

Asedios musicales a la revolución poética de Rubén Darío

Adriano Corrales Arias*

"Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo"

Rubén Darío

Resumen

A partir de la *Hermenéutica* de H.G. Gadamer y de las iluminaciones teóricas del poeta y ensayista Octavio Paz, fundamentalmente, el autor propone una lectura musical de la obra dariana, atendiendo a las complejas relaciones entre palabra y sonido, es decir, a los trasiegos entre poesía y música. Dicho de otra manera, se trata de insistir en los nexos sinestésicos de la obra dariana, especialmente referidos a su musicalidad interna, como un homenaje a tan ilustre creador.

Abstract

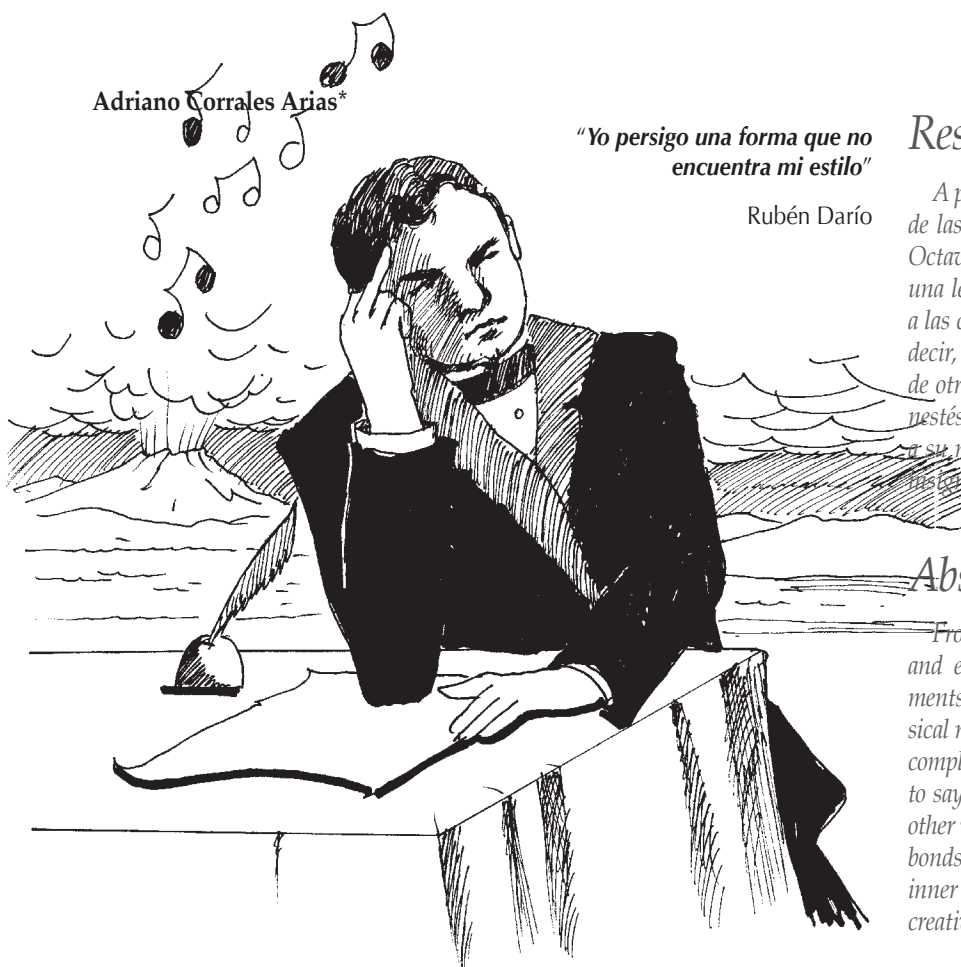
From H.G. Gadamer's *Hermeneutics* and poet and essayist Octavio Paz's theoretical enlightenments, the author, fundamentally, proposes a musical reading of the Darian work, attending to the complew relations between word and sound, that is to say, to the flutter between music and poetry. In other words, it is about insisting on the synensthetic bonds in the Darian work, especially referred to its inner musicality, as a tribute to such an illustrious creative mind.

