



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 48 - 2

Julio 2022 - Diciembre 2022

El arpa eólica en la literatura latinoamericana y española (del Romanticismo al Modernismo)

Dorde Cuvardic García

Cuvardic García, D. (2022). El arpa eólica en la literatura latinoamericana y española (del Romanticismo al Modernismo). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(2), e50297. doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50297>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50297>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

El arpa eólica en la literatura latinoamericana y española (del Romanticismo al Modernismo)

The Eolian Harp in Latin American and Spanish Literature (from Romanticism to Modernism)

Dorde Cuvardic García

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

dcuvardic@yahoo.es

<https://orcid.org/0000-0002-6448-9058>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.50297>

Recepción: 15-10-21

Aprobación: 06-01-22

RESUMEN

En Occidente, la lira y el arpa han sido adoptadas como metáforas de la poesía desde hace más de dos milenios. En estos mismos términos debería comprenderse la práctica del tópico del arpa eólica en la historia de la literatura occidental. Como objetivo principal, el presente artículo realiza un recorrido por las variantes connotativas que ha adquirido el tópico del arpa eólica en la literatura latinoamericana y española, desde su aparición en el siglo XVIII hasta el siglo XX, más allá del núcleo semántico fijo que ha tenido en todas las épocas culturales. Como resultado principal del análisis, se observa que la representación literaria de este instrumento se ha canalizado, sobre todo, como tópico metapoético. Concluimos que, originado en el norte de Europa, el arpa eólica ha sido incorporada en la literatura española y latinoamericana como alegoría del poeta y del proceso de la creación poética. Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Gaspar Núñez de Arce, Melchor de Palau y Catalá y Fernando Sánchez de Fuentes nos ofrecen modulaciones en la literatura española, mientras que José Asunción Silva, José María Rivas Groot, Enrique González Martínez, Justo Sierra, Fabio Fiallo y, sobre todo, Rubén Darío, nos ofrecen ejemplos en la latinoamericana.

Palabras clave: arpa eólica; poesía española; poesía latinoamericana; relaciones poesía-música, topos lírico.

ABSTRACT

In the West, the lyre and the harp have been adopted as metaphors of poetry for more than two millennia. It is in this context that the topic of the aeolian harp in the history of Western literature should be understood. The objective of this article is to trace a path of the various connotations that the topic of the aeolian harp has acquired in Latin American and Spanish literature, from its appearance in the eighteenth century to the twentieth century, beyond the fixed semantic core that it has had in all cultural periods. As a result of this analysis, one can observe how the literary representation of this instrument has been channeled primarily as a metapoetic topos. We conclude that, having originated in Northern Europe, the aeolian harp has been incorporated into Spanish and Latin American literature as an allegory of the poet and the poetic creative process. Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Gaspar Núñez de Arce, Melchor de Palau y Catalá, and Fernando Sánchez de Fuentes offer us variations in Spanish literature, while José Asunción Silva, José María Rivas Groot, Enrique González Martínez, Justo Sierra, Fabio Fiallo, and, above all, Rubén Darío, offer us examples in Latin America.

Keywords: aeolian harp; Spanish poetry; Latin American poetry; music-poetry relations; lyric topos.

1. Introducción: el arpa en la historia de la literatura occidental

Desde los inicios de la cultura occidental se han establecido analogías entre la literatura y la música, consideradas ambas como artes expresivas. Incorporan un medio expresivo común, el ritmo, a partir del que ha surgido el tópico de la musicalidad de la poesía. El mismo nombre de la ‘poesía lírica’ procede de la lira de Apolo, dios de los poetas. A su vez, los instrumentos musicales han sido considerados como ‘correlatos objetivos’ de la figura del poeta, un ‘arpa’ que activa la inspiración. Y si queremos finalizar este rápido recorrido introductorio sobre las analogías entre ambas prácticas, recordemos la prosa poética, género que nace con el Romanticismo. En el “Prólogo” de *El spleen de París* (1869), Baudelaire identifica la musicalidad como definidora del poema en prosa.

A grandes rasgos, tanto la música como la literatura son artes temporales: la escucha (de la música y de la literatura oral) y la lectura (de la literatura escrita) se desarrollan en el tiempo. Ahora bien, se distinguen en el hecho de que los significados musicales proceden, en gran parte, de las correlaciones que establecen entre sí los sonidos (los signos) en el marco de la estructura de la composición musical, mientras que el significado de las palabras, en el caso de la literatura, guarda un mayor grado de dependencia con el mundo referencial y emocional del ser humano (para una exposición más detenida de este debate, véase Brown, 1948, pp. 11-12).

En todo caso, también podemos establecer similitudes entre ambos lenguajes. Así como planteamos una retórica del discurso poético lírico, también se ha desarrollado la retórica musical. En el ámbito de la *elocutio*, las figuras sintácticas por repetición se encuentran presentes tanto en la poesía como en la música. Si comparamos ambos lenguajes, en términos de sintaxis, podemos establecer relaciones de paralelismo entre procedimientos como el ritmo, la aliteración o la anáfora, en particular. Sin ser idénticos, los patrones rítmicos, en la literatura y en la poesía, cuentan con el mismo principio general: “a short, easily recognized patten of time and accent is chosen for the basic unit and is then constantly repeated with sufficient variation to prevent monotony, but with sufficient uniformity to be easily perceived” [se elige como unidad básica un acento y un patrón temporal corto y fácilmente reconocible, procedimientos que se repiten constantemente con la suficiente variación como para evitar la monotonía, pero con suficiente uniformidad como para para ser fácilmente percibidos] (Brown, 1948, pp. 16-17, traducción propia).

El estudio de las relaciones entre la literatura y la música se puede entender en tres planos: en primer lugar, ambas prácticas comparten algunos procedimientos de sus respectivos lenguajes, como es el caso del ritmo; en segundo lugar, ambas pueden compartir diseños compositivos paralelos, como la forma sonata; y, en tercer lugar, se puede traducir la música (una composición musical, su proceso creativo, su recepción) desde el lenguaje literario (Scher, 1982; Bruhn, 2000).

En el primer caso se establecen relaciones de paralelismo: ciertos procedimientos básicos son compartidos tanto por el lenguaje literario como por el musical. En segundo lugar, las relaciones son de semejanza estructural en el ámbito de los géneros, tanto literarios como musicales; se puede tratar de establecer la analogía entre la forma o el género de la sonata, fundamentada en el contraste entre temas musicales, con el conflicto que identificamos en los géneros narrativos, a partir del choque de intereses entre los personajes. En tercer lugar, podemos traducir cualquier proceso o producto del sistema comunicativo musical (composición, partitura, ejecución, escucha) y describirlo o relatarlo en el texto literario, en relaciones de tipo efrástico. Como vemos, las relaciones intermediales establecidas entre la literatura y la música, que involucran distintos medios expresivos, son muy diversas (Wolf, 2009).

El estudio del arpa eólica en la literatura se sitúa en este último ámbito de investigaciones: la producción de sus sonidos, su estructura, las emociones o evocaciones que suscita. Al quedar verbalmente traducidos todos los procesos que involucran al arpa eólica en el sistema de la comunicación musical, la poesía y la prosa que estudiaremos en el presente artículo se enmarcan con mayor precisión en el marco de las relaciones efrásticas (véase Goehr, 2010, para entender las distintas posibilidades de la éfrasis musical, es decir, la representación literaria de todas las fases y procesos de la experiencia musical). El enfoque que se emplea en el presente artículo es tematólogo: se analizan las distintas variantes diacrónicas de este instrumento, de su ejecución y de su escucha, representado como motivo (protagonista de una situación narrativa), como tópico (como una analogía de carácter alegórico) y como símbolo (como sinécdoque de una realidad trascendental).

El arpa es un instrumento que ha desempeñado, por tradición, la función simbólica de representar al poeta. De aquí surge una conocida situación alegórica: el arpa que (no) ha sido tocada por el ejecutante es el poeta que (no) ha logrado verter sus ideas en los versos del poema. Durante el Romanticismo, que sustituye las teorías miméticas por las expresivas, se deja de proponer la afinidad de la poesía con la pintura y se comienzan a establecer analogías con la música (Abrams, 1962, p. 78)¹. La teoría literaria del Romanticismo considera que esta última es, sobre todo, expresividad (véanse, por ejemplo, Wordsworth y Bécquer), propuesta que favorece el uso de los instrumentos musicales como analogías de los procesos de la creación poética. Rubio Jiménez (2008, p. 46) considera que el arpa “es una variación de la imagen romántica que ve en el instrumento musical de cuerda como un depósito de visiones geniales”. Es una idea que está en correspondencia con la semiótica, para la que

¹ Las teorías expresivas de la poesía, aunque tienen su origen en Platón y en el Pseudo-Longino del tratado *De lo sublime*, ya se abren paso desde el siglo XVIII. Para obtener un balance, el lector puede recurrir a Guerrero (1998).

la música favorece en el destinatario la activación de significados emotivos, en lugar de cognitivos (Nattiez, 1990), al igual que la poesía.

