

ESPACIO Y TIEMPO EN “ERA UN AIRE SUAVE” DE RUBÉN DARÍO

*la celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos*

(Rubén Darío)

La cuestión del arte visual en la literatura ha sido planteada y discutida por varios críticos en los años recientes¹, y no cabe duda que muchas de las composiciones poéticas de Rubén Darío se caracterizan por la evocación de vívidas imágenes gráficas, pictóricas, y el triunfo del espacio sobre el tiempo. Los poemas de Darío, como los de otros modernistas hispanoamericanos, buscan inspiración en climas y ambientes remotos en el tiempo y el espacio en un esfuerzo por lograr la representación de la idea poética. Nuestro trabajo tiene como propósito describir la noción y función del espacio dentro de la poesía lírica de Darío, en particular su célebre “Era un aire Suave” del poemario *Prosas profanas*.

A lo largo de su trayectoria poética las obras de Darío evocan héroes y heroínas de un tremendo exotismo con respecto a la dimensión temporal y espacial en que estos se desenvuelven: las épicas gestas caballerescas, sultanes orientales, ninfas, centauros, sátiros y faunos de la Grecia clásica, todos situados en espacios exóticos, como el castillo encantado, el jardín dieciochesco, la silenciosa, casi mística pagoda, el perfumado harén, la selva mitológica. Hay en la obra de Darío una clara conciencia del espacio que se manifiesta desde sus primeras tentativas poéticas hasta sus últimas composiciones. Este espacio se evidencia en construcciones líricas aéreas y etéreas que vagan por los vientos del tiempo y cuyas ventanas están abiertas a las mutaciones de la época, dejando incorporar otras corrientes.

Para Darío, la función de la literatura, como la de la religión y la ciencia, finalmente, es descubrir una manera de trascender la muerte terrena. La imaginación del poeta celebra las delicias terrestres, pero además, sirve de modo de huir de este mundo en un vuelo de fantasía a otros espacios que lo trasciendan. Particularmente en el movimiento romántico se encuentra simultáneamente la apasionada aceptación y el repudio de lo terrestre en el texto literario. Quizá la expresión más extrema de la estimación romántica para con lo terrestre es la identificación mística del poeta

1. Sobre el fenómeno del *ekphrasis*, el arte visual en la literatura, véanse los estudios de Chafee (1984) y Hagstrum (1958); el estudio de Bergmann (1979) es una rigurosa investigación de aquella noción en la poesía del Siglo de Oro; el artículo de Skyrme (1978) explica el pictorialismo literario de la obra poética de Darío.

con la tierra y los elementos naturales, ya que la naturaleza es el reflejo del poder y la gracia de la Divinidad. La Naturaleza es para el romántico un espacio vital en el cual puede renacer y renovarse. Su condición de individuo marginal, desarraigado e incomprendido por los otros le motiva a buscar aquel lugar visionario y edénico no encontrado en la tierra: un ámbito privado donde se logra más escénicamente la construcción o recreación lírica. Aún los poetas más arraigados a la tierra también anhelan la identificación del alma con entidades extra-terrestres (el caso de Whitman es ejemplar). Para permanecer fiel a su arte o su quehacer artístico, el poeta romántico eventualmente opta por preferir los paisajes interiores a los exteriores, *el reino interior*, como diría Darío, aquellos espacios que desconocen los límites temporales y espaciales.

A pesar de su sensabilidad e identificación con el espacio físico y real, el poeta modernista, como el romántico, aspira a trascender lo terreno en un vuelo de la imaginación para así encontrar la realización más allá de las límites espacio-temporales que restringen al individuo. En la poesía de Darío hay un incesante ritmo de desasosiego e inquietud que no se satisface hasta lograr una armónica realización y consumación con ese otro mundo.² El espíritu del poeta insiste en la aspiración sincrónica y la trascendencia del espacio vital actual. Los poemas de Darío ilustran esta ambivalencia en aceptar y trascender la tierra, en la intensa y conflictiva lucha entre este mundo y aquél; en innumerables composiciones líricas se destaca la búsqueda de un lugar que no es ningún lugar porque está liberado de todos los lugares. En realidad no es tanto el ámbito lo que importa, sino el descubrimiento de aquella dimensión donde el poeta ya no se siente constreñido por límites espacio-temporales. La tendencia de la producción poética dariana es justamente trascender el espacio, huír de los lugares familiares hacia ámbitos exóticos alejados de lo cotidiano de la sociedad. En la poesía de Darío hay, en las palabras de Gastón Bachelard, una decisiva superioridad del espacio percibido, del espacio habitado sobre el geométrico, en la evocación de contornos vitales a través de la superación del espacio y del tiempo físico. (5)

