GENÉTICA DE "LOS CISNES IV" DE RUBÉN DARÍO: ALEGORÍA DE LA ESCRITURA

La página blanca es como un sueño.
DARÍO

And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions.
T. S. ELIOT

El luminoso cuerpo femenino en la plenitud del acto sexual es el hilo de Ariadna que conduce a Darío a la recreación de la fábula mitológica en el IV y último poema de la serie[1]. La evocación metafórica del acto sexual entre Leda y el cisne está ligada al acto creador: el ciclo finaliza en la transformación del acto amoroso en creación poética. La unión sensual en sí no es el objeto del deseo, sino una especie de preparación para una unión más vasta. El cuerpo de Leda representa una zona de encuentro privilegiado entre el poeta y la inspiración. Darío carga de espiritualidad el acto sensorial y lo permuta en alegoría de la escritura. A partir de la metamorfosis de Leda, el poema establece un nudo de correspondencias entre el poeta y la poesía. Ni el tiempo, ni el deseo pueden dislocar el equilibrio mediante el cual, gracias a la mujer, el poeta se convierte en dios. En los blancos y luminosos muslos del deseo, el poeta reinscribe el drama del acto creador.

En el texto que estudio, predomina una estrecha interrelación entre las palabras. Cada una de ellas se transforma en símbolo mediante una concatenación, a través de su propia escritura. Las identificaciones simbólicas semejan formas dramáticas de una interrogación. La escena mitológica —"Leda y el cisne", de Miguel Ángel— es el punto de

[1] El manuscrito autógrafo se encuentra en The Library of Congress, con copia en la Sala Juan Ramón-Zenobia de la Universidad de Puerto Rico. Una vez más quiero agradecerle a Raquel Sárraga, encargada de la Sala Juan Ramón en Puerto Rico, su generosidad en brindarme una copia. Por desgracia ni en Puerto Rico ni en Washington hay manuscrito del segundo poema de la serie.

partida para preguntas centrales (6o. párrafo) sobre su propio destino y su propia condición de escritor. El poema está arquitecturado sobre una pulida superficie de metamorfosis; y la plurivalencia emotiva del símbolo se enriquece con innovadoras asociaciones. Admira cómo Darío se apoya en un repertorio léxico conocido y se mantiene con virtuosismo de acróbata en las repetidas asociaciones semánticas de *majestuoso, olímpico, divino, dios, ebúrnea* ave. El catálogo de atributos despliega una rica descripción de la belleza y la elegancia de la mitológica ave, depositaria de la chispa divina; las palabras son las mismas, pero en este IV y último poema de la serie "Los cisnes", modifican su connotación y denotación[2]. En esta fábula, la unión del dios con Leda está ligada a la inspiración poética, a la sexualidad del texto. Durante el rito, Leda alcanza la cima de co-autora de la naturaleza y de la poesía, porque despierta la pasión creadora. En la plenitud amorosa, ambos pueblan el mundo de aves y de animales más que animales reales, es un bestiario de signos. El mundo animal —alondras, búhos, ruiseñores, águilas, leones, palomas— equivale a un índice, apenas perceptible para el lector, de una mitología personal. Leda y el cisne crean un bestiario de sensaciones cuidadosamente seleccionado de la vasta tradición cultural ya consagrada.

Los cuatro poemas de la serie están orientados culturalmente; su arquitectura no es secreta, tiene su retórica y su historia. El símbolo císnico —aclara Darío en *Historia de mis libros* (1909)— le permite "ver lucir la esperanza para la raza solar nuestra". El interés del símbolo no se reduce al lenguaje ni al caudal de relaciones; éstos no son decorativos. El pre-texto manuscrito del IV nos proporciona la posibilidad de seguir la actividad artesana; dentro de un mundo de conjunciones y analogías poéticas heredadas, Darío re-escribe su texto, ensayando importantes modificaciones léxicas y de sentido, atribuyéndole al mito multitud de valores significativos. En realidad, el pre-texto manuscrito y el texto publicado en *Cantos de vida y de esperanza* (1905) que ha llegado hasta hoy, es producto de una extensa revisión de vocabulario y contenido que, en cuanto *lector omnisciente*, perseguiremos en su proceso de producción de sentido. El pre-texto demuestra cierto número de decisiones o "textos potenciales", que no es fácil justificar ni aún formular. En esta operación de reconstrucción del texto, intentamos descifrar los no-textos y los anti-textos, cuanto oculta y lo que manifiesta a la vez en ese circuito de continuidades, mediante las cuales el poeta organiza su discurso[3]. Reconstruimos el

[2] No entro en detalles sobre estas afinidades, que he elaborado en mi análisis del I de "Los cisnes", "El movimiento del texto: genética de «Los cisnes I», de Rubén Darío", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid 1983, t.2, pp. 615-632.

[3] He desarrollado el concepto de *lector omnisciente* de los manuscritos en particular, "Lectores y lecturas: el lector omnisciente de los manuscritos", en prensa. *Homenaje a Manuel Alvar*, C.S.I.C., Madrid. Ofrezco amplia bibliografía sobre el tema.

proceso creador; la creatividad regida por reglas y la creatividad que cambia las reglas, en palabras de Humboldt recogidas por Chomsky.

En la serie de "Los cisnes" los temas están ligados unos a otros, y se enfrentan e irrumpen de nuevo; la configuración interna y la forma que los autonomiza están envueltas en un sistema de citas de reminiscencias culturales, de otras frases, de símbolos. La superficie de cada uno de los poemas está fundada en un juego de citas y envíos depositados y superpuestos a otros textos en un campo complejo de discursos. La serie se reparte en una orquestación de textos denotados por el signo del cisne y por una red de analogías formales y semejanzas semánticas. El cisne entreteje diversos motivos; apoyado en la memoria evocadora (término de Bajtín), Darío le transfiere al ave profundas correspondencias: es símbolo de la voz poética, de la inspiración, de las fuerzas de la historia. Estos secretos simbólicos habían sido ensayados en la poesía, baste recordar a Nerval, Gautier, Baudelaire, Mallarmé, y algo después a Yeats. Darío inscribe su cisne/signo en esta tradición, no por superficial romanticismo o cómoda manera de dividir la vida, como sugiere Octavio Paz y repite Carlos Blanco[4]. La dicotomía presente en la poesía de Darío no excluye valores más profundos: nostalgia y aspiración. El cisne/signo resume, dentro de una visión simbólica de la historia, los polos opuestos de la creación[5]. Al recrear la fábula de Leda y el cisne, tan cargada de contextos y connotaciones, Darío se cuida de seleccionar el material lingüístico. El pre-texto manuscrito descubre la re-escritura de la red de repeticiones, lo que olvida, transforma, a veces borra en su menor rastro, y sepulta en el tiempo.

