

**«¡OH QUIÉN FUERA HIPSÍPILA
QUE DEJÓ LA CRISÁLIDA!»**
**(RAÍZ Y SENTIDO DE UNA FIGURACIÓN SIMBÓLICA EN LA POESÍA
DEL NOVECIENTOS)**

José María FERRI COLL
Universidad de Alicante

La mariposa como símbolo del alma es una ideación de la cultura griega que la literatura española ha explotado con generosidad asociándolo a variadas reflexiones filosóficas y estéticas.¹ De éstas ha seducido sobremanera a muchos escritores aquella que alude al encerramiento del alma en el cuerpo, que hace las veces de prisión. Así las cosas el alma cautiva halla gozo al romper las ataduras que la esclavizan y condenan al sufrimiento. El paso del espíritu de un estado a otro implica una metamorfosis, por lo que la ninfa, que llegará a ser mariposa, representa con claridad esta transformación. La idea cristiana, divulgada por doquier en la Edad Media, de que el cuerpo no es sino un mal necesario y efímero contribuyó a la fijación de la imagen del alma que, representada a través de diferentes criaturas aladas, abandona el cuerpo muerto para ascender de la tierra y vivir eternamente. Dante, con clarividencia, se sirvió del motivo en el *Purgatorio* de la *Divina comedia*:

¹ Se ocuparon de la mariposa más específicamente Aristóteles, *Historia de los animales*, ed. de J. Vara Donado, Madrid, Akal, 1990, pág. 281; y Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, IV, intr., trad. y notas de F. Martín García, Madrid, Gredos, 1987, pág. 122. Sobre la superstición de los griegos respecto de las mariposas puede verse el artículo de T. Dénes, «Les papillons d' Aristote», *Musées de Genève*, 220, 1981, págs. 17-20.

Non v'accorgete voi che noi siam vermi
 nati a formar l'angelica farfalla,
 che vola a la giustizia sanza schermi?
 (Dante, 1996, canto X)

Reunidos sus dos rasgos semánticos principales, liberación y metamorfosis, el símbolo fue acogido con fervor por los poetas, y, aunque cristalizó en la lírica española del fin del siglo XIX, se puede decir que su conformación es deudora del neoplatonismo renacentista, que alimentó la idea de *furor* como impulso del alma más allá de la razón. Ficino, remedando el *Fedro* de Platón, se hizo eco de las cuatro especies de furor divino: poético, furor de los misterios, adivinación y afecto de amor (Ficino, 1986, pág. 222). Según la tradición platónica en boga durante el Renacimiento, el alma, al haber caído en el cuerpo, se ha hecho impura por su inclinación a lo material, de ahí que deba perseverar en su purificación y, una vez limpia, volver a elevarse, liberándose para ello de su continente corpóreo. Ese ascenso le permitirá el conocimiento directo de las ideas primigenias sin el engaño de los sentidos, como había dicho Platón en el *Fedón*:

¿No dijimos antes que cuando el alma se sirve del cuerpo para considerar cualquier objeto, sea por la vista, por el oído o por cualquier otro sentido, puesto que la única función del cuerpo es considerar los objetos por medio de los sentidos, se siente atraída por el cuerpo hacia cosas que nunca son las mismas, que se extravía, se turba, vacila y tiene vértigos como si se hubiera embriagado por ponerse en relación con ellas? [...] En cambio, cuando examina las cosas por sí misma sin recurrir al cuerpo, tiende hacia lo que es puro, eterno, inmortal e inmutable [...] (Platón, 1988, pág. 170).

Giordano Bruno cita el soneto de Tansillo *Tras desplegar mis alas al bello anhelo*, en que la presencia del alma como símbolo alado resume el proceso de ascenso y liberación de ésta (Bruno, 1987, pág. 68).² Precisamente la idea del último verso del primer cuarteto de este poema («el mundo desprecio y me encamino al cielo») recuerda el deseo de Nemoroso, quien suspira por unirse con su amada, Elisa, en la confianza de «que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo y verme libre pueda» (Garcilaso, 1992, pág. 133). El ansia del pastor se ciñe a la peripecia amorosa en que se incardina la égloga, por lo que no sorprende que la excarcelación del alma en este caso suponga el encuentro con el ser amado y ausente, al que ahora sólo el sueño muestra:

² Dicho sea al paso, Tansillo dedicó cuatro sonetos a Garcilaso, y por su parte, el toledano lo cita en el soneto *Ilustre onor del nombre de Cardona*.

