

---

437



---

## Sobre la musicalidad en *Prosas profanas* de Rubén Darío

---

Vicente José Nebot Nebot  
al054779@alumail.uji.es

## I. Introducció

---

438



### a) Música y Literatura

La literatura y la música han mantenido una relación estrecha a lo largo de la historia. Son dos de las artes que más se han relacionado mutuamente. En la mitología clásica, Apolo era a la vez dios de las artes poéticas y musicales, entre otras, representadas por las musas correspondientes, inspiración de todos los artistas, como lo son escritores y músicos. Orfeo, combinó ambas artes para amansar a las fieras o salvar a los argonautas del canto de las sirenas. La música y la literatura han evolucionado, respecto a sus inicios, hasta establecerse como formas independientes, no obstante, siguen vigentes sus colaboraciones e influencias mutuas.

En sus orígenes, la literatura tuvo un carácter oral, y la poesía nació unida a la música, ya que los recitados iban acompañados de instrumentos musicales. En el teatro griego, los textos de Esquilo o Sófocles se representaban con un coro situado en la orquesta, enfrente del escenario donde actuaban los actores.

Las primeras manifestaciones de la literatura española se transmiten por medio del canto o el recitado, llevaban muchas veces melodía y en ocasiones se acompañaban de bailes y danzas. Entre las canciones populares más antiguas encontramos las jarchas, las cantigas de amigo o los villancicos. Las cantigas de Santa María, escritas en gallego-portugués por Alfonso X el Sabio, aúnan poesía y música. Los cantares de gesta eran interpretados por los juglares que recorrían las poblaciones divirtiendo al público. Incluso la lírica culta de los trovadores era poesía escrita para ser cantada en la corte.

Con el Renacimiento, el poeta italiano F. Petrarca había de ser el modelo de la nueva poesía que influiría decisivamente varios siglos en Occidente, y su obra fundamental llevaba el título de *Cancionero*. Boscán y Garcilaso trajeron su música, es decir, los nuevos metros poéticos, tales como el endecasílabo, el heptasílabo, el soneto o la lira -nombre que designó en la literatura castellana la estrofa italiana escogida por Garcilaso para su "Canción V", "Si de mi baja lira..."- y lo adaptaron a la lengua castellana. Las palabras de J. L. Borges en el prólogo de su libro *El otro, el mismo* (1964) sintetizan la aspiración de la música en el verso: "Alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o el alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta; como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, que nos dio la de Francia" (2005: 857).

Para la representación de géneros teatrales menores típicamente españoles, como pueden ser zarzuelas y sainetes, se necesitaba un complemento musical. Las comedias mitológicas de Calderón se escenificaron con un gran aparato mecánico y musical, y la primera ópera



española fue la égloga pastoril *La selva sin amor*, estrenada en 1629 con texto de Lope de Vega. De hecho, la ópera se ha alimentado de la literatura para crear algunas de sus grandes obras: por ejemplo, uno de los más grandes compositores, Verdi, se inspira en Shakespeare para *Macbeth* y *Otelo*.

Ya en el siglo XX, se han musicado poemas de autores de todas las épocas, desde letrillas de Quevedo, fábulas de Iriarte y Samaniego o poemas de García Lorca, entre muchos. La canción moderna ha adquirido una difusión inusitada gracias a las nuevas tecnologías y, pese, muchas veces, a su escaso valor literario, se asocia en ella la palabra y la música. George Steiner afirma que la nueva cultura es más musical que verbal, ya que el disco resulta más cómodo al cerebro humano que los libros, acentuado además por el ritmo de trabajo de la sociedad actual, que asimila mejor la música más difícil que la literatura (Steiner, 2000). Cabría preguntarse, para finalizar, cuál será la relación en el futuro de las nuevas tecnologías con la literatura y con la música.

### b) La musicalidad en Rubén Darío

En cuanto a la musicalidad en el verso, como bien expresó Navarro Tomás, “además de su mensaje ideológico y lírico, el poema necesita hacerse sentir en su calidad musical” (1983: 11). Una serie de factores le confieren a la poesía su inherente musicalidad: el verso está sometido a una métrica, basada en la medida de sílabas, en el ajuste de acentos y en la rima, y todos estos componentes producen un efecto rítmico, incluso cuando se despojan de alguno de ellos, como es el caso del moderno verso libre<sup>1</sup>. Otras unidades de medida igualmente exhiben su musicalidad. Es el clásico ejemplo de la antigüedad griega y romana, donde el metro del verso estaba en relación con la cantidad silábica - breves o largas-. La riqueza musical de un poeta se debe al saber armonizar todos estos elementos con la sensibilidad de sus composiciones.

