

la música posee a su verso, el poeta se alza, maestro consumado, y termina por regirla, gobernarla y asimilársela, acaba por fundirla a su verso de tal modo que éste ya no es superficialmente musical, como en sus poemas de juventud, en la «Sonatina», por ejemplo, sino que lo es hondamente, en su misma esencia y razón de ser. O, lo que es lo mismo, en función de lo que nos dice. El 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 este 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.

«El arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos», añade también en el mismo texto de *El canto errante*. La armonía que él nos trajo de la sagrada selva luego la humanizará y —a su imagen y semejanza, gozando de la plena libertad para inventar a cada verso, a cada sílaba el capricho— someterá la aparente anarquía a una ley superior, armónica. La armonía en Darío es a la vez, como toda legítima y plena armonía musical, estática y dinámica, vertical de acordes, y oblicua y horizontal de arpeggios y melodías que de sus fundamentos y unidad secreta en el alma espíritu dimanar. Es, en una palabra, elástica.

Erika Lorenz cita un texto de Aristeides Quintiliano, autor de un libro sobre la música, escrito en el siglo II después de Cristo, que me parece muy interesante, porque comprueba mi intuición de que la elasticidad del verso —de la melodía— empuja en todos los sentidos y, por lo tanto, puede producir efectos de retroceso, y no imaginarios, sino hasta cierto punto reales. Dice así: «Continuo es el sonido que realiza imperceptiblemente movimientos de avance y retroceso, a consecuencia de un determinado grado de velocidad.» Y lo contrapone al sonido, no continuo, sino intervalado o, dirían los matemáticos, discreto. Dejemos esto porque nos llevaría muy lejos y quedémonos con la extraordinaria fineza del musicólogo de hace diecisiete siglos, que siente ya la vibración del sonido y su propagación en ondas que avanzan en todos los sentidos.

Escuchemos ahora algunas estrofas de Darío para gozar de la elasticidad de su música. Sea la primera la inicial de los *Cantos*. Nunca se llegó a tal felicidad elástica en nuestro idioma:

*Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.*

No ha necesitado Rubén variar el molde, la estrofa, un clásico serventesio endecasílabo. La música, en su más genuino prodigio, no es la de la métrica estrófica, sino la de la idea. La espiritual, pero manifestada por el único procedimiento que el lenguaje le proporciona, la sucesión melódica silábica. Pero qué evidente, insinuante, intensa y extensible elasticidad. El ritmo yámbico de todos los pies del primer verso se contrapone al freno, casi al retroceso de los del segundo. Y, sin embargo, materialmente son casi los mismos elementos tónicos y átonos los que juegan en cada verso. Y después de un verso tercero realmente nocturno y ruseñorial, «en cuya noche un ruseñor había», concluye con los saltos de gozo del último: «que era alondra de luz por la mañana». La cantidad de todas las sílabas tónicas es prolongable a voluntad, valseable sobre una pista de salón brillante y encerada, y los giros de las palabras y de los versos se encadenan con una asombrosa fidelidad a la nostalgia de las ideas e imágenes evocadas.

Pero, claro está, Darío no podía detenerse en esto. Tenía necesidad de ir más allá, por el camino del capricho sujeto a armonía, y de la elasticidad vistiéndolo sutilísimamente todos los contornos del significado. Y llega hasta la música de las ideas en *Heraldos*, que él mismo nos explica y donde la métrica material desaparece en aras de una «amétrica» ideal. Sin embargo, esta última conquista, así como la de la música libre de su prosa, no es tan expresiva de su verdadero ser de poeta como las etapas intermedias. De pronto, en un esquema predominante de alejandrinos, corta, no porque sí, por mero capricho, sino por honda necesidad e intuición de obediencia a su propia confesión, y nos sorprende con la excepción de un hemistiquio que se queda trágicamente solo, a pico sobre el abismo. Es en «Melancolía»:

*Y a veces nos parece que el camino es muy largo
y a veces que es muy corto*

VENUS, DESDE EL ABISMO

En el primer libro enteramente responsable de Rubén Darío, *Azul...*, el que le sirvió de consagración y espaldarazo en Madrid gracias al artículo de don Juan Valera, hay una poesía muy significativa. Y en ella lo es especialmente el verso final. Es un soneto. Su título es «Venus». Y es como sigue:

*En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.*

*A mi alma enamorada, una reina oriental parecía
que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triunfante y luminosa, recostada sobre un palanquin.*

*«¡Oh, reina rubia! —díjale—, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,*

*y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.»
El aire de la noche, refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.*

No soy yo solo quien se ha fijado en esta poesía. Jaime Torres Bodet, en el libro que con motivo del centenario acaba de publicar en Méjico, *Rubén Darío—Abismo y cima—*, también la prefiere a todas las demás de *Azul...*, en cuya segunda edición fue añadida con algunas otras.

