricos: «Paisaje», «La cabeza», «Naturaleza muerta». Por tanto, nada extraño sería que su propósito en los cuentos fuera similar: recreación de técnicas y temas, centrados básicamente en una recreación de las etapas y los modelos literarios más representativos: romanticismo, realismo, utilitarismo neoclasicista, narración mítica, cuento de hadas («El palacio del sol»), modernismo, bohemia, mito, etc.

En este sentido Azul, efectivamente, como señala Sáinz de Medrano «cierra el proceso de iniciación de Darío» (p. 172), esto es, el proceso de iniciación en cuanto que éste se entiende como etapa en la que adopta y da

¹ Oviedo Pérez de Tudela, M^a del Rocío: «Recreación del pasado y...» En el artículo subrayaba la diferencia y al mismo tiempo la relación con el romanticismo respecto al tema del tiempo, si bien el gran logro del Modernismo será «la relación que establecen entre armonía y tiempo, de tal manera que teniendo en cuenta el concepto de analogía y aplicándolo a lo temporal, tan sólo en la recreación del pasado (...) podían encontrar los tiempos armónicos que buscaban. En definitiva, su hallazgo radicaría en la relación armonía-temporalidad, que, por su parte, llevaría a la búsqueda de una sincronización cultural y, por tanto, a la revalorización del objeto del pasado, pero en su aspecto de armonía en transcurso. Dicha armonía sólo podría lograrse a través de este sistema.», p. 267.

² Lida, Raimundo: *Rubén Darío. Modernismo*, Caracas, Monte Ávila, 1984. En esta obra, subrayaba ciertos caracteres relacionados con el naturalismo: «como en *El fardo*, con dramatización que los transfigura en seres deformes y perversos» (p. 64).

forma a su verdadero sistema expresivo. Pero así mismo es una obra que se abre a su propio futuro poético. Por tanto, iniciación en dos acepciones: como obra que nos sitúa y nos prepara para iniciar *el camino* de la poética dariana, y como obra «de novedad» y experimentación. Aspecto este último que rubrica Alvaro Salvador Jofre al analizar el momento en que surge esta obra y subrayar el impacto que «la especialización técnica» del positivismo tuvo en la literatura (p. 20). La experimentación —cuya primera delimitación como tal correspondió a la antigua teoría de A. Hauser³— será un decisivo rasgo que adquirirán las Vanguardias. Experimentación que podemos observar tempranamente en la mezcla que realiza de géneros en una sola obra (el caso de *Azul*) y que no volverá a repetir con esa profusión, posiblemente por no creerlo necesario. En realidad su verdadero propósito experimental se centra en lograr la armonía: una «búsqueda» —como señala Login Jrade— en principio dramática (...) ascender a la (...) frágil unidad (...) amenazada siempre por la acechante diversidad» (p. 281). Pero esta preocupación por la armonía unida a una búsqueda y a un concreto propósito experimental, hará que se aleje de aspectos superficiales y obvios como el verso o la prosa, para pasar a centrarse en la sustancia de lo propiamente poético: el símbolo y la imagen, en cuyo sistema analógico profundizará de tal modo que llegará a conectar —haciendo evolucionar al símbolo— con la Vanguardia.

Esta experimentación respecto al símbolo conecta con la utilizada por las Vanguardias literarias del XX, puesto que tienen en común la progresiva importancia que se otorga al lenguaje: el futurismo hablará de «palabras en libertad», a partir de 1912, el expresionismo, en palabras de Gliksohn, afirmará una estética «de la distorsion, du paroxysme, du cri.» (p. 7), al tiempo que Kandinsky, en su ensayo «*De lo espiritual en el arte*» sugiere un uso abstracto de la palabra, basado en la repetición, y por último el Dadaísmo ante el fracaso de la civilización occidental, buscará la infancia del arte, fundamentándose así mismo, en la palabra como manifestación primordial de la cultura. La misma preocupación por la palabra que había aparecido en el Creacionismo o en el Ultraísmo.

En cualquier caso, se 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 se tratará de llegar a elaborar una utopía lingüística en la que tendrá un papel destacado e iniciador el Modernismo.

³ Hauser subrayaba la importancia de la experimentación en las Vanguardias, mientras que Octavio Paz se refería a la «tradición de la ruptura» —a partir del Romanticismo, lo que nos sitúa en una cierta ambigüedad, si consideramos el mayor impacto rupturista de la Vanguardia—. Ambos elementos se pueden considerar igualmente decisivos, si bien la «experimentación» podría datarse con una certeza mayor, puesto que lo experimental, como noción fundamental, se produce a partir del positivismo científico, dada la necesidad de esta característica para el progreso.

Preocupación por el lenguaje, que si bien se había originado en el Romanticismo, como investigación en el pasado nacional, se continuará en las afirmaciones neoplatónicas y neopitagóricas que buscaban la palabra esencial y cuyo estudio aplicado a lo literario corresponderá a Nietzsche. Esta tradición que trata de averiguar la palabra esencial, así como la referencia a cierta investigación filológica —que nos orientaría hacia el científicismo, no exento de una relativa ironía—, aparece especialmente en «El reino interior» de Darío. El nicaragüense se centrará en la definición de dos términos: papemores y bulbules, en un tono didáctico de verdadero diccionario, introducido por una acotación de rango teatral. Los versos en los que aparecen los pájaros, el intento de definición de los dos, nos producen una verdadera extrañeza, aún más si tenemos en cuenta que Darío trata de describir su «reino interior».

