

XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – marzo de 2021

Apuntes para una arqueología de la sonoridad en Rubén Darío. Intersecciones.

Ariela Schnirmajer

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana; Universidad Nacional de San Martín, Universidad Nacional Arturo Jauretche

Introducción

La sonoridad como objeto del discurso estético de la poesía del *fin de siècle* latinoamericano es uno de los acontecimientos centrales en el proceso de modernización literario y cultural, especialmente por obra de Rubén Darío. Desentrañar el secreto de la música de las composiciones del nicaragüense implicó un desafío para los investigadores, reto que nos sigue asediando. En 1977, Ángel Rama se interrogaba por las razones de la sorprendente vigencia del canto dariano. Pese a la superación de sus temas y al olvido de su léxico precioso, el crítico señalaba que Darío “sigue cantando *empecinadamente* con su voz tan plena” (1977:IX) (la cursiva es mía). Enrique Foffani, en 2007, advirtió en la música el hueso de las digestivas apropiaciones darianas: “si en su opípara angurria la estética en Darío entra por los ojos (...) deberíamos admitir que ella sale por los oídos: vuelve música todo lo que ingiere” (24). De las citas anteriores, me interesa retomar el “empecinamiento” y la “deglución” del poeta nicaragüense, dos operaciones que leeré en su complementariedad. La *empecinada* defensa dariana de la forma puede pensarse como un modo de resistencia frente al avance del discurso médico psiquiátrico que veía en ella un signo de anormalidad propio de los artistas modernos. La refutación dariana hunde sus raíces en una capa de discursos que circulaban en el *fin de siècle*, que el poeta deglute, asimila y transforma. En esta comunicación recorreré algunos de ellos.

La crítica científica y el Ángelus Novus

En la semblanza titulada “Manicomio de artistas. Degeneración. La última obra de Max Nordau”, publicada el lunes 8 de enero de 1894 en *La Nación* de Buenos Aires, Darío reseña el segundo volumen del tratado clínico *Degeneración* del crítico y médico austrohúngaro Max Nordau, puesto en circulación a finales de 1893. Para enmarcar la publicación del facultativo, el corresponsal hace palpable el avance de la mirada médico-psiquiátrica en el campo cultural y literario: “La psiquiatría pone su lente práctico en regiones donde solamente había visto claro la pupila ideal de la poesía” (2015:132). En ese contexto, se refiere al diagnóstico patológico que Nordau emprende contra los artistas decadentes, simbolistas y estetas franceses e ingleses, a los que asimila con los desequilibrios de los locos y los criminales. “Max Nordau no deja un solo nombre, entre los escritores y artistas contemporáneos, de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: “imbécil”, “idiota”, “degenerado”, “loco peligroso”” (2015:129). En las citas seleccionadas por Darío del catálogo de acusadores y acusados, -Jean Marie Guyau entre algunos de los primeros, Paul Verlaine y Oscar Wilde dos de los segundos- podemos reconstruir algunas discusiones del campo cultural europeo que ofician de umbral al giro sonoro latinoamericano.

Indagar en los fundamentos y fuentes de *Degeneración* es una forma de recordar y exorcizar un pasado que, por obra del olvido, se ha repetido en forma implacable. Seguimos los pasos del *Angelus Novus*, el cuadro de Paul Klee que describe Walter Benjamin en su *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Cito a Benjamin:

En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies (2009).

En el pasado se amontonan ruina sobre ruina la exposición propagandística de “Arte degenerado” montada por los nazis el 19 de julio de 1937 en Munich para enjuiciar el arte moderno y ridiculizarlo mediante la colocación de los trabajos de manera desordenada o con etiquetas explicativas para burlarse de ellos. La muestra incluyó pinturas y esculturas expropiadas de expresionistas, surrealistas, dadaístas, cubistas y fovistas, entre las que figuraban artistas como Vasili Kandinsky, Emil Nolde, Paul Klee y esculturas de Ernst Barlach. Ruina sobre ruina, se amontonan *Degeneración* y otras voces, en quienes Nordau avala sus afirmaciones. Estas provienen del ámbito de la

ciencia médico-psiquiátrica, la sociología, la criminología y la filosofía: Jean Marie Guyau, Lucas Ayarragaray, Paul Bourget y Césare Lombroso son algunos de ellos, sobre los que Darío ironiza y discute ¹. Me interesa retomar las afirmaciones de una de sus fuentes, la de Jean Marie Guyau en *El arte desde el punto de vista sociológico* (1889), ya que en dicha publicación el filósofo afirma que la selección de las palabras por su sonoridad en detrimento del sentido es un síntoma de anormalidad compartido por artistas decadentes y criminales. En el capítulo VI, “La literatura de los decadentes y los desequilibrados; su carácter generalmente insociable. Función moral y social del arte”, Guyau señala cinco rasgos característicos de los que participan ambos grupos. El quinto se refiere a la sonoridad. Los enumero:

- a) La literatura de la decadencia es la manifestación de un profundo sufrimiento y pesimismo, en la que predomina el análisis y la contemplación. Guyau establece una grilla dicotómica entre los polos de la acción, la salud y la moralidad, en oposición a la contemplación, la inacción y la inmoralidad.
- b) La literatura de los desequilibrados es la expresión de la vanidad, cualidad que impide la práctica del altruismo. El desequilibrado mata por vanidad para adquirir notoriedad.
- c) La mayor parte de los desequilibrados experimenta la necesidad de excitantes. De aquí se deriva la presencia de escenas de orgía y amor sensual en su literatura.
- d) Los trastornados se complacen con las imágenes sombrías del crimen, aún antes de cometerlo. Guyau fundamenta su afirmación en el testimonio de Dostoievski, quien confesaba soñar con escenas de crimen antes de su plasmación en el papel.

La quinta característica es la que nos interesa especialmente y se refiere a que los desequilibrados se obsesionan con la palabra. El filósofo afirma que “la prueba de la impotencia del espíritu es precisamente esta potencia de la palabra, de la palabra que choca por su sonoridad, no por el encadenamiento y la coordinación de las ideas” (1902: 475). La sonoridad, desde su punto de vista, está desprovista de todo tipo de significación. Completa su teoría con la perspectiva de Lombroso, para quien “los locos y los criminales se pierden con la mayor frecuencia en los juegos de palabras, las rimas,

¹ Aspecto profundizado por José Luis Gamarra en “El artista modernista y el discurso psiquiátrico: *Los Raros* y la mirada médico finisecular” (2021:11-30).

las homofonías” (1902: 475). Guyau apunta estas críticas hacia la lírica de Paul Verlaine. Incluye al poeta francés en una genealogía de artistas que fundan su poética en la forma evocativa, entre los que se encuentran Dante Gabriel Rossetti y Percy Shelley. Sin embargo, para Guyau, Verlaine lleva la evocación a un extremo, ya que pierde de vista al lector. Para el filósofo, no se puede requerir del destinatario que experimente la impresión poética encriptada en los versos. “Es preciso que el poeta dé la clave de ellas, es decir, la significación que han tenido para él, significación que producirán inmediatamente por simpatía en el espíritu de los demás” (1902:501). El filósofo le pide precisión y claridad al poeta y se muestra reacio a la mezcla de géneros y lenguajes: “No importa, después de haber hecho pintura y escultura en verso, se quiere hacer música en verso reuniendo frases ininteligibles y por eso mismo simbólicas -según dicen- es decir que expresen todo porque no expresan nada: “¡Ah! puisque tout ton être...” “(1902:502). En esta última cita, Guyau cita un fragmento del poema “A Clymène” de *Fiestas galantes* de Verlaine.

Para mostrar el avance de la ciencia psiquiátrica sobre el arte, en la reseña dariana a *Degeneración*, el corresponsal se refiere a la lectura efectuada por Guyau del poeta francés Imbert Galloix como la de quien efectúa “una autopsia espiritual” (2015:134) con una “imposible crueldad” (2015:134). La violencia del oxímoron encerrada en el sintagma “autopsia espiritual” puede aplicarse a la lectura del filósofo de la lírica de Paul Verlaine en el capítulo VI de *El arte desde el punto de vista sociológico*. Luego, retomando las referencias a Paul Verlaine, en ocasión de la muerte del *Pauvre Lélian*, Darío compone su necrológica, publicada en *La Nación* el 10 de enero de 1896, dos años después de la reseña de *Degeneración*. En esa oportunidad, recuerda los dichos de Nordau respecto del poeta francés: “estaba señalado como uno de los más patentes casos demostrativos de la afirmación pseudo-científica de que los modos estéticos contemporáneos son formas de descomposición intelectual” (2015:353).

Recupero las dos citas anteriores -aquella que se refiere a la “autopsia espiritual” y la que remite a las prerrogativas de una crítica “pseudo-científica” que se arroga el derecho de diagnosticar a los artistas como anormales- para visibilizar algunas de las coordenadas de la publicación, en 1896, de *Prosas Profanas* como espacio donde disputar estas posiciones. En ese marco, propongo leer el trabajo con la sonoridad o, en términos más precisos, la reverberación de la risa en espejo de la divina Eulalia de “Era

un aire suave...”, poema inaugural de *Prosas Profanas*, como un gesto de provocación a la crítica científica que cifraba en el componente sonoro uno de sus blancos.

