
SONORIDAD Y MÚSICA EN EL PRIMER DARÍO

SONORITY AND MUSIC IN THE FIRST DARÍO

Antonio Gallego Gallego•

PRELUDIO

Desde que comencé a leer me gustó la poesía, y desde muy pequeño me encantó Rubén Darío: puedo recitar de memoria muchos de sus versos. Esta fue, precisamente, una de las no pocas controversias que mantuve con mi maestro Federico Sopeña, quien no era muy *rubeniano*: en otros asuntos, tanto musicales (Monteverdi, Debussy), como literarios (Galdós) o pictóricos (nuestro Museo del Prado), siempre estuvimos muy de acuerdo.

Acercándose el año 2016, primer centenario de la muerte de Rubén Darío, me propuse escribir un libro sobre su relación con la música estudiada a través de sus propios poemas, pues no estaba yo muy conforme con lo que había leído sobre esta cuestión. Y además, lo que había leído me parecía centrado en unos pocos aspectos, mientras que a mí me apetecía un acercamiento más global, más general: músicas escuchadas realmente, músicas sólo sugeridas y no necesariamente escuchadas, tanto las que produce el hombre como las que podemos oír en la naturaleza resonante, en los animales no racionales, en los mitos..., elaborando una suerte de vocabulario musical rubeniano.

Y empecé por el principio, es decir, por su poesía inicial, la que fue ofrecida en sus comienzos pero no organizada aún en forma de libro; es decir, por la menos estudiada, y apenas mencionada desde la perspectiva musical. En esta primera fase del estudio, a la que sucederían otras cinco o seis, llegué a contar hasta 333 distintas voces musicales, o relacionadas de alguna manera con la música. Así que el trabajo parecía muy prometedor. Pero diversas circunstancias personales me impidieron continuarlo, y el libro empiezo a dudar que llegue a terminarlo alguna vez. Pero sigo creyendo en él, a la vista de lo que hoy publico, gracias a la gentileza de *Quodlibet*.

• Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

SOBRE RUBÉN Y LA MÚSICA

La presunta musicalidad de los versos de Rubén Darío ha sido abordada de diversas maneras y desde perspectivas muy diferentes, como es lógico en poeta de tal calibre, tanto por sí mismo como por su significado histórico. Hay investigadores que están muy a favor, los hay que están algo en contra, y también los encontramos en la secta de los de *según y cómo*.

Entre los primeros, hete aquí a un conocido escritor que se lanza al agua sin saber muy bien para qué, repitiendo lo que otros han dicho pero con más arrogancia:

La Música. Rubén Darío trajo la música a España. Por eso es el primero y el aureolado. ¿Desde cuándo, la poesía española, había olvidado la música? Sólo contaba el ritmo y la imagen real en su pecho de piedra. La música, aparte el silbo ingenuo de los primitivos, principia con San Juan y con Jorge Manrique. [...] Luego Garcilaso, porque no podemos llamar música al ritmo ecuestre del romancero.

Garcilaso es una armadura heroica llena de música. La poesía española ha vivido siempre una guerra civil —otra— entre el concepto y la melodía, entre el canto y el cuento. Rubén, que viene de otras músicas, no se plantea esa cuestión. Para él las cosas son la música con que se dicen. Rubén es sólo música. También escribe en prosa, repite Los raros de Verlaine, pero la prosa es como su mujer y la poesía es como su amante. [...] Rubén traía el son barroco de la manigua americana y el violín culto y viciosillo de Verlaine. Rubén salva a España, salva la poesía, nos mete la música en el cuerpo.

Desde la cama del hotel [de la Puerta del Sol, Rubén] también oír a los perros. El ladrido es el revés de la música.

[...] España ladra al que trajo la música. Áspera España de Borges. España música de Rubén.¹

Defiende con tanta o más contundencia la musicalidad de Rubén, pero mucho mejor, un poeta que le admira, Gerardo Diego, centrándola en lo para él más importante, el ritmo y el compás y, sobre todo, sabiendo de qué habla. En el ensayo que abre el doble número monográfico que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicó a Darío en el centenario de su nacimiento, escribió que su verso

¹ Francisco Umbral, «Rubén Darío, la música», *El Cultural*, 3 de diciembre de 1999. Lo reprodujo también en *La Nación* de Buenos Aires y, con un breve preámbulo, en Francisco Umbral, *Los alucinados: personajes, escritores, monstruos, una historia diferente de la literatura* (Madrid: Esfera de los Libros, 2001). Ya había trazado un «retrato» *alucinado* del poeta nicaragüense en Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu. De Rubén Darío a Cela* (Barcelona: Planeta, 1994): «Devuelve la poesía a la música, devuelve la música al hombre».

Sobre la disyuntiva «entre el canto y el cuento», *vid.* mi ensayo «Contar o cantar las cosas: del bachiller Carrasco a Juan Ramón Jiménez», ponencia inaugural del congreso *El Quijote en la cultura europea*, Madrid, UAM, 2016 (en prensa), donde estudié la pervivencia de esta idea cervantina en Antonio Machado, Unamuno y J. R. Jiménez; añadí alguna cosa más, relacionada con Galdós, en mi «Contestación...» a Begoña Lolo *El Quijote como fuente de inspiración en la creación musical, Discurso de la académica electa... leído en el acto de su recepción pública* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016) 35-53.

[Y]a no es superficialmente musical, como en sus poemas de juventud, en la «Sonatina» por ejemplo, sino que lo es en la misma esencia y razón de ser. O, lo que es lo mismo, en función de lo que nos dice. Él mismo lo explica con evidencia cuando nos habla de la música de las ideas contraponiéndola a la música de las palabras. La música de las palabras valdría poca cosa si no se sobrepusiese o se contrapusiese, según los casos, a la música de las ideas. Y por ese camino llega Darío, después de haber ensayado y dominado todos los ritmos de compás exacto y de compás variable, a crear los de compás caprichoso y elástico.²

Para argumentar el gozo que le proporciona «la elasticidad de su música» –la del verso de Darío–, cita Gerardo Diego la «exquisita finura» con la que le había estudiado la entonces joven investigadora Erika Lorenz, quien en su breve tesis universitaria se había fijado en las relaciones de Darío con la música y su presunto conocimiento tanto de la antigua (Pitágoras) como de la moderna (Wagner); aunque al final, entre los pocos hechos sólidos e incuestionables que nos ofrece, el que más me llama la atención sea el de la estadística de sonidos y ruidos de vocales y consonantes en nuestro idioma: si la sonoridad del español la conforman en un 43,92 % las vocales y en un 56,08 % las consonantes, un cuento primerizo pero significativo de Darío, *El velo de la reina Mag³*, eleva a un 46,08 % las vocales y baja a un 53,92 % las consonantes; lo que, al margen de lo paupérrimo de la encuesta (¿es así en toda la obra rubeniana, quién lo ha investigado?), es en mi opinión muy poco significativo; o dicho de otro modo, no demuestra absolutamente nada.⁴

² Gerardo Diego, «Ritmo y espíritu en Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos* 212-213 (agosto-septiembre de 1967): 247-264.

³ Publicado en Santiago de Chile, *La Época*, el 2 de octubre de 1887, fue inmediatamente incluido en la primera edición de *Azul...* (Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior, 1888), 29-34. La mezcla de versos y prosas en un mismo libro no es significativa respecto a este cuento, pues en realidad se trata de «un primer poema en prosa», como así lo calificaría el propio autor en *Historia de mis libros*, donde afirma haber perseguido en él «el ritmo y las sonoridades 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* apareció muy poco después de la muerte de su autor. Rubén Darío, *Historia de mis libros* (Madrid: Pueyo, 1916). Vid. Mariam Bourhan El-Din, «La reina Mag: patrón arquetípico de la poética dariniana», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 41 (2012): 153-171, entre otros.

