

PROCESOS SEMIOTICOS EN LA POESÍA: EL SOL EN RUBEN DARÍO Y EN VERLAINE ¹

La discusión de la esencia de la poesía en términos de interpretación de signos constituye un nuevo enfoque hacia la comprensión de lo que es la poesía. En este nuevo intento, la atención se concentra en los componentes lingüísticos, en lugar de seguir las escuelas tradicionales del gusto y la preceptiva. Lo que se trata de encontrar es la esencia del lenguaje poético por medios más o menos experimentales. Por este motivo, los nuevos análisis de la poesía son más objetivos y tratan de llegar a crear una ciencia de la poesía. La verdad es que, al abrir una nueva perspectiva, surgen nuevas dificultades para la interpretación. Lo que se ha llamado el hecho poético aparece cada vez como un fenómeno complejo, en el que intervienen muchos factores. Suprimir alguno es quitar algo a la esencia de la poesía. Es, pues, perfectamente razonable el que se haya intentado la interpretación de la creación poética desde ángulos tan diferentes como el diacrónico o descriptivo y el sincrónico, basado en los elementos estéticos y sociales. El resultado de estas interpretaciones es la creación de una tipología connotativa de los objetos poéticos. Las conclusiones previas muestran que la poesía está más allá de las categorizaciones espacio-temporales. El concepto de poesía no es coextensivo con el de literatura. Rebasa lo literario, puesto que se da poesía en la pintura, en la música, en los ritos religiosos y hasta se ha podido encontrar poesía en las convulsiones sociales². De todos estos análisis se ha llegado a deducir que el problema de la poesía se concreta en la relación que existe entre el plano de la expresión y el plano del contenido. En esta relación, de-

¹ El presente estudio ha sido llevado a cabo merced a un donativo de la Universidad de Saskatchewan, Fondo Especial para la Investigación en Humanidades. El autor agradece la lectura de los manuscritos y las anotaciones hechas por los distinguidos colegas el doctor Mario Federici, de la Universidad de California, San José, y el profesor Curt Wittlin, de la Universidad de Saskatchewan.

² A. J. GREIMAS: *Essais de Sémiotique Poétique*. París, 1972.

finida en términos semióticos, es donde vamos a situar el punto de vista de este estudio³.

En efecto, el estudio de las relaciones que median entre los elementos de la expresión y los términos del contenido es lo que constituye la semiótica en general. La semiótica poética reduce este campo a los materiales que ofrece la poesía. El punto de partida es el reconocimiento del hecho fundamental y evidente de que entre la expresión y el contenido poético hay una unión tan íntima que se puede decir que sin expresión no hay contenido poético. Tomando desde el punto de vista del contenido se puede afirmar que toda actividad mental tiene, en alguna forma, algo de poético. Históricamente, los críticos han encontrado que el índice de apreciación se ha movido sensiblemente del campo de la expresión hacia el campo del contenido. La llamada poesía clásica consideraba de manera primordial el elemento expresivo en el sentido de que el arreglo por estrofas, con medida y ritmo, era parte considerable del hecho poético. Desde el romanticismo, la atención se ha movido hacia la zona de los contenidos poéticos. La forma se ha hecho más libre para dar más facilidad al contenido. El tropiezo en que han dado estas teorías está en que, al analizar el hecho poético, por fuerza hay que hacer cortes de dimensiones variables que en ningún caso son conmensurables con el hecho poético total⁴.

Para evitar estos escollos parece que el mejor método consiste en dirigir el estudio directamente hacia los signos poéticos en sí mismos. El paso adelante que hay que dar está en aceptar que la poesía está constituida por *semas* poéticos. La labor creativa del poeta consiste en fabricar *semas* poéticos y en unirlos en semantemas con una sintaxis propia, homóloga a la tipología poética. El poeta desquicia el mundo de la percepción; sacude la complacencia de la rutina del habla convencional para motivar una nueva dimensión del lenguaje y, al final, espera ser entendido. Sin este último elemento, el quehacer poético queda incompleto. El lector de la poesía es también parte del hecho poético. Entre el poeta y el lector de poesía debe haber una especie de pacto tácito. El lector debe situarse al nivel de los *semas* poéticos,

³ Tomo la palabra *semiótica* con las denotaciones y connotaciones que explica ALLEN WALKER READ en «On Account of the Word Semantics», *Word*, IV, 2, 1948, pág. 85.

⁴ AMADO ALONSO: *Materia y forma en poesía*. Madrid, 1955; KENNETH BURKE: *The Philosophy of Literary Form*. Nueva York, 1941; OLSON ELDER: *Aristotle's Poetics and English Literature*. Univ. of Toronto, 1965, y KARL SHAPIRO: *Prose Keys to Modern Poetry*. Nueva York, 1962.

o sea, debe poder llegar a la lectura de conjuntos que le permitan apreciar el contenido poético. A este modo de leer llamaremos *fenolectura*, en contraposición a la *genolectura* del poeta. La *genolectura* debe conducir a una *fenolectura* en términos al menos homólogos. La simple analogía entre la *genolectura* y la *fenolectura* daría un nivel mínimo de interpretación. A la semiótica poética corresponde la tarea de encontrar las correlaciones que establece la poesía entre la expresión en *genolectura* y el contenido en *fenolectura*. El investigador especializado en este campo debe encontrar primero el proceso de creación de signos poéticos, para luego poder situar estos signos en los distintos niveles de la expresión y del contenido. El análisis del proceso semiótico en poesía tendrá que seguir el proceso que va desde nombrar o sugerir el objeto, hasta relacionarlo con el resto del mundo, transformarlo en una síntesis simbiótica y situarlo dentro de la esfera poética como un centro de irradiación. El analista de los elementos semióticos en poesía debe empezar por agrupar los elementos en el plano de la expresión dentro de unidades que le permitan demarcar la frontera de la referencia poética⁵. Es conveniente empezar por la selección de los elementos sémicos de contenido más fácilmente identificable. Los temas visibles son los más indicados.

Para el objeto particular de esta investigación he escogido el tema solar en los poemas de Rubén Darío⁶ y de Paul Verlaine⁷. Dentro

⁵ ROMAN JAKOBSON y CLAUDE LÉVI-STRAUSS: «Les Chats de Charles Baudelaire», *L'Homme*, I, 1962, 5-21.

