

LA FIGURA DE ATALANTA A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA MODERNISTA

The figure of Atalanta through the modernist aesthetics

Silvina M. BERBEL

Facultad de Filosofía y Letras – Uncuyo
silvinaberbel@gmail.com

Resumen

El poema “Envío de Atalanta” de Rubén Darío, conocido también como “Album” y probablemente fechado en 1899, presenta como eje central la figura mítica de Atalanta. Sin embargo, el poeta nicaragüense reelabora el personaje clásico tal como es propio de la estética modernista. Para llevar a cabo nuestro análisis resulta útil el concepto de hipertextualidad elaborado por Gérard Genette [1989]. Siguiendo al crítico, podemos ver que en el poema se opera un proceso de transformación con respecto a la tradición clásica. Dicho proceso remite a una doble vinculación: la primera se entabla con dos cuentos escritos por Regina Alcaide de Zafra (“El beso” y “La solterona”) editados póstumamente por su familia en el libro titulado *Todo amor*, y la segunda, con la famosa obra “Odalisca con esclava” (1842) de Jean Auguste Dominique Ingres. Sin embargo, el poder establecer lazos entre Darío y los autores mencionados no agota nuestro trabajo pues el poema es fecundo en símbolos que deben desentrañarse para llegar a una comprensión del mismo. Ese camino hacia una posible interpretación del poema nos llevará a indagar sobre los diferentes símbolos que ahí aparecen y la importancia del esoterismo en la obra rubendariana.

Palabras Claves: mito clásico, Jean Auguste Dominique Ingres, Regina Alcaide de Zafra, simbología, esoterismo.

Abstract

The poem "Sending Atalanta" by Rubén Darío, also known as "Album" and probably dated in 1899, presents as central axis the mythical figure of Atalanta. However, the Nicaraguan poet reworked the classic character as it is typical of modernist aesthetics. In order to carry out our analysis, the concept of hypertextuality elaborated by Gérard Genette [1989] is useful. Following the critic, we can see that the poem operates a process of transformation with respect to the classical tradition. This process refers to a double bond: the first one with two stories written by Regina Alcaide de Zafra ("The kiss" and "The spinster") published posthumously by her family in the book titled *All love* and the second, with the famous work "Odalisque with Slave" (1842) by Jean Auguste Dominique Ingres. However, being able to establish links between Darius and the mentioned authors does not exhaust our work because the poem is fecund in symbols that must be unraveled to arrive at an understanding of it. That path towards a possible interpretation of the poem will lead us to inquire about the different symbols that appear there and the importance of esotericism in the Rubendarian work.

Keywords: Classic myth, Jean Auguste Dominique Ingres, Regina Alcaide de Zafra, symbology, esoterism.

Introducción

Recurrir a la autoridad de los clásicos en las postrimerías del siglo XIX cuando ya han corrido ríos de tinta no es tarea sencilla y más aún si uno se aproxima a ellos con afán de originalidad. Esta ardua empresa fue cometida por Rubén Darío en su obra. En este trabajo indagamos sobre Atalanta, una de las figuras consagradas por el mito clásico. En particular, el poema en el que centraremos nuestra atención se conoce con el nombre de "Envío de Atalanta". Sin embargo, sobre el poema existen dos importantes imprecisiones (su nombre y su datación) que deben ser resueltas como punto de partida para su posterior análisis. El presente trabajo se propone, en un primer momento, reflexionar sobre los datos inciertos respecto del origen del poema con el fin de, en un segundo momento,

aproximarnos a la figura clásica de Atalanta a la luz de la estética modernista.

Para ello nos resulta útil el concepto de *hipertextualidad* acuñado por Genette [14]. El autor francés define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Desde este punto de vista, podemos nombrar al mito clásico *hipertexto* del poema dariano que funciona con respecto a aquel como su *hipotexto*. Entre ambos se da como vía necesaria el proceso de “transformación”, proceso por el cual veremos cómo Rubén Darío modela la figura clásica de Atalanta y la reviste de otros rasgos que la singularizan en la obra estudiada. Esta nueva imagen de Atalanta, no obstante, conserva un diálogo con la tradición clásica de la cual surge, pero también se vincula con otros autores próximos a Darío como Regina Alcaide de Zafra y Jean Auguste Dominique Ingres.

Ahora bien, el análisis no se agota allí. Una vez establecidos los nuevos diálogos que entabla el poema dariano, necesitamos avanzar un paso más y tratar de vislumbrar el simbolismo subyacente del poema que nos remite a las relaciones que Rubén Darío entabla con el esoterismo. Finalmente, es necesario aclarar que el aspecto formal no será tenido en cuenta en este trabajo por motivos de extensión.