Este cuarto poema de la serie está escrito en decasílabo compuesto polirrítmico, y revela una ceñida estructura cíclica. Comienza por una

Ahora incorporo las observaciones de J. M. LOTMAN *et al.* sobre la reconstrucción de textos. Según sus líneas, el no-texto "is the utterance that culture does not preserve" y el anti-texto "the utterance which it destroys". La lectura de un manuscrito poético "is a reconstruction of the creative process". Véase "Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts"), en Thomas A. Sebeok, ed., *The tell-tale sign. A survey of semiotics*, The Peter de Ridder Press, Lisse (Netherlands), 1975, pp. 57-84.

[4] *Cuadrivio*, México, 1965 y "La ideología de la clase dominante en la obra de Rubén Darío", *NRFH*, 29 (1980), p. 531, en lo que por otra parte es una lectura cuya propuesta ideológica suscribo. Del mismo tenor, el libro de ÁNGEL RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, 1970. Discrepo de Paz y Blanco en que la pareja bien/mal, realidad/ideal sean residuos de romanticismo simple; estas parejas de opuestos, así como spleen/ideal se revisten de otro valor entre los post-románticos, nostalgia y aspiración, no "melancolía" romántica, sino *ennui* teológico y existencial. Darío le confiere ese valor a sus oposiciones.

[5] El poema de Yeats, "Leda and the swann" en cuanto representación alegórica de la historia ha sido ampliamente estudiado por LILLIAN FEDER, *Ancient myth in modern poetry*, Princeton, 1977, pp. 193-195, *passim*. Muy distinto el mito en Lautréamont, cisne negro que lleva sobre el plumaje el cadáver putrefacto de un cangrejo —emblema del grupo surrealista hacia 1926. Y, mayor distancia aún, "Leda and her swann", de OLGA BROUMAS, para quien la voz poética femenina es aquí el cisne, *Beginning with O*, Yale Univ. Press, 1977.

invocación a Leda y finaliza con una referencia plástica y sensual que evoca el cuadro de Miguel Ángel. Ambos textos —el manuscrito y la versión publicada— coinciden en que las dos primeras estrofas (14) versos, describen el rito amoroso y el mundo creado. Sin embargo, toda una estrofa del pretexto queda fuera. Las cinco cuartetas restantes, en ambas versiones, desarrollan un elogio encadenado de los cisnes, donde Darío resume, con el propósito de intensificación, la amplitud del símbolo en su obra. Por analogía, el poeta es el cisne; y la sensualidad femenina la inspiración. En el IV poema Darío juega con los números gramaticales: el cisne/Júpiter, único —singular en el supremo acto— pasa a ser plural, "Los divinos/Príncipes", en la segunda parte del poema, en circuito de asociaciones. Este juego de número gramatical, importantísimo en el I de los poemas, forma parte de los índices o deícticos (*shifters*) esenciales.

La división del poema en dos partes está regida por cambios en los tiempos verbales, además de la distribución estrófica. Los primeros 14 versos de lo que llamaré el preámbulo, están en pretérito imperfecto o indefinido (*cubrió, sonaban, era, hicieron, dio fue*). En la segunda parte, que consta de cinco cuartetas, predominan los tiempos en presente del indicativo (*sois, tenéis, abrís*) y la segunda persona del plural ("vosotros", pronombre que parece preferir en niveles retóricos). En cambio, la estrofa final está en pretérito infinitivo (*haber amado*), que no actúa como verbo, sino como un infinitivo-complemento, con la función de sustantivo. Expresa así en abstracto y ucronía una acción pasada en algún momento no específico, pero sí especial y único. Las estrofas de la primera parte abren con una frase prepositiva (*antes de todo*; *ante el*); en el primer caso, el apóstrofe nos remite a un tiempo ya pasado (no específico). En ligera variante, la segunda estrofa comienza con la preposición *ante*, para conducirnos a la solemnidad del acto presenciado. La voz poética narra o describe la hazaña; el poeta es espectador, está ausente de la acción, no es agente activo. En cuanto espectador reaparece en la estrofa de cierre donde finalmente se transforma en agente activo.

La segunda parte del poema, compuesta de cinco cuartetas, desarrolla por analogía un inventario de las bellezas de los "cisnes" (ahora plural), que apenas esbozado semeja la búsqueda de la hipérbole ideal (procedimiento caro a Góngora: más que... más que..., y frecuente en la poesía del siglo XVII). Comienza el catálogo con un espacio poblado de ecos para afirmar la realidad poética del ave, tentado por la simetría en un transporte retórico, en una explosión de imágenes comparativas unidas por el adverbio *como* (*vagos como*; *inmaculados como*; *maravillosos como*), que desarrollará en cadena de substituciones secretas. El campo semántico del léxico se sitúa en un premeditado plan de vocabulario marítimo. En este hilo de entrecruzamientos, el ave aparece de distinta forma; su cuerpo es una superficie de inscripciones en diversos planos. Al partir de esta enumeración, Darío desci-

fra no ya el cisne/dios, sino el ave/mito que, al final, por homología, el poeta/dios reanima a través de un acto creador semejante. Rubén pone a obrar un conjunto de relaciones determinadas inscribiéndolas en un dominio de parentesco estructural: el apóstrofe, el estilo de invocación —vocativos, exclamaciones, interjecciones—, las formas canónicas de la construcción paralelística de algunos versos, la repetición sintáctica, la simetría, las aliteraciones, las repeticiones de grupos fónicos, los encabalgamientos, la carga rítmica de la puntuación. Todos estos procedimientos técnicos o deícticos, frecuentes en su universo poético, aparecen en relaciones de semejanzas y de diferencias. Asimismo la distribución tipográfica separada por espacios —rigurosamente respetada por Juan Ramón— refuerza las pausas y las divisiones. Pero estas relaciones no definen de por sí la constitución de este cuarto poema de la serie. Se abre todo un espacio articulado que hace aparecer la especificidad del texto y define su singularidad. En las relaciones hay espacios de diferenciación y el poeta hace brotar las diferencias.

Si bien el texto publicado desplaza ideas e imágenes del pre-texto manuscrito, ambos repiten la estructura central: la seducción de la eternidad del arte, la textualidad como sexualidad. Todo el poema está arquitecturado sobre la posibilidad del pasaje del mito al poeta, punto de llegada de un naufragio. El texto se vuelca hacia una fusión total de todos los elementos, al introducirse él mismo en la esfera de lo animal y lo divino. Rubén refina las transferencias entre el dios y el poeta, en una combinatoria sensorial que centra en el cuello del ave sus sueños amorosos. La armonía metafórica se disloca y se desplaza para desarrollar esta correspondencia deseada. El poema enfrenta dos temas entre las estrofas iniciales (el preámbulo y las cinco restantes, que las delimita, las reagrupa y las encadena). La primera esfera establece las analogías entre la cosmología/cosmogonía creada a raíz del acto amoroso; las últimas estrofas despliegan en grandes unidades un mismo juego de relaciones, las redes de metáforas sobre el cisne, en cuanto ave inserta en un vasto contexto cultural. Los datos intertextuales —el cisne, Leda, Pan, los Dioscuros— que Darío incorpora al campo de la memoria asociativa del lector como elemento en el acto de comunicación, actúan como los signos que componen un sistema planetario armónico y perfecto. Darío inicia otras relaciones con los objetos, al conciliar los contrarios en el acto creador, naturaleza y hombre pierden su antagonismo.