⁴ Erika Lorenz, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música": Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips* (Hamburgo: Gram-Gruyter, 1956). Lo que cita Gerardo Diego es su versión al español, Erika Lorenz, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música": Estudio sobre la significación de un principio estético*. Trad. y notas por Fidel Coloma (Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua - Ediciones Lengua, 1960); si la edición alemana consta apenas de 104 páginas, la hispanoamericana alcanza ya las 140. Tanto E. Lorenz como G. Diego se refieren al final del capitulillo IV del escrito («A los nuevos poetas de las Españas. Dilucidaciones») con el que Darío encabeza *El canto errante* (Madrid: Tipografía de Archivos y Bibliotecas, 1907): «No gusto de moldes nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música –música de las ideas, música del verbo». Cito por Rubén Darío, *Obras completas*, (Madrid: Aguilar, 2004), 642.

Si Gerardo Diego se centró en el ritmo en general, y en ello le han seguido otros investigadores⁵, también han sido abordados aspectos musicales más concretos de la estética rubeniana, como el acento⁶ o la métrica⁷, y han vuelto a ser repensadas las diferencias y similitudes de las músicas de las ideas y de las palabras⁸, o bien se han volcado en sus regustos orientalistas⁹; y también han abordado estos asuntos en temas poéticos de indudable raigambre musical como el nocturno¹⁰, o en poemas «músicos» concretos como «Sonatina»¹¹, o en ciclos poemáticos como *El salmo de la pluma*¹², o en poemarios enteros, como *Prosas profanas*¹³.

Con el asunto del cisne¹⁴, tan emblemático en el modernismo, nos acercamos a lo que de verdad nos interesa a los músicos: la música misma que pudo escuchar Darío, o la que no escuchó ni le interesó, y el reflejo de todo ello en lo que piensa y escribe. Sobre la ausencia de Debussy en el arte rubeniano se ha escrito desde un punto de vista musical¹⁵ o desde lo literario¹⁶. Sobre Rubén Darío ante Wagner han escrito casi todos, dando por sentado que el nicaragüense era un fiel oyente del

⁵ Tomás Navarro Tomás, «Ritmo y Armonía en los versos de Darío», *La Torre* 55-56 (1967): 49-69, luego incluido en Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca* (Barcelona: Ariel, 1973), 199-231; o Julio Ycaza Tigerino, *La palabra y el ritmo en Rubén Darío* (Managua: Impresiones Técnicas, 1987).

⁶ Antonio Oliver Belmás, «La dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos* 212-213, (agosto-septiembre de 1967): 405-409.

⁷ Francisco Javier Díez de Revenga, *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos* (Murcia: Universidad de Murcia, 1985).

⁸ Vid. el admirable ensayo con el que abre Octavio Paz, *Cuadrivium* (México: Joaquín Mortiz, 1965). Vid. también Alberto Acereda, «Música de las ideas y música del verbo», *Anthropos* 170-171, (enero-abril de 1997): 81 y ss.

⁹ Gustavo Geirola, *El Oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío* (Madrid: Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2013).

¹⁰ Julio Ycaza Tigerino, *Los nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos* (Madrid: Cultura Hispánica, 1965).

¹¹ Tomás Navarro Tomás, «Análisis de la *Sonatina*», en *Estudios de Fonología Española* (Nueva York: Syracuse University, 1946), 192-202; o Nuria Menéndez Sánchez, «*Sonatina*, de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: Cooperación entre artistas en la gestión de un ballet español», en *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la SEDM (2000)*, ed. por Begoña Lolo (Madrid, 2001), 553-569; o Idoia Murga Castro, *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* (Madrid: CSIC, 2009), 150 y ss.

¹² Alejandro Roop, «El método neo-cabalístico de *El salmo de la pluma*», en *Darío a diario: Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, coord. por Ángel Esteban (Granada, Universidad de Granada, 2007), 45-70.

¹³ Vicente José Nebot, «Sobre la musicalidad en *Prosas profanas* de Rubén Darío», *Fòrum de Recerca* 16, (2011): 437-450.

¹⁴ Iris M. Zabala, *Rubén Darío bajo el signo del cisne* (Puerto Rico: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1989).

¹⁵ Vid. el temprano ensayito de Adolfo Salazar, «Rubén Darío y Claudio Debussy», *El Sol* (20 de mayo de 1918); entre otros. Y también habla del tema Gerardo Diego en su ensayo ya citado, Gerardo Diego, «Ritmo y espíritu...», 253-254.

¹⁶ Vid., por ejemplo, José Agustín Blaseiro, «Siete estudios sobre Rubén Darío», en *Obra selecta* (Puerto Rico: Eds. de la Universidad de Puerto Rico, 1990), tomo 1, 1697 y ss.; entre otros.

compositor. Es mi maestro Federico Sopena, en su pequeño pero incisivo ensayo sobre Darío en la música, quien no sólo lo pone en duda, sino que le coloca en su sitio:

Rubén tenía «obligación» de ser wagneriano, porque lo fueron Baudelaire y Verlaine, y porque el modernismo no puede entenderse sin él. Rubén cita a Wagner no «de oídas», sino «de leídas». Ahora bien, sin Wagner, sin Lohengrin concretamente, el tema del cisne, que Rubén consagra y del que todos heredan, sería inconcebible. Los años parisenses y madrileños de Rubén aparecen muy alborotados con la polémica wagneriana, y, al menos como «tema» literario, el eco le llega a Rubén.¹⁷

No es muy rubeniano mi maestro Sopena, quien afirma también que «lo que no molesta en los románticos, en Zorrilla por ejemplo –la facundia hecha verborrea, el sucedáneo de la musicalidad–, es insoportable en el joven Rubén», en quien en todo caso y a lo largo de toda su obra predomina la visualidad sobre lo sonoro¹⁸; es ésta quizás la causa –afirma y argumenta Sopena– de que la respuesta «culpable» de los músicos españoles ante Rubén haya sido tan escasa. Y de ahí la importancia de las tres canciones de Rogelio Villar (c. 1917-1918) recientemente descubiertas, aunque sean, con el ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter (1925) y las ya tardías ocho canciones del asturiano Enrique Truan (1967-1968), la excepción española que confirma la regla. Y no ha sido mucho más brillante la reacción de los músicos hispanoamericanos, ni la de los del resto del mundo¹⁹.

¹⁷ Federico Sopena Ibáñez, «Rubén Darío en la música», *Cuadernos Hispanoamericanos* 212-213, (agosto-septiembre de 1967): 519-522.

Sobre el wagnerismo en España, aunque circunscrito a lo que sobre el asunto pensaban los académicos de Bellas Artes, o lo que hicieron dos grabadores hispanos en Europa, *vid.* mis escritos Antonio Gallego Gallego, «Richard Wagner en la Academia», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 114-115, (Madrid: Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 2014), 141-177; y Antonio Gallego Gallego, «Wagner en España a través del grabado», en *Darío de Regoyos, en su centenario*, ed. por Inmaculada Quintanal (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2015), 145-167.

¹⁸ Sobre esta cuestión ha discurrido, entre otros, Erminio Polidori, «Etapas españolas en la vida de Rubén Darío», en *Atenea* (Santiago de Compostela: Ed. Universitaria, 1968), 405-419, donde afirma:

Este viaje de 1899, además de poner a Darío en posición favorable para lanzar su obra poética, le permite estudiar todos [sic] los aspectos de la cultura española y particularmente satisfacer su gran pasión por las artes plásticas, poniéndole en contacto con los mejores pintores españoles de la época y admirar las obras de los grandes del pasado. Hecho para entender la pintura, su obra tiene mucho del arte plástico: juegos de luz, colores, rápidas pinceladas. Se dedica a la crítica artística, escribiendo sobre el arte español seis artículos en La Nación, con los siguientes títulos: «En Barcelona» [alabanza de Rusiñol], «Una casa museo» [la de Lázaro Galdiano, origen del actual museo], «Una exposición» [la de Arte contemporáneo en la primavera madrileña de 1899], «La fiesta de Velázquez» [origen de su tríptico «Trébol»], «La cuestión de la revista» y «La caricatura».

Pero ya sabemos que al Darío de su segundo viaje a España no le interesaron *todos* los aspectos de la cultura española; salvo que la música –como ocurre en la mayoría de la prensa actual, donde lo músico no está reseñado en las páginas de cultura sino en las de espectáculos– sea considerada por el investigador de turno al margen de la cultura. Lo que es más frecuente de lo que pueda parecer a primera vista.