Las más conocidas manifestaciones de esta propuesta simbólica en la literatura española proceden de Gustavo Adolfo Bécquer, en particular de la “Rima V”, la “Rima VII”, la “Rima XV” y la “IV Carta literaria a una mujer”². Por solo mencionar un ejemplo entre otros muchos, ya en el siglo XX, poetas como Rafael Alberti –en “A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (siglo XIX)”, de *Marinero en tierra*, 1924 (2002, p. 90), homenajearon al arpa como símbolo musical del amor romántico y de la poesía.

Aunque se le han dedicado estudios al arpa en las literaturas hispánicas [ver, por ejemplo, su incorporación en la poesía de Luis Cernuda en Insausti (2004)], la crítica literaria no se ha interesado hasta ahora en investigar la representación poética de un tipo específico de arpa, la eólica o eolia. Si indagamos un poco, nos daremos cuenta de que no solo se incorporó regularmente en la poesía romántica europea, donde generalmente se la sitúa, sino también en diversos periodos de la literatura española y latinoamericana.

2. Historia de un instrumento musical poco conocido

Como ocurre con muchos artefactos culturales, en el arpa eólica podemos identificar un origen legendario y otro histórico. Dentro del primer grupo se encuentran aquellas leyendas que relacionan su invención con algunos órganos internos de animales muertos, como aquella en la que Hermes

² En la prosopopeya de la “Rima V” ‘habla’ la poesía: “En el laúd soy nota” (Bécquer, 2008, p. 79). A nivel literal, cuando la idea musical se expresa en el instrumento musical, se convierte en nota, en sonido actualizado; a nivel alegórico, la idea poética que se expresa en palabras se convierte en poema. Reprodúzcanos, asimismo, la conocida “Rima VII”: “Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa. // ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, / como el pájaro duerme en las ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas! / ¡Ay!, –pensé– ¡cuántas veces el genio / así duerme en el fondo del alma, / y una voz como Lázaro espera / que le diga: «Levántate y anda!»” (Bécquer, 2008, p. 82). En esta rima, el espacio es íntimo, hogareño, *biedermeier*, burgués. En el sentido literal, se tematiza un arpa que no ha sido manejado desde hace tiempo por su dueña. En el sentido alegórico, la voz lírica quiere expresar cuántas veces el poeta, aún maquinando excelsas ideas poéticas en su cerebro, no ha logrado expresarlas en los versos de un poema. Las notas se encuentran en estado de letargo, en espera de la ejecución del músico. Quiero destacar dos connotaciones presentes en esta rima que por lo general no han sido objeto de atención: el vínculo con el mundo femenino del espacio hogareño (la propietaria del arpa es una mujer) y, por analogía, la cercanía del sonido del arpa con los sonidos de la naturaleza, en este caso, con el trino de un pájaro. Por su parte, la “Rima XV” también incita a realizar una lectura en clave meta-poética, ya que el yo lírico compara la poesía con un “rumor sonoro / de arpa de oro” (Bécquer, 2008, p. 88). En este caso, se equiparan las ideas poéticas que no han adquirido la estructura poemática final con un rumor que todavía no se ha organizado en una melodía. Esta idea del poeta como arpa del que llegarán potencialmente a desprenderse notas (la inspiración que logrará potencialmente a convertir las ideas poéticas en palabras) también la vemos claramente en la “IV Carta Literaria a una mujer”, donde Bécquer considera que las mujeres y los poetas que han muerto prematuramente “son arpas que se rompen sin que nadie haya arrancado una melodía de sus cuerdas de oro” (Bécquer, 1986, p. 244).

observó al viento activar la vibración de los tendones de una tortuga, con lo que se producían finalmente ciertos sonidos gracias a la resonancia de su caparazón; en el segundo grupo, se alude a un viento divino que actuaba sobre arpas convencionales, como ocurre en el relato del Talmud, donde se explica que resonaban las cuerdas del arpa que el rey David colgaba en la pared al ir a dormir, o en el “Salmo 137”, en el que el pueblo de Israel, desterrado en Babilonia, colocaba sus arpas en las ramas de los árboles circundantes (Macías García, 2012, pp. 220-221). También ha de mencionarse una particularidad de la ficcionalidad lírica, señalada por Ferber (2007, p. 7): “En poesía, cualquier arpa puede convertirse en arpa eólica cuando se encuentra suspendida en el exterior [open air]”. En otras palabras, la verosimilitud literaria (gracias a las ‘licencias’ poéticas) es diferente de la verdad referencial.

Este instrumento cuenta con ligeras variantes, según el fabricante, pero por lo general se trata de una caja de madera, más larga que ancha, en la que dos puentes tensan las cuerdas, que pueden variar entre 8 y 12, según Ferber (2007, p. 1). En su estructura actual, el arpa eólica es un instrumento musical cuya invención –es decir, su origen histórico– se atribuye a Athanasius Kircher (1601-1680), a quien también se le otorga la popularización de un conocido dispositivo visual de los siglos XVII, XVIII y XIX: la linterna mágica³. Este jesuita alemán expone el funcionamiento del arpa eólica en *Musurgia Universalis* (1650).

El adjetivo eólico atribuido al instrumento se origina en el nombre propio Eolo, dios que aparece por primera vez en la literatura griega en el “Canto X” de la Odisea. El epíteto del nombre del instrumento alude, en consecuencia, al agente causal que lo activa: el viento. Al respecto, se presenta un problema para la semiótica, que podría dar lugar a otra investigación: cuando el sonido surge de un arpa eólica, ¿se produce ruido o música? Nos referimos a la discusión teórica sobre la posibilidad de que exista ‘música’ sin intervención humana. Como señala Macías García (2012, p. 247), el arpa eólica “es un artefacto mecánico que genera sonidos indeterminados en secuencias imprevisibles”. Desde esta perspectiva, se puede argumentar que el arpa eólica no es un instrumento, al quedar este último definido por la existencia de un ejecutante humano. Recordemos, correlativamente, la definición de la música como ruido organizado (Attali, 1995) por una intención humana.

El arpa eólica se popularizó rápidamente y estuvo de moda desde finales del siglo XVIII hasta el tercer cuarto del siglo XIX, sobre todo en Inglaterra y Alemania. En este contexto estuvo de moda

³ En el “Salmo 137”, del *Antiguo Testamento*, “Lamento de los cautivos en Babilonia”; “Junto a los ríos de Babilonia / allí nos sentábamos, y aun llorábamos, / acordándonos de Sión. / Sobre los sauces en medio de ella / colgamos nuestras arpas”. En realidad, en este caso, el judío exiliado se sitúa al lado del sauce llorón, símbolo del sentimiento elegíaco, de pérdida, y coloca el arpa plañidera que canta la pérdida de la patria en las ramas de los sauces. Es decir, en un momento de descanso son colocadas en las ramas de los árboles. Creemos que no podemos hablar, propiamente, de un arpa eólica colocada en la rama de los árboles para que la brisa active sus cuerdas.

colocar las arpas eólicas en el vano de las ventanas o colgarlas en las ramas de los árboles. Esta última acción se recoge como un motivo literario (es decir, como una situación) en el cuento “El último sueño del viejo roble (Cuento de Navidad)”, 1844, de Hans Christian Andersen. Durante un largo invierno, el roble sueña todo lo que había vivido y visto en su larga vida, en particular aquellos momentos en los que muchachos vagabundos colgaban arpas eólicas de sus ramas: “Mucho tiempo atrás había habido cítaras y arpas de Eolo colgadas de las ramas del roble, las habían puesto allí alegres muchachos vagabundos y ahora volvían a estar allí otra vez, volvían a emitir sus tristes sonos” (Andersen, 2005, p. 624).

El auge del arpa eólica en la cotidianeidad, como símbolo del temperamento sentimental o sensible, favoreció su incorporación en la producción literaria occidental. Se pueden distinguir dos funciones de este instrumento en la literatura: en primer lugar, su representación como tema de imitación en la narrativa, es decir, como objeto musical que manejan, en la ficción, los personajes, en cuyo caso es un motivo literario (situación prototípica, como se dice desde la literatura comparada), lleno de connotaciones; o, en segundo lugar, su uso simbólico o alegórico en el discurso poético, es decir, como tópico, para tematizar la esencia de la poesía, su expresividad, su ritmo, su musicalidad. En su *Defensa de la poesía (A Defence of Poetry)*, ensayo escrito en 1821 y publicado póstumamente en 1840, Percy B. Shelley explica esta analogía:

El hombre es un instrumento sobre el cual actúan multitud de impresiones externas e internas, a semejanza de las alteraciones de un viento siempre cambiante sobre una lira eolia, que lo mueven con su influjo a siempre cambiantes melodías. Mas hay en el ser humano, y acaso en todos los seres que sienten, un principio que obra distintamente a como ocurre en la lira, y produce no sólo melodía, sino también armonía, por el acuerdo interior de los sonidos y movimientos así excitados con las impresiones que los excitan. Es como si la lira pudiese atemperar sus cuerdas a los movimientos de aquello que las hiere, en una determinada proporción de sonido; de igual suerte que el músico acomoda su voz al son de la lira (Shelley, 1952, pp. 9-10).