Sobre el nombre del poema y su datación

El poema no aparece en la primera versión de *Obras Poéticas Completas* realizadas por Alberto Ghirardo y editadas por Aguilar en 1932. Recién en 1961, Ghirardo incorpora este poema en las *Obras Completas* de la misma editorial, al que sitúa en Madrid, en 1899. Integra la colección de poemas darianos denominada por el estudioso “El chorro de la fuente”,

verso perteneciente a “Yo persigo una forma” (*Prosas Profanas*). Los poemas de “El chorro de la fuente” reúnen las obras no recogidas por el propio autor. Dentro de ellas, el poema estudiado está incluido entre aquellas que corresponden al periodo denominado “Entre el Río de la Plata y La isla de Oro” que se extiende desde la partida de Buenos Aires a España (03/12/98) hasta la primera estancia en Mallorca (invierno 1906-07).

Alberto Ghirardo reconoce que el nombre “Envío de Atalanta” figura en *La Esfera* de Madrid con fecha del 24 de marzo de 1917 y con fecha de 1899 en *Hipsipilas* del Dr. Regino E. Boti. En la edición de Aguilar de 1961 precede al texto la aclaración “En el Álbum de Regina Alcaide de Zafra”. Sin embargo, en algunas ediciones como el volumen I de *Obras Completas: Alfonso XIII y sus primeras notas* y la edición de *Lira Póstuma* el poema figura solo con el título de “Album” y Regina Alcaide de Zafra aparece como destinataria del mismo. El presente trabajo tomará en consideración la denominación y datación propuestas por Ghirardo (edición de 1961) debido a las similitudes existentes entre “Envío de Atalanta” y los poemas próximos de Rubén Darío (como los de la segunda edición de *Prosas Profanas*). Se demostrará, además, la importancia de la dedicatoria a Regina Alcaide de Zafra.

El Modernismo en Rubén Darío

Para los modernistas [Manuel Díaz Rodríguez citado por Gullón en Schulman: 523] el Modernismo no señalaba ninguna escuela de arte o literatura, sino que tal como sostiene Schulman “se trataba más bien de una crisis, la de la conciencia ya señalada por Saúl Yurkievich...” [523]. Es un período de rupturas con características sincréticas que en América se hizo evidente con “los despojos de la Conquista y el subsiguiente proceso de transculturación” [523]. Octavio Paz en Schulman refiere que

en el Modernismo se da la unión de lo decadente con lo bárbaro, “una pluralidad de tiempos históricos, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único” [523]. Esta mezcla de estilos es propia de las sociedades *segmentadas* y es la causa de que no se pueda definir con rigurosidad el arte de las diferentes creaciones poéticas que originó el Modernismo. Rafael Gutiérrez Girardot asevera en el mismo sentido que el Modernismo no es definible sino descriptible [502].

Según sostiene Jorge Eduardo Arellano [42-3], las “Cartas americanas” de Juan Valera publicadas sobre el libro *Azul* de Rubén Darío fueron consideradas como el prólogo oficial del libro a partir de las ediciones de 1890 y siguientes. En ellas, el crítico español destaca la originalidad del poeta nicaragüense y establece los rasgos más comunes que sobre el Modernismo se dirán luego. Arellano menciona los siguientes:

el afrancesamiento o galicismo -formal y mental-, la incorrección lingüística, la renuncia u oposición a lo castizo español, el seguimiento de las modas, la excesiva preocupación por el estilo o la forma, la interrelación de la literatura con las otras artes, el problema religioso, el erotismo y el anti-americanismo de sustrato colonialista.

En el poema analizado se actualizan de entre todas ellas y, principalmente, la secularización¹, la preocupación formal y la relación con otras artes. Respecto de esta última característica nos parece importante aclarar el doble diálogo que entabla “Envío de Atalanta”. El primer diálogo nos lleva a los clásicos,

¹ Iván Schulman entiende por *secularización* “al proceso por el cual las partes de la sociedad y trozos de su cultura han sido liberados del dominio de las instituciones y símbolos religiosos [...] y que se muestra en la desaparición de contenidos en las artes, la literatura o la filosofía. Esta desaparición puede consistir generalmente en la transformación de los símbolos y contenidos religiosos en medios para expresar contenidos profanos, es decir, en una enajenación de lo sacral, que a su vez sacraliza lo profano. La religión del arte del idealismo alemán (Schelling), el culto del arte, la concepción del artista como sacerdote son formas de la secularización”[498].

fuente de la que bebe Rubén Darío y origen del poema, y el segundo nos remite a autores más próximos a Rubén Darío decodificados de manera particular por la estética modernista.

Rubén Darío y los clásicos: Atalanta en Teócrito y Ovidio

Teócrito menciona el mito de Atalanta e Hipómenes en su idilio III [54-61]. El idilio recibe varias denominaciones: “La Ronda”, “Amarilis”, “El cabrero” y “El rondador”. Se enmarca el idilio en el *Komos* o cortejo festivo². La línea principal de su argumento transmite la imagen de un pastor que realiza una “ronda” o cortejo a su amada Amarilis, una doncella o una ninfa, ante quien se lamenta por el desaire que recibe de ella. Para persuadirla de su propuesta amorosa, el pastor canta ante ella mientras su amigo Tí tiro se encarga del rebaño. Su canción recoge los mitos de Atalanta e Hipómenes, Melampo y Bías, Citerea y Adonis, Endimión y, por último, Jasón y Deméter. Finalmente, el pastor, desalentado por no haber podido conquistar a Amarilis, se deja caer abatido al suelo. La referencia al mito de Atalanta en Teócrito es breve al igual que la de los otros mitos y evidencia en Teócrito el gusto por la mitología de la Grecia de aquellos tiempos.

