



NÚMERO 31
OCTUBRE 2021
Buenos Aires

**EROS(IÓN) DEL DISCURSO POPULAR EN
RUBÉN DARÍO: EL CASO “LEDA”**

Eduardo González (Puerto Rico) ¹

Resumen

La producción de Rubén Darío presenta desde su génesis una integración del desarrollo cultural que abarca el tiempo remoto y la modernidad. Por lo tanto, el

¹ Doctor en Literatura Española obtenido en la Universidad de Maryland, College, Park, EEUU. con la tesis *Discurso, identidad nacional y literatura en Edgardo Rodríguez Juliá*, y el grado de Maestría en literatura, con la investigación titulada *Estudio del folclore puertorriqueño en Guayanilla, Puerto Rico: Aportación al estudio del folclore hispánico*, en la Facultad de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico. Ha publicado poesía y ensayos en varios periódicos y revistas de Puerto Rico, España y los Estados Unidos.

supuesto de no ser un poeta de muchedumbres y hasta de poesía alienante ya es una posición historicista. “Leda” arte “culto”, no es un solitario ejemplo, y acoge en su cuerpo la dialogía del discurso popular dentro de la gama de innovaciones en la producción del nicaragüense. Esta división culta/popular no es la más apropiada para adjetivar la materia literaria de Darío por su ideología clasista inherente. Darío resuelve esto en la aparente inocencia discursiva del poema. Este es una transustanciación pura de la discordia. Parnasianismo, simbolismo y la realidad histórica antigua, una visión del mundo moderna, diversa y con fundamento político y filosófico no está ausente -como programa artístico- en la cultura literaria de Darío. Los compositores de música popular transfirieron en sus baladas y boleros los motivos literarios a la sensibilidad del ciudadano de vida cotidiana.

Abstract

Rubén Darío’s work has always featured an integration of cultural development which encompasses time as well as modernity. Thus, the postulation of his position as an esoteric poet is longstanding. Leda is not an isolated example, and incorporates the discourse of popular forums within the gamut of Darío’s literary innovation. However, divisions of the “academic” versus the “popular” form an inappropriate and insufficient analytical dynamic through which to engage with Darío’s literary body as a consequence of its inherently classist nature. Darío resolves this tension through the apparent discursive innocence of the poem, a pure transubstantiation of discord. Parnassianism, symbolism, the reality of ancient history, and a vision of the modern world (as diverse and fundamentally political and philosophical as it is), are not absent – as part of an artistic agenda – in Darío’s literary culture. Yet these literary motives, as incorporated by bards and other popular musicians, have been transformed and adapted to the sensibilities of quotidian life.

“Leda”: la estética del esqueleto, la carne viva y la psiquis

El poema “Leda” de Rubén Darío, escrito en 1892 y publicado en *Cantos de vida y esperanza* (1905), se nos aparece a los lectores actuales como algo ornamental, de

una musicalidad inocente y conspicua al oído; además de su tímida apariencia de urna de cristal en una esquina de museo de antigüedades. El hecho de que un poema de ropaje tan parnasiano fuese escrito (1892) y publicado en un libro de tipo autorreferencial, *Cantos de vida y esperanza*, (1905), texto que medita sobre la relación vida-poesía, abre sospechas de su hibridez: “En mi jardín se vio una estatua bella // se juzgó mármol y era carne viva...” Este trabajo presenta las contradicciones complementarias de “Leda” como paradigma del programa poético de Rubén Darío y de su Modernismo. Al leerse “Leda” veremos que la hondura humana estriba en la juguetona identidad que surge del encuentro con distintas dialogías discursivas. Un mensaje de un viejo amigo de Puerto Rico, Rubén Soto, es clave para autenticar el valor de “Leda”: “Un poema crece y se desarrolla hasta con sus limitaciones tanto formales como de contenido, como cada uno de todos nosotros. Una obra de arte se le aprecia o justiprecia, o valora, con sus vicios y virtudes que la individualizan”. Motiva seguir este camino y discutir que el “arte por el arte” parnasiano de la corriente literaria modernista no es alienante, según opinaba un sector de la crítica, debido a la evasión modernista a alusiones directas sobre la absorción del desarrollo capitalista en América Latina durante el siglo XIX. Por ejemplo, escribió Darío: “Faltos de los alimentos que dan las grandes cosas // ¿qué haremos los poetas sino buscar tus lagos? // A falta de laureles son muy dulces las rosas, // y a falta de victorias busquemos los halagos.” (R. A. Española, 2016, Darío, “Los cisnes I,” 113).