En la reflexión teórica de Shelley, como señala Abrams (1962, p. 80), “[l]a lira eolia es el poeta y el poema es el acorde musical que resulta de la acción recíproca de los elementos externos e internos, del viento cambiante y la constitución y tensión de las cuerdas”. Hasta donde sabemos, esta es la única analogía establecida entre el arpa eólica y la poesía en el discurso de la teoría literaria. Bécquer, en su “Introducción sinfónica” a las *Rimas*, expone reflexiones similares a las de Shelley (causas externas e internas) sobre el proceso creativo, sin explicar este último desde el tópico de este instrumento musical: “mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales” (1986, p. 82). Las reflexiones de Shelley y de Bécquer son típicas del Romanticismo: en el proceso creativo dominan los sentimientos y emociones del sujeto lírico, eso sí, afectado por las circunstancias externas.

3. El arpa eólica en el Romanticismo europeo

El objetivo del presente artículo radica en analizar e interpretar la representación del arpa eólica en la literatura española y latinoamericana de los siglos XIX y XX (en los movimientos romántico, postromántico, realista y modernista), y dentro de este proyecto indagaremos previamente en su desarrollo en el romanticismo europeo. La tesis doctoral *El arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johann Wolfgang von Goethe* (2012), de Anna Teresa Macías García, dedicada tanto al desarrollo histórico como literario del arpa eólica en la literatura europea, ofrece una revisión analítica e interpretativa panorámica por sus más relevantes manifestaciones.

El arpa eólica aparece por primera vez en la literatura inglesa, donde ha recibido el nombre de ‘eolian harp’, ‘eolian lyre’ o ‘wind harp’. El primero en incorporarla fue el prerromántico James Thompson, en “El castillo de la Indolencia” (“The Castle of Indolence”) ([1748] 2021a), y en “Oda al arpa de Eolo” (“An Ode on Aeolus’s Arp”) ([1748] 2021b). También se puede rastrear en dos poemas de Samuel Coleridge, el primero de ellos titulado “The Eolian Harp” (“El arpa eólica”) ([1796] 2007):

Y ese laúd tan sencillo,
colocado a lo largo de la ventana que lo sostiene, ¡escucha!
cómo por la brisa intermitentemente acariciado,
tal una doncella tímida medio entregada a su amante,
derrama tan dulce reproche
(Coleridge, [1796] 2007, p. 91).

En el poema de Coleridge, el arpa eólica queda ubicada en el vano de una ventana. En el marco de una sinestesia perteneciente al sentido del tacto, la caricia del viento en las cuerdas del arpa (por desplazamiento metonímico, los sonidos resultantes son caricias para el oído) queda metafóricamente descrita como el contacto entre la piel del amante y la doncella (la joven se ‘entrega’ al amante; el arpa, al viento). Veremos en este artículo la ocasional asociación entre este instrumento y la mujer. Desde esta visión de mundo patriarcal, si la doncella expresa una ligera queja o ‘dulce reproche’ al entregarse al amante, el arpa eólica también lo hará con sus notas, al ‘ser acariciada por la acción del viento’.

En segundo lugar, en “Abatimiento” (“Dejection”) ([1802] 2007, p. 113), Coleridge emplea este instrumento en una escenografía específica, donde el monótono aire “gime y rasga / las cuerdas del laúd eólico, / que mejor mudas estarían”. El contexto es, hasta cierto punto gótico; el viento gime y rasga –en lugar de acariciar, como hace la simple brisa– el instrumento. El hecho de que la voz lírica declare que más valdría que estuvieran mudas las cuerdas del arpa eólica nos permite inferir que, en

lugar de una ligera brisa, es típicamente invernal el viento que incide sobre el instrumento y que este último emite sonidos lúgubres.

En la literatura alemana podemos apreciar su participación en la prosa, el teatro y la poesía. Su presencia fue tan constante en el discurso lírico que llegó a hablarse del género de la *Äolsharfenlyrik*. Sus manifestaciones más relevantes son “La dignidad de las mujeres” (“Würde der Frauen”), 1795, de Friedrich Schiller y, sobre todo, “A un arpa eólica” (“An eine Äolsharfe”), 1838, de Eduard Mörike. Asimismo, aparece en la esfera dramática en la dedicatoria de la primera parte del *Fausto* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe, así como en su segunda parte.

Por el hecho de condensar las situaciones más recurrentes de la poesía sobre el arpa eólica, nos vamos a detener en el mencionado poema de Eduard Mörike, inspiración de diversos músicos, entre ellos Johannes Brahms y Hugo Wolf:

Apoyada contra el muro de hiedra
de esta alta terraza,
tú, misteriosa arpa
de una musa nacida del viento,
¡Comienza,
comienza de nuevo
tus melodiosos lamentos!

Venid, vientos, desde lejos,
desde la verde colina
del muchacho a quien,
¡ay!, tanto quería.
y rozando de paso las flores de primavera,
saturadlas de fragancia.
¡Cuán dulcemente le oprime el corazón!

Y susurra en las cuerdas
tensas de armoniosa melancolía,
creciendo a la par que mi añoranza,
hasta volver a morir.

Pero una vez
al arreciar el viento con violencia,
repitió un leve lamento del arpa
que me atemorizó dulcemente
y súbitamente mi alma estremeció.
¡Y entonces, agitada, la rosa
esparció sus pétalos a mis pies!
(Mörike, 2013, p. 15).

En este poema, el arpa eólica es un motivo lírico de carácter alegórico, es decir, protagoniza una situación singular. Se encuentra apoyada contra el muro de hiedra de una alta terraza. El viento

alude alegóricamente a los recuerdos de la voz lírica y las notas resultantes son elegíacas. El viento que recorre los espacios naturales (colinas y valles) se va cargando de sentimientos melancólicos. Procede del valle en el que vivía el muchacho que la voz lírica amaba. La pérdida del sujeto amado es el origen último de la inspiración de la voz enunciativa, autorretratada como poeta. El viento llega al arpa eólica y activa sus notas, que adquieren una tonalidad triste, vinculada a connotaciones relacionadas con la pérdida. La voz lírica, situada a la par que el arpa eólica, se sentirá triste al escuchar el sonido melancólico, causa externa de sus recuerdos. A veces, el viento sopla con tal violencia que activa una nota lúgubre y llega a desprender los pétalos de las rosas, de la misma manera que, analógicamente, el sentimiento de pérdida y sufrimiento que invade al alma humana llega a ser tan fuerte que postrará a esta última.

En Francia, el arpa eólica se incorporó como tópico al inicio del cuento “Un drama a la orilla del mar (“Un drame au bord de la mer”), 1834, de Honoré de Balzac, para expresar la empatía hacia el sufrimiento del narrador: “La víspera, Pauline había comprendido mis dolores, como en aquel momento comprendía mis alegrías, con la sensibilidad mágica de un arpa que obedece a las variaciones de la atmósfera” (Balzac, 2014, p. 650). La analogía parte de la capacidad receptiva del arpa (que se activa con el viento) y del ser humano (empático ante el cambio de humor de las personas que le rodean). En el Romanticismo europeo, el arpa eólica no solo se equipara al alma del poeta, sino también a la de todo ser sensible, Pauline en el presente caso.

Por último, y aunque no forma parte de la estética romántica, debemos recordar una importante resemantización del arpa eólica en su función simbólica. Nos referimos al poema “En las frondas de los sauces” (*Día tras día*), 1947, de Salvatore Quasimodo:

¿Y cómo podíamos cantar
con el pie extranjero sobre el corazón,
entre los muertos abandonados en las plazas
sobre la hierba dura de hielo, con el lamento
de cordero de los niños, con el aullido negro
de la madre que iba al encuentro de su hijo
crucificado en el poste del telégrafo?
En las frondas de los sauces, por ex voto
aún nuestras liras estaban colgadas,
oscilaban leves en el triste viento
(Quasimodo, 2004, p. 365).

Este instrumento es, en el presente caso, símbolo de la renuncia: la poesía calla en un mundo caracterizado por el sufrimiento, el dolor y el trauma. Véase el paralelismo entre el poste del telégrafo, donde la madre encontrará a su hijo crucificado, y la lira que cuelga del sauce, que oscila tristemente,

en completa asimilación con el vaivén de las ramas. Existe, en todo caso, la posibilidad de superar este sufrimiento: la lira es ‘como’ un ex voto, una promesa de renovación.