Es preciso emprender un recorrido de lectura para captar este proceso comunicativo en sus elecciones estratégicas. Comenzaré por subrayar que Darío entra en el dominio de los objetos materiales apoyándose en imágenes de propiedades físicas, de relaciones sorprendentes, para avivar la imaginación. Cerca un objeto con símbolos visuales plenos de detalles y ricos en significados para que no se le pueda confundir; lo modifica, lo varía. Entre el texto publicado y el

pre-texto manuscrito que transcribo ahora, media una tradición de re-lecturas y re-escrituras interpretativas del propio poeta; presenciamos la función del poeta como emisor y receptor de su propio texto, en diálogo y polémica. Darío ordena las palabras como un cuerpo visible en una operación de alta acrobacia intertextual y las distribuye en el vasto contexto de la gran tradición mitológica de la cual se separa. He aquí el pre-texto manuscrito.

	Antes de todo, gloria a ti, Leda!	
	Tu dulce vientre cubrió de seda	
	El Dios. Miel y oro sobre la brisa!	[*sobre* superpuesto a *con*]*
	[El agua]	
	Sonaban alternativamente	
	Flauta y cristales, Pan y la fuente.	
	Tierra era canto, Cielo sonrisa!	
	[Fue entonces cuando fuiste violada]	
	Ante el celeste, supremo acto,	
	[Se hizo entre rosas y aves un pacto]	
	Dioses y bestias hicieron pacto.	
	Se dio a la alondra la luz del día,	
	[Y a los mochuelos]	
	Se dio a los búhos sabiduría,	
	Y los [...] melodía al ruiseñor.	[ilegible: ¿trinos acordes, ritmos?]
	[A las palomas el amor]	
	[Para las águilas fue la victoria]	
	A los leones fue la victoria,	
	Para las águilas [fue] toda la gloria	
	Y a las palomas todo el amor.	
seis versos tachados con cuatro líneas verticales y eliminados en su totalidad.	[Y el resto]	
	[Y luego fueron al mono el vicio,]	
	[Al elefante, [un] tosco edificio,]	
	[Y a la tortuga caparazón.]	
	[Y al malo manchas, como a la zebra,]	
	[A la]	
	[Y como al tigre y a la culebra,]	
	[Y [...] como al león.]	[ilegible]
	Pero vosotros sois los divinos	
	Príncipes. Vagos como las naves,	
	Inmaculados como los linos,	
	Maravillosos como las aves.	
	En vuestros picos tenéis las prendas	
	Que [cantaran maravill...]	
	manifiestan corales puros	[R superpuesta: ¿Rosas?]
	Con vuestros pechos abrís las sendas	
	Que arriba [ve] indican los Dioscuros.	

Las dignidades de vuestros actos
Eternizadas en lo infinito,
[Hacen del gesto de vuestros actos]
Hacen que sean [sueños] ritmos exactos
[La] [Sean]
[Votos]
[Soñado voto, libro escrito...]
[Soñados] [sueños ciertos]
Vóces de ensueños, luces de mito.

De [los] orgullo olímpico sois el resumen,
Oh blancas urnas de la armonía!
Ebúrneas joyas que anima un numen,
Con su celeste melancolía.

Melancolía de haber amado [,]
Junto a la fuente de la arboleda,
El luminoso cuello estirado
[De] Entre los blancos muslos de Leda!

* Las palabras y versos entre corchetes fueron eliminados o modificados en el texto publicado.

Los tres versos iniciales vocativos salieron sin titubeos. En general, como podrá observarse, la primera estrofa revela pocos cambios; en el tercer verso eliminó un *con*, que hubiera convertido el texto en "Miel y oro con la brisa." El cuarto se transformó radicalmente: el poeta comenzó a escribir "El agua", y lo convirtió en "Sonaban alternativamente", que introduce una enumeración simbólica con imágenes conocidas. Monta la estrofa en cadenas de metáforas visuales y auditivas (el sonido de la flauta, del agua, de la fuente, el canto de la tierra; la sonrisa del cielo). Imágenes todas frecuentes en su poesía antes, durante y después de publicar *Cantos*. En esta constelación de motivos su primer impulso fue partir del agua, y luego pasar a las imágenes auditivas; con el cambio intensifica el elemento sensorial. Poco frecuente, en cambio, es el adverbio *alternativamente;* en este caso específico refuerza la imagen acústica a través de los sustantivos-símbolo: *flauta, cristales, Pan, fuente, Tierra, cielo.*

La estrofa siguiente ofrece mayor cantidad de permutaciones a nivel semántico y en la producción de sentidos. Darío elimina toda palabra con carga negativa y desaparece la connotación entre el acto sexual como violación. Elimina "Fue entonces cuando fuiste violada" y prefiere, en contraste, un rotundo y positivo verso que enaltece la unión. Introduce la nueva secuencia con la preposición *ante*, reforzando así la idea de concatenación y repetición sonora entre *acto/pacto*. El *ante*, además, permite fijar el papel que desempeñan los espectadores y los actores: al cisne y a Leda le corresponden los de actores de la vasta representación. Su decisión final es: "Ante el celeste, supremo acto". El

segundo verso también revela alteraciones; el primer arranque fue: "Se hizo entre rosas y aves un pacto", que tacha transformando el vocabulario, la sintaxis y los tiempos verbales. Se decide por una afirmación que incorpora al mundo natural y al divino: "Dioses y bestias hicieron pacto"; mediante la unión entre Leda y el cisne, transubstanciación que participa de lo humano y lo divino, ambos se conciertan en el amplio escenario de la creación. Al eliminar la primera posibilidad en su re-lectura del texto, cambió el sentido de la estrofa. En la selección final, la metonimia se enriquece; su rechazo de *rosas* y *aves*, que sustituye por *dioses* y *bestias*, no sólo evita zonas semánticas anteriores (en particular de *Prosas profanas*), sino que le proporciona la posibilidad de descubrir los valores ocultos entre el sujeto y el objeto. Inicia ahora su bestiario de signos, donde hermana animales de arcana tradición cultural (búho, ruiseñor, águila, león, alondra, paloma), con otros menos olímpicos que finalmente excluye (mono, elefante, tortuga, zebra, tigre, culebra). En la suprema unión carnal se establece una alianza y se reparten las cualidades espirituales a un bestiario mitológico, cargado de asociaciones literarias de prestigio; pero no es simple juego de complacencias librescas ni erudición poética. La cantidad limitada de animales está dotada de una cantidad ilimitada de referencias y remisiones. No parece necesario insistir que estos animales forman la sustancia de las metamorfosis clásicas; este esquema de referencias es central en "Augurios" para describir estados del alma, otros animales de este bestiario son el trasfondo de sus prosas.

