LAS ANFORAS DE EPICURO

Ornamento y fundamento musical en Rubén Darío

I

Queremos precisar con este ensayo qué es lo que hay de musical en Rubén Darío y, en tal caso, qué estructura tiene, qué proyección alcanza, qué finalidad persigue. La poesía, al menos en su forma tradicional, es, por naturaleza, melódica. Acentos, pausas, rima, ritmo, metro, disposición estrófica, armonía, etc., determinan una línea sonora que le es peculiar. Esta onda melódica constitutiva es la que, en la recitación o en la lectura en silencio, mantiene esa fluencia significativa y sonora que la destaca entre las demás artes y se manifiesta como un ente cabal, único, indiscernible.

Contra aquella presencia armoniosa, contra ese decoro formal, se ha levantado, desde fines de siglo, una reacción que ha conmovido fundamentos que parecían definitivos. Sin embargo, en nuestros días, con cierta perspectiva histórica y estética de los acontecimientos, la novedad y desasosiego de esta «nueva querella», no ha sido lo suficientemente capaz como para mudarlo, si no todo, al menos destituir incondicionalmente esa presencia. Esta modalidad expresiva no es mero accidente, sino esencia de su ser valedero y auténtico. El arte de Rubén Darío, figura excepcional y representativa en nuestras letras hispanoamericanas, ha debido soportar los embates iconoclastas de las nuevas generaciones, tanto por el lado competitivo de los líricos noveles cuanto por el lado de aquellos cuyo oficio es juzgar.

Quien repasa la obra total, en prosa y verso, del poeta nicaragüense, no podrá negar la impresionante y subyugadora musicalidad que la caracteriza tanto como su ostensible y brillante tropología que la acompaña. Pero Darío mismo fue, también a su hora, un notable y perspicuo innovador. Poeta no sólo de transición, como se ha dicho, sino creador original. Uno de los pocos que permanecen a pesar del

flujo y reflujo de principios e «ismos» que se han sucedido desde entonces hasta acá. No rechazó el pasado. Por lo contrario, asimiló sus valores más firmes rescatando sus «áureas espigas» para recrearlas con nuevo espíritu y presencia. Su tarea fue compleja. En este sentido no fue un improvisador. Su mundo poético sonoro, cadencioso, armónico, constituyó una empresa tenaz, desarrollada con entera conciencia. A la imagen de un Darío de rápida y espontánea inspiración, hay que sustituirla en mucha parte por la del estudioso y fino crítico a la vez, capaz no sólo de crear, sino también de aquilatar y discernir valores.

Nuestra intención radicará, pues, en confirmar este aspecto. Mostrar y demostrar, que Rubén Darío manifiesta su personalidad creadora tanto desde su espontánea genialidad cuanto desde un conocimiento amplio de la teoría musical, que entrama y jerarquiza la estructura poemática de sus composiciones. Por consiguiente, no parte desde «afuera». Desde la representación del mundo circundante que recoge con palabras y giros de bella apostura, sino desde un pensamiento rector, que guía y concierta la variable temática de sus poesías más logradas. En este sentido hay que andar con cautela y no creer que todo, o casi todo, responde en el poeta al giro feliz o novedoso, al acierto fortuito de metáforas pintorescas, a la selección léxica, ni menos a una caprichosa alteración de ritmos y metros. Tampoco, por otra parte, se puede afirmar que toda su poesía haya pasado por esta cendra, y creer por ello que sea lo más valioso por el hecho de una toma de conciencia.

Se ha dicho que todo arte aspira a hacerse musical. Darío, admirador del simbolismo, divulgador de sus principios en América, percibió de inmediato aquel parentesco esencial. La música con sus siete notas fundamentales había creado un ámbito de sonidos en base a escalas naturales y alteradas, a valores sucesivos y simultáneos. Al combinar el espacio sonoro y el tiempo, bajo categorías de cantidad, cualidad, timbre y tono; daba fundamento a la armonía según pausas y correlaciones exactas. Este arte puro, abstracto, de libre desarrollo, le parecía al poeta aquel ideal de los pitagóricos, y además paradigma de la composición poética. Con Wagner, Rubén entra de pleno en el conocimiento teórico de la música y, por consiguiente, en el secreto de sus combinaciones y concertaciones sinfónicas. Advirtió, entonces, toda la fuerza de las palabras subrayadas no sólo por el énfasis sonoro, sino también a través de cosmovisiones grandiosas del mundo mítico, que la paleta orquestal del músico germano traía a presencia. Esta perspectiva ilimitada podía representar y resumir todas las armo-

nías del mundo. Desde entonces el arpa, simple motivo ornamental en el poeta, pasa, con nueva luz, a ser símbolo supremo, principio elemental y divino, que regula y gobierna el mundo de la armonía:

Así el arpa que fecunda
brota a raudales ecos melodiosos
en sabias leyes sus acordes funda.

(Epístolas y poemas, 1885)

El poeta no abandonará este símbolo que reitera a lo largo de sus creaciones tanto en prosa como en verso. Pero Darío, insatisfecho por naturaleza y espíritu, no se queda en la posición de los esteticistas ingleses ni en el simbolismo de la primera hora. Aquel ideal sólo cumplía con el arte. Fue lucha contra el positivismo de la época. Glorificaba el mundo de la creación artística. Pero el creador quedaba en el limbo. Rubén Darío se inicia sin duda desde aquí, empero, paulatinamente, su musicalidad externa comienza a tomar ecos íntimos. Surge la preocupación acerca de la vida. El ámbito ideal excluía en su trascendencia el ser del hombre, y precisamente con el descubrimiento de la música wagneriana Rubén accederá a esas cosmogonías, donde la divinidad alterna dramáticamente con el héroe. Las demandas metafísicas las plantea el hombre como inexcusable agonista (1). Es entonces cuando el poeta transfiere a su cisne mítico y ornamental el sentido que el músico le da en el drama operístico. Es nuncio del misterio y del destino. Desde ese momento la poesía no será sonido, matiz, sugerencia plástica, etc. La forma exterior del arpa, el cuello enarcado del cisne, configurarán para Rubén un interrogante, un mensaje, cuyo trasfondo absoluto se revela como armonía pura que pauta los silencios de la creación dentro del orden humano y divino.

