

vés de Sigler de Huerta; lo que parece seguro es la influencia de éste en *La vida es sueño*.

Quizá, la influencia podría haber sido al revés, que *La vida es sueño* se haya escrito antes que *Las doncellas de Madrid*, terminada el 30 de mayo, 1632. Hoy se suele aceptar la fecha de ca. 1635 para la composición de la comedia de Calderón, porque, según Cotarelo y Sloman, deriva de la comedia de Calderón y Antonio Coello *Los yerros de naturaleza*, licenciada en 1634, y porque fue publicada en 1636<sup>12</sup>. Sin embargo, no veo razones terminantes en el estudio de Sloman que permitan esta conclusión, y es de notar que otros investigadores —Northup, Schevill, y de cierta manera Juliá Martínez— creyeron que *Los yerros de naturaleza* está basada en *La vida es sueño*<sup>13</sup>. Además, Hilborn, al analizar la versificación de *La vida es sueño*, le asignó la fecha 1631-32<sup>14</sup>.

Sin embargo, dos aspectos de los monólogos parecen indicar la prioridad de Sigler de Huerta. Primero, este tipo de poema en décimas con estribillo tiende a la monotonía, puesto que la segunda mitad de todas las estrofas contiene las mismas dos rimas. Sólo Calderón supera este problema variando las rimas del estribillo. Si Calderón hubiera sido el modelo de Sigler de Huerta, no se explica por qué se reduce éste a la práctica menos satisfactoria de Mira. Luego, si Mira hubiera sido modelo de Sigler de Huerta, se entiende la ausencia del pez en su serie, ya que tampoco figura éste en las versiones de Mira. Pero si su fuente hubiera sido *La vida es sueño*, ¿para qué omitir el pez, que concuerda tan bien con el desarrollo del tema? Por ahora, entonces, prefiero aceptar la prioridad de *Las doncellas de Madrid* sobre *La vida es sueño*.

HAROLD G. JONES

University of Huston.

#### UN ANALISIS DE "LO FATAL" DE RUBÉN DARÍO

"Lo fatal", los "Nocturnos", el "Poema de otoño", así como otras composiciones de *Cantos de vida y esperanza* son poemas de meditación que caracterizan la etapa madura de la obra de Rubén Darío. Expresión de una pausa reflexiva ante el problema existencial, "Lo fa-

<sup>12</sup> EMILIO COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre la vida y obras de Calderón*, Madrid, 1929, p. 150, nota. ALBERT E. SLOMAN, *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, 1958, pp. 250-251.

<sup>13</sup> GEORGE TYLER NORTHUP, "Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, by Don Antonio Coello and Don Pedro Calderón de la Barca", *RR*, 1 (1910), 411-425; RUDOLPH SCHEVILL, "Virtudes vencen señales and *La vida es sueño*", *HR*, 1 (1933), p. 191; PEDRO CALDERÓN y ANTONIO COELLO, *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, 1930, p. 23.

<sup>14</sup> HARRY WARREN HILBORN, *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, 1938, pp. 16-19.

tal" es quizás el poema más singular de esta etapa. Imprime un signo de síntesis y cambios a partir del cual se podría hacer una balanza de la poesía dariana. La prodigiosa riqueza expresiva de Darío se resuelve en este poema en una densa elaboración poética de las formas lingüísticas que, paradójicamente, transparenta con fluidez significaciones trascendentes a las cuales el solo léxico no alcanza.

El título prefigura ya una actitud de reflexión desorientada y sin esperanza. La fatalidad puede asignarse aquí a la muerte, al tiempo, a la atracción del erotismo o a la limitación de la conciencia frente al problema del origen y destino último del hombre. Éstas son las diversas interpretaciones propuestas por los críticos al abordar el poema. Entendemos que, según las instancias que lo rigen, la fatalidad del hombre es "ser consciente y desdichado", "la fatalidad de tener que pensar y partirse el alma", según las palabras de Anderson Imbert<sup>1</sup>, a lo que podríamos agregar el juicio de Marasso: "El fatalismo del poeta no es individual, no es nuestro *fatum*, es la verdad cósmica entrevista y descubierta, en sus efectos, por el hombre, por el hombre que desgraciadamente tiene conciencia de no saber nada"<sup>2</sup>.

En la estructura del poema podemos advertir tres líneas de sentido: la existencia, el padecimiento y la conciencia. Un sentimiento de angustia aparece determinando por el pesimismo absoluto ante la capacidad especulativa del hombre. Más que el dolor que toda vida trae aparejado está patente el desconcierto e invalidez de la propia conciencia.

El tema, de índole metafísica, se plasma poéticamente en un lenguaje ceñido y elemental. La escasez de imágenes y la reiteración del léxico constituyen un desnudamiento del lenguaje: por esa misma desnudez las palabras recuperan su sentido esencializador. No obstante esta economía, el poema alcanza a ser un todo complejo y perturbador, de una incertidumbre esencial por lo que se sugiere encubiertamente más que por lo que está explicitado. Creemos que esta radical complejidad proviene de la especial disposición sintáctica y gramatical, que configuran un mundo de relaciones móviles y plurivalentes. Este intrincado sistema de relaciones conforma el aspecto básico de la estructuración del poema, subyacente a una permanencia de valores léxicos y a paralelismos fácilmente perceptibles. El análisis detallado de estas relaciones, lejos de constituir una aprehensión formal del poema, se presenta como el más adecuado camino para descubrir el sentido poético en las dimensiones no reveladas por la mera sucesión lineal de un texto. Apoyamos nuestro criterio en la teoría de Jakobson acerca de la estructuración propia del mensaje verbal poético.

Nuestro análisis aspira a ceñirse a un principio de pertinencia de los elementos poéticos. Descubrimos tal condición en relaciones léxicas que determinan la permanencia de las líneas de sentido ya apuntadas.

<sup>1</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1967, p. 146.

<sup>2</sup> ARTURO MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1954, p. 278.