Acuérdome, durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado.
¡Oh miserable hado!
¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!
Más conveniente fuera aquesta suerte
a los cansados años de mi vida [...]
(Garcilaso, 1992, pág. 128)

Debemos pensar que Garcilaso, proyectado en su *alter ego* bucólico, aspira a la contemplación de su amada como luz pura, ausente ya la imagen grabada en la fantasía del poeta.³ El propio Herrera en su comentario al toledano copia los versos de Juan Sáez Zumeta, quien en un soneto «A Santa Justa» se había servido del mismo símbolo, pero esta vez con sentido religioso: «Ahora que desnuda de aquel velo, / que el paso impide al inmortal contento, / con vista clara y cierto movimiento / mides, y ves cuanto atesora el cielo» (en Gallego Morell, 1972, pág. 499). En la Égloga II de Garcilaso aparece con claridad la dicotomía cuerpo-alma. Albanio, quien antes poseía su espíritu preso de la carne, ahora se imagina libre del lastre corporal («Descargado me siento d'un gran peso») –idea que se repite en la Égloga III («libre mi alma de su estrecha roca»)–, lo que se le figura como señoreo del alma sobre el cuerpo («Sólo el espíritu es éste que ora mando») (Garcilaso, 1992, págs. 161, 162 y 193). Esa lucha entre cuerpo y alma pergeña-da por el decir poético de Garcilaso se halla en la siguiente reflexión de Bruno:

De tal modo que hallándose presente en el cuerpo se halle con la mejor parte de sí mismo ausente, uniéndose y allegándose a las cosas divinas como por indisoluble sacramento, de suerte que no sienta amor ni odio por las cosas mortales, estimándose demasiado digno para ser siervo y esclavo de su cuerpo, al cual no debe considerar de otro modo que como cárcel que aprisiona su libertad, liga que mantiene sus alas enviscadas, cadena que tiene oprimidas sus manos, cepos que tienen entrabados sus pies, velo que oscurece su vista. Y, sin embargo, no será el siervo, cautivo, enviscado, encadenado, impotente, inamovible y ciego, pues el cuerpo no puede ya tiranizarle más de cuanto él mismo lo consienta, ya que el cuerpo está en él sometido al espíritu como el mundo corporal y la materia se hallan sujetos a la divinidad y a la naturaleza (Bruno, 1987, págs. 150-151).

Salicio y Nemoroso se sorprenden del estado en que se halla Albanio. Nemoroso sospecha que el apartamiento se le representa como la muerte debido

³ M. Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, pág. 167.

a su obsesión por perecer. De ahí que el «gentil mancebo», que otrora era «manso, cuerdo, agradable, virtuoso», ahora para Salicio tenga «trastornado el seso» hasta tal punto que Camila llega a preguntarle si está loco, mientras que Salicio y Nemoroso así lo califican. Es el propio Albanio quien reconoce que tiene «el sentido trastornado». Y quiere decirnos con esto que, fruto de su enajenación, sus sentidos han quedado inutilizados –su vista, por ejemplo, «turbada»– (Garcilaso, 1992, págs. 162, 161, 163 y 158). A Albanio le falta la fuerza que emana de Dios y que nutre su alma de movimiento. Por esta razón Salicio distingue entre *ingenio* y *genio*. El primero, según la anotación de Herrera, «procede del buen temperamento del ánimo y del cuerpo» en tanto que el segundo, en el parecer del comentarista, «denota [...] la misma naturaleza y el espíritu que nos mueve a hacer bien» (en Gallego Morell, 1972, págs. 531 y 532). Así Salicio reconoce en Albanio la presencia del ingenio, «aunque le falte el genio que lo mueva» (Garcilaso, 1992, pág. 163).

Fray Luis se dirige a Felipe Ruiz en la segunda de las odas que le escribió preguntándose «Quándo será que pueda / libre desta prisión volar al cielo». Pretende Fray Luis «contemplar la verdad pura sin duelo» o «sin velo», lectura de otras versiones (Fray Luis, 1990c, pág. 189). Y en la que dedicó a su amigo Diego Loarte aparece el alma encerrada en una «cárcel baxa, oscura» (Fray Luis, 1990c, pág. 183). Es la misma pregunta que se hace Aldana: «[...] ¿por qué al mismo cielo / no vuelve [el alma], roto acá su *mortal velo*?» (Aldana, 1985, pág. 298). Se repite en la lírica de Aldana el sintagma que he escrito en cursiva, con la intención de enfatizar la grandeza del ascenso frente a la caducidad del cuerpo al que en su momento descendió el alma.⁴ Por eso se menosprecia la materia que cobija el espíritu antes de la separación definitiva de ésta, como se lee en los versos que siguen: «¡Oh, si tras tanto mal, grave y contino, / roto su velo mísero y doliente, / el alma, con vuelo diligente, / volviese a la región de donde vino!» (Aldana, 1985, pág. 391). Aldana se recrea asimismo en la descripción de cómo dos cuerpos, ungidos por el apetito sexual, quieren fundirse en uno, tras haberse producido el encuentro de las almas de los amantes. Esta rica estampa erótica es recogida en el soneto que copio a continuación:

«¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
 en la lucha de amor juntos, trabados,
 con lenguas, brazos, pies y encadenados
 cual vid que entre el jazmín se va enredando,

⁴ Cf. asimismo págs. 219, 231 y 289.

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?”

«Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte

que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.”

(Aldana, 1985, págs. 201-202)

Haciéndose eco de las teorías neoplatónicas expuestas por Ficino y León Hebreo sobre la manifestación del amor como unión perfecta de los amantes, Aldana representa mediante símil vegetal el anudarse de los cuerpos, mientras que la imposibilidad de que tal ayuntamiento se haga unidad perpetua se dibuja en el contraste con la original comparación «como esponja el agua». La articulación dialogística del soneto –pregunta de Filis en los cuartetos / respuesta de Damón en los tercetos–, el acentuado contraste entre la pasión sexual y el encuentro del espíritu de los amantes, la descripción de elementos tangibles percibidos por los sentidos (olfato, gusto y tacto fundamentalmente, nótese que no aparece la vista), frente a la presencia de otros intangibles como el «velo», conforman la imagen de lucha de elementos opuestos entre sí. Con la misma voluntad de Garcilaso, quien mostró en sus *Églogas* una amplia galería de opósitos sin llegar a fundirlos en ningún momento, Aldana consigue la armonía entre el fondo y la forma del soneto al expresar la idea de la lucha de los seres que por amor quieren salir de su cuerpo para entrar en el del otro, incardinada en una suerte de *ars oppositorum*.

El alma, «en velo / de femeniles miembros encerrada», al dictado de los versos de Fray Luis, tiene que romper la tela tras la cual el poeta, «desnudo / deste corporal velo, y de la asida / costumbre roto el fiudo, / traspasará la vida / en gozo, en paz, en luz no corrompida» (Fray Luis, 1990c, págs. 168 y 201). En un sentido místico expresó San Juan tal experiencia: «¡O llama de amor viva, / que tiernamente hyeres / de mi alma en el más profundo centro! / Pues ya no eres esquiva, / acava ya si quieres; / rompe la tela de este dulce encuentro» (San Juan, 1984, pág. 263). Esa tela que sirve de embozo al alma tiene reminiscencias bíblicas, aunque en esta ocasión es una civilización la *oprimida*: «Y quitará en esta montaña / el velo de luto que velaba a todos los pueblos, / el sudario que cubría a todas las naciones» (*Isaías*, 25, 7).

La idea de Plotino de que «el hombre es el alma del hombre» es acogida por la lírica de Fray Luis y San Juan. Los tres consideran, siguiendo a Platón, el cuerpo como cárcel. La dualidad cuerpo-alma, no obstante, no ha existido siempre, sino que ha sido el resultado de un desequilibrio en la Naturaleza, identificado por el pensamiento cristiano con el pecado original, que había desvirtuado el origen divino del hombre. Así las cosas, mientras que para la filosofía platónica el descenso del alma al cuerpo se produce por la seducción de los sentidos que la fascinan y embriagan, San Juan pensaba que el pecado era la causa de la corrupción del cuerpo.

La liberación, ya sea con sentido religioso, ya sea como motivo pagano, está en el origen del símbolo de que me ocupo, que, ligado a una salvación por Dios o por Venus, según el caso, se asocia fácilmente a las ideas de evasión, libertad y redención. Vienen a cuento en este momento las palabras de Northrop Frye, para quien el Simbolismo es «the complement to extreme naturalism, an emphasis on the literal aspect of meaning, an a treatment of literature as centripetal verbal pattern, in which elements of direct or verifiable statement are subordinated to the integrity of that pattern» (Frye, 1990b, pág. 80). Así se nos muestra el símbolo en la rima LXXV de Bécquer:

¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?
(Bécquer, 1986, pág. 94)