4. El arpa eólica en el Romanticismo y Realismo español

El primer texto que incorpora el arpa eólica en la literatura española, el poema prerromántico “Al viento” (1784), de Juan Meléndez Valdés, no lo hace con su nombre, sino que se infiere a partir de la escena representada. El yo lírico interpela al viento para que toque las cuerdas de su arpa eólica: “Luego a mi amable lira / más bullicioso llega / y mil letrillas toca / meciéndote en sus cuerdas” (Meléndez Valdés, 1991, p. 107). El viento no produce sobre el arpa eólica una composición musical, sino literaria, una letrilla. No se trata de una primera idea poética, sino de una composición ya estructurada u organizada, de un género satírico, breve, ligero, jugueteo, como el viento.

Ya en el siglo XIX, en el ámbito de las llamadas novelas costumbristas, entre el Romanticismo y el Realismo, el arpa eólica es incorporada por Fernán Caballero en su escritura, en particular en la novela *Clemencia* (1857), desde la voz de esta última, en el momento de criticar las tragedias del Clasicismo, imitaciones de las griegas: “Son, a mi entender, afectadas; y todo lo que pierde la naturalidad, pierde la senda del corazón. Esta es mi débil opinión de mujer, que se forma por impresiones más que por exámenes artísticos; mi sentir, que suena como el arpa eólica...” (p. 11). Macías García (2012, p. 226) comenta que, en el caso específico de la literatura alemana, Schiller, en el poema “Dignidad de las mujeres” (“Würde der Frauen”) (1795), fue el primero en establecer la equiparación entre la sensibilidad del alma femenina y la delicadeza del sonido de este instrumento. El personaje de Clemencia se autodefine como ser sensible y para ello se sirve del arpa eólica. Otro tanto ocurre con la escritora isabelina Josefa Massanés en el poema “A la caridad cristiana” (*Poesías*, 1841) en el que la voz lírica define su propio canto como sensible, en un ejemplo de carácter metapoético: “Mas como lira eólica suspensa, / que al agitar del céfiro impulsada / grata sonó [...] una palabra célica mi canto / y los débiles sonos mi plectro / puede animar” (1841, p. 128). El cultivo de la sensibilidad del Post-Romanticismo en la España isabelina provocó la ocasional aparición de este instrumento en la literatura de esta época.

Siempre en el Post-Romanticismo, también se incorporó el tópico del arpa eólica en el poema “Santa Escolástica”, de *En las orillas del Sar*, de Rosalía de Castro ([1884] 1984, p. 301), de nuevo como un símil o comparación entre la sensibilidad del alma de la voz poética y la del arpa eólica: “Sentí otra vez el fuego que ilumina y que crea / los secretos anhelos amores sin nombre / que, como al arpa eólica el viento, al alma arranca / sus notas más vibrantes, sus más dulces canciones”. El sentimiento apasionado es la inspiración que incide en la voz lírica: es el origen de sus canciones.

Gaspar Núñez de Arce cuenta con un interesante poema, “Las arpas mudas” (1873), donde se integra este instrumento en su alegoría de un mundo, el decimonónico, lleno de revoluciones y ateísmo, que ha dejado atrás el mundo de la poesía y de la espiritualidad. El arpa eólica queda incorporada en una interpretación alegórica de la función de la poesía en un siglo considerado por la voz lírica como caótico e inmoral:

¡Poetas! Hasta tanto
que la borrasca pase,
colguemos nuestras arpas
de los llorosos sauces.
Tal vez cuando la tierra
nuestros despojos guarde,
el viento las sacuda
y vibren, giman, canten.

Tal vez cuando del tiempo
se amanse la corriente,
nuestros felices hijos
piadosos las descuelguen
(Núñez de Arce, 2008, p. 489).

Aunque no se nombre el sintagma ‘arpa eólica’, se describen algunos atributos de este instrumento: se menciona el viento que hace vibrar sus cuerdas y la costumbre de colocarlo en un árbol, a cierta altura del suelo, para que existan más posibilidades de que las cuerdas sean tensadas por el viento. El árbol sobre el que se cuelga el arpa eólica es el sauce llorón, emblemático del Post-Romanticismo intimista. En este caso, colgar el arpa del árbol para que el viento arranque notas en el futuro significa, en esta alegoría sociopolítica, arrinconar momentáneamente la voz poética, separarla del centro del debate social contemporáneo, y dejar preparado o abonado el terreno, eso sí, para la llegada de momentos más propicios para la lírica, frente a la temporalidad más prosaica del presente. Solo cuando desaparezca la turbulencia social podrá la poesía (identificada con el orden, la espiritualidad) pasar a ocupar legítimamente el lugar central que le corresponde en la sociedad (en esta alegoría, en tiempos futuros, el arpa será tocada por el viento y descolgada; literalmente, tal vez de nuevo la poesía volverá a practicarse). Después de los tiempos mundanos (el siglo XIX), llegarán épocas espirituales.

También se establece la asociación entre el sauce llorón y el arpa eólica en otro texto, escrito por Rubén Darío, en “Un paseo con Núñez de Arce”, de su colección de artículos periodísticos *España contemporánea* (1900), donde el poeta nicaragüense se dirige al poeta español desde la distancia temporal. Sauce y arpa son símbolos del lirismo poético, en momentos donde dominan los prosaicos conflictos sociopolíticos:

Te ha tocado un difícil momento en la historia de tu patria: momento de vacilaciones y de derrumbes, de dudas y de miserias; pero tú no colgaste el harpa del «lloroso sauce». Antes bien, elevaste por tu sonora y acerada poesía las almas, reavivaste el amor a lo bello (Darío, 2001, p. 283).

Pero el arpa eólica también se incorpora en aquellos poemas de la segunda mitad del siglo XIX que nos hablan de la competencia o de la sinergia entre la ciencia y la poesía. De manera muy diferente a la antítesis planteada en el poema de Gaspar Núñez de Arce, ambas son aliadas en el poema alegórico “La poesía y la ciencia” (1881), del poeta español Melchor de Palau y Catalá:

Calló la Ciencia; con intenso anhelo
arrojóse en sus brazos la *Poesía*,
y, un ósculo al cambiarse cariñoso,
la lira muda en la indolente mano,
a sonar comenzó, cual arpa eolia
del verde ramo de un laurel colgada
(las cursivas son del texto)
(Palau y Catalá, 1908, p. 54).

Palau y Catalá es un poeta científicista (Urrutia, en Núñez de Arce, 2008, p. 126). Incorpora el arpa eólica en una alegoría sobre la poesía al servicio de la ciencia. Cabe plantear una lectura metapoética de este poema: es de esperar que la poesía (el arpa eolia), una vez ‘derrotada’ por la ciencia, se dedique a difundir alabanzas en favor de esta última, de sus beneficios para la humanidad (como ocurre, en el marco de la poesía cívica, con el conocido poema de José María Quintana sobre la difusión de la viruela). En este momento, la alegoría de la poesía comienza a sonar, como un arpa eólica colgada de un laurel, árbol de los poetas.

Fechado en julio de 1893 es el soneto “El arpa eólica”, de Fernando Sánchez de Fuentes (1871-1935). Tiene por epígrafe una explicación de los sonidos que –sin intervención humana–, produce el instrumento: “Soy un arpa eólica; doy algunos sonidos melodiosos, pero no ejecuto ningún canto”:

¿Quién te dijo que el eco melodioso
que dejan tus palabras en mi oído
–más dulce cuanto menos aprendido–
no es un himno tan tierno como hermoso?

Si el laúd de tu alma, misterioso,
avara de tus dones has querido
que al soplo de otro acento conmovido
sólo entone su cántico armonioso,

templa sus cuerdas tú, yo seré el viento;
irán mis versos a besar tu planta
ansiosos de mover tu sentimiento

y si mi fe tus notas abrillanta,

inflámate en la luz del pensamiento
y, artista sin igual, ¡despierta y canta!
(Sánchez de Fuentes, 1904, p. 314).

Es un poema alegórico que ofrece una variación interesante y original. El arpa, en este caso, no es el poeta. Instrumento sensible a la naturaleza circundante, se incorpora en un texto que tiene por tema un conflicto amoroso: si acaso el sujeto amado, pero no correspondido, se vuelve sensible a la oferta amorosa de la voz lírica, esta última podrá ser la inspiración que logre activar su afecto y transformarla en poeta. Si relacionamos la primera estrofa con el epígrafe, la instancia lectora establece la siguiente analogía: las palabras de la amada son como las notas del arpa eólica, que pueden ser activadas por el soplo de otro acento (u amante) o por la voz lírica (competidor del amante).

