

**LA EXCEPCIÓN DARÍO O
LA FILOSOFÍA DE LO FRÍVOLO**

**THE EXCEPTION DARÍO OR
THE PHILOSOPHY OF FRIVOLITY**

ALBERTO PAREDES

UNAM (Facultad de Filosofía y Letras, DGAPA)

Resumen: El verso de Rubén Darío “hace sonar un ruiseñor en lo invisible” es, en todos los manuales, el modelo del *alejandrino ternario* (verso simple de trece sílabas); forma parte de un pareado, su siguiente verso no ha sido atendido debidamente. En este ensayo Paredes examina y comenta una serie de peculiaridades métricas a lo largo del poema “Mima; elegía pagana”; asimismo puntualiza información biográfica sobre la bailarina que originó tan singular poema y sobre el escultor francés también mencionado en el poema.

Palabras clave: Rubén Darío, métrica, alejandrino ternario, periodo argentino, influencia francesa, biografía.

Abstract: The Rubén Darío’s line “hace sonar un ruiseñor en lo invisible” is, in all the Spanish language metrics books, the example of the *alejandrino ternario* (a thirteen syllables alexandrine in three-segments); it forms a distich, the next line has not been properly studied. In this paper Paredes analyses several metrical peculiarities within

the poem “Mima; elegía pagana”. He also communicates here biographical information concerning the dancer at the origin of such a rare poem and on the French sculptor also mentioned.

Keywords: Rubén Darío, metrics, *alejandrino ternario* (three-segments alexandrine), Argentinean life-period, French influence, biography.

*En ningún poeta francés, parnasiano o simbolista,
se registra un repertorio de metros y estrofas tan extenso
como el que Rubén Darío practicó.*
TOMÁS NAVARRO TOMÁS

il me faut l'exception particulière d'une exception générale
GUSTAVE FLAUBERT

I

Si hemos de ocuparnos de la sal y pimienta del orbe estético, por siempre Darío. Lo anómalo es que no fuera así. “La excepción confirma la regla” proviene no del sentido de que lo inusual refrende lo regular sino que lo inusual, excepcional o imprevisto pone a prueba la norma. Se trata de la experiencia empírica de cuánta fuerza de embate puede contener la muralla del castillo sin venirse abajo dejando un boquete por donde penetren las hordas enemigas que impondrán el caos en nuestro dulce sistema. Es así que la excepción pone a prueba la regla.

Darío es autor de una serie de prodigios métricos inesperados que han ampliado la gama de posibilidades en el arte de hacer poesía en español. Ocupémonos de un pareado en versos amplios que con reiterada fidelidad se hace visible en los manuales y estudios generales de métrica. El poema es “Mima; elegía pagana”, firmado en “Buenos Aires, 1897”, normalmente agrupado bajo la rúbrica “Poemas dispersos” (Darío, 1977: 444 y s.). Versa sobre una bailarina rusa en gira panamericana. Concéntrenos en el décimo pareado; una “Mágica serenata”...

hace sonar un ruiseñor en lo invisible,
y Mima es ya princesa del imperio Imposible.

Estamos ante un ave rara del modelo alejandrino. En su *Métrica española* Tomás Navarro Tomás describe así el “alejandrino ternario”: “Literalmente cada uno de tales versos sólo consta de trece sílabas. Sin embargo, el hallarse entre alejandrinos de tipo común hace que se les acomode a este mismo molde como meros casos de encabalgamiento”, al interior del verso (1972: § 398, 422 y s.). Con lo que leemos “hace sonár / un ruiseñór / en lo invisíble”, de forma que los acentos establecen una simetría ternaria en las sílabas múltiplos de cuatro: 4, 8, 12. Esta secuencia, en su composición de sílabas tónicas y átonas – siempre dentro de un poema en pareados cuya norma innegable es el alejandrino castellano–, tiene la consecuencia de que, dada la naturaleza paroxítona de nuestra métrica, acabando siempre en átona para obtener el troqueo de salida, resulten trece sílabas métricas.

Este verso es ampliamente comentado, es un clásico para la pequeña comunidad de metristas. Ejemplifica una de las dos –sólo dos– “formas especiales del alejandrino” que Rudolf Baehr reporta con escrúpulo en 1962 en su *Manual de versificación española* (en español desde 1970). ¡Un tridecasílabo!: ese pie de trece que parece estar condenado a la inexistencia en nuestra lengua o cuando mucho a apariciones furtivas. Sí, pero trece sílabas métricas *dentro* de la poética y técnica de los alejandrinos.

Por su lado, también José Domínguez Caparrós ejemplifica el alejandrino ternario con nuestro dístico señalando que es un “verso simple de trece sílabas con acento en la cuarta, la octava y la duodécima. Se forman, pues, tres grupos de cuatro sílabas con acento en la cuarta. Es necesario que aparezca mezclado con alejandrinos de otro tipo”. Comentemos: pues de lo contrario no se inscribiría en el modelo alejandrino. Después de citar el pareado de “Hace sonar”, Domínguez Caparrós enfatiza las peculiaridades por las que pertenece al modelo alejandrino pero de manera *sui generis*: “Este tipo de verso tiene, sin embargo, un empleo independiente, sin mezclarse con alejandrinos, y

entonces se lo denomina *tridecasílabo ternario*. El modelo de este verso es el alejandrino francés de los simbolistas.” (1999: 33).

Esteban Torre (1999), quien considera este verso como verso de catorce sílabas y no de trece, sintetiza la puesta en crisis que al alejandrino tradicional (dos hemistiquios heptasilábicos) le significa el modelo ternario, tanto en francés como en español. En francés: el ternario “romántico” debido a Victor Hugo y otros innovadores abrió una nueva era a *alexandrin*, que sigue siendo el verso “de aliento” más importante en esa lengua; la renovación continuó gracias al aporte usualmente calificado de “simbolista” a cargo de Verlaine y sus seguidores. En español la renovación se centra en los distintos usos métrico-expresivos que los poetas en verdad *creadores* hagan de los dos modelos identificados del tridecasílabo simple: el bímembre “alejandrino a la francesa” y el “alejandrino ternario”.