¹⁹ *Vid.* Luis Silva-Villar, «Comentario preliminar», en *Cien años después. Tres melodías de Rogelio Villar con textos de Rubén Darío* (Colorado: Editora Independiente, 2017); (en prensa cuando escribo): su descendiente las fecha en los años indicados.

EL JOVEN RUBÉN

Sopeña se refiere expresamente al «joven Rubén», pero comienza poniendo como ejemplos de poemas que mantiene en la memoria desde muchacho, aunque su poesía no le guste, la inevitable «Sonatina» de *Prosas profanas* (1896) junto a la «Marcha triunfal» y «Juventud» (el «Juventud, divino tesoro» con que comienza la no menos famosa «Canción de otoño en primavera»), ambos de *Cantos de vida y esperanza* (1905): es decir, poemas de un Rubén ya no tan joven. Mientras que su amigo Gerardo Diego alude a «sus poemas de juventud, en la “Sonatina”, por ejemplo», para recalcar que es más tarde cuando alcanzaría su plenitud musical.

Pero el caso es que ninguno de los dos menciona siquiera, y tampoco la mayoría del resto de investigadores, los más de ochenta poemas iniciales, escritos por Rubén entre 1878 y 1885, es decir, entre los once y los dieciocho años, anteriores pues a sus primeros libros impresos organizados como tal. Si en los que incluye en estos primeros libros ya se detecta «la facundia hecha verborrea, el sucedáneo de la musicalidad», o lo «superficialmente musical», ¿qué no hubiesen dicho de los anteriores, en los que no es legítimo esperar el encuentro con el propio Darío, sino las imitaciones de sus poetas preferidos...?

Me he propuesto leer los versos *rubenianos* de cabo a rabo, inventariando lo más exhaustivamente que pueda las músicas y sonoridades que en ellos encuentre, para luego estudiar su evolución y valorar mejor su aportación personal. Entrego ahora las conclusiones de la primera de las cinco etapas en las que he dividido su obra en verso: la etapa inicial, la que apenas nadie cita.

La edición sobre la que me baso²⁰ divide estos poemas en tres apartados:

Leopoldo Rodero, *Enrique Truan. Vida y obra musical* (Gijón: Ediciones Trea, 1996).

Leopoldo Rodero, «Rubén Darío en la obra de Enrique Truán» en *La estancia de Rubén Darío en el Bajo Nalón musicada por Enrique Truan: incluye ocho piezas inéditas para canto y piano*, coord. por Juan Méjica (Oviedo: Fundación Méjica, 2003), 60-63.

Leopoldo Rodero, «Tercera parte. Ocho piezas inéditas para canto y piano de Enrique Truán relacionadas con Rubén Darío. Transcripción de partituras, perfil biográfico e índice de canciones de Enrique Truán», en *La estancia de Rubén Darío en el Bajo Nalón musicada por Enrique Truan: incluye ocho piezas inéditas para canto y piano*, coord. por Juan Méjica (Oviedo: Fundación Méjica, 2003), 65-109.

Creo recordar que Truan compuso también alguna obra para piano amparándose en versos de Darío.

²⁰ Rubén Darío, *Obras completas*...

Pero el título es exagerado, pues ni siquiera se trata de *Poesías completas*, como al parecer fue en origen: sé de algunas que no están recogidas en este volumen, como por ejemplo la dedicada «A Ganivet», la primera se recoge en Antonio Gallero Morell, *Estudios y textos ganivetianos* (Madrid: CSIC, 1971), 167-171.

La editorial Aguilar había publicado unas *Obras poéticas completas* en Rubén Darío, *Obras poéticas completas*, ed. por Alberto Ghirardo (Madrid: Aguilar, 1932); luego reeditada varias veces en los años 40. En 1952 volvió a publicarlas, Rubén Darío, *Poesías completas*, coord. por Alfonso Méndez Plancarte (Madrid: Aguilar, 1954). Fue revisada por Antonio Oliver Belmás en 1957 y en 1967, con el mismo título pero como «Edición del Centenario» se publicó con Introducción y Notas de Alfonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás: esta creo que es la que, reeditada varias veces, ha llegado a mis manos en esta edición anónima (ni siquiera el buen «Estudio preliminar» está firmado) y con título falso, la de Madrid, 2004: el contenido parece fiable, mas es edición impropia de

1º: «Poemas de adolescencia (1878-1881)» incluye 33 (aunque al menos uno está fechado en «León, 1 de enero 1884»), divididos en 6 secciones: «Sollozos del laúd» (1-8²¹), «Hojas del álbum» (9-17), «Sonetos» (18-21), «Madrigales y sarcasmos» (22-27), «Moderno idilio» (28), y «Varia» (29-33). Son de longitud muy variable, desde sólo 8 versos hasta un poema dividido en 20 amplias secciones. Sólo 9 de ellos carecen de toda connotación sonora; nos quedan 24.

2º: «Poemas de juventud (1881-1885)» incluye 26 sin acogerse a sección o apartado alguno (34-59). También son de muy diferente tamaño, y predominan entre ellos los poemas narrativos, patrióticos, libertarios y hasta blasfemos. En 4 de ellos no encuentro alusión a ninguna sonoridad: nos quedan 22.

Y 3º: «El salmo de la pluma (1883-1889)», donde he dejado para nueva ocasión los 10 poemas que responden al título, publicados en *El Eco Nacional* en 1889, y he analizado los 24 restantes, acogidos a los títulos de «Poesías diversas» (60-65), «Fábulas y crónica rimada» (66-67), «Salutaciones a poetas» (68-69), «Álbum poético» (70-73), «Paráfrasis y traducciones» a Longfellow, Byron, Víctor Hugo, etc. (74-79), y «La Revolución francesa. Cuatro sonetos» (80-83). 5 de ellos carecen de sonoridad alguna: nos quedan, pues, 19.

Así que, si no he contado mal, de los 83 poemas incluidos en esta mi primera pesquisa, 18 no me han sido de utilidad, por lo que este primer estudio se basa en el chequeo y análisis de 65 poemas en los comienzos de la actividad poética de Rubén Darío.

Me propongo proseguir esta investigación en otros cuatro capítulos: el segundo abordará los primeros libros impresos (desde *Epístolas y poemas* de 1885 a la segunda edición de *Azul...* en 1890): unos 78 poemas; el tercero analizará dos de sus grandes poemarios de madurez (*Prosas profanas* de 1896-1901, y *Cantos de vida y esperanza* de 1905): unos 106 poemas; el cuarto, los últimos libros poéticos impresos en vida del autor (desde *El canto errante* de 1907 a *Baladas y Canciones* de 1910): unos 104 poemas; y el quinto estudiará la *Lira póstuma* de 1919, junto a los «Versos ocasionales», «Poemas en tono mayor» y «Otros poemas» que los editores han ido añadiendo al corpus principal rubeniano: unos 94 poemas.

Si se aspira a la exhaustividad rubeniana, habría que añadir a esos 475 poemas (o mejor, a los que resulten descontando los que no contengan alusiones o citas sonoras) un sexto capítulo, el de su obra de creación en prosa, tan poética en algunos casos y también tan musical. Recordemos simplemente que su proyecto de novela tardía *El oro de Mallorca*, publicada por entregas en *La Nación* bonaerense entre 1913 y 1914, es protagonizada por un célebre compositor iberoamericano, Benjamín Itaspes, entre romántico y modernista, que toca a Chopin y que al parecer es a veces un autorretrato...; o bien, recordemos las palabras que los diversos artistas dirigen a la reina en uno de sus primeros

una editorial como Aguilar, hoy en manos de Santillana Ediciones. Pero me encuentro lejos de mi biblioteca personal, y esto es lo único que tengo a mano para responder a la invitación que me ha hecho mi colega Luis Silva-Villar, nieto del compositor Rogelio Villar.

²¹ La numeración ha sido realizada por el autor.

cuentos, *El velo de la reina Mag* de 1887, ya mencionado; tras las del escultor, a quien las hadas en su reparto de dones habían dado una cantera, las del pintor y su arco iris, y antes de las del poeta con su cielo azul, éstas son las del músico, receptor del ritmo:

–Perdida mi alma en la gran ilusión de mis sinfonías, temo todas las decepciones. 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 oyó 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.