La figura de Atalanta es conocida mayormente por *Las Metamorfosis* de Ovidio [217-21]. Allí el autor narra, dentro del marco de la historia de Adonis y Venus, el mito que a Atalanta se refiere. Atalanta, hija de Esqueneo, bella y ágil corredora, consultando a un dios sobre su destino, este le aconsejó que debía huir del matrimonio. Sin embargo, le anunció también que se casaría y que, sin dejar de ser ella misma, perdería su forma. Aterrorizada por semejante profecía, Atalanta huyó del

² “Fiesta doria con cantos y danzas en honor de Dionisio. Por extensión, se dio este nombre a las fiestas callejeras en honor de los vencedores de los juegos” [Teócrito: 54].

contacto de los hombres, se refugió en los bosques y puso como condición que sería solo de aquel que pudiera vencerla en la carrera. El pago del certamen para el perdedor, le costaría la vida.

Hipómenes no entendía cómo los hombres se arriesgaban a una muerte casi segura solo por obtener a Atalanta. Sin embargo, cuando descubrió su belleza, comprendió y sintió, igual que los hombres anteriores, el mismo deseo de conquistarla. Desafió a la hermosa joven a una carrera e invocó a Citerea que venía de Chipre³ con tres manzanas de oro solo visibles para Hipómenes, a quien se las ofreció para ayudarlo en la carrera. Una vez iniciada la carrera, como Atalanta llevara la delantera, Hipómenes arrojó una manzana de oro que llamó la atención de la joven y la hizo retardarse por ir a recogerla. Cuando Atalanta recupera su ventaja, Hipómenes arroja la segunda manzana y vuelve a sobrepasar a la bella muchacha. Finalmente, como Atalanta recupera otra vez la ventaja perdida, Hipómenes invoca a Venus y arroja la última manzana que lo convierte en victorioso al desviar a Atalanta de la meta para ir a recoger la última manzana.

Atalanta se casa finalmente con Hipómenes, pero la diosa lo castiga por no haberle rendido honores tras la carrera. Mientras estaban en el bosque, despierta el sentimiento amoroso entre los jóvenes, quienes se refugian en un templo erigido a la madre de los dioses al que profanan con su amor. Juno entonces castiga a la pareja convirtiéndolos en leones. Hasta aquí el relato sobre Atalanta e Hipómenes, luego la narración continúa con los consejos de Venus a su amado Adonis para que evite los peligros de la caza. El joven no repara en los consejos de la diosa y es mortalmente herido por un jabalí.

³ Allí le habían consagrado un templo.

La figura de Atalanta en el poema dariano

Rubén Darío se vale de la figura clásica de Atalanta, ícono de la mujer que rechaza la unión con el hombre, para invertirla. En Darío, Atalanta es la aliada a quien el yo lírico le confía su mensaje para la princesa que, en el palacio, *nostálgica mora*. Darío asimila así el alma del yo lírico con el de Atalanta y le encarga le avise si ya llegó la hora que él espera y que, de ser así, vuelva de inmediato a comunicárselo. Podemos observar que Atalanta pasa de ser el sujeto paciente invocado en la canción del pastor (Teócrito) a la amante y protagonista en el mito (Ovidio) y, finalmente, a la mensajera que intercede por el yo lírico (Darío). Vemos así que la imagen de Atalanta desempeña un papel más activo en el poeta modernista que en los clásicos ya que tiene una misión que realizar y esa misión es de fundamental importancia para el amante debido a que es la intercesora ante la princesa que anhela. Por otra parte, es notable que Darío tome la figura de la ágil corredora, la insuperable en la prueba, para que con la misma celeridad (tan *veloz como el relámpago o el pensamiento*) llegue a la princesa y retorne a él con la respuesta esperada. He aquí el proceso de transformación de la hipertextualidad genettiana señalado arriba.

Darío y las artes: la estética modernista

Hasta acá es observable el que hemos denominado primer diálogo de Darío, el que hace alusión a los clásicos grecolatinos, su hipertexto base. Sin embargo este primer diálogo solo dejaría una lectura empobrecida del poema debido a que nos resta ver el segundo diálogo que sostiene el poeta nicaragüense, hecho del que nos ocuparemos a continuación. Este segundo diálogo nos abre un doble lazo: uno con Regina Alcaide de Zafra, la mujer en cuyo álbum se halla el poema

dariano y que mencionáramos arriba, y otro con el artista Jean Auguste Dominique Ingres, “un pintor que tanto amó Darío”, calificativo este de José Carlos Rovira [131].