Estas intenciones expresivas son las que hay que tener en cuenta para la convalidación estilística de Darío, si acaso no para revalorar estéticamente sus poesías, al menos para ubicarnos en una comprensión más abierta del creador y de lo creado. P. Valéry, epígono del simbolismo, se aparta de éste, cuya idealidad no le convence. La poesía, dice, no surge de la idea, sino de la carne, esto es, de las sensaciones. Lo «dado» en la tarea del poeta es, sin duda, misterioso. Rubén Darío

(1) «Los 'Nocturnos'... dicen una cultura posterior (a la de su época chilena); ya han ungido mi espíritu los grandes humanos, y así exteriorizo en versos transparentes, sencillos y musicales, de música interior, los secretos de mi combatida existencia.» R. D. *Historia de mis libros.*

arranca de la intuitividad, pero sus intenciones expresivas pergeñan el mundo dinámico de la música, y para descubrirlas es necesario analizar su estructura. Este principio lo ha expresado:

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
en unir carne y alma a la esfera que gira.

(Palabras de la satiresa)

II

Estas consideraciones preliminares nos obligan a replantear la primera pregunta del parágrafo 1: ¿Qué es lo que hay de musical en Darío? A ella deberíamos responder, por lo que llevamos dicho, que todo es música en este poeta, su obra y su intención. Aquélla, evidente. Esta no tan notoria como subrepticia. Aquélla se extasía en lo manifiesto, en lo fenoménico. La palabra, la frase, se pliega y despliega melodiosamente sobre las curvas superficies de la lira, del cisne, de las ánforas griegas. Pero este vuelo no se cierra aquí. Toma un impulso imprevisto que entronca con la «música de las esferas».

La poesía, como se ha dicho, conlleva una musicalidad que le es inherente. Al plano fónico, constituido esencialmente por valores rítmicos, se entraña la proyección semántica de equivalentes alusivos, referenciales, traspositivos, etc., que, aunque cualitativamente distintos en su naturaleza, se conciertan en una estructura unitaria y armónica. Aquel estamento sonoro es evocador. Mide el tiempo, como los compases de la música propiamente dicha; acompasa, armoniza, lleva el dibujo de la línea melódica. El segundo convoca significados. Es representativo. Nombra y trae a presencia lo dado. Es vehículo del pensamiento. El equilibrio de ambos estamentos da a la poesía un carácter singularísimo. El simbolismo acentuó con mayor insistencia uno de estos aspectos en detrimento del otro (2). En Rubén Darío

---

(2) «Los simbolistas trataban de comunicar una intensidad peculiar.» «No menos importante era la atención que prestaban al elemento musical de la poesía. La gran revelación de la época fue la música de Wagner por su grandeza y sonoridad; era algo nuevo. Encontraron en ella una vibración que era justamente lo que querían insinuar por medio de su poesía.» Así lo reconoce Mallarmé:

Ouïr l'indiscutable rayon, comme les traits dorent et déchirent un méandre de melodies: où la musique rejoint le vers pour former, depuis Wagner, la Poésie.»

«La poesía no debe informar, sino sugerir, evocar, no nombrar las cosas, sino crear una atmósfera. Esto era lo novedoso. La sugestión simbolista no nos da la cosa misma ni la pretende. Identifica una cosa con lo que se le parece. Evita los símiles y las comparaciones.

este equilibrio no está cabalmente ponderado. Hay en su obra, y particularmente en las primeras, cierta oscilación pendular que permite el regusto de la musicalidad y del boato léxico en perjuicio de un calar hondo, de una armonía del conjunto, de resonancias íntimas, que nos den la medida humana, axiológica, del creador y lo creado, su valor permanente y no circunstancial. Este tipo de poesía, que no marca fronteras en su estilo, ilustra una modalidad que aparece más en las obras primeras que en las postreras. En fin, poesía que halaga los sentidos, pero que no conmueve. Es precisamente lo que han deplorado muchos críticos. Lo que ha hecho envejecer a buena parte de sus creaciones. Hay juicios mesurados, así como otros que han generalizado en demasía estas modalidades expresivas de Rubén Darío. No siempre la maestría del poeta remata en artificio, culto, preciosista, mero ornamento y exterioridad. Cuando el artista conjuga aquellos estamentos nos da pruebas de su arte y, sobre todo, de una concepción de su mundo poético, en que nada se ha dejado al azar o a la improvisación sonora fundamentado en intuiciones de momento. Lo sonoro implica al pensamiento, como éste a la música. Este dinamismo es de capital comprensión para comprobar la intención estilística del autor. Los grupos temáticos, sonoros y significativos se desarrollan a lo largo de todo el poema y, como en la pintura, establecen una perspectiva de fondo y superificie que implementa el dinamismo antecitado. Los verbos de movimiento operan sobre los grupos de significación de forma semejante a la del acento rítmico con los grupos fónicos. De esta manera la evocación gana en intensidad y a la vez levanta el tono expresivo. La imagen brillante, la frase decorativa, el léxico preciosista, etc., no funcionan como islotes aislados. La armonización los integra dentro de una estructura superior, desde la cual dichos elementos cobran autenticidad estética y cohesión estilística.