Este ataque se agudizó en la década del 1960, momento en que se desarrollaba la lucha contra la hegemonía del capital financiero y político en el mundo. Tal propuesta crítica de aparente indiferencia poética ha sido corregida por la sociología literaria de Ángel Rama, Noé Jitrik, Saúl Yurkievich, entre otros críticos literarios. De tal forma, este acercamiento a “Leda” necesita entrar en el campo ideológico de la poesía de Rubén Darío. Luego se procede con el ejemplo concreto de cómo el poema “Leda” es una sinécdoque del esmero técnico que caracteriza el trabajo de Rubén Darío, artífice en hacer tangible su idea, precisamente como respuesta a la situación social de atraso que afectaba una economía obsoleta. En este poema late la respuesta de Darío a aquel juicio marmóreo. Este trabajo sobre el poema de la “torre de marfil” considera la producción dariana como una forma legítima de rechazo a la sordidez social a través

de las ideas que permeaban la cultura “buriladas” en la estructura del poema. Es una práctica consciente del poeta e inherente en la postura modernista. Nos apoya Francisco José Ramos en su análisis de *El arpa olvidada* (Guía para lectura de la poesía), libro de José Luis Vega (2014):

La poesía no puede disecarse, es criatura del arte, casi un aspecto de la respiración. ¿Cómo comunicar entonces el sentido de su movimiento y el sentido de su vuelo? Pero más importante, ¿cómo mostrar el destino de su vuelo? Estas son preguntas fundamentales que pueden tomarse como la brújula de esta *Guía*. No es frecuente que un poeta goce también de la capacidad analítica. En este sentido, *El arpa olvidada* es un ejercicio que sirve de vigoroso aliento para la recuperación de la memoria mítico-poética en medio de unas condiciones de vida cada vez más insípidas, confusas y desmemoriadas (Ramos, 2015, 8).

Rubén Darío conjuga en su obra lo que en su ensayo Francisco Ramos destaca como “capacidad analítica” de la que “goza” el poeta para literaturizar su protesta:

El *sentido* pleno e íntegro de una obra de arte sólo adviene cuando se adquiere el dominio de la materia con que se plasma su quehacer. Pero su *significación* concierne a la intensidad poética, a la potencia y fuerza expresiva con la que se conjuga lo que se vive y experimenta. La fuerza es el despliegue puntual de la energía vital; la potencia es la capacidad de dar forma a dicho despliegue. El entre juego del sentido y la significación es el ámbito por el que aflora el designio singular de una obra de arte. En la terminología clásica se podría decir que dicho ámbito es la lúdica *distensión* de la *téchne* y de la *poíesis*, del dominio técnico y del impulso creador (Ramos, *Ibid.*).

A su vez, señala José Emilio Pacheco:

Suele olvidarse que Darío publicó *Azul...* (1888) a los veintiún años y lo escribió a los veinte. Para llegar a *Azul (...)* hay quinientas páginas de poemas previos en todas las formas métricas, todos los estilos y todos los vocabularios empleados por la poesía castellana desde sus orígenes hasta 1885. No se sabe de ningún otro poeta en ningún

otro idioma que haya tenido un (auto)entrenamiento semejante (R. A. Española, J. E. Pacheco, 2016, L).

Luego, el gran alquimista estético que es José Emilio hace “tas”, a la usanza de Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* al renombrar las cosas durante la “peste del insomnio”; y establece la relación arte-vida al punzar a la mariposa en la metáfora económica dentro del modernismo. Esta visión del poeta mexicano engarza el insecto con irónica sublimación de la asfixia de Darío, quien dice detestar la vida y el tiempo en que le tocó nacer:

El animal totémico del modernismo es la mariposa, la *hypsipila* en que los griegos simbolizaron a Psiquis, el alma, la mente, el espíritu, el principio de la vida. A menudo es el insecto *art nouveau* por excelencia con alas como vitrales. Hermosísima a veces, en otras cursi (sic) (lo único que en la naturaleza puede resultar cursi), en su estado larval la mariposa tiene que ser el gusano asqueroso que en la ciudad de México, (...) llaman azotadores. Son odiados porque devoran las hojas de los árboles. Los niños las pisotean para ver cómo de su cuerpo deshecho sale un líquido repugnante parecido a la pus (sic). (Ibid., Pacheco, LI).