Es preciso reconsiderar este proceso. Darío reemplaza al *mochuelo* por el más culto *búho*, que simboliza el conocimiento, si bien la otra ave de la misma familia es conocida por su grito lúgubre y aparece con frecuencia en las fábulas (baste recordar "El sapo y el mochuelo" de Iriarte). Sigamos las enmiendas en los versos; la estrofa hubiera comenzado por el siguiente:

> Fue entonces cuando fuiste violada

y corrige:

> Ante el celeste, supremo acto,

escribe y tacha:

> Se hizo entre rosas y aves un pacto.

Sin embargo, se decide por:

> Dioses y bestias hicieron pacto.
> Se dio a la alondra la luz del día,
> Y a los mochuelos.

Otra revisión elimina *mochuelos*, y escoge un verso paralelo. Prefiere entonces

Se dio a los búhos sabiduría,

Otra vez duda y en los atributos del ruiseñor, hace unas leves modificaciones:

Y los [ilegible]
Y melodía al ruiseñor.

Preciso es notar la cuidadosa selección del poeta; al escoger este bestiario, pule sus imágenes, la sintaxis, el léxico, decidiéndose en definitiva por una rítmica estrofa de júbilo, alegoría de la creación poética. Persigue un grado de densidad y laconismo en la condensación de su cosmología y cosmogonía, en la reinterpretación simbólica de los signos mitológicos.

A partir de aquí encontramos una ininterrumpida serie de tachaduras fundamentales, en este catálogo de aves y bestias. En algunos casos, Darío subvierte la sintaxis, en otros elimina versos completos. Tachados aparecen los que serían los siguientes:

A las palomas el amor
Para las águilas fue la victoria.

Estas modificaciones no sólo revelan alteraciones en la sintaxis, sino en el sentido. En el primer arranque el poema del pre-texto dice: "A las palomas el amor/ Para las águilas fue la victoria", que cambia de lugar en la estrofa. Darío subvierte la sintaxis y le adjudica así valores distintos a los animales. En esta segunda decisión le concede la victoria a los leones, la gloria a las águilas y el amor a las palomas. Otra levísima corrección hace desaparecer un *fue*. Hélo aquí como queda en su totalidad:

A los leones fue la victoria,
Para las águilas [fue] toda la gloria
Y a las palomas todo el amor.

En este conjunto de posibilidades el orden se transforma; inicialmente la gradación era distinta. Partía del símbolo de la paloma en su selección de los animales; al invertir el orden, las palabras son las mismas, no su sentido; intensifica la gradación y la inversión le sirve de desenlace del preámbulo y enlace con la segunda parte del poema, sobre todo si tomamos en cuenta que borra toda una estrofa. Pero retomemos el asunto relativo a leones y águilas; consciente de que es posible caer en una falacia intencional (*intentional fallacy*)[6], me animo

[6] Remito a las agudas observaciones de MICHELE RIFFATERRE respecto a la falacia

a sostener que Darío permuta los atributos de ambos animales orientado por el contexto histórico. Si establece la asociación león/victoria, águila/gloria responde a la coyuntura histórica finisecular; ambas son figuras de un texto orientado cultural e históricamente. En campo semántico y contextual semejante había aludido en "Cisnes I" al "caduco león" como símbolo de España, y en *Prosas* es frecuente la alusión a "león simbólico", "león español". El águila, en cambio, se asocia con los invasores yanquis. Las transformaciones del pre-texto invierten los valores, y por una suerte de justicia poética, al león le toca la victoria, mientras el águila se lleva la gloria en este vasto contexto histórico cuando las élites hispanoamericanas se aliaron a España contra el pujante imperialismo norteamericano[7]. En cuanto receptora no contemporánea del poeta, debo poner en juego el repertorio de lecturas de textos darianos e intentar reconstruir la serie de la cual disponía el receptor original de la comunicación: el lector hispánico en la alborada del siglo XX. Entre los registros contemporáneos a tomar en cuenta, el león es emblema de España y el águila de los Estados Unidos en buena parte de los poemas y prosas darianos de protesta política. En *Cantos* contrapone con frecuencia el "león español" a las "bicéfalas águilas" ("Salutación del optimista"), o bien alude a las "férreas garras" de los Estados Unidos ("A Roosevelt"), cuando no a la muchedumbre de "águilas" que Helios destruye. El símbolo císnico conlleva un contenido político: la básica, pero fundamental oposición entre el bien y el mal como fuerza motora de la historia. El símbolo se aclara a la luz del primer poema de la serie, "Cisnes I", especie de obertura del libro y microcosmos de su pensamiento. Mediante el mito Darío reinterpreta la historia, y el mito le sirve de refugio de la pesadilla de la historia[8].

Esta primera parte del poema está regida por la ley del tiempo: el acto amoroso aparece como el orden de las cadenas causales. El "Antes de todo" determina causalmente un *después* del supremo acto, terreno de exploración de la segunda parte del poema. Darío se detiene morosamente en lo ya sucedido; el cisne y Leda tienen una historia ya definida; parte de un repertorio simbólico tradicional para proporcio-

referencial, "The referential fallacy", *Columbia Review*, 57 (1978), 21-35, y a las de W. K. WIMSATT y MONROE BEARDSLEY sobre "The affective fallacy", *The verbal ikon*, Univ. of Kentucky Press, 1954, pp. 21 y 33.

[7] Aludo a este vocabulario y su relación con otros escritores de fin de siglo en "Sobre la elaboración de «Cosas del Cid», de Rubén Darío", *HR*, 47 (1979), 125-145. Tanto aquí como en "Refugio de la pesadilla de la historia: genética del III de «Los cisnes» de Rubén Darío", *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Castalia, Madrid (en prensa), desarrollo ideas sobre el pensamiento político dariano.

[8] Éste es el tema central del III de "Los cisnes"; a mi juicio las elecciones del pre-texto permiten establecer interesantes nexos ideológicos. Es por tanto central poder distinguir las continuidades y discontinuidades en un mismo campo semántico y de producción de sentido.

nar nueva sustancia simbólica a viejas imágenes míticas. El mecanismo de la fábula lo induce a delimitar los símbolos animales subjetivos en la segunda parte, centrándose en el símbolo objetivo del cisne. Ahora la innovación ingeniosa surgirá en cambios inesperados, no sin desapariciones continuas y articuladas. Evita el mensaje redundante, las palabras accesorias.