Así, todos los enfoques sobre este modelo de verso y sus cláusulas de base corroboran su singularidad. Reflexionaba Baehr en 1962:

El alejandrino ternario aparece por primera vez ocasionalmente como verso de combinación en la “Elegía pagana” y el “Nocturno I” de Darío; esto fue posible por haber establecido el encabalgamiento sintáctico entre los dos hemistiquios; sin embargo nunca alcanzó autonomía” (1970: 174).

Sus calificativos pueden adquirir otro matiz si el lector acepta el análisis contenido en estas páginas. En primer lugar: coincidamos y enfatizamos que es Darío, en esos dos poemas, quien lo inventa. Históricamente ha existido de manera esporádica el tridecasílabo, sobre todo en la Edad Media, pero a lo que Darío nos enfrenta es a un sistema de excepciones. Pues, en segundo lugar, *debe* ocurrir “ocasionalmente” para que cumpla su función compositiva. De lo contrario, estaríamos ante un poema o estrofa en tridecasílabos: su papel es variar la norma alejandrina. En consecuencia, tercer punto, es absurdo achacarle no alcanzar autonomía: su sentido formal es ser parte de un poema regido por la medida de catorce. En cuarto lugar, en efecto, era inevitable que se alineara a la tendencia de disolución de la cesura intensa,

que es una de las búsquedas clave por parte del modernismo (no olvidemos nunca a Francisco Gavidia). Si no hubiera sido así no se habría ampliado el horizonte de posibilidades del languideciente verso de catorce sílabas.

Fue Domínguez Caparrós quien diagnosticó el *quid* de la cuestión. Parte esencial de la renovación de la poesía en español debida al Modernismo es su repertorio de experimentos y peculiaridades en materia de técnica métrica (incluidos sus rescates y resurrecciones). Renovar, flexibilizar, reinventar... Aunque sin tocar directamente nuestro poema, Domínguez Caparrós puntualiza: el asunto es “la interpretación del verso de trece sílabas en la serie de alejandrinos” (1999: 57). El estudioso plantea dos campos, el de “la lectura prosaica”, “próxima a los hábitos lingüísticos del hablante” (lo que en el mejor de los sentidos puede considerarse como semillas para la poesía futura, post-modernista y plenamente vigesémica); la segunda será la “*lectura musical*, en el sentido de que el esquema rítmico impone su ley al material lingüístico” (Íbidem). Lo promisorio de este segundo acercamiento es no sólo oír sino comprender los versos –modernistas o no– como *realidad de lengua con ritmo* (sea éste conocido, convencional o anómalo y conflictivo). Es desde aquí que hemos de comprender que, de pronto, como parte del siempre sorprendente y sorpresivo arte del verso dariano, la “Elegía pagana” se forme por dísticos que manipulan vez tras vez el modelo alejandrino. Esto, desde el primerísimo verso que apela al principio trimembre proponiendo una escansión con trece sílabas métricas resultantes: “¿Sabéis? La rusa, la soberbia y blanca rusa”, que podemos leer u oír así: “¿Sabéis? La rúsa, / la sobérbia y / blanca rúsa”: 5+4+4, con el segundo miembro explotando a la vez los valores de *i* como semiconsonante y semivocal entornando la *é* tónica.

Siguiendo el espíritu de la observación de Domínguez Caparrós, se trata de *cómo queremos oír* un poema de Darío, o más aún: ¿cómo podemos oírlo?, puesto que estamos a todas luces ante uno de los genios que han renovado profundamente la textura del verso (y también la del fraseo en prosa). La “Elegía pagana” debe su arte a su artificio, es decir que su fuerza expresiva se asienta –claramente para quien quiera oír– en su

maestría técnica, la cual, en tratándose de alejandrinos nuevos, no puede no echar mano de plasticidades silábicas que crean una trama a tal grado fluida que lo incomprensible hubiera sido que todas las unidades versales fuesen tetradecasílabos canónicos fuertemente estructurados por dos hemistiquios heptasilábicos. Domínguez Caparrós señala: “Nadie discute el efecto desautomatizador que el uso de Rubén Darío tiene en un alejandrino que corre el peligro, tal como se resucita en el Romanticismo, de convertirse en un verso pobre por su exclusiva insistencia en el ritmo yámbico” (1999: 59). En sentido estricto, ritmo es, para nosotros metristas, la organización de sílabas átonas y tónicas en pies, y ritmo, en el sentido de sus efectos estéticos, es el rebasamiento de la monotonía o esquemas planos en aras del *ars combinatoria*. Repetir variando.

Todo lo cual obedece al anhelo del maestro de la prosa francesa, Gustave Flaubert, cuando explica a su corresponsal Baudry que busca con afán *la excepción de la excepción* (que en nada tiene que ver con “volver a la norma”). En plena madurez creativa (Darío ha publicado ya *Prosas profanas*, Flaubert está trabajando en su revolucionaria y última novela *Bouvard et Péculchet*), en las últimas dos décadas del siglo XIX, sin saberlo, ambos innovadores coincidían en el sentido y orientación de sus hazañas estilísticas. La excepción de la excepción tiene un nombre: el arte del presente.

2

Establezcamos las premisas o hechos métricos: excepción por ser un tridecasílabo y excepción por alinearse dentro de la armada majestuosa de galeones con catorce enhiestos mástiles. ¡Los inventos de Rubén! (La otra forma anómala también es fruto de un virtuoso: el alejandrino à la française con que Tomás de Iriarte ha obsequiado al español en su VIIª fábula, aquel alegre repique de “En cierta catedral / una campana había // que sólo se tocaba / algún solemne día”. El cual también tolera el fetiche de las trece sílabas).