Luego añade:

El refinado, elegante, aristocrático modernismo también salió por su propia metamorfosis de la dipsomanía, el sopor permanente, las claudicaciones e indignidades de Darío y, por otra parte, de la mierda y la sangre. Lo que permitió a Darío llegar a Chile fue el excremento de las aves marinas, el guano de donde se extraía el nitrato indispensable para los fertilizantes y la pólvora. La sangre de los mataderos rioplatenses que alimentaban a Europa dio la base económica para hacer de Buenos Aires la gran plataforma de lanzamiento del modernismo (Ibid., Pacheco, LII).

Había ya escrito José Martí, uno de los primeros modernistas: “Alas vi nacer en los hombros/ de las mujeres hermosas: /y salir de los escombros, /volando las

mariposas.” (Martí, 1978, 24) Por otro lado, Mercedes López-Baralt ha identificado en “Sonatina”, poema publicado antes que “Leda” en *Prosas profanas* (1896-1910), una fidelidad con los postulados de pureza parnasiana, pero ya con una evidente función que examina “una lectura autorreferencial y paródica” de un preciosismo decadente. De acuerdo a López -Baralt, “la princesa es una máscara del sujeto poético dariano” ... Ya la poesía está “Hastada de la frivolidad de la Torre de marfil...” (López-Baralt, 1997, 44).

Hay suficiente información que permite ubicar la importancia del preciosismo de “Leda” y poder apreciar su búsqueda de una razón de vida dentro del mundo de la estética y la filosofía en el momento de Darío. El esquema que sigue ilustra la dedicación a crear rosas “artificiales” en la naturaleza otra del arte.

El cís heen la sôm bra / pa rê ce de niê ve
 0 ó 0 0 ó 0 = 6 + 0 ó 0 0 ó 0 = 12

Su pî coes de âmbar = 6 / del âl baal tras lûz
 0 ó 0 0 ó 0 = 6 + 0 ó 0 0 ó + 0 = 12

el suâ ve cre pûs cu lo = 6 / que pâ sa tan lê ve
 0 ó 0 0 ó 0 0 - (0) = 6 + 0 ó 0 0 ó 0 = 12

las cán di das a las = 6 / son ro sa de luz.
 0 ó 0 0 ó 0 = 6 0 ó 0 0 ó + 0 = 12

Hemos comprobado que todas las estrofas son isométricas, dodecasílabas, de cláusulas rítmicas distribuidas en anfíbracos, según se puede apreciar en el esquema general incluido al final del trabajo. La estrofa arriba ilustra cómo se llueve el encadenamiento musical a través de todo el poema, incorporando cada verso, ritmo, metro y lenguaje en una especie de imagen de resonancia magnética de la armonía.

Como consecuencia, el topos literario mitológico importa. A pesar de lo lejos de la sensibilidad actual, el logro de “Leda” es su perfección al conjugar la supuesta dualidad entre forma y contenido del ethos modernista. Una idea de José Francisco nos ayuda: “... no se trata aquí de una oposición o conflicto entre <<forma>> y <<contenido>>. Se diría mejor que la forma material -un soneto, un poema sinfónico, una pintura al óleo- está tan contenida en la construcción técnica de una obra de arte como lo está su fuerza expresiva.” (Ramos, 2015, 8) Cumple así Darío con la clonación poética baudelaireana de las correspondencias en un poema en que todos sus componentes son un tejido sintético. La conciencia de la *téchne* que profesionalizó el poeta está clara en sus comentarios de carácter pitagórico sobre el poeta francés Catulo Mèndez:

(...) tiene el instinto de adivinar el valor hermoso de una consonante que martillea sonoramente a una vocal; y gusta de la raíz griega, de la base exótica, siempre que sea vibrante, expresiva, melodiosa. Sabe que hay vocablos maravillosamente propensos a la armonía musical. Las letras forman, por decir así, sus cristalizaciones en el lenguaje. (...) Hay letras diamantinas que se usan con tiento, porque si no se quiebran formando hiatos, angulosidades, cacofonías y durezas (Silva Castro, 1934, 46).