La poesía, como forma literaria, pertenece legítimamente al dominio de las artes temporales, junto con la música y la danza, cuyo atributo esencial es su carácter consecutivo. Sin embargo, al dejar de servir a fines eminentemente miméticos y adquirir múltiples dimensiones simbólicas, particularmente notable al final del siglo pasado, ya no se puede distinguir con tanta facilidad entre arte temporal o espacial. Esta última categoría, basándose en la coexistencia o simultaneidad en el espacio, se manifiesta en la pintura, la escultura y la arquitectura. Desde el *Ars Poética* de Horacio, la noción *ut pictura poesis* ("tal como es la poesía así es la pintura"), que sostiene la semejanza, si no la identidad, entre la pintura y la poesía, ha figurado de modo relevante en la apreciación y crítica de la obra literaria, engendrando así un

2. Véase el libro de Jade (1983) y el de Skyrme (1975) sobre esta tendencia modernista.

extenso cuerpo de especulaciones estéticas y una impresionante teoría del arte que tiene como objeto estas "artes hermanas" tan importante durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Sin embargo, esta tradición empezó a disolverse en la mitad del siglo XVIII bajo la presión de numerosas fuentes, entre las cuales se destaca el renacimiento de la norma clásica de la pureza del género que había sido violada por el afán epocal de la pintura alegórica y la poesía pictorial. En su renombrado libro de estética del siglo dieciocho, *Laokoon*, Lessing critica la tradición de las *artes hermanas* como factor principal en la confusión de las artes y trata de aclarar y establecer las distinciones entre aquéllas dos formas estéticas populares de su época a base de la inherente y esencial temporalidad de la literatura y la correspondiente espacialidad de la pintura. Durante el siglo pasado, el parentesco entre la poesía y la pintura volvió a cobrar vigencia entre muchos de los renovadores de la expresión poética, con un cambio de énfasis por parte de los románticos desde una teoría del arte mimético a uno más expresivo. Esto se debe en su mayor parte a la influencia de la creencia de Herder de que a pesar de los diferentes temas o distintos signos utilizados en cada creación artística, todas las artes están relacionadas en la medida en que son expresiones provenientes de una misma fuente unificadora, a saber: la energía; y también por su esfuerzo en retratar el poder sintetizador de la imaginación.

El ideal de *ut pictura poesis*, en gran estima en los siglos anteriores al neoclasicismo, ya no se expresa con tanto vigor o entusiasmo en el período romántico, ya que se ha fomentado una nueva concepción de las artes pictóricas y poéticas como productos análogos, pero diferentes de una imaginación que podía combinar aspectos de las dos en vista a una creación que tenía por fin último la unidad estética. Para los románticos, y después para la mayoría de los poetas modernistas, el poeta debe evocar una respuesta imaginativa o emocional en vez de simplemente retratar imágenes concretas. Como el énfasis había cambiado en cuanto al origen del arte, de uno externo a uno interno, la base de la relación entre las artes también se había fundado no en la imitación de la materia compartida, sino en la expresión análoga de una fuente interior cuya materia puede variar pero cuya naturaleza no se altera.

El ideal de la totalidad estética se repite a través del período romántico. Coleridge definió la belleza como "in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse" y proclamó la "unity of multiplicity...as the principle of beauty." (2: 257-262) La imaginación para los poetas románticos era un poder mágico y sintético que "reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotions, with more than usual order..." (2: 12), o, se podría agregar, de la poesía con la pintura. Es justamente esta aspiración romántica, el anhelo de fundir lo inmanentemente opuesto, de reconciliar las diferencias aparentemente irreconciliables, de fusionar la idea con la imagen, lo que tanto admiraba Darío y los otros modernistas e inspiraba en

ellos la creación poética que trascendía los espacios hasta el momento limitados por las normas estéticas de los clásicos.