⁶ Las citas de los poemas de Rubén Darío están tomadas en *Obras poéticas completas*, Buenos Aires, 1953. El título de las poesías ha sido destacado en bastardilla. Hemos abreviado los títulos de algunas colecciones de poesías como P. DE J., *Poemas de juventud*. E. y P., *Epístolas y poemas*. La información sobre la vida, la obra y la crítica relacionada con Rubén Darío ha sido tomada de las fuentes siguientes: ARTURO TORRES-RÍOSECO: *Rubén Darío, Casticismo y americanismo*, Cambridge, Mass., 1931; RUFINO BLANCO FOMBONA: *El modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, 1929; BERNARDINO PANTORBA: *La vida y el verbo de Rubén Darío*, Madrid, 1967; M. GÓMEZ ESPINOZA: *Rubén Darío poeta universal*, Paraninfo, 1973; CARLOS MARTÍN: *América en Rubén Darío. Aproximaciones al concepto de literatura hispanoamericana*, Madrid, 1972; ROBERTO IBÁÑEZ: *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo, 1970; EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI: *Papeles de Rubén Darío*, Santo Domingo, 1970; VICENTE MARRERO: *Nuestro Rubén*, Madrid, 1970; ARTURO MARASSO ROCA: *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1954; A. RAMA: *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancias socio-económicas de un arte americano*, Caracas, 1970; FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER: «Andalucía en los versos de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2-3, 1973-1974, págs. 743-791.

⁷ L. A. FIBER: «Rubén Darío debt to Verlaine in *Reino Interior*», *Romance Notes*, 14-1, págs. 92-95.

de las posibilidades que ofrece el análisis sémico de la obra de estos dos poetas está el empezar con elementos temáticos tan interesantes como el *mar*, el *bosque*, el *ruiseñor*. En estos elementos se puede encontrar la expresión del mundo de la agitación espiritual, del espectáculo de la vida y de la presencia de la poesía. Pero, entre todos estos elementos no hay ninguno tan visible como el sol, considerado como expresión del sema *luz*. Con el análisis de este proceso semiótico se explicará la creación del lenguaje luminoso de la poesía.

I. LA SELECCION DEL COMPONENTE SEMIOTICO

a) *El lenguaje poético al nivel de la percepción*⁸

En el poema *Yo soy aquél* escribió Darío una estrofa en la cual dice que su intento fue «hacer del alma una estrella y una fuente sonora»,

*con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y de aurora.*

Ve en el crepúsculo azul la pauta que inspira el éxtasis; la bruma de los amaneceres es el tono menor del sonido de la flauta; la Aurora, en cambio, es «hija del Sol», y representa la lira, o sea, la visión poética total. En el fondo, todos los elementos de este pasaje poético guardan una homología convencional. La estrella es a la vez fuente sonora de ritmos; los crepúsculos y las auroras son momentos de luz subliminar en que el alma ve sin deslumbramiento. La percepción del sol no es enteramente directa. Hay una cierta «locura» por los crepúsculos y las auroras en el alma del poeta. Al mismo tiempo, esa luz tenue tiene algo de musical, porque está en la flauta y en la lira. Pero esto no quiere decir que Darío no perciba el sol directamente cuando quiere. En *Vesperal* dice:

Costa que el sol del trópico calcina.

Aquí sí que no hay literatura, sino sonoridad de la expresión directa. El poeta se coloca cuando quiere al nivel de la percepción. En *El porvenir* había escrito cuando todavía era joven:

⁸ EDMUND REISS: *Elements of Literary Analysis*, Nueva York, 1967; I. A. RICHARD: *Practical Criticism*, Nueva York, 1929; N. RUWET: «L'analyse structurale de la poésie», *Linguistics*, 2, 1963, págs. 38-59, y M. BAQUERO GOYANES: *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, 1972.

*Temo que me ofusque la mirada
si estoy cara al sol.*

Si comparamos las tres expresiones, notaremos que las tres están a distinto nivel. La última tiene el tono del lenguaje conversacional; la segunda acentúa el elemento musical de la expresión; la primera es la que más representa lo poético luminoso porque ya el poeta se siente dueño de los símbolos o semas poéticos.

Veamos el proceso por el cual llegó el poeta a obtener este resultado, o sea, cómo creó el lenguaje de la poesía.

b) *La eliminación de la redundancia*

En uno de los primeros poemas que traen las antologías de la poesía rubendariana encontramos estos versos:

*Viste
triste
sol?*

*Tan triste
como él
sufro mucho
yo.*

Lo que más llama la atención es la reducción a un solo elemento. La identificación del yo poético con el sol triste de los atardeceres. De la extensa gama de los contenidos de la luz solar, el poeta, todavía niño, hace una reducción singular. Se trata del sol como expresión de tristeza cósmica. Para ver las redundancias que ha eliminado, basta citar otra estrofa juvenil en la que repite el mismo diálogo entre un *tú* exterior y el *yo* interior. En *Rimas* dice:

*En la cálida tarde se hundía
el sol en su ocaso
con la faz rubicunda en un nimbo
de polvo dorado.
... ¿Qué miras? — Un astro.
¿Me amas? — Te adoro.*

Aquí aparece el calor, el nimbo rubicundo, el polvo dorado y la palabra de adoración amorosa. Si de aquí pasamos a los elementos sémicos de *La lira alerta*, volveremos a encontrar la reducción de las redundancias en la misma clave de tristeza:

*El sol poniente que quema
la última ilusión
o la bruma de un poema
que es fin de pasión.*

Aquí el signo solar que había entrevisto de niño se desdobra en una significación múltiple que mira de un lado hacia lo material y del otro hacia los fenómenos del espíritu. El sol poniente es triste porque «quema» las ilusiones del poeta. Así, el poema por el que se desvive el poeta no es, al final, otra cosa que el fin del amor.