PALABRAS CLAVE

Rubén Darío, poesía, poesía centroamericana, literatura nicaragüense, música, hermenéutica

KEYWORDS

Ruben Dario, poetry, Central American poetry, nicaraguan literature, music, hermeneutics



INTRODUCCIÓN

Hans-George Gadamer (Gadamer, 1998) apunta la diferencia, y, no obstante, la paradójica cercana relación, entre literatura (poesía) y notación musical: quien lee música, hace música; quien lee un texto lo “escucha” internamente, es decir lo recrea. Sin embargo la lectura de un texto notacional no es igual a la de un texto lingüístico. En la música hay un intermediario: el intérprete. En la lectura de un texto no hay mediador, el lector rehace su lectura individualmente. Sin embargo, en el lenguaje poético hay música, pues por su esencia la poesía posee ritmo y sonido. Es el sonido que se mantiene firme y le otorga coherencia interna a la construcción poética, pues une los elementos del discurso en un todo. La palabra en este caso encierra todas las posibilidades del sonido y hace las veces de las notas musicales, en tanto se distribuyan creativamente, estableciendo correspondencias sonoras entre sí. La sintaxis de la poesía consiste en “estar” en la palabra.

Gadamer (1998) se pregunta: “¿Qué ocurre con la música, con el lenguaje de los sonidos? ¿Y qué ocurre con la música del lenguaje?” La respuesta es que ambos pueden ser cantos y de hecho se les llama así: canciones; es la conjunción de palabra y música. Pero ¿cuándo solamente es la música, o el lenguaje de los sonidos? En profundidad, en la conjunción de palabra y sonido, en el canto, se nota que ese juego de mundos di-

versos obedece a un “fondo común”.

“Este fondo oculto se pone de relieve claramente en algunas manifestaciones de la música occidental, como en el canto gregoriano y en su interpretación en la polifonía flamenca o en el estilo lingüístico de la música de Heinrich Schutz” (Gadamer: 1998: 153).

Sin embargo, en conjunto pareciera que la palabra, especialmente poética, se resiste ante la fusión con la música. Hay una melodía lingüística de la poesía, una música interna, que de alguna manera difiere de la música que la acompaña.

Entonces la pregunta sería acerca del lenguaje de los sonidos como un “lenguaje real”, igual al lenguaje del arte poético. ¿Acaso cuando se hace una audición de música habrá también ese juego que nos permite escuchar su “música interna”? Parece ser que sucedería lo mismo con la música cuando se hace y cuando alguien la lee con comprensión; igual en términos de dejar que un texto hable, al poderlo hacer, eso que convenimos en llamar interpretación.

“El verdadero objetivo de la comprensión no se presenta en la inter-locución de los intérpretes, cuyos comentarios llenan gruesos volúmenes, sino en que llegue a hablar la obra que tenemos a la vista. Ningún intérprete, sea de la clase que sea, debería dejar de existir de

otro modo que desapareciendo en este objetivo; no debería querer otra cosa” (Gadamer, 1998: 154).

Lo anterior se “lleva a cabo” (*Vollzug*) como un transcurso en el tiempo, aunque todo transcurso deja tras de sí el tiempo transcurrido y deja vacío el emplazamiento que se acaba de atravesar a toda prisa. Pero el interpretar, que es comprender, no deja nada vacío, ni tras de sí ni ante sí. Quien comprende sabe esperar y espera, como el buen actor que “dice” su texto no de memoria, sino siempre a tiempo, como si estuviese “hablando”. La dialéctica del tiempo que transcurre ciertamente se consume y lo rige todo. Pero cuando alguien comprende algo queda detenido en su discurrir, en la vida, que no termina en una duración permanente. Es como un abandonarse en el tiempo. “La música que ‘hacemos’ interiormente y la música que existe realmente no es otra cosa que ese quedar detenido en el mismo llevar a cabo” (Gadamer, 1998:155). En la música, esto ocurre como pura prolongación, y lo que queda detenido es precisamente esa prolongación, ese “juego” musical.