La luz vibrante es himno, y la melodía de la selva halla un eco en mi corazón. Desde el ruido de la tempestad hasta el canto del pájaro, todo se confunde y enlaza en la infinita cadencia. Entre tanto, no divisó sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio.

No creo necesario resaltar el interés musical de este breve discurso; habrá que leer también, pues, toda la obra rubeniana en prosa de creación para lograr nuestro propósito. Y echar un vistazo a la otra prosa, la periodística, la de ensayo...

Presentaré ahora un breve resumen de las sonoridades y músicas encontradas en esta etapa poética inicial de nuestro poeta, dividiéndolas en dos apartados: las que pudo escuchar con sus oídos y las que son sólo simbólicas.

I. SONORIDADES Y MÚSICAS ESCUCHADAS

Comenzaré con algunos ejemplos de músicas o sonoridades que han podido ser *directamente escuchadas* por nuestro autor, aun cuando en algún caso las utilice de otras maneras. Dejando al margen las alusiones a Terpandro y a Wagner, el resto del pequeño discurso del músico a la reina Mag podría ser un buen resumen de las mismas: todos los ruidos, todos los ecos, todos los sonidos. Las divido en tres grandes apartados según hayan sido producidas por la naturaleza, por animales no racionales, o por el hombre, y doy casi siempre un solo ejemplo de los varios posibles²².

I. 1. Músicas de la naturaleza resonante

a) Puede ser *el aire* en general quien la genere: «Una noche en que el aire se derrama / susurrando tranquilo en la maleza» («Tríptico» 2, p. 52); o bien, en plan más fino y remedando el viejo tópico del «de los álamos vengo, madre», *el aura*: «que la doliente armonía / de las auras del ciprés / te lo diga» («La tristeza», p. 40): o simplemente *la brisa*, si bien en árbol indeterminado: «Era una tarde de

²² Menciono el título del poema, el de la sección del poema cuando está dividido en varias, y la página donde se encuentra la cita en la edición mencionada.

enero; / el sol casi se ocultaba, / y las brisas dulcemente / gemían entre las ramas...» («Romance», p. 39); o, ya más fiero, *el huracán*: «Mil luces que se derraman, / relámpagos que serpean, / y que, ardiendo, centellean, / mientras huracanes braman.» («El Libro» 23, p. 96); o bien *la tempestad*: «Se oye el rugir de tempestad tonante / que de chispas la sien orlada lleva» («Unión Centroamericana», p. 151); o una simple *tormenta*: «Ya vendrá tronando / en su carro de chispas la tormenta / a calmar tus afanes.» («*Ecce Homo*», p. 130); o *el trueno*: «Entonces de temor lleno / al cielo volví a mirar, / cuando escuché el retumbar, / en lo alto, de un ronco trueno» («El Libro» 82, p. 116). Etc.

b) No podía faltar, por supuesto, el *agua*, como la de un *arroyo*: «Los fulgores del alba en el Oriente; / del arroyo el suspiro cadencioso» («*Magna veritas*», p. 53); la de las *fuentes*: «corren las fuentes en sus verdes cauces, / con murmullo sonoro» («Naturaleza» 1, p. 77); la de una *laguna*: «Que te responda el quejido / de la onda de la laguna / que se mueve» («La tristeza», p. 40); o las del *río*, o el *mar*: «Calma el mar sus embates furibundos, / el vaivén de sus olas alteradas» («¿Hasta dónde?», p. 215). Etc.

c) También puede haber sido escuchado el *fuego* –por seguir el orden de los cuatro elementos–, como el del *rayo*: «Truenen cien rayos, / y relámpagos cien surquen la esfera», etc. («Al mar» 1, p. 82); o el de los *volcanes*: «Cesó el latir del corazón del mundo, / y apagóse el clamor seco y profundo, / y el confuso rugir de los volcanes.» («La ley escrita», 199). Etc.

d) Y, por supuesto, en el cuarto elemento, la *tierra*, volvemos a escuchar a los árboles tañidos por el céfiro: «Al ledo empuje de apacible viento, / se mueven de los árboles las hojas, / y producen un ruido / que embarga el sentimiento, / y hacen que broten notas de congoja, / y triste y melancólico gemido.» («Naturaleza» 1, pp. 78-79); y escuchamos árboles concretos, como el *datilero*: «Se ve que la brisa mece / del datilero el follaje» («La luz», 124); o la *palma*: «Las palmas, con sus rumores, / bello concierto formaban» («Desengaño», 84); o bien un conjunto de ellos junto a malezas múltiples, la *selva*: «los plácidos murmullos de la callada selva» («El poeta», 38).

I. 2. Músicas de las aves y otros animales músicos

a) También las *aves* pueden ser escuchadas directamente, y no por medio de metáforas: «Y canta el ave en el prado / sus amorosas querellas» («La luz», p. 126); bien es verdad que algunas veces, por repetitivas, pueden llegar a cansar: «¡Ya estamos aburridos / de mirar tanta flor y tanta nube! / Los pájaros aturden en los nidos» («*Ecce Homo*», p. 128). Algunos volátiles, en efecto, hacen música con más intensidad, como *alondras* o *ruiseñores*: «En la extensa pradera, / ¡cómo canta la alondra vocinglera / y en confusos rumores / trinan también los dulces ruiseñores!» («Naturaleza» 1, p. 77); tampoco son mancos los *jilgueros*: «yo estaba junto a una fuente / viendo sus espumas blancas / y oyendo cómo los cantos / del jilguero en la enramada / se iban, confusos y tristes, / del céfiro entre las alas» («Romance», 39); o los *mirlos*: «Vio tu alma grande y creadora / y tu gracia encantadora / el poeta, dulce hermana, / y cantó Gavidia a Adriana, / esto es, el mirlo a la aurora.» («En el álbum de Adriana» 1, p. 234); o su variedad

el *zorzal*: «EL HOMBRE // Árbol de fresca y perfumada sombra, / confidente del aura matinal, / a donde viene a preludiar sus trovas, / poeta de las selvas, el zorzal.» («“El banquillo”. Imitación de Víctor Hugo», p. 240); o como las *palomas*, torcaces o no: «cual bellas mariposas, cual cándidas palomas / que embriagan con su arrullo, que matan con su voz» («El poeta», p. 28); o las *tórtolas*, tan lloronas: «¡Hoy sólo me complace / oír la queja amarga, / que al cielo envía tierna / la tórtola del monte / con moribundo son!» («Tú y yo» 2, p. 29). Dejo para mejor ocasión el canto del *gallo* en el corral («La luz», p. 27), los gritos de la *lechuzca* («La cegueta» 1, p. 168), o los graznidos de *mochuelos* y *cornejas* («*Ecce Homo*», 130), sin olvidar los del *cuervo* («El ala del cuervo» 6, p. 273).

b) No son los únicos músicos del reino animal, pues Darío ha podido escuchar también a la *cigarra*: «y canta la cigarra / entre los juncos de la verde parra.» («Naturaleza» 1, p. 78), o el zumbido de la *abeja* («Los cuatro días de Elciis», p. 264), el balar de los *corderos* (*Idem*, p. 258), o el tremendo rugir de *alimañas* varias («Epístola a un labriego», p. 269).