Darío y Regina Alcaide de Zafra

Regina fue una artista y narradora perteneciente a una familia de escritores y pintores que tenían relaciones con Rubén Darío. Sobre el vínculo entre Joaquín Alcaide de Zafra (hermano de Regina) y el escritor americano, Arellano refiere [49]:

Distinta era la actitud de sus jóvenes seguidores, a quienes aglutinaba. Ellos le pedían -imitando a Rueda en 1892- los prólogos en verso que el coordinador “omnipresente” del modernismo nunca les negó. De esta manera aparecieron sus conocidas composiciones “La hoja de oro” en *Trébol / Poesías* (1899) de Joaquín Alcaide de Zafra, “Atrio” en *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez, “Soneto para el señor don Ramón del Valle Inclán” en *Aromas de leyenda* (1901) y “Balada laudatoria...” en *Voces de gesta* (1911), ambas obras de Valle Inclán...

Mario Méndez Bejarano sobre Regina afirma que murió prematuramente en 1913, a los 39 años de edad y dejó “una colección de cuentos que su familia dio a la imprenta con el título *Todo amor*” [11]. El volumen está compuesto por cinco cuentos: “El beso”, “La solterona”, “Lo indescriptible”, “Los dos pañuelos” y “Tarde de otoño”. Si bien el eje temático común de los cuentos versa sobre el amor, los dos primeros resultan llamativos en atención con el poema de Rubén Darío que analizamos. A continuación exponemos sumariamente el argumento de ambos.

En el primer cuento, “El beso” se relata la historia de amor de la princesa Nirma por el príncipe Oscar. Durante la noche de fiesta que el padre de la princesa organizara y a la que ha sido

invitado el príncipe Oscar, Nirma se pasea con su esquife por el lago azul. Triste va por el gran desamor que ve en el príncipe a quien ama. A lo lejos, el remero y ella ven el cuerpo de una pastora al que llevan al palacio y nada dicen sobre el asunto para no arruinar el tono festivo de la velada. Nirma oye confesar al príncipe que está triste por haber recibido una carta de una pastorcilla, de quien está enamorado, en la que le comenta su decisión de suicidarse. Al no poder realizar su sueño de amor con él debido a su enlace con Nirma, la pastorcilla decide arrojarle a las aguas del lago. Nirma, segura de que la pastorcita hallada estaba solo desvanecida, corre hacia el adarve y se arroja en las aguas del lago. Un caballero la descubre, pide auxilio y acuden, entre otros hombres, el príncipe Oscar. Nirma le confiesa al príncipe que se ha arrojado a las aguas para que él pueda disfrutar de su amor con la pastorcilla. El príncipe, al descubrir el sentimiento oculto de Nirma, le da un beso de amor *en sus desfallecientes labios*.

“La solterona”, el segundo cuento, narra la historia de doña Teodolinda, una solterona que, ya en su vejez, durante un día otoñal recuerda a los muchos pretendientes que había tenido de joven y con los que nunca había concretado una relación amorosa. Pensó que una muerte sería triste sin nadie que la acompañara...Sacó de su bargueño todas las cartas que sus antiguos pretendientes le habían enviado cuando joven, las leyó una a una y decidió escribirle a cada uno de sus antiguos pretendientes que vinieran por ella. Les elevaba el ánimo diciéndoles las frases apropiadas que conmoverían a cada uno de acuerdo a su personalidad: poetas, artistas, militares...Una vez que hubo terminado de enviar todas las cartas, enfermó y murió sin dar tiempo a que llegara ni uno solo de sus antiguos pretendientes. En el entierro de doña Teodolinda, sus pretendientes se lamentaban de no haber llegado a una relación exitosa con la solterona. Lamentaban todos la dicha no alcanzada en sus vidas por no haberla tenido como compañera,

dicha que ya no tendría reparo pues la esperanza se había ido junto con la vida de doña Teodolinda en un entierro bien diferente del que ella había temido.

¿Por qué repasar estos cuentos aquí? ¿Se vinculan de algún modo con el poema de Darío estudiado? Creemos que sí. En primer lugar, en algunas versiones halladas del poema dariano aparece la dedicatoria a Regina, pero, además, podemos observar en “Envío de Atalanta” un poema que comparte algunas características con los dos cuentos mencionados. En “Envío de Atalanta” encontramos a un yo lírico-poeta que envía a Atalanta con una propuesta amorosa tal como la solterona envía a sus antiguos pretendientes una misiva también amorosa. Las protagonistas de ambos cuentos, al igual que el yo lírico del poema, se sumergen en una espera de amor (la espera angustiante del amor imposible o no correspondido en “El beso” y la espera de un amor que no se concretó y jamás podrá hacerlo en “La solterona”). Otra coincidencia es que la protagonista de “El beso” es una princesa como ocurre también en el poema dariano. Por último, hay una idea de muerte que ronda en las tres obras analizadas. En “El beso” la pastorcilla y la princesa Nirma buscan el suicidio y en el desenlace del cuento el príncipe Oscar besa los labios *desfallecientes* de la princesa Nirma. Por su parte, la muerte sí se consuma en la persona de Teodolinda, protagonista de la “La solterona”. Finalmente, en Darío la idea de la muerte queda sugerida en los últimos versos del poema cuyo sentido profundo se aclarará más tarde: “Y dile de mi parte si ha llegado la hora/que mi espíritu anhela...”.