c) *El hallazgo de la estructura sémica*

Este proceso iniciado en la percepción sensorial, continuado por la reducción de las redundancias y culminado en la síntesis simbólica representa en sus elementos básicos el proceso sémico de la poesía. En él aparecen esbozadas sumariamente las estructuras sémicas contenidas en el tema solar. Pero conviene anotar además que entre la zona periférica de la percepción o del lenguaje conversacional y el núcleo sémico de la poesía, se interfiere una zona que pertenece al dominio de la abstracción teórica⁹. Varios ejemplos de este tipo de abstracción encontramos en la poesía *La luz*, en la que el poeta habla del «Eter que se muere y arde», de los «átomos en movimiento» y de la «faja luciente que desaparece veloz». Este poema termina diciendo que «mientras el sol oscila» y «tiende pálidos velos», «tiñe de fuego colinas» y «el horizonte de luz» (*P. de J.*). En este último pasaje se ve claramente el paso desde la zona de la abstracción teórica hasta el sema poético». Es entonces cuando el poeta «se levanta bañado de luz celestial». En este último nivel, el sol es «el pensamiento de oro» (*Salmo de la pluma*); el arte es «el sol desconocido / que aún no brilla fulgente y encendido (*E. y P.*); la musa «alza su tirso de rosas / bajo el sol de la eterna armonía» (*Pórtico*). El sol saldrá «en un triunfo de lirás (*Salutación del optimista*) y el poeta bañará «el alma en luz libre» (*Dilucidaciones*). El sol es «el padre teogónico», «triumfante en

⁹ DAVID DAICHES: *Critical Approaches to Literature*, Norton, 1956.

el trágico / vencimiento de las sombras» (*Canto a la Argentina*); los jardines de ideas son «jardines de sol» (*A Santiago Rusiñol*). En todos estos versos se define el *sema sol* con términos poéticos. La descomposición del componente semántico se verifica en un proceso ascendente. Las sucesivas referencias al sol transparentan la intención del poeta de acercarse a una atmósfera enteramente luminosa. Por esta razón podríamos decir que el poeta trata de encontrar la esencia de la poesía en la luz. Rubén Darío quiso hacer de la poesía un instrumento de irradiación luminosa. La referencia al sol se determina con relación a la luz que ilumina la mente. El lenguaje solar de la poesía de Darío anuncia un *sema* casi único que es la luz.

d) *La cobertura léxica*

En su famosa definición de la poesía, el marqués de Santillana indica la necesidad de presentar las ideas poéticas bajo «fermosa cobertura»¹⁰. En el análisis que estamos haciendo, esa «fermosa cobertura» está constituida por las palabras por las cuales se expresa el *sema* de la luz. A los ejemplos anteriores se pueden agregar otros tomados de la mitología:

*Del firmamento, la región vacía
cruza Febo entre mil reflejos suaves
(Naturaleza)*

*Bajo los oros
que vierte el hijo de Hiperión
(Palimpsesto)*

*Foibos, triunfante en el trágico
vencimiento de las sombras
(Canto a la Argentina)*

El mismo *sema* de la luz reaparece en las metonimias siguientes: «El tirso de alabastro de la etérea región» (*Salmo de la vida*); «El conductor del carro / de la mágica ciencia» (*Helios*); «el diamante que prefiere la Argentina» (*Canto a la Argentina*). En otros poemas encon-

¹⁰ J. AMOR DE LOS RÍOS: *Obras de don Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*, Madrid, 1952; J. B. TREND: *Marqués de Santillana Prose and Verse*, Oxford, 1940.

tramos metáforas que tienen como término de referencia el fuego: «Cuando el sol en el ocaso apenas arde» (*Ella*); o el rostro de una persona amada: «El sol asomó / la faz pura y soberana» (*Desengaño*); o el imperio de un monarca: «Del gran sol en el cálido reino»; o un amante: «¡América hermosa! El sol te besa...» (*El porvenir*); o hace referencia al dominio de lo sagrado y milagroso: «Bendito el calor sagrado / que hace reventar las yemas» (*Primaveral*).

e) *Categorización semiótica*

Evidentemente, hay unidad de referencia en todas estas denominaciones, puesto que todas representan distintas connotaciones de la luz solar. Pero esta unidad es en cierto modo horizontal. Si se estudian los contextos referenciales se nota al punto que el sema solar puede ser jerarquizado dentro de una serie categorial que va desde el objeto material, o el sol-astro, pasa por el concepto de tipo cultural y social, el sol-emblema, y llega hasta los conceptos de índole filosófica y teológica. Veamos algunos ejemplos:

*El astro eterno luce; glorifica
la voz de lo inmortal su excelsa llama.
(El porvenir)*

Los dos niveles a que mira el poeta son el de la luz material y el de la luz inmortal. Los dos niveles están entrelazados por la «excelsa llama» del sol. Con este pensamiento como antecedentes podemos interpretar los versos del *Poema de otoño*:

*Nuestro cráneo guarda el vibrar
de tierra y sol.*

No me parece que estos versos quieran decir que el cerebro guarde la luz como la guardan las plantas. La vibración que guarda el cerebro es «el ruido divino» de que habla el poeta en *Helios*, o sea, es la inspiración artística.

Podemos situar en tres categorías los semas solares: 1) el nivel físico perceptible sensorialmente; 2) el nivel metafísico inteligible por el discurso; 3) el nivel estético sensible por medio del lenguaje de la emoción. Con esta base la lectura de los versos del *Poema de otoño* adquiere un nuevo sentido:

*Goza del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
gozad del sol, porque mañana
estaréis ciegos.*

En este «gozad del sol» no se trata del *carpe diem* hedonista, como entiende Arturo Marasso¹¹, sino que se sugiere un abrir la sensibilidad hacia la fruición de la claridad solar como medio para descifrar el significado superior de los objetos. La «luz de los fuegos solares» es la luz de la «eterna armonía», es el «ruido divino» del ritmo del arte, y es la vibración universal del amor. En esta línea de sentidos organizados por categorías creadas por el poeta se deben interpretar las referencias al sol que tanto abundan en la poesía de Darío. En el *Canto a la Argentina* invoca al sol para que «ilumine el advenimiento / del creciente pensamiento». Estos versos no tendrían sentido si no se pusieran de base de la componente semántica las anteriores categorías. En Rubén Darío, la luz solar tiene una carga semántica que comprende múltiples sentidos. La iluminación del mundo por la luz solar corre paralela con la iluminación de la inteligencia por la inspiración; con el entusiasmo de los juegos olímpicos; con el honor de las leyes y con la conservación de la paz como armonía en el orden. El sol es el «ritmo» que hace cantar «el bosque sonoro» con el grito de alegría:

*¡Alegría, alegría! El sol, rey rubio,
cruza el azul con su diadema de oro,
y va en el aire el ritmo y el efluvio
canta el bosque sonoro.*

(Laetitia)

2. LAS TRANSFORMACIONES SEMIOTICAS

Lo que hace el poeta con los signos que logra construir es lo más importante en el quehacer poético. Por medio del componente semiótico las palabras que emplea el poeta adquieren nueva luz. La referencia aparece revestida de múltiples apariencias. La habilidad del poeta consiste en emplear esa «apariencia poética» para construir con ella el mundo de la poesía. Como es lógico, tiene que partir de la terminología tomada del mundo de la percepción. De allí en adelante debe

¹¹ MARASSO, *op. cit.*

partir la construcción del mundo que llamaban los antiguos preceptistas, «el mundo del fingimiento» y que hoy se lo llama el mundo de los signos trasladados en el teclado semiótico. Esc trasladar los signos en la escala polifónica de la poesía es el punto que tenemos que aclarar ahora. Las palabras que emplea el poeta, en cierto modo recorren escalas cromáticas en las que entran elementos eróticos, míticos, folklóricos, históricos y metafísicos.

a) *Erotización del sol*

El sol que «calcina la costa» es, al mismo tiempo, el signo del amor. Desde muy temprano empezó Darío a emplear el sol como término amatorio:

*Si el sol, Herminia, te contemplara,
en su rauda carrera se detuviera.*

(Serenata)

Esta erotización del sol se hace más trascendental cuando dice que el sol «besa a América» (*El porvenir*). La mujer es «la hermana del ígneo astro» (*Pensamiento de otoño*). El amor mismo «está lleno de sol» (*Divagación*). Venus, la diosa del amor, y el sol «hacen nacer mil rosas» (*Marina*).

b) *Mitificación del sol*

La mitificación del sol no es un producto de la imaginación de Darío. Sigue en este punto la llamada «tradición occidental», que reconoce como suyos los mitos creados en Oriente y transmitidos por intermedio de la tradición literaria griega¹². Es casi un lugar común llamar al sol Febo, o Apolo, o el hijo de Hiperión. Mencionar el sol valiéndose de otros denominativos es casi salirse de la tradición occidental o, al menos, no seguir el llamado «lenguaje poético». No se puede, de ningún modo, decir que Darío es un «poeta mítico». El no creó ningún mito. Las referencias míticas que se pueden hallar en su poesía

¹² I. FONAGY: «Le langage poétique», *Diogène*, 5, 1955, págs. 72-113; NORTHROP FREY: *Anatomy of Criticism*, Atheneum, 1965, págs. 131-239; MAX J. HERZBERG: *Myths and Their Meaning*, Boston, 1962; GEORGE WHALLEY: *Poetic Process. An Essay on Poetics*, Cleveland, 1967; I. A. RICHARDS: *Op. cit.*, páginas 214-223.

se quedan en la superficie. Nunca la mitología alcanza a entrar en la medula de la poesía rubendariana. La mejor prueba que se puede dar es mostrar cómo continuamente el mito y la realidad se mezclan entre sí, se entrecruzan y embarazan de tal modo, que mito y realidad no alcanzan a definirse independientemente. De la parte del mito, encontramos las denominaciones mitológicas; de la parte de la realidad, los «reflejos suaves», «la región vacía», como en estos versos del poema *Naturaleza*:

*Del firmamento, la región vacía
cruza Febo, entre mil reflejos suaves.*

Pero también se dan pasajes contruidos con elementos más estrictamente míticos, como estos versos del poema *Palimpsesto*, en que aparece Hiperión con sus famosos bueyes:

*Cuando los toros
de las campañas, bajo los oros
que vierte el hijo de Hiperion
pasan mugiendo...*

La denominación mítica que más le gusta a Darío es «Helios». Así titula un poema en que llama al sol «padre del arte», como Cervantes había llamado al sol «padre de la Poesía»¹³. El aparato mítico de este poema lo constituyen los «caballos de oro», el «argentino trueno», «las águilas» y el «triumfo sobre el miedo». Helios es quien «puebla de amor la conciencia», «riega todas las artes» y hace «volar la psique cierta de la verdad del sueño».

En la cosmogonía americana, el sol constituía uno de los mitos principales, por medio del cual explicaban la marcha del cielo y la fertilidad de la tierra. Rubén Darío desconoció esa hermosísima mitología. Solamente menciona «el sol incásico» en el *Canto a la Argentina*. En el poema en que narra el origen del poder de Tutecotzimí las referencias al sol están tomadas de las categorías de la percepción: el sol se levanta del «florestal sonoro»; el sol hace brillar el carcaj; y «las flechas oscurecían el sol». Esa carencia de mitos cosmogónicos americanos era parte de las razones por las cuales Rodó no consideraba a Darío como el poeta de América¹⁴.

¹³ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, pág. 45.

¹⁴ JOSÉ ENRIQUE RODÓ: «Rubén Darío», en *Obras completas de J. E. R.*, Madrid, 1967, págs. 169-192.

c) *Heroización de los signos solares*

Los mitos solares fueron los que inspiraron los signos heroicos relacionados con el sol¹⁵. El sintagma más conocido es el «sol de la victoria». Darío lo emplea en el poema *La Unión Centroamericana*. Otro sintagma heroico es «el sol de la gloria». Rubén Darío hace aparecer la gloria del Cid como el sol que hace ver «el alma de acero de Tizona» (*Cosas del Cid*). En el poema *La marcha triunfal* no hay duda ninguna de que es al sol de la gloria heroica al que «saludan con voces de bronce las trompetas de guerra que tocan la marcha triunfal». La gloria heroica de los guerreros es análoga a la gloria, «sol sin poniente» (*Trébol*), de los poetas. Por eso dice Rubén Darío a Charles de Soussens:

*Que la América escuche tu noble melodía
y a Suiza, Buenos Aires pueda enviar algún día
tu cabeza lunática coronada de sol.*