5. El arpa eólica en el Modernismo latinoamericano

En el modernismo y postmodernismo, antes de que nos centremos en Rubén Darío, hemos identificado algunos de los ejemplos más relevantes de la representación del arpa eólica en la literatura latinoamericana. El más conocido es el poema “Las arpas”, del poemario *Intimidades* (1881), del colombiano José Asunción Silva (1865-1896):

Va la brisa por valles y collados
Y cargada de aromas y silencio
No lleva, entre sus alas invisibles,
Ni una voz –ni una música– ni un eco.
Pero en oscuro bosque retirado
Patria de las driadas y los genios,
En alto tronco suspendida encuentra
Arpa eolia de místicos acentos,
Al pasar vibra en las sonoras cuerdas
Del dulce y melancólico instrumento
Y van sus sosegadas armonías a perderse lejos!

El alma del poeta es delicada
Arpa –que cuando vibra el sentimiento,
En sus cuerdas sensibles– se estremece,
Y produce sus cantos y sus versos
(Silva, 1997, p. 132).

En el desarrollo de este poema alegórico se establece la siguiente analogía: la brisa (A) toca las ramas del árbol (B), así como el ejecutante (C) lo hará sobre las cuerdas del arpa eólica (D). La brisa es el agente que, al actuar sobre las ramas del árbol, produce un sonido armonioso: los sentimientos, las ideas poéticas, terminarán por desencadenar la capacidad expresiva del poeta. Por lo general, el viento que toca el arpa eólica es una brisa (véase el poema analizado de Coleridge). El oscuro bosque

retirado (la patria de los druidas y de los genios) es el ‘rincón’ de la mente del poeta en el que se encuentran las ideas, adormecidas, antes de germinar, como ya señaló Gustavo Adolfo Bécquer en la “Introducción sinfónica” de las *Rimas*. Es decir, el poeta guarda en su mente ideas vinculadas a las leyendas y los genios (literatura de lo fantástico y de lo maravilloso). La inspiración es un viento que circula por montes y valles y, mientras transita por estos espacios, no lleva ‘ni una voz –ni una música– ni un eco’. Los sentimientos, las emociones, todavía no han encontrado un contenedor expresivo, una voz, una música, un eco, una vestidura.

La suspensión del arpa en las ramas de un árbol también admite una lectura vinculada a la divinidad: el alma del poeta se encuentra más cerca del cielo, es decir, participa de los atributos de la deidad. Como manifiesta la voz lírica, es ‘un arpa de místicos acentos’. Apelando a una instancia lectora que sería incapaz de decodificar las metáforas de los versos precedentes (es decir, apelando a un lector perezoso), el epifonema final establece explícitamente la siguiente analogía: el sentimiento incidirá en el alma del poeta, así como la brisa lo hará sobre el arpa eólica. El resultado final es el ‘poema’, es decir, los acordes finales –la melodía– que resultan de la activación previa del instrumento.

El escritor colombiano postmodernista José María Rivas Groot (1863-1923) emplea el arpa eólica como tópico o analogía metafórica en el poema “Liras eternas” (*La nueva lira*, 1888), como término de una comparación en la que el sonido del viento en la arboleda se asemeja a la vibración de este instrumento. Se trata de una variante original: se establece una semejanza formal entre las ramas de los árboles, movidas por el viento, y las cuerdas del arpa eólica, también activadas por este último. El poeta ha creado en su mente una metáfora visual. La brisa rodea o envuelve (embalsama) las ramas con un perfume delicado y esta acción produce un sonido suave, semejante al provocado por el viento sobre un arpa eólica:

Pero siempre en el bosque hay una rama
Que la brisa embalsama
Con el silvestre olor de la magnolia;
Y la oscura arboleda
Con el viento fantástica remeda
La blanda vibración de una arpa eólica
(Rivas Groot, 1886, p. 416).

Recordemos que, en el pensamiento poético del Romanticismo, un bosque umbroso o espeso, al que no llega la luz del día, representa la mente del poeta, el espacio sagrado en el que descansa, cual guerrero, la idea poética (Gustavo Adolfo Bécquer y José Asunción Silva). En el caso de Rivas Groot se trata de una ‘oscura arboleda’. Remitámonos, además, a los pastores poetas que descansan en bosques umbrosos, en la Antigüedad y el Clasicismo. En el espacio sagrado del bosque (la mente del poeta) comienza a soplar la brisa (donde tiene lugar la inspiración).

Históricamente se colocaban las arpas eólicas en las ramas de los árboles para que la brisa incidiera con mayor facilidad sobre sus cuerdas. A veces ocurre un desplazamiento metonímico entre las cuerdas del instrumento y las ramas que las albergan. Lo acabamos de ver en Rivas Groot. También ocurre en la novela *La araña negra* (1892), del español Vicente Blasco Ibáñez. Las cuerdas del arpa eólica se emplean como término de comparación del ramaje de los árboles, al describir el sonido del viento a través de las ramas y las hojas. En un apartado descriptivo de esta novela se afirma que los árboles de verdes hojas “a la menor caricia del viento se conmovían como un arpa eólica cantando con interminable susurro la embriagadora canción de la primavera” (Blasco Ibáñez, 2007, p. 257). Como hemos visto en algún ejemplo anterior, ya no se ficcionaliza el sonido del arpa eólica como aleatorio, sino como una melodía estructurada sencilla, juguetona.

El modernista mexicano Enrique González Martínez (1871-1952) incorpora el arpa eólica en el poema “Irás sobre la vida de las cosas”, de *Silenter* (1909). La voz lírica se dirige a un tú indeterminado, al que plantea la necesidad de acceder a todas las experiencias vitales posibles, como parte del camino del autoconocimiento. Una de las estrofas expresa la siguiente imagen analógica:

Que asciendas a las cumbres solitarias
y allí, como arpa eólica, te azoten
los borrascosos vientos, y que broten
de tus cuerdas rugidos y plegarias
(González Martínez, 1927, p. 5).

Se trata de un tratamiento excepcional del tópico, ya que no se construye una imagen serena, común en las muestras que hemos ofrecido hasta ahora, con una brisa ligera que, en un ambiente primaveral, llega a activar notas melancólicas en un arpa suspendida en las ramas de un árbol. Se incita al ser humano a que atravesara situaciones difíciles, como el caminante que asciende, en un ejercicio de ascetismo, a cumbres solitarias, y que experimente allí las condiciones climáticas más adversas, como le ocurre al arpa eólica a la que azotan borrascosos vientos. Estas condiciones climáticas le animarán a expresar improperios y súplicas (ante las fuerzas de la divinidad), así como, de manera paralela, ante los vientos huracanados, se activan las notas discordantes del arpa eólica. Es una doble imagen analógica: el ser humano debe enfrentar las dificultades de la vida, como si, en su condición de caminante, encarara los vientos huracanados en la cumbre de una montaña, semejante a un arpa eólica.

El poeta cubano-español Ramón Domingo Pérez (1863-1956) también recurre a este tópico en “El Arpa Eólica” (*Musgo*, 1903), que analizamos a continuación:

En el jardín de mis ensueños pende,
al fondo, un arpa eólica olvidada.
¿Quién escucha o entiende
su música apagada?

No hay mano que la pulse: a la ventura
suena sin que hallen eco sus canciones.
¿La flor de la hermosura
ríe en sus blandos sonos?
¡Nadie lo sabe! El solitario acento
se exhala sin testigos, a deshora;
cuando la hiere el viento
el arpa canta... o llora
(Pérez, 1903, p. 41).

Este poema sigue el mismo esquema de la “Rima VII” y de la “Introducción sinfónica” de Bécquer, como en algunos de los poemas anteriormente analizados. El instrumento ‘espera’ ser activado por manos humanas; correlativamente, las ideas poéticas esperan, a su vez, quedar revestidas por la palabra. A pesar de los antecedentes becquerianos, es un poema que, en el marco del tópico poético que nos ocupa, adquiere originalidad. En primer lugar, la mente no queda retratada alegóricamente como un bosque oscuro, sino como un jardín (recordemos todas aquellas metáforas que aluden a la literatura como un jardín, floresta o bosque, lugar ideal atemporal donde se cumplen las ensoñaciones) (Pérez Parejo, 2004; Cuvardic García y Pérez Parejo, 2021). Además, y como segunda marca de originalidad, incorpora la problemática de la autoría y de la recepción de la obra de arte. Por una parte, los sonidos que son activados en el arpa eólica cuentan con una autoría anónima no humana: proceden del viento. La autoría, ya sea colectiva o individual, se encuentra estrechamente ligada a la idea de voluntad, de intencionalidad, de propósito, mientras que los sonidos procedentes del arpa eólica proceden del viento, ligero como una brisa o fuerte como el huracán. Es la naturaleza la que ejerce poder y acción sobre un objeto creado por manos humanas.