El pre-texto descubre un proyecto de cuarteta desaparecido en su totalidad, que hubiera consistido en una enumeración de animales menos privilegiados culturalmente; aun así, está lleno de correcciones.Por lo visto pensó extender el bestiario, ahora es simétrica distribución de los atributos negativos. El tipo de tachadura del manuscrito permite sospechar que suprimió la estrofa antes de iniciar la segunda parte del poema. Una vez más transforma las connotaciones: la evocación de esta cadena de atributo animales —o fábula abreviada— hubiera estado en discordia con él desarrollo y la producción del poema en su imagen central: el supremo acto creador entre el cisne y Leda. En la revisión, elimina los animales reales, reafirmando así el carácter metafórico de la fábula. Al describir, escoge las propiedades necesarias de un mundo sexual y privilegia aquellas que resultan esenciales para los fines del poema. El catálogo borrado en su menor rastro es el siguiente:

[Y luego]
Y el resto fueron al mono el vicio,
Al elefante, [un] tosco edificio,
Y a la tortuga, caparazón.
Y al malo manchas, como a la zebra,
[A la] Y como al tigre y a la culebra,
Y [ilegible] como al león.

Por economía poética, condensa una lista potencialmente infinita de animales; con esta operación el poema retoma su aventura textual. Darío concentra el poder evocador de su bestiario de signos y persigue una simetría gramatical y de sentido, que gana en potencia. Las distinciones y rasgos temáticos relacionados entre las dos partes del poema, se alcanzan por medio de desvíos semánticos y sintácticos. La atención se vuelca ahora hacia los cisnes, que toman cuerpo entre los signos. El metaforismo encadenado de las siguientes cuartetas reinscribe la fusión indisociable cisne/creación, discurso simbólico que ya había explorado en otros poemas de la misma serie, grupo poético por su lenguaje, su historicidad y por su unidad metafórica, no extralingüística. La dramatización produce el sentido e impone la búsqueda de cadenas de significantes; el empleo constante del artículo definido fija la visión sobre el carácter *definitivo* de los objetos, y transforma el pasado en profecía.

Esta segunda parte se introduce con un *pero*, conjunción adversativa que le sirve para compensar y corregir lo dicho en el preámbulo. El discurso va dirigido a un "tú" ("vosotros sois"), donde reafirma que

dentro del mundo de la creación de signos, los cisnes son los más excelsos. La enumeración ponderativa repite, sin variantes, un repertorio léxico familiar: los *divinos*, los *vagos*, los *inmaculados*, los *maravillosos*. En realidad, el mundo semántico y metafórico en toda esta segunda parte es convencional; Darío se complace en la repetición, parte de su virtuosismo poético radica en ofrecerle este orden pre-dispuesto al lector, y luego la sorpresa de la innovación. El acierto estratégico reside en el contraste entre lo conocido y lo inesperado. La innovación o renovación del símbolo se da sobre un trasfondo de continuidad. Su estrategia comunicativa se apoya en que emisor y receptor conocen los registros connotativos; funda su novedad sobre el horizonte de experiencias conocidas, fiándose en la memoria asociativa del lector ("Genre memory", según Bajtín).

La primera estrofa, donde introduce su inventario sobre las propiedades de los cisnes ("Pero vosotros sois") no sufre transformaciones. A partir del primer verso, comienza un despliegue de imágenes sensoriales, sobre todo visuales, en torno a los "príncipes de la creación". Sus propiedades privilegiadas se deben a que el dios olímpico tomó su forma, elevándolos así a un rango superior. Las semejanzas y paralelos que entreteje giran en torno a descubrir en la creación poética ocultos reflejos del creador, y se vislumbran ecos del nominalismo lusiano en la relación dios/príncipes. En adelante, amplía los paralelos; los cisnes son *como* el lino, *como* las aves, *como* las naves. A partir de estas sensaciones múltiples que despiertan, comienza a orquestarlas en un nuevo orden espiritual. Se introducen ahora alteraciones en la segunda estrofa. En el pre-texto esta segunda cuarteta comienza:

> En vuestros picos tenéis las prendas
> Que cantaran maravill [as, osos]

En un elocuente cambio, Darío se decide por la imagen del pico y la entrelaza con otros motivos; corrige entonces del segundo verso:

> Que manifiestan corales puros.

Este significativo encuadre merece comentario; la radical diferencia evade una repetición semántica —*maravillas* o *maravillosos*— evitando la confrontación obvia con la muerte, pues elude establecer afinidades con el canto del cisne de la tradición. En su variabilidad, busca una fundamental coherencia y se decide por una innovación metafórica deliberadamente sexual, que acentuará ampliamente en la última estrofa de modo preciso: la pureza del pico del cisne durante el acto amoroso. La imagen picos/corales cuenta con una extensa historia poética, y es frecuente en los siglos de oro (sin más, recuérdense algunos poemas de Góngora). La comparación no puede dejar de referirse a la secreta resonancia marina, pues abarca también la reso-

nancia del cisne en cuanto ave marina —*corales puros*— en cadena de asociaciones con el mar. Los cisnes son a manera de naves que abren sendas a los náufragos; correspondencia muy clásica. *Pechos* ("Con vuestros pechos") es imagen bisémica que abarca los objetos nave/corazón; Darío juega con la duplicidad significativa y sugiere la imagen visual de un cisne/nave con sus inmaculadas velas de lino desplegadas sobre las aguas para abrir caminos a los náufragos, el poeta mismo. Estas sendas abiertas por los *pechos* tienen misión protectora, puesto que indican la presencia providencial de los gemelos Cástor y Pólux —los Dioscuros—, hijos de Leda y Júpiter. En la superstición marítima, la aparición de ambas estrellas de primera magnitud de la constelación Géminis, salvaba a los náufragos; son el fuego de Santelmo cuya ráfaga luminosa aparece muy rara vez durante las tormentas y conduce a las embarcaciones a seguro puerto.

El Júpiter/cisne dariano dista mucho de ser el "mentido robador" que viola a Europa de la versión gongorina, o el dios que convertido en águila rapta a Ganimedes. Si Góngora acentúa la violencia, la polaridad belleza-monstruosidad, Darío acentúa la esperanza. En congenialidad profunda con otros poetas a partir del siglo XIX —Victor Hugo, Baudelaire, Mallarmé, W. B. Yeats— Darío persigue una descripción metafórica con un material sumamente sensual para calificar una experiencia moral e intelectual[9]. El cisne no es un simple juego de complacencias librescas, es la alegoría de un dios, creador de un mundo, que es un poema exquisito. Un mundo semejante al que describe San Agustín en *De Civitate*, el mundo como un poema lleno de correspondencias ocultas, jeroglífico inmensamente rico para los conocedores, inmenso libro escrito en clave, que es necesario esforzarse para descifrar. El lector tiene que emplear todos sus mecanismos imaginativos para desentrañar estas cifras simbólicas, y disponer de gran habilidad asociativa, pues el dariano es un mundo poco atento a la realidad histórica concreta e inclinado a la alegoría (no en balde escribe para los *happy few*, aunque aspire llegar a las muchedumbres). Este esquema de referencias que establece y detecta signos en el mundo se difundió en el siglo XIX a partir de las correspondencias de Swedenborg y de Charles Fourier (entre otros), reinterpretadas por Nerval y Baudelaire[10]. El cisne/poeta/dios es una alegoría del acto creador mismo; supremo acto que armoniza la naturaleza y elimina las desproporciones y la violencia (la pesadilla de la historia). Este propósito

[9] ALEJANDRO HURTADO CHAMORRO, *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid, 1968, pp. 106-118, da cuenta del mito de Leda, si bien superficialmente alude a Keats y a Yeats. Desde mi punto de vista, el símbolo císnico adquiere en estos poemas un contenido histórico: una visión simbólica de la historia. El cisne combina las fuerzas de la creación (caos/orden, bien/mal), y es profecía esperanzada del futuro.