Pero la gramática y la sintaxis, a modo de polos dialécticos, interactúan de tal forma que todo otro elemento de estructuración poética se anuda alrededor de este juego, recibiendo de él su sentido. Así, las relaciones léxicas constituyen el primer nivel de análisis. Las transformaciones gramaticales desvirtúan el sistema ordenado de aquéllas; en el mismo sentido funcionan las partículas copulativas y causales. En niveles más amplios de estructuración encontramos un sistema de paralelismo sintáctico entre versos y grupos de versos: lo que aparece como equilibrio está también desvirtuado por su ruptura en la mitad misma del texto. Lo mismo sucede con la composición de las cuartetas, desequilibrada al final; la métrica regular, dinamizada por el ritmo cambiante y encabalgamientos inusitados; la rima constante, pero variada en las relaciones gramaticales y antigramaticales que establece.

- 1 Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
- 2 y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,
- 3 pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
- 4 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
  
- 5 Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
- 6 y el temor de haber sido y un futuro terror . . .
- 7 y el espanto seguro de estar mañana muerto,
- 8 y sufrir por la vida y por la sombra y por
  
- 9 lo que no conocemos y apenas sospechamos,
- 10 y la carne que tienta con sus frescos racimos,
- 11 y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
- 12 ¡y no saber adónde vamos,
- 13 ni de dónde venimos . . . !<sup>3</sup>

En la primera estrofa es evidente la simplicidad del léxico y de su función referencial, afianzada por la coherencia sintáctica de marcados paralelismos. No obstante, las relaciones gramaticales conforman figuras poéticas que plasman los ejes de sentido arriba señalados, con un principio de problematización que no aparece en lo enunciado.

Se observa en primer término un campo conceptual de "seres creados", puntualizado por cuatro signos nominales que implican una jerarquía ordenada de acuerdo con la concepción occidental: mineral-vegetal-animal-hombre. La seriación de esta escala, advertida por los críticos que han analizado este poema, es una idea tradicional de la filosofía neoplatónica que trascendió a la literatura occidental. Los dos primeros puestos están denotados por sustantivos genéricos: 1 *árbol*, 2 *piedra*, que designan seres existentes frente a 3 *ser vivo* y 4 *vida consciente* que hacen una referencia de tipo esencial. Hay una diferenciación destacada por el hecho de hallarse estos pares en el primero y segundo hemistiquio de los versos respectivos.

<sup>3</sup> RUBÉN DARÍO, *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Planearte, Madrid, 1954, pp. 778-779. La edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1952) ofrece una variante: v. 2 *ésa* en lugar de *ésta*.

Por su constitución, *árbol* y *piedra* son sustantivos comunes; *ser vivo*, que apunta a una única significación (= animal) dentro de este sistema de relaciones que analizamos, está constituido por un adjetivo, *vivo*, calificando al verbo en infinitivo, sustantivado, *ser*. Sin embargo el sintagma es ambiguo por dos causas: dentro del poema se establece una relación mediata con 7 *estar muerto*, que analizaremos más adelante; y dentro de la primera estrofa y en el campo léxico que consideramos hay una relación inmediata con 4 *vida consciente*, último término de la serie. Aquí se advierte una hipótesis *vivo-vida* que marca una diferencia entre estos dos términos de la serie jerárquica. De adjetivo calificador, por tanto subordinado, se convierte en sustantivo regente, calificado, y este paso otorga a *vida consciente* una sustantividad insoslayable que la marca como motor de la problemática expresada en el poema.

Sintácticamente, además, los dos primeros términos son sujetos de oraciones elípticas, no así los dos últimos: 3 *ser vivo* es complemento determinante de 3 *dolor*, segundo término de comparación; 4 *vida consciente* constituye el segundo término de otra comparación. Al no mediar un término equivalente a *dolor* en el caso anterior, el sintagma adquiere una relación de analogía inmediata con 4 *pesadumbre*, a diferencia de la relación de subordinación marcada en 3 *ser vivo*. Así, sintácticamente, *vida consciente* alcanza una relevancia similar a la señalada por lo gramatical.

Paralelamente a la relación *árbol - piedra - ser vivo - vida consciente* (= vegetal-mineral-animal-hombre), se observa la relación 1 *sensitivo*, 2 *no siente*, 4 *consciente*. Lo que léxicamente aparece como una gradación lineal, desde el punto de vista gramatical se da como una transformación: la condición de sensibilidad es un adjetivo predicativo, limitado en su significación por el adverbio en 1 *apenas sensitivo*; y es verbo, modificado específicamente por el adverbio, en 2 *no siente*. En cambio la condición de conciencia es adjetivo atributivo, de sentido no modificado, en 4 *vida consciente*. La atribución inmediata y el carácter absoluto de este adjetivo afianzan la precisión expresiva que distingue a todos los términos de este último verso.

El concepto de padecimiento o afección se revela en la primera estrofa por cuatro lexemas (incluido uno elíptico) en oposición simple: 1 *dichoso*, 2 *más* (dichosa), 3 *dolor*, 4 *pesadumbre*. El término positivo *dichoso* se opone así a los negativos en una relación desigual, puesto que la idea de dicha se reitera (aunque no expresada) y los negativos no implican una reiteración sino una gradación matizada. *Dolor* es un lexema neutro, en oposición a *pesadumbre*, término marcado de la oposición inclusiva que ambos determinan. Dentro del mismo campo léxico, los términos que consideramos comportan sentidos opuestos, a lo cual se añade la diferencia gramatical y sintáctica. *Dichoso* es un adjetivo calificativo en función predicativa, *dolor* y *pesadumbre* son sustantivos núcleos de complementos directos. Se advierte así un paso semejante a la hipóstasis observada en el ejemplo anterior, aunque en este caso se trata de términos antitéticos. Los lexemas negativos alcanzan una mayor concretización por el hecho de estar sustantivados y no ad-

jetivados, y dentro de éstos *pesadumbre* logra una precisión significativa más aguda por la oposición *dolor/pesadumbre* observada.