La musicalidad es un elemento de primera importancia para Rubén Darío y el Modernismo. Defensores de una poesía estetizante, los escritores modernistas potenciaron y estudiaron todos los factores que le confieren al verso su musicalidad. La técnica será más refinada que durante el Romanticismo, consecuencia de una evolución renovadora de la escritura poética. La forma métrica iniciará así, una gran renovación, se experimentará con nuevos metros y ritmos poco comunes en la literatura española, tales como el alejandrino, el dodecasílabo o el eneasílabo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> En las "Observaciones preliminares" de su *Métrica española* dilucida Navarro Tomás: “En el presente libro, el ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical” (1983: 12).

<sup>2</sup> Fruto de esta preocupación por la forma en el verso, estudios de los propios poetas como Salvador Rueda, *El ritmo* y Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana* (1911).



Darío utilizó treinta y siete metros diferentes en ciento treinta y seis clases de estrofas, y en el soneto practicó desde longitudes de seis sílabas a diecisiete (Gullón, 2003: 25). “La armonía de los vocablos, acentos, sonidos y rimas entraba en el propósito renovador que aspiraba juntamente a la depuración y enriquecimiento del verso, de los temas y del lenguaje poético” (Navarro, 1983: 399).

Entre las influencias fundamentales del Modernismo figuran el parnasianismo y simbolismo francés: el primero busca la forma impecable y el segundo el intimismo, eliminando lo conceptual de la palabra, importan las resonancias evocativas (véase Kronik, 1987) integrándolas ambas<sup>3</sup>. Darío sigue el “Arte poético” de Verlaine, su poeta más admirado, “De la musique avant toute chose” (La música antes que nada), y como todos los poetas finiseculares, las analogías cifradas por Baudelaire en las famosas “Correspondencias” de *Les fleurs du mal*. Así, la sinestesia es recurrente: “áureos sonidos”, “claros clarines”, “sinfonía gris”. Álvaro Salvador subraya que de los procedimientos sinestésicos destaca con personalidad propia el relativo a la correspondencia musical, que en parte se debía a la concepción esotérica del mundo que convirtió a la música con la más sublime de las artes, radicalizado con las propuestas wagnerianas que defienden la síntesis de las artes en una única “melodía ideal” (Salvador, 1998: 118).

En las “Palabras Liminares” de *Prosas profanas* (1896), Darío afirma que “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea muchas veces”. Como bien expresó Alberto Julián Pérez, “la música expresa simbólicamente la esencia de la idea, pero la idea trasciende la música, y el lector debe entender en la melodía y armonía musical esas ideas “puras” aludidas” (1992: 117). En Darío, predomina la “melodía”, la “impresión musical”, por encima del ritmo, que tiene una “función ordenadora”.

Pero, además de en la forma, la música se hace sentir también en la temática, hecho apreciable desde el título de algunas composiciones como “Sonatina”, “Sinfonía en gris mayor”, “Canción de carnaval”, y en obras como *Cantos de vida y esperanza* (1905), *El canto errante* (1907) y *Canto a la Argentina* (1910). Toda una serie de referencias musicales desfilan por los versos rubendarianos, desde instrumentos: violoncelos, clarines, siringas...; compositores como Wagner o Beethoven; alusiones mitológicas de personajes relacionados con la música: Pan y Apolo; o metáforas como el aire convertido en “liras eolias”.

El Modernismo de la etapa o modelo parnasianos, más preocupado por los aspectos formales, otorgaba una mayor relevancia a la sonoridad que al contenido. Darío criticará esta postura en un ejercicio de autocrítica de sus postulados anteriores en *Cantos de vida y esperanza* (“Yo soy aquel

<sup>3</sup> “Pero nada infrecuente (...) resulta encontrar, en un mismo poema, un pasaje de estricta visualidad parnasista al lado de unos versos donde eran la música y la sugerencia simbolistas quienes más se hacían sentir” (Olivio, 2005: 30).



que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana"). En este libro se introduce con más fuerza el simbolismo, con lo que disminuye el propósito musical, se armonizan con mayores pretensiones contenido y forma, se recupera el discurso del yo, ocultado en cierta medida en *Prosas profanas* en la estela de los parnasianos, y surgen temáticas con posibilidades para la exploración y reflexión del sujeto poético en relación con la realidad circundante, pero siempre desde el asentado ideal de amor por la belleza. En palabras de José Olivio Jiménez, "llevó el lenguaje poético a una cima de esplendor no conocida desde Góngora" (2005: 168), poeta que también deslumbra por su riqueza musical<sup>4</sup>.

## II. La musicalidad en algunos poemas de *Prosas profanas*

### a) *Era un aire suave...*

"Era un aire suave..."<sup>5</sup> es el poema que abre *Prosas profanas* (después de las "Palabras liminares") y nos ofrece una muestra de la estética parnasiana que inundará todo el libro. El poema es una descripción de una "fiesta galante", en el aura de la pintura de Watteau y las *Fetes galantes* de Verlaine<sup>6</sup>, en la que destaca "la personalidad frívola y delicadamente perversa de la marquesa Eulalia" (Salvador, 1998: 121) que se deja seducir por un vizconde, un abate y luego por un paje<sup>7</sup>. La tendencia temática hacia la mujer queda explicitada desde el principio de la obra. El sujeto poético es un observador que describe de forma impersonal los distintos "cuadros" -las correspondencias pictóricas son fundamentales- hasta encadenarlos en un ambiente diocechesco, sensual, artificioso, lleno de referencias culturales, y en un tiempo y un lugar que ignora.