Rubén Darío y Jean Dominique Ingres

Al avanzar el poema dariano, el yo lírico menciona a la princesa a la que debe visitar Atalanta para entregarle su recado. Darío en sus versos describe la siguiente imagen del *palacio de oro*:

Hay un jardín, y en el jardín hay una
fuente donde se abrevan
pavorreales⁴ del Sol y cisnes de la Luna.
limoneros fragantes sus azahares nievan
y regula las horas una invisible lira.

La descripción se asemeja (con algunas diferencias) a una obra del autor francés Jean Dominique Ingres denominada “Odalisca con esclava,” creada 1842 y que se conserva en Walters Art Gallery (Baltimore, E.E. U.U.). El cuadro exhibe una odalisca desnuda de un harem reclinada oyendo a una esclava que ejecuta el laúd. Esta obra fue solicitada por el rey Wilhelm I de Württemberg y fue realizada por Ingres con la asistencia de su discípulo Paul Flandrin. Una versión de la misma persona retratada tres años antes muestra a la odalisca en una habitación cerrada y sin un jardín visible en el fondo. Esta otra obra denominada también “Odalisca con esclava” se conserva en el Fogg Art Museum (Cambridge, Massachusetts). Esta exótica composición fue inspirada en un pasaje de las cartas turcas de Lady Mary Worthley de Montagu (1793) y podría haber sido concebida por Ingres como respuesta al éxito de su rival Eugène Delacroix como pintor de sujetos del Cercano Este⁵.

Simbolismo y esoterismo en “Envío de Atalanta”

¿Existe algo más que podamos decir de este poema? ¿O toda su significación acaba allí? Creemos que hay un sentido oculto al que podemos aproximarnos si tomamos en cuenta el mito del andrógino sostenido por el esoterismo y vamos

⁴ Nótese la incorrección gramatical característica de los modernistas.

⁵ La traducción es mía y los datos fueron extraídos de la página web del museo norteamericano mencionado. En línea: <http://art.thewalters.org/detail/18275/odalisque-with-slave/>.

desentrañando sus símbolos principales. En este punto es necesario aclarar que lejos está de nuestro objetivo caer en la disputa de si hay toda una cosmología pitagórica en la obra de Darío como sostienen Jrade y Gullón y Giordano o si más bien hay que interpretar la simbología a la luz de las Estéticas a partir de Kant como afirma Calderón de Cuervo [53- 54]. Según esta última investigadora, a la Estética de Hegel se le deben reconocer algunos principios básicos sobre el arte tales como la reflexión sobre la belleza del objeto producida por el espíritu, el goce desinteresado del arte que derivará en el “arte por el arte”, el rescate de las tradiciones paganas, la instauración de una estética sin reglas que cultiva el versolibrismo entre otros conceptos, y una visión esotérica, que se manifiesta en algunos poemas darianos.

Es aquí donde nos interesa detenernos, en la visión esotérica dentro de la cual se destaca el mito del andrógino cósmico. Según el mito, el hombre primordial es “un andrógino cósmico que ha caído en el mal y en la multiplicidad (el mundo material y bisexual) y que, no obstante posee la capacidad de recobrar su integridad perdida retornando a la Unidad y al Bien” [Jrade:17]. La autora sostiene que el Romanticismo apeló a distintas versiones del paradigma neoplatónico para explicar la fragmentación personal o enajenación y el Modernismo, heredero de los autores románticos, también acudió a ellos. Es importante destacar el rol que la mujer desempeña dentro del pitagorismo esotérico. El amor sexual es entendido como un modo de acercamiento al carácter andrógino del hombre original pues supone el retorno a la unión entre lo masculino y lo femenino.

En “Envío de Atalanta” se actualiza el mito del andrógino cósmico, donde el yo lírico, identificada su alma con Atalanta, le pide a la veloz corredora que llegue a la princesa, con quien, creemos, retornaría al andrógino primigenio. La identificación de la figura clásica con el alma es clara: “¡Atalanta, alma mía!/
59

¡Alma mía, Atalanta!” canta el poema en su quinta estrofa. Un poco más atrás, en la estrofa tercera, podemos apreciar que Atalanta abandona la tierra y se eleva en el firmamento. Entendemos la estrofa como una ascensión del alma-Atalanta que busca su complemento en su afán de reintegración. En el poema analizado se hace presente el mito del andrógino cósmico sobre la descripción de fondo que otorga la obra de Jean Auguste Ingres mencionada anteriormente. Los elementos descriptos en el poema dariano nos muestran una isla donde se encuentra ubicado el palacio de oro de la princesa, con un jardín que contiene una fuente donde “se abrevan *pavosreales* del Sol y cisnes de la Luna”.