Menos atención se presta en “Mima” al verso compañero de remate: “y Mima es ya princesa del imperio Imposible”. Lo

primero: es un alejandrino normal tetradecasílabo. Permite la dicción con acentos en la sexta o penúltima sílaba de cada hemistiquio; dos heptasílabos. De acuerdo. Sólo que al oírlo en heptasílabos ortodoxos “y Míma es ya princesa / del império Imposible” suena feo..., pierde toda su gracia. Pero al oírlo en la unidad prosódica de su pareja debería resaltar el juego y rejuego que logra Darío con los números que cantan. (Por cierto que una errata aleve en sucesivas ediciones hace que Navarro Tomás obligue a decir a Darío el absurdo de “en lo visible”, la 6ª, de 1983, recupera la *invisibilidad* correcta).

Oigamos el “microtexto” en pleno (nuestro dístico). El primer verso acentúa en 4ª, 8ª y 12ª sílabas; si proseguimos la cadencia (se trata de una sola oración gramatical) su compañero pide acentuarlo según el principio trimembre más que la norma bimembre de sexta tónica en cada hemistiquio. Es decir, mantener el paso trimembre en 4 y 8: “y Mima es *yá* princesa *dél* imperio Imposible”. ¡Y así llegamos a la perla rara de la excepción de la excepción! pues el compás ternario se distiende y en lugar de que el tercer apoyo caiga en la decimosegunda, se sobra por una sílaba más afectando la 13ª. Que debiera ser la final en su alejandrino anómalo (ternario de una sílaba menos que lo usual). Excepción en el primer verso de esta estrofito y excepción de la excepción produciendo una suerte de “ternario excedido” en una sílaba extra: un trimembre de catorce sílabas. Bella asimetría llena de equilibrio; oportuna irregularidad tan estética. Ángel de la jiribilla –podría decir el cubanísimo Lezama Lima entre volutas de un regio habano de La Vuelta Abajo–.

3

El tema del poema es una bailarina (¿o quizás bailarina-patinadora?) en pleno ejercicio de su arte. Todas las manifestaciones estéticas sugieren a la mente de Darío un susurro de los otros mundos y realidades que redimen el peso de nuestra realidad tridimensional donde todo es fardo que gravita. La bailarina se despoja de peso conforme ejecuta sus evoluciones coreográficas, al punto que encarna la evanescencia del misterio estético. Darío suspiró por ella, le escribió una “rima” de saludo galante

(“encuadernado el libro con un guante de Mima”); hubo “una noche a la esclava que tú adoraste ciego” –y después nada, la nada de la partida de la bailarina posiblemente itinerante y el humo de la nostalgia... “Como la Diana de Falguière, ella ha partido”. (Otro paralelo francés: el simbolismo de abanicos, brisas y volutas mallarmeanos es afín a esta noción dariana).

Es poca la información que tenemos de la protagonista. Comparto aquí lo que he logrado ubicar. Ignoro si los colegas nos han aportado ya el perfil biográfico de la “regia rusa” a quien, al parecer, sus admiradores ovacionaban como Mima; en todo caso, la prensa argentina de la época debe de haberla consignado, acaso repetidamente, en sus columnas culturales y de sociedad. He encontrado escueta pero sustancial información en Arturo Torres Rioseco, en su *Antología poética* de Darío (excelente selección con una pertinente reflexión prologal): El poema fue escrito “a la muerte de Mima, bella joven rusa, acaecida en Asunción, en 1897, en vísperas de su boda con un joven argentino”. Con lo que cobra fuerza el pospretérito de los votos nupciales: “propiciatoriamente, yo invocaba a Himeneo...” Y sobre la imagen del guante: “En un baile Darío ofreció a Mima un ejemplar de *Prosas profanas* en cambio de un guante de la joven. El poeta envió más tarde el ejemplar forrado en la piel del guante” (Darío, 1948: 266). Por su lado, informa Méndez Plancarte (Darío, 1952) que el poema apareció originalmente, al parecer plagado de erratas, en la revista *Buenos Aires* (17/X/97). Detengámonos, sin dolo, en el asunto de las erratas: ¿no entendemos a la primera que los formadores del texto original hayan involuntariamente trastrocado los tipos de imprenta, en un poema que él también, aunque con sumo arte, trastoca los cimientos del venerado verso de catorce sílabas?

Sigamos en pos de Mima. Combinando los datos de Arturo Torres Rioseco con los de otra fuente podremos esbozar la historia detrás de los alejandrinos tan inventivos como inventados. Esta fuente, quizás la más detallada sobre “Mima”, es el sitio del apasionado dariista argentino Vicente Sanz García (2017). Se tratará de la familia Bruville de Grotkofsky. Darío menciona San Petersburgo, así que la emigración pudo ser: Rusia (San Petersburgo) > Buenos Aires > Santa Fe > Asunción de Paraguay.

Los viajes intercontinentales se hacían por mar, ignoramos los puertos y ciudades de tierra firme por los que la bailarina haya pasado, y en tratándose de una artista de la escena, ¿es acaso imaginable que no haya buscado presentarse en diversos lugares a lo largo de su periplo? (Especulemos: ¿Hamburgo, New York, La Habana?, ¿alguna estancia en París?). Al final del cual, antes de la inmovilización por el vínculo marital, un poeta en tránsito de la juventud a la edad adulta le escribió un poema cuyo fraseo evoluciona con amplitud, sorpresa y gracia. Con lujo de detalles sobre su propia pesquisa, Sanz García propone una versión plausible que hemos de considerar y ofrecerle el crédito de la duda, a falta de datos adversos o de precisiones que confirmasen su historia. De acuerdo a esta historia, la primera edición del poema habrá tenido efecto en la paraguaya revista *Fígaro* en 1918, en gran medida gracias a “su nuevo amigo paraguayo Arsenio López Decaud”. No olvidemos que Méndez Plancarte es categórico: revista *Buenos Aires*, 17/X/97.