En este trabajo, trataremos de comprender cómo la música, el elemento quizá más significativo en la obra literaria de Rubén Darío, y del Modernismo en general, se fija en su poesía y ha quedado “detenida” en ese transcurrir intenso que es la palabra poética.

LA REVOLUCIÓN DE LA PALABRA

Muchos críticos y estudiosos han subrayado la revolución modernista en tanto reforma verbal de nuestro idioma. El modernismo, aunque no fue un movimiento ideológico en la forma que acuñaron las vanguardias y en términos de su visión de mundo y de sus propuestas, como lo señala Octavio Paz, fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario: una estética. El castellano fue enriquecido por el acarreo de los poetas modernistas de nuevos giros procedentes del francés y del inglés, pero también de la tradición grecorromana, germana y gallego-portuguesa, yendo hasta la profunda y olvidada tradición hispánica, incluso abusando de arcaísmos y neologismos; pero fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación en la poesía. A su vez, en la poesía modernista aparecen un sin fin de americanismos e indigenismos, el cosmopolitismo de este movimiento no excluía las formas lingüísticas americanas.

En síntesis, se puede decir que flexibilizaron el verso español, y la literatura hispanoamericana en general, además que familiarizaron la poesía con el público sin caer en la vulgaridad. Su aporte se hará sentir hasta nuestros días, pues no hay duda que a partir de ellos se abrieron las dos tendencias más importantes de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo (“exteriorismo”, “coloquialismo”) poético.

La revolución verbal del modernismo afectó sobre todo a la prosodia, pues ciertamente el prodigio de su exploración estriba en las posibilidades rítmicas de nuestra lengua. El interés de los poetas modernistas por los problemas métricos fue teórico y práctico. Manuel González Prada descubría que los metros castellanos, cualquiera que sea su extensión, están formados por elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes. Ricardo James Freyre señalaba que se trata de periodos prosódicos no mayores de nueve sílabas. Para ambos poetas el golpe del acento tónico es el elemento esencial del verso. Ya Andrés Bello había dicho en 1935, contra la opinión predominante en España, que cada unidad métrica está compuesta por cláusulas prosódicas, semejantes a los pies de griegos y romanos, sólo que determinados por el acento y no por la cantidad silábica.

El modernismo reanuda entonces la tradición de la versificación irregular, antigua como el idioma mismo, según lo demostrara Pedro Henríquez Ureña. Pero al contrario de otros movimientos, como los de la vanguardia, las conclusiones teóricas no fueron el origen de la reforma métrica modernista, sino la consecuencia natural de su actividad poética. Por esa razón la novedad del modernismo consistió en la invención o redescubrimiento de metros, su originalidad se erige sobre la resurrección del ritmo acentual: la resurrección del endecasílabo anapéstico y el

provenzal, la ruptura de la división rígida de los hemistiquios del alejandrino gracias al "encabalgamiento", la boga del eneasílabo y el dodecasílabo, los cambios de acentuación, la invención de versos largos (hasta de veinte y más sílabas), la mezcla de medidas distintas pero con una misma base silábica (ternaria o cuaternaria), los versos amétricos, la vuelta a las formas tradicionales como el cosante. En fin, podríamos decir que la riqueza del ritmo modernista es única en nuestra historia literaria, y su reforma preparó la llegada del verso libre y del poema en prosa, o prosema como lo conocemos hoy día.

EL RITMO COMO LLAVE DEL UNIVERSO

La revolución modernista no es más que la profundización de una exploración que habían iniciado ya los románticos y los simbolistas: el ritmo como fuente de la creación poética y como llave del universo. En ese sentido podríamos decir que el modernismo es al español lo que los simbolistas al francés: reacción contra la vaguedad y el facilismo en que derivaron los románticos, y la búsqueda de un universo de correspondencias regido por el ritmo, porque todo está cifrado, todo rima. La naturaleza, al igual que el lenguaje, se dice a sí misma en cada cambio; por eso ser poeta no es ser dueño de la expresión sino agente de la transmisión (intérprete, o traductor, diría Gadamer) del ritmo, acá la imaginación más alta es la analogía: "*tout est sensible*".