Es “Leda” la aprehensión de la idea del cosmos pitagórico organizada en la funcionalidad de todos sus elementos. La eufonía del poema es la herencia asimilada de las ideas griegas sobre el cosmos. El metro (patrón abstracto dado) se transfigura por virtud del ritmo ensamblado en una estructura en la que todos- el lenguaje, metro y ritmo- se insuflan de una semántica analógica interior. Su estructura ensimisma la concordia musical y lingüística de forma analógica al expresar el ideal filosófico, mediante el golpe acentual del anfibraco desplazado en unidades de tetracos en cada verso. Cada uno de estos se organiza en 2 hemistiquios con cesura (*El cisne en la sombra + parece de nieve*), descompuestos en 2 cláusulas rítmicas de anfibracos hexasílabos (oôo / oôo= elcîsneen /lasômbra) + (oóo / oóo / = parêce /deniêve) que componen el verso dodecasílabo. Es un patrón rítmico inquebrantable a lo largo de cuatro estrofas de rima consonante. Esta estructura homogénea que ondula en los serventesios encarna la idea de la concordia celeste al asimilar el parnasianismo y el simbolismo. Cabe destacar de la cita de Ramos los siguientes puntos: “adivinar el valor

hermoso, melodiosa, armonía musical, las letras forman -sus cristalizaciones en el lenguaje". Insisten en dejar clara la arquitectura literaria del programa literario desde su libro *Azul* (1886). Recalca el carácter de un arte de la divinidad armónica y el alma universal propia de la filosofía de los gnósticos, tanto como de la forma pitagórica y platónica de hacer inteligible el misterio de la creación. Dice Darío:

Juntar la grandeza a los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color con un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelan a primavera, he ahí el misterio (Silva Castro, 45).

Si aislamos un simple ejemplo del poema, veremos cómo se plasma la analogía lenguaje-belleza-realidad a través de la imagen del cisne en esta aliteración: *yluêgõen lās ôndās dël lâgõā zulâdo*. El impulso leve del cisne a través del lago crea ondas de desplazamiento horizontal al acercarse a Leda. Por otro lado, en el combinado de cifras de (10 y 2), el diez es el símbolo del número perfecto para los pitagóricos, mientras que el 2 representa la díada de Anaximandro (enantiología). Es la unión de contrarios, "apeiron" + signo de interrogación al caos, (según Octavio Paz, 43). Es la representación de la onomatopeya visual del 2 -cuello del cisne- como interrogación; que, a su vez, se desplaza sobre las crestas suaves por el pulso de las vocales tónicas y átonas del anfíbraco (oóo). Se pincela así una imagen visual y sucesiva de la agitación (agua-cisne) en el silencio del lago: onomatopeya plástica del vaivén de las 4 cumbres acentuales, tejidas en cada verso en unidades de cláusulas rítmicas. Representan las inflexiones en fuga de las crestas en el oleaje erótico del agua que se pliega a la acción de los cuerpos. Todo enmarcado en un plasticismo sinestésico, junto al cromatismo simbólico del lenguaje que demarca la sucesión de tonos de luz, sombra y colores al desplazarse el sol desde el amanecer. ¡Técnica y arte al asumir la analogía del cosmos! "Según Photious, Pitágoras fue el primero en llamar cosmos al universo, pues está ornamentado de belleza infinita. Cosmos significa orden. Pero significa también "ornamento, orden". ...el universo está bellamente ordenado ... el número se asocia tanto a lo sagrado como a la idea de la belleza (Tomasini, 2003, 54).

A su vez, el simbolismo y el parnasianismo entran con su cromatismo pictórico-fotográfico, incorporando las ideas de Anaximandro sobre los componentes del ápeiron. Los “cuatro elementos (fuego, tierra, agua y aire) que forman nuestro cosmos (...) a partir de las cualidades opuestas.” (Fernández Cepedal, 2012, 2). Estos elementos entran bellamente ordenados en el cuerpo del poema transubstanciados al ritmo-lenguaje: viola- tiene como referente la música, eros creativo, además de posesión por parte del poder dionisiaco (bisemia del verbo); suspira la bella desnuda y vencida”, “petite morte” (quejas); pico-flor, metáforas de evidente sentido fálico-vaginal; el cuello tiene sentido erótico en el poema y además es cítara- y signo de interrogación como ya se dijo, pero también es unidad (idea filosófica del número 2, cuello).