Este mismo ideal de la totalidad se repite en Hegel cuando habla de un arte más puro y sublime. Baudelaire insiste en que la fusión de las diferentes artes era en realidad el rasgo distintivo de su época: "It is, moreover, one of the characteristic symptoms of the spiritual condition of our age that the arts aspire if not to take another's place, at least reciprocally to lend one another new powers." (113) Este ideal de la totalidad imaginativa fue finalmente logrado por Wagner en la completa integración de varias formas artísticas en su versión del arte perfecto, el consagrado *Gesamtkunstwerk*, en el cual se reúnen más íntimamente la música y la poesía. El deseo del artista ya no es la absoluta y perfecta imitación, sino la plena integración de otras artes por medio de la absorción de peculiares rasgos distintivos de cada una, para mejor lograr la armonía de las diferencias esenciales de la belleza. La creciente importancia de la relación entre la poesía y las artes espaciales se deriva de la expresión de la unidad imaginativa vigente durante el siglo pasado, especialmente en relación con las artes producidas en el Oriente, como, por ejemplo, en generalizaciones acerca del "sentido poético" de la pintura oriental y de las características pictoriales de la poesía japonesa y china. Así, la poesía de Darío, esencialmente un arte temporal, de manera similar al caso de los románticos, desconoce las supuestas distinciones entre las formas artísticas fundadas en las categorías de tiempo y espacio.

Según la interpretación estética de Lessing, la poesía y la pintura no sólo son formas artísticas distintas, sino más bien contradictorias: la poesía articula el sonido en el tiempo y, por consiguiente, halla en las acciones su representación más adecuada, mientras que la pintura usa figuras y colores en el espacio y, por ende, demuestra más apropiadamente un sólo momento en acción. Por lo tanto, el pintar con palabras o contar una historia en dibujos o imágenes necesariamente implica una contradicción, o sea, propone una oposición dentro del medio artístico que derrota la unidad estructural de la misma forma artística. Pero como ya hemos visto, a partir de la época romántica, esta antinomia o contrariedad fundamentada en la antítesis espacio/tiempo es lo que constituye la inspiración y, muchas veces, la base estructural del poema en un esfuerzo por hacer visible la "divina y misteriosa armonía" que subyace a las cosas. En vez de restringir la composición poética, las dimensiones espacio-temporales en realidad contribuyen al establecimiento de una nueva concepción estética, según declara Joseph Frank en su seminal artículo "Spatial Form in Modern Literature", utilizando las revelaciones de Lessing como punto de partida para elaborar toda una teoría sobre la atemporalidad de las obras literarias cuya forma es inmanentemente espacial. Frank sostiene que el atributo esencial de la pintura y las otras artes espaciales es la coexistencia o la simultaneidad en el espacio, mientras que el de la poesía y de la literatura, como formas inherentemente temporales, es la sucesión y consiguiente irreversibilidad. Sin embargo, la noción de sucesión en las artes temporales necesariamente implica una relación espacial,

tal como la noción de simultaneidad en las artes espaciales inversamente implica una relación innegablemente temporal.

A través de los siglos las expresiones artísticas asociadas a las artes temporales siempre se han fijado en la dimensión espacial y ambiental de su creación y se han aprovechado de ella para mejor retratar los espacios reales y simbólicos indispensables para la óptima caracterización de sus personajes y para la evocación de determinadas emociones en el lector/espectador. Con el modernismo, inspirado en la búsqueda del significado esencial de las cosas característica de los simbolistas, surge una nueva sensibilidad estética y preocupación con el espacio tanto físico como psicológico. Mientras hay allí algo de la representación mimética, los poemas de Darío y sus contemporáneos funcionan a través de la evocación y son análogos a la música en su habilidad de ser expresivos, independientemente de la referencia al mundo exterior.³ El ideal estético de Darío es la expresión controlada de la pasión, la restricción del movimiento dentro de la forma poética, logrando así la perfección de un arte netamente visual: la fusión del desarrollo temporal con la simultaneidad espacial. La transcendencia de su expresión poética es el resultado de esta síntesis de poesía y pintura al incorporar el movimiento dinámico de la vida en formas eternas y etéreas.

Entre sus varias indagaciones sobre la palabra poética dariana, Pedro Salinas siempre vuelve a insistir en la integración del espíritu con lo material y la estrecha vinculación de la idea con el objeto como los rasgos más definitivos y característicos de su poesía. Darío es un verdadero poeta-pintor por su capacidad de dar forma a las emociones y traducir la palabra por medio de vívidas imágenes plásticas. La palabra poética de Darío es la manifestación de la unidad completa, la expresión más sublime de la relación armónica de las partes y las cualidades sintetizadoras de la poesía y la pintura. Según Salinas cada palabra poética contiene todo el universo, la unidad infinita, una sustancia universal y mítica que trasciende la realidad objetiva inmediata representada por ella. La poesía dariana está consagrada de un poder creador que no sólo le confiere al poeta la capacidad de inventar mundos irreales y abstractos, sino también la de vislumbrar la realidad, escuchar el mensaje vital, traducirlo y transmitirlo. Con una actitud innegablemente romántica, Darío se proyecta en el mundo, en el paisaje y en las cosas, integrándose en el espacio físico y a la vez emancipándose de éste.