Publicado por primera vez en la *Revista Nacional* de Buenos Aires en septiembre de 1893, “Era un aire suave...” pasa a integrar el espacio inicial de los textos poéticos de *Prosas profanas* en 1896. Como ya leyó con minuciosidad Noé Jitrik en su análisis de la composición, Darío recurre a la risa, a la sonoridad de las consonantes líquidas del nombre de Eulalia, a la concentración de mayor densidad polirítmica en ciertos versos ubicados en espejo (Ríe, ríe, ríe la divina Eulalia/la divina Eulalia ríe, ríe, ríe) y a un sistema o red sonora de ciertas series (R+vocal y S+vocal) para mostrar de qué manera la fuerza acentual se convierte en sonoridad y, finalmente, en música (1978:41-62). En ese contexto, la ideología de la sonoridad no implica algo adosado, sino que surge de la propia composición del poema.

“Era un aire suave...” rehúye el sentido concreto, referencial, y se abre a la sugerencia y el erotismo y a una sonoridad que rebalsa, cuestión que se advierte tanto en la selección léxica como en la presencia de las rimas internas y en eco. Un recorrido por el poema nos devuelve un archivo de sonoridades musicales: “aire”, “Harmonía”, “ritmaba”, “trémolo”, “madrigal”, “orquesta”, “notas”, “gavotas”, “violines”, “canto”, “teclado”, “música”, “*staccati*”, “fugas”, “trinos”, “arpeggios”, “filomela”, “minué”, “ritmo” y la conocida rima en eco: “bajo el ala aleve del leve abanico” (182). En este “sistema” rubendariano, Noé Jitrik ha reconocido que el núcleo central es el acento.

El acento es la columna vertebral para generar el ritmo (...) si el acento es punto de partida, el punto final de este proceso es el hallazgo de la “sonoridad” como valor perseguido y afirmado: en este esquema, el acento cumple el papel de lo que abre el discurso poético, la sonoridad del que lo cierra; en el medio, los restantes elementos o más bien niveles que hacen, en su conjunto, que el modernismo *escriba*” (1978:21)².

² Otra experiencia para calibrar la productividad del acento y generar significación a través de la sonoridad podemos verla en el poema “Sinfonía en gris mayor”, de *Prosas Profanas* donde, en la primera estrofa, la reiteración del acento en la vocal abierta “a” en los versos primero y tercero y la rima asonante en “i” en el segundo y cuarto son el punto de partida para sugerir la monotonía y pesadumbre de un paisaje tropical. La sonoridad es la llave de entrada a un mundo de evocaciones; una *escritura* deseante de una lectura.

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de cinc;
lejanas bandadas de pájaros manchan
el fondo bruñido de pálido gris (1977:216).

La crítica artística y la forma

Retomo la reseña dariana a *Degeneración* para focalizar en un discurso que se encuentra en las antípodas de los postulados de Jean Marie Guyau. Me refiero a *Intentions* de Oscar Wilde, una de las figuras diagnosticadas de locura por Nordau, sobre cuyos dichos Darío ironiza.

Y al paso de los estetas y decadentes, lleva la insignia de capitán de los primeros Oscar Wilde. Sí, Dorian Gray es loco rematado, y allá va Dorian Gray a su celda. No puede escribirse con la masa cerebral completamente sana el libro *Intenciones*” (2015:143).

Publicado en 1891, *Intentions*, en palabras de Günther Schmigalle “se considera hoy como un manifiesto temprano del modernismo” (2015:143). “El crítico como artista I y II” forman parte de *Intentions*³; me detengo en algunas de sus observaciones pues revelan concepciones en torno a la sonoridad presentes en el *fin de siècle* y operantes en la lírica dariana de *Prosas profanas*.

Wilde acude a la forma del diálogo platónico, en donde los personajes de Gilbert y Ernest, cual maestro y discípulo, discurren acerca de la función del arte y de la crítica de arte y, mediante paradojas, desarrollan el concepto de la crítica impresionista que caló hondo entre los escritores modernistas. Al respecto, consideran que la crítica es un arte creador e independiente que concibe a la obra de arte como un punto de partida para una nueva creación (1945:143). Si bien el texto reflexiona sobre la crítica de arte, en la concepción wildeana el elemento crítico es central en toda obra de creación, ya sea un poema como una crítica sobre dicha composición.