Además, este poema problematiza el papel que tiene el destinatario del texto artístico: la obra de arte no existe si nadie la escucha o lee. En el poema, nadie pulsa las cuerdas del arpa eólica ni escucha sus sonidos. Se han activado las notas sin presencia humana a su alrededor. Nadie sabe si el viento arrancó notas –alegres, tristes, hermosas, disonantes– de sus cuerdas. No existe ningún oyente que pueda dictaminar el valor sentimental y estético de los sonidos.

En pleno porfiriato, en reflexiones que caracterizan a la música como la práctica artística más emotiva, el escritor mexicano Justo Sierra, en “La novela de un colegial” (*Cuentos románticos. Libro de memorias*, 1896) llega a identificar al arpa eólica como símbolo del sentimiento humano. Es un objeto visible que permite visualizar una experiencia subjetiva. A solas, la amada, que toca el piano, invita al narrador a sentarse a la par. La voz enunciativa define la música como el bálsamo del dolor del alma, es decir, del sufrimiento. Seguidamente, metaforiza el corazón, sede del sentimiento, como un arpa eólica: “es una arpa eólica de donde arrancan sonidos misteriosos los soplos del sentimiento; la música, el canto, resuelven los acordes iniciados en lo íntimo de nuestro ser” (Sierra, 1896, p. 39).

El corazón es un arpa sensible (metonimia contenedor-contenido), origen y sede de los sentimientos humanos. De este último surgen sonidos que, reelaborados, pueden convertirse en una melodía. De una ensoñación inicial se va configurando, finalmente, el poema.

Por su parte, en el poema “Con ávido ademán...” (*La canción de una vida*, 1926), del dominicano Fabio Fiallo, el arpa eólica es símil del cuerpo femenino:

Y así late en las puntas de mis dedos
si, ya exaltada, mi caricia loca
recorre los encantos de tu cuerpo,
haciéndote vibrar cual arpa eólica.
Y así también en mi cerebro vive, cuando la idea,
al proclamarte diosa, el perfumado incienso de mirra
te ofrece en una cincelada estrofa
(Fiallo, 1926, p. 162).

La pertinencia de la comparación entre la vibración de las cuerdas del arpa eólica y la vibración del cuerpo humano radica en varias analogías. En el marco del punto de vista enunciativo masculino empleado en el poema, de corte patriarcal, el músico acaricia las cuerdas del arpa eólica; el amante, por su parte, toca con sutileza (acaricia) el cuerpo femenino. Al igual que en Justo Sierra, del instrumento se obtienen algunas notas iniciales, una vez que ha sido activado; a su vez, del cuerpo del ‘objeto’ amado surge un movimiento trémulo, un estremecimiento, producto del contacto táctil con el amante. Esta experiencia es origen de la idealización de la mujer en la mente del poeta y de su posterior tematización en el poema.

El costarricense José Basileo Acuña también se ha ocupado de este instrumento en poemario *Arpa eolia* ([1979] 2011), publicado en la revista costarricense *Repertorio Americano* (Heredia, UNA, año VII, n. 4, julio-septiembre de 1981), que Peggy von Mayer incorporó en el tomo dedicado a su poesía inédita, en el conjunto de las *Obras Completas* (2011) que preparó. En este caso, el arpa eólica es una analogía de la poesía lírica y viene a sustituir a términos como lira o arpa⁴.

⁴ Después de una lectura detenida, el poema “Miniatura de la Edad Media”, del también costarricense Paco Amighetti, un caso de descripción ecfrástica, nos permite comprobar que el instrumento representado no es un arpa: un caballero besa a una dama y, como parte de la escenografía “colgada en un árbol, / se mece junto a los pájaros / el arpa” (2021). Consideramos que no se trata, en el presente caso, de un arpa eólica colocada en la rama de un árbol, sino de un arpa que ha sido suspendida en esta última.

5.1 El arpa eólica en la poesía de Rubén Darío

Si bien es común encontrar en la poesía y en la prosa de Rubén Darío las imágenes poéticas del laúd y de la lira, en sus diversas funciones, también podemos rastrear la incorporación del ‘arpa o lira eólica’ en su escritura, sobre todo en su primera época. Han sido definidas las funciones que cumplen los instrumentos musicales en la obra de Rubén Darío, y más particularmente en su poesía. Por ejemplo, León Domínguez (1986, p. 259) ha identificado y analizado la utilización del arpa genérica en su poesía. Sin embargo, no se ha investigado hasta el momento la incorporación del arpa eólica en su producción.

Cómo tónico se ofrece en el poema “Era un aire suave...”, el primero de las *Prosas profanas* (1896). Llamada en el presente caso ‘lira eólica’, es término de comparación para definir el sonido que producen los trajes cuando tocan levemente las magnolias: “Sobre la terraza, junto a los ramajes, / diríase un trémolo de liras eolias / cuando acariciaban los sedosos trajes / sobre el tallo erguidas las blancas magnolias” (Darío, 2019, p. 19). La intención es establecer una analogía entre el delicado sonido de las notas del instrumento musical y el que produce el roce de un traje de seda femenino al entrechocar con las magnolias. Ambas experiencias se caracterizan por la delicadeza. La originalidad de la imagen estriba en que es el roce entre un objeto de la naturaleza (magnolias) y un objeto humano el que produce un sonido semejante al que se desprenden de las arpas eólicas.

En cambio, los sonidos de la naturaleza se asemejan a las notas de este instrumento, como ocurre en el Romanticismo, en “La canción de los pinos”, de *El canto errante* (1907). En la presente ocasión, las notas del arpa eólica representan una metáfora del sonido que el viento produce al pasar entre las ramas y las hojas del árbol: “Los brazos eolios se mueven al paso / del aire violento que forma al pasar / ruidos de pluma, ruidos de raso, / ruidos de agua y ruidos de mar” (Darío, 1949, p. 168). Es el propio árbol y su ramaje el que queda equiparado al arpa eólica y sus cuerdas, como ocurre en otros escritores (ver, por ejemplo, a José Asunción Silva o a José María Rivas Groot). En el presente caso se elige la metáfora ‘brazos’ en lugar de las ramas, a su vez metáfora de las cuerdas del arpa. Por transferencia metonímica de la causa en lugar del efecto, el viento es el ejecutante cuyas manos (la corriente de aire) toca las ramas/el arpa eólica. La originalidad de la imagen de la presente estrofa estriba en el hecho de que no las mueve un viento suave (una brisa), sino un aire violento, ‘huracanado’. Son versos de carácter meta-poético: ¿aluden, quizás, a una inspiración que el propio poeta no puede controlar?

Es interesante, por otra parte, indagar en las notas que se obtienen de este arpa-árbol. La voz enunciativa utiliza anafóricamente, al inicio de cada periodo de la frase, la palabra ‘ruido’, en lugar de notas, desde el más suave (pluma, raso) hasta el más potente (agua, mar). No se trata de una melodía

estructurada por la mente; en consonancia con la ausencia de intervención humana en la activación de las cuerdas del arpa eólica, se obtienen sonidos que no siguen ningún patrón armónico, a partir del paso del viento entre las ramas del árbol. La estructuración de los sonidos queda reducida al mínimo. Se pasa de los sonidos de registro bajo (de pluma, de raso, de agua) a los de registro alto (procedentes del mar). En clave metapoética, ¿podríamos hablar de distintos ‘modos de sentir’, de actitudes humanas básicas, que una vez estructurados bajo el ropaje de la palabra podrían dar lugar a otros tantos géneros poéticos? La inspiración del artista podrá ser atormentada y apasionada, pero aquello que produzca podrá ser, ¿por qué no?, frágil y delicado.

El poema “La tristeza”, dedicado a María C. Mayorga, integrado en la sección “Sollozos del laúd”, de *La iniciación melódica. Poesías dispersas hasta el viaje a Chile (1880-1886)* es otro poema que incorpora la imagen de este instrumento: “Que te diga el arpa eólica / que entre las ramas se mece / rumorosa, / la armonía melancólica / que en el aire desaparece / misteriosa” (Darío, 1967, p. 10). Es un artefacto ubicado entre las ramas de un árbol, como en el poema de José Asunción Silva. Casi se opera una identificación entre las ramas y el arpa eólica: esta última incluso llega a mecerse, una acción propia de las ramas movidas por el viento. El sonido que se desprende del arpa eólica es rumoroso, como el que se surge de las hojas que chocan entre sí al paso del viento. De la activación del instrumento se obtiene una armonía melancólica, declara el yo lírico: los sonidos que se desprenden de sus cuerdas responden a la tradición literaria septentrional. La escenificación del poema, como ocurre generalmente en la visualización del tópico, alude implícitamente a los ‘aires misteriosos de los bosques del norte de Europa’, donde surgió y se propagó la ‘poesía de las arpas eólicas’. Este texto tiene carácter meta-poético.