A fin de demostrar este procedimiento ejemplificaremos con dos de las más típicas imágenes de Darío, la del color amarillo y la de azul. La primera está generalmente conectada con el valor del oro. Esta asociación es harto frecuente. (Recordemos algunas: áureas campanillas, flauta de oro, guzla de oro, clarín de oro, flor de oro, verso de oro, cuerdas de oro, polvo de oro, llanto de oro, cítara de oro, espiga de oro, etc.) En ella el placer estético se busca por alusión

---

La música ofrecía las ventajas de carecer de significado. Ella no dejaba residuos. El pecado de las palabras —el verbo— era el significado. Por eso el símbolo fue otro modo de realidad escondido tras lo cotidiano de las cosas.» C. M. Bowra: *La herencia del simbolismo*, «Parte introductiva». Ed. Losada, Bs. As., 1951.

directa del color al que se une el mérito intrínseco del precioso metal. Pero en una cuarteta de *Cosas del Cid,* el vuelo lírico traspasa este valor heurístico:

Las ermitas lanzaban en el aire sonoro
su melodiosa lluvia de tórtolas de oro;
el alma de las flores iba por los caminos
a unirse a la piadosa voz de los peregrinos.

Sobre los verbos lanzar e ir, basculan las transposiciones: aire sonoro, tórtolas de oro, alma de las flores y la prosopopeya de las ermitas. Las hipóstasis hacen del «aire sonoro» un espacio auditivo; la «lluvia melodiosa» son tórtolas de oro; del espacio auditivo se pasa al visual. La animización de las flores proyecta el movimiento que recae sobre la marcha y el cantar de los peregrinantes. La imagen es plurivalente. La melodía de las campanas ha configurado un paisaje dinámico y armónico. La estrofa, iluminada por el color áureo, tiene ahora una auténtica representatividad poética.

Más convincente, aunque más compleja, da idea de esta estructura el poema *La espiga.* En éste la imagen del color azul, tan usada por Darío, se agrega a la anterior, y entrambas refuerzan el valor expresivo del conjunto, que ciertamente trasciende de lo simplemente ornamental:

Mira el signo sutil que los dedos del viento
hacen al agitar el tallo que se inclina
y se alza en una rítmica virtud de movimiento.
Con el áureo pincel de la flor de la harina,

trazan sobre la tela azul del firmamento
el misterio inmortal de la tierra divina
y el alma de las cosas que da su sacramento
en una interminable frescura matutina.

Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma.
De las floridas urnas místico incienso aroma
el vasto altar donde triunfa la azul sonrisa.

Aún verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor pace el cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

También en ésta, como en la poesía anterior, se ilumina, entre el amarillo y el azul que presiden, un paisaje de unciosa religiosidad. Los verbos agitar, trazar, aromar y pacer enlazan grupos significativos: los dedos del viento acarician las espigas de trigo. El balanceo de

éstas inscriben en el cielo el misterio de las cosas terrenas y, entre ellas, la primordial, el alma. Ella es florida urna mística, traspuesta como flor. En este vasto altar triunfa la gracia divina, traspuesta en azul sonrisa. Finalmente la hostia yace como mística virtud del verbo en la preciada espiga de oro, cáliz supremo.

En ambos ejemplos la estructura lírico-poética es casi similar. Las imágenes de color, amarillo y azul, corresponden a una intención expresiva de armonización sonora y significativa, que se congrega ajustadamente en torno a una visión beatífica de la naturaleza. Ya no se trata de aquellas composiciones de anécdota versallesca, belleza inocente de azabaches y porcelanas, piezas de orfebrería, donde el léxico se buscaba a sí mismo. El equilibrio, la diversificación temática, los grupos rítmicos, las pausas ordenadas conscientemente, etc., rememoran la coordinación armónica, la polifonía de la composición musical.

Rubén Darío, iniciado en el simbolismo, abandona paulatinamente esa búsqueda de lo inefable que caracterizaba al primer simbolismo. No parte de la palabra, cuya elementalidad reconoce, tal como lo había proclamado Verlaine:

Il faut ausi que tu n'ailles point
choisir tes mots sans quelque méprise;
Rien de plus cher que la chanson grise
où l'indecis au precis se joint.

Si el poeta simbolista puede dar color a las vocales, si descubre las mentadas «correspondencias», él a su vez descubrirá las correspondencias musicales que ofrece la paleta orquestal en las grandiosas cosmovisiones wagnerianas. En un artículo sobre «Catulle Mendès, parnasianos y decadentes», de 1868, declaraba Rubén todo su afán renovador desde esta perspectiva: «Aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica.» No quiere una «canción sin palabras». El poeta sólo aspira a una aproximación a la teoría y a la técnica musical. Le ayudó a ello el poseer alguna experiencia instrumental y, como se ha dicho, al descubrir a Wagner (3).

---

(3) J. Agustín Balseiro, citando un libro de R. Silva Castro, dice: «En *El Heraldo de Valparaíso* (11 de febrero de 1888) el poeta estaba alertado con respecto a la música de Wagner, episodio que olvida consignar el poeta estando tiempo después en Buenos Aires, cuando al referirse a *Prosas profanas* manifiesta: «En Buenos Aires, e iniciado en los secretos wagnerianos por un músico y escritor belga, M. Charles del Gouffré; rimé el soneto «El cisne». Lo de Chile, prosigue Balseiro, acaso era el principio del descubrimiento del gran músico alemán. En cambio, en Buenos Aires no hizo sino penetrar en el significado y la estructura de la música de Wagner. Así Rubén, sorprendido y deslumbrado por la impresión directa de dicha música en Chile, toma cabal comprensión del mitológico mundo escandinavo y de la renovación que en la instrumentación y en la música opera el músico-poeta germano en la capital argentina». *Seis estudios sobre Rubén Darío,* cap. III, Gredos, 1967, Madrid.

III

Aclarado el procedimiento de armonización, según se ha visto en el parágrafo anterior, con la interpretación de los dos ejemplos citados, corresponde ahora explicitar cómo se desarrolla esta arquitectura poemática en aquellas creaciones donde los comentaristas han señalado de clara impronta wagneriana. Abandonamos, pues, ese cabo de referencia que hemos tratado con ocasión de deslindar lo pertinente al virtuosismo o amaneramiento del poeta, tema zarandeado generosamente por una bibliografía tan numerosa como afín en sus juicios (4).