Esta manera de ver, oír y sentir el mundo se va a expresar en términos psicológicos a través de la sinestesia: una exasperación de los nervios, una alteración de la psiquis; pero es a la vez una experiencia en la que participa el ser entero y, por lo tanto, se afirma el mundo como realidad poética. Como lo dirá perfectamente sintonizado Rubén Darío: "*Ama tu ritmo y ritma tus acciones...*" (*Prosas profanas*). A través del ritmo se busca, ya no la salvación cristiana o religiosa, sino la reconciliación entre el hombre y el cosmos. Así el modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo. Por eso para Octavio Paz (1991), hay en el modernismo un doble descubrimiento:

"... fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica; e hizo del verso español el punto de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea."

RUBÉN DARÍO: UN NUEVO LENGUAJE DE MÚSICO MAYOR

Ya lo sabemos: Darío fue el centro del modernismo, su mayor "teórico", su gran promotor y su mejor exponente; pero también fue su propio espectador y su gran crítico: con él principia y con él acaba. Pero no hay duda que todo eso debemos rastrearlo y percibirlo en su propia poesía, en su torrente de ritmos, estrofas animadas e imágenes musicales.

Ya en *Azul* (Valparaíso, 1888; Guatemala, 1890), su primer libro y el iniciador del modernismo, se anuncia el cortejo orquestal de la música dariana. Acá se percibe la idea de que las cosas tienen un alma, como en las religiones y visiones mágicas del neolítico. En el poema *Venus*, por ejemplo, encontramos la sinuosidad y la fluidez como el agua que busca su "*profunda extensión*". Es un poema negro y blanco, espacio nocturno en cuyo centro se abre la gran flor sexual: "*como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín*". Es música interna, casi como un Nocturno, creación cercana acaso a la Sonata, pero en la quietud y misterio de la noche que no es alta sino honda donde "*Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar*".

Prosas Profanas (Buenos Aires, 1896; París, 1901), va a ser su segundo libro y la continuidad luminosa de su música. El título, que es ya de por sí una desacralización (mezcla deliberada entre lo litúrgico y el placer humano), es realmente provocador para la época, pues llama prosas (profanas) -remitiéndose a los himnos que se cantan en las misas solemnes después del evangelio - a una colección de poemas eróticos. En el prólogo, de suyo escandaloso por la ambigüedad conceptual y por su retórica rupturista, sobre todo en lo que atañe a la libertad del arte y su gratitud, recoge ya ese ideario musical que Rubén preconiza con su misma poesía: "*cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una*

melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces”.

Antes había dicho que las cosas tienen un alma, ahora que las palabras también la tienen. El lenguaje, igual que la naturaleza y el cosmos, es un mundo animado, una especie de música verbal, o de las almas, como decía Mallarmé refiriéndose a la *Idea*, antigua como el hombre, de que el universo es sagrado y su orden es el de la música y la danza, porque las cosas poseen un alma; se agrega ahora el de las palabras con alma, entonces el orden del lenguaje es el orden del universo: la danza, la armonía (*Ama tu ritmo...*). El lenguaje es el doble mágico del universo. Por la poesía el lenguaje recupera su ser original, vuelve a ser música, que no quiere decir música

ideal (de las ideas) sino que las ideas, realidades de realidades como en Platón, en esencia son música. Así se armoniza el mundo: todo posee un alma y su propia armonía, o su correspondiente forma rítmica.

Sin embargo, el lenguaje, aunque sea sagrado por participar en la animación armónica del universo, al igual que el hombre es también contingente, por lo tanto discordante. Porque hay una distancia entre el ser y la cosa nombrada, en esa distancia el significado es consecuencia de la separación entre el mundo y el hombre, o si se quiere, el lenguaje es expresión de la conciencia de sí, que es conciencia de la caída. La significación hace que el poema se torne prosa: descripción e interpretación del mundo. Y aunque Darío no

formuló lo anterior tan claramente como lo podemos interpretar de la mano de Gadamer, y como lo subraya Octavio Paz (1991).

“toda su poesía y su actitud vital revelan los dos extremos de la palabra: la música y el significado. Por lo primero, el poeta es ‘de la raza que vida con los números pitagóricos crea’; por lo segundo, es ‘la conciencia de nuestro humano cieno’”.