Si aplicamos a ambos términos las teorías de Erika Lorenz y las de Jitrik, respecto a los sonidos y la musicalidad podemos también destacar que existe un sentido de evolución armónica: sonido p - sonido b (juego visual a su vez, la p es una b invertida⁴) y alternancia de ambos con la r (alternancia también en las vocales, donde la única que se repite es la e, y alternancia en las consonantes, seguramente con un sentido onomatopéyico):

y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(Papemor: ave rara; Bulbules: ruiseñores) (p. 78)

Podemos confirmar que Rubén añade a lo musical, (en este caso, alternancia de sonidos) generalmente, un aspecto visual, lo que resulta decisivo en la evolución del símbolo a la imagen y que le conecta con la Vanguardia —cuya técnica se funda especialmente en una imagen—, a lo que incluso añade un contenido experimental que tiende a lo lúdico. Por tanto, existen una serie de fundamentos vanguardistas que ya se encontraban en la poética de Darío, pero que habrán de evolucionar. Evolución que se verá favorecida por el impacto del tiempo que les toca vivir (ruptura con la tradición, filosofía del continuo progreso, sentido de crisis finisecular y occidental).

Su actitud experimental y creadora respecto al lenguaje, viene a confirmarse en el prólogo a *El Canto Errante*, donde consciente de la aparición de

⁴ Sería tal vez demasiado atrevido utilizar las relaciones de la grafía P (mayúscula) y B (mayúscula) con la R (mayúscula) —que es un término medio entre la P y la B— inicial tanto de Rubén como de Rafaela. Intentos de explicación que se motivan en la rareza de los versos que introduce en su *reino interior* y que nos obligan a interpretarlos. Gullón señalaba: «Algunos enigmas rubendarianos (y ahora pienso en la vida del poeta) podrán aclararse cuando se tenga en cuenta lo que tantas veces expresó o insinuó en su poesía. El alejamiento de Rafaelita Contreras y su tibio interés por la joven esposa quizá se expliquen recordando que par él la »hermana de las vírgenes liliales« cantadas por Edgar Poe estaba más cerca de ser ángel que sirena» (p. 93-94 Direcciones...) de ser así Rafaela estaría como «concepto» más cerca de los símbolos.

nuevos modos poéticos y de la posible confusión por parte de la crítica, aclara: «Jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra», y al mismo tiempo delimita su campo de experimentación, frente a las Vanguardias más propiamente rupturistas, al relacionarla con un contenido: «Mas la palabra nace juntamente con la idea o coexiste con la idea» (p. 157).

INICIACIÓN Y AUTOTEXTUALIDAD

La visión del artista como mito, que ya he subrayado, en cierto modo justifica la apreciación de toda su obra poética como *iniciación*. Aspectos como la recreación del pasado, presentan, en cierto modo, este que podríamos llamar «carácter iniciático» en la obra de Darío, puesto que además viene a coincidir con la tendencia de la época en lo que se refiere a doctrinas esotéricas, ocultistas o teosóficas. Es decir, existirá una lógica, una consecuencia o si se quiere una coincidencia con su tiempo histórico. La idea de camino o de introducción en una determinada materia es así mismo colateral a las teorías científicas del positivismo filosófico. Es decir, el positivismo formula la necesidad de una serie de etapas progresivas para lograr el conocimiento en una determinada materia, para finalizar en la «especialización». Por tanto, no sería absurdo pensar en este carácter de iniciación que pueden llevar consigo determinadas obras, y que nos ofrecen las claves necesarias para el desvelamiento de la idea del autor, en ello no deja de existir un cierto carácter lúdico que llevará, en la Vanguardia y en la literatura posterior, al juego con el receptor.

Pero, además, la ordenación poética, dentro de cada libro, no es anecdótica, sino que responde a una cierta motivación explicativa. Lleva a cabo lo que podríamos llamar: tarea didáctica hacia el lector⁵: una poesía anterior, explica el concepto incluido en otra que le sigue, con lo que a la vez completa y enriquece el símbolo o la imagen. Lo que Ann Jefferson titula con el nombre de «sister-textuality», y que tal vez esté más cercano a la «autoreferencialidad» o a la «autointertextualidad». 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 re-lación de un hallazgo respecto a otro (con un claro sentido iniciático).

⁵ Cfr. Oviedo, p. 269. También ocurre lo mismo en *Visión (El Canto Errante)*, donde el poeta en virtud de su amor humano logra la ascesis al amor divino, hasta formular versos casi paralelos a los que había utilizado en «Venus» (*Azul*). El cambio experimentado de un poema a otro estriba en que se «cristianiza» el mito clásico Venus, por un símbolo similar, conectado con la literatura iniciática: *La divina comedia*.

1. La iniciación mítica

En este proceso de iniciación podríamos señalar dos modos, el primero había surgido en *Azul* y suponía la apropiación de una figura mítica por parte del poeta, esto es, la narratividad, lo que se expresa sobre el mito, en un primer poema, se aplica en un poema posterior al propio autor. Esto que aparentemente pudiera resultar anecdótico, sin embargo, resulta ser una constante en su obra. El segundo es algo más complejo y supone una evolución o una complementación de un término, un símbolo o una idea. Este último es el que considero más decisivo y tal vez más novedoso, al ir evolucionando paulatinamente a signo o imagen⁶.

Respecto al primero y atendiendo a la idea nietzscheana⁷, el genio llega a ser imagen de lo bello y consecuencia de una «enorme acumulación de fuerzas» (*El Crepúsculo de los dioses*), motivo por el que logra crear «obras que parecen inmovilizar el curso del tiempo, con lo cual eleva lo individual a la categoría de lo universal» (Schopenhauer, p. 185). De este modo, nos encontramos con la visión del artista como «nuevo mito» que logra ponerse a la altura de Venus en el poema del mismo título en *Azul*. Transformación que tendrá lugar, de igual modo, en aquellos personajes cercanos al poeta. En cualquier caso considero que los cuentos y los poemas de *Azul* contienen ese carácter inicial que subrayara Salvador Jofre al hablar de la obra como «verdadero manifiesto del modernismo» (p. 56).