I. 3. Músicas del hombre

El poeta evoca músicas cantadas, tañidas o producidas por otros hombres, tanto en solitario como en grupo, sonos que ha escuchado o que ha podido oír directamente.

a) *Músicas no «artísticas»*. Puede ser un *pastor* que trabaja al comenzar el día en el campo: «Canta el sencillo pastor, / y va arreando la majada, / y hay movimiento y amor, / porque ya empieza el fulgor / de la alegre madrugada.» («La luz», p. 127); o un *sereno* de los que guardan la noche urbana: «Sólo se oía de vez en cuando / de algún sereno la seca voz; / de las lechuzas los recios gritos, / o de los vientos la confusión.» («La cegueta. La leyenda» 1, p. 168); o, ya entre los tañedores y volviendo al campo, un *vaquero* guiando su ganado: «Sonando un cuerno corvo y sonoro, / pasa un vaquero» («Del trópico», p. 43); o los *cazadores* que se aprestan a la acción curiosamente con el mismo instrumento y adjetivo: «y ya los toques de caza / repiten sonoros cuernos, / y van los genios del aire / desparramando los ecos.» («El ala del cuervo» 5, pp. 272-273); es más preciso cinegéticamente hablando al anotar lo que ha sonado antes en el mismo poema: «sonad las trompas de caza / y azores llevad dispuestos.» («El ala del cuervo» 1, p. 270).

b) *Músicas de entretenimiento*. Puede haber escuchado a unos amigos ofreciendo una *serenata*: «y ofrecen los cantores, al dar su serenata, / en medio de sus notas etéreas y vibrantes, / del dátil la dulzura, del loto la escarlata, / carbunclos y zafiros, rubíes y diamantes.» («Serenatas» 1, p. 33). O a una niña que *canta* en una deliciosa fiesta escolar: «Abilia Flores, niña suave, / lanzó una ráfaga de melodía, / cual si muriendo cantara un ave / cuando desmaya la luz del día.»; o un grupo de ellas, también encantadoras: «Cantaron al comenzar / un himno, o mejor, un canto, / cuyo nombre es “El hogar”, / y cantaron con encanto... / Pero mejor es callar.»; o que cantan *en falsete*, sin perder una pizca de gracia: «Noté que preferían el falsete / en vez de darle riendas a la voz; / pero era una armonía tan

graciosa, / que ponía en peligro el corazón.» Puede tratarse también de otra niña que tañe un *vals* al piano en la misma fiesta: «Otra María fue en seguida al piano / y tocó un vals doliente, / obra inspirada de un autor germano / que en asuntos de vals es excelente.»; otras niñas de esta fiesta prefieren danzas distintas, como la *polca*: «Y Mercedes Rosales / se distinguió al piano en una polca. // Merceditas: ¡tú vales / Potosí, California y Prinzapolka!»; no es la única, aunque esta que sigue aborda obra de mayor dificultad: «Joaquina Olmeda, una perla, / toca una “Polka brillante”, / brillantemente, y al verla / no hay alma que no se encante.»; o esta otra, pero tañendo, en vez de una polca, un *galop*: «De Concepción Durán –que fue en seguida– / diré que, al comenzar una galopa, / nos llevó en el miraje de la vida / en la nave deseada y bendecida / que se llama “Ilusión”, ¡con viento en popa!» También suena allí una *banda* fanfarrona: «La Banda, que ha llegado hace un momento, / lanza con brío su fanfarria al viento.» (Las citas anteriores proceden todas de la *crónica rimada* «Tres horas en el cielo» 1, 2 y 3, pp. 219-222); o bien una *orquesta* entera amenizando otra fiesta escolar de bellas niñas sonrientes, similar pero distinta: «Y aquestas bellas ondinas / que hoy celebran nuestra fiesta, / que a los sonos de la orquesta / nos dan sonrisas divinas» («Al Ateneo de León» 1, p. 180).

c) *Músicas marciales, o bélicas*. He aquí a un grupo de rebeldes o de liberales que canta un célebre himno provocando el rugido del genio del mal: «al oír conciertos divinos / de modernos girondinos / que cantan *La Marsellesa*.» («El Libro» 98, pp. 121-122); recordemos que la obra, que hace ya muchos años es el himno nacional francés, tiene autor: Claude Joseph Rouget de Lisle. En otras ocasiones se trata de un simple instrumento que llama a la acción: «¡Id corriendo! El clarín ya se escucha.» («Himno de guerra», p. 185).

d) *Músicas religiosas*. Aunque de una imprecisión sonora muy decepcionante, y casi siempre en poemas ideológico-liberales, el poeta ha podido escuchar y nos habla de antifonas (p. 264), *hosannas* (p. 262), *misereres* (p. 103), salmos (p. 262), *tedeuums* (p. 260), vísperas (p. 262) y otros himnos religiosos (p. 205).

e) *Músicas «clásicas»*. Si bien valsos, polcas y galopes podrían haber sido aquí incluidos, pues los hallamos en el haber de eximios compositores, es claro que sí debe serlo la *sonata* que escuchamos ahora a otra de las niñas de aquella fiesta escolar de tres horas de duración que tanto deleitó a nuestro poeta: «Llegó María Zimmermann, / dio al viento una sonata; / y era la ejecutante, / por lo fresca y gallarda, / como una encantadora / rosa de la mañana.» («Tres horas en el cielo» 3, p. 223). Una sola mención a la *zarzuela*, y en actor no cantante de profesión, encuentro en estos poemas: «Pero, artista y caballero, / tu situación no me extraña: / yo he visto de zarzuelero / al mismo José Valero, / sol de la escena de España.» («En el álbum del distinguido actor López Ochoa», p. 233). Hay alguna también a la ópera: «“Il faut partir!”: romanza por Burty, ejecutada / por Emilia Espinosa, no dejó que desear: / era un enjambre de aves canoras en un prado, / ondas de melodía, sueño crepuscular.» («Tres horas en el cielo» 3, p. 221); ignoro quién era el tal Burty, tal vez un cantante que hizo famosa esta romanza en Hispanoamérica, pero «Il faut partir» es una de las más famosas de *La fille du Régiment*, libreto de Bayard y Verney de St. Georges,

música de Gaetano Donizetti, y sigue en el repertorio. Aunque también ha sido a veces representada y por lo tanto bailada, no procede de una ópera sino de una obra de concierto para solistas, coro y orquesta, la *Danza de las sílfides*, que interpretan las deliciosas niñas de la fiesta de tres horas, si estamos hablando, como creo, de *La condenación de Fausto*, «leyenda dramática» con letra y música de Héctor Berlioz: «“La danza de las sílfides”, ¡magnífica!... / La sílfides estaban sin danzar; / y aunque Trinidad Gómez se lucía, / cien sílfides había, quietecitas, / en tablado y en patio, aquí y allá, / entre los blandos soplos de la brisa, / bajo el cálido cielo tropical.» («Tres horas en el cielo» 3, p. 222).

f) *Sonoridades diversas producidas por el hombre*. Puede ser un *cañón* bélico: «Ronco retumba el cañón: se estremece un continente» («El Libro» 63, p. 110); o bien varios: «el grito sonará raudó y triunfante / del pueblo delirante, / que será, entre sublimes expansiones, / el eco dominante / al compás de estampido de cañones.» («Unión Centroamericana», p. 152); o un artefacto, la *culebrina*, algo menos imponente: «Desde que las vibrantes culebrinas / –dogos de las murallas– / fruncían sus hocicos espantosos, / [...] ellos para la lid se apercebían.» («Los cuatro días de Elciis. Traducción de una parte del poema de este título, contenida en *La leyenda de los siglos*, de Víctor Hugo», p. 248); o, como contraste, un instrumento de trabajo, es decir, de paz, el *martillo*: «La hidra feroz de la guerra / no mora ya en Nicaragua, / y el martillo de la fragua / se escucha aquí en esta tierra» («Canción patriótica», p. 192); o bien un *mazo* con el que se martilla o martillea, como se prefiera: «Cantan al son del mazo que martilla / la caída de Dios» («Espíritu», p. 139); o la propia *fragua*, y su crepitar: «Oye el sonido que en agudo tono / da la fragua que chillá» («Espíritu», p. 139); o bien los muy *diversos sonidos de un festejo* un poco salido de tono: «La muchedumbre embriagada / con el vapor de la orgía, / va y les da una bofetada: / y se oye una carcajada / y un estertor de agonía. // Y el genio expira; y festines / se oyen, locos, atronantes» («La caridad» 1, p. 174).

II. MÚSICAS NO NECESARIAMENTE ESCUCHADAS

Son muchísimas más las ocasiones en las que, ahora sí de manera simbólica o metafórica, Rubén incluye lo sonoro en sus poemas sin que esta sonoridad penetre por nuestros sentidos, sino por nuestras ideas.