Por consiguiente, veremos si Rubén ha alcanzado lo que se proponía. Si de verdad ese reflejo, que halla en las composiciones del músico alemán, se justifica, y si en tal caso acredita una innovación y un modo estilístico valorable. Elegiremos para esta oportunidad «Marcha triunfal». Es posible que por su significado, estructura rítmica y además por las referencias del propio Darío, esta pieza se pueda parangonar y despierte la idea de la conocida marcha del segundo acto de la ópera Tanhäuser. Aunque el mismo Wagner condenó lo improcedente de esta designación para su música, lo cierto es que su estructura condice con las características de las marchas guerreras.

En el poema, la música arranca con la anticipación de los sones agudos de los clarines. Es el anuncio de la proximidad de la tropa. El espacio sonoro se denuncia como lejanía. El primer verso es exclamativo. Inmediatamente el segundo pierde su carácter vocativo para ser indicativo y narrativo. La proyección marcial puede descomponerse, desde su perspectiva rítmica e instrumental, en cinco partes. Las trascribimos espaciándolas y destacando los versos en los que van asociados el ritmo, la alusión instrumental y los verbos de movimiento, etcétera, así como el léxico que apunta al dinamismo de la marcha:

¡Ya viene el cortejo!
Ya viene el cortejo, ya se oyen los claros clarines,
... ...

---

(4) Como ensayo representativo, que resume mucho de lo dicho sobre los aspectos citados, vale el de Pedro Salinas: «El modernismo tal como desembarcó imperialmente en España personificado por Rubén Darío y sus *Prosas profanas*, era una literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridad y de la forma. Nunca habían cantado las palabras castellanas con alegría tan colorinesca, nunca antes brillaran con tantos visos y relumbres como en las espléndidas poesías de Darío. Era una literatura jubilosamente encarada con el mundo exterior, toda vuelta hacia fuera». *El modernismo y la generación española de 1898*, «Literatura Española Siglo XX». Ed. Lucero, México, 1941.

Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que tascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros
que el paso acompasan con ritmos marciales
... ...
Los claros clarines de pronto levantan sus sones,
su canto sonoro,
su cálido coro
... ...
Las trompas guerreras resuenan;
de voces los aires se llenan...
... ...
¡Saludan con voces de bronce las trompas de guerra que tocan
la marcha triunfal!

El plano sonoro y el semántico se equilibran y proyectan un armónico desplazamiento de conjunto, donde se hace notorio no solamente el despliegue instrumental, sus registros varios, sino también su ubicación correcta dentro de la paleta orquestal. Desde el plano auditivo al visual y al alusivo, todo progresa para lograr la plenitud de la presencia. Esta tensión expectante se va cumpliendo con los metales primeros, después con el ruido de los arreos, finalmente con los sonidos graves de las trompas, cuyo tono viril se concierta con las voces humanas de igual registro. El movimiento de la tropa está regulado por los timbales, cuya reiteración rítmica acompasa la marcialidad. El sorpresivo «crescendo» de los metales agudos, puestos al unísono, hacen presente las primeras formaciones de la comparsa. «La espada se anuncia con vivo reflejo», se concierta con la expresión de «Cálido coro». El quinto grupo expresivo es el de la apoteosis. La llegada de los simbólicos cóndores se asocia con el acorde final, sostenido y vibrante, del cierre musical. Voces de bronce que indican la gloria.

En la obra operística también el ritmo y la reiteración temática de los metales agudos preanuncia el festival. Cuando el Landgrave comunica a Isabel su comienzo, irrumpe el vibrante toque de las trompetas. Después, en la medida del ingreso de los personajes, prosigue el tema de marcha con trompas, fagotes y cuerdas, dentro de una tonalidad grave y solemne. El paralelismo de ambas piezas no puede ser negado en cuanto a su estructura rítmica, movimiento, desplazamiento de masas, despliegue instrumental y tesitura lírica. Rubén Darío ha recreado una paleta orquestal no sólo con conocimiento de la función de los timbres y registros instrumentales, sino que ha logrado la más extraordinaria trasposición de arte de que se tenga noticia. El dinamismo polifónico, su conjunción sinfónica, su armonía, etc., todo concurre para hacer del artista un poeta y un músico. La concertación del

poema está lograda por los verbos de movimiento, sagazmente distribuidos: «Ya viene el cortejo», «La espada se anuncia con vivo reflejo», «Ya viene oro e hierro», «Ya pasan debajo los arcos triunfales», «Tal pasan los fieros guerreros», «Los cóndores llegan» (5). Obsérvese cómo el poeta no ha caído en el posible error de usar el tambor, que es lo pertinente para una marcha militar. Ha tenido presente el carácter sinfónico de la música y ha sustituido aquel instrumento, que es de uso en fanfarria o charanga militar, para colocar en su lugar a los timbales, instrumento de tonos regulables.

Sería largo traer a comento lo señalado por la crítica en esta relación Darío-Wagner, y además nos desviaríamos de nuestra labor. Pero a este respecto nadie niega que una serie de poemas han tomado impulso y vuelo en temas del músico germano (6). Lo que nos importa es confirmar que en Rubén Darío lo ornamental, configurado desde la intuición sensible por el predominio del plano fónico y significativo, sin cala estética ni emotiva, sin más gracia que la exterioridad, el boato léxico y el regusto auditivo, etc., no puede considerarse como el fundamento de su estilo, aunque parezca lo más notorio, lo que resalta como un frontispicio barroco. Su pasión musical llega hasta una concepción de lo poético que se origina en el conocimiento amplio de la teoría y ciencia de la música. Wagner es su primera revelación. Después vendrá la interrogación del ser de la música, sus inquietudes vitales, sus demandas metafísicas. Todo ello expresado en sus obras poéticas y narrativas.