Dice Sanz García: “Una fotografía en blanco y negro de la fachada del Club Progreso, lugar de reunión de la alta burguesía bonaerense, célebre por los bailes que allí se realizaban y donde parece que tuvo lugar el encuentro entre Darío y Mima Grotkofsky”. En apego a Torres Rioseco, Mima habrá muerto trágica, románticamente “en vísperas de su boda con un joven argentino”. Tal el detonador del poema dariano. Así, la “Elegía pagana” eleva su duelo *a la triple potencia*: la bella esclava ya no está más en Buenos Aires, donde podía contemplarla el poeta e incluso intercambiar galanterías con ella; partió al Paraguay, cercano y distante, para desposarse con otro (nunca sería una de sus “musas de carne y hueso”); y, por último, incluso el prometido porteño se quedó en ascuas, pues Mima, de pronto, fue arrebatada y poseída por la Parca. El poeta conoció *musas de carne y hueso*, mas en el caso de esta bailarina, el endecasílabo de dicho poema de alabanza queda inapelablemente desmentido; decía Darío, “el tiempo en vano mueve su cuchilla”. Ahora no fue en vano. “Mima”, poema galante y fúnebre a la vez, billete virtuoso y lamento hondo, es por excelencia la elegía pagana de Darío.

Lo que seguimos sin saber: el nombre civil de Mima (¿Irina, Marina, Inna, Irma, o incluso María o Marusia, forma antigua

de María, de ascendencia rural? Pero también es posible que, en ruso, el nombre de afecto, especialmente con las niñas y mujeres, no sea un diminutivo del nombre de pila, sino que se origine en un gesto de capricho coloquial) así como su año de nacimiento; el tiempo que radicó en Buenos Aires y en la Argentina en general; ¿cuál era su presencia e importancia en el medio artístico porteño?; el tipo de coreografías –propias o ajenas– que ejecutaba; la identidad de su prometido fallido (seguramente de alta esfera social); la enfermedad que prematuramente condujo a la muerte. También parecen difusas las condiciones del resguardo material del poema (¿realmente tan folletinescas como pérdida del original y una tardía fijación gracias a una noche de musas, alcohol y memoria inspirada?). Un concurso de circunstancias fragmentariamente conocidas (*disjecta membra*) que, sin proponérselo el poeta ni la bailarina, prolonga su espíritu en tremenda justicia poética: Mima está y no está. “Aun veo una noche a la esclava que tú adoraste ciego”... *Mima no existe*.

4

“Como la Diana de Falguière, ella ha partido”: Jean-Alexandre-Joseph Falguière (Toulouse, 1831- Paris, 1900). El tolosano Musée des Augustins, la ciudad natal del artista, conserva dos *Dianas*: un modelo en yeso de 1882 (RA 953) y una escultura en mármol de 1887 (RA 959); ambas obras, entonces, anteriores al 1897 de Darío y Mima. La pieza representa un bello desnudo de la diosa, en posición vertical y ágil, con eje en la pierna izquierda y la derecha graciosamente flexionada; giros voluptuosos a lo largo del cuerpo hasta llegar a una nueva torsión del cuello para voltear la cabeza en tres cuartos. Tal vez Darío se remita a un ejemplar en mármol, pues Mima se le asemeja por ser “blanca y pura”. El dinamismo que el escultor le confiere en distintas versiones propicia la imagen de un cuerpo en pos de lo ingrávigo.

Resta saber (o quizás algún erudito posea y haya comunicado ya la información) cuándo, cómo y dónde Darío contempló alguna Diana de Falguière, sea pieza en mármol, vaciado en bronce o modelo en pasta o arcilla..., o quizás sólo reproducción fotográfica en alguna revista. Para 1897 Darío ya había viajado

a París (verano de 1893, del 15 de junio al 3 de agosto). No excluamos otras hipótesis previas al instante de inspiración que le propició el símil entre la bailarina y esa escultura en ágil equilibrio. En 1897 y en Buenos Aires, el poeta pudo haber visto alguna pieza, quizás desde Santiago de Chile, o en la capital argentina, o en Madrid o París..., pero quizás sólo una imagen en alguna revista de arte y literatura...

Arturo Marasso ha creído ver otro poema inspirado, al menos en parte, por otra obra de Falguière; pero, en este caso, Méndez Plancarte lo desmiente categóricamente, apoyándose en el estudioso dominicano Emilio Rodríguez Demorisi para enviar al “pintor mejicano Roberto Montenegro” (Darío, 1952: 1302). Como sea, Darío estaba familiarizado con *La Plume* (1889-1914), la revista simbolista. Por ejemplo, un año *después* de nuestro poema: “se publica una fotografía del mármol de J. A. Falguière: *La femme au paon*, juntamente con una poesía de Ernest Raynaud, que dedica a este mismo mármol.” (Marasso, 1954: 315). Coincido con Marasso en que este tipo de imágenes “se ha(n) grabado innegablemente en la fantasía de Rubén Darío”. No Diana, sino pavorreales, presentes en la célebre “Sonatina” (al parecer escrita desde 1893; aparición hemerográfica en *La Nación*, 17/VI/95); Darío hace una imagen verbal probablemente inspirada en un grupo marmóreo (“El jardín puebla el triunfo de los pavos reales. / Parlanchina, la dueña dice cosas banales”).

Aún sobre Alexandre Falguière. El mismo Musée des Augustins posee otra escultura suya con los mismos principios de composición que Darío evocó en su alabanza de la bailarina rusa; se trata de la *Nymphé chasseresse* (RA 961, 1888): bello mármol en el que el personaje femenino se apoya ahora firmemente en la pierna derecha y dibuja una diagonal aérea con la pierna y brazo izquierdos, ofreciendo la cabeza y busto turgente casi en el aire, fuera de su eje de equilibrio. En este caso, el desafío al centro de gravedad es más osado y se basa en rectas y no en ondulaciones anatómicas. Por su lado, el Musée d’Orsay alberga entre sus colecciones dos obras mayores del tolosano. Ignoramos si Darío sabía de ellas o no, si las contempló en alguna de sus estancias parisinas. Se trata del bronce *Vainqueur*