[10] Sobre las correspondencias en Baudelaire, véase la introd. de Antoine Adam, *Fleurs du mal*, Garnier, Paris, 1961, p. 271.

ejemplar cobra vuelo en la estrofa siguiente, las correspondencias entre naves-aves-linos y picos-corales se abren al mundo sutil de las sensaciones. Hasta ahora las imágenes se han creado a partir de la partícula comparativa y la diferencia entre los objetos queda en pie, son comparaciones explícitas mediante la palabra *como*. En la antepenúltima estrofa Darío pasa a establecer una identidad completa; los cisnes ya no son *como*, ahora *son*: el umbral del símil a la metáfora. La sustancia simbólica profunda del cisne es el campo de exploración de las dos estrofas siguientes; dentro de su convencionalidad, no es sustancia arbitraria, sino motivada.

El pre-texto proporciona buen número de modificaciones en la tercera cuarteta ("Las dignidades"). Esta estrofa, central en la estrategia metafórica comunicativa, rescata los valores ocultos y la transferencia ontológica. Los cisnes, depositarios de la chispa creadora, han sido paulatinamente traducidos a tres distintos estados del ser; mediante grados de dificultad lingüística, riqueza de referencias, claves, remisiones a la divinidad, al reino animal y a la naturaleza inanimada (*ritmos, voces, luces, urnas, joyas*). Esta cadena de semejanzas y parentescos sensoriales culmina con el salto ontológico al ser del cisne. En cuanto ser olímpico y puro, el ave se carga de cualidades y facultades que el poeta actualiza con palabras claves[11]. La transformación del tercer verso de esta estrofa es piedra de toque como anticipo del desenlace. "Hacen del gesto de vuestros actos" desaparece, evitando así la reiteración léxica del primer verso y desecha el verbo *hacer*, decidiéndose por *ser*, verbo que eleva el cisne a la esfera de la música: "Hacen que sean ritmos exactos". *Ritmos* aparece superpuesto a *sueños* en el pre-texto. El verso final de clausura no salió sin dudas. Con la mirada íntima puesta en la esencia espiritual del cisne ("ritmos exactos"), Darío busca el toque mágico definitivo en la red de analogías y se entrega a la transcripción directa y puntual del símbolo:

[Hacen del gesto de vuestros actos]
Hacen que sean [sueños] ritmos exactos
[La] [Sean]
[Votos soñados] [sueños ciertos]
[Soñado voto, libro escrito...]

Después de todos estos titubeos, organiza las sensaciones parejas y surge, precisa, la imagen musical:

Hacen que sean ritmos exactos
Voces de ensueños, luces de mito.

[11] Empleo el concepto *palabras claves* guiada por TEUN VAN DIJK, "Recalling and summarizing complex discourse", Mimeogr., 1975, y JONATHAN CULLER, *Structural poetics*, Cornell Univ. Press, 1975.

Termina así el último nivel de transferencia ontológica; en riqueza de referencias, claves, remisiones, posibilidades, los cisnes son ritmos, voces y luces. Este tejido de correspondencias sensoriales se liga a un motivo esencial: la música como idea del espacio, repertorio de reflexión de Baudelaire. Las sensaciones múltiples se enlazan por medio de la música, en este esquema de infinitas correspondencias y analogías. Este tema es central en los *Journaux intimes* ("La musique donne l'ideé de l'espace", algo semejante escribe en su ensayo sobre Wagner). El mismo tema de tradición soterrada se introduce en el poema "La musique" y en "Correspondance". La vieja imagen platónica se reviste de nueva sustancia; la música es por analogía alegoría de la inspiración poética. Iniciado en estos secretos, Darío activa el cuadro de inferencias y asocia los *ritmos* del cisne con los de la poesía[12].

Si el pre-texto revela las indecisiones en seleccionar el verso final de esta cuarteta, la penúltima se traza sin dificultad sobre la blancura de la página. Sólo un *los* se sustituye, la diferencia es mínima; es posible que fuera a pregonar "De los dioses sois el resumen", lectura posible a la luz del movimiento previsto por el texto. Los versos siguientes —que no corrigió— configuran la imagen de los "ritmos exactos" de la anterior estrofa, y se proyectan en una cadena de imágenes que asocian blancura y armonía, música y color. Las olímpicas aves tienen propiedades privilegiadas, con una superficie pulimentada de imágenes y mitos. En cuanto "ritmos" y dentro del contexto de una tradición, los cisnes son juegos de luces y ritmos, "blancas urnas de la armonía", en esta cadena de transfiguraciones. La resonancia del precepto verleniano, "La musique avant toute chose", se inscribe en el ceñido campo poético del cuerpo del ave.

Hasta ahora el movimiento del poema se ha regido por reglas y normas previstas en lo que se refiere al léxico, las metáforas, la puntuación y el sentido. Los dos versos finales de esta penúltima estrofa proporcionan la variante temática y la recién adquirida sustancia poética: es el poeta mismo, ausente, quien fecunda esas "ebúrneas joyas" con su "celeste melancolía"; sutil juego de duplicidad significativa, pues el *celeste* puede sugerir sin nombrarlo lo *celestial* (el "azul" de Hugo), y los *blues*, en sentido de tristeza. La innovación audaz en este mundo poblado de registros conocidos surge cuando Darío elabora la correspondencia central: el poeta/cisne, numen melancólico y celeste/celestial es quien dota de vida al cuadro mitológico. El culto a la orgía metafórica lo induce a enriquecer con otra condensada imagen, "ebúrneas joyas", la naturaleza singular del ave, en afinidad secreta. No hay discordancia en la cadena de ideas; el cisne/símbolo es

[12] A Erika Lorenz debemos fundamentales estudios, *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*, Managua, 1956 y "Rubén Darío, el gran sinfónico del verbo, interpretación del poema 'Sinfonía en gris mayor'", en *Estudios sobre Rubén Darío*, comp. y pról. de Ernesto Mejía Sánchez, F.C.E., México, 1968, pp. 522-535.