A esta idea de iniciación colabora el poema que introduce *Prosas Profanas* —«Era una aire suave»— en el que Noé Jitrik 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 wagneriana⁸. Caracter, 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 musicalidad por encima de otras manifestaciones comunicativas.

⁶ Asimismo se pueden dar estos dos procesos de iniciación unidos, como es el caso del cisne, símbolo de la belleza o símbolo del alma del poeta.

⁷ El conocimiento de Nietzsche por Darío viene aclarado por Debicki, y Doudoroff, quienes señalaban que el conocimiento dariano sobre Wagner se debía a Nietzsche «tal como quedaba representado en las revistas» (p. 46) y respecto al filósofo apuntaban: «Darío se identificaba con Nietzsche en su admiración por la cultura griega clásica y por su amor a Italia y a Francia; se inspiraba en la teoría del filósofo acerca del espíritu superior, especialmente con respecto al artista (...). Pero no le sigue al filósofo en su abandono del culto wagneriano. Esto sugiere que los conocimientos que tenía el poeta de Nietzsche eran básicamente de segunda mano, tratamientos periodísticos con toda seguridad» (p. 46). Por lo tanto el conocimiento dariano sobre Nietzsche y Wagner se originaría no en una profundización directa en sus obras, sino en un relato superficial, seguramente más conveniente a su formulación literaria.

⁸ Como así mismo indicó Erika Lorenz en: Rubén Darío bajo el divino imperio de la música.

La opinión de Jitrik nos confirma en cierto modo la «iniciación». Pero también iniciación que se pretende llevar a cabo para «convencernos» de la transformación del poeta y su mundo en mitos nuevos, de acuerdo con la visión del poeta como vate que subrayan Allegra, Gullón o Gutiérrez Girardot.

Un primer ejemplo lo tenemos en «Sonatina» donde si la princesa (como elemento mítico) trata de salir de su cárcel palaciega como manifiesta en este verso: «¡Oh, quien fuera hipsipila que dejó la crisálida!», en «Dice mía», la misma imagen se atribuye al poeta (como nuevo mito):

Mi pobre alma pálida
era una crisálida.
Luego, mariposa.

De esta manera, el artista logra equipararse a los mitos, que a su vez se pueden completar en su significación a través de otros poemas. En esta búsqueda de la totalidad del sentido, encontramos ese carácter de iniciación que presenta la poética dariana. Tomando el mismo símbolo de la mariposa, en «El reino interior», las siete virtudes se verán atraídas por los siete pecados capitales:

y el alma mía queda pensativa a su paso
—¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?
¡Oh! ¿Qué hay en tí, mi pobre infanta misteriosa?
¿Acaso piensas en la blanca teoría?
¿Acaso
los brillantes mancebos te atraen, mariposa?»

Por lo tanto de la imagen aparentemente banal de la mariposa como personificación del deseo de libertad por parte de la princesa, se pasará a una imprecisión, en que la mariposa pasa a ser símbolo del alma del poeta —con lo que logra asimilarse al mito—, para finalmente simbolizar la indecisión del poeta, ya no centrado en algo superficial o anecdótico, sino en los temas trascendentales de la existencia: la dicotomía entre el Bien y el Mal y la desintonización entre las tendencias del alma y las del cuerpo, envueltas en la problemática de la difícil armonía. Por otra parte es sumamente significativo que la formulación de la idea se llene de signos de interrogación, tema al que volveremos posteriormente.

Pero no sólo el poeta, también la persona amada puede transformarse en un mito, mito, en el caso que presento a continuación, también creado por el poeta:

En «Era un aire suave», la marquesa Eulalia —quien se va transformando poco a poco en «la divina Eulalia»—, tiene por carácter fundamental la risa y está rodeada por una efigie que resulta bastante llamativa: «rfe en su máscara Término barbudo». En el siguiente poema —«Divagación»— vemos cómo la característica de «la divina Eulalia» se traslada a la persona

amada, si bien pierde la risa el sentido de «enigma» que dicha manifestación había tenido en la anterior poesía:

Y pues amas reír, ríe, y la brisa
 lleve el son de los líricos cristales
 de tu reír, y haga temblar la risa
 la barba de los Términos joviales (p. 39-40).

2. *El símbolo: La isla de oro*

Algo similar ocurre con la «Isla de oro», que aparece primero en «En el país del sol», como símbolo de la localización poética ideal:

En el jardín del rey de la isla de Oro.
 ¡Oh mi ensueño que adoro!

La isla de oro, como símbolo, irá adquiriendo otras connotaciones en «El Coloquio de los Centauros», como es bien sabido, lugar de la utopía⁹ que adopta, en este poema, según Marini Palmieri, caracteres esotéricos. La isla centra el final de un largo camino iniciático, en el que se tratan de deslindar y armonizar los grandes enigmas: el amor, la vida y la muerte. El poema mantiene una estructura circular que lograr cerrar —así mismo como isla, lugar cerrado y continuo, sin escape— los temas desarrollados. Esta estructura circular viene ofrecida por una iniciación poética a través de los sentidos (fundamentalmente el oído, unido a la vista, ¿olfato por el laurel florecido —implícito en el color rosa—?), cuyos objetos vuelven a presentarse al final:

En la isla en que detiene su esquife el argonauta
 del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
 de las eternas liras se escucha: —Isla de Oro
 en que el tritón erige su caracol sonoro...

...: su galope al aire que reposa
 despierta, y estremece la hoja del laurel rosa

Quirón

Calladas las bocinas a los tritones gratas,
 calladas las sirenas de labios escarlatas,
 los carrillos de Eolo desinflados, digamos
 junto al laurel de inmarcesibles ramos...