au combat de coqs (inventario RF 144, LUX 44), que presentó en el Salón de 1864, mereciéndole elogios y la adquisición de la pieza; refrendó su éxito en 1868 con el mármol *Tarcisius, martyr chrétien* (inventario RF 174, LUX 43). En particular el *Vainqueur* se asemeja formalmente a la Diana: el joven personaje se muestra desnudo descansando sobre una sola pierna, su cuerpo esbelto se impulsa verticalmente hacia arriba, ágil, aéreo, es un canto a la juventud vencedora. Abundemos en que ese tipo de composición desafiando el centro de gravedad de la escultura estaba en boga en aquellos años sesenta; por ejemplo, *Une trouvaille à Pompéi* de Hippolyte Moulin (obra de 1863, presentada en el Salón de 1864, Orsay: RF 190 LUX). Subrayemos que, tal como los alejandrinos anómalos que nos ocupan, es una destreza técnica que reta el equilibrio formal lo que en cierto momento vino a la mente del poeta para asociar a su bailarina con “la Diana de Falguière”. Y el tema: mujeres bellas, inasibles, inaccesibles.

Falguière ingresó en 1882 a la prestigiada *Académie des beaux-arts*. Antoine Bourdelle (1861-1929) es su discípulo más destacado. Estamos pues ante un artista mayor, reconocido y celebrado en su tiempo, su factura es impecable, aunque nada que ver con las revolucionarias osadías técnicas que en literatura practicaba Darío. Al contrario, sin dolo puede definírsele como un destacado e incluso virtuoso continuador del neoclasicismo académico, permitiéndose imprimir a sus obras cierta expresividad sensual y sentimental pero sin lindar con la corriente romántica. “Curiosa mezcla de trémula sensualidad y moral cristiana, academicismo y realismo” –reza la ficha de Orsay sobre el *Tarsicio*–. Fiel representante del *statu quo* del Segundo Imperio y la Tercera República, periodos orientados por un eclecticismo que ni se arriesga ni propone.

Pero Mima es el “mártir pagano” que nos ocupa, si podemos expresarnos así, émula de la Diana de Falguière. Atendamos el melancólico “ha partido”; una partida sin retorno “al bosque del olvido”. Ignoramos cuánto tiempo residió la bailarina en Buenos Aires. ¿Llegó aleatoriamente por una gira sudamericana y algo la hizo detenerse ahí? Periodo en que la admiró Darío, ciertamente. El cual había concluido con su nueva mudanza al “Paraguay de

fuego” donde murió a punto de celebrar nupcias. El poeta, como seguramente otros miembros de su público, suspira por la artista eslava que vino, cautivó y se esfumó ante ellos. (El cisne y el pavo real son aves afines a esta seducción y evanescencia). Figuraba, entre su audiencia y ocasionales relaciones mundanas, un joven adulto que estaba revolucionando el arte del verso en una lengua que seguramente ella comprendería a medias y como vía de comunicación social. Es así que el poeta se saca de la manga de su genio un nuevo as con que enriquecer nuestra baraja de metros. Es así que Darío, tanto como Mima, nuevamente se nos escapa entre imágenes de lo inasible y rimas y giros aéreos en los que canta la lengua alada.

5

Hay más anomalías en este poema de circunstancia y galantería nostálgica. Así, en la 14^a estrofa:

Propiciatoriamente, yo invocaba a Himeneo...
Aun veo el libro todo blanco y oro. Aun veo

El primer alejandrino se deja identificar sin mayores problemas. Su primer hemistiquio lleva acentos en 2^a y 4^a más 6^a: trocaico; el segundo en 3^a y 6^a: dactílico. El segundo verso forma un diptongo en *aun*: “Aun-ve-oel-li-bro-to-do / blan-coy-o-ro-aun-ve-o”; aceptemos una segunda dicción: “Aun-ve-oel-li-bro-to-do / blan-co-yo-roa-un-ve-o”. El caso es que Darío resuelve bien, pero es un paso un poco forzado, un estrecho métrico que obliga a una dicción atenta y que, además, no revele la dificultad implicada. Demasiadas vocales que juntar o separar, las cuales oponen algo de resistencia al manejo impuesto por el poeta. Verso que manifiesta que incluso ante Darío, la materia sonora de la lengua puede oponer resistencia y lastrar la dicción.

Las últimas dos estrofas ingenian otra solución imprevista (números 17 y 18); anoto al margen las sílabas tónicas que escucho, buscando que los números se concilien con la cadencia que el oído goza:

Como la <i>Diana</i> de Falguière, ella ha partido virgen a lanzar flechas al bosque del olvido.	[4,8, 12] [1, 5 y 6 / 2, 6]
Como la <i>Diana</i> de Falguière, blanca y pura, a cazar imposibles entre la selva obscura.	[4, 8, 12: blan-ca-y] [3, 6] ¹

“Falguière”, vocablo femenino en francés (es decir un bisílabo, aunque queda resonando la e átona final), nos recuerda de inmediato el espíritu de los “alejandrinos a la francesa” solicitados por Iriarte, Moratín y Sinibaldo de Mas, que no sólo por Darío. La nueva originalidad será combinar el espíritu del bimembre a la francesa (hemistiquio con 6ª muy marcada) con el paso al acento de intensidad en octava: “Falguière”, lo que incorpora su aporte del ternario o trimembre con fórmula 4-8-12. En este caso, los dos versos de remate se forman por hemistiquios heptasilábicos sin mayor sorpresa. Pero los versos que crean el símil entre la rusa y el francés, artistas ambos (“Como la Diana de Falguière”), invitan a otra incertidumbre a los amantes de estas cuestiones de lengua: ¿qué cuentan? y ¿qué organización tonal presentan?

