

RUBEN DARIO EN LA MUSICA

P O R

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

A través de los centenarios, he ido estudiando lo que la música ha significado en nuestros poetas. Antes del estudio directo puse siempre la lectura seguida, desinteresada, del autor, lectura llena tantas veces de regocijo y de sorpresa. Esas lecturas—Unamuno, Valle-Inclán, Machado—eran siempre relecturas. No así en el caso de Rubén Darío, muy olvidado, casi sin testimonio en la memoria y hasta con rubor de ese su pequeño sitio en la memoria, porque la «Marcha triunfal», «Sonatina», «Juventud», surgieron en mi tiempo de muchacho, pero vencidas muy pronto por Juan Ramón. Apechugar con el tomo de las *Poesías completas* es un verdadero sacrificio. 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. Inevitablemente, leemos con perspectiva histórica, y como entre la verborrea y Rubén está la concisa, la verdadera musicalidad de Bécquer, la verborrea hiere. En el Rubén posterior ocurre algo parecido y tanto en la prosa como en el verso, aunque interese «doctrinalmente» como signo de la época su postura ante los viejos mitos o su exaltado nacionalismo. De vez en cuando, en prosa y en verso, se alzan palabras espléndidas. Unamuno, tan enemigo de la música, aparece definido de manera hondísima y musical, admirado por sus «profundos y melodiosos sonos de órgano, que hubiesen regocijado al salmista».

No se quiebra el tono de conmemoración porque esa experiencia de lectura, más que fatigosa, sea común; pues en el caso de Rubén no se celebra este o aquel poema, sino su valor como despertador y catalizador de una nueva generación poética española. En esa línea tenemos que examinar su contribución a la música. Rubén Darío es muy hispano en su sordera ante la música: mucho más visual que oidor, no le vemos en Madrid ligado con los músicos. Sé positivamente que Tomás Bretón, director del Conservatorio, pertinaz defen-

sor del teatro lírico español en su proyección hacia América, vio en Rubén el posible colaborador, pero lo vio en vano. Ni en París, ni en Madrid, ni en Mallorca—no hay alusión a la Mallorca de Chopin—, le vemos en relación de camaradería, de amistad, con músicos, y de París no trae el mensaje que podíamos esperar. En ese enfrentamiento entre 98 y modernismo, en esa útil hipótesis de trabajo, el lado modernista estaba «obligado» a un mayor cariño por la música, y el incumplimiento de esa obligación puede achacarse, en parte, a Rubén. No es cuestión baladí: una de las causas del estancamiento de nuestro teatro lírico fue, sin duda alguna, la falta de unión, la falta de amistad entre poetas y músicos.

Esa falta de «audición» me parece que es un dato fundamental para una crítica de Rubén y del mundo modernista. Teóricamente, Rubén se siente discípulo del famoso programa de Verlaine: «De la musique avant toute chose, de la musique encore y toujours.» Se siente discípulo, pero lo expresa a medias; más bien mal. «He querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música: música de las ideas, música del verbo», dice en *El canto errante*, fechado en Madrid el año 1907. En las *Prosas profanas* iba a decir algo más, pero cae pronto en el tópico: «¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces. La gritería de trescientas ocas no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiñeñor esté contento de tu melodía.» Entendemos lo que quiere decir, sí, pero la imprecisión es grave hasta que podamos creer firmemente en que si Rubén trunca la posible derivación hispánica, no sólo de Verlaine, sino también de Baudelaire, la causa está en ese predominio de la visualidad. Rubén, como hispánico, ha sido criado «visualmente»—ya señalaba Unamuno, y también lo hemos vivido nosotros, que el dibujo fuera obligatorio en la enseñanza media, mientras la música «viva», la de las canciones que se cantan, quedaba al margen—, y por eso, en su ambicioso poema juvenil sobre «El arte», la alusión a la música es eso: alusión, y no precisamente afortunada.

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 parisienses y madrileños de Rubén aparecen muy alborotados con la

polémica wagneriana, y, al menos como «tema» literario, el eco le llega a Rubén.

Citas musicales las hay a porrillo en los poemas de Rubén, pero casi todas son servidoras del tópico: arpas, laúdes, liras, aparecen sin cesar, y luego, en las «orientales», guzlas y bandurrias. No deja de ser graciosa la alusión al Strauss de los valsos. En estos poemas, indudablemente, Rubén tiene «a la vista» los poemas que se leían en los salones y la música con la que se bailaba: el vals llega a América como un torbellino que une y desata; desata polacas y lanceros y ata las parejas: «¡Viva Strauss! y ¡viva el baile! ¡Viva el vals y las parejas! ¡Viva la sal resalada y que se junda la tierra!» De esa «visualidad» de los salones podemos, sí, espumar como gracioso el tema del clavicordio, gracioso, parecido, pero no en la hondura, al tema del arpa en Bécquer. Rubén ha «visto» las partituras sobre el clavicordio, pues por una vez es exacto en la cita de las músicas y de los nombres. La primera alusión en *Cantos de vida y esperanza* es tónica: «Lejano clavicordio que en silencio y olvido / no diste nunca al sueño la sublime sonata.» Luego, en el *Poema del otoño*, en el capítulo de «El clavicordio de la abuela», se logra un poema precioso, porque la cita musical exacta—«¡Notas de Lully y de Rameau!»—se encuadra en lo «visual»—«Va la manita en el teclado como si fuese un lirio alado»—y con un tinte de melancolía decadente que hubiera firmado Verlaine.

Este predominio de la «visualidad» se nota claramente en el contacto con lo popular. Cuando Rubén cuenta lo que ve —unas «boleras» en Mallorca—, da gusto leerle; pero, ¡Dios mío!, cuando fantasea sobre la seguidilla en *Prosas profanas*, se pierden todas las pistas. Para el modernismo, la cita de lo popular o la recepción de su espíritu —piénsese en las coplas de Antonio y de Manuel Machado—es el encuentro no con la música de los conciertos, pero sí con la música real que llevan adentro. Falla esto en Rubén, y sería un excelente tema para la crítica literaria el examen de las consecuencias de ese fallo. No puede suplirlo suficientemente la vaguedad de lo «oriental».

Sí es interesante recordar, justamente, que por parte de los músicos ha habido culpable lejanía respecto a Rubén Darío. En esos años, los músicos españoles están buscando, tardíamente, la música para Bécquer y para Campoamor; ocurre esto con Joaquín Turina, y es una lástima, porque Rubén pudo inspirarle muchas cosas. No pienso, ciertamente, en la «canción»: hubieran sido fáciles las músicas para los poemas breves, pero era lógico irse a la fuente, a Bécquer. Pienso

en un cierto teatro «modernista», pues sé que Turina, cuando llevaba en la cabeza *Jardín de Oriente*, pensaba en las «orientales» de Rubén. Pudo hacerse mucho en el *ballet*, y hasta en el poema sinfónico, apoyado en los hallazgos verbales y en el ambiente de la «Marcha triunfal». El «ballet» *Sonatina*, de Ernesto Halffter, me dicen que va a llamarse «rubeniana»; no hace mucha falta el cambio, pues toda su deliciosa música es una muy bella evocación del famoso poema de la princesa y su tristeza. En todo caso, la conmemoración de Rubén Darío sirve para plantear, una vez más, ese tema de la música en nuestras letras, significativo en grado sumo.

FEDERICO SOPEÑA
Iglesia de la Ciudad Universitaria
MADRID