⁹ «Isla, entidad cerrada sobre sí misma, como círculo autónomo que elige el poeta para insistir en la unidad de la Creación universal. Aspecto no tan claro, pues en “Revelación”, del *El Canto Errante*, Pan le descubre que el Dios creador se encuentra en el alma del hombre cuyo simbolismo recuerda aquí a la *Delos apolínea*» (p. 83). Marini Palmieri, *El Modernismo literario hispanoamericano...*

Versos que tienen su correlato en el final del poema y que suponen el cierre del círculo —imagen relacionada también con la isla—. El círculo será la figura que corresponde al símbolo por excelencia del platonismo y, así mismo, la estructura formal del Coloquio corresponde al círculo. Incluso relaciones con las doctrinas pláticas se pueden observar en el sistema empleado: el diálogo

vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo.
A lo lejos, un templo de mármol se divisa
entre laureles-rosa que hace cantar la brisa
.....
y por el llano extenso van en tropel sonoro
los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro.

Este marco —la isla— que rodea el «coloquio», pasará en «Marina» a ser el paisaje en el que se desenvuelve el poeta, de modo que podemos al menos intuir la equiparación del artista con lo mítico:

Saludaba mi vaso de las brisas el coro
y a dos carrillos daba redondez a las velas.
.....
Y les dije a las brisas: «Soplad, soplad más fuerte;
soplar hacia las costas de la isla de la Vida.»
Y en la playa quedaba desolada y perdida,
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte! (p. 92).

Finalmente, recordar que su «Isla de Oro», en una etapa posterior, llegará a representar un lugar concreto en el mundo, y este carácter de concreción se puede analizar, no sólo en este ejemplo, sino en otras producciones de la misma época como evolución que paulatinamente tenderá a un acercamiento a lo cotidiano. Así en «La canción de los pinos», la Isla de Oro se ha transformado en Mallorca, haciendo evolucionar el símbolo hacia una realidad:

Cuando en mis errantes pasos peregrinos
la Isla Dorada me ha dado un rincón
de soñar mis sueños, encontré los pinos,
los pinos amados de mi corazón.

Darío comienza a valorar lo cotidiano, su experiencia vital, sus lugares de refugio y descanso. Conciencia de la existencia como valor en sí —surgida a partir de Cantos de Vida y Esperanza, como ya veremos— y que en cierto sentido se enfrenta al «esteticismo moral» (Cfr. Salvador Jofre, p. 33), o lo que es igual, la vida «construida en términos estéticos», apoyada por «la institución de la anormalidad y la temática de lo inútil» (p. 33). Giordano comentando la paz que Valldemosa había supuesto para el poeta hablaba de una transformación que afectará en su totalidad a la existencia

de Darío y a su poesía: la clausura del círculo hermético de Pan y el paso a la armonía espiritual (p. 27-28)¹⁰. Armonía que supone una evolución de lo mítico objetivado hacia lo concreto subjetivo.

Se puede analizar, por tanto, una cierta tendencia por parte de Darío a formular una serie de ideas o de símbolos a través de figuras míticas, cuya función, posteriormente, pasará a ser representada por el propio poeta, la persona amada o sus «mentores literarios», como es el caso del famoso «Responso a Verlaine», donde recrea uno de los llamados por Salinas «paisajes de cultura» darianos, descritos como tales «porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena» (p. 114). En el famoso «Responso», nos encontramos con un escenario que no es uno de los espacios favoritos de Darío (en la nómina que presenta Salinas), pero que sí es uno de los que podríamos señalar como espacio «inicial», si como tal tomamos la cultura greco-latina, cuna de la cultura occidental. No creo que haya sido anecdótico en Darío, cuyo concepto del símbolo está siempre presente, adoptar este espacio «clásico» para situar a un poeta «creador» e «inicial» como él mismo considera a Verlaine.

LA EVOLUCIÓN INICIÁTICA. DEL SÍMBOLO AL SIGNO

Si *Azul* puede considerarse una obra de *iniciación* en el sentido que le hemos otorgado al término, *Prosas profanas* puede considerarse como una poética en la que la expresión dariana añade al sistema de «iniciación» una serie de fórmulas en las que manifiesta su *formación técnica*. Esto es, una poética que mira hacia el propio yo y su expresión peculiar, no como subjetividad confesional que trate de manifestarse —como ocurrirá posteriormente—, sino como artista. Proceso necesario y obligado de intimismo profundo, en el que la «forma» del poema adquiere su técnica original. (Es el mismo proceso de formación técnica que advertimos en *Trilce* de Vallejo).

Alberto Julián Pérez, en cuanto a técnicas, se refería concretamente a la creación de «ciertos procedimientos estilísticos, como la *imagen-cliché* (el cisne, por ej.)¹¹— que pueden repetirse en diversas circunstancias» y «dan a su arte un sentido “transitivo”, y lo alejan de la originalidad absoluta. El uso del cliché simbólico o emblemático, como *lugar común* en el que se imprime el sello *propio estilístico*, es casi una costumbre de los poetas de la época» (p. 118). Así mismo señalaba la «función educativa» del cliché emblemático, pero orientado a la propagación del Modernismo.

¹⁰ Sin embargo, en «Revelación», de *El Canto Errante*, Pan le descubre que el Dios creador se encuentra en el alma del hombre.

¹¹ Parece ser que la *imagen-cliché* a la que se refiere J. Pérez, coincide con el símbolo, o con el emblema.

En mi opinión este cliché cumple también otra tarea didáctica: la de progresión en la comprensión del símbolo, por parte de los lectores, esto es, una función iniciática a la vez que didáctica (de este modo el sistema de propaganda se completaría con un sentido de progreso educativo, más acorde en contenidos que el aspecto apariencial y superficial de lo propagandístico).