En la poesía de Darío se unen todas las artes. Citando a Theodore de Banville en su tratado de versificación francesa, Salinas dice que "la poesía es a la vez música, escultura, pintura, elocuencia; debe encantar al oído, fascinar al espíritu, representar

3. Rubén Benítez (1967) explica con detalle los procedimientos con los cuales se evoca el aire musical que caracteriza ésta y otras composiciones poéticas de Darío. Rex Hauser (1993) también señala la presencia de la música en la poesía de Darío, hasta afirmar que la calidad rítmica, musical de la composición logra reemplazar o superar la naturaleza fundamentalmente visual —espacial— del texto (438); se podría decir que es aquel mismo movimiento entre "puntos" referenciales que constituyen el reino imaginativo (442-3), lo que contribuye al dinamismo del texto y realza la orientación primordialmente espacial del texto.

los sonidos, imitar los colores, hacer visible los objetos.” (112) Los poemas de Darío se caracterizan por la especial atención puesta en las sensaciones acústicas y pictóricas, los estados emotivos o espacios interiores del sujeto poético se proyectan en la representación del paisaje. Indudablemente inspirado por el concepto neoplatónico y pitagórico de la armonía universal, Darío se empeña en expresar aquella música universal concretizada en la manifestación de la totalidad infinita a través de la concretización poética, el canto císnico, que funciona como la única forma artística capaz de recrear o reproducir ese ritmo vital que implica experimentar la condición humana. Conciente de las dos grandes limitaciones que enmarcan y particularizan al hombre —el tiempo y el espacio—, el poeta busca la universalidad a través de la armónica expresión de la totalidad y por medio de la transubicación o transtemporalización, creando una forma poética netamente espacial.⁴

En el caso de “Era un aire suave”, la total apreciación y comprensión del poema no son posibles sin haber evocado las palabras de Verlaine en su famosa “Art Poétique”:

De la musique avant toute chose,
Et pour celá prefere l'Impair
Plus bague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pese ou qui pose...
Car nous voulons la Nuance encore!
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancé
Le reve au reve et la flute au cor!

Entre sus mayores preocupaciones, se destaca en los poemas de Darío la conciencia del espacio. Salinas ha notado que en “Era un aire suave”, “las primeras dos estrofas iniciales tienen por imponderable personaje al aire, nada más... la única realidad directa que alcanza a nuestros sentidos es la atmósfera; no lo humano, sino el aire donde se mueve lo humano.” (123) Vuelven a aparecer las imágenes que sugieren la prevalencia de una atmósfera armoniosa. En cuanto a la disposición y desarrollo de los elementos poemáticos lo primero aquí es la música, y predominan las imágenes que evocan la musicalidad, la vaguedad y el matiz, recordativo del arte poético de Verlaine. La elección del término “aire” es significativa porque a través de ello, el poeta logra evocar una enorme cantidad de diversos significados para mejor retratar el espacio multifacético del siglo dieciocho francés. Además de conotar melodía o canto, lo cual desde el título confiere al poema una índole fundamentalmente musical, la palabra “aire” también enfatiza en la dimensión fundamentalmente espacial del poema, puesto que el término al mismo tiempo connota “atmósfera” o “ambiente” y, con particular énfasis en este caso, un espacio

4. Para una explicación más extensiva de la poética del espacio, véase los textos de Blanchot (1955), Moutsopoulos (1977) y Genette (1969).

elegante, garboso, gallardo. Todo está fundido en el aire, todo vive disuelto en el aire que lo trae y lo lleva. La misma adjetivación subraya lo ameno y lo agradable de aquella época evocada, en cuya atmósfera reina la dulce armonía. La aliteración lograda por la persistente repetición de la "s" en los últimos dos versos de la primera estrofa ("...tenues suspiros entre los sollozos de los violoncelos...") es efecto del giro del baile y eco del viento que silba por los versos e impregna al poema con una sonora y armoniosa musicalidad.