El poema está escrito en cuartetos dodecasílabos polirrítmicos de rima cruzada, son "versos armónicos, melodiosos y de suave ritmo" (Pérez, 1992: 133). La música se siente en toda la composición: sollozos de violoncelos, liras eolias (metáfora para el sonido de la seda cuando acaricia las magnolias), "la orquesta perlaba sus mágicas notas", violines de Hungría y "bailes de trajes". También la voz humana se une a la fiesta: coros, cantos, "frases vagas y tenues suspiros" y la risa de la marquesa Eulalia, que deja al descubierto su "teclado harmónico". Aves famosas por su bello canto contribuyen a este ambiente musical, con todo el sonoro esplendor del lenguaje poético. Así, el ruiseñor: "Cuando a medianoche sus notas arranque / y en arpegios áureos gima Filomela", y el cisne,

<sup>4</sup> Antes de la revalorización de la generación del 27, el gran poeta barroco fue admirado por los modernistas. Rubén Darío le dedicaría los poemas de "Trébol" de *Cantos de vida y esperanza*.

<sup>5</sup> Hemos seguido la edición señalada en la bibliografía: Darío, 1975.

<sup>6</sup> Es común esta correspondencia formulada por la crítica. Por citar dos ejemplos: Pérez, 1992: 6 y Salvador, 1998: 122.

<sup>7</sup> Pérez observa acertadamente que "carece, no obstante, del patetismo y la perversidad de los ambientes de Baudelaire" (1992: 61).



motivo tan significativo en la poesía de Darío, quieto en el estanque, alude de forma más velada a una música que, en su conjunto, está dirigida desde el principio por “el hada Harmonía”<sup>8</sup>. Otros recursos estilísticos se suman a este suntuoso concierto, como estas magníficas aliteraciones: “bajo el ala aleve del leve abanico”<sup>9</sup> y “la regia y pomposa rosa Pompadour”.

Álvaro Salvador cita el trabajo de Noe Jitrik, *Las contradicciones del Modernismo*, para demostrar la existencia en este poema de una “tematización de un sonido”, sonido que resulta ser la “risa”, dado el número de frecuencias consonánticas y su agrupamiento con las vocales más frecuentes (Salvador, 1998: 122-123). De hecho, el poema se configura entorno al verso que se repite “ríe, ríe, ríe, la divina Eulalia” y sus variantes. Por tanto, “podemos advertir cómo debajo del alarde virtuosista de Darío late una idea que no solo se corresponde con su representación gráfica, sino, lo que es más importante, con una percepción estrictamente sensorial” (Salvador, 1998: 123). Se trata de aquello a lo que se refería el poeta en las “Palabras Liminares”: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea muchas veces”.

Así pues, “Era un aire suave...” se convierte en un prólogo poético, casi una implícita poética entre la frívola y superficial descripción de la escena, en el que su autor nos adelanta y nos muestra, por un lado, la temática de los textos siguientes, englobados en un mundo culturalista y aristocrático, en el que la figura femenina adquiere en algunas de sus composiciones vital relevancia<sup>10</sup>, y donde la música acompaña los temas o es en sí misma el tema; y por otro lado, sirve de “introducción melódica” (Salvador: 1998: 123), se nos presentan los principios musicales que vamos a encontrar en la obra.<sup>11</sup>

### **b) Sonatina**

Es éste uno de los poemas más famosos de Rubén Darío. Ya hemos comentado la preponderancia por la forma frente al contenido de *Prosas profanas*, y en “Sonatina” vemos un magnífico ejemplo, pues “siempre se ha leído como un delirio virtuosista, superficial y frívolo de la estética dariana” (Salvador, 1998: 123). Desde el título se nos anuncia la temática musical, y es que, lo sonoro va a permanecer por encima de la historia que nos narra el poema, logrando la forma cierta autonomía. Dicha historia está enmarcada en un mundo de fantasía, en un cuento de hadas, cuya

<sup>8</sup> Los protagonistas del poema “Los elfos” de Jaimes Freyre (*Castalia bárbara*, 1899) disparan sus flechas hacia un cisne con el propósito de sentarse a la orilla del lago para escuchar el postrero canto del ave.

<sup>9</sup> “Este verso es uno de los mejores ejemplos de aliteración” (Gullón, 2003: 63).

<sup>10</sup> Véase el clásico estudio de Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, donde dedica un capítulo al erotismo de la poesía de Rubén Darío, ejemplo de erotismo en el Modernismo (1990: 85-95).