Los héroes de la libertad, como Garibaldi y Mitre, son «almas de diamante / hechas de libertad y nutridas de sol» (*Garibaldi y Mitre*). América tiene su símbolo de gloria solar en el águila y la gloria del mundo hispanoamericano tiene su símbolo en el cóndor. Las dos aves simbólicas «miran al sol» porque representan a pueblos que aspiran a la gloria heroica.

d) *Poetización del sema solar*

Todo el proceso semiótico que estamos analizando constituye en sí mismo la poetización del sema solar. Pero en este aparte quiero destacar el contenido estrictamente poético y lírico de los elementos estudiados hasta aquí. Considero como signo esencialmente poético el que hace referencia al mundo de la imaginación y de la emoción. Es rigurosamente poética la expresión en la que la liberación de la mente llega a su máximo grado¹⁶. El poeta dice sus sentimientos sin sujetarse a limitación alguna. Expande o depura los signos que crea a gusto. Se siente dueño de los recursos de la expansión y domina el contenido

¹⁵ PEDRO SALINAS: *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948; ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Rubén Darío, poeta*, Madrid, 1960; DOLORES A. SWANN: «Introducción» a la *Antología poética de Rubén Darío*, Nueva York, 1969.

¹⁶ HARK LINENTHAL: *Aspects of Poetry Modern Perspectives*, Boston, 1963.

que encierra en ellos. Elimina las redundancias que quiere. Hace estallar el universo entero en una gota de rocío. O ve una visión divina en un fenómeno de la naturaleza, como en estos versos de Darío en los que se describe la salida del sol:

*La aurora triunfal
su peplo de oro
y el cesto de rosas que riega en la tierra
y el mar*

(Lieder)

Abandonando el territorio de lo perceptible, el poeta se aventura a la visión de lo que presiente más allá de lo visible. Junta los datos de la experiencia con los textos sagrados de otros tiempos y logra síntesis representativas de la cosmovisión:

*El verbo es luz y Dios es luz brillante...
Tu luz hiere mi frente
como las cumbres el rosado Oriente...*

(Epístolas y poemas)

En este punto es cuando el poeta se siente «dueño de soles y señor de mundos» (*El porvenir*). El sentido del arte como superación parece venir de la contemplación de la luz solar. La poesía es:

*La isla en que detiene su esquife el argonauta
y la sirena va a ver el sol*

(Coloquio de los Centauros)

Como resultado, la poesía, «casi desnuda en la gloria del día», «alza su tirso de rosas» «bajo el sol de la eterna armonía». Por esa plenitud vital y luminosa, el poeta quiere hacer del alma «una fuente sonora» (*Cantos de vida y esperanza*). Transforma la visión del mundo. Ya no es un espectáculo naturalista, sino un cosmos sonoro. En él se oyen los coros apolíneos de un «triumfo de liras» (*Salutación del optimista*). Los versos corren «llenos de sal marina/y calientes de sol» (*A Remy de Gourmont*). La poesía es calor y luz, o sea, Rubén Darío se sitúa en el mundo que podríamos llamar de la *poesía solar*.

e) *Musicalización del sol*

Sorprende en el poema *Helios* la expresión «ruido divino». Extraña idea de un «sol sonoro» que recorre el firmamento azul. Este sol musical es el padre de la eterna Armonía. Cervantes lo llamaba «inventor de la Música»¹⁷. Para Rubén Darío el «trotar de los caballos de oro» es lo que «activa» la música del verso. Por otra parte, la cuadriga solar «despierta el instrumento sacro». Los versos son «ruidos divinos». Esta visión del sol como «ruido divino» y «manantial de versos sonoros» es una de las más bellas intuiciones poéticas de Darío. El mismo se dio cuenta de que esta intuición no podía ser mantenida, sobre todo ante los hombres «que no saben nada», porque están sumergidos en el «sueño». Por ese motivo, después de cantar «el ruido divino» del «ritmo universal» se calló para siempre. Solamente en *Programa matinal* volvió a mencionar casi tímidamente al «sol sonoro». Son muy pocos los hombres que tienen el privilegio de sentir «la sonoridad de la luz». Pero es un hecho que la luz es armonía, o sea, es música.

f) *Signos poéticos tomados del folklore*

Dentro de la semiótica poética del tema solar, Rubén Darío introduce elementos folklóricos, no muchos, por cierto, que parecen destinados a dar gracia al contenido poético. Estos elementos están sacados del abundantísimo minero del folklore español. Es el «sol y salero» de las andaluzas:

*
*Sol y salero
 que tenía
 esta María
 foco de mis ilusiones
 (María)*

Y es «el sol dorado de manzanilla» en el que se expresa el gozo de vivir de las gitanas cuando cantan la seguidilla:

*Que bajo el sol dorado de manzanilla
 que esta azulada concha del cielo baña,
 polífona y triunfante, la seguidilla
 es la flor del sonoro Pindo de España
 (Elogio de la seguidilla)*

¹⁷ CERVANTES: *Loc. cit.*

g) *La filosofía del sema solar*

Rubén Darío no fue un poeta filosófico. El mismo se reconoce como poeta «sensitivo». Pero, a pesar de esta confesión, en muchos poemas sale a flote una cierta filosofía epicúrea. No se necesita ser filósofo para expresar un sentir filosófico. La filosofía de Rubén Darío es muy del siglo XIX y muy latina. Se la encuentra en versos como *Lo fatal*, en los que expresa «el dolor de la vida consciente». Es posible analizar estos versos en términos de Schopenhauer. Pero también se puede ver en ellos el pensamiento de Miguel Ángel¹⁸.