Bien es verdad que Darío sabe bien que algunas músicas no son audibles por nuestro sentido del oído, sino exclusivamente por nuestra razón; y también conoce que esta convicción viene de lejos, procede del mundo clásico. Acabamos de escuchar al músico de la reina Mag: «Yo tengo la percepción del filósofo que oyó la música de los astros». He aquí una alusión parecida en poema primerizo: «En medio del concierto de los mundos / se escucha del poeta el célico laúd, / que canta en dulces trovas placeres y venturas, / y en tristes elegías y en fúnebres endechas / consagra sus canciones también al ataúd.» («El poeta», p. 38); y otra más, menos directa, como mero eco del quehacer poético: «Y en sus cantares profundos, / y con su voz plañidera, / da tantos ecos fecundos, / como miríadas de mundos

/ van girando por la esfera.» («La caridad» 1, p. 173). Dejando de momento al poeta con su laúd celeste, fijémonos en el «concierto de los mundos», en la «música de los astros», en las «miríadas de mundos girantes» y las músicas que producen sus giros; es la primera y primordial en la célebre clasificación de Boecio: la *música mundana* o de los mundos que suenan al girar por los anchos espacios; a la que sigue la *música humana*, fiel reflejo de la primera «en el pequeño mundo del hombre» (al decir de Lope), tampoco audible con nuestro oídos; y la *música instrumental*, la única que oímos mediante nuestros sentidos. No encuentro ninguna mención clara de la *música humana* en esta etapa inicial, pero sí muchas de la tercera modalidad, a las que ya nos hemos referido.

Dejando, pues, al margen las músicas que producen los mundos rodantes y las de su reflejo en el pequeño mundo humano (este es en realidad el origen de la musicoterapia), hay otras muchísimas que son sólo simbólicas o metafóricas, las más numerosas, además, en este primer Darío.

Por comenzar con los instrumentos musicales que menciona, los únicos que han aparecido en nuestro recuento anterior de las músicas posiblemente escuchadas son el piano (y una vez, como mero soporte del sombrero), el clarín, el cuerno y la trompa, amén de bandas y orquestas; pero Rubén menciona en estos versos ocho cordófonos más (arpa, arpa eólica, bandurria, cítara, guzla, laúd, lira y salterio), otro aerófono (trompeta, la de la Fama), dos membranófonos o uno sólo si se quiere (atambor y tambor) y otros tres idiófonos (campana, el genérico *bronce*, y el organillo²³), amén de plectros, cuerdas y otras alusiones instrumentales. Podemos imaginar que las dedicadas a la lira o al arpa son muy numerosas, y siempre «poéticas», sea quien sea quien las tañe: el poeta en general, Homero o Virgilio en particular, etc.

Y ya puestos, si nos fijamos en los compositores o intérpretes genéricos que aparecen en estos poemas, son numerosísimos los poetas, o sus referentes: un alma, un vate, bardo, cantor, trovador, caballero antiguo, rabí...; hay incluso clérigos y frailes, al parecer no muy fiables, todos ellos haciendo músicas metafóricas, en contraste con pastores, serenos o vaqueros, amén de algún cantor que otro, que, como ya hemos «oído», sí tañen, soplan o trinan pero de verdad.

En una suerte de vocabulario musical rubeniano, he contabilizado unas 333 voces *distintas*, bien musicales o simplemente de utilización sonora, en estos primerizos versos de Darío: algunas de ellos con una sola referencia, pero otras con varias, con muchas o con muchísimas. De lo que he llamado la *Naturaleza resonante* son 44, de *Aves y otros animales músicos* 20, de *Mitologías y otras creencias* 34, de *Verbos*

²³ He clasificado este organillo entre los instrumentos idiófonos —es decir, un artefacto en el que un cilindro de púas accionado a mano pellizca unas láminas de metal— porque es portátil: lo lleva al hombro un anciano. El organillo (o el *organito* argentino) puede ser también un cordófono, a la manera de las pianolas, pero este instrumento es un poco mayor y casi siempre es portado en un carrito. Aunque es posible que el autor lo hubiera escuchado directamente, he incluido este instrumento entre los simbólicos porque el poema que protagoniza («El organillo», pp. 187-188) lo es por entero: quienes escuchan al viejo del organillo son «cinco tierras que no nombro», es decir, las que componían la Unión Centroamericana, y quien le tañe es el destinatario de otros poemas patrióticos de Darío, Máximo Jerez.

musicales o sonoros con sus términos derivados 85, de *Formas musicales* 26, de *Otros recursos* (musicales, literarios y diversos) 63, de *Instrumentos musicales y conjuntos instrumentales* 20, de *Compositores e intérpretes* (genéricos e históricos) 24, y de *Obras mencionadas* (literarias, con alusiones musicales, y musicales) 17.

La voz de este vocabulario rubeniano que más veces aparece es el verbo *cantar*, que si no he contado mal, en estos versos primerizos se canta unas 73 veces, a lo que hay que añadir las 60 veces que aparece el concepto en las voces derivadas de *canción* (unas 20 veces), el adjetivo *canoro* (una vez), los sustantivos *cantar* (12 veces), *cantinel* (3 veces), *cántico* (2 veces) y *canto* (22 veces). Volviendo al verbo, es el hombre quien más veces canta: el poeta (32 veces), el bardo (2), el trovador (1), un cantor indeterminado (1), la musa poética (2), el laúd del poeta (1) o su lira (1), dos poetas concretos como Milton y Gavidia (2), el hombre en general (3), los giraldinos / liberales / hombres libres en particular (3), un pastor (1), unas niñas en fiesta escolar (2), hasta unas momias (1) y un leproso (1), el alma (1), los justos en el cielo (1) con los querubes (1) y un clérigo, bastante maligno, por cierto (1): 58 veces los seres humanos en total. A lo que hay que añadir las 13 veces que cantan los animales: aves (4) y pájaros (1) indeterminados, la alondra (1), Filomena o el ruiseñor (1), un gallo (1), el jilguero (1), el mirlo (2) y la tórtola (1); además de una cigarra (1). Y otras 2 veces la naturaleza: un determinado tipo de aire, el Noto (1) y, aunque *a sensu contrario*, un arroyo (1), que esta vez está tranquilo y callado. Podemos preguntarnos no sólo quiénes, sino cómo son estos cantares, simbólicos en la mayor parte de los casos: los hay tristes, sombríos, pesarosos, dulces, alegres, armoniosos, patrióticos...; se cantan en solitario, libremente, con ánimo ardiente o terrible, llorando, gimiendo, incluso muriendo, con ardor, con pesar, con pena, por deber, con encanto, con fantasía... y cantan, sobre todo, amores presentes más o menos correspondidos, incluso la memoria de un amor perdido, pero también pesares, venturanzas, la muerte, la libertad, himnos (en general, o alguno concreto como *La Marsellesa*), coros, *tedenums*, arias y romanzas, versos... Y si nos preguntamos a quién o a quiénes van dirigidos estos cánticos encontramos, en primer lugar, a la amada, pero también al obrero, al fiel a su deber, a un hombre concreto (Gutenberg), a una institución como el Ateneo de León, a Dios, a la caída de Dios, al Libro de la Creación, a la humanidad redimida, a la Verdad, incluso a la aurora...

Si con Filomena había rozado Rubén la mitología, con el sustantivo *cantar* dio entrada en su mundo poético a las sirenas, aunque el verbo elegido fue otro, el de *modular*; uno más de los 35 verbos (o derivados) musicales utilizados por Darío. En este caso, sólo tres veces, pero en ellas podemos advertir que no ha elegido ese verbo por su significado musical (cambio de tonalidad), sino por la sonoridad que le sugiere, que le parece apropiada para protagonistas especiales; un ave, por ejemplo: «y su divino arpegio / modulan en su nido los jilgueros.» («Naturaleza» 1, p. 78), o las ya mencionadas tentadoras de Ulises: «Entonces las sirenas / que moran en tu seno cristalino, / con acento divino / modulan un cantar» («Al mar» 2, p. 83), o bien otros seres acuáticos encantadores pero menos peligrosos: «¿Escucháis el murmurío, / el eco dulce y sombrío / que modulan confundidas / náyades adormecidas / sobre las linfas del río?» («El Libro» 11, p. 92).