En *Prosas profanas* la unidad del libro se la da el acento, no su contenido o su espiritualidad, o el tema único como en *Les fleurs du mal*

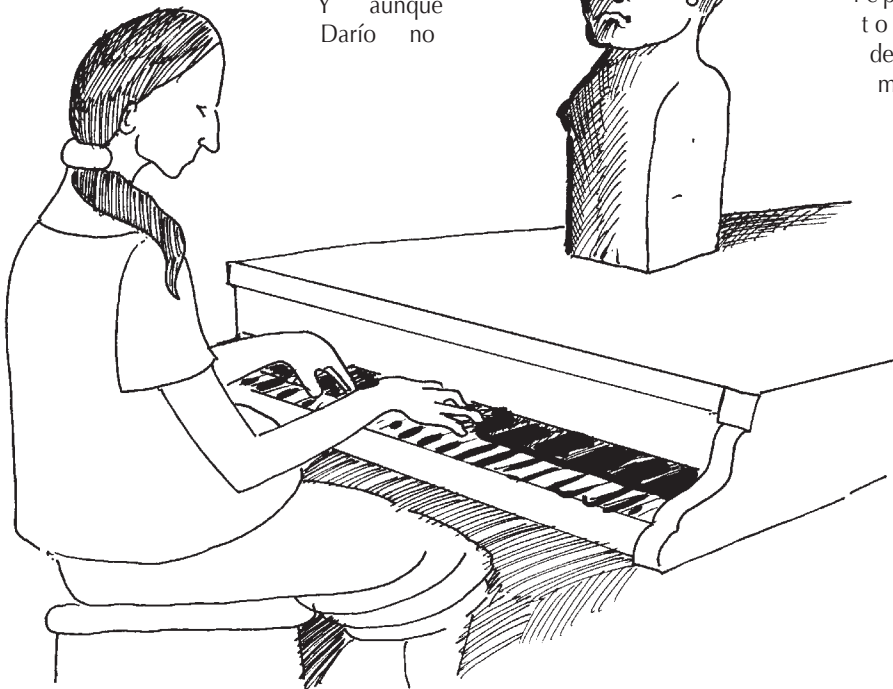
(Baudelaire), o en *Leaves of grass* (Whitman).

Esa unidad de acento es un prodigioso repertorio de ritmos,

formas, sensaciones, colores, como expresando la metamorfosis de una sensibilidad. La música se hace presente desde el primer poema:

*“... e iban frases vagas y tenues suspiros entre los sollozos de los violoncelos”;
“Sobre la terraza, junto a los ramajes, diríase un trémolo de lirias eolias...”;
“La orquesta perlaba sus mágicas notas; un coro de sonos alados se oía; galantes pavanas, fugaces gaviotas cantaban los dulces violines de Hungría.”*

Las innovaciones métricas y verbales impresionaron a casi todos los poetas de la época, tanto que más tarde los epígonos se degradaron y lograron que esa música nos pareciera empalagosa. Por lo demás, como ya lo señalamos, hay un erotismo vigoroso, una melancolía viril, un espasmo ante el latir y vibrar del mundo. Es poesía del placer pero sin evitar la pena y el dolor. La mujer con todas sus formas y erotismo pasional es el personaje que fascina al poeta en este libro: se *“vuelve gata que se encorva”* y al desatar sus trenzas asoman bajo su camisa *“dos cisnes de negros cuellos”*. Ese erotismo en el *“Coloquio de los centauros”* se convierte en reflexión sobre su poética: *“toda forma es un gesto, una cifra, un enigma”*. Es música de este mundo y de otros mundos, seguramente por ello extraña (hoy probablemente añeja, artificiosa y amanerada), pero a la vez familiar: *“luz negra que es más luz que la luz blanca”* (*Alaba*



los ojos negros de Julia). Esa música se expresa ya en alguno de los títulos de los poemas: *Sonatina*, *Canción de carnaval*, *Ama tu ritmo*, *Yo persigo una forma...*, etc. Precisamente en este último poema, el cual cierra el libro, siendo quizás uno de los poemas mejor logrados de la obra dariana, se encierra toda la poética romántica y simbolista con sus ansias de infinito y de belleza absoluta, que solo puede ser sugerida. Más ritmo que cuerpo, esa forma que persigue es femenina: es la naturaleza, por tanto la mujer.