Esta vez la liberación se produce en los brazos del sueño, lo que al mismo tiempo conlleva enajenación y objetivación del propio yo. Ese dejarse ver a uno mismo como si fuera otro nos conduce a la sugerente idea del desdoblamiento del sujeto en sus dos sustancias constitutivas: la carnal y racional, así como la espiritual y divina. Resumen este concepto los versos de Amado Nervo «Tú filosofa, mientras yo sueño / cerebro mío [...]» (Nervo, 1973, pág. 81). Bécquer, ausente de sí mismo («desnudo de la humana forma»), ignora si «ese mundo de visiones / vive fuera o va dentro de nosotros». Asistimos en este punto al reverdecimiento de ciertos tópicos neoplatónicos: idea de dos mundos, uno reflejo del otro (el espíritu «breves horas habita de la idea / el mundo silencioso»), dualidad materia/alma («los lazos terrenales rotos») y ambigüedad vigilia/sueño, que Ficino había tratado del siguiente modo:

Si la naturaleza te hubiese dado, mi querido Sócrates, los ojos de lince, de modo que penetraras con la mirada todo lo que te rodea, el cuerpo de tu Alcibíades, exteriormente muy hermoso, te parecería muy feo. ¿Qué es lo que

amas, amigo? Es una superficie, o mejor, un color lo que te rapta, un reflejo de luces, y quizá te embarga una vana ilusión, de modo que amas lo que sueñas más que lo que ves (Ficino, 1986b, pág. 181).

La interrogación que aparece en las cuatro estrofas iniciales halla correlato en la duda que abre la última estrofa («yo no sé»), lo que impregna el símbolo de otro de su rasgos sustanciales: el misterio que acompaña al acto de la liberación.

Durante el lapso que ocupa los últimos años del siglo XIX y el inicio de la centuria siguiente la lírica de Darío revitalizó el símbolo. Podemos preguntarnos por qué éste ejerció tal fascinación en el poeta americano. La imagen del alma, representada en una mariposa que Rubén llamó *hipsipila* (término que el entomólogo danés Fabricius había dado a un tipo de mariposa en su *Genera insectorum* [1776], y al mismo tiempo protagonista de una leyenda griega en que la heroína se presenta como símbolo del alma), traspasando el velo que la protege (el capullo que alberga la crisálida), sintetizaba dos motivos que se repiten en la obra de Darío, a saber: el fino límite que separa la vida de la muerte y el deseo de huida, esta vez en un plano distinto del meramente estético y cultural que había cuajado en un universo de cisnes, centauros, caracoles de oro, princesas, emperatrices..., habitantes todos de lugares exóticos y mitificados. Manuel Machado dedicó uno de los poemas de *Alma* (1902) al escritor de Nicaragua con el significativo título de «Mariposa negra», sintagma revelador del ayuntamiento de las dos ideas que he anotado arriba y que se hace eco del parecer del propio poeta americano («Mi pobre alma pálida / era una crisálida») (Ramoneda, 1991, pág. 279). Parece que la mariposa negra simboliza el padecer del poeta y es frecuente su presencia en aquel momento (sirvan de ejemplo el poema de Verlaine «Crimen amoris» y *Eran ayer mis dolores*, recogido en *Galerías* de Antonio Machado).⁵ Como si Rubén se hubiera despojado del velo de la reina Mab, tal se nos presenta en el poema *Yo soy aquel que ayer no más decía*:

Como la Galatea gongorina
me encantó la marquesa verleniana,
y así juntaba a la pasión divina
una sensual hiperestesia humana;

todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía,

⁵ Dice Manuel Machado: «Una negra mariposa / revolotea en el cuarto. / La hora cárdena... La tarde / los velos se va quitando...» (M. Machado, 1999, pág. 94). Y su hermano Antonio en el poema citado: «Eran ayer mis dolores / como gusanos de seda / que iban labrando capullos; / hoy son mariposas negras» (A. Machado, 1990, pág. 144).

y sin comedia y sin literatura...:
si hay una alma sincera, ésa es la mía.

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.