luz que un sol ilumina. Conviene señalar que la imagen nos remite en diálogo intertextual al mundo voluptuoso y sensual de "Era un aire suave" ("ebúrneos cisnes") y a "Les bijoux" de Baudelaire. El circuito de asociaciones ocultas se anima; en su calidad de "joyas" (objeto inanimado), los cisnes tienen su reflejo revelador en el poeta. Quebrada la barrera de diferenciación en las correspondencias entre los objetos, los cisnes/pedrería son también naves nocturnas, luminosos seres que reflejan la luz de los Dioscuros a los náufragos. El desarrollo de la asociación gira en torno a la idea del universo como reflejo: descubrir en la creación ocultos reflejos. Esta propiedad de reflejar la luz o iluminar en la oscuridad, es central en el penúltimo verso: el "luminoso cuello estirado" destaca en la blancura ("blanco sobre blanco") de los muslos de Leda. La variante simbólica se reviste y enriquece su significado: no es Leda (la mujer) el objeto del deseo, sino el "luminoso cuello estirado" del ave olímpica en el acto creador, A nivel rítmico el poeta persigue las alteraciones vocálicas [*u, e*] y consonántica [*l*]. Cisne y poeta son uno, descifradores de ritmos y de poesía. Esta estrofa revela una profunda afinidad con los otros poemas del mismo ciclo; varía el dibujo del cisne para apartarse en aspectos esenciales connotativos dentro de idéntico campo mitológico. Con luz atenuada por la melancolía el poeta se mantiene a distancia, condenado a desear.

Es digno de observarse que en el poema existe una voz narradora, nunca un *yo*; la ausencia del pronombre deíctico (yo/poeta) es significativa, pues la voz narradora es un observador con distancia. El mecanismo de la fábula (como en las narraciones de la Antigüedad) ha conseguido una vez más que el espectador co-participe en el acto, llevándolo a identificarse con la situación y con el personaje. Sólo al final la ausencia se convierte en presencia; y en un salto inesperado todo el cuadro mitológico se transforma en alegoría de la escritura, sobre el trasfondo del mito. Llevada al límite, la comunidad reducidísima del que escribe y del que lee, se salva del tiempo, suspensos ante la nostalgia ("melancolía") del paraíso eterno del mito. Darío parte de una imagen, y se detiene larga y voluptuosamente en el objeto-símbolo (el cisne), revelando con este gesto su auténtica naturaleza de escapar de la concupiscencia, creando un sentido de devoción a la sensualidad, a través de la alegoría de la escritura. El arte es para él sin reserva el reino de los valores. "Los cisnes" en serie es un llamamiento a una comunidad dedicada a descubrir las bellezas contenidas secretamente en el mensaje del gran arte. Llamamiento desalentador, tal vez, que busca en un mito el estímulo para restablecer el equilibrio de la propia vida social e intelectual, en su forma privilegiada de mensaje poético.

El cuarto poema de "Los cisnes" es un espacio paradójico de imitación y novedad, de repetición y diferencia. Para interrogar este juego combinatorio el mejor punto de partida consiste en aceptar las convergencias con la metamorfosis cisne/signo del poema I, y el cisne/Pan

del III, así como el cisne/ inspiración de Baudelaire y el cisne/poeta de Mallarmé[13]. Las semejanzas hacen destacar las diferencias y la riqueza imaginativa que Darío despliega sobre la forma de una simple figura geométrica —el signo que hace el cuello del ave—, conjunto de misterio. También en el cuello del ave concentra Baudelaire las preguntas esenciales: "Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,/ Comme s'il adressait des reproches a Dieu!" (p. 86). El transporte lírico se hiperboliza en este cuarto y último poema de la serie, al yuxtaponer ambas blancuras —la del cuello y la de los muslos— como punto de partida y punto de llegada de un sueño. El hemisferio que se encuentra el lector después de la evocación de un mundo de metamorfosis y correspondencias, no es otro que la presencia del poeta mismo. Toda la energía del poema se concentra en eternizar el deseo a través del arte. Leda, en cuanto cuerpo donde se inscribe el deseo, sólo artificialmente es un *tú*; Darío la ha despersonalizado, para convertirla en la correspondencia perfecta entre el poeta y su propio pasado. Es, en término de Emile Benveniste[14], una no-persona, una instancia gramatical que designa, no su presencia, sino su ausencia.

Dentro de este ceñido universo de analogías, el acto sexual del cisne/Júpiter es el "supremo acto" de la inspiración del poeta, que se alimenta de lo sensorial para alcanzar la pureza creadora. Los ornamentos lingüísticos que emplea Darío no son puramente decorativos, ni simple acumulación de palabras; responden a la estructura orgánica del poema, a sus estrategias comunicativas. La exhibición de léxico e imágenes conocidas representa un deliberado virtuosismo a fin de dar una construcción eficaz al ámbito de la imaginación y de los sentidos. Recurre al lugar común literario para alcanzar, por medio de la memoria asociativa, un diálogo con el lector sobre el repertorio del arte. Extrae figuras y situaciones, introduciéndolas en otros discursos. No hay equívoco: los *topoi*, los lugares comunes y los procedimientos

[13] "Le cygne" es uno de los poemas baudelerianos más complejos; el núcleo central es el exilio, el poeta-cisne exiliado del mundo. La bibliografía sobre el tema es vastísima, basta señalar el excelente artículo de VICTOR BROMBERT, "Le cygne de Baudelaire: doleur, souvenir, travail", *EB*, III, 254-261. Obsérvese que ambos —Baudelaire y Darío— hacen amplio uso de los vocativos. El primero comienza su poema con "Andromaque, je pense à vous!" Si el cisne es para Baudelaire el poeta exiliado del mundo por la burguesía, en cambio el de Mallarmé representa el signo poético, prisionero de la literatura, según explica GERHARD GOEBEL, "'Poésie' et 'littérature' chez Baudelaire et Mallarmé. Analyse du changement d'un concept", *Romantisme*, 39 (1983), 73-83. Su análisis sobre el soneto de Mallarmé coincide con mi análisis de "Los cisnes I", en prensa.