Después de este libro, Darío publica *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1905) el cual se considera, casi por unanimidad, su mejor libro. En este poemario no hay ruptura con el anterior, aparecen nuevos temas ciertamente, como el antiimperialismo, es decir poesía de inspiración política e histórica (*Salutación del optimista*, *A Roosevelt*, etc.), pero la expresión es continua, solamente que más rigurosa y sobria.



Las innovaciones rítmicas son más libres y osadas aún. Es este el Darío del lenguaje en perpetuo movimiento donde la sorpresa, la soltura y la fluidez siempre nos sorprenderán. Aparece además la comunicación perfecta entre el lenguaje escrito y el hablado como en la *Epístola* a la señora de Lugones, que se publicará más tarde en *El canto errante* (Madrid, 1907).

La dualidad que se expresaba en *Prosas profanas*, la forma que perseguía y no encontraba su estilo, se nos aparece ya desde el primer poema (*Yo soy aquel que ayer no más decía*) de este nuevo libro como una confesión y una declaración de que esa dualidad es una escisión del alma. Las imágenes brotan entonces desde la intuición dariana del cosmos: el sol y el mar rigen el movimiento de su imaginación, siempre aparece un espacio aéreo o acuático. Según Octavio Paz, (1991:31), el primero es el mundo incorruptible de la música, las ideas, los números: el segundo el de las pasiones, el corazón, la mujer, el vino. Son también los principios masculino y femenino. Para obtener la armonía entre estos dos espacios, la poesía es el puente, el

arte tiende ese puente entre ambos universos: las hojas y ramas del bosque se convierten en instrumentos musicales. Así la poesía es reconciliación, inmersión en la armonía del gran Todo, y al mismo tiempo purificación (*"el alma que entre allí debe ir desnuda"*).

En términos musicales se hace evidente de nuevo la música con todos sus instrumentos y sus notaciones en poemas tan explícitos como la *Marcha triunfal*, *Canción de otoño en primavera*, etc.

CONCLUSIÓN

Podríamos concluir diciendo que la poesía de Darío, su propuesta estética, ciertamente es una música de la palabra que ha quedado fijada en el devenir de la poesía hispanoamericana como un hito insoslayable de nuestra creación literaria. Pero igual debemos decir, a partir de las iluminaciones de Octavio Paz, que la propuesta, más bien la ruptura y el aporte presentes en la obra dariana, posee un carácter de conocimiento práctico y mágico, es una suerte de Orfismo, pero que no excluye a Cristo (como nostalgia, no como presencia) ni a ninguna experiencia vital y espiritual del hombre. Constantino Láscaris, el recordado filósofo costarricense, decía que Darío era pagano en su vida y "cristiano", o religioso, por el temor a la muerte. Nada más certero. En cualquier caso, su poesía, ejemplo perdurable de creación titánica y armonía constante, aspira a la transfiguración, la reconciliación y a una totalidad cósmica.

Poeta es el hombre que:

**"comprende sin esfuerzo
y sin dudas
el misterioso idioma de
las flores
y de las cosas mudas".**

Charles Baudelaire.

**"Poeta es quien con el
corazón las voces inter-
preta"**

Rubén Darío

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. 1952. *Rubén Darío Poeta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans-George. 1998. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona:Paidós.
- Paz, Octavio. 1991. *"El caracol y la sirena"*, *Cuadrivio*. Barcelona:Seix Barral.
- Poesía. 1991. *Revista ilustrada de información poética*, números 34/35. Número monográfico dedicado a Rubén Darío. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Rama, Ángel. 1977. *Rubén Darío, Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- TunnermannBernheim, Carlos. 2000. *"La Paideia en Rubén Darío; una aproximación"*, *"Rubén Darío y la 'generación del 98'"*, en *Valores de la cultura nicaragüense*. Managua: Ediciones del Centro Nicaragüense de Escritores.