Primera opción. Una estructura trimembre: “Como la *Diana* / de Falguièr(e,/e)lla ha partído” y “Como la *Diana* / de Falguière, / blanca y púra”, con acentos en 4, 8 y 12. O bien, segunda opción, bimembres asimétricos: “Como la Diana de Falguière, / ella ha partido” y “Como la Diana de Falguière, / blanca y pura”. En esta segunda lectura o dicción hay asimetría sintáctica, por lo que hemos de utilizar el término dolicostiquio (el miembro largo de un verso, en este caso octosílabos); sus braquistiquios (el miembro corto) son en un caso un pentasílabo y en el segundo, igual medida o tetrasílabo, según ejerzamos o no la sinalefa en “blan-ca-i”, naturalmente ambos hemistiquios de cierre van acentuados en su penúltima sílaba. Si intentamos oír apegadamente en español (en castellano longevo y peninsular a pesar de tratarse de un poeta del “Nuevo Mundo”) el nombre propio francés podría tener tres sílabas pronunciado en español, pero en apego a la dicción original, “a la francesa” es

¹ Secundario en 1, 4, 6; aceptemos la posibilidad de una tónica a pesar de ser preposición: el modernismo incurrió en tales manejos.

un bisílabo femenino. La segunda ocurrencia donde se presenta el apellido “en femenino” del escultor, es neta, pues el braquistiquio inicia con consonante, lo que inhibe cualquier intento de sinalefa. Pero no en su paralelo anterior, “ella ha partido”, que recoge la e muda y femenina francesa. ¿Quiere esto decir que hemos de hacer un osado puente, mediante sinalefa entre una /e/ átona “francesa” y otra de acento suave?: “Co-mo-la-Di-na-de-Fal-guiè-reé-llaha-par-ti-do”. Reparemos que la séptima sílaba no es la tónica francesa sino la anterior (*Falguière*), por supuesto. Y de inmediato llega, fusionando la vocal o ligándola a la célebre *e muette* el primer acento del braquistiquio: (re) é-llaha-par-ti-do, con sinalefa “habitual cuando la vocal átona precede a la tónica”, como nos recuerda Baehr, sobre todo si presenta duplicación de la misma vocal. Y todo esto, que intentamos escandir y numerar, puede ciertamente ofrecer al intérprete-recitador ocasión para una bella dicción plástica donde los sonidos silábicos se suspendan en el aire por un instante, para continuar sus giros en el mismo aliento, prolongarse y al fin reposar... Sílabas que danzaran con levedad como las evoluciones de Mima.

Y donde hay reglas, y es verso de Rubén, puede haber un requiebro a la generalidad. En efecto, los manuales nos indican que si hay acento de intensidad debe contemplarse la posibilidad del hiato. Así, también puede haber una solución prosódica con un nuevo recurso al alejandrino ternario de acentos en 4, 8, 12 y con trece sílabas en total: “Como la *Diá*-na / de *Falguiè*-re, e / lla *há* *partí*do” (catorce sílabas en esta dicción). La gran curiosidad, al parecer inadvertida por todos los comentaristas anteriores, es que en el nombre propio francés hemos de proceder como si estuviésemos ante un alejandrino a la francesa normal (es decir, aquel en que la sexta sílaba tiene acento muy marcado y la séptima es átona y enmudece a la francesa). Pero estamos en la octava. Y esto es nuevo, o al menos parte del mundo de rarezas en el poeta de tan rico caudal de versos. Por supuesto que esta lectura también reclama las virtudes del declamador en voz alta.

Volvamos a los acentos y la cadencia. Entonces, si son versos ternarios con tónicas en 4, 8, 12, el tercer miembro será “...(re) è-llaha-par-tí-do” y “...(re)-*blàn*-cay-pú-ra” (cuando mucho

con los acentos de apoyo que acabo de marcar). Quien recite el verso en voz alta, intentando comunicar su sutil musicalidad, deberá empeñar todo su talento en la pronunciación del apellido del escultor, dejando caer suavemente la terminación femenina que justamente inicia la pendiente hacia el segundo miembro, “Falguière”. En cuyo caso hay sistemáticamente una átona de salida, con lo que el equilibrio asimétrico es innegable; tal la jiribilla de estos versos de fin de poema. Es decir, eligiendo una u otra lectura son versos de tal calidad y evanescencia al mismo tiempo que por ello patentizan la dimensión del artista métrico ante quien estamos; están invitándonos (recitador y público, lectores silentes pero sensibles ante su ejemplar) a oír la música del español cuando el poeta es un Darío.

Acepto de buen grado una lectura extra que proponen los editores de *Rhythmica*: De acuerdo con algunos tratadistas, como Dámaso Alonso (1965: 59-60) o Esteban Torre (1999: 79-99), los versos aceptan la siguiente dicción: “Co-mo-la-Dia-na-de / Fal-guiè-ree-llaha-par-ti-do; Co-mo-la-Dia-na-de / Fal-guiè-re-blan-cay-pu-ra” (este último al estilo francés, considerando sílaba muda).

6

Tomemos distancia. Tanto aéreo virtuosismo con las sílabas del español está al servicio de un poema de circunstancia y galantería. Nuestro joven adulto de 30 años asistió en la cosmopolita Buenos Aires, por una vez más en su vida, al incitante y desconcertante hechizo femenino mostrado en todo su espectáculo. Es “la soberbia y blanca rusa / que danzó en Buenos Aires, feliz como una musa”. La Mujer danza; está cercana mas, estrella ella y público él, resguardada por la distancia del foso entre el escenario y la platea. Lo que va de las luminarias de la *vedette* a la penumbra del admirador. La presentación en Buenos Aires es un parpadeo de magia que suena irreal. ¿Es terrena o aérea la “mágica serenata”?, ¿mortal o celeste? Este es uno más de los poemas de Darío condenados a ser escritos en el borde del precipicio entre lo perenne y lo fugaz. ¿Cómo podrá la humana y fatigada voz del poeta decir lo inasible?