(Darío, 1995, págs. 188-189)

La declaración del poeta es clara y sincera: sus preocupaciones existenciales no han hallado alivio en sí mismo ni en su literatura. La necesidad de franquear las puertas de su «torre» en la esperanza de saciar su «sed de cielo» repite el motivo de que me ocupó. El poema ofrece al lector el balance artístico y vital de su creador. No en vano apareció por vez primera en la revista madrileña *Alma española* el 7 de noviembre de 1904, formando parte de una serie de autorretratos que se había solicitado a los jóvenes literatos cuya obra ejercía una influencia más notable en la época. Así cobra pleno sentido la presencia del autorretrato, que sirve para definir quién es el sujeto que se retrata (por tanto el objetivo es diferente del que persigue la autobiografía, género que da cuenta de lo que se ha hecho) y cuál es su pensamiento y postura ante el arte y la vida. El arranque del poema («Yo soy aquel que...») no da lugar a la duda. Darío está respondiendo a lo que se le pregunta. El polisíndeton nos transmite la insistencia machacona en el misterio de la existencia humana, tema que se prodiga también en «Lo fatal», donde el poeta muestra sin tapujos su angustia:

[...]

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

(Darío, 1995, págs. 258-259)

Diríase que el autor de *Azul* no ha podido contestar la pregunta dibujada en el cuello del cisne acerca de la muerte y los confines de la vida e, impotente, desea que su alma se libere, como la crisálida:

¡Divina Psiquis, dulce mariposa invisible

que desde los abismos has venido a ser todo
lo que en mí ser nervioso y en mi cuerpo sensible
forma la chispa sacra de la estatua de lodo!

Te asomas por mis ojos a la luz de la tierra
y prisionera vives en mí de extraño dueño;
te reducen a esclava mis sentidos en guerra
y apenas vagas libre por el jardín del sueño.

[...]

Entre la catedral y las ruinas paganas
vuelas, ¡oh, Psiquis, oh, alma mía!
-como decía
aquél celeste Edgardo,
que entró en el paraíso entre un son de campanas
y un perfume de nardo-,
entre la catedral
y las paganas ruinas
repara tus dos alas de cristal,
tus dos alas divinas.
Y de la flor
que el rui señor
canta en su griego antiguo, de la rosa,
vuelas, ¡oh, Mariposa!,
a posarte en un clavo de nuestro Señor.
(Darío, 1995, págs. 232-233)

Psique era desde la Antigüedad representación del alma humana que, limpia, está dispuesta a gozar la felicidad pura. Enamorada de Cupido, éste la hizo inmortal tras liberarla del cautiverio a que la envidiosa Venus la tenía sometida. El mito no puede ser más sugerente. Lo han estampado en sus versos Milton, Harvey o Keats. Darío prescinde de la peripecia mitológica y se aplica en el simbolismo de la hermosa Psique. Cuatro dualidades expresan la contradicción que late en su interior, responsable del desasosiego que padece (cuerpo/alma, lodo/chispa, ruinas paganas/catedral, flor/clavo). Como se observa, el primer término de cada una de ellas se asocia a lo corpóreo, mientras que el segundo se refiere a lo espiritual. El alma ha descendido hasta el cuerpo, que la apresa, y sólo las chispas del espíritu pueden iluminar el lodo, que fue el origen bíblico de la carne, hasta tal punto que la emancipación en forma de ascenso, ya sea como *manía* pagana, ya sea como *furor* neoplatónico y cristiano, la conduce desde la imagen del objeto (esto es, de la flor del jardín del sueño, visión del mundo de la poesía) hasta su idea (o sea, a Dios, creador de todas las ideas), abolida la tiranía

de los sentidos (más concretamente de la vista). Nótese que en la obra del americano la mariposa cobra un sentido nuevo que se concreta en la incapacidad del poeta para fijar su propio canon estético, resultado éste de su propia idiosincrasia moral y religiosa. El aleteo del insecto que va y viene, se queda y se marcha, es también metáfora del carácter de su poesía. Acaba de anunciar Rubén el meollo de la cuestión:⁶ el alma-mariposa que ve a través de los ojos del poeta-prisión, por lo que no percibe directamente la realidad, sino su reflejo. La idea se aprecia con lujo de matices significativos en el poema de José Asunción Silva «Mariposas», que recuerda al *Ismaelillo* (1882) de Martí, ejemplo cimero de poesía visionaria desde su propia «Dedicatoria», donde el poeta cubano reconoce que pinta —él utiliza ese verbo— lo que han visto sus ojos cernido por el cedazo de su corazón. La idea platónica de un mundo reflejado en otro, aderezada por la teoría neoplatónica de la visión como fuente de conocimiento, se halla implícita en el símbolo. Entre el ingente catálogo de lugares comunes platónicos que los tratadistas renacentistas exhumaron y airearon, la visión ocupó un lugar privilegiado. Creo que el pasaje de los *Diálogos de amor* de León Hebreo que copio a continuación ilustra la postura de Darío ante el problema de la visión:

[...] La vista intelectual jamás podría ver y entender las cosas y las razones incorpóreas y universales si no estuviera iluminada por el entendimiento divino, y no sólo ella, sino también las especies que hay en la fantasía (de las que la facultad intelectual abstrae el conocimiento intelectual) son iluminadas por las especies eternas que existen en el entendimiento divino, las cuales son modelos de todas las cosas creadas y preexisten en el entendimiento divino, al igual que las especies ejemplares de las cosas artificiales preexisten en la mente del artífice, que son el arte mismo, y sólo a estas especies denomina Platón ideas. Y así, tanto la vista intelectual como el objeto y como el medio del acto inteligible, todo ello es iluminado por el entendimiento divino, así como el sol ilumina la vista corporal al mismo tiempo que el objeto y el medio. Por consiguiente, resulta evidente que el sol es en el mundo corpóreo y visible simulacro del entendimiento divino en el mundo intelectual (Hebreo, 1986, págs. 202-203).

La «luz de la tierra» es el sol al que alude el tratadista portugués, fuente de que se nutren los «sentidos en guerra» del poeta. Para trepanar el velo que separa los dos mundos, el poeta tiene dos opciones: transformar, mediante su arte, lo imaginado de modo que parezca real, lo que consigue muchas veces derrochan-

⁶ A Pedro Salinas los versos de este poema «se le representan como su testamento, la última voluntad de su falta de voluntad; su última palabra, palabra-voluntad, puesto que la palabra es la forma final y decisiva que toma la voluntad del poeta» (*La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix-Barral, [1948] 1975, pág. 202).

do sensualismo y vitalidad; o liberar su propia alma para que, exenta de la corteza que la recubre, se embriague de la verdad de la Naturaleza. Me parece que Rubén Darío alcanza sus más altas cotas líricas cuando intenta convertir la materia que sus sentidos posados sobre la tierra han aprehendido en imagen de su propia alma, es decir de sí mismo. «Venus», poema que recoge la segunda edición de *Azul* (1890), nos brinda un ejemplo temprano de ambos procedimientos utilizados simultáneamente, al igual que «Sonatina», obra cardinal en la lírica de Darío que se publicó a mediados de 1895 y que incluyó al año siguiente en sus *Prosas profanas*. Copio a continuación algunas estrofas de «Venus»:

En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

A mi alma enamorada, una reina oriental parecía,
que esperaba a su amante bajo el techo de su camarín,
que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triumfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.

«¡Oh, reina rubia! –dijele–, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida [...]
(Darío, 1995, pág. 175)

¿Era consciente Rubén Darío de que su alma iba a permanecer prisionera de su voluntad? Si la respuesta es afirmativa, sólo el arte podía consolarlo o compensarlo. Expresarse al dictado de la imaginación, que se había empapado de la vista a su vez, parece que es el camino que debe seguir el poeta. Por ello se ha de entender que, más que una huida de la realidad, lo que se percibe en el vate nicaragüense es la modulación de ésta y su embellecimiento ante el fracaso de llegar a una comunión plena entre el alma y la realidad, lo que habría desembocado en una lírica más pura, en el sentido de menos mediatizada, como quiere decir el verso del mexicano Amado Nervo, quien aguarda «el místico beso del Ideal» (Nervo, 1973, pág. 63). No obstante, se columbra la voluntad de quien intenta mirar no sólo con ojos de hombre. José Asunción Silva se pregunta en el poema «Crisálidas»:

¿al dejar la prisión que las encierra
qué encontrarán las almas?
(Silva, 1990e, pág. 10)

La duda del poeta colombiano inquieta asimismo a A. Nervo, quien desconoce qué misterio sella la muerte: «¿Se metamorfosea detrás una crisálida?» (Nervo, 1973, pág. 102). Al socaire de esta incertidumbre, es lícito preguntarse si acaso Rubén no resolvió ya definitivamente en «Sonatina» el conflicto estético y a la vez metafísico que le preocupaba, porque el poema bien puede considerarse crisol que exhibe las dos grandes filosofías del poeta: la artística y la del alma. Sobre la primera queda patente que el poema no se puede acercar a la realidad más que a través de la imaginación del poeta (y por eso precisamente la princesa está triste), quien eleva lo imaginado a la categoría de lo bello:

[...]

¡Ay! La pobre princesa de la boca de rosa,
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de Mayo,
perdersé en el viento sobre el trueno del mar.