El dodecasílabo implica algo más que su medida dentro de la semántica del poema, pues, además, los numerales 1 y 2 que componen la cifra del 12, tienen sus respectivos simbolismos, ya antes aludido: el 1 es lo universal junto al 2, significando este, lo opuesto complementario. Esto se verifica en la preponderancia de imágenes cromáticas simbolistas mediante la unión de contrarios: sombra/ blancura: luz/penumbra, brillo (el cisne en la sombra parece de nieve, pico de ámbar, trasluz, sonrosa, plata); agua- tierra-aire-fuego con sus correspondientes: lago, selva, vuelo del cisne, pasión); vida-muerte, alto-bajo. Pero, además, el poema asimila otras ideas clásicas: El número 1 es la unicidad armónica del universo y todo el poema es una alegoría de ello. Es lo uno de la dualidad complementaria (elementos simbolistas = elementos primordiales) a través del sistema pitagórico: “1 2 3 4, es el tetracto - aritmología (ritmo + aritmética). La suma de sus elementos $1 + 2 + 3 + 4 = 10$, siendo el diez el número perfecto; símbolo del orden (armónico-musical-matemático) del universo” (Tomasini, 2003, 58).

Esta asimilación de ideas explica la forma de expresar la visión del mundo modernista como respuesta a la realidad social. Según Octavio Paz es “el ritmo (...) fuente de la creación poética y (...) llave del universo; dispersión del ser en formas, colores, vibraciones; ritmo plural y único; no afirma el alma del poeta, sino la del mundo; revelación distinta a la religiosa”, -en donde el modernismo- “había visto en la

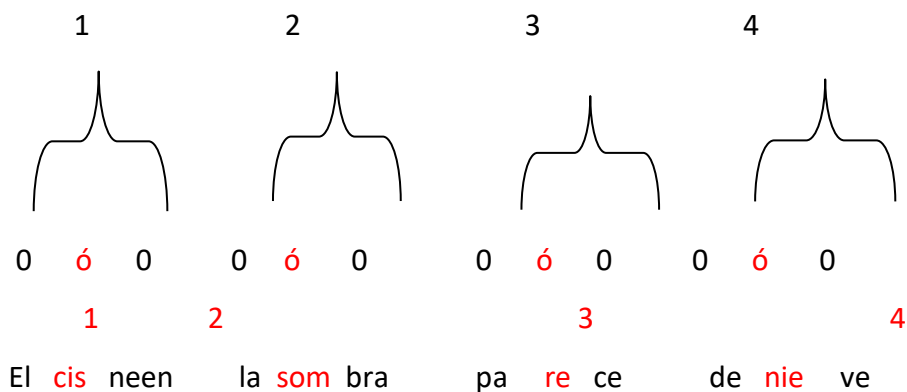
naturaleza y en el ritmo -no a la salvación, sino la reconciliación entre el hombre y el cosmos” (Paz, 1976, 27-29).

El tejido filosófico se contiene en la estructura simbólica a continuación:

1. Serventesios: Escritos en una estructura matemático-armónica perfecta (el cuadrado)

Hay cuatro	4	estrofas
Cada estrofa tiene	4	versos
Cada verso carga	4	cumbres acentuales ó ó ó ó
Distribuidas en	4	anfíbracos por verso (2 en cada hemistiquio)

Todo integra la aritmología tetracto-pitagórica y, en “Leda”, se da una perfecta analogía del universo sintetizando ideas de Anaximandro, Pitágoras; y en la idea del ritmo recurrente del mar, lo que origina un concepto sobre el metro en la poesía. Esta última idea pertenece a Platón.



A nuestro entender, el cuerpo del poema “Leda” es la metáfora de la estructura de una catedral o un neo-olimpico. María Cecilia Tomasini nos apoya con lo siguiente refiriéndose a la estructura de las catedrales, otra expresión plástica que integra Darío:

El paralelo establecido en el Renacimiento entre las armonías musicales y las armonías arquitectónicas fue una síntesis muy bien elaborada de algunos de los más importantes conceptos pitagóricos, tal como llegaron sintetizados a la Europa

renacentista. Lo que es bello a los oídos lo es por sus proporciones, y estas mismas proporciones rigen la estructura del universo. El Templo ha de ser una analogía a menor escala del cosmos, y debe, por tanto, reproducir sus simetrías (Tomasini, 67).