La segunda se inicia con el infinitivo en construcción absoluta 5 *Ser* con su significado primigenio de 'existir', que se reitera análogamente en el mismo verso, *ser sin rumbo cierto*. Una consideración léxica de la estrofa revela una relación inmediata de este infinitivo con 6 *haber sido*: equivalencia en cuanto al sentido de 'existir', y oposición como determinación temporal presente/pasado. Se añade la oposición sintáctica entre análogas categorías gramaticales: 5 *Ser*, construcción absoluta / 6 *haber sido*, complemento de 6 *temor*. En virtud de aquella oposición presente/pasado se agrega a este par de términos el infinitivo 7 *estar* (*mañana muerto*), que completa la dimensión temporal con el futuro. A su vez, el grupo de los tres términos señalados integra una oposición inclusiva con 3 *ser vivo*. En virtud de la particularidad sintáctica (complemento del nombre) de 6 *haber sido*, éste se relaciona por analogía con 3 *ser vivo* y 7 *estar... muerto*, también complementos de sustantivos. Así, pues, de los cuatro términos que se relacionan desde el punto de vista léxico, sintácticamente destaca 5 *Ser*, único en construcción absoluta. Debemos aclarar que el uso de "ser" (*ser vivo*) en lugar de "estar", con el que normalmente se construyen las copulativas con los adjetivos "vivo" y "muerto", confiere al sintagma del verso 3 un particular valor significativo que ya señalamos.

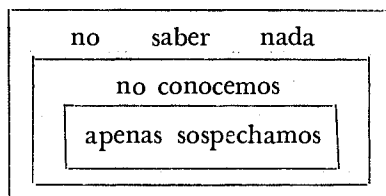
Por otra parte, estas formas verbales revelan una tensión temporal en la que la fugacidad del vivir otorgará una dimensión existencial al problema de la conciencia dolorida que plantea el texto. Esta tensión será expresada en el mismo poema por el par de metáforas de los versos 10 y 11: *y la carne que tienta con sus frescos racimos/y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos*, que analizaremos más adelante.

Sobre la base de relaciones semánticas se constituye en el campo de "padecimiento" una serie: 3 *dolor*, 6 *temor*, 7 *espanto*, que culmina en 8 *sufrir*. A la matización que los sustantivos graduales implican, se agrega en 8 una variante gramatical (se trata de verbo y no de sustantivo) contrabalanceada por la analogía semántica. 8 *Sufrir* aparece así como el término genérico abarcador de los sustantivos de afecto antes denotados. Hay, además, otra relación sintáctica notable: excepción hecha de 6 *terror* calificado por el adjetivo futuro, los sustantivos están provistos de complementos determinativos donde la preposición *de* tiene un matiz causal. En 8 el verbo está a su vez provisto de un complemento de causa mediante la preposición causal *por*. Considerando el aspecto gramatical de todos los términos aquí relacionados, se destaca *sufrir*, que significa la verbalización del sentimiento, antes sustantivado.

Otro caso de transformación gramatical se da en los versos 8 y 9. El infinitivo *sufrir* rige tres complementos de causa ligados por la conjunción copulativa e introducidos por la preposición *por*. Frente a una función sintáctica equivalente es diferente la formulación gramatical: 8 *vida* y *sombra*, sustantivos; 9 *lo que no conocemos* y *apenas sospechamos*, oración subordinada adjetiva. Los sustantivos denotan conoci-

miento: por la experiencia del ser, en 8 *vida*, y por la certeza de una experiencia futura, en 8 *sombra* (de sentido metafórico = muerte). La oración subordinada adjetiva del verso 9, de antecedente indeterminado, denota desconocimiento absoluto del más allá de la muerte.

Podemos configurar también un campo léxico referido al conocimiento, dotado de tres términos en oposiciones inclusivas sucesivas. Son los verbos que aparecen en los versos 5 y 9: 5 *saber*, 9 *conocemos*, 9 *sospechamos*. El modo de oposición es el siguiente.



Si por una parte se advierte una reducción léxica del término neutro al más marcado, ocurre otro tanto en el grado de negación que modifica el sentido verbal: total en el primer caso, simple en el segundo, atenuado en el tercero (5 *no...nada*, 9 *apenas*). Estas relaciones de equivalencia, sin embargo, se ven contrapesadas por el carácter ambiguo determinado por la sintaxis: 5 *no saber nada* es una frase verbal de infinitivo en construcción absoluta unida prácticamente; 9 *no conocemos y apenas sospechamos* conforman una oración de relativo con antecedente tácito, hipotácticamente unida al infinitivo 8 *sufrir* mediante la preposición de frase 8 *por*.

*No saber*, de 5, se reitera en el verso 12, estableciéndose una relación entre las frases verbales en que ambos infinitivos se construyen. Se observa una diferencia sintáctica: en 5 *no saber nada*, el verbo está modificado por el adverbio *nada* que reitera la negación precedente *no* y carece de complemento; en 12 *no saber adónde vamos*, 13 *ni de dónde venimos* el verbo tiene un doble complemento directo constituido por oraciones sustantivas. Así, por la sintaxis, se enfrentan el no saber absoluto y el no saber proyectado hacia un complemento que lo explicita.

Esta dinámica interna de la gramática y la sintaxis, que se presenta como imprecisión de la estructura lingüística, está afianzada por el poder amalgamante manifestado en el uso de la conjunción copulativa. A lo largo del poema se advierte con toda evidencia el uso reiterado de la conjunción. Ésta adquiere un fuerte valor estructurante por las variaciones en su uso y su diversa posición en los versos. Así se observa en primer lugar una oposición entre la primera estrofa y las dos restantes, por el uso homogéneo que tiene la conjunción en la estrofa I, y su heterogénea sucesión en las estrofas II y III. Heterogeneidad que se puede sintetizar en dos modos de funcionamiento:

a) Una función sintáctica normal, en cuanto liga términos equivalentes: y interior en los versos 5, 6, 8, 9; y a comienzo del verso 11; *ni* a comienzo del verso 13. Todos los versos señalados poseen estructuras monolíticas individuales, no sólo porque se copulan términos equivalen-

tes, sino también porque se oponen inmediatamente a sus análogos, monolíticos por la misma causa. Efectivamente, señalamos:

5:	coordinación	de frases verbales
6:	„	de frases nominales
8:	„	de complementos de causa
9:	„	de oraciones subordinadas
10/11 :	„	de oraciones independientes
12/13 :	„	de complementos directos.