<sup>11</sup> Otras “arte poética” más evidentes en *Prosas profanas* son “La espiga”, “La fuente”, “Ama tu ritmo...” o “Yo persigo una forma...”, sonetos de la sección “Las ánforas de Epicuro”.



protagonista, la princesa-niña, se siente presa en su palacio y espera la llegada de algún príncipe salvador<sup>12</sup>. Se trata de un tópico argumento que Darío adorna con sus imágenes refinadas y estetizantes: flores y metales preciosos que consiguen un valor cromático, mariposas, aves, animales fantásticos y mitológicos y miradas hacia Oriente.<sup>13</sup>

El poema está compuesto de sextetos alejandrinos de ritmo dactílico<sup>14</sup>. La regularidad del ritmo contribuye a ordenar la “música” de la “Sonatina”; las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio siempre son las acentuadas (primeros y últimos versos del poema):

La **princesa** está **triste**... ¡qué **tendrá** la **princesa**?  
 Los **suspiros** se **escapan** de su **boca** de **fresa**,  
 (...) y que **llega** de **lejos**, **vencedor** de la **Muerte**,  
 a **encenderte** los **labios** con su **beso** de **amor**.

Los estudios fonéticos de Navarro Tomás (1946 y 1967) demuestran que las correspondencias semánticas coinciden con los acentos rítmicos constitutivos del verso. La distribución de los timbres vocálicos contribuye a regularizar la entonación. Se observan repeticiones vocálicas que aportan su grado de musicalidad. Así por ejemplo, en los dos primeros versos las vocales “e” y “a” producen un efecto acústico “regularizante” (véase Pérez, 1992: 122), al igual que la presencia de la “o” en las rimas de los cuatro últimos versos de esta primera estrofa. También ocurre lo mismo con los sonidos consonánticos, como la “t” sorda, la “s”, la “r”, o la “p”<sup>15</sup>, encadenados a lo largo del poema. Por citar dos ejemplos, la “s” que aparece once veces en los dos primeros versos, o las “r” de los versos: “el palacio soberbio que vigilan los guardas / que custodian cien negros con sus cien alabardas, / un lebreo que no duerme y un dragón colosal”, sonido que, además, fortalece la rima. En cuanto a la rima (AABCCB), el tercer verso y el último de cada estrofa se agrupan en palabras agudas, terminando cada estrofa con un fuerte golpe de voz: flor, ilusión, Ormuz, etc. A las palabras esdrújulas, apreciadas por los modernistas por su

<sup>12</sup> Tema recurrente en el Modernismo. Recuerda el cuento de la Bella Durmiente que es liberada del sueño-muerte por el beso del príncipe (la Bella Durmiente es la protagonista de uno de los más significativos sonetos de Rubén Darío: “Yo persigo una forma...”). Dice Rubén en las “Palabras Liminares” de *Prosas profanas*: “...más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (1972: 10).

<sup>13</sup> “Darío está reescribiendo el tópico romántico del amor perdido, pero desprovisto de patetismo y de su contexto trágico. El cuento de hadas distancia al lector del motivo: le quita soporte psicológico, y resalta lo lúdico” (Pérez, 1992: 34).

<sup>14</sup> “La modalidad alejandrina de periodo trisílabo con dos sílabas en anacrusis, iniciada con Rosalía de Castro, alcanzó resonante fama con la “Sonatina” de Rubén Darío, el cual parece que no volvió a emplear esta clase de alejandrino como forma independiente en ninguna otra ocasión” (Navarro, 1983: 421).

<sup>15</sup> Todos estos sonidos que hemos nombrado (vocálicos y consonánticos) “son generativos. Hay una proliferación de sonidos que provocan una suerte de saturación acústica, efecto buscado en la poesía modernista, especialmente en su etapa parnasiana” (Pérez, 1992: 122).



sonoridad, les da Rubén protagonismo en la rima pálida / crisálida<sup>16</sup>. Y rimas interiores completan el realce sonoro de éstas, como las asonancias que se pueden hallar en la segunda estrofa: puebla / dueña / piruetea / princesa / princesa / libélula.

La melodía viene dada por la regularidad de los sonidos. Darío en “Sonatina” “cuida la modulación de los sonidos en el verso, trata de suavizar la cadencia sonora y logra un efecto melódico” (Pérez, 1992: 122). Todos estos procedimientos utilizados para conseguir la citada “melodía ideal” provocan desviar al lector del contenido, subestimado por el autor. El efecto sonoro importa más que el “significado evocado por la palabra, desemantizando la expresión” (Pérez, 1992: 124). Las sensaciones que se producen en el lector son musicales, porque Darío es consciente de que su verso ha de seducir por su parecido a una melodía, y para eso Darío busca un juego formal en el que se transporta a un tiempo de fantasía, alejado de la realidad, en un ambiente artístico que glorifica el artificio y donde subyacen otras lecturas más profundas frente a la frivolidad y el capricho sensorialista.<sup>17</sup>

### c) *Sinfonía en gris mayor*

En “Sinfonía en gris mayor”<sup>18</sup> establece Darío una sinestesia característica del Modernismo, relacionando la música y el color, estética enunciada por Baudelaire en sus célebres “Correspondencias”: “en una tenebrosa y profunda unidad / (...) se responden sonidos, colores y perfumes”. El poema es un “cuadro” donde el autor plasma un momento concreto del día, el atardecer del trópico, cuyo paisaje es el mar y el protagonista un viejo marino.