Hay, pues, en Darío una intención racional, meditada y propuesta desde cuando advirtió el estancamiento de la poesía de habla hispánica finisecular. Aquella literatura en crisis de consunción proseguía caminos trillados, sin fuerza, sin inspiración, sin horizonte. Su innova-

---

(5) El profesor Valbuena Prat pone de relieve este aspecto cuando manifiesta: «En *Cantos de vida y esperanza* luce un brillante tono mayor. El sentido de música fina y flexible de *Prosas* ha evolucionado hacia una lograda brillantez orquestal. Una mayor libertad métrica dentro de leyes fundamentales —musicales— del ritmo adquiere tonalidades metálicas, argentinas. La poesía *Helios*, a base, en lo fundamental sencillo de ritmos de 7-11 y 14 sílabas, adquiere matices, modificaciones, que ofrecen un conjunto de vibrante fuerza orquestal y luminosa. El caso más significativo del libro es el de la *Marcha triunfal*. Aquí el ritmo, los acordes de una orquesta wagneriana, lo son todo». Y luego agrega: «Expresión sonora del aliento heroico que anima gran parte del libro, el efectismo de esta página poético-musical, hermana del mundo de tono mayor de Wagner. En un verso de otro libro nos ofrece el poeta lo que puede ser un comentario: «Tanhäuser resuena la marcha marcial y argentina...». Las cadencias suaves pero vibrantes de otra poesía, *Marina*, ofrecen una bella variante de la riqueza orquestal». *Historia de la literatura española*, t. 3.º, pp. 379-80. Barcelona, Ed. Gili, 1953.

(6) «De Wagner aprenderá Rubén las amplias resonancias que llevó a su órgano musical cuando el tema requería grandezas armónicas y despliegue rítmico. En su soneto a Francia, su verso no sólo suena a Wagner, sino que hasta lo invoca indirectamente cuando la visión invasora y el tono marcial...» Más adelante agrega el crítico: «En su estrofa del 'Responso' a Verlaine, paréceme oír sonoridades wagnerianas». (Se transcribe el que comienza: «De noche en la montaña».) Recordando el soneto aludido y oída la estrofa del «Responso», hemos de asociarla, en cuanto a su amplitud politonal, a otros que aparecerán en *Cantos de vida y esperanza*. Se transcribe a continuación «Marcha triunfal». Balseiro. *op cit.*

ción hubiera fracasado de contar solamente con el éxito de su fraseología brillante, de sus metáforas, de sus modificaciones rítmicas, etc., las que, por otra parte, el poeta había conocido en los clásicos españoles. Su concepción musical de la poesía le viene desde joven. Se afirma con el simbolismo, se ejemplifica con Wagner. La armonía esencial estaba desde siempre en el alma del poeta. Se pueden consignar varias composiciones inspiradas en temas wagnerianos (7); el propio Darío hace mención de ellas, pero en la mayoría de sus obras su estilo permanece fiel a esa armonía que penetraba su espíritu desde que fuera criatura precoz. Su evolución, si la ha habido, no ha hecho otra cosa que afinar su conciencia con el conocimiento de los recursos teoréticos de la música. Acaso ha sido esto el ingrediente más sorpresivo el que haya determinado a algunos críticos para catalogar aquellas poesías como de inspiración y hechura wagneriana. En Rubén Darío hay una música y una concepción de lo musical, ornamento y fundamento, evocación y convocación. Espontaneidad y conciencia.

IV

Acabamos de examinar la estructura de un poema capital de Darío. El poeta ha «orquestado» su pieza con recursos y gradaciones de la teoría musical. Nos ha traído una imagen poética de un desfile militar. Ha reflejado su andar, su ritmo marcial, su presencia, su proximidad y lejanía, su acompañamiento musical, etc. Más que destacar la similitud del trozo operístico con el poema, conviene observar la posible adecuación de la poesía al canto. Perspectiva que reconoce el propio poeta (8). Tal vez esta inclinación explicaría aquel intuicionismo sensorial, que reprochaban los críticos como labor artificiosa, ornamental y preciosista. La poesía subordinada a la música propiamente dicha pierde su condición de tal para ser letra muerta de canto. Un relleno con

---

(7) Arturo Marasso señala el influjo de Wagner en Marcha triunfal, Divagación, Heraldos, Blasón, El cisne, La Espiga (pp. 29, 67, 118, 119, 155, 182, 213-16, 224, 246, 258). Con respecto al movimiento y dinamismo de Marcha triunfal, dice: «En el avance wagneriano de la oda está en lo íntimo de la gloria que exalta...». «El ímpetu musical de la Marcha es wagneriano». Cita Marasso, como antecedente, el soneto a Louis de Bavière, de Verlaine:

Salut à votre très unique apothése
et que votre âme ait son cortége, or e fer
sur un air magnifique et joyeux de Wagner.

«Rubén Darío y su creación poética». Biblioteca Nueva. Buenos Aires, sin fecha.

(8) En su *Autobiografía* dice el poeta: «Luego vienen otras poesías, que han llegado a ser las más conocidas y repetidas en España y América, como la 'Sonatina', por ejemplo, que, por las particularidades de su ejecución, yo no sé por qué no ha tentado a algún compositor para ponerle música» (p. 164). Y luego agrega que, a pedido de una excelente arpista cubana que halló en Nueva York, escribió «En el país del Sol». 5.º Ed. Imprenta G. Sáez. Madrid, 1945.

mucho énfasis pero al final música cantada. Esto es lo que ha acontecido con varias de las poesías de Darío. El predominio melódico del verso ha llevado al poema hacia los lindes de lo cantable (9). Fue el éxito de recitadores trashumantes que la prodigaban dentro de una entonación de canto llano. Así pasó con «Sonatina» y otras de parecido vuelo. Pero, ¿no es esto lo que deseaba Darío según su credo de 1868?: «Aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica.» ¿O es que el secreto de la música está más allá de su expresión sonora? O bien que el alma de cada palabra respondía con una melodía ideal, según aventuraba el poeta (10).

Por consiguiente, sin desestimar todo aquello que en Darío representa un mundo de captaciones sensoriales, veamos también, si estas manifestaciones «exteriores» corresponden a un especial paralelismo traspositivo gestado desde la teoría musical. Una intención tan ambiciosa no es para Darío irrazonable (11). El conocimiento de las características de la notación musical aparece tempranamente en las obras del poeta (12), como así también el manejo de registros y tonalidades, claves y terminologías específicas (13).