A estos ejemplos debemos añadir el del verso 7 cuya *y*, aunque en un uso expletivo particular, coordina al sustantivo *espanto* con los sustantivos gramatical y semánticamente análogos del verso 6.

b) Una función sintáctica desusada, en cuanto coordina sintagmas de diferente categoría, a comienzo de los versos 6, 8, 10, 12:

5/6 :	coordinación	de frase verbal y frase nominal
7/8 :	„	de frase nominal y frase verbal
8/10:	„	de frase verbal y frase nominal
11/12:	„	de frase nominal y frase verbal

Contemplando en conjunto todo lo relacionado, observamos que se establece una simetría de espejo. En todos estos ejemplos, la coordinación se efectúa en pugna con lo normal en el sistema lingüístico español. Sin embargo, habría un principio de validez para esta forma de coordinación, que una mirada ingenua aceptaría como normal: el sustantivo puede unirse libremente con un infinitivo sustantivado. Para que esto ocurra, es necesario que el infinitivo esté actualizado como nombre por medio del artículo. Pero esto aquí no sucede. En cambio, todos los sustantivos que entran en correlación sí están actualizados por el artículo; y, por otra parte, los infinitivos no pierden su calidad verbal, pues están provistos de complementos verbales.

Considerando en conjunto las estrofas primera y segunda a la luz del uso normal o insólito de la *y* copulativa, se observa lo siguiente: la solidaridad gramatical establecida entre los términos de igual categoría vincula inmediatamente los dísticos 6/7, 10/11; en cambio resaltan, libres (relacionándose por este mismo hecho y en oposición a los otros), los infinitivos de comienzo de los versos 5 (*Ser*), 8 (*y sufrir*), 12 (*y no saber*), que denotan en modo sintético los tres ejes de sentido que advertíamos al comienzo de este trabajo.

De acuerdo con lo anotado podemos afirmar, en síntesis, que las instancias simultáneas y múltiples de una misma problematización están logradas por la copulación permanente. De igual modo se observa un principio constante de causalidad, explicitado también de diversas formas.

En la primera estrofa hay una partícula inequívocamente causal, la conjunción 2 *porque*. Por las relaciones de equivalencia que en los niveles sintáctico y léxico existen entre los versos 1 y 2, adquiere también

un sentido causal el relativo 1 *que*. Se añade a esto la relación de causalidad que la conjunción 3 *pues* establece entre el primero y el segundo dístico.

Dentro de la particular sintaxis de las estrofas II y III, las conjunciones causales, francamente acumuladas en el verso 8, ejercen una función coercitiva y propician el sentido causal de la preposición *de* en los versos 6 y 7: *temor de haber sido; espanto... de estar muerto*. Al igual que en el caso del uso de la conjunción y en la estrofa II, acumulado y heterogéneo con respecto a la primera estrofa, también las partículas causales acumuladas y heterogéneas de la estrofa media transmiten su sentido a la última estrofa. Así, en los versos 8 a 10 la coordinación con este último (y por ende con el verso 11) se tiñe de un matiz causal proporcionado por la coordinación establecida anteriormente entre los complementos de causa de 8 y 9. No obstante, la preposición *por*—tres veces reiterada en el último verso de la segunda estrofa— no vuelve a aparecer en el resto del poema, como tampoco otras partículas de función causal. Dadas la permanencia de la copulación y la causalidad en todo el poema, ambas están explicitadas con la máxima frecuencia en la estrofa media. Particularmente se destaca en esta estrofa la causalidad no sólo por lo antes señalado, sino principalmente por efecto de la relevancia que adquiere la preposición 8 *por*, en su sorprendente aparición a final de verso. Se añade a esto el hecho de que, en relación con 6 *terror*, constituye la única rima aguda en todo el poema.

Desde el punto de vista de las categorías gramaticales puestas en rima, la central es la única estrofa en la que no intervienen verbos. Si bien hay en todo el poema rimas antigramaticales, en el caso señalado de los versos 6 y 8 es la única vez en que la rima se establece entre un lexema (el sustantivo *terror*), con contenido léxico, gramatical e instrumental, y un catemema (la preposición *por*) con contenido sólo gramatical e instrumental.

En el aspecto fónico toda la estrofa media y en particular los versos 6 y 8 presentan un carácter excepcional: la acumulación de /r/, propiciada en buena parte por el uso de los infinitivos verbales. Dicho fonema aparece en todas las estrofas, pero mientras las cantidades son diez en la primera estrofa y seis en la tercera, en la segunda hay diecinueve. De éstas el verso 6 contiene cinco (una múltiple) y el verso 8 seis. Esta condensación máxima en los versos 6 y 8 se acentúa también por la aparición del fonema al final del verso. La terminación *or* de estas palabras alitera en los mismos versos 6 *temor*; 8 *por... por*. La relación aliterativa se extiende a la estrofa I: 3 *dolor... dolor*; 4 *mayor*. Así el nivel fónico afianza relaciones ya señaladas léxicamente en los sintagmas que denotan padecimiento. Observemos que, en cuanto a este eje de sentido, el único término de la misma serie no ligado fónicamente es 7 *espanto*.

Cuando el fonema *r* aparece en grupo sólo se da con fricativa (8 *sufrir*, 10 *frescos*) o con oclusiva (2 *piedra*, 3 *grande*, 4 *pesadumbre*, 8 *sombra*, 11 *fúnebres*). Singularmente, *pesadumbre*, *sombra* y *fúnebres* (perteneciente cada una a sendas estrofas) anteponen al grupo una



vocal oscura y consonante nasal, reforzando la evidente relación léxica entre estas palabras.