Dos puntos más contribuyen a concluir la forma en que el binomio arte-sociedad está presente de la producción de Rubén Darío. Álvaro Salvador señala un modelo analítico que ensancha la comprensión de “Leda” y de muchas otras producciones parnasianas y simbolistas. Es el “imperativo ekfrástico”, un acercamiento estadounidense. Nos dice Salvador:

Para Krieger, el impulso básico de las artes representacionales es el de forzar los límites miméticos del medio. Por lo tanto, la meta principal de la poesía sería representar en palabras la presencia espacial y estáticas de las artes visuales, ayudada por los recursos y la retórica formal, anulando el carácter temporal del lenguaje. (...entendiendo la ékfrasis como “la representación verbal de la experiencia visual”) y a la acción que configura el lenguaje en diseños formales que son capaces de reducir el fluir temporal a un orden espacial y formal (Salvador, 2016, 61).

2. Nos fijamos entonces en la lógica de añadir el 2 al 10 ($10 + 2$) para que resulte en versos dodecasílabos, si ya el 10 es la perfección en sí mismo. El 2 le permite al poeta construir un bloque de mayor contenido filosófico. El número 2 en su polisemia semeja la figura del cisne (ékfrasis) y, a la misma vez, es la pareja Zeus/Leda, cuya unión (2 huevos), produce múltiplos del 4 (2×2) o cuadrado que es perfección para Pitágoras); 2 huevos (Tíndaro/Leda) producen la unión de los contrarios: (femenino/masculino o los gemelos Castor/ Pólux). Los dioscuros: un dios y un mortal, pero los gemelos (unicidad de dobles) se intercambiaban sus naturalezas alternando tiempos en el Averno y en el Olimpo) y lo femenino: Climnestra (mortal) con Elena (diosa, belleza), y lo humano mortal (Cástor/Climnestra); (Pólux, Helena, inmortales) son la díada de lo humano y lo divino; Tíndaro y Zeus (mortal-dios) que se transubstancian en la mujer Leda.

Es necesario concluir con un aspecto mencionado al principio: la etapa parnasiana a la que hay que añadirle la irrupción de otro discurso dialógico. Recalquemos que, junto al preciosismo modernista, corazón mismo de la torre de marfil, Darío elabora la trasgresión de un prosaísmo proveniente de la cultura popular que proliferará a través de su obra. Veamos como primer ejemplo, la degradación del fetichismo del metal oro. Su preciosismo asume una grotesca violencia en el cuerpo de una esclava. En “La canción del oro”: “Cantemos el oro, en el arnés del caballo, en el carro de guerra, en el puño de la espada, en el lauro que ciñe cabezas luminosas, en la copa del festín dionisiaco, en el alfiler que hiere el seno de la esclava, en el rayo del astro y en el champaña que burbujea como una disolución de topacios hirvientes.” (Mejía Sánchez, 2002, 145). Hay otra instancia al cerrar el poema “Leda”: Termina parodiando la profusión parnasiana y simbolista que desciende por el cuerpo en serventesios con la irrupción de otro elemento de la imaginación popular. Así el símbolo de Pan es trabajado con una sinécdoque, cuya semántica se descompone y duplica mediante un desplazamiento calificativo: la “chispa” de lascivia “turbación” del figón Pan protegido por la verdosa fronda tupida. “Turbación”, palabra en aféresis, describe al dionisiaco Pan vigilando el despliegue de la imagen erótica entre el dios, “olímpico cisne”, y la carne que Le-da, lo que le causa mucha turbación. Es la manera en que la imaginería picaresca del pueblo ve el eros inquieto de Pan, que lo turba-más en su rol de testigo, ya que no protagonista, como proyecta la fuerza sugerente de la imagen “linfas sonoras”. La acción física en Pan se trastoca al saltar de un horizonte del cuerpo a otro: de lo genital a lo visual. Este final va desmenuzando el idealismo desarrollado en el poema con la irrupción que debería molestar en el 1892 el buenismo religioso, fecha en que se escribe. Toda la arquitectura lumínica que se inscribe en el poema, trazada por el espectro visual-sonoro, se va (de) gradando de lo alto a lo bajo al unísono con lo conceptual (desde la sombra opuesta a la blanca luz del ave hasta el “cisne de plata, bañado de sol”, enraizando en lo terrenal andrógino sombrío de verde tupido donde “chispean turbados los ojos de pan”. Toda esa voluptuosidad obscena hace descender la pureza parnasiana hasta la crudeza autoerótica de Pan. Es la irrupción del relajo, la chacota, burla y barullo alegre de la cultura popular como sacudida prometeica del encadenamiento del eros por el sistema social-religioso. Interpretamos el proceso literario del poema “Leda” de irreverente, según Bajtin: “... se trata de una chispa de

los alegres fuegos del carnaval que queman al viejo mundo.” (Op. Cit., 33) y nota ². (... la palabra de doble sentido no intenta detener la rueda que gira a fin de encontrar y delimitar lo alto y lo bajo, lo anterior y lo posterior; al contrario, fija su permutación y su fusión continuas. En la palabra popular, el acento está siempre puesto en el aspecto positivo, pero, lo repetimos, sin que sea separado de lo negativo. Ibid. p. 357).