Muchas páginas de *Prosas profanas* parecen convertirse en selvas mitológicas habitadas por ninfas, sátiros o centauros. En esta primera composición con la que se abre este poemario del año 1896, como si nos llevara en una alfombra mágica por un aire de encantamiento, Darío nos aleja inmediatamente en el tiempo y el espacio al mundo versallesco de la fiesta galante, una fiesta hecha música, a través de la musicalidad verbal. Todo se inicia en "un aire suave, de pausados giros", lo cual, ya desde el principio, presta a la pieza poética su dimensión atemporal por sugerir en términos musicales un tiempo lento, moderado, detenido que no avanza de manera diacrónica. La repetición de nociones de circularidad también enfatizan la esencial espacialidad del poema ("giros", "vuelos", etc.) y sirven para subrayar la concepción mítica del tiempo (característica de las formas literarias inmanentemente espaciales), la cual además se reitera en la presencia del hada Armonía.

La segunda estrofa ya fija espacialmente la acción por medio de preposiciones de localización ("sobre la terraza", "junto a los ramajes"). El contacto acariciador de los "trajes sedosos" con las "blancas magnolias" (la adjetivación realza la suavidad penetrante del aire) se compara con nada menos que una imagen musical: un trémolo, o sea, la reiteración (noción de circularidad otra vez) de un tono musical para producir un efecto iterativo, de "liras eolias". Las liras aquí no sólo refieren al instrumento musical, sino también al estro poético, al arte de componer versos. El adjetivo "eolias", término derivado del dios griego del viento, Eolo, implica que del íntimo contacto corporal entre dos entes suaves nace un lírico eco que se oye en los vientos poéticos de la composición.

Además de presentar a la arquetípica "belle dame sans merci", Eulalia, que con sus "risas y desvíos" alimentaba el interés de dos rivales, la tercera estrofa, al igual que las anteriores, evidencia la concepción esencialmente espacial del poema. La relación amorosa se presenta triangularmente, o sea, sobre una base estructuralizadora tanto geométrica como arquitectónica, y se establece una clara oposición bipolar entre los dos rivales de la marquesa, el "vizconde rubio de los desafíos" y el "abate joven de los madrigales". La cuarta y la quinta estrofas son de índole fundamentalmente espacial. Por un lado, sirven para establecer la posición relativa de los objetos, creando así una determinada y bien definida perspectiva (otra propiedad espacial): "cerca...reía en su máscara...", "...bajo un bosque del amor palestra", "sobre rico zócalo"; por otro, delinea aún las direcciones para mejor lograr un verosímil perspectivismo en el espacio evocado: "con un candelabro prendido

en la diestra". De suma importancia en estas estrofas son las referencias directas a la escultura cuyas cualidades espaciales el poeta no sólo adorna de manera peculiarmente artística, sino que también ensancha y amplifica, llenando el paisaje poemático con bellas figuras escultóricas, como la "Diana su mármol desnudo" y "el Mercurio de Juan Bolonia".

La sexta estrofa desarrolla aún más la imagen musical con metáforas exquisitas que vuelan en los espacios imaginarios, inspiradas en la sinestesia y la sensualidad: "la orquesta perlaba sus mágicas notas; un coro de sonos alados se oía". La música libera el alma y le presta alas con las que puede trascender la realidad y llegar a otras esferas más sublimes por medio del vuelo mágico de la poesía. Toda realidad en este espacio está sublimada, como se puede observar en el nivel semántico todas las referencias, directas e indirectas, a lo puro y divino; "la divina Eulalia", por ejemplo, vuelve a aparecer a través de los versos. En el nivel cromático el espacio se ensancha y se llena de una luz cegadora, a pesar de ser "noche...a media noche": "las blancas magnolias", el "mármol desnudo" de Diana, las mágicas notas perladas por la orquesta, la "viva luz extraña" vertida de los "azules ojos" de la divina Eulalia, sus "pupilas de estrella", aparecen como una resplandeciente contelación. Todo el paisaje está bañado por una marcada blancura que connota la vehemencia y la pureza de la pasión.

El color blanco, además de significar una cualidad del tono musical, cuya característica es el sonido puro y controlado, en el nivel cromático representa la unión armoniosa de todos los colores. El cisne, para Darío, es quizá la manifestación física, y por consiguiente, espacial, de la unión de oposiciones por su capacidad para expresar los contrarios. Le atrae al poeta su ambivalencia, o mejor dicho su plurivalencia significativa, y como la misma divina Eulalia, es la óptima manifestación de lo sublime, la perfecta fusión de lo bello y lo siniestro:

¡Amoroso pájaro que trinos exhala
bajo el ala a veces ocultando el pico;
que desdeñes rudos lanza bajo el ala
bajo el ala leve del leve albanico!