En el plano sintáctico-gramatical es importante señalar la funcionalidad de las categorías verbales, afincada en una serie de oposiciones. A lo largo del poema, las categorías verbales condensan la problemática y al mismo tiempo la interiorizan.

Los verbos están presentes en todos los versos del poema, excepto en el 4. Se nota un equilibrio entre las formas del *verbum finitum*, en número de 9, y las del *verbum infinitum*, 8; el *verbum infinitum* se da en todas las estrofas, no así el *verbum finitum*, que no aparece en la estrofa media. Los verbos conjugados se reparten entre la primera y la tercera persona: los de tercera persona (todos en singular) se dan en las estrofas I y III; los de primera persona sólo en la III, de a pares, y balanceados por el par paralelo de verbos en tercera persona de 10 y 11. La última estrofa, que plantea la interiorización precisamente a través de los verbos en primera persona, sintetiza igualmente las instancias exteriores de la problemática por medio de los verbos en tercera persona. Aparecen también las terceras personas en la primera estrofa, y entre ellas la única forma impersonal en todo el poema: 3 *hay*. De las dos formas que restan en la primera estrofa, una lo es de un verbo atributivo 2 *siente* y la otra de un copulativo 1 *es*, que por su complementación con el adjetivo 1 *sensitivo* se homologa léxicamente a la anterior. Ambos verbos se oponen por el rasgo de intransitividad (*siente* está aquí sin complemento expreso ni tácito) a las dos formas en tercera singular de la estrofa última (10 *tienta*, 11 *aguarda*, transitivos por naturaleza y con el objeto "nos" tácito). Siendo los sujetos de todos estos verbos análogos (sustantivos concretos: 1 *árbol*, 2 *piedra*, 10 *carne*, 11 *tumba*), se diferencian en que los dos primeros están usados en sentido directo, mientras que *carne* y *tumba* tienen sentido metafórico y designan la vida y la muerte respectivamente. Resumiendo lo analizado hasta este momento, puede advertirse que en la primera estrofa los verbos dejan constancia de un estado atribuido a objetos exteriores al hombre. En la estrofa última, los verbos relacionados, si bien tienen como sujetos objetos exteriores al hombre, éstos se refieren metafóricamente a instancias del hombre mismo (la vida y la muerte). Paradójicamente, en función de la atribución verbal, estos sujetos se convierten en fuerzas actuantes que se ejercen desde fuera.

Si bien anteriormente habíamos señalado en la estrofa última la oposición entre verbos de primera persona y de tercera (de los cuales los primeros indican la interiorización de la problemática), añadimos ahora que también estos últimos (por oposición a la conceptualización de la primera estrofa) refuerzan el mismo sentido.

Los verbos en primera persona de la última estrofa (de a pares y paralelos, como ya hemos dicho) están en oraciones subordinadas. 9 *Conocemos* y 9 *sospechamos* están subordinados a 8 *sufrir*; 12 *vamos* y 13 *venimos* a su vez se subordinan a 12 *saber*. Este infinitivo parece ser la explicitación de la totalidad del verso 9, así como los versos

10 y 11, con sus sujetos *carne* y *tumba*, lo son con respecto a *vida* y *sombra* del verso 8.

La categoría del *verbum infinitum* condensa léxicamente los ejes de sentido del poema. Dentro de estos verbos únicamente los que significan existencia denotan la temporalidad en sus tres planos: 5 *ser*, 6 *haber sido*, 7 *estar (mañana muerto)*. Todos los infinitivos que están en función de complemento en frases nominales se subordinan a sustantivos que denotan padecimiento: 3 *dolor de ser vivo*, 6 *temor de haber sido*, 7 *espanto... de estar... muerto*. A la tensión temporal establecida por los infinitivos se suma la relación sintáctica que acabamos de señalar, por lo cual la noción de existencia no es simplemente una dimensión temporal, sino la expresión de una angustia existencial, singularmente padecida. En estos versos, la conjunción de los lexemas actúa como un precipitado en el que confluyen las significaciones básicas. Los demás infinitivos, en construcción absoluta, hacen referencia detalladamente a la existencia: 5 *Ser* y 5 *ser sin rumbo cierto*; al padecimiento: 8 *sufrir*; y al conocimiento: 5 *no saber nada*, 12 *no saber*.

Es singular que en la última estrofa desaparezca toda referencia directa a la existencia y al padecimiento, y el poema se centre en el problema del conocimiento. Un conocimiento siempre negado, la conciencia signada fatalmente por su limitación. En efecto, todos los verbos relacionados en este sentido conllevan equivalentemente una forma de negación. El verbo correspondiente de la estrofa media 5 *no saber nada* está también flanqueado por negaciones.

Desde otro punto de vista, la primera estrofa inaugura una sucesión de ceñidos paralelismos que permanece a lo largo del poema. En los versos 1 y 2 los segundos hemistiquios son sendas respuestas a los planteos de los primeros. Dentro de esta estrofa, a su vez, los versos 3 y 4 constituyen una explicitación ordenada de los versos 1 y 2. Y en 3 y 4 la comparación establece una correspondencia interna, hemistiquio a hemistiquio. El equilibrio que estos paralelismos determinan se refuerza con el paralelismo conceptual resultante de la relación entre formas negativas, no absolutas, sino siempre relacionadas con afirmaciones a las cuales justifican: 1 *apenas sensitivo* (negación atenuada que justifica la afirmación 1 *Dichoso [es] el árbol*), 2 *no siente* (en relación con 2 *más [dichosa es] la piedra*), 3 *pues no hay dolor...* 4 *ni mayor pesadumbre* (en relación con la afirmación de los dos primeros versos).

En la estrofa media hay una enumeración relacionada en los versos 5 y 6, de tres y dos términos respectivamente. Esta relación se reitera en los versos 8 y 9. Los versos 10 y 11, así como los versos 12 y 13, son evidentemente paralelos entre sí.