Dejando a un lado estas consideraciones de un tipo que no es el que tratamos, es posible analizar filosóficamente algunos pasajes en los que el sema solar se proyecta a profundidades trascendentes. En el *Coloquio de los Centauros* encontramos estas palabras en boca de Folo:

*El biforme ixionida comprende de la altura,
por la materna gracia, la lumbre que fulgura,
la nube que se anima de luz y que decora
el pavimento en donde rige su carro Aurora
y la banda de iris que tiene siete rayos
cual la lira en sus brazos, siete cuerdas...*

El misterio de la luz es lo que comprende este centauro. Ese misterio tal vez consiste en el nacer el sol con el día, o en el regreso del sol en la primavera, o en la luz nocturna de las estrellas y de las auroras boreales. Ese «misterio de la luz» lo revela la tierra en la que se despliegan los siete colores de la «banda del iris». La tierra es la reveladora de «la lumbre que fulgura» en las nubes y en el arco de la lira. El misterio de las cosas es un problema relacionado con la luz y con la interpretación en términos humanos de los fenómenos naturales, como es el caso de asemejar las auroras boreales al «polo coronado de cándidos cabellos». Esa mezcla de terrenalidad y de humanidad es lo que parece explicar Darío en este poema. Por eso afirma un poco más adelante, al descubrir el nacimiento de Venus:

*Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa
con la marina espuma formara nieve y rosa,
hecha de nieve y rosa nació Anadiomena*

¹⁸ AMADO ALONSO: *Op. cit.*; R. BENÍTEZ: «Schopenhauer en *Lo Fatal*», *Revista Iberoamericana de Literatura*, 80, págs. 507-512.

El mismo tiempo, esa misma mezcla de terrenalidad, humanidad y divinidad es lo que constituye la esencia de la poesía. Folo y Quirón, los dos centauros que representan el mito poético, muestran la esencia oculta de la poesía como luz solar, rumor de selva y cuerpo de mujer. Orneo sintetiza estos conceptos cuando exclama «Yo comprendo el secreto de la bestia». El poema termina cuando Apolo se acerca al meridiano; el Océano repite los «truenos prolongados»; ha nacido Venus y los centauros se alejan. La fábula de este poema tal vez se explica solamente en términos de la filosofía sacada del semá sol-luz-vida.

Esta misma interpretación del misterio de la vida en términos de luz y de amor se encuentra en el poema *El reino interior*. En esos versos dice:

*Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña.
La vida le sonríe rosada y halagüeña:
Y exclama: ¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!
Se diría que el mundo está en flor; se diría
que el corazón sagrado de la tierra se mueve
con un ritmo de dicha; luz brota, gracia mueve...*

En este tracto poético, la luz «brota» y la gracia «llueve» delante del alma prisionera en el tiempo. Los dos verbos «brotar» y «llover» muestran al poeta sensitivo que ve la luz brotar como una fuente y la gracia llover desde los cielos. Pero no hay que olvidar que el alma «ha salido» a la ventana. Eso que está diciendo, que el mundo «está en flor», que el día «es fragante» puede tener otro sentido. Es la visión interior, el contemplar las cosas desde un punto de vista trascendente. En el *Poema de Otoño* encontramos una explicación de esta visión. El poeta dice que «el cráneo guarda el vibrar del sol» y

*En nosotros la vida vierte
fuerza y calor.
Vamos al reino de la muerte
por el camino del amor*

El alma del poeta es un cofre en el que la naturaleza guarda sus tesoros de luz, de vida, de calor y de amor. Osea, el semá solar se extiende hasta casi comprender la totalidad de la vida humana.

En síntesis, Rubén Darío creó lo que se podría llamar la poesía del semá solar. En una sola estrofa sintetizó las transformaciones que

efectuó con el sema solar. Esa estrofa constituye el núcleo central del *Canto a la Argentina*:

*¡Oh sol! Padre teogónico,
sol simbólico que irradias
en el pabellón ¡Sol salomónico
y helénico, lumbre de Arcadia,
mítico, incásico y mágico!*

*Foibos, triunfante en el trágico
vencimiento de las sombras;
Tabú y Totem del abismo.*

*¡Oh sol! que inspiras y asombras,
ilumina el advenimiento
del creciente pensamiento...*

Esta visión comprende la cultura hebrea, griega, incásica y, en cierto sentido, argentina. Parece anunciar el nacimiento en América de una cultura que conjuga todos estos elementos. «Las generaciones solares» de América parecen anunciar el advenimiento de esa cultura.

3. ISOTOPIAS SEMIÓTICAS: VERLAINE

La lectura total de la obra poética de Rubén Darío y de Paul Verlaine confirma la hipótesis sostenida en esta investigación. Hemos escogido como lectura isotópica la obra de Paul Verlaine porque este poeta francés tiene muchos puntos de contacto con Rubén Darío en el dominio de los elementos semióticos¹⁹. Creo que estos elementos están fuera del campo de las técnicas estilísticas y no se pueden considerar como puntos de influencia o de imitación. El caso es que el tema solar presenta en Verlaine y en Darío puntos nodales comunes señalados por la confluencia de tiempo, lugar, filosofía, estética y estructuras poéticas.

Como en Darío, en Verlaine nos encontramos con «soles tristes». En Verlaine se trata de la «solemnidad doliente de los ocasos» (*L'an-*

¹⁹ En varias partes de sus escritos reconoce Rubén Darío la influencia de P. Verlaine y la admiración que tenía por él. En el *Responso a Verlaine* empieza con este apelativo: «Padre y maestro». Nota: Cito en español los versos de Paul Verlaine traducidos directamente de *Oeuvres Complètes*, París, 1930.

goisse); la «melancolía del poniente» (*Soleils couchants*), en que se mezclan «recuerdos y crepúsculos» (*Crépuscule du soir mystique*). En el poeta de París se adivina una cierta ironía contra la luz solar. En *Paysage* habla de «un sol chato que embadurna la llanura con sus rayos». En Darío no se da nunca esta especie de ironía. Lo que para Verlaine era ironía dolorosa, para Darío era melancolía trágica. El sol que «embadurna la llanura» en Verlaine es el «enfermo que camina al cénit» en Darío.

Verlaine insiste en los amaneceres y en los atardeceres como momentos de inspiración. «El sol matinal calienta dulcemente» (*La bonne chanson*). Esta «dulce claridad» acaricia el sueño de felicidad de la joven que se mece en los recuerdos amorosos mientras el sol la despierta. Esa misma luz matinal que «alumbraba el jardincito» (*Poèmes saturniennes*) se convierte en la libertadora de las pesadillas:

*Quitame el sueño
y esa pesadilla triste
a toda luz y a pleno sol
(Soneto XII)*

Verlaine habla de «un baño de sol» como de una experiencia mística. El sol de mediodía es el «cómplice» de la alegría del poeta. El sol espléndido es «amable al hombre y proclama a Dios» (*Jadis et Naguère*). Este sol es casi un compañero del hombre en el trabajo.

