

EL SECRETO DE LA SATIRESA EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO

JOSEPH A. FEUSTLE, JR.

"Ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira,"¹ tal es el secreto de la satiresa de Darío. Este secreto entraña la resolución de contrarios ya clásicos en la literatura y la psicología: lo irracional (Pan/Dionisio) y lo racional (Apolo)² y apunta hacia un problema básico de la psique de Darío, su escisión en polos opuestos.

El gran poeta-crítico Pedro Salinas ve a Darío escindido entre lo "fáunico" y lo "angélico."³ Por medio de su doble ficticio, Benjamín Itaspes, da la inconclusa novela autobiográfica *El oro de Mallorca*, verdadero documento autoanalítico, Darío se nos presenta dividido entre deseo erótico y deseo religioso: "hasta en el templo y en el instante de plegaria, llegaba a perturbarle y hacerle sufrir ideas de negación, de pecado, visiones de un erotismo imaginario, ultranatural y hasta sacrílego."⁴ Esta misma visión se repite en su poesía. En el poema "El reino interior" (603-5), la psique de Darío oscila entre virtud, las siete virtudes, "doncellas vestidas de blanco," y pecado, los siete pecados capitales, "rosas sangrientas." Ante esta polaridad el poeta no escoge ni virtud ni pecado sino que busca su resolución en una síntesis: "—¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos! / —¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!" (605). En otro poema de desdoblamiento y significado místicos, "La fuente" (615-6), Darío se asoma a la fuente interior cuyas aguas sacian su "sed ardiente," fuente sólo asequeble tras un proceso catártico cuya entrada guardan "siete panteras: / son los Siete Pecados las siete bestias fieras." En su reciente estudio, Saúl Yurkievich enumera varios contrarios que sirven de polaridad para el poeta: "Darío pugna con su conciencia cristiana contra una antagonista entre ensoñación y apetitos sensuales, entre redención y culpa, entre cordura y locura, entre ascensión y naufragio, entre lo sagrado y lo profano."⁵ Nosotros creemos que estas oposiciones señaladas tanto por los críticos como por Darío mismo no son sino variantes de una más básica: la que señala su satiresa entre las corrientes dionisiacas (Pan y la flauta) y las apolíneas (Apolo y la lira).

Apolo, el luciente,⁶ es el dios racional de la medida, el ascetismo (*Nietzsche*, 961), la proporción, el mundo masculino,⁷ la locura profética,⁸ la promesa de seguridad (*Dodds*, 76), y el *principium individuationis* (*Nietzsche*, 954). Su instrumento musical, la lira, es un símbolo general de la armonía entre las fuerzas cósmicas,⁹ y su música se caracteriza por el ritmo (*Nietzsche*, 959).

Dionisio, y por extensión Pan, es el dios de lo irracional, del vino, el éxtasis y el misticismo, la orgía, el mundo femenino (*Otto*, 176), la locura ritual, la promesa de libertad de las emociones (*Dodds*, 77), la unidad primordial, el elemento letárgico (*Nietzsche*, 984) y la contradicción. Su instrumento musical, la flauta, es un símbolo general de lo erótico y su tono sugiere sentimientos femeninos intuitivos (*Symbols*, 105).

Las confrontaciones en la literatura clásica entre Apolo y la lira y Pan (Dionisio) y la flauta no dejan lugar a dudas en cuanto a la superioridad de la lira y de Apolo. Ovidio las documenta en dos episodios de su *Metamorfosis*: (1) Apolo, desafiado por el sátiro Marsias, hábil tocador de la flauta, lo vence y por castigo éste es desollado; (2) en la competencia musical entre Apolo y Pan, en la que figura Midas como juez, vence por segunda vez Apolo.¹⁰ Pese a la bien establecida superioridad de Apolo sobre Dionisio en la literatura clásica, en la poesía de Rubén Darío, cuando no buscan vencerse, lo dionisiaco y lo apolíneo buscan fundirse en una síntesis trascendental.

En la poesía de Rubén Darío, Pan se asocia frecuentemente con la liturgia católica. La plegaria rubendariana es "El Padre Nuestro de Pan," donde el poeta pide: "Danos ritmo, medida y pauta / al amor de tu melodía, / y que haya, al amor de tu flauta, / amor nuestro de cada día" (1087). Aunque menos obvia, esta misma asociación está presente en el poema "Revelación" (712-3). Aquí Darío encuentra al famoso Pan muerto de Plutarco vivo y potente:¹¹ "¡Es cierto / el gran dios de la fuerza y de la vida, / Pan, el gran Pan de la vida inmortal, no ha muerto!" Como la ya mencionada fuente de Darío, la voz de Pan le sale de su reino interior: "Y oí dentro de mí: 'Yo estoy contigo, / y estoy en ti y por ti, yo soy el Todo.'" "Un eco lejano pero seguro de la doxología del canon de la elevación menor de la misa, "Per ipsum, et cum ipso, et in ipso," la "comunión de comuniones" que se describe en este poema no se logra por el sacrificio sacramental de Cristo sino por Pan.