Interesa especialmente en el total paralelismo de los versos 10 y 11 su marcada cohesión interna y su franco contraste con el resto del poema. Son, en cambio, los que se vinculan más netamente con el repertorio figurativo de la retórica modernista. Son estos versos los únicos que contienen metáforas en el texto, pero metáforas de tal modo transparentes y tradicionales, que paradójicamente se revelan como los

más denotativos del objeto mentado. Ellas refieren con evidencia lo que Octavio Paz considera "los dos ríos" que nutren la poesía de Rubén Darío, "la meditación ante la muerte y el erotismo panteísta"<sup>4</sup>. Hay también una consideración de la muerte en el verso 7: *Y el espanto seguro de estar muerto*. Sin embargo, es distinta la representación en uno y otro caso. En el verso 7 está interiorizada, vista desde dentro hacia afuera; en el verso 11, en cambio, se objetiva en una visión exterior, como presión que se ejerce de fuera hacia adentro.

Por otra parte, este dístico de los versos 10 y 11 conlleva una carga de retoricismo que por contraste posibilita una mayor libertad de los signos para establecer asociaciones múltiples dentro del texto. Estas metáforas, por su fijación retórica casi lexicalizada, provocan el encuentro de dos lenguajes poéticos: uno y otro se revalorizan otorgándose mutuo sentido. A su calidad paralelística y común índole imaginativa, debemos añadir que estos versos se vinculan hasta en sus mínimos elementos: el ritmo, la sintaxis, las categorías gramaticales y la textura fónica.

Se observa que en la primera estrofa las relaciones paralelísticas son internas a la estrofa, mientras que en adelante los paralelismos engloban las dos estrofas últimas, con la excepción insólita del verso 7.

Por este aislamiento, el verso 7 se presenta como el más escueto y rotundo de todo el poema. Si bien desde el punto de vista de los paralelismos no se halla en relación directa sino opuesta a los demás versos, desde el punto de vista de su configuración sintáctica, gramatical y léxica se encuentra directamente conectado al resto, según señalaremos inmediatamente. La *y* a comienzo de verso está en relación de equivalencia con las *y* iniciales de los versos 2, 6, 8, 10, 11 y 12, pero se diferencia por inaugurar período sintáctico, lo que le confiere un marcado valor expletivo (mientras que los otros períodos carecen de conjunción en sus comienzos: 1 *Dichoso*, 5 *Ser*). Siendo *espanto* el ápice terminal de los sustantivos de la misma estrofa pertenecientes a un común campo léxico —a saber: 6 *temor*, 6 *terror*—, un doble lazo lo une a éstos: *espanto*, como *temor*, va seguido de un complemento especificativo verbal (6 *de haber sido*, 7 *de estar... muerto*); al igual que *terror*, está determinado por un adjetivo (6 *futuro*, 7 *seguro*). La estrecha relación semántica entre *temor*, *terror* y *espanto* se matiza diferencialmente por la oposición entre los artículos respectivos: *temor* y *espanto* están provistos de artículos determinantes, al igual que todos los sustantivos del poema; *terror* es el único actualizado por artículo indeterminante. El sentido de indeterminación que este artículo confiere al sintagma *un futuro terror* invalida la posible relación paronomásica entre *futuro* y *seguro* que asimilaría *un futuro terror* a *el espanto seguro de estar mañana muerto*. La disimilación, en cambio, se afianza por la oposición inclusiva entre *futuro*, de imprecisa significación temporal, y *mañana*, término marcado que precisa puntualmente un momento en el futuro. Colocado *espanto* como mediador

<sup>4</sup> OCTAVIO PAZ, *Cuadrivio*, México, 1965, p. 63.

temporal entre un pasado y un futuro imprecisos, el adjetivo *seguro* y el adverbio *mañana* condicionan una fijación temporal precisa.

De acuerdo con las relaciones de equivalencia u oposición entre los diversos elementos, podemos establecer más de una división de la totalidad de la pieza. Primeramente, una división bipartita asimétrica enfrenta la estrofa I a la II y la III. La primera estrofa está constituida por un único período sintáctico, y caracterizada por su ajustada coherencia interna; relaciones definidas entre oraciones independientes como también entre principales y subordinadas; uso normal y homogéneo de la conjunción copulativa; explicitación de la causalidad por medio de conjunciones que ligan oraciones; aparición de las partículas negativas en relación directa con afirmaciones. Consecuentemente, netos paralelismos internos a la estrofa ligan sus diversos términos. En oposición, las estrofas II y III, sintácticamente ligadas entre sí, constan de dos períodos sintácticos pero repartidos desequilibradamente. La falta de oraciones principales provoca una desarticulación sintáctica a la que se añade el uso diversificado de los nexos (conjunciones copulativas y partículas causales). Las partículas negativas no tienen aquí un valor relacionante. Se mantienen los paralelismos que no sólo enlazan versos consecutivos de una misma estrofa sino que, como la sintaxis, determinan equivalencias interestróficas. Esa relación interestrófica está fuertemente signada por el encabalgamiento entre los versos 8 y 9.

Otra bipartición, también asimétrica, enfrenta la estrofa central a las exteriores. Un cúmulo de signos diferenciales la señalan como un momento de máxima intensidad frente a la conceptualización escueta de la estrofa inicial y la explicitación ordenada de la final. Señalamos particularmente que no hay verbos conjugados, sino los modos infinitivos; se acumula el fonema *r*, particularmente destacado a final de verso y constituyendo la única rima aguda de todo el poema; las formas verbales no participan de la rima, y las rimas de esta estrofa no repiten terminaciones del resto del poema. En cambio, las estrofas exteriores abundan en formas verbales conjugadas; no hay recurrencias fónicas notables, y, en cuanto a la rima, presentan una constancia de terminaciones graves ligadas entre estrofas por asonancia.