También se integra el arpa eólica en el poema en francés “Helda”, de *El canto errante*: “Mais Helda est pour moi comme une harpe éolienne: / Et des mes rêves est aussi musicienne / En fleurissant sa voix des paroles de jous. [Pero Hela es para mí como un arpa eólica: / y de mis sueños es aún la música (la que les da color). Su voz florece con palabras juguetonas.]” (Darío, 1967, p. 762, traducción propia). Esta figura femenina, como el arpa eólica, es la fuerza inspiradora de los ideales del poeta. El arpa eólica, como ocurre también en el Romanticismo alemán, simboliza la belleza femenina idealizada. Ambas revisten los mismos atributos: sentimiento, expresividad, musicalidad, belleza. Conoció a la mujer en el pasado y embellece sus recuerdos: así como un acorde del arpa eólica llega a alegrar su alma.

Se rastrea la presencia del instrumento en el relato en verso “Tres horas en el cielo (Crónica rimada)”, firmado en San Salvador en 1889, recogido en el apartado “Del chorro de la fuente. Poesías dispersas desde el viaje a Chile (1886-1916)”, de la edición de 1967 de las *Poesías completas* de Alfonso Méndez Plancarte. En este relato, la voz enunciativa presenta una actividad en la Escuela

Normal de Señoritas y su objetivo es mostrar los progresos de las alumnas como ejecutantes de un curso de elocución poética. El arpa eólica es simplemente el título de la melodía que cierra la actividad y que protagonizan dos muchachas, Elisa y Concepción (Darío, 1967, p. 930). Es un poema que, claramente, nos ofrece la ideología patriarcal de género, en la que se glorifica, desde un erotismo sublimado, la atracción del hombre adulto hacia la mujer niña o adolescente.

En el poema de juventud “La luz”, que también nos recuerda a Gustavo Adolfo Bécquer, procedente de “La iniciación melódica. Poesías dispersas hasta el viaje a Chile” (1880-1886), de la mencionada edición de *Poesías completas* de 1967, Darío no emplea el arpa eólica como un concepto metafórico, sino que debe entenderse literalmente, como un instrumento situado en la escenografía de la escena recreada: “Y el rocío fresco riega, / y abre el cáliz la magnolia, / y entre tanto el aire juega, / y a besar tímido llega / las cuerdas del arpa *eolia*” (las cursivas son del texto) (Darío, 1967, p. 254). En un entorno primaveral, el aire llega a besar tímidamente las cuerdas del instrumento. Apreciamos cierta originalidad en la situación ofrecida: no queda activado por una brisa (en la mayor parte de los ejemplos analizados) ni por un viento violento (en unos pocos casos), sino por un ‘aire juguetón’, es decir, por una brisa casi imperceptible.

Por último, en “Por el influjo de la primavera”, de *Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y Otros poemas* (Darío, 2001, p. 105), el arpa eólica es metáfora del alma del poeta, estremecida por el idilio exterior que perciben sus sentidos, en un ejemplo meta-poético del tópico:

¡Divina estación! ¡Divina
estación! Sonríe el alba
más dulcemente. La cola
del pavo real resalta
su prestigio. El sol aumenta
su íntima influencia; y el arpa
de los nervios vibra sola
(Darío, 2001, p. 416).

La escena tiene lugar en primavera, en pleno amanecer, y todo respira hermosura y serenidad. Hasta aquí la escena permanece dentro del ámbito del clisé poético. La atención de la voz enunciativa pasa en los dos últimos versos a ocuparse del mundo subjetivo: el yo enunciativo se dirige a sí mismo. En este momento, el alma del poeta, sensible a la estación y al momento del día (el alba), se emociona, cuando el ‘arpa de los nervios’ vibra sola, cuando la sensibilidad del poeta es receptiva a la hermosura circundante, como las cuerdas de un arpa eólica a la acción del viento.

5.2 El arpa eólica en los poemas en prosa de Rubén Darío

Rubén Darío no solo integró el arpa eólica en su poesía, sino también en su prosa poética. En “A una estrella”, de *Azul* (1888) se aprecia, a nivel retórico, la metonimia del ejecutante por el instrumento musical: “Te canta y vuela a ti la alondra matinal en el alba de la primavera, en que el viento lleva vibraciones de liras eólicas” (1968, p. 116). Se trata de un uso ambiguo del arpa eólica. Queda claro que ya no se trata del viento como ejecutante del instrumento (es decir, la brisa que toca las cuerdas de un arpa eólica). Puede aludir tanto al viento como medio difusor o propagador del sonido previamente producido por las arpas eólicas, como al sonido producido por el viento, semejante al que procede de este instrumento. En clave metapoética, el mundo exterior proporciona temas para la escritura poética.

Precisamente, este paralelismo, el establecido entre un sonido natural y el producido por un instrumento creado por el ser humano pero cuyas cuerdas no son activadas por este último, también está presente en una escenificación mitológica, en “El sátiro sordo (Cuento griego)”, de *Azul* (1888). Orfeo canta ante el sátiro para pedirle hospitalidad: “Cantó de las intimidades del aire y de la tierra, gran madre. Así explicó la melodía de un arpa eólica, el susurro de una arboleda, el ruido ronco de un caracol, el ruido de una siringa” (Darío, 1968, p. 37). En el presente caso, el sonido del arpa eólica es paradigmático de la escenografía arcádica, uno más —entre otros— de los producidos por la naturaleza, paralelismo connotativo que observa recurrentemente Macías García (2012) en su representación por el Romanticismo alemán.

Darío establece en el ensayo “Niñas prodigios”, publicado en la revista literaria venezolana *El Cojo Ilustrado*, XII (1903, pp. 577-580), la comparación ya observada entre el alma femenina y el arpa eolia. Está dedicado a aquellas niñas de corta edad que, en Francia, son conocidas por su talento como escritoras. El tema es similar al ofrecido por el relato en verso “Tres horas en el cielo (Crónica rimada)”, el de la escritura en la niñez y la adolescencia femenina:

La «inspiración» se ejerce entonces en el sentido exacto de su etimología *in spirat*, y sopla en el virginal y delicado instrumento como el viento en un arpa eolia. Los «inefables» acentos de la dulce Marcelina tienen algo de esa infantil inspiración prorrogada, y es a menudo por eso por lo que nos cautivan. Muchas palabras de niños contienen ese infandum que nos hace estremecer como algo no humanamente expresado que viene de muy alto y cuyo misterioso timbre no se encuentra sino en algunas revelaciones-espíritus. Mi pequeña poetisa no sabía escribir. Estaba muy contenta jugando, y lejos en apariencia -y en realidad- de toda preocupación literaria. De repente se verificaba el prodigio (las cursivas son del texto) (Darío, 1950, p. 318).

Darío llama la atención sobre la etimología de la palabra ‘inspiración’. Según la voz enunciativa, creo que este interés potencia el uso del arpa eólica como la más pertinente metáfora – más que la lira o el arpa activada por las manos–, del proceso de la creación poética. *Spirat* significa ‘infundir’, ‘soplar’. Podemos construir la siguiente analogía: así como el viento activa las cuerdas del arpa eólica, de igual manera el soplo divino de la inspiración activa lo hará con la voz poética. Andrés (2008, p. 59) precisa que el término griego empleado para designar el ‘soplo’, el ‘aliento’ o el ‘hálito’ (*pneûma*) designaba entre los filósofos el alma, la fuerza activada por todo demiurgo para otorgar vida a las cosas. Metafóricamente hablando, el soplo de la inspiración origina el proceso creativo del poeta y otorga vida o existencia a su creación. Y en ningún ser se da en tal estado de pureza el proceso de la inspiración, según Rubén Darío, como en la niña-poeta, que a su vez estremece emocionalmente a su auditorio. El estremecimiento, asimismo, se produce durante el acto creativo, similar al que ocurre por la incidencia del viento en el arpa eólica.

El efecto de asombro en el auditorio es grande, por cuanto es consciente de que en el proceso creativo protagonizado por el sujeto infantil no ha mediado ninguna técnica o arte (debido a su corta edad). En ningún sujeto es la inspiración un proceso tan misterioso, divino e inefable como en la niñez, con el caso paradigmático de Mozart. Por analogía, en cualquier momento, soplará el viento y sonarán las cuerdas del arpa eólica. Ni el talento, ni la inspiración, ni la música del arpa son fuerzas premeditadas, guiadas por la voluntad. Son experiencias cercanas al proceso creativo en su fase originaria, en su más espontánea o primitiva. El estremecimiento –como el producido en el arpa eólica por el viento– es un término de carácter meta-poético que merecería estudios posteriores: artistas, escritores, espectadores, oyentes y lectores se estremecen al producir y disfrutar de la belleza.