Frecuente en la poesía de Darío es un léxico erótico-religioso que hermana la terminología religiosa de la liturgia católica con el sexo. Así, la mujer es la "hostia" de la "amorosa misa" de Darío ("Ite, missa est," 571). Ella es el "pan divino" del poema "¡Carne, celeste carne de la mujer! . . ." (668) donde Darío dice: "La vida se soporta / tan doliente y tan corta, / solamente por eso: / roce, mordisco o beso / en ese pan divino / para el cual nuestra sangre es nuestro vino." Hostia, la mujer también es cáliz donde se bebe el sagrado vino: "Nada mejor para cantar la vida, / y aun para dar sonrisas a la muerte, / que la áurea copa en donde Venus vierte / la esencia azul de la vida encendida. / Por respirar los perfumes de Armida / y por sorber el vino de su beso, / vino de ardor, de beso, de embeleso, / fuérase al cielo en la bestia de Orlando. / ¡Voz de oro y miel para decir cantando: / La mejor musa es la de carne y hueso!" (757). El sacrificio de la misa rubendariana no sólo contiene los elementos tradicionales del catolicismo, la hostia y el vino, sino que va más lejos, hasta dar en la homofagia tan típica de los ritos dionisiacos¹² en el "mordisco" en el "pan divino" y el "sorber" el vino del beso de su "musa de carne y hueso." Sin embargo, de igual manera el pan y el vino pueden pertenecer al culto rubeniano de Apolo.

Dios protector de los poetas, Apolo es para Darío un dios trascendente e immanente a la vez. Tal es el sentido que le confiere el poema "Lírica" (764-5). En este soneto dedicado a Eduardo Talero, Darío encuentra a Apolo inmanente en el reino de la fantasía: "Eduardo: está en el reino de nuestra fantasía / el pabellón azul de nuestro rey divino. / Saludemos al dios en el pan y el vino, / saludemos al dios en la noche y el día." En el segundo cuarteto Darío le aplica a Apolo características que serán constantes en su poesía y su poética: "Todavía está Apolo triunfante, todavía / gira bajo su lumbre la rueda del destino / y viértense del carro en el diurno camino / las ánforas de fuego, las urnas de armonía." Los atributos de "fuego" y "armonía" aquí característicos de Apolo también caracterizan lo que Darío llama la "nueva Poesía." En el soneto "El cisne" Darío se refiere a la mitológica unión de Leda y Júpiter y en el terceto final dice: "bajo tus blancas alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal" (558). El soneto "Mía" presenta las mismas características, "fuego" y "armonía," aplicadas a la mujer poseída en el coito, hecha esa "mía": "Mía: así te llamas. / ¿Qué más armonía [sic]? / Mía: luz del día, / Mía: rosas, llamas" (569). Así, el "fuego" y la "armonía" caracterizan tanto a Apolo como a la poesía y a la mujer.

A pesar de la plusvalía sacramental que Darío concede a la mujer y al vino en los poemas antes citados, éstos también son motivos de tentación y pecado. Benjamín Itaspes confiesa que "tenía sus consecutivos padecimientos por do más pecado había, porque el quinto y el tercero de los pecados capitales habían sido los que más se habían posesionado desde su primera edad de su cuerpo sensual y de su alma curiosa, inquieta e inquietante" (Oro, 462). El poema "El año lírico" del libro *Azul* es quizá el mejor documento que muestra los esfuerzos de Darío por dominar las fuerzas dionisiacas del vino y la mujer.

"El año lírico" no sólo es un año poético sino, sobre todo, un año amoroso, "cuatro estaciones que son cuatro grados de amor" (Salinas, 56). La primera estación, "Primaveral," evoca un delicado amor del "mes de rosas" entre el poeta y su amada que pasean por una selva helénica repleta de luz, fragancias, ninfas, fuentes, abejas y pájaros. Es un momento idílico de "calor sagrado." En "Estival" se pasa del "mes de rosas" al "mes de ardor." Las notas ambientales dominantes son el calor y la pasión. Sale una tigresa cuyo ritmo biológico interior duplica el ambiente exterior: es su "mes de ardor." El suelo parece "rescoldo"; el sol, "inmensa llama," "tórrida lumbre." "Siéntense vahos de horno" (518). Le corresponde en deseo carnal un tigre personificado como "un Don Juan felino" y su pasional acoplamiento contagia a la selva entera: "No el [idilio] de las musas de las blandas horas / süaves, expresivas, / en las rientes auroras / y las azules noches pensativas; / sino el que todo enciende, anima, exalta, / polen, savia, calor, nervio, corteza, / y en torrentes de vida brota y salta / del seno de la gran Naturaleza" (520-1). En medio de este acto apasionado aparece el cazador, el príncipe de Gales, que mata a la tigresa. En las acciones del príncipe, Rubén