Los elementos musicales y los pictóricos se complementan para crear una misma atmósfera. La paleta de Rubén se abastece de colores apagados, opacos (utiliza el lenguaje de los pintores como “gama” o “esfumino”) para crear una poesía en “gris”, en relación con la escena impregnada de cansancio, agotamiento y quietud en la “siesta del Trópico”, donde el “lobo de mar” recuerda “en medio del humo que forma el tabaco” aquel “lejano, brumoso país” antes de rendirse al sueño.

El poema consta de una serie de cuartetos dodecasílabos con la misma rima asonantada en los versos pares (a la manera de los romances) y de ritmo dactílico. Las sílabas segunda y quinta de cada

<sup>16</sup> Darío ya ensayó la sonoridad de esta rima en el soneto “Venus” de *Azul...*

<sup>17</sup> Álvaro Salvador cita a Navarro Tomas, quien dice que la elección del metro y del ritmo es deliberada, y que “en refinada elaboración intuitiva, demuestra Darío (...) los más delicados reflejos de su sensibilidad musical” (1998: 124). Pérez destaca como “Sonatina” también es un “pretexto para discurrir sobre el problema del arte” (1992: 39).

<sup>18</sup> Título inspirado por la “Sinfonía en Blanco Mayor” de Theophile Gautier, escritor precursor del parnasianismo y que Darío admiraba, como se puede observar en el poema “Bouquet” de *Prosas profanas*, donde nombra dicho poema de Gautier.





hemistiquio son las acentuadas, manteniéndose por tanto, una regularidad (o óoo óoo óoo óo):<sup>19</sup>

El **mar**, como un **vasto** cristal azogado,  
refleja la **lámina** de un **cielo** de **zinc**;  
lejanas **bandadas** de **pájaros** **manchan**  
el **fondo** bruñido de **pálido** **gris**.

Este ambiente gris lo consigue Darío a través del artificio colorista, pero también a través de la forma poética. La citada regularidad del ritmo contribuye a elevar la musicalidad y a crear esa monotonía que está presente en toda la composición: se trata de un periodo trisílabo que se repite hasta el final. La rima tampoco es casual, la elección de un mismo sonido para el final del segundo y el cuarto verso, que cierra cada estrofa (a excepción de la estrofa tercera, compuesta de cinco versos), está predeterminada para el mismo fin. Las repeticiones vocálicas tampoco están ausentes; por ejemplo, en el primer y tercer verso del poema, los acentos rítmicos recaen todos sobre sílabas dominadas por la vocal “a”: mar, vasto, cristal y azogado en el primero, y de igual modo en el tercero, donde se cuentan hasta nueve. De los sonidos consonánticos reiterados, la “m” ocupa un lugar especial y nada arbitrario, pues es un sonido que contribuye a producir esa sensación de cansancio, y se repite sin producir fuertes aliteraciones, se sucede de una forma suave pero constante.

Se encuentra una sinestesia parecida a la expresada en el título del poema: “negro clarín”, que anuncia el final del día: “el viento marino descansa en la sombra” y la “almohada” tiene su “negro clarín”. La elección de este instrumento se debe a que es de viento y metálico como las imágenes que informan los versos anteriores. La “Sinfonía” termina cuando “ya todo lo envuelve la gama del gris”. Después de un cuarteto en el que Darío “pinta” el paisaje en el “cuadro-poema”, se despide a través de la música que producen dos insectos: la cigarra (cuyo sonido se hace más frecuente al amanecer o al anochecer, como es el caso) “que ensaya su ronca guitarra senil”, y el grillo, que “preludia su solo monótono” (dada su actividad nocturna) “en la única cuerda que está en su violín”, reforzando hasta el último verso la sensación de inmovilidad, monotonía y cansancio.

Una vez más, Rubén escoge un tema que no es nuevo, la descripción del mar y del marinero arropado con sus elementos tradicionales, para imprimirle la originalidad de su estética modernista, que ahora reside en saber conjugar todas las características musicales comentadas (creando esa melodía apropiada para cada composición) y las técnicas pictóricas que, como en los cuadros impresionistas, trata de captar el instante en

<sup>19</sup> Sin embargo, Navarro Tomás cita “Sinfonía en gris mayor” como ejemplo de dodecasílabos romanceados polirrítmicos (1983: 426).



que la luz incide sobre la escena<sup>20</sup>. Me parece destacable el contraste entre el silencio que impregna todo el poema y la “música” que lo recorre. El silencio, en cuanto al léxico elegido, viene matizado por ese “negro clarín”, pero éste está configurado por oscuridad y sueño (descansa, sombra, almohada) y por el sonido tenue de “lejanas bandadas de pájaros”; y por la cigarra y los grillos, pero cuyos cantos son tan monótonos que el oído se acostumbra a ellos y deja de percibirlos. En ambos casos, paradójicamente, el sonido reafirma el silencio en un poema de encanto eminentemente musical.