Es un soneto, sí, pero singular; para su época, desconcertante. Muchos oídos se negarían a admitir su armonía. Porque los versos son extraños. Cuentan 17 sílabas y están divididos en dos desiguales alas o pseudohemistiquios, el primero de 7, el segundo de 10. Tras de la séptima sílaba hay siempre una cesura y casi siempre la marca ortográficamente una coma. Es más, en varios versos la primera parte no consta exactamente de 7, sino de 6 con final palabra aguda, o de 8 con esdrújula: «En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín». O bien: «como incrustado en ébano, un dorado y divino jazmín». Lo que quiere decir que el poeta siente como autónomos los miembros izquierdo y derecho de cada unidad rítmica y juega al equívoco de verso y de hemistiquio. Por otra parte, la combinación silábica y acentual es muy rara. Para la primera parte, eptasílaba, no hay fórmula acentual precisa, sólo la silábica. El decasílabo que sigue es de tres pies, con un trampolín de entrada, de uno más, para el primero. Son los decasílabos de que gustó Bécquer «Del salón en el ángulo oscuro» y que luego menudearán en el fin y principio de siglo, por ejemplo en Gabriel y Galán.

Pero prescindiendo de las múltiples bellezas de los catorce versos y de su irregular música, de la unidad simbólica y total del soneto, voy a fijarme sólo en el último verso: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar». Saltando por encima de las imágenes sensuales del centro, va a unirse con los tres primeros versos, con el tercero sobre todo: «En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía».

Sí que es verdad que las estrellas titilan, centellean. Pero justa-

mente Venus no es estrella, es planeta. Y, por tanto, no pestañea. Darío la hace humanísimamente, femeninamente, «temblar». Y luego, cuando el aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida—la prima noche, *le soir*, noche de trópico—Venus, definitivamente convertida en diosa y mujer, mira al poeta con triste mirar. Repetición muy expresiva del verbo: «miraba» y «mirar». ¿Y en dónde estaba, desde dónde le miraba? «Desde el abismo». En esta palabra se ahínca la más honda emoción, la clave del poema. El abismo. No importa que el lucero, que el planeta, que la diosa esté en el cielo, arriba, aunque declinando hacia el horizonte de ocaso. El poeta la siente sumida, en la hondonada de un abismo. Darío, como un cosmonauta de los espacios siderales de —nos ha dicho—«siderales éxtasis», pierde al bañarse en el éter sin cenit, la noción, la sensación de la verticalidad, del asiento gravitatorio y, sin marearse, se siente flotar. Todo es abismo entonces. En la inmensa, en la infinita esfera sólo hay direcciones de abismo. Tremenda situación del ser humano frente al misterio de los astros y los dioses y tremendo antropomorfismo de la diosa que, ella también, tiembla y se siente hundida sin remedio, sin peso, en un abismo de tristeza y tal vez de amor.

Los abismos de Rubén Darío. Es una de sus palabras claves, de sus conceptos claves. Tantas veces podríamos recordarla... Así, en *El canto errante*, poema «Eheu!»: «El conocerme a mí mismo, / ya me va costando / muchos momentos de abismo / y el cómo y el cuándo». Y más aún en el mismo libro, «Sum...», donde el abismo tiene cúbicamente cuatro horizontes:

*Cuatro horizontes de abismo
tiene mi razonamiento,
y el abismo que más siento
es el que siento en mí mismo.*

Abismos racionales, celestes y geométricos. Y abismo sin fondo, pozo interior, sima adonde no llega nunca rodando la arrojada, desesperada piedra. Pero ya lo había dicho de modo insuperable y patético en uno de sus más hondos, bellos y confesionales poemas, en el canto liminar de los «de vida y esperanza».

*La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.*

Infinito poeta Rubén.