Cómo no encontrar paralelismos con el célebre poema que un año antes ha abierto el ritual de las *Prosas profanas* darianas. Pues bien que estamos ante diferentes actos darianos de sacralización de lo humano o mortal..., en este sentido, pagano. Canta, elegíaca, la última cuarteta de las *Prosas* darianas, verdadero ofertorio:

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro,
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

En ese poema Darío dio un nuevo giro al “metro de doce” como lo celebra su discípulo mexicano Amado Nervo; en la “Elegía pagana” son el alejandrino y el inusual tridecasílabo quienes reciben el tratamiento del maestro. Recordemos nuestros clásicos: *Elegía*, pareados formados con hexámetro más pentámetro, género que canta el dolor de una ausencia amada; tal, y no otra cosa, son los dísticos elegíacos. *Pagana* dos veces, por la remisión a modelos grecolatinos de pensamiento, sentimiento y metro, que todo es uno: sentir es pensar sometiéndose a una cierta cadencia o ritmo de emociones; lo clásico como un culto pagano en un ámbito hispano-católico. (En esto quizás hay una afinidad Darío-Falguière: equilibrarse entre el sensualismo y la moral, entre lo pagano y lo católico). *Pagana* también pues es una belleza “petersburguesa, parisiense y latina”. Ritmo de dísticos que se acortan y disuelven en cascada: tan pronto se le vio, y súbitamente “ha partido” entre los ecos de los vítores.

El lamento invoca a Menalcas. El personaje de Virgilio presente en las églogas tercera y quinta y que, cuando el lector llega a la novena, es ya un artista admirado y extrañado. A la manera de Virgilio, pero sobre todo del mejor Horacio, el poema de Darío se arriesga a encadenar las estrofas encabalgándolas, de forma que todo es continuidad y ruptura, canto sobresaltado:

[...]
la rusa que tenía su ramo de azahares

fresco para la fiesta nupcial, Mima no existe...
Que Menalcas, llorando, rompa la flauta triste;

Así, no sólo el verso archiejemplar del alejandrino ternario (“hace sonar un ruiñeñor en lo invisible”) y su remate descuidado por los estudiosos (“y Mima es ya princesa del imperio Imposible”) sino el conjunto de esta poesía de circunstancia (como se decía en la época) son algunas de las piedras de toque de la revolución retórica que significó el modernismo. Al aplicarse a la rítmica y métrica como estratos importantes en la materia del poema, Darío renovó un arte a menudo olvidada por los estudiosos modernos, pero siempre favorecida por los amantes de la poesía y el arte verbal en general: el arte de la dicción.

Un escultor, una bailarina, un poeta: cómo desafiar el centro de gravedad, cada uno en su composición correspondiente a diferentes artes, con gracia y sensualidad y sin perder el equilibrio. El resultado: una nueva solución formal.

Aunque Darío no repite la frase, en nuestra mente retumba dulcemente como un *ritornello* digno de Poe... *Mima no existe* – sentencia el hemistiquio-. Los atisbos de lo sublime, en nuestro espiritual poeta, son visiones del otro mundo superior, visiones acontecidas en estados alterados y no de plena vigilia. *Mima no existe*. Pues poeta es aquel que trasciende el realismo prosaico de los hechos empíricos para encontrar huellas y señales de una realidad más auténtica: aquella que experimenta nuestro ser profundo e íntimo. El hombre será siempre, como lo quiere la fórmula, mitad bestia y mitad ángel. Es en este plano subterráneo que el arte es espeleología. Esa velada aportó un íntimo drama al poeta: la visión de “la soberbia y blanca rusa” proclama su fugacidad; no, no ha partido, eso es lo que creará cualquier “rey burgués”, quien sentenciaría que no se trata “más que” de espectáculos agradables para llevar a la esposa o a la querida, en una velada de fin de semana, mientras empieza la nueva cuenta semanal de negocios y beneficios. (Y no se trata “más que” de que una artista abandone nuestra sociedad y muera en el país fronterizo). Pero los sentimientos del artista espectador razonan de otra manera, más indefensa. Cómo duele contemplar a la mujer cuando es culminación del virtuosismo estético. Y no, no es una bailarina entre otras, en una ciudad más de una de tantas giras. Ella no ha partido... *Mima no existe*. Dolor platónico si lo hay.

Darío califica internamente su duelo de *mágica serenata*. Música intimista para ser tocada en una pérgola o plácido jardín por el juglar enamorado que pretende conquistar a su enamorada. La de Darío por ser elegía es serenata de ausencia; es el duelo del idilio; la seducción como duelo. El duelo seducido. La artista es la pareja, natural e imposible a la vez, del poeta, del Poeta. Música al borde del *lago de la muerte*, desliz de *patines de plata al halago lunar*. Paladeamos la melodía dariana, enriquecida por lo mejor de sus aliteraciones. Qué bella estrecha sucesión de consonantes líquidas; un petersburgués lago congelado sobre cuya superficie siempre frágil, vida y muerte, perfección y terrenidad, se alían en una coreografía dolorosamente bella. Es este y no otro el cuerpo verbal del dístico que hechiza a todos los aficionados a la métrica: “hace sonar un ruiseñor en lo invisible, / y Mima es ya princesa del imperio Imposible”. Si la poesía es el hogar del hombre (Hölderlin, Heidegger), digamos nosotros que *poesía es la contemplación de lo imposible*. En Darío, el oído contempla y descubre. Crea y recrea. Los sonidos, la lengua vuelta sonidos poderosamente expresivos, es el testimonio de lo que no existe y que profundamente deseamos. El poema como espejo espiritual o psicoanalítico.