*Trabaja, viejo sol, por el pan y por el vino
porque alimentarás al hombre con el fruto de la tierra
(Sagesse)*

Pero es el sol del atardecer el que más conmueve a Verlaine.

*Una blancura débil
derrama sobre los campos
la melancolía
de los ocasos
(Soleils couchants)*

La luz del atardecer tiene revelaciones místicas. La claridad del crepúsculo vespertino

*se enrojece y tiembla en el horizonte ardiente
como la esperanza
(Crépuscule du soir mystique)*

Es innegable que el poeta se complace en esos ocasos sanguinolentos en los que «un sol ya menos ardiente brilla en un cielo/ ya mucho menos denso». «El horizonte ensangrentado» del *Angéus du matin* es el escenario también de «la hora manchada» de *Luxure*. La puesta del sol es el momento de los grandes contrastes. Y la voz del poeta «sube de la tierra cuando el sol declina». La noche, en contraposición, es el tiempo de la reparación:

*Que una luna muerta dé luz suficiente
para expiar los soles pasados
Para expiar los soles pasados*
(Don Juan pipé)

En conclusión, Verlaine siguió emocionalmente el ciclo cósmico de la luz e hizo de esta experiencia materia poética. Sintió la presencia solar como el centro de la emoción poética:

*La tierra, el mar, el cielo todavía puros
y jóvenes que el sol bañaba en luz de oro
poderosa...*
(Prologue)

El sol es el que hace al bosque un escenario de inspiración lírica. En *Nevermore* habla de un «bosque al que arrojaba sus dardos monótonos el sol». La primavera es hermosa porque tiene un «bello sol que acaricia» (*Sub urbe*). Allí ve el poeta «los viejos muros bajo los rayos del sol joven» (*Sagesse XX*). La alondra «está llena de sol y de libertad». Hay «montones de piedras escandalosas y blancas/ donde se enfierece el sol como en un país conquistado» (*Sagesse XVI*). Desde París ve «las colinas sobre las cuales ha nacido un nuevo sol» (*Paris*).

Dentro de este universo solar, España es la tierra «heroica bajo el sol y loca bajo la luna» (*A Charles Maurice*). En España, como en París, «el sol siempre arroja su polvo de oro en algún hueco» (*Sagesse*). Los poetas son «cálidos y risueños» porque «aman alegremente y francamente» (*Chanson pour Elle*). El sol, en efecto, hace de marco a las aventuras amorosas. El sol es el amante joven que acogen las jóvenes. O es el trabajador del cielo que hace el pan y el vino. O es el símbolo místico de Cristo. Finalmente, el sol forma parte del aparato folklórico:

*El castillo muy blanco
adornado al flanco
con el sol poniente*

(Sagesse)

El proceso semiótico del sema solar como elemento poético no es igual en Paul Verlaine y en Rubén Darío. La diferencia radica en la experiencia vital del sol. En Darío esta experiencia comprendía el sol del trópico americano, entre las selvas y los mares. En Verlaine, era el sol templado de las primaveras de París. Estas diferencias revelan por qué determinados elementos emocionan a uno y a otro poeta. Hasta se puede decir que el sabor de la poesía tiene algo que ver con la luz. En Verlaine, está llena de ironía agridulce:

*Despótico, aburrido, inodoro, el estío,
como un rey perezoso que preside un suplicio,
se estira por el blanco cielo cómplice
y bosteza...*

(Allégorie)

Rubén Darío, en cambio, quiere ver «un triunfo de lirás» (*Salutación del optimista*) en la playa donde «la sirena va a ver el sol» (*Coloquio de los Centauros*), porque el sol es «el conductor de la mágica ciencia» y su «luz radiante y vivida enciende el corazón» (*Helios*).

Las homologaciones que pueden establecerse entre Verlaine y Darío, dentro de la isotopía solar, parecen conducir al hallazgo de un estructuralizador sémico, constituido por la luz. En ella está la potencia no restringida y la determinación co-ocurrente de la poesía. O sea, es la luz la que inspira al poeta y le muestra los objetos de inspiración.

Para una mayor comprensión de estas características estructurales, hay que recurrir al mecanismo estilístico de la poesía. Habría que reconocer en estos dos poetas un cierto «regulador ecológico» de la variante psicológica. Una sensibilidad permeada por distintas influencias se consolida y unifica por razones de naturaleza dinámica. Dentro del conjunto de expresiones y contenidos de la poesía, el tópico solar entra como predominante. Queda solamente por investigar lo que cada poeta crea como aporte al lenguaje y al contenido de la poesía.

Es evidente que en la poesía de Rubén Darío entran como aportaciones del sentido del sema solar las experiencias que él vivió en Centroamérica, en Chile, en Argentina, en España, en París y en Ma-

llorca. Por este motivo, el icono sol tiene múltiples derivaciones²⁰. La manera como el poeta integra todos los elementos de su experiencia vital en la forma poética que crea es lo que tiene más importancia para el crítico. De aquí la necesidad de explorar las circunstancias de lugar y de tiempo antes de analizar los contenidos estéticos de la poesía. Al mismo tiempo, no cabe duda de que es importante determinar las diferencias dimensionales de los distintos niveles semióticos. Este último paso es el que hemos tratado de dar al analizar el contenido semiótico de la poesía de Rubén Darío y al tratar de encontrar las isotopías que son evidentes en las obras poéticas de Darío y Verlaine. No es posible, en esta etapa de la investigación, hallar el modelo atencial correspondiente a cada uno de estos dos poetas. Pero es posible encontrar las recurrencias jerárquicas y categóricas.