Hay que trazar esa vena popular en Darío desde su inicio. Algunos ejemplos más son pertinentes para solo dar una idea de la unión de contrarios que viene de la tradición popular.

“Palabras de la satiresa”:

Tú que fuiste -me dijo- un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo el ritmo y pauta

en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la de Pan, como Apolo en la lira. (Real Academia, 77)

En “Divina psiquis”:

Sabia de la Lujuria que sabe antiguas ciencias,
te sacudes a veces entre imposibles muros

² Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Las formas de la cabeza, las orejas, y también la nariz, no adquieren carácter grotesco sino cuando se transforman en formas de animales o de cosas. *Los ojos no juegan ningún rol: expresan la vida puramente individual, y en algún modo interna, que tiene su existencia propia, la del nombre, que no cuenta mucho para lo grotesco. Sólo cuentan los ojos desorbitados* (como en la escena del tartamudo y de Arlequín), *pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él.* Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. *Además, los ojos desorbitados interesan a lo grotesco porque testimonian una tensión puramente corporal.* (Bajtín, 259).

y más allá de todas las vulgares conciencias
exploras los recodos más terribles y oscuros. (Ibid, 130)

Entre la catedral y las ruinas paganas
Vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía (Ibid, 131)

Señala Jorge Eduardo Arellano algo humano muy humano, de sentencia vallejiana, sobre el soneto III de “Los cisnes”: << “Por un momento, ¡Oh cisne!, juntaré mis anhelos: >> búsqueda sexual de la mítica Leda mediante un cunninlinguis: ... el cisne como representación del supremo acto de fusión entre la espiritualidad y la sensualidad. (Real Acad., cxxxv- vi)

Pero no debemos engañarnos, porque Darío procesa esa gradación en el poema “Leda” para hacer símbolo del constante cambio y convulsión de lo existente. Sobre este concepto remito a los lectores al ensayo de Jorge Aguilar Mora citado en este trabajo.

Terminemos con una frase farandulera popular. “Sin querer queriendo”, Darío se integró a la muchedumbre. El Modernismo penetró la cultura popular como rebeldía ante los veloces cambios que experimentaron las sociedades latinoamericanas, creados por un progreso destinado a las colonias y países dependientes durante el siglo XX. Entra Darío con el “spleen” social que se expresa en los boleros, las baladas y en el decimario del folclore en América Latina, con la melancolía del amor ágape que sublimó la confusión dentro del deterioro social. Finalmente, la muchedumbre y Darío hacen camino al andar en lengua española como lo hizo también la España de sus amigos y, finalmente algunos reacios protegidos del canon viejo. Las generaciones de escritores del 1898 y del 1927 fueron ejemplos inmediatos ya preparados para la vanguardia. En el caso de “nuestra América”, alimentados por el nicaragüense, el trabajo de los poetas ha sido crear un edificio cultural moderno. Salir de la imitación servil y crear “un botón de pensamiento”, como enfatiza Álvaro Salvador. A los efectos dijo José Emilio Pacheco: “Como el liberalismo hispanoamericano que le dio nacimiento, el Modernismo fue una tentativa de romper

con tres siglos de humillación y a aspirar a un desarrollo semejante al de las metrópolis. Nuestras sociedades fracasaron, nuestros poetas no” (Aristides, 12)³

Estructura de “Leda”

I

0 ó 0 0 ó 0 = 6 / 0 ó 0 0 ó 0 = 6 =
12

El cis neen la som bra pa re ce de nie
ve;

0 ó 0 0 ó 0 = 6 0 ó 0 0 ó + 0 = 6 =
12

Su pi coes de ám bar, = 6 del al baal tras luz;

0 ó 0 0 ó 0 0 - (0) 7-1= 6 0 ó 0 0 ó 0
= 12

El sua ve cre pús cu lo / que pa sa tan le ve

0 ó 0 0 ó 0 / 0 ó 0 0 ó + 0 =
12

las cán di das a las / son ro sa de luz.