Si estamos hablando de técnicas —o de retórica—, la fundamental en el Modernismo, será el símbolo. Jaime Giordano subrayaba la relevancia que paulatinamente adquiere el símbolo, a partir de *Prosas Profanas*, relevancia que a su vez contribuye a la evolución del mismo: «Es obvio que la emancipación del símbolo de su esclavitud a un concepto le confiere una mayor vida estética» (p. 16). La evolución del símbolo tenderá a lo signico, pero un signo complejo, como veremos, que completa su significado no a través de un poema, sino como compendio de variados significados surgidos en un conjunto de poemas. Giordano apuntaba la tendencia final del símbolo a la imagen, aunque no con toda claridad: «el plano evocado no es un signo alegórico, sino una forma que vale artísticamente por su presencia. Manifiestamente sensorial, es capaz, sin embargo (...) de fundamentar su efectividad estética no en la hermosura superficial de la imagen, sino en la inquietud, temor y fascinación que pueda producirnos y que nos hunde en el ensueño enigmático» (p. 19-20).

1. *Los símbolos del «reino interior»*

Un primer paso no complejo de la evolución del símbolo —y por tanto la «iniciación»—, surge en determinadas imágenes (por supuesto simbólicas) que posteriormente pueden no adquirir un mayor desarrollo. Por ejemplo, y en relación con «Yo persigo una forma», la imagen del alma poética pasa a convertirse, de modo analógico, en la imagen de la Bella Durmiente:

Ella (el alma) no me responde,
Pensativa se aleja de la oscura ventana,
pensativa y risueña,
—de la Bella durmiente del-Bosque tierna hermana—

Pero estos versos se condensan en uno sólo que tiende a la imagen, olvidando su proceso alegórico anterior, pero que a su vez, tiene en cuenta esos versos precedentes, de modo que colaboren a descifrarlo en todas sus facetas:

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente.

No en vano, como señalara Erika Lorenz, el símbolo conexas con el misterio órfico, cuyo significado sólo puede intuirse a través de la música: la

flauta y la lira. La presencia de estos dos instrumentos y su relación con los misterios órficos y la función del poeta es claro en Darío. En «Palabras de la Satiresa» (No hay que olvidar que también el Sátiro está presente en el «Responso a Verlaine»), la Satiresa le *inicia* en el Misterio:

sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
 en unir carne y alma a la esfera que gira
 y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
 ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira

La aceptación de esta «sugerencia» y su aplicación a su propia poesía surge en la «confesion» del primer poema de *Cantos de vida y esperanza*: El poeta se manifiesta como enviado que trata de unir el crepúsculo y la aurora:

Del crepúsculo azul que da la pauta
 que los celestes éxtasis inspira;
 bruma y tono menor —¡toda la flauta!,
 y Aurora, hija del Sol —¡toda la lira!

Pan, en esta poesía ha venido a significar el anuncio de la noche, la luna —enigma, oscuridad— mientras que Apolo —sol, luz— pasará a serlo del día. Ambos ya dejan de ser símbolos de los mitos, para pasar a representar los elementos que compendian la dualidad poética, y cuyo eje de unión es el propio Darío. Ninguno de los dos mitos aparecerán citados, tan sólo los instrumentos que les son propios, con lo que logra asimilarse a ambos y al mismo tiempo convencernos —pues el símbolo funciona ahora con caracteres humanizadores— y hacernos partícipes —por el contenido universal de lo expresado— de su sentimiento subjetivo.

De este modo convierte lo aparentemente objetivo, la «representación» —según la cita de Schopenhauer que he señalado anteriormente— en verdadera existencia, marcada por un tiempo (crepúsculo y aurora) y un espacio (materialidad y realidad viva del poeta y de la poesía) concretos y cotidianos. Para subrayar más aún este intento de manifestar lo experiencial los mitos ya no se citan sino a través de sus símbolos (flauta, lira), de modo que pueda ofrecer una mayor credibilidad su asimilación a los mitos. De este modo el nuevo mito, el poeta, se ha admitido previa y tácitamente.

Sí en *Azul* esta asimilación tan sólo se «documentaba», esto es, establecía las «bases» del proceso, en *Prosas profanas* resulta ser una constante que se repite en el mismo orden: primero se expresa la significación simbólica del mito y posteriormente se aplica al poeta o a sus allegados. Pues, como subraya la cita de Píndaro que el propio Darío introduce en su «Oda a Mitre»: «Los dioses y los hombres tienen un mismo origen».

2. *El lirio y el cisne como signo*

El cisne¹², al igual que otros símbolos darianos que hemos reseñado brevemente como la mariposa o la isla de oro, va evolucionando a lo largo de su poesía. Aparece claramente en «Era un aire suave», como descripción de un paisaje que anticipa la reunión con el amor:

y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque,
como blanca góndola imprima su estela,
la marquesa alegre llegará al boscaje, etc.

Imagen que en «Divagación» comienza a adquirir el aspecto de paisaje cultural o de recreación del pasado que lo convierte en un símbolo complejo. La primera estrofa que indico presenta una ambientación similar a «Yo persigo una forma»:

la luz de nieve que del cielo llega
y baña a una hermosura que suspira
la queja vaga que a la noche entrega
Loreley en la lengua de la lira.»

«Y sobre el agua azul, el caballero
Lohengrín; y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero,
con su cuello enarcado en forma de esc.

Como indica Salvador Jofre (p. 81), siguiendo a Jitrik, el proyecto fonocéntrico (en cuanto a la premeditada utilización de determinados fonemas que cooperen a la musicalidad) de la S —S en relación con el símbolo del cisne— se resume en la corte de Luis de Baviera, personaje modélico¹³ que aparecerá en «Blasón», donde surgen de modo temprano alguno de los términos de «Yo persigo una forma», especialmente en la visión ambiental del lago¹⁴, como es la repetición de «boga» que otorga por su musicalidad y su fonética un ritmo más pausado al del cisne que atraviesa el estanque y que surgía como preludio de la acción de la marquesa Eulalia («y el ebúrneo

¹² El estudio del cisne como símbolo helénico aparece entre otros en el análisis de Pedro Salinas, sobre *La poesía de Rubén Darío*. Ricardo Gullón en un artículo sobre «Simbolismo y Modernismo», apuntaba una génesis del cisne como símbolo en la literatura española e hispanoamericana. La visión que trato de ofrecer es en relación con lo visual y lo icónico, como evolución, más que como significado, aspecto este último que se ha venido trabajando tradicionalmente.