Para Gilbert, los griegos han sido los fundadores de la crítica de arte y “su índice era siempre la palabra hablada en sus relaciones musicales y métricas. La voz era el medio, y el oído el crítico” (1945:109). El personaje establece una genealogía de poetas, que se inicia con Homero y pasa por Milton, cuya ceguera constituye la condición de posibilidad hacia una poesía de múltiples registros fraguada en el canto. En ese contexto, Wilde, a través de su alter ego Gilbert, cifra el arte en “la forma y sólo la forma” (1945:187); prueba de ello es que “los credos llegan a ser aceptados, no porque

³ “El crítico como artista” se publicó con el título “The true function and value of criticism”, en *The Nineteenth Century*; la Parte I en julio de 1890, la Parte II en septiembre del mismo año. En volumen, aparecieron bajo el título general de *Intentions*, by Oscar Wilde, London, Publishers James R. Osgood Mc Ilvaine and Co., 2 de mayo de 1891, págs.. VIII-258, 7s. 6d.

sean racionales, sino porque son repetidos indefinidamente” (1945:188)⁴. Asimismo, agrega que el objetivo del arte es la belleza: “el verdadero fin de la cultura es el amor a la belleza” (1945:142), concepción de resonancias platónicas.

El componente crítico de toda creación propuesto por Wilde deja sus huellas en el modernismo. La segunda edición de *Prosas profanas* culmina con un poema meta poético en el que se reflexiona sobre la forma perfecta: me refiero a “Yo persigo una forma...”. Recorrido por un movimiento de búsqueda entre los polos de la certidumbre y la falta de certezas, el yo lírico propone la forma perfecta como la forma musical, que no se deja apresar: “Y no hallo sino la palabra que huye/La iniciación melódica que de la flauta fluye” (1977:241). Si la primera línea del poema enfatiza la posición de sujeto del yo lírico (“Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”), en el cierre la instancia de enunciación se transforma en objeto y deja en primer plano a la figura del cisne, símbolo de la belleza: “el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (1977:241). La belleza interpela al yo lírico a través de la interrogación plasmada en el cuello del cisne. La belleza se transforma en el eje de la creación. Componente crítico, búsqueda de la forma perfecta inscrita en el oído y el misterio de la belleza modulan las búsquedas darianas en “Yo persigo una forma...” y traman un diálogo de afinidades electivas con “El crítico como artista” de Oscar Wilde.

Julio Ortega ha señalado que “*Los raros* no es un libro que importa sólo por los autores que relee sino por el espacio dialogante que convoca” (2008:5). En esta comunicación, a través de algunas fuentes a las que recurre Max Nordau, de acusadores y acusados, indagamos en los enfrentamientos y diálogos en cuyo tapiz se dibujan algunas huellas de la sonoridad de *Prosas Profanas*. En ese sentido, el *empecinamiento* de Darío en la forma puede ser leído en clave dialéctica: dialoga y se enfrenta con sus contemporáneos, por un lado; exorciza ruinas futuras, por el otro.

Bibliografía

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. Rosario, Prohistoria, 2009.

Darío, Rubén. *Los Raros*. Edición de Günther Schmigalle. Berlín:Tranvía, 2015.

⁴ La concepción de la centralidad de la forma para incidir en otros puede relacionarse con la reflexión de Rubén Darío en el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*: “Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”.

_____. “Manicomio de artistas – Degeneración – La última obra de Max Nordau”, en *La Nación* (8 de enero de 1894), 4.

_____. “Era un aire suave...”, en *Revista Nacional*, Buenos Aires, (septiembre de 1893).

Foffani, Enrique. “Introducción. La protesta de los cisnes”, en *La protesta de los cisnes*, Buenos Aires, Katatay, 2007, 13-43.

Guyau, Jean-Marie. *El arte desde el punto de vista sociológico*. Traducción de Ricardo Rubio. Madrid: Librería de Fernando Fé/Saenz de Jubera, Hermanos, 1902.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

Ortega, Julio. “Vuelta a Rubén Darío”, *Revista de la Universidad de México*, n° 50, 2008, 5-10.

Nordau, Max. *Degeneración*. Tomo II. Traducción de Nicolás Salmerón y García. Madrid: Librería de Fernando Fé/Saenz de Jubera, Hermanos, 1902.

Rama, Ángel. “Prólogo”. En Rubén Darío *Poesía*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, IX-LXXXIX.

Wilde, Oscar. *Intenciones*, Buenos Aires, Emecé, 1945.