En nuestra asimilación del poema, hemos de aliar la magia musical con el arcano del misterio femenino. Darío no lo incluyó en ninguno de sus libros. El primero que sigue al poema es la segunda edición del trascendental *Prosas profanas*. Posteriormente aparecerán otras obras maestras: *Cantos de vida y esperanza*, *El canto errante*, *Poema del otoño...* La “Elegía pagana” puede emblematizar a Darío. (Pero acaso no lo incluyó porque algo de la historia folletinesca que propone Sanz García sea cierto: en un momento dado, Darío habría perdido el poema y lo reconstruyó tardíamente, pues todo en el poema de la bailarina eslava es desencuentro con carácter postrimero). El prodigio métrico vestido de las gasas mundanas de la galantería de circunstancia, atesorando un *tema arcano*, como él diría. Pero de manera desconcertante, imbuido de un tono deliberadamente frívolo y *nonchalante*, poema de circunstancia y tímida galantería. Algún día deberemos arriesgarnos a esbozar *la philosophie du nonchalance* en Darío. Por supuesto en eco de lo que el gran

Walter Benjamin propone sobre Baudelaire, cuyo poderoso espíritu campea a todo lo largo. La temática del arcano del arte, su carácter misterico, reaparece con inmisericorde reiteración. Concluyamos que son típicas de su genio esta suerte de fintas y contradicciones, seguramente deliberadas; serán las *diversas contradicciones que permitan a unos pocos lectores –a muy pocos lectores–* iniciarse en los misterios y conflictos, citas de amor perdidas que sufrió a lo largo de su vida y de los que su obra entera es una bitácora en clave estética; es así que vicariamente podemos asomarnos a *una realidad atroz o banal* –para decirlo ahora con Borges–.

Envío

Despidamos a Darío con Flaubert. Pues bien que la tonalidad la da el desconcierto de sistemas hechos con excepciones (*súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, al decir de Oppiano Licario sobre su opus enigmático). Todo no ha sido aquí sino el arte de vivir y escribir en las fisuras de “la realidad” o de “la norma”; no hay arte sin lance virtuosista que se inscriba en la excepción y, ya instalado en esa fisura, ir en pos del fruto si no prohibido al menos exquisitamente raro, la excepción de la excepción. Los artistas son soñadores que pueden poner de cabeza nuestro mundo, pero no dejan de ser extravagantes inofensivos, tanto para el rey burgués como para el hombre de la calle que suficiente tiene con sus preocupaciones ordinarias. Las prensas asunceña y bonaerense habrán dedicado sentidas notas de color y obituarios a la “novia robada”, si podemos decirlo así, que fue la petersburguesa Mima. Darío hizo su prodigio, pasó al siguiente poema, no lo incluyó en ninguno de sus libros y prosiguió su calvario y agonía de poeta post-romántico cuyo legado no ha atenuado su fuerza. Flaubert fue otro buscador de la quimera que es la excepción de la excepción. El final de *Bouvard et Pécuchet* vería a los atrabiliarios aventureros del saber eximidos de la sospecha de ser locos peligrosos; el doctor Vaucorbeil responde al prefecto que no hay de qué inquietarse... no son más que dos imbéciles inofensivos; mientras tanto ellos, en la doble mesa de trabajo que los hermana, suspiran y retoman

la pluma, “copiemos”, exclaman acariciando su conclusión: “*Il n’y a de vrai que les phénomènes*”.

Flaubert se preocupó por escribir su novela del sueño (utopía y fracaso) del conocimiento en tono menor, de tal manera *non-chalant* que roza la frivolidad, no de otra suerte podría expresar la vanidad inherente. Tracemos un puente con la tonalidad dariana. De una manera poco advertida por la mayor parte de la valiosa y respetable crítica especializada, este billete en verso, esta elegía pagana en dísticos de generosa respiración y sorprendente virtuosismo, esta humilde lámpara de Aladino, nos enfrenta a aquello que quizás es la más poderosa ecuación estética del autor (ahí donde *poiesis* es filosofía del alma): *la inestable, evanescente triangulación entre lo efímero, lo femenino y lo inaccesible*. Este poemita es un regio pavo real que despliega su rutilante ecuación esencial en términos de *filosofía de la forma*. Creo haber mostrado cómo en el dominio métrico (pues las sílabas son el barro de la divina poesía), una base alejandrina es el medio propicio para que, llegado su momento, algunas sílabas puedan ser —como en la química o física subatómica— inestables, manifestando ante nuestra lectura una conducta prácticamente permutante: son trece o catorce, acentúan a la francesa o no, aceptan el hiato o la ágil sinalefa y, por supuesto, encuentran su *momento de equilibrio* gracias a su artística asimetría. Atrevamos una tautología: hay un regimiento de poetas en nuestra lengua milenaria. Algunos son portentos. Y Darío es Darío.

Bibliografía utilizada

- ALONSO, Dámaso (1965), *Poetas españoles contemporáneos*, tercera edición aumentada, Madrid, Gredos.
- BAEHR (BÄHR), Rudolf (1970), *Manual de versificación española* (tr. Wagner y López Estrada), Madrid, Gredos (Bibl. Románica Hispánica, 25).
- DARÍO, Rubén (1948), *Antología poética*, edición y notas de Arturo Torres Riosco, Guatemala, Eds. del Gobierno de Guatemala (“Los clásicos del istmo”); Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1949.
- (1952), *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Editorial Aguilar.
- (1977), *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo de Ángel Rama, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, Ayacucho.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca de consulta).

- (1999), “Métrica y poética en Rubén Darío” en *Estudios de métrica*, Madrid, UNED, pp. 45-66.
- (2000), *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- MARASSO, Arturo (1954), *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapeluz.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972), *Métrica española*, Madrid, Guadarrama.
- PARAÍSO, Isabel (1985), *El verso libre hispánico; orígenes y corrientes*, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Gredos.
- (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.
- SANZ GARCÍA, Vicente (2017), *Poema de Rubén Darío oculta historia galante*, <http://buscarubendario.blogspot.com.ar/>; tres artículos de julio a octubre.
- TORRE, Esteban (1999), *El ritmo del verso. (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la métrica comparada, en el verso español moderno)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002 (2ª ed.). En particular: “5. La segmentación del verso: el alejandrino como paradigma”, pp. 79-99.

Para Alexandre Falguière, sea útil recordar a los lectores los portales oficiales de dos museos: Musée des Augustins, Toulouse, Francia: <https://www.augustins.org/fr/>
Musée d'Orsay: París, Francia: <https://www.musee-orsay.fr/>

Fecha de recepción: 14 de junio de 2019.
Fecha de aceptación: 19 de julio de 2019.