#### d) *Responso a Verlaine*

Paul Verlaine evolucionó desde el parnasianismo hasta convertirse en un referente del simbolismo<sup>21</sup>, y fue considerado por Darío su “maestro y padre” poético. Esta devoción por Verlaine, cuyo “Arte poética” reza “la música antes que nada”, nos sirve para reforzar la importancia de la musicalidad en Rubén. A la muerte del poeta francés, el nicaragüense escribió este “Responso”, título nada casual, ya que el responso o responsorio era un canto litúrgico que formaba parte del oficio de difuntos y, generalmente, el texto era bíblico, extraído de los salmos. Así, el título nos anuncia los elementos musical y cristiano, inclinación ésta última que tomaría Verlaine en los últimos años de su vida<sup>22</sup>. Por otro lado, la composición se sitúa en el ambiente característico de *Prosas profanas*: imágenes mitológicas, ornamentadas, coloridas, donde la muerte del poeta admirado es idealizada y comparada con el dios Pan, aludiendo a las cualidades musicales de la poesía del difunto.

El poema está compuesto de estancias que conjugan versos alejandrinos y enneasílabos, metros poco comunes en la literatura española y que el modernismo incorporaría<sup>23</sup>. Cada estrofa consta de dos alejandrinos seguidos de un enneasílabo, más otros tres versos con la misma fórmula. Todos ellos son polirrítmicos, aunque se aprecia una cierta regularidad al acentuar la mayoría de las veces la segunda o cuarta sílaba de cada hemistiquio alejandrino (además de las obligadas sexta y decimotercera) y la cuarta de todos los enneasílabos. La rima, que sigue la

<sup>20</sup> “El propósito principal de Darío (aparentemente) es hacer un estudio del efecto lumínico”, y se distancia de los románticos porque “la escena esta desprovista de contenido heroico, trata de distanciar las imágenes de la representación naturalista, y porque busca objetos del mundo material que simbolicen la naturaleza en estado artístico, trasformada por la visión del poeta, procurando quitarle al arte la seriedad y el patetismo que había adquirido con el Romanticismo” (Pérez, 1992: 29).

<sup>21</sup> El orden riguroso, escultural del parnasianismo no servía para expresar la sutileza, vaguedad y compleja sugestividad de la poesía moderna (Gullón, 2003: 81).

<sup>22</sup> Verlaine solicitó el día anterior a su muerte “los auxilios espirituales de un sacerdote, que quedó extraordinariamente impresionado por la confesión del poeta” (Revilla, 2003: 26).

<sup>23</sup> El alejandrino fue el verso de la Cuaderna Vía. En los Siglos de Oro fue un metro inexistente (salvo el “Soneto a la Virgen María...” de Pedro Espinosa) y durante el Neoclasicismo y el Romanticismo fue utilizado, pero sería el Modernismo el que lo renovaría y convertiría en uno de sus versos predilectos.



estructura AABCCB, concede su particular musicalidad, al constar de dos pareados (algunos de ellos de gran sonoridad, repitiéndose en las rimas los sonidos consonánticos “r”, “s” y “t”) separados por dos versos más cortos que riman siempre en palabra aguda.

Se ha comentado el motivo cristiano del poema, no obstante, dicha alusión solo aparece al final: “y el Sátiro contemple sobre un lejano monte / una cruz que se eleve cubriendo el horizonte, / y un resplandor sobre la cruz”<sup>24</sup>. Lo cierto es que el “Responso” está saturado de mitología pagana y de sensuales referencias, ya que el dios Pan representaba el desenfreno sexual y el artista decadente anhelaba un ideal de belleza transgresora donde el erotismo proporcionaba dichos elementos<sup>25</sup>. La similitud entre Verlaine y Pan (el poeta es “Pánida!, ¡Pan tú mismo...”) está presente en toda la composición y su explicación radica en que el dios era también músico, dotado de un virtuosismo que rivalizó con Apolo, dios de las artes musicales<sup>26</sup>. Vemos al poeta que es “liróforo celeste” (palabra esdrújula de búsqueda musicalidad, como tantas otras del poema), dio “su acento encantador” a la lira (“instrumento olímpico”) y a la “siringa agreste” (la flauta de Pan, después de la fatal metamorfosis de la ninfa perseguida por el dios); condujo los “coros” hacia “el propileo sacro” “al son del sistro y del tambor”; su “recinto fúnebre” es visitado por Pan, en cuya escena Darío desea que “Filomena” (el ruiseñor) ahuyente con su “dulce canto de cristal” “la negrura del pájaro protervo” y que el pastor (un pastor comprendido en el tópico del *locus amoenus* virgiliano) ponga su nombre en la canción al tocar su “pifano”. El poema supone un alarde semántico y fonológico dirigido a la sensación musical.