¹³ Modélico en el sentido de que el poema dedicado a la condesa de Peralta parece pretender de ella su mecenazgo, especialmente por el simbolismo que surge en la última estrofa.

¹⁴ Ricardo Gullón señalaba respecto al lago que «son y no son los del romanticismo —se refiere a Juan Ramón— (...) los de Unamuno y San Manuel Bueno, junto al legendario de Sanabria, donde la noche de San Juan las almas en estado de gracia pueden oír los cantos de la ciudad sumergida. Lago, pero “mágico”, apto para servir de escenario al canto y añadir alimento al sueño» (p. 227).

cisne, sobre el quieto estanque / como blanca góndola imprima su estela / la marquesa alegre...»):

Boga y boga en el lago sonoro
donde el sueño a los tristes espera,
donde aguarda una góndola de oro
a la novia de Luis de Baviera.

El paso hacia la simplificación del símbolo lo encontramos en «Bouquet», donde de acuerdo con el título se trata de comparar la figura cénica con otros elementos: cirios y lirios. Pero ya hay una focalización, el cisne pasa a estar simbolizado de modo metonímico por su cuello:

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios,
cuellos de los cisnes, margarita en flor.

Este sería el primer paso de la relación entre la imagen del lirio como cisne —centrado en la simbiosis cuello/tallo— y el contorno de una estrella («margarita en flor») que veremos posteriormente. Símbolos relacionados, pues ya en el poema «Margarita», la flor es símbolo de la estrella, y ésta —la estrella— a su vez, como ya indicó Marasso, simboliza a su mujer, Rafaela Contreras.

La imagen que relaciona al lirio y al cisne, es continua, vuelve a surgir en su poema amoroso «El poeta pregunta por Stella»¹⁵ cuyos versos, curiosamente, también terminan en una interrogación:

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones:
lirio, florido príncipe,
hermano perfumado de las estrellas castas,
joya de los abriles.
A ti las blancas dianas de los parques ducales,
los cuellos de los cisnes,
las místicas estrofas de cánticos celestes,
¿has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligcia, por quien mi canto a veces es tan triste?

La relación, por último, entre el cisne y la poesía nueva surge en «El cisne»: por tanto, podemos observar una paulatina evolución desde la visión del cisne como imagen descriptiva, a la apropiación del mismo como símbolo, que tiende a la fragmentación de la imagen a través del cuello, como elemento que le tipifica y que puede otorgar otra variedad de significados, como su equiparación con el lirio, pasando ambos a simbolizar al poeta y su amada. Así el lirio, de nuevo, surgirá en relación con la muerte (lo que apunta a lo simbólico como expresión de lo experiencial, no poético).

¹⁵ J. Giordano (p. 135-137), señalaba la relación entre lirio y estrella, como símbolos ambos de Rafaela Contreras, y a su vez como «motivos aurorales».

Otro lleva
 una caja
 en que va, dolorosa difunta,
 como un muerto lirio, la pobre Esperanza (La página blanca)

Relación del lirio con la muerte que contradice el sentido de la flor como «auroral y anunciadora» (Giordano, p. 191) (¿tal vez de esta dialogía surge su relación con la esperanza?), cuya necrofilia puede estar relacionada con la propia vida del poeta, la muerte de Rafaela: «El lirio es la llama pálida y eterna de las vírgenes y encarna todo el dolor y la felicidad celeste de la catarsis de la muerte en el alba» (Id. p. 193)

Esta relación lirio-muerte, puede no ser tan aparentemente casual, o estar tan influida por la propia vida y la experiencia dariana. Símbolo de la pureza como señala Lily Litvak¹⁶, también en Juan Ramón Jiménez lirio y muerte se relacionan:

De aquel lirio de mi infancia
 que murió con la inocencia. (J. R. J.: Rimas, p. 81)

Chevalier, en su Diccionario de símbolos así mismo relaciona lirio con pureza, «aparece en Boehme o Silesius como símbolo de la pureza celeste» (p. 651), pero también con el amor imposible, pues, añadido a la «simbólica de las aguas», puede ser la flor «del amor, de un amor intenso, pero que en su ambigüedad puede no realizarse, rechazarse o sublimarse» (p. 652), en su contenido y complicación simbólica, aún acepta otra complementación significativa, decisivo por su referencia a cierto hermetismo ortodoxo: «está relacionado con el árbol de la vida¹⁷ plantado en el paraíso» (p. 652).

Así lo más curioso del lirio, en mi opinión, es su relación con otros dos símbolos darianos: la estrella, emblema que refiere a su mujer, Rafaela Contreras (visión del astro como eternidad, o como lirio, si se ata a lo caduco), y el cisne como imagen del poeta o como imagen de lo enigmático. La forma del lirio, visto de cerca, focalizado, se puede relacionar con la estrella —y con la margarita—, pero observado desde lejos y si tomamos exclusivamente su contorno podemos asemejarlo al cuello del cisne, de

¹⁶ «Desde “Jardines galantes”, junto con las flores de significaciones sensuales, aparece otra serie que generalmente se relaciona con los valores de castidad y pureza. Está formulada en general, por flores blancas o nocturnas; el lirio, el jazmín, la azucena, la rosa blanca» (p. 30). *España 1900...*, op. cit.

Pero el lirio como flor de la muerte también aparece en Jaimes Freyre, como en «Lustral» (*Castalia Bárbara*), donde el beso «negro» («Sobre sus negros labios / posé los labios míos»), de la «visión» contagia de frialdad y muerte al poeta: «Entonces / se emblanqueció mi vida como un lirio». Los ejemplos podrían multiplicarse.