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azul.
Y están tristes las flores por la flor de la corte;
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real,
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebel que no duerme y un dragón colosal.

(Darío, 1983, págs. 97-98)

Mientras que al alma (mariposa-golondrina en este caso) se la compensa de su encierro con la belleza con que el arte la engaña y seduce:

—¡Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—,
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor!

(Darío, 1983, pág. 98)

Ya muerto Darío, Nervo publicó *Elevación* (1917), cuyo título alumbró el pensamiento de su autor al tiempo que muestra su deseo místico de unirse a la divinidad, don reservado a las almas «austeras y grandes», que en vida, si saben «subir», romperán «el velo de Isis» (Nervo, 1973, pág. 99). El poema «Espacio y tiempo», cuya sustancia se corresponde perfectamente con la «Sonatina» del poeta nicaragüense, refleja la dialéctica modernista, a que vengo aludiendo, entre la carne y el espíritu, la realidad y la imaginación, la vida y la muerte:

Espacio y tiempo, barrotes
de la jaula
en que el ánima, princesa
encantada,
está hilando, hilando cerca
de las ventanas de los ojos (las únicas
aberturas por donde
suele asomarse, lánguida).

Espacio y tiempo, barrotes
de la jaula:
ya os romperéis, y acaso
muy pronto, porque cada
mes, hora, instante, os mellan,
¡y el pájaro de oro
acecha una rendija para tender las alas!

La princesa, ladina,
finge hilar, pero aguarda
que se rompa una reja...
En tanto, a las lejanas
estrellas dice: «Amigas,
tendedme vuestra escala
de luz sobre el abismo».

Y las estrellas pálidas
le responden: «Espera,
espera, hermana,
y prevén tus esfuerzos:
¡ya tendemos la escala!»

(Nervo, 1973, págs. 134-135)

El poema de Nervo presenta la dualidad espacio-tiempo como el resultado de la analogía con la pareja de contrarios cuerpo-alma. Existen un espacio y un tiempo diferentes para cada uno de estos últimos, aunque sólo de forma episódica comparten el lugar y el momento. El poeta mexicano saca a relucir los grandes motivos clásicos ligados a la caducidad humana para enfatizar lo breve del

ayuntamiento de los opósitos y la grandeza de su separación. Se percibe aquí mayor sosiego que en la «Sonatina», tal vez por la fruición con que Nervo imagina la experiencia mística de unión con la divinidad. Esta perspectiva cristiana otorga legitimidad a la idea de salvación a través de un proceso similar al que describe la *Divina comedia*, en el que el ascenso, entendido también en el poema de Nervo, igual que en la obra de Dante, como reflexión capaz de purgar el alma, hace las veces de himen que divide los dos espacios: el celeste y el terrenal. Obsérvese asimismo la reciprocidad en el procedimiento: para subir es necesario que nos tiendan la «escala». Esa llamada que nace de lo etéreo para unir lo divino con lo divino y lo material con lo material halla respuesta en el deseo del poeta de experimentar el éxtasis del encuentro. Los límites entre el arte y la vida se asemejan a los que separan la carne del espíritu. La princesa de la literatura desea abandonar la ficción tanto como el alma del poeta intenta romper las ligaduras que lo unen a la materia. En ambos casos se aprecia la perseverancia en el concepto de vida eterna, que no puede ser sino un existir de pureza y luz, superados ya tanto el ensueño del arte como la engañosa seducción de los sentidos respectivamente.

A Proteo, siervo de Poseidón, el saber mitológico de los antiguos le había otorgado el don de la metamorfosis constante; y a Psique, bellísima joven que enamoró a Cupido, éste la hizo inmortal. Ambos mitos paganos alimentan la idea humana de superar los límites de su propia especie, y así vencer la muerte. El camino comienza en el divorcio entre alma y materia, imprescindible para conseguir la pureza absoluta, y alcanzar, tras ello, el conocimiento del universo arcano de la Idea. Ante el fracaso de tal empresa, hombres de todos los tiempos se han servido del símbolo de la crisálida para mostrar a la vez su impotencia y la paradoja humana de que la quintaesencia del ser se halla atesorada en carne mancillada. Blas de Otero describe con lujo de imágenes la frustración de quedarse en el camino en su estremecedor verso «¡Ángel con grandes alas de cadenas!». Antes que él, Goethe había expresado la certidumbre de que el hombre no podía traspasar los límites terrenales que la Naturaleza le había impuesto, por lo que el territorio de lo sublime quedaba vedado para el cuerpo. Tal lastre supone éste, que «nunca se encontrarán alas corpóreas que estén en armonía con las alas del espíritu» (Goethe, 1997, pág. 43). El *Fausto* precisamente nos regala la revelación de que todo lo efímero es un símbolo. Al arrimo de este parecer, se hace sugerente la presentación de la crisálida como símbolo que representa el Simbolismo. La metamorfosis que obliga a la ninfa a romper el velo que la envuelve para zafarse del capullo hasta llegar a convertirse en mariposa, sugiere tanto la imagen del alma, que, aunque sabedora de su carcelería, aspira al éxtasis; como la dualidad interna de todo símbolo, que por un lado posee un significado establecido y divul-