---

(9) Elisio de Carvalho, en publicación impresa en Río de Janeiro a la llegada del poeta (1906), dice: «Nunca la poesía castellana estuvo más próxima a la música. Positivamente esas *Prosas profanas* son verdaderas músicas, músicas ligeras y tristes, graciosas y nostálgicas, como esas gavotas y esos minuetos que se tocaban en tono menor en los tímidos claves de los Trianones». Reproducido en *Estudios sobre Rubén Darío,* pp. 151-52. F. C. E. México, 1968.

(10) Justo Sierra, en prólogo a *Peregrinaciones,* París, 1901, dice: «La teoría de la melodía ideal, que ha formulado el poeta en treámbulo que va a desencadenar una tempestad literaria, no me convence, porque no define nada...». «No, no es porque cada palabra tenga un alma por lo que el verso de Rubén será verso, sino porque siempre conserva el tema y se agrupa y se cristaliza en una unidad musical; éste es un arte consumado y, aquí puede decirse, no aprendido.» Pp. 138-39. Reproducido en *Estudios sobre Rubén Darío,* op. cit.

(11) Rubén Darío, refiere Balseiro, «tocaba el acordeón y reveleba espléndido sentido musical. Esto en parte condice con algunos conocimientos de la teoría de la música y de la práctica instrumental, abonado también, como se sabe, que el poeta tenía un piano durante sus estancias en Madrid y en París». José A. Balseiro, *op. cit.*

(12) «Somos siete hijas bastardas del rey Apolo; sietes princesas nacidas en el aire, del seno misterioso de nuestra madre la Lira...» «Mi nombre es Fa —dice una de ellas—, me deslizo entre las cuerdas de las arpas, bajo los arcos de las violas, y hago vibrar los sonoros pechos de los bajos.» «Mi nombre es Sol —dice otra—, yo ocupo un escalón elevado en el trono de mi madre la Lira. Tengo nombre de astro y resplandezco ciertamente entre el coro de mis hermanas. Para abrir el secreto del trono en la puerta de plata y en la puerta de oro, hay dos llaves misteriosas. Mi hermana Fa tiene la una, yo tengo la otra. Mi nombre es La —dice otra—, penúltima del poema del sonido. Soy despertadora de los dormidos y titubeantes instrumentos, y la divina y aterciopelada Filomela descansa entre mis senos.» *Cuentos completos de Rubén Darío,* «Las siete bastardas de Apolo«. FCE, México, 1950.

(13) Erika Lorenz, en su interpretación del poema «Sinfonía en Gris Mayor», se pregunta: «¿Tiene la forma musical de la sinfonía algo que ver con la estructuración de este poema, o se trata solamente de una metáfora que transmite una sugestión musical de valor general?». La autora en un principio dudaba de esta relación, al punto de afirmar: «Es inequívoco que los nombres Sinfonía y Sonatina no han sido empleados en el sentido de formas musicales, y que tampoco se refieren tan sólo a una musicalidad del lenguaje». Posteriormente modifica esta apreciación y sostiene, después del análisis del citado poema, que el tipo de composición del mismo está relacionado al modo de la sonata musical. Confirma en detalle el notorio paralelismo entre ambas formas. *Obra colectiva sobre Rubén Darío.*

En el parágrafo 2 se ha visto cómo los dos estamentos básicos de la poesía son usados por Darío con intención correlativa. Sus figuras fónica y significativa se implementan dentro de períodos rítmicos y traspositivos. Concurre también a completar esta expresividad la armonía imitativa de los fonemas vocálicos. Muy utilizada por el poeta con ocasión de referirse a las tonalidades instrumentales, y además fundamentando con ellas, y entre ellas, cierto dinamismo de «movimiento» o «aire musical» determinado por el tipo de fonema vocal usado (cerrado, abierto o normal) que liga el tránsito sonoro al reiterar estos apoyos. La acordada alternancia de este procedimiento resulta de mayor eficacia estética que la referencia directa o alusiva del instrumento. En el primer verso de la poesía: «Era un aire suave...» de *Prosas profanas,* la vocal *a* de los diptongos correspondientes a las palabras «suave» y «pausados» están regidas por la abierta y acentuada de «aire», cuya onda impulsiva se atenúa a través de aquéllas y se resuelve en la segunda *a* de pausados, la que, como casi nota musical, parece aumentar su duración a pesar de la vecindad del acento penúltimo. Algo similar acontece en el tercer verso siguiente, donde las *íes* de principio y final realizan la misma armonía con respecto a las vocales intercalares francas de los cuatro fonemas *a* comprendidas entre los extremos del verso.

Por otra parte, al calificar el poeta al movimiento del poema como «aire» nos lleva al campo de la composición musical. Los acentos principales dividen los compases en un ritmo de tres tiempos, uno fuerte y dos suaves, conocido en el pentagrama como de tres por cuatro, pero que en la danza se ejecuta en dos, como acontece específicamente con el vals, el minueto y la gavota.

La armonía vocálica en este poema resulta tan manifiesta que parecen excusarse las alusiones para darnos a entender qué tipo de tesitura es la que se memora. Así, casi parece redundancia o reiteración ociosa, cuando al verso «e iban frases vagas y tenues suspiros» se le asocia «entre los sollozos de los violoncelos», donde además el triple enlace de la vocal *o* de «sollozos» con las similares de «violoncelo», trabadas entre fonemas sibilantes, evocan el movimiento de los arcos sobre las cuerdas y agregan un matiz más de danza. Tal como se reconoce expresamente en el cuarteto final:

La orquesta perlaba sus mágicas notas,
un coro de sones alados se oía;
galantes pavanas, fugaces gavotas,
cantaban los dulces violines de Hungría.

Esta estructura musical de Darío se constata en otras poesías de tema diverso pero de afinidades armónicas semejantes, cuyo paradigma más elocuente es «Sonatina» (14).