En este ambiente oriental cobran entonces un nuevo sentido las palabras: *Simbad del Ensueño* que, desde nuestro punto de vista, aluden al mismo autor. Aquí debemos detenernos en los dos ejes conceptuales. Por un lado, el concepto del *ensueño* y, por el otro, el de *viaje* señalado mediante la metonimiade *Simbad*. Entiendo por “ensueño” la faceta relacionada con su oficio de hacedor poético. En “La página blanca” de *Prosas Profanas* [659-60] apreciamos:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.
Y vino el desfile de ensueños y sombras.
Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostro de estatuas de mármol,
¡tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
¡de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

El nombre de *Simbad*, acorde con el exotismo manifestado en la elección de la obra del artista francés, pone en vigencia el

significado de viaje, de navegación, de aventura que debe emprender Atalanta y que, por traslación, atribuimos ya al alma del yo lírico. Ese viaje tiene como destino primero una isla cuya simbología es la de ser “un centro espiritual primordial [...] un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado [...] un lugar de elección, de ciencia y de paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. [Chevalier⁶: 595-6]. En “Yo persigo una forma” aparecen nuevamente juntos los símbolos del viaje y del sueño (versión del *ensueño*): “Y la barca de sueño que en el espacio boga” [699].

Pero lo evocado en la palabra *ensueño* no culmina en la escritura, sino que también alude a la vida bohemia que lleva Rubén Darío a su llegada en Europa. Conocida es la anécdota referida por su amigo Gómez Carrillo en López-Calvo sobre el consejo que le diera el primero a Rubén Darío cuando llegó a París [89-90].

-“¿Con cuánto cuenta usted mensualmente?” -me preguntó-. “Con esto”, le contesté, poniendo en la mesa un puñado de oros de mi remesa de *La Nación*, Carrillo contó y dividió aquella riqueza en dos partes; una pequeña y una grande. _“Ésta, me dijo, apartando la pequeña, es para vivir: guárdela. Y esta otra, es para que la gaste toda”. Y yo seguí con placer aquellas agradables indicaciones, y esa misma noche estaba en *Montmartre*, en una *boite* llamada “*Cyrano*”, con joviales colegas y trasnochadores estetas, danzarinas o simples peripatéticas [...] Y, habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea del ensueño y otra a la idea del puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día”.

López-Calvo señala que estos paraísos artificiales (el ajenjo, el hachís o el ensueño escapista de lugares exóticos como los del

⁶ En adelante citaré por esta edición la simbología de cada uno de los elementos analizados en el poema y se indicarán expresamente en caso contrario las interpretaciones de los símbolos darianos sugeridas por otros autores.

lejano Oriente) constituyen modos de evadir la realidad que encontraban los poetas hispanoamericanos [85].

Respecto de la imagen del jardín con la fuente cabe señalar lo que Jean Chevalier asevera: “el jardín es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del palacio celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisiacas” [603-4]. Y sobre la fuente afirma: “Las construcciones que, especialmente en los países árabes, se establecen alrededor de un patio cuadrado cuyo centro está ocupado por una fuente son la imagen misma del paraíso terrenal” [515-6]. Esta imagen, creemos, está en consonancia con la idea del andrógino cósmico que debe reencontrarse consigo mismo y cuyo reencuentro implica un estadio de felicidad plena.

Pero además, podemos ver que en Darío la fuente es símbolo también de inspiración, de la tarea de *poiesis*. Esta interpretación, por ejemplo, se observa en los versos que finalizan el poema “La fuente” (“llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo”) y en “Yo persigo una forma” (“el sollozo continuo del chorro de la fuente”). Ambos poemas pertenecen a *Las ánforas de Epicuro* y fueron añadidos a la edición de *Prosas profanas* de 1901, próxima en el tiempo si consideramos como válida la fecha del poema propuesta por Ghirardo que mencionamos arriba (1899). Al analizar el símbolo de la fuente en los poemas de “Las ánforas de Epicuro” Calderón de Puelles sostiene: “Allí donde se engendra la poesía está la fuente del agua sagrada” [391].

Si retomamos las ideas nucleares simbolizadas en el poema podemos apreciar que el alma-Atalanta del yo lírico debe iniciar un viaje cuya meta es la isla (centro espiritual sagrado) donde se halla el palacio de la princesa que se configura con la imagen del paraíso terrenal, del cosmos y del estado espiritual que debe alcanzar el poeta. En ese paisaje idealizado caben

mencionar dos elementos más que completan el cuadro: la música y los animales. En la isla el canto es un elemento omnipresente. Irradian su música el ruiseñor en la noche y la alondra en la mañana. Ambos se comportan, en parte, como opuestos y, en parte, como complementarios. El ruiseñor es el ave canora que los poetas reconocen como *chantre del amor* [Chevalier: 900] porque su canto, ejemplo de perfección, “suscita el lazo entre el amor y la muerte” [901]. La alondra, en cambio, “representa la unión de lo terrenal y lo celestial [...] Su canto, opuesto al del ruiseñor, es canto de gozo” [84].