Dentro de la estrofa central, el verso 7 marca un momento de modulación en el poema, lo cual da lugar a una bipartición, esta vez simétrica, que contrapone los versos 1-6 y 8-13. El verso 7, estrechamente relacionado con los primeros, está marcado por variantes que afectan a esas mismas relaciones, y ellas se hacen signos de un cambio más general en la marcha del poema. Aquí cesan las transformaciones gramaticales de términos léxicamente vinculados (del tipo *vivo-vida*, *siente-consciente*); igualmente finalizan las gradaciones léxicas de sustantivos.

Comienzan aquí las amplificaciones sintácticas por medio de complementos reiterados y paralelísticos. Se inicia el uso metafórico de sustantivos y verbos. Principalmente, marca el comienzo de una interiorización de la problemática denotada por el uso de los verbos en

primera persona y connotada por los sintagmas que contienen verbos en tercera persona, según vimos antes.

Estas diversas participaciones, simétricas o asimétricas, que se pueden determinar en la pieza, no significan una quiebra interna o una escisión fundamental. Por el contrario, el poema constituye un todo único merced al fuerte ensamblaje de sus partes y a la correlación íntima de los elementos más alejados.

En definitiva, se advierte una relación dinámica en la marcha del poema, posible gracias a nucleamientos sucesivos de la problemática, simultáneamente acompañados de dispersiones o derivaciones que sustentan y explicitan esos mismos núcleos. En la primera estrofa aparecen ya los nucleamientos de sentido fundamentales, reiterados después en todo el poema: existencia, padecimiento, conocimiento. El planteo es amplio y obedece a un modo de conceptualización filosófica que divide los seres creados según un grado de participación vital que determina su esencia. Así la existencia inerte, vegetativa, animal y humana, concretizadas en la piedra, el árbol, el ser dotado de vida y la conciencia, configuran una escala gradual. La predicación de la dicha y el dolor están en relación directa con el menor y mayor grado de conciencia de los sujetos que los sustentan. El discurso es explícito y armónico, y corresponde a una reflexión seudofilosófica, cerebral y objetiva, que prescinde de la subjetividad del que lo enuncia. En las equivalencias de partes del poema, como también en las relaciones detalladas de elementos menores, se observa en la primera estrofa una pertinencia esencial de los elementos que la constituyen, de tal modo que se resuelven en una objetivación impersonal, generalizada y lúcida, asumida intelectualmente.

En la segunda estrofa los ejes de sentido permanecen, pero aquí están reiterados, acumulados y explicitados complejamente. Así se rescata de la desnuda objetividad el sentido poetizado que incorpora aquí la intensidad de la experiencia asumida vivencialmente. En este momento la experiencia misma, referida básicamente por los infinitivos, se vuelve general y total en cuanto es proyectada al pasado y al futuro, pero todavía no es asumida personalmente.

Esta personalización, en cambio, inaugura la tercera estrofa, fundamentalmente por el poder de las primeras personas verbales y las metáforas concretizadoras. Por éstas los conceptos anteriores se tornan instancias humanas activas e insoslayables. Hay, pues, una interiorización pero al mismo tiempo una reducción temática al planteo del conocimiento metafísico. Este planteo se torna patético por dos causas principales. En primer término, por la personalización, el discurso pone en juego la función expresiva del lenguaje que manifiesta una intensa emoción. En segundo término los grupos significativos, formalmente equilibrados (construcciones paralelísticas), contraponen sentidos opuestos de vida y muerte, destino y origen. Pero estas antítesis no confluyen en un punto de equilibrio, sino que permanecen inconciliables, reforzando la tensión. Así, la emoción personal se explicita finalmente en una búsqueda infructuosa y desolada. Los verbos de

movimiento metaforizados, y sus imprecisos complementos, manifiestan este inquietante inquirir de conciencia.

Pero es necesario advertir que estas diferencias que establecen cada una de las estrofas no marcan cambios de sentido por la sola fuerza individual de cada una de ellas. Antes bien, es su relación interna dentro del contexto lo que promueve los cambios y diferencias. Si la primera estrofa significa una lúcida objetivación, se debe a su confrontación inmediata con la estrofa media, cuya factura contrasta fuertemente con las restantes. Y si la estrofa final está plena de padecimiento individual, es debido a la amplia generalización de la primera y a la apertura temporal de las instancias en la estrofa media.

En el curso del análisis se han observado distintos modos de relación entre los signos que constituyen el poema. Si atendemos a la función referencial, el análisis lingüístico revela una permanencia de significados básicos, enunciados diversamente en la composición; tal diversidad marca la evolución matizada del sentido. Ya hemos visto cómo lo que primero es un problema general se reduce luego a un aspecto del mismo, marcado por la subjetividad. En esta evolución la expresión lingüística ha sufrido transformaciones sorprendentes: la frase, fuertemente sostenida por constricciones internas, se ha abierto perdiendo nexos y aflojando dicha relación; han aumentado en cambio los complementos de nombre y los verbales; las relaciones paralelísticas abrazan oraciones íntegras. Pero en cuanto consideramos la función poética, a esas relaciones de permanencia y contigüidad se añaden las de equivalencia en todos los niveles. Éstas determinan la funcionalidad poética de aquéllas y permiten descubrir nuevas oposiciones, menos evidentes que las establecidas referencialmente, las cuales posibilitan la revelación de aquello de que el poema "habla sin decirlo" según la expresión de P. Macherey<sup>5</sup>. Las palabras mantienen un diálogo constante, permitido no sólo por las relaciones de inmediatez sino también por su presencia en el contexto. Podemos afirmar con Octavio Paz que "el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dice entre ellas*" (en cursiva en el original)<sup>6</sup>.