[14] *Problemes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 225. H. MESCHONNIC, *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Gallimard, Paris, 1973, tiene agudas percepciones sobre estos problemas gramaticales y el ritmo en Nerval, Baudelaire, Appollinaire, Eluard. BARBARA JOHNSON, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979, estudia con detención la lengua poética de Baudelaire en sus prosas y poemas.

técnicos frecuentes en su mundo poético, le permiten interrogar el mundo una vez más, interrogándose también sobre sí mismo, y conduce a sus lectores a otras nuevas verdades y reflexiones sobre su condición de escritor. Provoca en la superficie efectos inversos; los cambios del pre-texto muestran al poeta interrogándose; vemos el rastro de su inquietud, afortunadamente descifrable. Somos espectadores del proceso de lectura del propio autor, que explora en la escritura un sistema armonioso, rico en correlaciones semánticas. El léxico familiar, en su impulso rítmico y sintáctico, se inserta en una vasta red de referencias y analogías, en diálogo y polémica consigo mismo. Darío organiza, recorta, distribuye, ordena; reparte el sentido en niveles, establece lo que es pertinente, fija elementos, define, describe. El pre-texto es un tejido que permite reconstruir la materialidad del texto y muestra las continuidades y discontinuidades, descubriendo los límites de un proceso, el punto de inflexión, las inversiones y dislocamientos de un material poético semejante. Si en el III de "Los cisnes" se identificó y se transmutó en el ave en su sueño armonioso de belleza, también aquí explora este registro, hilo central de un puñado de fragmentos y obsesiones[15]. El "luminoso cuello estirado" del sacro pájaro sólo se posee mediante la sensualidad. En cuanto lector de su propio texto, Darío funda su re-lectura en su propia experiencia y la comunica a su lector de manera reflexiva.

Esta estrofa final revela en luz nítida la búsqueda del ideal en las oscilaciones y caídas: la nobleza del arte. Como contraste, recuérdese que en otro poema del mismo libro —"Leda"—, el cisne *viola* a la mujer, mientras Pan observa turbado. En cambio, en este poema IV, Rubén ha evitado cuidadosamente un léxico que sugiera violencia, fuerza bruta o instinto sin bridas. En sus aspiraciones de fundirse con el dios máximo, puebla su mundo de voluptuosidad y de belleza. El cierre del poema es una imagen polisémica, pues en el acto supremo se unen la noche y el día; en un *antes* del tiempo histórico que le permite al poeta explicar los jeroglíficos sexuales y sus ocultas correspondencias con el ideal, que lo llenan de nostalgia. A través de estas ocultas correspondencias, la sensualidad inserta al hombre en la esfera de todas las actividades nobles. El acto sexual lo abarca todo; Darío construye su poema-mundo por analogía con los actos divinos, es espectador y actor de estas correpondencias ocultas. El poema es una nítida composición circular de una metamorfosis.

En cuanto actor del proceso creador, reaparecen ciertas constantes significativas en el campo semántico: *fuente*, *alameda*, *melancolía* que se corresponden con símbolos sexuales, con la tristeza, con la necesidad de huir. En este sentido, el final de este poema IV es afín al III, pues ambos exploran las analogías entre el poeta y el cisne. El sujeto poético

[15] Léanse a esa luz poemas tales como "Melancolía", los nocturnos "Lo fatal", "De otoño".

no vacila en fundirse con el mito. La sensualidad del trance ha ido en aumento y el misterio de la entrada de un cuerpo en otro, en su contrario (el día en la noche), significa momentáneamente el acto creador. Inusitado poema, de intensa y controlada sensualidad y erótica visión panteísta del mundo, que revela la esperanza que de algún modo es posible la comunión en este mundo alegórico de presencias y ausencias. Se precisa y perfila en este poema el gran tema de Darío: el fracaso o imposibilidad del amor, inseparable del deleite de los sentidos, sensualidad que será siempre en adelante la raíz de sus agonías. Agonía, enigma y esperanza, como en el poema XXIII de *Cantos:*

Pues la rosa sexual
Al entreabrirse
Conmueve todo lo que existe
Con su efluvio carnal
Y con su enigma espiritual.

En el poema IV de "Los cisnes", Rubén ahonda en la producción poética con un nuevo lenguaje, si bien falta aún ese nuevo lenguaje que cobra vigor en los "Nocturnos". No es por accidente que se decide a privilegiar, para su encuentro con la poesía, la flor sexual que el pico del cisne liba. El cuerpo femenino es simple contenido de sus sueños y de sus nostalgias: la angustia creadora está ligada al rito sexual. Su invocación a Leda, paradójicamente, no tiene la función de incorporar ese *tú* al sueño, sirve, por contrario, para subrayar implícitamente su radical no-participación. Los blancos y luminosos muslos de Leda son el punto de contacto transparente entre un interior (la poesía) y un exterior (el mundo sensorial). El poeta toma posesión incluso de un dios y reclama su posesión en la mujer, Leda/Venus; se inscribe así como orgulloso mediador entre el mundo creado y los objetos. El poema representa el signo de la inscripción del deseo en esa unión más vasta.

Cierra pues el ciclo de "Los cisnes" con una alegoría de la escritura como atrevimiento amoroso-intelectual. El cisne/ Júpiter, a quien el poeta viola, es la máscara y la voz del propio poeta. El coito del cisne es, en definitiva, una alegoría del trabajo poético, de la creación y de sus invenciones lingüísticas. El texto es un vasto objeto sexual en este sistema alegórico, que reemplaza la blancura del ave y de los muslos femeninos, por la página luminosa en blanco. Sobre las inmaculadas alas del cisne escribe el poeta.

IRIS M. ZAVALA

Reijksuniversiteit, Utrecht.

Cisnes

(-)ntes de todo, gloria a ti, Leda!
Tu sola vientre cubrió la seda
del Dios. Miel y oro ~~[illegible]~~ la boca!
~~El [illegible]~~
Amaban alternativamente
Flauta y cristales, Pan y la fuente
Tras un canto, cielo, herida!

~~[illegible]~~
Ante el cabrito, supremo acto,
¡Dioses y bestias, hicieron pacto.
~~[illegible]~~
Si no a la alcoba [illegible] hay el día,
~~[illegible]~~
Se dió a los bosques satiriasis,
Y la melodía al ruiseñor.

~~[illegible]~~
~~[illegible]~~
A las leonas fué la victoria,
Por los espíritus toda la gloria
Y á las palomas toda el amor.
Luego
~~Y el [illegible]~~ fueron al mundo el vicio,
Al elefante, loco edificio,
Y la tortuga cuarenta años.
Y al mono manchas, como a la cebra
~~A [illegible]~~ Y como al tigre, á la culebra
~~Y culebra como el tigre~~

Pero vosotros oís la risa
Príncipes. Vaga como las naves,
Inmaculada como los lirios,
Maravillosa como las aves.

En nuestro pecho tenemos las perlas
Que ~~[illegible]~~ manifestamos
Con nuestros pechos oís la sentidas
Que oculta ~~[illegible]~~ los Dioses.

Las disputadas de nuestros actos
Eternizados en lo infinito,
~~Hacen del gesto de nuestros actos~~
Hacen que sean ~~[illegible]~~ exactos
~~[illegible]~~ Voces de suspiros, luces de mito.
~~[illegible]~~

De ~~[illegible]~~ orgullo olímpico sois el resumen,

Oh Hamadas urnas de la armonía!
Eburneas joyas que anima un numen,
Con su celeste melancolía.

Melancolía de haber amado
Junto a la fuente de la arboleda,
El luminoso cuello estirado
Sobre los blancos muslos de Leda.