La isla, paraíso terrenal, tiene una eterna armonía musical que está representada por el canto de las dos aves mencionadas que anticipan la idea de amor y muerte (el ruiseñor) y la unión del cielo y la tierra (la alondra). Esta música que reina en la isla establece un lazo con la “invisible lira que regula las horas” en el palacio y que en la obra de Ingres no es lira, sino laúd. Aquí es necesario hacer dos aclaraciones. Primero, debemos mencionar la simbología compartida de ambos instrumentos: el ser instrumentos de la armonía cósmica y ser el símbolo de los poetas [650-1]. Y, segundo, debemos retomar el concepto de *hipertextualidad* genettiana mencionado más arriba. En el poema dariano nuevamente ha operado el proceso de transformación propio de la hipertextualidad: el laúd visible se ha vuelto “lira invisible”.

Resta prestar atención a otros dos animales: “los *pavosreales* del Sol y los cisnes de la Luna”. Quizá estos sean los símbolos más oscuros del poema. Sobre ellos solo podemos establecer algunas interpretaciones que permitirán sugerir -nunca dar certeza absoluta- su función en el texto. Los *pavosreales* son un símbolo solar y, en la tradición esotérica, de la totalidad, pues el animal “reúne todos los colores en el abanico de su cola abierta” [807-8]. El cisne, “encarna por lo general la luz macho, solar y fecundante” [306]. Es, además, asociado con Apolo (el día en que el dios nació los cisnes sagrados giraban alrededor

de la isla siete veces y son los cisnes los animales que tiran su carro). De ahí que el cisne sea símbolo de la poesía y el poeta. Darío lo emplea en su obra con ese sentido.

En relación con los astros es necesario apreciar su función conjunta debido a que así aparecen en el poema. Según Chevalier, la luna se la aprecia, frecuentemente, en correlación con el Sol. Simboliza lo femenino (aunque no siempre) y los ritmos biológicos. Y su luz, al ser un reflejo de la del sol, es un símbolo también del conocimiento por reflejo, teórico, conceptual mientras que el sol, del conocimiento intelectual, de la inteligencia cósmica. En consecuencia, representan al espíritu (el sol) y al ánima (la luna), y también a sus sedes: el corazón y el cerebro. “Son la esencia y la substancia, la forma y la materia” [949-52].

Ahora bien, en el palacio Atalanta debe buscar a la princesa que *nostálgica mora*. Sin embargo, la odalisca de la obra de Ingres no tiene actitud nostálgica. Entonces, ¿qué nos querrá decir el poeta? ¿A quién está aludiendo? En este punto que debemos proceder como quien va quitando de a poco velos a un objeto cubierto, en este caso, el poema. El primer velo que debemos quitar nos lleva a recobrar el mito del andrógino cósmico como ese ser primigenio que cayó en la materialidad y la bisexualidad y que para alcanzar su estado pleno debe reintegrarse. El poeta busca en la mujer esa otra mitad que perdió en el tiempo de los orígenes. El segundo velo nos lleva a conectar esta imagen de mujer y la simbología de los astros señalada con su obra poética próxima en la cual existe un sentido metapoético que pretende la unión entre la materia y la forma. Este ideal poético se presenta también en los poemas que tratan el mito de Leda donde el cisne, símbolo del poeta, se une a Leda y engendran la obra de arte. Así Calderón de Puelles afirma: “[...] a pesar de la oscuridad de ciertos símbolos, el mito de Leda puede interpretarse de manera casi alegórica en la obra de Darío: el amor entre el poeta y el ideal y la procreación del arte” [391].

Sin embargo, la búsqueda del ideal que concibe Darío es inalcanzable. En “Yo persigo una forma” reelaborará esta idea al decir: “yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” y más adelante: “al abrazo imposible de la Venus de Milo”. Para que pueda lograrse el ideal debe ocurrir necesariamente la muerte del poeta. La muerte será calificada como *inviolable y pura y de casto cuerpo* (“Coloquio de los Centauros”). Debido a ello es que en “Envío de Atalanta” encontramos a la princesa en actitud de aguardar también la hora que el espíritu del yo lírico espera. De lo dicho anteriormente, creemos viable interpretar la figura de la princesa que *nostálgica mora* como la imagen de la muerte que, al ser alcanzada por el poeta, va a reconciliarlo con el andrógino primordial al integrar, en un primer nivel, lo masculino con lo femenino y, en un nivel más profundo, la materia con la forma poética. Ahora sí podemos enlazar todas las notas que han ido apareciendo en nuestro análisis y considerarlas como cuentas de un rosario que se completa.