El análisis atento permite explicitar este diálogo, sustentador de la poesía. De este modo, en el poema que nos ocupa podemos advertir un juego dinámico que llamaremos de amalgama y dispersión. La primera está dada por diversos elementos: las permanencias léxicas, con su reiteración de palabras o la presencia de palabras graduadas en un eje semántico; la constricción poderosa ejercida por las aliteraciones y recurrencias fónicas y los paralelismos; el poder unificante de la conjunción copulativa y el mismo poder, matizado, de las partículas causales. Al mismo tiempo se evidencia la constancia en la dispersión que

<sup>5</sup> PIERRE MACHEREY, "El análisis literario, tumba de las estructuras", en *Problemas del estructuralismo*, México, 1967, pp. 42-43.

<sup>6</sup> OCTAVIO PAZ, "Qué nombra la poesía", en *Corriente alterna*, México, 1967, p. 5.

se manifiesta en las figuras gramaticales producidas por el cambio de categoría gramatical sobre un mismo eje léxico, la disimulada incoherencia que la copulativa determina en la ilación de elementos dispares, y el juego rítmico total, que sólo en los versos 10 y 11 alcanza equivalencia completa.

La amalgama manifiesta y afianza los ejes de significación y sus oposiciones, en tanto que la dispersión configura una problemática búsqueda desde el comienzo mismo. Ambos procedimientos se revelan como los más importantes principios de composición, y su dialéctica constante realiza la explicitación poética de una angustia vital.

De entre los poemas en que Darío ha tratado el tema metafísico, encontramos en el "Nocturno" ("Quiero expresar mi angustia en versos que abolida...") coincidencias notables con el poema que analizamos. Está constituido por seis estrofas en versos alejandrinos de rima consonante alternada. Hay rimas antigramaticales, encabalgamientos y un léxico coincidente, a veces idéntico (*angustia, dolor, hierbas frescas, fatal destino, dicha, funesta, vida...*). Las relaciones léxicas están signadas por una neta oposición entre lo positivo y lo negativo (v. gr. v. 16 *rebusca de la dicha, persecución del mal...*). Los marcados paralelismos se establecen entre versos pareados o entre hemistiquios de un mismo verso. Hay un polisíndeton constante, con la conjunción copulativa a comienzo de verso. Las coincidencias se agudizan en las dos estrofas finales, las más semejantes a nuestro poema:

- 17 El ánfora *funesta* del divino veneno  
 que ha de hacer por la vida la tortura interior,  
 la conciencia *espantable* de nuestro humano cieno  
 y el *horror* de sentirse pasajero, el *horror*  
 de ir a tientas, en intermitentes *espantos*,  
 hacia lo inevitable *desconocido*, y la  
 pesadilla brutal de este dormir de llantos  
 ¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

Nuestro subrayado indica las coincidencias léxicas evidentes. Otros rasgos semejantes son: en los dos versos finales de la penúltima estrofa y en el primero de la última, rimas análogas ("Nocturno": *cieno-horror-espanto*; "Lo fatal": *muerto-por-sospechamos*); los dos últimos versos de la penúltima estrofa presentan en ambos casos el mismo ritmo mixto-trocaico; la rima con un elemento no léxico (de significación sólo instrumental); el artículo *la* del verso 22; por último, el fuerte encabalgamiento que enlaza, también aquí, las dos últimas estrofas. Especialmente en estas estrofas se advierte la similaridad de sentido: el sentimiento de terror a causa de la ignorancia metafísica y la muerte como única certeza.

Sin embargo, el modo de objetivación no es el mismo. En el "Nocturno" se concreta en abundantes imágenes vertidas en una sintaxis coherente; en "Lo fatal", en cambio, la incertidumbre se manifiesta ante todo en una sintaxis fraccionada por la imposición del tema, al mismo tiempo que la imagen se reduce y cede paso a un lenguaje

directo y desnudo. Se trata, en última instancia, de diferentes estructuras poéticas que significan y son significadas por la distinta operatividad de la conciencia. En el "Nocturno" hay una conciencia analítica que puede objetivarse a sí misma y materializar su propia confusión. A esa conciencia le queda el poder ordenador: la visión de causalidad que le permite crear nexos en el mundo, y entre ella y el mundo. Frente a la conciencia discursiva que describe su proceso crítico, "Lo fatal" es la conciencia en acto, la conciencia hecha crisis. Si en el "Nocturno" el poeta puede decir que va a tientas (como también en "Melancolía": "Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas"), "Lo fatal" es un ir a tientas.

Queremos destacar todavía otras calidades que encierra este poema. Son precisamente las que nos han impulsado a su análisis detenido. Ante todo, Darío se nos revela aquí como un existencialista *avant la lettre*. En efecto, nos enfrentamos a un poema en que la escritura está esencialmente ligada a la existencia que la sustenta<sup>7</sup>. La forma misma está condicionando la problematización de su enunciado. La dispersión de que hablábamos se corresponde con ese "andar a tientas" del "Nocturno" referido. Así, pues, la calidad poética del mensaje no está en lo que el poema dice; la calidad está determinada por el decir mismo. Éste es un decir dialéctico, como en toda inquisición: es dialéctica la relación entre la incertidumbre expresada y el equilibrio final de la forma; hay una dinámica interna entre los citados procedimientos de amalgama y dispersión; por último, es también dialéctica la coexistencia de dos discursos poéticos que, al tiempo que marca poéticas diferentes, está denunciando una diferente modelación de la palabra. Quizás aquí advirtamos las dos caras de un Darío habitualmente sólo representado por una sola de ellas: la riqueza retórica ornamental y el primigenio poder renovador, inalienable de todo auténtico poeta. Y si el Darío de la musicalidad, las libertades métricas, la sinestesia y la imagen insólita significó un hito en la apertura de nuestro lenguaje poético, no menos significativa, aunque sí más escondida, es esta "poesía de la gramática" (en palabras de Jakobson) que Darío ha logrado en "Lo fatal". Esta libertad de la palabra es finalmente la veta liberadora que la poesía actual ha recibido del Modernismo.

RAQUEL CARRANZA CRESPO

Córdoba (Argentina).

<sup>7</sup> SERGE DOUBROVSKY, "Critique et existence", en *Les chemins actuels de la critique*, París, 1967, pp. 261-277.