Entre Rubén Darío y Paul Verlaine es posible hallar líneas de unión o clasemas de naturaleza semiótica, basando el análisis en reglas de presencia-ausencia, cerrado-abierto, separado-junto, ironía-analogía y mito-realidad. Por la primera regla, hallamos que en ambos se encuentra el sol como presencia actuante de la poesía. Por la segunda, vemos que Verlaine es un poeta abierto a los ciclos cósmicos de la naturaleza y a los procesos éticos de la mente; Rubén Darío, por su parte, es un poeta abierto al ambiente interno con intensos tonos sensitivos. Por la tercera, Darío no separa el tema solar del sema poético. Hace de ambos un solo haz semiótico. En cambio, Verlaine no separa el sema solar del sema místico. Lo sagrado y lo solar se juntan en la poesía de Verlaine. Según la cuarta regla, Verlaine se sitúa en el lado de la ironía, en tanto que Darío se coloca en las construcciones analógicas que edifican un mundo interior a semejanza del mundo exterior. En fin, por la quinta regla hallamos que el sema solar rubendariano se enriquece con los mitos de la antigüedad clásica, a la vez que el sema solar verlainiano se sitúa en el dominio de las experiencias afectivas, relacionadas con los ciclos de la naturaleza. Para ambos poetas, la presencia solar abre nuevas dimensiones de expresión y de contenido. El poeta recorre un periplo que da la vuelta en torno de la realidad para medir sus distintos grados de iluminación y de interiorización. La poesía es una singladura entre el mito y la realidad. El viaje a la poesía se da entre estos dos puertos.

²⁰ W. K. WIMSATT: *The Verbal Icon, Studies in the Meaning of Poetry*, Noonday, 1960.

CONSIDERACIONES FINALES

En este análisis no se puede dejar de un lado lo que constituye los universales de la cultura. El proceso de la creación poética se ajusta en mucho a los principios de la creación de la cultura. Los poetas se lanzan a la creación de conjuntos semióticos con elementos sacados de la realidad. Por otra parte, este proceso es semejante también a la creación de medios de comunicación por medio del lenguaje. Ambos procesos experimentan convergencias en las expresiones, tales como: *oro solar, luz de oro, circundado de oro*; y divergencias en el contenido, como *sol heroico, sol que trabaja, sol triste*. Todos los poetas se hacen conscientes de sus limitaciones. Pero al final llegan todos a una meta común que es la expresión de la emoción doblada con identificaciones cósmicas: *sol de la alegría, sol y salero* (Darío), *expiar los soles pasados* (Verlaine). Creencias artísticas, ideologías estéticas, habilidades verbales, invenciones rítmicas, son terrenos comunes en la poesía. Pero el dominio de los recursos semióticos y el sentido de los semas poéticos es algo que no sale del dominio personal. Entre los semas poéticos y los símbolos oníricos hay un paralelismo profundo. El analista de la poesía podrá descubrir un cierto *continuum* entre los poetas de una época, o de una región, si cala su mirada hasta los más profundos niveles semióticos en los que ya no cuenta el vocabulario ni las imágenes retóricas. Ese *continuum* que pone en series de desarrollo los signos poéticos constituye la visión cósmica de cada pueblo y de cada época.

Esto nos conduce a afirmar que dentro de la experiencia del fenómeno luz, ya sea dentro del mundo físico, ya como experiencia mental, es mucho más lo que es común a todos los hombres que lo que los separa. Desde los mitos griegos, que personificaron en distintos dioses los fenómenos luminosos, hasta los modernos poetas que hablan de «átomos en movimiento», se puede trazar una línea continua de convergencias y divergencias semióticas, sobre todo cuando se trata de transcripciones verbales de experiencias de visión. Los místicos son los técnicos de la visión interior, como los físicos son los técnicos de la visión exterior. Ambos emplean el verbo «ver» con distintas connotaciones. Los místicos y los físicos «ven» lo que no está a la vista de los demás mortales. Hoy día se tiene la impresión de que son más misteriosos los técnicos de la física que los poetas místicos. Pero se trata de otra clase de misterios.

Avanzando un poco más, cuando se llega a las experiencias supremas de la vida, el nacer y el morir, encontramos que los poetas de

la luz interpretan estas experiencias como fenómenos solares, amaneceres y ocasos. La *suprema experiencia mental*, la iluminación de la mente por las ideas, parece también incluida dentro de la terminología del *sema de la luz*. Los poetas, si no son los inventores, al menos son los reveladores de las más grandes experiencias luminosas. El lenguaje del día y de la noche ha servido para declarar muchos fenómenos de iluminación. San Juan de la Cruz hablaba de «noche oscura»²¹. Verlaine se refiere también a la noche de donde sale la luz:

*Esta es la noche, la dura noche del trabajo
de la que saldrá lentamente, lentamente,
la obra poética, lo mismo que sale el sol
(Ep. III)*

Rubén Darío veía los pinos «sombrios, sin oro de sol», al lado de los «pinos antiguos que agitara el viento / de las epopeyas, amados del sol».

En conclusión, el análisis del proceso semiótico de la poesía en Rubén Darío y en Paul Verlaine conduce al reconocimiento de una nomenclatura solar que expresa la experiencia de la luz en sentido estético. El andamiaje verbal de la poesía lleva dentro una estructura apofántica que revela la visión interior del poeta. La poesía no es información ni es comunicación solamente. Es creación, como su nombre indica. El signo poético es el resultado de un proceso de búsqueda y de intuición. Las palabras sirven como de señales para abrir el paisaje interior. Lo soñado y lo sentido se unen y se complementan en la arquitectura poética para construir un mundo nuevo²². El proceso semiótico de la poesía es un movimiento de acercamiento al reino de lo que es puramente significativo. El lenguaje poético es un código de referencias a la realidad interiorizada que, en muchos casos, no es la misma realidad material. El sol de la poesía no es el mismo que el de las playas de verano. Tal vez la poesía sea solamente un contemplar extático la totalidad de la experiencia expresada en símbolos. Descifrar el código poético es la máxima aspiración del que aspira a hacer el análisis semiótico de las obras poéticas.

LUIS PÉREZ BOTERO

Univ. of Saskatchewan (Canadá)

²¹ E. A. PEERS: *St. John of the Cross*, Cambridge, 1932.

²² J. C. COQUET: «Combinaison et Transformation en poésie», *L'Homme*, 1969, págs. 23-41; HUGO FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna de Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, 1974; NORMAN CHARLES: *Poets on Poetry*, Nueva York, 1962; STEAD CIK: *The New Poetics Yeats to Eliot*, London, 1967.