Conclusión

El poema “Envío de Atalanta” de Rubén Darío entabla un doble diálogo. En primer lugar, con la tradición clásica a la que le debe su génesis, pero también a las obras de Regina Alcaide de Zafra y Jean Auguste Dominique Ingres con las cuales se relaciona como hipotexto de aquellas mediante el proceso de transformación genettiana. El poema analizado muestra a un yo lírico cuya alma se identifica con la figura clásica de Atalanta a la que le solicita emprenda un viaje. El fin de su itinerario culmina en una isla cuyo simbolismo reside en ser un centro espiritual sagrado. En dicha isla debe buscar un palacio de oro – símbolo del paraíso- donde habita la princesa que *nostálgica mora*. La imagen descrita del palacio se asemeja (con algunas diferencias) a la obra de arte *Odalisca con esclava* (1842) de Jean Auguste Dominique Ingres. Pero el cuadro actúa como

telón de fondo de un sentido que debe desentrañarse y para el cual debemos apelar al mito del andrógino cósmico.

El esoterismo sostiene la creencia de un hombre primigenio, el andrógino cósmico, que comparte la doble naturaleza (masculina y femenina) y que, a causa de su caída en el mal, ha perdido su unidad con la consiguiente fragmentación material y sexual. Entendemos que el poema analizado se constituye como el viaje del alma del yo lírico por volver a la unidad primigenia y que, en su afán de reintegrarse, busca su complemento en la princesa del palacio. Sin embargo la fragmentación alcanza no solo al alma del yo lírico (primer nivel), sino que también debemos interpretarla desde una visión metapoética y considerando sus escritos próximos. Es en virtud de ese diálogo con su poesía anterior y en relación con las ideas que se verán plasmadas en la obra poética próxima de Rubén Darío (como los poemas añadidos a la segunda edición de *Prosas Profanas*) que podemos considerar un segundo nivel de fragmentación: la fragmentación de la materia y la forma poética, a la cual quiere reunir el mismo autor.

No obstante, el objetivo reviste un carácter de imposibilidad para el yo lírico y la figura de la princesa, que ha adquirido la imagen de la princesa-mujer (primer nivel de fragmentación que remite al andrógino cósmico) y de princesa-forma poética (segundo nivel de fragmentación sugerido también por el mismo mito y en relación con su obra) adquiere un último valor: la imagen de princesa-muerte (tercer y último nivel), pues la reconciliación final de todos los niveles es solo posible mediante la muerte del yo-lírico. Solo la muerte permite que el yo lírico vuelva a su unidad. Desde ahí, creemos, deben ser reinterpretados todos los símbolos presentes en el poema.

Referencias bibliográficas

- ALCAIDE DE ZAFRA, REGINA. "El beso". *Todo amor*. En línea: <http://albalearning.com/audiolibros/alcaide/beso.html>
- "La solterona". *Todo amor*. En línea: <http://albalearning.com/audiolibros/alcaide/solterona.html>
- ARELLANO, JORGE EDUARDO. 2009. "Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España". *Cuadernos del CILHA*. Dossier: *Rubén Darío*, 10, 11: 38-54.
- CALDERÓN DE CUERVO, ELENA. 2000. *El enigma del cisne*. Mendoza, Editorial. de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- CALDERÓN DE PUELLES, MARIANA. 1998. "Capítulo IV: La pérdida del reino: En torno al simbolismo perdido". *Ficción y Símbolo en la Literatura Hispanoamericana*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- CHEVALIER, JEAN. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Con la colaboración de Alain Gheerbrant. Barcelona, Editorial Herder.
- DARÍO, RUBÉN. 1961. *Poesías Completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Mendez Plancarte. Madrid, Aguilar.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. "Capítulos I y II". *Palimpsesto: La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus. 9-20.
- GUTIÉRREZ, GIRARDOT, RAFAEL. 1987. "La literatura hispanoamericana de fin de siglo". Íñigo Madrigal, Luis. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra. 495-506.
- JRADE, CATHY LOGIN. 1986. Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista a la tradición esotérica. 1ª ed en español. México, Fondo de Cultura Económico.
- LÓPEZ- CALVO, IGNACIO. 2009. "De lo apolíneo a lo dionisiaco: La 'inquerida bohemia' de Rubén Darío". *Cuadernos del CILHA*. Dossier: *Rubén Darío*, 10, 11, Mendoza: 84-99.
- MÉNDEZ BEJARANO, MARIO. 1922. *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Tomo I: A-LL. Sevilla. 11.
- OVIDIO, PUBLIO NASÓN. 2002. *Las Metamorfosis*. Barcelona, Editorial Juventud. 221.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS. 2009. "La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad". *Cuadernos del CILHA*. Dossier: *Rubén Darío*, 2009, 10, 11, Mendoza: 128-37.
- SCHULMAN, IVÁN A. 1987. "Poesía Modernista: Modernismo/ modernidad: teoría y poesis". Íñigo Madrigal, Luis. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra. 523-36.
- TEÓCRITO. *Idilios*. 1963. Nueva versión, noticias y notas de Antonio González Laso, Madrid, Aguilar. 54-62.