gado por la tradición, mientras que por otro se imbuje del misterio de lo desconocido. Se puede afirmar, por ello, que cada símbolo lucha por atravesar la tela de su crisálida, manto que la Historia de la Cultura le ha tejido, y, emancipado del lugar común, pretende expresar lo inefable. Por esta razón el esplendor del Simbolismo se debe sobre todo a su indagación acerca de lo ignoto, explotado como materia poética, que seduce a poetas y lectores al mostrarles el continuo renacimiento del símbolo y así su reverdecer lírico, ajeno a la esclerotización retórica y semántica. Al hilo de estas razones, se me antoja que la imagen de la evolución de la oruga a la crisálida y de ésta a la mariposa, por asociarse con las ideas de metamorfosis, alma, enajenación, resurrección y ascenso de lo terrenal a lo divino, representa el ciclo de la vida a la muerte, y viceversa, bajo el gobierno de la todopoderosa Naturaleza. Y es tan vigorosa la sugestión del símbolo, que Chuang Tzu (369-286 a.C.) no acertaba a descubrir si él era un hombre que soñaba que era una mariposa, o si, al contrario, el filósofo chino era una mariposa que soñaba que era un hombre. Tal vez por eso Lorca siempre imaginó la barba del ínclito Whitman poblada de mariposas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA, F. (de). 1985. *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- Dante ALIGHIERI. 1996. *La Divina Commedia*, Le Lettere & Diane de Selliers, París.
- ARISTÓTELES. 1990a. *Historia de los animales*, ed. de J. Vara Donado, Madrid, Akal.
- BÉCQUER, G. A. 1986a. *Rimas*, ed. de J. L. Cano, Madrid, Cátedra.
- BRUNO, G. 1987. *Los heroicos furros*, intr., trad. y notas de M^a Rosario González, Madrid, Tecnos.
- DARÍO, R. 1995. *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. de Á. Salvador, Madrid, Espasa Calpe.
- 1983. *Prosas profanas y otros poemas*, ed. de I. M. Zulueta, Madrid, Castalia.
- DÉNES, T. 1981. «Les papillons d' Aristote», *Musées de Genève*, 220, págs. 17-20.

- FIGINO, M. 1986b. *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos.
- FRYE, N. [1957] reimp.: 1990b. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press,].
- GALLEGO MORELL, A. (ed.). 1972. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- GOETHE, J. W. 1997. *Fausto...*, Madrid, Espasa Calpe.
- HEBREO, L. 1986c. *Diálogos de amor*, intr. y notas de A. Soria, trad. de D. Romano, Madrid, Tecnos.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. 1984. *Poesía*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra.
- Fray LUIS DE LEÓN. 1990c. *Poesía completa*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Gredos,.
- MACHADO, A. 1990d. *Poesías completas*, ed. de M. Alvar, Madrid, Espasa Calpe.
- MACHADO, M. 1999. *Alma. Ars moriendi*, ed. de P. del Barco, Madrid, Cátedra.
- NERVO, A. 1973. *Elevación*, introducción de C. Oyuela, Madrid, Espasa Calpe.
- PLATÓN. 1988. *Diálogos*, intr. de C. García Gual, trad. de L. Roig de Lluis, Madrid, Espasa Calpe.
- PLUTARCO. 1987. *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, IV, intr., trad., y notas de F. Martín García, Madrid, Gredos.
- RAMONEDA, A. (ed.). 1991. *Rubén Darío esencial*, Madrid, Taurus.
- SALINAS, P. [1948] 1975. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix-Barral.
- SILVA, J. A. 1990e. *Obra completa*, ed. coordinada por H. H. Orjuela, Madrid, CSIC.
- Garcilaso de la VEGA. 1992. *Poesías castellanas completas*, de. De E. L. Rivers, Madrid, Castalia.