6. Conclusiones

El arpa eólica se incorporó principalmente en la literatura occidental como un medio expresivo que permitió comprender el proceso comunicativo poético. Si nos situamos en la teoría platónica de la inspiración, donde la creatividad se asigna a una entidad externa al ser humano, es el arpa eólica, y no la lira tocada con las manos, la que permite expresar metafóricamente con mayor pertinencia este proceso. El poeta, como alma sensible, es un ‘arpa’ que se abre a las impresiones perceptivas del exterior, que al menor ‘golpe de viento’ activará sus sentimientos y emociones. Creo que el estremecimiento del arpa eólica –de manera similar al rumor de las hojas de los árboles– tiene carácter meta-poético: alude al momento en el que el alma del poeta queda afectada –‘vibra, como ser hipersensible’– por la belleza del mundo exterior y crea en estas circunstancias el primer germen de lo que posteriormente será el poema.

Desde el funcionamiento de los distintos sistemas literarios, la incorporación del arpa eólica no experimenta una precisa correlación temporal. Su práctica en la literatura española y, sobre todo, en la latinoamericana, es posterior a su auge en la literatura inglesa y alemana. Esto nos demuestra que los distintos sistemas literarios no actúan, por lo general, en estricta correlación temporal. Por lo demás, su carácter meta-poético permitió que fuera practicado en América Latina sin que se hubieran dado las condiciones sociales, ideológicas y económicas para este instrumento se popularizara históricamente en esta región cultural. En España y América Latina es empleado por escritores canónicos y no canónicos para aludir a un proceso creativo de connotaciones líricas sin raigambre en la práctica musical de ambos contextos socioculturales. Es una imagen poética importada de la literatura del norte de Europa y popularizada en otros espacios socioculturales, como el español o el latinoamericano, por su funcionalidad metapoética.

Se ha demostrado que el tópico romántico del arpa eólica, además de estar presente en la poesía romántica (Shelley, Coleridge, James Thompson, Mörike, el género alemán de la *Äolsharfenlyrik*, etc.) y en el cuento romántico europeo (Andersen, Hoffmann), también lo está en la teoría literaria romántica (Shelley, *Defensa de la poesía*), complementariamente al arpa (a secas) como metáfora del poeta (véase Abrams). En el caso español, el arpa eólica ha sido identificada en la novela costumbrista de Fernán Caballero, en la poesía postromántica de Rosalía de Castro y en la poesía realista de Gaspar Núñez de Arce y de Palau y Catalá. También proliferó en el Modernismo y el Postmodernismo latinoamericano, con casos como los de Justo Sierra, Enrique González Martínez, José María Rivas Groot y, sobre todo, Rubén Darío, tanto en su prosa como en su poesía. Este último escritor empleó esta imagen, sobre todo, en su primera época, desde una tónica procedente del Romanticismo europeo.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- Acuña, J. B. (2011). Arpa eolia. En P. von Mayer (Ed.), *Obras completas III* (pp. 247-258). San José: Costa Rica
- Alberti, R. (2002). A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (siglo XIX). En M. A. Mateo (Ed.), *Con la luz primera. Antología de verso y prosa. Obra de 1920 a 1996* (p. 90). Madrid: Editorial EDAF.
- Amighetti, F. (2021). Miniatura de la Edad Media. *Literatura Francisco Amighetti. Poesía*. Recuperado de <http://www.franciscoamighetti.com/literatura/poesia/9.htm>
- Andersen, H. C. (2005). El último sueño del viejo roble (Cuento de Navidad). En *Cuentos completos* (pp. 622-626). Madrid: Editorial Cátedra.

- Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.
- Attali, J. (1995). *Ruido: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Balzac, H. (2014). *Cuentos completos de la Comedia Humana* (M. Armino, ed. y trad.). México: Páginas de Espuma.
- Baudelaire, C. (2000). *Pequeños poemas en prosa (El spleen de París). Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra.
- Bécquer, G. A. (2008). *Rimas* (J. Rubio, ed.). Madrid: Alianza editorial.
- Bécquer, G. A. (1986). *Rimas y declaraciones poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Blasco Ibáñez, V. (2007). *La araña negra*. Madrid: Renacimiento.
- Brown, C. S. (1948). *Music and Literature; a Comparison of the Arts*. Georgia, EE. UU: The University of Georgia Press.
- Bruhn, S. (2000). Literature and Painting imitating Music. En *Musical Ekphrasis* (pp. 81-104). *Composers responding to Poetry and Painting*. Nueva York, EE. UU: Pendragon Press.
- Castro, R. (1984). *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Coleridge, S. T. (2007). *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Madrid: Visor.
- Cuvardic García, D. y Pérez Parejo, R. (2021). *Tópicos vegetales en la literatura latinoamericana y española. Hojas secas, flores y jardines*. Madrid: Visor.
- Darío, R. (1949). *Antología poética* (A. Torres Rioseco, ed.). Berkeley: University of California Press.
- Darío, R. (1967). *Poesías completas*. (10 ed.). (A. Méndez Plancarte, ed.). Madrid: Aguilar.
- Darío, R. (1968). *Azul*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Darío, R. (1950). Niñas prodigios... En *Obras completas. Tomo I. Crítica y ensayo* (pp. 309-321). Madrid: Afrodisio Aguado.
- Darío, R. (2001). Gaspar Núñez de Arce. *Azul. España contemporánea. Cantos de vida y esperanza. Prosas profanas*. Madrid: Edimat.
- Darío, R. (2019). *Prosas profanas*. Barcelona: Red Ediciones.
- Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. (2 ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernán Caballero. (1857). *Clemencia, novela de costumbres*. (Tomo 2). Madrid: Establecimiento Tipográfico de don Francisco de P. Mellado.
- Fiallo, F. (1926). *La canción de una vida. Poesías. Estudio crítico de Rubén Darío*. Madrid: Editorial Cristóbal Colón.
- Goehr, L. (2010). How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*, 50(4), 389-410.

- González Martínez, E. (1927). Irás sobre la vida de las cosas... *Repertorio Americano*, 14(7), 5.
- Guerrero, G. (1998). *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Insausti, G. (2004). El arpa y el ave; dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda. *RILCE*, 20(1), 63-93.
- León Domínguez, E. (1986). Los instrumentos musicales en la obra poética de Rubén Darío. *Anales de literatura hispanoamericana*, (15), 255-270.
- Macías García, A. T. (2012). *El arpa e instrumentos emparentados y su presencia en la obra de Johan Wolfgang von Goethe*. (Tesis de doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Massanés, J. (1841). *Poesías*. Barcelona: J. Rubió.
- Meléndez Valdés, J. (1991). *Poesías* (C. Real Ramos, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Mörrike, E. (2013). A un arpa eolia. En *Historia del lied en siete conciertos. (IV) La obsesión poética* (p. 15). Recuperado de <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/co4309.pdf>
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Núñez de Arce, G. (2008). Las arpas mudas. En J. Urrutia (Ed.), *Poesía española del siglo XIX* (pp. 485-489). Madrid: Cátedra.
- Palau y Catalá, M. (1908). *Discursos leídos ante la Real Academia de la Española*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Pérez Parejo, R. (2004). Poética del jardín. Del *locus amoenus* al *jardín novísimo*. *Almiar*, (14), 1-23. Recuperado de http://www.margencero.es/articulos/p_parejo.html
- Pérez, R. D. (1903). El arpa eólica. En *Musgo* (p. 41). Barcelona: Tipografía "L'Avenç".
- Quasimodo, S. (2004). En las frondas de los sauces. En U. Saba, V. Cardarelli, G. Ungaretti, S. Quasimodo (Eds.) *Poetas italianos del siglo XX* (p. 365). (M. A. Campos, trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivas Groot, J. M. (1886). *La Lira Nueva*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas y Compañía.
- Rubio Jiménez, J. (2008). Introducción. En G. A. Bécquer, *Rimas* (pp. 7-65). Madrid: Alianza editorial.
- Sánchez de Fuentes, F. (1904). El arpa eólica. En *Arpas cubanas. Poetas contemporáneos* (p. 314). La Habana, Cuba: Imprenta de Rambla.
- Scher, S. P. (1982). Literature and Music. En J. P. Barricelli y J. Gibaldi (Eds.), *Interrelations of literature* (pp. 225-250). New York: The Modern Language Association of America.
- Shelley, P. B. (1952). *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sierra, J. (1896). *Cuentos románticos*. París/México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Silva, J. A. (1997). *Obra completa* (H. H. Orjuela, coord.). San José, Costa Rica: ALLCA XX.

- Thompson, J. (2021a). *The Castle of Indolence: an Allegorical Poem. Written in Imitation of Spenser*. Recuperado de <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=34286>
- Thompson, J. (2021b). *An Ode on Aeolus's Harp*. Recuperado de <https://www.eighteenthcenturypoetry.org/works/o5154-w0030.shtml>
- Wolf, W. (2009). Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. En L. Black, P. Mildonian, J. M. Djian, D. Kadir, A. Knauth, D. Romero, M. Seligmann (Eds), *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity* (vol. 1, pp. 133-155). Oxford: Eolss Publishers.