¹⁷ El árbol de la vida —presente en diversas mitologías— se relaciona con la cruz de Cristo como redentora, en este sentido el árbol de la vida tendría un papel de salvador y en su conexión con él, el lirio.

modo que ambos símbolos se unen en lo que se refiere a su figura, siempre y cuando no se focalice. Lo curioso es que en ambas imágenes Darío se centra en el cuello (cisne) o en el tallo (lirio). Si el lirio aparece como símbolo de la mujer amada, el cisne surge como imagen de lo poético puro¹⁸ o bien, del poeta; y ambos suelen darse, en *Prosas profanas*, dentro de una misma composición. De este modo es fácil deducir la unión de ambos, al poder adoptar indistintamente uno la figura del otro.

El término bogar aplicado al cisne es ahora el de la barca del sueño¹⁹ (que podría simbolizar una inicial cosificación del ave, y con ello su cambio hacia el signo). Por otro lado, el poeta pasa a identificarse en su iluminación «iniciática» con el «ave de la luna» (¿cisne o reflejo de la luna?). El símbolo deja de estar en movimiento para adoptar la actitud estática de la contemplación y de la unión con el Todo: «y en mi alma reposa la luz, como reposa/ el ave de la luna sobre un lago tranquilo». Por tanto el bogar del cisne se ha trasladado a la barca, dejando al ave en una misteriosa quietud, lo que apoya su estabilidad como signo de interrogación.

Signo que ya se había inaugurado en la S de «Divagación». Si bien habría que añadir que la S sería un primer signo (contiene en sí la forma de dos signos de interrogación unidos: el que abre la pregunta y el que la cierra), relacionado con la figura del cisne. Por analogía el cuello —teniendo en cuenta la simplicidad de su forma— orientaría hacia el signo, si bien en este primer poema su carácter interrogativo no quedaría especificado, motivo por el que el poeta habría de hacerlo evolucionar hasta su relación simbólica total:

el cuello del gran cisne blanco que me interroga²⁰

¹⁸ Pudiera existir una simbiosis entre ambos símbolos, en el que el cisne sería Rubén y el lirio Rafaela, pero que a la muerte de esta se intercambiarían, adoptando el cisne el carácter del lirio, como estatismo. De este modo la interrogación del cisne adquiriría una nueva dimensión en su contorno humanizador. Esta relación entre ambos símbolos no pretende ir más allá de una mera sugerencia.

¹⁹ A la visión del cisne como «barca» colaboran poemas anteriores, así en «Era un aire suave»:

el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque,
como blanca góndola imprime su estela

o también en «Divagación»:

... y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero

²⁰ En mi opinión es su «estrella», quien ahora como cisne, desde el más allá le interroga. Pero a su vez se interroga en la identificación entre el poeta y su amada, es también el poeta inmerso en un proceso casi iniciático, iluminado: «y en mi alma reposa la luz, como reposa / el ave de la luna en un lago tranquilo». En cualquier caso considero que no es errado pensar en el emblema como mito en toda su acepción trascendental, es decir como figura que interroga desde otra dimensión.

Este verso final se continúa en su evolución en *Cantos de Vida y Esperanza* en el primer poema de «Los cisnes» con el famoso

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?

Pero en este poema lo decisivo no es ya el símbolo, esto es, la relación analógica entre el cuello del cisne y el signo de interrogación, sino que la importancia del cisne viene marcada por su carácter de pregunta, esto es, de signo. Ya no existe la esperanza de una respuesta por parte del poeta, sino que se convierte en una pregunta eterna y continuada, pues el poeta en vez de contestar, pregunta a su vez al cisne sobre su signo —esto es, sobre el contenido de un enigma incontestable—²¹. De esta manera se cierra el círculo, pero se avanza de un modo decisivo hacia la imagen plástica de la vanguardia que elimina toda alegoría, para presentar una condensación formal de la cadena analógica²². Por otra parte, esta evolución hacia lo signico no implica su desaparición como símbolo, puesto que en el mismo poema, como símbolo, el cisne evoluciona hacia un contenido diferente, lo social: representante de lo aristocrático, es cierto, pero también de lo hispano frente a lo anglosajón²³.

La tendencia a convertir la idea en imagen plástica existía ya, como señala O. Paz²⁴, en Hölderlin y Wordsworth. O. Paz se refería a una «visión analógica», hasta cierto punto intelectual, abstracta («La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal», p. 97, *Los hijos...*). Recientemente J. O. Jiménez venía a añadir un nuevo dato a la conversión de la idea en imagen y a la relación de ésta con la analogía: la plasticidad, aplicada a Martí, pero que del mismo modo podemos aplicar a Darío: esta preeminencia de lo plástico sobre lo discursivo (Fina García Marruz), se orienta «a corporizar visual o plásticamente los negativos y a la vez estimulantes efectos (...) que, a escala universal, ha de producir esa crisis de la fe que conduce a la angustia» (p. 42).

²¹ yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino

²² Cfr. Bousoño, Carlos: *Surrealismo poético y simbolización*. Madrid, Gredos.

²³ No deja de ser curioso que el lirio en la caja de la Esperanza, que había iniciado en este poema su relación con el cisne, pase ahora como cisne a relacionarse también con la Esperanza, de este modo, el cambio hacia una preocupación social por parte de Darío sería aún más clara, pues pasaría, de lo particular filosófico a lo humano filosófico, apoyado en un tema de «moda» en la época: lo racial.

²⁴ «en ambos el pensamiento tiende a convertirse en imagen sensible», p. 93. *Los hijos del limo*.