Benítez ha visto una representación "del espíritu apolíneo" porque el príncipe no se inquieta ante los tigres sino "contempla," "requiere la escopeta," "avanza," "apunta," "cierra el ojo" y "dispara."¹³ Benítez señala que "a la bestialidad selvática, dionisiaca de los tigres y la voz comprometida con ellos, se opone el cálculo y la razón del príncipe" (Benítez, 248). Nosotros también creemos que en el acto de dar muerte a la tigresa, instrumento conductor de la pasión erótica, Darío se esfuerza por anular el espíritu de concupiscencia que le consume. "Autumnal" presenta un imaginado viaje ascendente y circular del poeta y su hada que se inicia con "la cabeza pensativa" entre las "ardientes manos" y termina igual. Variantes de lo apolíneo y lo dionisiaco, el cazador y la tigresa de "Estival," la "cabeza pensativa" y las "ardientes manos" perpetúan la oposición bipolar en "Autumnal." "Invernal" recoge el desenfrenado erotismo de "Estival" y lo vuelve interior: "Dentro, el amor que abrasa; / fuera, la noche fría" (525). El poeta, unido con su amada, bendice el invierno: "El Invierno es galeoto, / porque en las noches frías / Páolo besa a Francesca / en la boca encendida, / mientras su sangre como fuego corre / y el corazón ardiendo le palpita / ¡Oh crudo invierno, salve!, / puesto que traes con las nieves frías / el amor embriagante / y el vino del placer en tu mochila" (527). Este vino es "el vino negro que la sangre enciende, / y pone el corazón con alegría, / y hace escribir a los poetas locos / sonetos áureos y flamantes silvas" (526-7).

"El año lírico" es un poema sorprendente. Sorprende por el cambio que Darío logra en el simbolismo usual de las cuatro estaciones: primavera y nacimiento; verano y juventud; otoño y madurez; invierno, vejez y muerte. "El año lírico" convierte este esquema tradicional en un año erótico de dos estaciones opuestas pero simétricas: "Estival" e "Invernal," sirviendo "Primaveral" y "Autumnal" de etapas de transición. En "Estival" el calor carnal dionisiaco del acoplamiento de los tigres es quebrado por el aire de fría objetividad apolínea del príncipe. En "Invernal," estación tradicional de la epifanía de Dionisio (Otto, 194), el arrebato dionisiaco no cesa. Frente al frío exterior, lo dionisiaco se vuelve interior y se renueva, y con su renovación, su "amor embriagante" y su "vino del placer," también trae el "vino negro" de la inspiración poética.

Cuando Rubén Darío no señala a las claras la penosa oposición entre las corrientes dionisiacas y apolíneas y su lucha por hacer triunfar lo racional sobre el dios oscuro, busca, como la búsqueda del poema "El reino interior," sintetizar estas corrientes y trascender de esta manera su oposición. Como toda trascendencia, ésta implica una catarsis preparatoria como la que se encuentra en su poema "Canto de la sangre" (595-6).¹⁴

En este poema Darío coteja diferentes instrumentos musicales con la sangre vertida en diferentes épocas de la historia: a la sangre de Abel pertenece el "Clarín de las batallas"; a la de Cristo, el "órgano sonoro"; a la sangre de los martirios, "el salterio"; a la que vierte el cazador, "el cuerno"; a la sangre de las vírgenes, "la lira"; a la que vierte la ley, "el tambor"; a la sangre de los suicidas, "el organillo." Esta primitiva orquesta de la sangre se compone

de tres grupos de instrumentos: (1) instrumentos de percusión (el tambor y el organillo, la sangre de la ley y del suicidio); (2) instrumentos de viento (el clarín, el cuerno y el órgano, la sangre de la batalla, la caza y el sacrificio); (3) instrumentos de cuerdas (el salterio y la lira, la sangre de los martirios y las vírgenes). En su combinación de instrumentos de viento y cuerdas esta orquesta duplica el secreto de la sátira: la unión trascendental de la flauta (instrumento de viento) y la lira (instrumento de cuerdas), lo cual implica, de acuerdo con el simbolismo de este poema, la virginidad, el martirio y el sacrificio.