El cisne magistralmente reúne todas las delicadezas materiales: perfume, seda, y luz. Los detalles más específicos están subordinados a los otros sentidos y a cualidades que se funden a través de la sinestesia y producen una armonía general y total. De la misma manera, en "Era un aire suave", por medio de la relación característicamente modernista de luces, colores y sonidos, Darío logra evocar una atmósfera que penetra y armoniza la visión entera del poema, y sugiere el uso del color en la pintura impresionista para disolver las fronteras físicas del objeto y crear una armonía evocativa de la música.

Es noche de fiesta, fiesta de trajes y disfraces lo que evoca Darío; un mundo alejado de la realidad donde todos se esconden detrás de sus máscaras. Es un espacio ilimitado, donde cabe la realización de toda fantasía. Como se puede notar en los

cambios del tiempo verbales, es un tiempo indeterminado, impreciso, ambivalente. Hay alguna referencia fija al tiempo: la medianoche, la hora del hechizo y del metamorfoseo, como el de Filomena en ruseñor. Después de la nostálgica evocación del escenario reminiscente de las fiestas galantes dieciochescas, Darío pinta de modo dramático e íntimo el espacio interior del protagonista de este drama amoroso, eterno y mítico que vuelve a repetirse a lo largo de los años. Desde el tiempo verbal propicio a la evocación, el imperfecto, se cambia al tiempo presente: la divina Eulalia “ríe, ríe, ríe”, “una flor destroza con sus tersas manos”, “es maligna y bella”. El sujeto poético no recuerda el tiempo preciso de la acción, lo cual sirve para disminuir el aspecto temporal, confiriéndole un carácter más bien mítico y realzando, por consiguiente, la dimensión espacial:

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia...?,
¿Fue cuando la bella su falda cogía con dedos de
ninfa, bailando el minuét...?, ¿O cuando pastoras
de floridos valles ornaban con cintas sus albos
corderos...?, ¿Fue en ese buen tiempo de duques
pastores, de amantes princesas y tiernos galantes
...?, ¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?...
Yo el tiempo y el día y el país ignoro...”

La utilización de ciertas imágenes propias de la pintura y escultura en “Era un aire suave”, como en varias otras composiciones poéticas de Darío, sirve como vehículo para la evocación de un mundo galán, festivo, caracterizado por la armonía y la luz, aunque algo frívolo y artificial, cuyas delicias tientan a todo lector que se permite entrar en aquel espacio y no teme hechizarse por el giro del baile y el vuelo de la música. Para gozar de otras realidades y superar las propias limitaciones humanas impuestas por el tiempo y el espacio físico, el poeta le propone al lector que se arriesgue en el juego amoroso, que pruebe otras máscaras, que aprenda nuevos pasos y baile a otros ritmos, dejándose fallecer para lograr cantar, como el ave cisne, un nuevo himno aún más armonioso y auténtico.

Jackeline Nanfito
Gettysburg College

OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. por Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.
- Baudelaire, Charles. "The Life and Work of Eugene Delacroix" en su *The Painters of Modern Life and Other Essays*. Trad. y ed. por Jonathan Mayne. New York, 1964.
- Benítez, Rubén. "La expresión de la frivolidad en *Era un aire suave* . . .", *Revista Iberoamericana* 32 (1967), pp. 237-49.
- Bergmann, Emilie. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1979.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Chaffee, Diane. "Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.3 (1984): 311-320.
- Coleridge, Samuel Taylor. "On Poesy or Art." *Biographia Literaria*. Ed. J. Shawcross. 2 vols. Londres: 1907.
- Darío, Rubén. "Era un aire suave", *Prosas Profanas*. Vol. II de *Obras completas*. Madrid: Edit. Mundo Latino, 1905.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature" en su *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1963.
- Genette, Gérard. "La littérature et l'espace" en su *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- Hagstrum, Jean. *The Sister Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- Hauser, Rex. "Settings and Connections: Darío's Poetic *Engarce*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 17.3 (Primavera 1993): 437-451.
- Horacio. *Ars Poética*. Trad. H. R. Fairclough. Londres: Wm. Heinemann, 1977.
- Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity. The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: Texas UP, 1983.
- Moutsopoulos, E. *La conscience de l'espace*. Aix-en-Provence: Ophrys, 1977.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Skyrme, Raymond. "The Literary Pictorialism of Darío's *Palimpsesto*", *Romance Notes* 18 (1978): 324-29.
- _____. *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. Latin American Monographs, 2nd Ser. 15. Gainesville: UP of Florida, 1975.