Tendencia a lo plástico que tiende a convertir la imagen en una visión casi estática, por ejemplo en el caracol equiparado al corazón, la analogía se establece no tanto respecto a la forma como en cuanto a la función que desarrollan, como señala Giordano: «Caracol y corazón son dos materialidades en las que se integra lo múltiple en una unidad primera desde donde tales multiplicidades son constantemente impulsadas: el corazón impulsando el movimiento de la sangre, y el caracol, los sones del mar y del aire» (p. 139). De este modo el estatismo del cuello del cisne se transforma en dinamismo, esto es, en imagen dinámica (aunque sea tan débil como el latido del corazón), tipo muy cercano ya a la Vanguardia, si bien todavía se hace hincapié no en lo dinámico, sino en lo estático: la forma. El dinamismo se obtiene por la necesidad de relación entre corazón y caracol, no por la cita expresa de una acción. Un dinamismo similar —esto es por el conocimiento que tenemos de su función— lo podemos encontrar en el ejemplo siguiente de Vallejo.

La importancia de esta evolución del símbolo a signo, así como la consciencia que de la misma tuvieron sus contemporáneos viene marcada por la presencia de producciones similares en Vallejo, donde sí podemos apreciar un tipo de imagen dinámica, incluso en poemas aparentemente fieles al modernismo como «Avestruz» (cuya asimilación fonética a «Ataud», nos haría pensar en el empeño fonocéntrico subrayado por Jitrik —si bien aquí con una clara intención analógica no necesariamente tendente a lo rítmico y con uno de los elementos relacionados elidido— que así mismo surgía en Darío):

mañana que no tenga yo a quien volver los ojos
cuando abra su gran O de burla el ataúd

En el verso de Vallejo encontramos un nuevo aporte: la acción de un elemento aparentemente estático, la O, que además es un signo, si bien ahora se trata de otorgarle un nuevo contenido simbólico dada su relación con «ataúd». Esta relación supone la reversión del proceso que la imagen simbólica del cisne había supuesto en Darío (de elemento dinámico a elemento estático, lo que seguramene viene condicionado por su carácter de emblema). Pero además es un signo que se transforma en imagen, e imagen que contiene varios elementos ya claramente vanguardistas: No habría sino que comparar el verso de Vallejo con el cuadro de Münch: «El grito». De hecho esta imagen se relaciona con la imagen del expresionismo que define Modern:

Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en una conciencia especulativa (...) lo que ve son imágenes lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica (p. 14 Modern).

En definitiva, creo que desde el Modernismo y, concretamente, desde el Modernismo dariano, se puede hablar de una evolución motivada por la necesidad de novedad y de originalidad: «Con los modernistas comienza el

culto a lo nuevo, el imperativo de originalidad. El arte se avvicina a la moda, que es su nexo con el mudadizo presente; busca la perduración a través de lo más perentorio» (...) porque la realidad se ha vuelto sinónimo de contingencia y transitoriedad. El mundo occidental vive una temporalidad distinta, cuya consecuencia ideológica es la crisis de la afirmación y de las ideas netas, la relativización de todos los absolutos» (Yurkievich, p. 15). Este cambio temporal será lo que provoque, en mi opinión, casi de modo «necesario» y «obligado», la transformación del símbolo hacia la imagen de Vanguardia, cuya última evolución la tendríamos en la imagen surrealista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Allegra, Giovanni: *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*, Madrid, Ed. Encuentro, 1986.
- Bousoño, Carlos: *Surrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- Darío, Rubén: *Poesía*, Ed. de Perc Gimferrer, Barcelona, Planeta, 1987.
- : v. I. *Obras Completas*, v. I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1953.
- Debicki, Andrew P., y Doudoroff, Michael J.: *Azul. Prosas profanas*, Ed. Estudio y Notas de , Madrid, Alhambra, 1985.
- Giordano, Jaime: *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*, Chile, De. Universitaria, 1976.
- Gliksohn, Jean Michel: *L'expressionisme littéraire*, París, PUF, Littératures modernes, 1990.
- Gullón, Ricardo: «Simbolismo y Modernismo», en *Estudios en honor de Emilio Alarcos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983.
- : *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Universidad, 1990.
- Jiménez, José Olivio: *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia, Pre-textos, 1993.
- Jitrik, Noé: *Las contradicciones del Modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, México, El Colegio de México, 1978.
- Jofre, Álvaro Salvador: *Rubén Darío y la moral estética*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
- Jrade, Cathy L.: *Rubén Darío o la húsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, FCE, 1983.
- Litvak, Lily: *España 1900. Modernismo, Anarquismo y Fin de siglo*, Barcelona, Antropos, 1990.
- Lorenz, Erika: *Rubén Darío. Bajo el divino imperio de la música*, Managua, Ed. Lengua, 1960.
- Marini Palmieri, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- Modern, Rodolfo E.: *El expresionismo literario*, Buenos Aires, EUDEBA, 1972.
- Müller-Bergh, Klaus: «El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas», *Revista Iberoamericana*, núm. 118-119, enero-junio, 1982.

- Nietzsche, Friedrich: «El Crepúsculo de los dioses», en *Obras Completas*, v. III, Barcelona, Eds. Teorema, 1985.
- Oviedo Pérez de Tudela, M.^a del Rocío: «Recreación del pasado y representación en la obra de R. Darío», *Anales de Literatura hispanoamericana*, núm. 18, 1989, pp. 263-278.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Pérez, Alberto Julián: *La poética de Rubén Darío. Crisis Post-romántica y modelos literarios modernistas*, Madrid, Ed. Orígenes, 1992.
- Salinas, Pedro: *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Romero, José Luis: *Latinoamericana. Las ciudades, las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.
- Sainz 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.
- Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1983.
- Watland, Charles: «Los primeros encuentros entre Rubén Darío y los hombres del 98», en: *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE, 1968.
- Yurkievich, Soul: *Celebración del Modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- : *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik eds., 1984.

M.^a DEL ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA
Universidad Complutense