La unión de los contrarios, la flauta y la lira, sería la síntesis de todas las musas en una, pues en la mitología clásica ellas se asocian o con la flauta o con la lira (*Mythology*, 57). En la poesía de Darío esta síntesis se da en la mujer, su "musa de carne y hueso."¹⁵ Por ella Darío trasciende la penosa escisión entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Ella no sólo es el pan y el vino, sacramento eucarístico y objeto de homofagia dionisiaca, de la misa carnal de Darío, sino también encarnación de la muerte, la deseada-deseante virgen del "Coloquio de los centauros" (578)¹⁶ cuyo

himen guarda el secreto del "femenino arcano" (576). Ella despierta en Darío el deseo erótico (del latín, *desidia*),¹⁷ el elemento letárgico dionisiaco, y le impele hacia la vida (erotismo) y le atrae hacia la muerte (castidad). La posesión de esta virgen, un sacrificio, lleva a la recuperación del arquetipo hermafrodita: "Por suma ley, un día llegará el himeneo¹⁸ / que el soñador aguarda: Cinis será Ceneo; / claro será el origen del femenino arcano: / la Esfinge tal secreto dirá a su soberano" (576).¹⁹ Por ella, a través de la muerte chica del orgasmo, Darío busca vencer la muerte.²⁰ De igual manera, el pan y el vino propiciatorios, elementos del culto de Dionisio que en "Invernal" se relacionan con la inspiración poética, también, según "Lírica," corresponden al culto de Apolo. Asimismo, los atributos de "fuego" y "armonía" corresponden en la poesía de Rubén Darío tanto a Apolo como a la poesía y a la mujer, hecha esa "mía," haciendo de la poesía y la mujer los vehículos por los que Darío trasciende la escisión de su "reino interior" entre fuerzas dionisiacas y apolíneas.

University of Toledo

¹ *Poesías completas*, 10a. ed., edición de Alfonso Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1967), p. 616. Sucesivas referencias a la poesía de Darío proceden de la misma fuente y se indicarán con el número de la página entre paréntesis.

² Mark P.O. Morford and Robert J. Lenardon, *Classical Mythology* (New York: David McKay, 1971), p. 330. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Mythology* y el número de la página entre paréntesis.

³ *La poesía de Rubén Darío*, 3a. ed. (Buenos Aires: Losada, 1968), p. 211. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Salinas* y el número de la página entre paréntesis.

⁴ Edición de Allen W. Phillips, en *Revista Iberoamericana*, 64 (julio-diciembre, 1967), p. 479. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Oro* y el número de la página entre paréntesis.

⁵ *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets Editor, 1976), p. 39.

⁶ Friedrich Nietzsche, "The Birth of Tragedy," en *The Philosophy of Nietzsche* (New York: The Modern Library, 1954), p. 953. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Nietzsche* y el número de la página entre paréntesis.

⁷ Walter F. Otto, *Dionysus Myth and Cult*, traducción de Robert B. Palmer (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1965), p. 142. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Otto* y el número de la página entre paréntesis.

⁸ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley: Univ. of California Press, 1973), p. 64. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Dodds* y el número de la página entre paréntesis.

⁹ Jorge Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, traducción de Jack Sage (New York: Philosophical Library, 1962), p. 105. Sucesivas referencias

proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Symbols* y el número de la página entre paréntesis.

¹⁰ Traducción de Rolfe Humphries (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1964), VI, 385-400 y XI, 146-93, pp. 141-2 y 263-5.

¹¹ "De defectu oraculorum," *Moralia*, traducción de Frank Cole Babbitt (Cambridge: Harvard Univ. Press, Loeb Classical Library, 1927), V, 399-403.

¹² Philip E. Slater, *The Glory of Hera. Greek Mythology and the Greek Family* (Boston: Beacon Press, 1968), p. 222.

¹³ "La expresión de lo primitivo en 'Estival' de Rubén Darío," *Revista Iberoamericana*, 64 (julio-diciembre, 1967), p. 243. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Benítez* y el número de la página entre paréntesis.

¹⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Bordas, 1969), p. 178.

¹⁵ Ver: "Balada en honor de las musas de carne y hueso" (758) y *Salinas*, 64.

¹⁶ Ver nuestra ponencia: "La muerte: la deseada-deseante de Rubén Darío," South Atlantic Modern Language Association, Atlanta, noviembre, 1976, cuyo abstracto aparece en el *South Atlantic Bulletin*, 42 (enero, 1977), p. 110.

¹⁷ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Berná: Editorial Francke, 1954), II, 139. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *D.C.E.* con el tomo y el número de la página.

¹⁸ Para la relación entre "himeneo" e "himen," ver: *D.C.E.*, II, 919-20.

¹⁹ Para la historia de Cinis (lat. *Caenis*) y Ceneo (lat. *Caeneus*), ver: *Mythology*, 351.

²⁰ Ricardo Gullón, "Rubén Darío y el erotismo," *Papeles de Son Armadans*, 46 (1968), 144.