En otras ocasiones, sin embargo, el empleo de un término musical es el apropiado, como el *tono agudo* (alto de altura, no de volumen) o *grave* (bajo, lo mismo) de algo que suena; aunque lo que describe sea un ruido: «Oye el sonido que en agudo tono / da la fragua que chilla» («Espíritu», p. 139), o su contrario, el tono o acento grave de un gato en una rara incursión al género de fábula didascálica: «–Haz, buen mono, lo que quieras / –dice el otro con acento, / muy grave, tomando asiento / sobre sus patas traseras.» («Un pleito» 1, p. 224).

Volviendo a los verbos –o términos derivados– estrictamente musicales que emplea Darío, entre *cantar* y *trovar*, echemos un vistazo a *sonar*, con sus variantes: los sustantivos *son* y *sonido* y los adjetivos *sonante* y *sonoro*. El verbo es utilizado 11 veces, y entre quienes suenan o hacen sonar algo encontramos de nuevo al poeta (1), a la lira del poeta (1), al vaquero soplando su cuerno (1), al pueblo libre (3), a determinadas regiones pidiendo su libertad, como Alsacia y Lorena (1), a alguien indeterminado (1), al mismísimo Dios (1) e incluso a la guerra traicionera (1) o a las rimas poéticas (1), en frase que mucho me gusta: «Como en los buenos versos de poetas, / las rimas suenan y la estrofa ondula.» («Tres horas en el cielo» 1, p. 220).

No es la única vez que Darío emplea, siempre en función sonora, el verbo *ondular*: «Sigue gimiendo la fuente / con sus rumores suaves; / siguen cantando las aves; / sigue ondulando el torrente.» («Introducción a *La aurora*, de Joaquín Méndez», p. 232), y con este verbo hemos entrado en los no musicales –o sus derivados– empleados por Rubén para apresar sonoridades, más numerosos aún: son unos 50, desde *agitar*, *arrullar* (*arrullo*) o *atronar* (*atronante*), hasta *tronar* (*tronante*), *vibrar* (*vibrante*) o *zumbiar* (*zumbido*). Renuncio a comentar los más interesantes a nuestro propósito, para no alargar demasiado este escrito.

Entre las formas musicales mencionadas por Rubén Darío, unas 26, las más numerosas son las de tipo amoroso-cortesano, como balada, barcarola, elegía, endecha, himno, lamento, *lied*, romanza, serenata, treno; y una al menos teatral, la zarzuela (aunque incluye entre las obras escuchadas un fragmento de ópera, no emplea el término); también alude a algunas de contenido religioso: antifonas, otra vez los himnos, *bosannas*, *misereres*, salmos, *tedeums*, *vísperas*...; y otras son sólo instrumentales, como el concierto, el toque militar de la diana, danzas como el galop (en Darío «la galopa»), minué, polca y vals, amén de una sonata, y un tema con variaciones.

Es fácil deducir que el rico vocabulario musical rubeniano implicaba una cultura musical nada común. Lo que es confirmado con los 28 términos musicales que utiliza al margen de las formas musicales ya mencionadas, desde *acorde*, hasta *voz* (y *vocinglero*). Como en el caso de los verbos, también hay en ellos alguna imprecisión y mucha e imaginativa metáfora, pero de vez en cuando, notamos que el poeta habla sabiendo lo que dice. Por ejemplo, cuando alude a cómo les gustaba cantar a las niñas de aquella memorable fiesta: «Noté que preferían el falsete / en vez de darle riendas a la voz; / pero era una armonía tan graciosa, / que ponía en peligro el corazón.»; o a lo que tocaba la banda que la

preludia: «La Banda, que ha llegado hace un momento, / lanza con brío su fanfarria al viento.» («Tres horas en el cielo» 1, pp. 222 y 220). *Falsete* o *fanfarria* no son voces fáciles de encontrar en un poeta de aquellos años, por ceñirnos sólo a las que comienzan por la efe y suenan de verdad. Los ejemplos de lo contrario son más numerosos, sólo pondré cuatro al cobijo de la palabra clave, *música*, todos ellos metafóricos: es la dulce risa de una niña, una tal Herminia Chamorro: «Te dirías que exhalas celeste aroma / que avariciosa lleva la blanda brisa; / que si ríes, es música tu dulce risa, / que si hablas, arrullas como paloma» («Serenatas» 2, p. 36); o la que tañen las olas, esta vez serenas de mar en calma: «y oyen tiernas barcarolas, / la música de las olas / y los himnos de la noche.» («La luz», p. 126), o ya que se nos ha entrado la noche, he aquí cómo suena si se lee una poesía adecuada: «que así la noche, en música trocada, / los cuidados del día hará que, esquivos, / plegando, cual los árabes sus tiendas, / se alejen fugitivos.» («Huyó el día». Poema de Longfellow); aunque, si nos ponemos en un plan más práctico, he aquí el sonido de la institución bancaria por el dinero en *metálico*, no en billetes: «que es muy dulce al oído / de un chorro de monedas el sonido... / ¡Oh, deliciosa música del banco!» («Francisco y Elisa» 11, p. 72).

Podríamos hacer lo mismo con los 8 términos de procedencia literaria, pero aquí empleados como recursos sonoros, desde *acento* hasta *verso*, o las 27 voces, ni musicales ni literarias pero sí sonoras, desde *balador*, *bufido* o *bullicioso*, hasta *rumor* (*rumoroso*) y *vela*. Y encontraríamos casos muy parecidos, pero alargariamos en exceso este escrito si nos entretuviéramos con ellos. En el apéndice final hago una mera relación de los 333 términos musicales distintos que he encontrado en este primer Rubén Darío, y quedo a la espera de mejor ocasión para publicar las citas del poeta en cada uno de ellos y para proseguir esta investigación con poemas posteriores a éstos, y que cada cual deduzca lo que mejor le parezca.

III. PEQUEÑA CONCLUSIÓN

A la vista de todo ello, me atrevo a exponer varias de las ideas que he ido adquiriendo a lo largo de mi primera incursión dariniana.

En este poeta primerizo, en primer lugar, he encontrado un tan ingente caudal de ruidos, ecos y sonidos, y de tal variedad, que es posible intuir que el Rubén más maduro no hizo más que confirmarlo y llevarlo a su terreno. En su día veremos, en caso de ser cierto, con qué supresiones, añadidos o variantes.

En segundo lugar: en la tantas veces citada *crónica rimada* de la fiesta escolar femenina de tres horas de duración y en otros poemas, Darío ha mencionado músicas de entretenimiento o, ya directamente, clásicas, que la mayoría de sus investigadores y/o lectores desconocíamos: la célebre aria o romanza de Gaetano Donizetti, «Il faut partir!», una de las más famosas de *La fille du Régiment*, la ópera que con libreto de Bayard y Verney de St. Georges se estrenó en la Opéra-Comique de París

a comienzos de 1940, aria de personaje femenino que, con la más famosa y espectacular de tenor, sigue en el repertorio. Es de mencionar que, frente al «italianismo» vigente entonces y aún hoy, Darío menciona la versión original francesa, no la inevitable traducción al italiano que, con el título de *La figlia del Regimento*, se estrenó en La Scala de Milán a finales de ese mismo año. Aunque también ha sido a veces representada y, por lo tanto, bailada, no procede de una ópera sino de una obra de concierto para solistas, coro y orquesta, la *Danza de las sílfides*, que interpretan las deliciosas niñas de la fiesta de tres horas. Aunque hay varias danzas de sílfides en la historia del teatro musical, creo que Darío se refiere a la de *La Damnation de Faust* (*La condenación de Fausto*), «leyenda dramática en cuatro partes» con letra y música de Héctor Berlioz, inspirada en Goethe. La primera versión, la cantata titulada *Ocho escenas del Fausto* –su op. 1– había sido estrenada en 1829, pero la definitiva y aún en el repertorio, la op. 24 del autor francés, lo fue en el París de finales de 1846. Rubén incluye también una obra coral con título, aunque sin autor, una obra pianística de autor germano que no menciona, sonatas, vales, polcas, galopes...; todo un mundo musical, típico del consumo musical de fin de siglo XIX, tanto en su ciudad natal nicaragüense como en todo el mundo «occidental», en el que constatamos que ya se estaba formando un poco de *repertorio* (es decir, el consumo de obras del pasado sin más pretexto que el de ser famosas) y que se divertían musicalmente con obras recientes pero de poco riesgo, más bien conservadoras.