A. Julián Pérez subraya que “la armonía es uno de los conceptos musicales relevantes que Darío repite con más frecuencia en su poesía”, pero no es un concepto solamente musical, “se refiere a un ideal poético, que considera a la *armonía* una variedad de sonidos, de medidas y pausas bien concertadas y gratas” (1992: 125 y 126) con la finalidad de crear esa mencionada “melodía”. Pero además, la “armonía” que aparece en “Responso” viene impregnada de ocultismo, aportación importante de la estética de Rubén, y que Verlaine ya practicó en su poesía, como se sugiere en este poema (ahí está la aliteración “o la armonía (...) / de culto oculto y florestal”). En la penúltima estrofa, entre una atmósfera de misterio, a “La armonía de un Sátiro espectral” le pide

<sup>24</sup> Alberto J. Carlos en su artículo “La cruz en el *Responso a Verlaine*” trata el tema cristiano que aparece al final del poema, preguntándose si rompe la unidad del poema (*Hispania*, Vol. 48, NO. 2, May 1965, pp. 226-229).

<sup>25</sup> En “Yo soy aquel que ayer...” de *Cantos de vida y esperanza*, nos describe Darío la estatua bella que habita en su jardín, poseedora de un “alma sensitiva” y en “el muslo viril patas de chivo / y dos cuernos de sátiro en la frente”.

<sup>26</sup> ¿Por qué no relacionar a Verlaine con Apolo en vez de con Pan? Porque Pan responde mejor a las características del poeta maldito y decadente: el mencionado apetito sexual, su relación con el cortejo de Dioniso (Verlaine y Darío tuvieron serios problemas con el alcohol), su mayor presencia se sitúa al amanecer o al atardecer (frente a la luminosidad de Apolo), etc.



Darío que “de una extrahumana flauta la melodía ajuste / a la armonía sideral”. Se trata del ideal del sujeto poético que, a partir de conceptos musicales, muestra el afán de armonizar su experiencia espiritual con la divinidad, “dando a su poética idealista una base metafísica” (Pérez, 1992: 127).

### e) *Ama tu ritmo...*

En las adiciones de 1901 a *Prosas profanas* se incluye una sección titulada “Las ánforas de Epicuro”, conjunto de sonetos a los que pertenece “Ama tu ritmo...” y que responden a la elaboración de un “arte poética”<sup>27</sup>. Estas preocupaciones artísticas habían aumentado en este periodo de transición entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, donde la fuerza del parnasianismo cedía ante la exploración simbolista.

Se trata de un soneto clásico: endecasílabo, sexta y décima sílabas acentuadas, y rima abrazada en los cuartetos y encadenada en los tercetos. Se aprecia una alternancia de sonoridad en las rimas, creándose una melodía que desciende y asciende al final de cada verso con los sonidos consonánticos “n” y “r”.

El soneto es muy relevante en la obra de Darío porque expresa sus ideas pitagóricas en relación con el proceso creador<sup>28</sup>. Los conceptos neo-pitagóricos transmitían “la relación del número con el Universo, entendido como divinidad, y la noción del uno supremo, Dios, de quien brota la armonía universal en forma de “irradiación” geométrica” (Pérez, 1992: 311). En “Ama tu ritmo...”, Rubén propone la necesidad del poeta de encontrar su estilo y adaptarlo al motivo poético, en una concepción de la creación literaria en relación con una confluencia de energía entre el propio poeta y la armonía celeste. El ritmo del poema (la métrica, la rima, el tono, los recursos estilísticos, etc., todos los elementos que contribuyen a crear esa “melodía ideal”) está en el interior del poeta, y debe hallarlo y expresarlo adecuadamente, planteando el dilema a través del “número” del pitagorismo. Así, el poeta, fuente de expresión de la experiencia espiritual a través de su creación artística, se convierte en cierta forma de divinidad.<sup>29</sup>

Todo esto lo vemos reflejado en el soneto. El número es la ley del universo: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos”. El ritmo se halla en el Universo, pero el poeta es asimismo “un universo”: “eres un universo de universos”, y en su interior, en el “alma”, se encuentra “una fuente de canciones”. Por tanto, como creador se acerca a la divinidad, ya que dios representa la unidad del Universo: “La celeste unidad que presupones, / hará brotar en ti mundos diversos”. Llegados aquí, es cuando Darío resuelve el problema con el

<sup>27</sup> En “Ama tu ritmo...” se hallan “algunas de sus declaraciones conceptualmente más ricas sobre el arte poética” (Pérez, 1992: 136).

<sup>28</sup> No es el único, véase por ejemplo “En las constelaciones”, perteneciente a su poesía dispersa.

<sup>29</sup> “Torres de Dios” y “pararrayos celestes” llama a los poetas en *Cantos de vida y esperanza*.