A la propensión de Rubén Darío hacia la música, que le es connatural, se agrega su curiosidad por el ser de su fundamental armonía, que le llevará paulatinamente a la teoría musical, es decir, a las leyes y principios que rige el mundo de los sonidos. Su frase: «Aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica», que ya hemos citado, cobra ahora nuevo sentido. Se comprende la voluntad comprensiva del poeta para ubicarse racionalmente dentro de la teoría y de la técnica de aquel arte.

Se comprende que este conocimiento teorético le ha llevado a Darío a componer poesía según el modo cuantitativo de la métrica grecolatina. Esto equivalía a trasponer el valor durativo de la notación musical al acentual de la sílaba. Ello suponía nuevos valores expresivos (15). En su afán melódico el poeta ha recurrido no sólo a novedades rítmicas, sino también a modificaciones estróficas de todo tipo (16). En esta compulsa de posibilidades expresivas, proyectadas desde el campo musical, tampoco escapan las obras en prosa (17).

---

(14) Sobre la «Sonatina», dice Tomás Navarro: «No se puede decir que haya un simbolismo fonético aplicado de propósito para reforzar el efecto evocativo de las palabras en determinados pasajes de la composición, pero es indudable que hay una intuitiva adaptación fonológica en la que la sensibilidad musical del autor actuó con singular refinamiento». Pp. 195 - 96. Y agrega posteriormente: «Son muchos, como se ve, los elementos que contribuyen a dar a los versos de la 'Sonatina' su carácter musical. No se trata de la simple organización de las sílabas de cada verso bajo las condiciones del acento y de la rima. Al efecto del aumento y realce de las vocales más claras, de las consonantes más sonoras y de los tipos silábicos más flexibles y equilibrados y a la concertada impresión de la armonía vocálica, se suma en esta composición la influencia de la correspondencia semántica o melodía ideal, recurso selecto y poco frecuente, que Rubén Darío estimaba como calidad superior del ritmo. En otras muchas composiciones del mismo poeta y de otros autores, los apoyos de los tiempos marcados se señalan con perfecta regularidad, sin que su efecto produzca la impresión conjunta y armoniosa que el sutil sentido rítmico de Rubén Darío supo lograr en los versos de esta poesía». Pp. 201-02. *Rev. de Filología Española,* IX, «La cantidad silábica en unos versos de Darío». 1922. Reproducido en *Estudios de Fonología Española,* N. Y., 1966.

(15) «Las variaciones de la cantidad silábica, aunque no afecten al valor ideológico de las palabras, tienen especial importancia en la representación de otros elementos no menos esenciales. El alargamiento de la duración normal de una palabra subraya el sentido de la misma; la brevedad lo desvanece y atenúa...» «En determinados efectos rítmicos el acento puede aparecer auxiliado o sustituido por otros elementos de orden fonético, morfológico o semántico. Sólo la proporción cuantitativa permanece en último extremo como condición sustancial de la naturaleza del ritmo.» Tomás Navarro, *op cit.*

(16) Antonio Oliver Belmás, en *Dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío,* dice: «Tipo de verso, hijo de esta clase de poesía, es el llamado de gaita gallega, usado con gran éxito, como sabemos, por Rubén Darío, y que es el más rico en acentos rítmicos. En la poesía musicada como en la acentual, el canto iguala al número de sílabas, no obstante la heterometría de los versos». Y más adelante agrega el crítico: «La poesía de Darío, si no destinada al canto, está en la frontera misma de la música, por la flexibilización del verso, las abundantes y acertadas aliteraciones —el dáctilo dúctil—, por ejemplo, las rimas internas, el terminar los versos con monosílabos —conjunciones, preposiciones, y, por último, la dislocación acentual». *Cuadernos Hispanoamericanos,* agosto-septiembre 1967, p. 405, Madrid.

(17) «Pero no son éstos, entre los recursos formales, los que más acercan la obra narrativa de Darío a sus poemas, sino más bien la rítmica articulación en «estrofas» que encon-

En sus narraciones y cuentos, Darío no deja de aplicar esa ordenación sinfónica que caracteriza sus procedimientos de la poesía. La combinación temática vincula los elementos representativos, a los que asocia inexcusablemente los timbres instrumentales. Así, en *Un sermón:*

> Toda la inmensa basílica estaba llena de un esplendoroso triunfo. De cuando en cuando potentes y profundos estallidos de órgano hacían vibrar de armonía el ambiente oloroso a incienso.

El propio poeta lo reconoce (18). Como cita referencial ilustrativa consignamos que entre la terminología musical es la palabra armonía la más nombrada. En todo el ámbito musical de Darío figuran los más diversos instrumentos. No todos son citados con conocimiento de su función. Muchos atienden a una referencia exclusivamente ornamental. Valen por su presencia. Otros por simple alusión ocasional. Pero los más comunes Rubén los usa con correcto sentido orquestal. En cuanto a la nomenclatura musical se confirma este dominio teorético que el poeta había aprendido en la ciencia de la composición de dicho arte, sin que por ello haya que atribuirle las condiciones de un ejecutante, de un director o de un musicólogo. Aun sin ello es innegable su entrañada sensibilidad para la música (19). Su admirable capacidad de comprender el sentido de la armonía y orquestación, y proyectarlas, con gran acierto, en sus creaciones poéticas mediante el recurso de las trasposiciones de arte.

---

trábamos ya en «El velo de la reina Mab», y que muchos otros cuentos nos presentan en variable proporción», p. XIV. «Ritornelo, tema y variaciones, simetrías, fragmentación del relato en momentos breves y penetrantes, ya con firme gradación del interés, ya con aparente desorden, todo esto da a las páginas narrativas de Darío un relieve y gracia simultáneas de drama y ballet», p. XIX. «A partir de *Azul,* los atisbos fragmentarios se desarrollan y organizan en magistral orquestación...» Rubén Darío lucha contra la inercia idiomática. No quiere ser descriptivo...» «Es justamente en el movimiento sintáctico y rítmico donde mejor se advierte la renovadora aportación de *Azul* a la prosa castellana», p. XXXVIII. *Cuentos completos de Rubén Darío,* «Estudio preliminar de Raimundo Lida». FCE, México, 1950.