Wagner, fallecido en Venecia en estos años (febrero de 1883), no estaba aún en ese *repertorio*, salvo en algún teatro alemán, pero algunos fragmentos orquestales de sus dramas o algunas arias de sus primeras óperas comenzaban su andadura cuando Darío escribía estos versos. Es lógico que aún no aparezcan en ellos, y esa será la primera y más notable diferencia con los que escribió en los años siguientes «bajo el signo del cisne». Aunque encontramos alguna alusión a la música dieciochesca, como el minué que baila la reina María Antonieta, es siempre dentro de la remembranza de la admirada Revolución francesa, y de ahí su insistencia en *La Marsellesa*: estamos aún lejos del clavicordio de la abuela, de las menciones a Lully y a Rameau, de las alusiones a Watteau...²⁴. También echo de menos algún recuerdo más preciso de la música popular que pudo escuchar en su entorno nicaragüense o lo largo de sus incipientes viajes. Pero, insisto, ¡qué enorme caudal de sonoridades, qué ingenio para tañerlas y recordarlas, qué facilidad para extraer de ellas, al margen de los tópicos, los ritmos y compases cada vez más ajustados e idóneos para sus versos, aún muy endeables! ■

²⁴ Carlos Martínez Rivas, «Watteau y su siglo en Rubén Darío», *Cuadernos Hispanoamericanos* 212-213, (agosto-septiembre de 1967): 445-452.

APÉNDICE

*Voces músicas y sonoridades diversas
en el primer Rubén*

I. Naturaleza resonante	44
a) <i>en general:</i>	
aurora, madrugada, natura, naturaleza, noche, tarde.	6
b) <i>acuática:</i>	
arroyo, arroyuelo, cascada, fontana, fuente, golfo, laguna, linfa, mar, nube, océano, ola, onda, río, riachuelo, torrente, tromba, turbión.	18
c) <i>aérea:</i>	
aire, aura, brisa, huracán, ráfaga, tempestad, tormenta, trueno, viento.	9
d) <i>ínea:</i>	
rayo, volcán.	2
e) <i>terrestre:</i>	
árbol, arboleda, follaje, hoja, olivar, palma, palmera, rama, selva.	9
II. Aves y otros animales músicos	20
a) <i>aves:</i>	
alondra, ave, avecilla, corneja, gallo, jilguero, mirlo, lechuza, mochuelo, pájaro, paloma, ruiseñor, tórtola, zinzonte (¿sisón?), zorzal.	15
b) <i>otros animales:</i>	
abeja, alimaña, cigarra, cordero, cuervo.	5
III. Mitos y otras creencias	34
a) <i>Personajes mitológicos:</i>	
Apolo, Fama, Filomena, genios del aire, Júpiter, Musa, náyade, ninfa, ondina, silfa, sílfide, sirena, Venus.	13
b) <i>Naturaleza mitológica:</i>	
aquilón, céfiro, eco, favonio, noto.	5

c) <i>Creencias clásicas:</i>	
Concierto de los mundos (<i>Música mundana</i> , o música de las esferas).	1
d) <i>Creencias cristianas:</i>	
ángel, cátedra de San Pedro (el Papa), cielo, celeste, Creador, Dios, edén, eterno, Jericó, justo, Libro (la Creación), querube, Señor, Sinaí, viático.	15
IV. Vocabulario musical	174
a) <i>Verbos (y derivados) musicales:</i>	
canción, canoro, cantar, cantar (sustantivo), cantilena, cántico, canto (sustantivo), danza, danzar, ejecutante, ejecutar, entonar, escuchar, modular, oír, preludiar, pulsar, redoblar, redoble, resonar, silbar, silbido, son, sonante, sonar, sonido, sonoro, templado, templar, tocar, toque, trinar, trino, trova, trovar.	35
b) <i>Verbos (y derivados) sonoros:</i>	
agitar, arrullar, arrullo, atronante, atronar, aturdir, bullir, bramador, bramar, clamar, clamor, crujir, chillar, gemido, gemir, graznar, graznido, gritar, grito, martillar, martillo, mecer, mugir, murmurante, murmurar, murmurio, murmurío, ondular, palpitar, pregonar, rebullir, rechinar, retumbante, retumbar, retumbo, rugido, rugiente, rugir, sollozar, soplar, soplo, suspirar, suspiro, susurrar, tronante, tronar, vibrante, vibrar, zumbiar, zumbido.	50
c) <i>Formas musicales:</i>	
antífona, antifonario, balada, barcarola, concierto, diana, elegía, endecha, galop (<i>galopa</i>), himno, <i>hosanna</i> , lamento, <i>lied</i> , minué, <i>miserere</i> , polca (o <i>polka</i>), romanza, salmo, serenata, sonata, <i>tedium</i> , treno, vals, variaciones, vísperas, zarzuela.	26
d) <i>Términos musicales:</i>	
acorde, a coro, agudo, alambre, al compás, armonía, armónico, armonioso, arpeggio, cadencia, cadencioso, compás, coro, cuerda, falsete, fanfarria, grave, melodía, melódico, melodioso, música, nota, plectro, ritmo, tonante, tono, vocinglero, voz.	28

e) <i>Términos literarios y músicos:</i>	
acento, estrofa, idilio, loa, loor, metro, rima, verso.	8
f) <i>Otros recursos sonoros:</i>	
balador, bufido, bullicioso, chirrido, democracia, embate, estampido, estridente, estruendo, festín, fragor, fragua, horrísono, maullido, mazo, murmullo, parlero, plañidero, queja, quejido, querella, rebramante, risa, ruido, rumor, rumoroso, vela.	27
V. Instrumentos musicales	20
a) <i>Cordófonos:</i>	
arpa, arpa eolia (o eólica), bandurria, cítara, guzla, laúd, lira, piano, salterio (además de cuerda, o plectro, voces ya incluidas).	9
b) <i>Aerófonos:</i>	
clarín, cuerno, trompa, trompeta.	4
c) <i>Membranófonos:</i>	
atambor, tambor.	2
d) <i>Idiófonos:</i>	
bronce, campana, organillo.	3
f) <i>Conjuntos instrumentales:</i>	
banda, orquesta.	2
VI. Compositores, intérpretes...	24
a) <i>Genéricos indeterminados:</i>	
alma, bardo, caballero, cantor, clérigo, fraile, pastor, poeta, rabí, sereno, trovador, vaquero, vate, zarzuelero.	14
b) <i>Históricos o concretos:</i>	
Anónimo (de la canción <i>El bogar</i>), Anónimo (de una <i>Polka brillante</i>), Anónimo germano (de un <i>Vals</i> doliente), Berlioz, Camoens, Donizetti, Homero, Rouget de Lisle, Milton, Virgilio.	10

VII. Obras mencionadas	17
<p>a) <i>Literarias:</i></p> <p><i>El Cantar de los Cantares</i>, <i>Cuentos de color de rosa</i> de Antonio de Trueba, <i>Don Quijote de la Mancha</i> de Miguel de Cervantes, <i>El paraíso perdido</i> de John Milton, <i>Hernani</i> de Víctor Hugo, <i>La aurora</i> del guatemalteco Joaquín Méndez, <i>María</i> de Jorge Isaac, <i>Os Lusíadas</i> de Luis de Camoens, <i>Poemas</i> indeterminados de José de Espronceda, <i>Rosa de la mañana</i> del venezolano Cecilio Acosta, y <i>Versos</i> del salvadoreño Francisco Gavidia.</p>	11
<p>b) <i>Musicales:</i></p> <p><i>La Danza de las sílfides</i>, de <i>La condenación de Fausto</i>, letra y música de Héctor Berlioz; <i>El hogar</i>, canción no identificada; «Il faut partir», romanza de <i>La fille du Régiment</i>, libreto de Bayard y Verney de St. Georges, música de Gaetano Donizetti; <i>La Marsellesa</i>, himno nacional francés, letra y música de Claude Joseph Rouget de Lisle; <i>Polka brillante</i>, obra pianística no identificada; <i>Vals</i> (doliente), obra pianística de autor germano no identificado.</p>	6
TOTAL: 333	