“número” de la doctrina pitagórica: “y al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones”. Pero no solo ha de escuchar sus “números dispersos”, también debe escuchar “la retórica divina / del pájaro del aire y la nocturna / irradiación geométrica adivina”. Observamos en este verso como Rubén admite que el poeta no está al mismo nivel que Dios, es un “pequeño dios” (Pérez, 1992: 116) que necesita descubrir los misterios del cosmos para plasmarlo en su obra con su “ritmo”. Finalmente, en el último terceto se lanza la defensa por la cuidada elaboración, por el interés estético, ese afán por hallar la forma bella, perfecta, que, al mismo tiempo se consigue manteniendo una relación con la divinidad, con “la verdad”: “mata la indiferencia taciturna, / y engarza perla y perla cristalina / en donde la verdad vuelca su urna”.

Como dice Ricardo Gullón, Darío utilizó “el ritmo del verso en método para profundizar en los enigmas del ser” (Gullón, 2003: 17). Y se pueden añadir las palabras de A. Julián Pérez: “El ritmo marca el tiempo, como los números. Este ritmo debe ser armonioso, y el tiempo tiene que fluir como una melodía, muy serena, muy equilibrada” (1992: 116). De esta manera, se puede apreciar la importancia de la música en Rubén Darío, pues buscó en el pitagorismo para dar una explicación espiritualista que satisficiera su ideología, en la que exponía como base fundamental la musicalidad del verso, la búsqueda de una “melodía ideal”.

### III. Conclusión

La musicalidad es un elemento de primer orden en la poesía de Rubén Darío, y por extensión, del Modernismo. Esta idea ha sido ilustrada con ejemplos significativos, a partir del análisis de poemas. Hemos señalado a “Era un aire suave...” como un prólogo donde se nos muestra la estética que va a regir *Prosas profanas*: la forma por encima del contenido<sup>30</sup>, ambientes aristocráticos y de fantasía, multitud de referencias culturales, y la musicalidad como un factor determinante. Pero ésta, en palabras del mismo Darío, “es solo de la idea muchas veces”: en este poema hemos incidido (aparte de todos los elementos musicales, que son muchos) en “la tematización de un sonido”, que resulta ser la “risa” de la marquesa Eulalia. En “Sonatina”, vemos que todos los elementos que contribuyen a otorgarle musicalidad a la composición (ritmo regular, rima, aliteraciones, etc.) están encaminados a crear una melodía, aspecto más anhelado por Rubén. “Sinfonía en gris mayor”, además de sus importancias sinestésicas entre música y pintura, se

<sup>30</sup> Aunque en el poema que abre su siguiente obra, “Yo soy aquel que ayer...” de *Cantos de vida y esperanza*, donde repasa su poesía anterior, afirma que “En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó mármol y era carne viva”.



percibe también la importancia de establecer una sensación melódica acorde con el tema de la composición. Con “Responso a Verlaine” apreciamos la admiración hacia la musicalidad de Darío, rindiendo tributo a uno de sus máximos artífices. En Lugar de Llorar la muerte del poeta francés, asistimos a una orquestación poética prodigiosa; destacaremos aquí la multitud de instrumentos musicales y voces humanas que se suman para conseguir esa impresión melódica. Por último, en “Ama tu ritmo...” se expone un arte poética donde se eleva al ritmo al más alto grado de importancia a través de la doctrina neopitagórica.

Así, a partir de la importancia que le concedió el Modernismo al ritmo, la evolución poética ha llegado a prescindir de la rima y de los metros tradicionales, teniendo la poesía actual como factor relevante a la musicalidad del verso.

#### IV. Bibliografía

- ALONSO, Silvia (ed.) (2002), *Música y literatura*, Madrid, Arco Libros.
- BORGES, Jorge Luís (2005), *Obras Completas I*, Barcelona, RBA Coleccionables.
- DARÍO, Rubén (1975), *Prosas profanas*, Madrid, Colección Austral.
- GULLÓN, Ricardo (2003), “Prólogo” a Darío, Rubén, *Paginas escogidas*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_ (1990), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1983), *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor.
- \_\_\_ (1967), “Ritmo y armonía en los versos de Rubén”, *La Torre*, Nums. 55-56, pp. 49-69.
- \_\_\_ (1946), “Análisis de la Sonatina”, *Estudios de Fonología española*, Syracuse University Press, pp. 192-202 y
- KRONIK, John W. (1987), “Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo”, en Carnero, Guillermo (ed.) (1987), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 35-51.
- OLIVIO Jiménez, José (2005), *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- JULIÁN PÉREZ, Alberto (1992), *La poética de Rubén Darío*, Madrid, Orígenes.

REVILLA, Federico (2003), "Prólogo" a Verlaine, Paul, *Obra poética*, Tomo I, Barcelona, Ediciones 29.

451

SALVADOR, Álvaro (1998), "*Prosas profanas*": *El misterio de las rosas artificiales*, en García Morales, Alfonso, *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de "Los raros" y "Prosas Profanas"*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

UNIVERSITAT  
JAUME I

STEINER, George (2000), *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Editorial Gedisa.