³ Jorge Aguilar Mora resume: “Sin negar la tradición latinoamericana, pero decidido a darle su verdadera creatividad, Darío se propuso una tarea opuesta a la de Mallarmé: si no había símbolos, había que crearlos. Hizo del mundo sensible lo simbolizado y le dio al ritmo, a la palabra, a la materialidad del lenguaje, la misión de convertirse en los simbolizantes. Mientras el poeta francés hacía de ellos los signos sugerentes de un vacío, Darío construyó un mundo de ritmos y sonoridades que construyeron un mundo de plenitudes, donde el cisne no simbolizaba, era lo simbolizado; donde la tierra no simbolizaba siempre muda-, todo lo contrario, la tierra era la receptora magnífica, espléndida, de la actividad simbolizante. Con Darío, finalmente se aceptó el milagro de que sólo hubiera un mundo, este mundo, y que ese mundo se viera no como una cárcel, sino como el ámbito de las transformaciones. Este mundo era la Isla de Oro de ‘El coloquio de los centauros’” (Aguilar Mora, 19).

II

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0

Y lue goen las on das / del la goa zu la do, =
12, etc.

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó + 0
después que laau ro ra / per dió sua rre bol,

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0
las a las ren di das / yel cue lloe nar ca do,

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó + 0
el cis nees de pla ta / ba ña do de sol.

III

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0
Tal es, cuan does pon ja / las plu mas de se da,

0 ó 0 0 ó 0 0-1=6 0 ó 0 0 ó + 0
o lím pi co pá ja ro / he ri do dea mor,

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0
y vio laen las lin fas / so no ras a Le da,

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó + 0
bus can do su pi co / los la bios en flor.

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0

IV

Sus pi ra la be lla / des nu day ven ci da

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó+ 0

yen tan to queal ai re / sus que jas se van,

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0

del fon do ver do so / de fron da tu pi da

0 ó 0 0 ó 0 0 ó 0 0 ó+ 0

chis pe an tur ba dos los o jos de Pan.

Referencias bibliográficas

Aguilar Mora, Jorge, “Huérfano, el sol (La muerte de Dios en el siglo XIX)”, en Revista de literatura *Hispanérica*, University of Maryland, College Park, MD, USA, Año XXXVI, Abril 2007, número 106.

Arístides, César, *EL cisne en la sombra (Antología de poesía modernista)*, Selección y prólogo de César Arístides, Alfaguara, 2002.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, (El contexto de François Rabelais)*, Versión de Julio Forcat y Césae Conroy, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Alianza Editorial, 2003.

Fernández Cepedal, José Manuel “Los filósofos presocráticos”, www.filosofia.org/pre/axima.htm, 14/12/2012.

Vitier, Cintio y Garcia Marruz, Fina, *José Martí, obra literaria*, Biblioteca Ayacucho, 31 de julio de 1978, Impreso en Barcelona.

López-Baralt, Mercedes, *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*, Editorial Plaza Mayor, Inc., 1997.

Mejía Sánchez, Ernesto, *Rubén Darío, Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Estudio preliminar de Raimundo Lida, Fondo de Cultura Económica, México, Novena impresión, 2002.

Pacheco, José Emilio, (“1899: Rubén Darío vuelve a España”, p. L, en *Del símbolo a la realidad*, Obra selecta, Real Academia de la Lengua Española, Impreso en España, febrero 2016.

Paz, Octavio, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, (*Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*), Tercera Edición, octubre, Serie del Volador, Joaquín Mortiz, S.A., México, Tercera Edición, 1976.

Ramos, Francisco José, “Una conversación poética a propósito de un ensayo de José Luis Vega”, en *80grados*, *PRENSASINPRISA*, 1 de mayo de 2015.

Real Academia Española (Asociación de Academias de la Lengua Española), *Rubén Darío, Del símbolo a la realidad, Obra selecta*, Edición Conmemorativa, Alfaguara, 2016.

Salvador, Álvaro, “Rubén Darío y la pintura (Principio ekfrástico y sinestesia)”, Universidad de Granada, España, El Nuevo Diario, SL-T 2016-web.indd

Silva Castro, Raúl, *Obras desconocidas de Rubén Darío, Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus escritos*, (Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio), Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

Soto, Rubén, comunicación personal (abril 2020).

Tomasini, María Cecilia, “El número y lo sagrado en el arte” (Segunda parte) Revista de Ciencia y Tecnología, 2003 (PDF-Palermo.edu).