(18) Dice Darío al comentar «El velo de la reina Mab»: «Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces —es un hecho reconocido— desconocida en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa. *Historia de mis libros,* op. cit.

(19) Instrumentos citados por Darío: Añafil, arpa, bandolín, bocinas, campanas, campanillas, caja musical, carrizos, címbalo, cítara, clarín, clave, clavecín, clavicordio, cornamusa, crótalos, cuerno, dulzaina, flauta, gaita, guitarra, guzla, laúd, lira, mandolina, oboe, organillo, órgano, pandero, piano, plectro, rabel, salterio, siringa, sistro, tambor, timbales, timbres, tímpanos, tromba, trompa, trompeta, tubas, viola, violín, violoncelo, zampoña.

Términos de la nomenclatura musical: Acento, acorde, alegro, aria, armonía, armónico, arpegio, bailarín, bajo, banda, boleras, bordón, cadencia, cantilena, canción, canto, canto llano, cántico, concierto, compás, coro, cuarteto, cuerda, danza, diana, escalas, escalas cromáticas, fanfarria, fandango, gama, gavota, grave, jota, kyrieleisón, letanía, marcial, marcha, melodía, melopea, medida, modular, música, nocturno, nota, onda, orfeón, orquesta, pauta, pausa, pulsa, preludios, pavana, réquiem, ritmo, romanza, resonar, salmodia, seguidilla, serenata, sinfonía, silencios, sochantre, solo, son, sonata, sonido, sordina, stacatto, timbaleros, tono, tono menor, tarantela, trémolo, trino, unísono, vibrar, voz.

V

Estructura, proyección o movimiento melódico y armonía indican los elementos fundamentales en los que Rubén se apoyó para coordinar sus intenciones expresivas y trasladar a sus creaciones el modo operativo de la teoría musical.

La preceptiva dogmática de la retórica tradicional coartaba la libertad y espontaneidad del escritor. Darío, sin desdeñarla, amplió sus horizontes con variadas y felices innovaciones; pero sobre todo llevó a ella, como se ha dicho, los procedimientos de aquélla. Hizo de la frase, del giro léxico, de los grupos fónicos y semánticos, etc., un motivo o tema musical. Con las trasposiciones y los símbolos, con la modulación que controla y determina los cambios de tono, con el equilibrio de los ritmos en el tiempo, con el dinamismo de tropos y figuras, etc., pudo evocar y asociar armónicamente las distintas intuiciones del mundo fenoménico. La fantasía y la realidad cobraron entonces una dimensión poética desconocida. La armonía operaba el milagro de la concertación. Bajo el contradictorio y sugerente epígrafe de «Las ánforas de Epicuro», el poeta agrupa una serie de sonetos cuya «exterioridad» melódica no desliza graciosamente sobre las curvas superficies de la lira, del cuello enarcado de los cisnes, de las ánforas, sino que recibe el eco profundo de un espacio armónico donde las pautas configuran el tiempo y el silencio:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

(Ama tu ritmo)

No pretendió Rubén Darío rescatar las esencias de un arte para transferirlas a otro. Sabía, y muy bien, que estas hipóstasis eran imposibles. Quiso con toda lucidez llevar su natural propensión, de poeta inspirado, al ámbito de una armonía trascendente cuya convocación presentía como vaga, huidiza y misteriosa realidad. En ella puso, desde

temprano, sus más caras aspiraciones, su esperanza, acaso su fe. Este críptico lirismo no tenía más recurso capital que derivar hacia la música. Y fue música no solamente de apetencias externas, como se ha dicho, sino de esencia musical. Fue armonía. Intimo secreto que el poeta quiso «aprisionar en la trampa de plata de la retórica». Es lo que sostiene a través de uno de los interlocutores de «El velo de la reina Mab»:

> Yo escucho todas las armonías, desde la lira de Terpandro hasta las fantasías orquestales de Wagner. Mis ideales brillan en medio de mis audacias de inspirado. Yo tengo la percepción del filósofo que oye la música de los astros. Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones. Todo cabe en la línea de mis escalas cromáticas.

Rubén Darío vivió esta armonía. La prodigó en sus primeros poemas tras una línea de sencilla expresividad melódica, de notorio despliegue ornamental. Luego el conocimiento de los variados registros sonoros de la paleta orquestal y sus fundamentos teóricos incrementan sus composiciones. Si con ello no elaboró un principio general, al menos dejó indicios a través de toda su obra. Con cierta coherencia y vigor poético se manifiesta en «Ama tu ritmo...», que hemos citado anteriormente.

Empero esta armonía de pronto despierta en el alma del artista una inquietud metafísica:

Y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.
Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye.

(Yo persigo una forma...)

Inquietud que se hace más tensa y angustiante cuando la interrogación desciende verticalmente al fondo de las ánforas:

Y cuando hayan pasado las sedas de la fiesta
decidme los sutiles efluvios de la orquesta
y lo que está suspenso entre el violín y el arco.

¿Qué es lo que está suspenso entre el violín y el arco? La palabra que huye, el silencio, configuran dos formas de interrogación del ser que, aparentemente contrapuestas, se resumían dentro de las pautas ideales de lo que, en Rubén Darío, se llamó armonía. Sólo desde aquí es posible comprender la nobleza de un estilo que se orienta y se define no por los contornos, sino por el espíritu que lo preside y lo concierta

en un modo de ser. Finalmente, un punto nos queda por resolver, que si bien no entra dentro de esta hermenéutica de su estilo, puede aclararnos su intención más señera.

¿Ha sido acaso un músico en potencia Rubén Darío? ¿Una vocación frustrada? Es la interrogación que se ha formulado mi colega y compatriota A. A. Altavista en una reciente conferencia.

JUAN RUIZ DE GALARRETA

Calle 56, núm. 749
LA PLATA (República Argentina)