

Rubén Darío traductor: poesía, pintura y música

Rodrigo Javier Caresani

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

Las operaciones de apropiación-traducción de las estéticas europeas que despliegan los poetas modernistas latinoamericanos en la encrucijada de fines del siglo XIX dan lugar a la fundación del verso moderno en español. Esta hipótesis de trabajo – orientadora de un proyecto de investigación de largo aliento- habilita una relectura de la poética de Rubén Darío: si bien el poeta no ha dejado de reflexionar sobre los alcances de la “tarea del traductor” en sus textos en prosa, en este caso el abordaje apunta a las modalidades que asume la praxis de la traducción en tanto base de la renovación formal de su escritura en verso. Bajo estas condiciones, el prisma del traslado y la transculturación promete un singular acceso a “Sinfonía en gris mayor”, texto-laboratorio que también explora el fenómeno de la traducción como cruce de “series” en la trama del ritmo poético con el código musical y el pictórico.

Palabras clave

Rubén Darío - poesía - traducción - pintura - música

Se comprenderá la intelectual intimidación que puede nacer entre un pintor y un poeta. Hay mucho de pintura en la poesía, y hay mucho de poesía en la pintura; recordad que, en lineamiento, casi todos los pintores eran poetas, y los que no hacían versos pintaban poemas.

Rubén Darío, *Páginas de arte*

Estudios recientes se han ocupado en detalle de los poetas modernistas en tanto “críticos de arte”, conectando con singular eficacia la retórica de la crónica y la figura del *salonneur* –que parece atravesar la prosa de buena parte de estos escritores- con las particularidades del contradictorio proceso de institucionalización del arte en el

fin de siglo latinoamericano. Al amparo de esos desarrollos –me refiero, sobre todo, a los trabajos de Laura Malosetti Costa (2001), Beatriz Colombi (2004a y 2004b) y Alfonso García Morales (2004)- pretendo abordar un capítulo menos transitado de las relaciones interartísticas en la escritura de Darío: la conexión entre literatura, pintura y música –y aquí la línea que encuentro menos explorada- en las condiciones que impone el ritmo poético a la unidad del verso. Es decir, me pregunto por la actividad de Darío como poeta-traductor a partir de la lectura de uno de los programas estéticos más potentes de *Prosas profanas* (1896), “Sinfonía en gris mayor”, en dos niveles. Por un lado, el poema como traducción interlingüística –porque se trata de una evidente apropiación de textos muy concretos de Gautier, Verlaine y Baudelaire. Por otro, el poema como cruce de series, series –la pintura y la música- que el poema de Darío somete al imperio del ritmo. Y pienso que este “programa para la traducción” –por las circunstancias que Darío elige para su primera publicación en Buenos Aires- interviene, desde su propia lógica, en las candentes discusiones de mediados de la década de 1890 en el Ateneo, que culminarán con la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896.

De entrada, me preocupa una cuestión teórico-metodológica en la medida en que presento algunas hipótesis de un proyecto más amplio, que estudia a varios modernistas como poetas-traductores: ¿con qué categorías es posible captar el funcionamiento específico de la forma poética modernista y de aquí deslindar la singularidad de las operaciones de traducción que estos poetas operan en el terreno del verso? Y encuentro en el programa crítico de Delfina Muschietti (2012) –que con audacia traza el puente entre los postulados de Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética* (2010) y la propuesta de Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (1971)- una alternativa válida ante las dificultades que percibo en las escasas lecturas que se han ocupado de este interrogante. De Benjamin retomo –siempre bajo los protocolos de Muschietti- el planteo de la traducción como una relación entre “formas” y la premisa de que aquello que reencarna del poema original en la inevitable transformación del pasaje a una nueva lengua y a una nueva forma es su “modo de decir” o mejor –y asumo aquí la precisa reformulación de Muschietti- “el modo de repetir del original”. Por otra parte, es el lenguaje teórico de Tiniánov –que especifica al ritmo como factor constructivo del verso- el que me ofrece la plataforma para conectar la escritura modernista ya no sólo con otras literaturas sino con otras artes y otras “series”: en el poema, la “fuerza asimilativa” del ritmo instala una nebulosa de sentidos, una inestabilidad semántica que perturba el desarrollo temporal-sintagmático del significante, y compone “tonos” y “matizaciones” –que van desde las insistencias fónicas del sonido y del silencio o las escritas del grafema y las manchas del espacio en blanco, hasta los relieves visuales en los recursos “equivalentes de texto” y las coloraturas del campo semántico. De este modo, la dinámica de la semántica poética tal como la imagina Tiniánov en su vocabulario teórico aproxima la lógica del poema a la de la música y la pintura. Explicito mis protocolos de lectura en la medida en que observo –al menos en la bibliografía dariana y en particular en toda una tradición de trabajos sobre el poema del que me ocuparé- una insistencia en considerar la “tarea del traductor” sólo en términos de un traslado de “contenidos”, consideración que desemboca en la previsible lectura de los poemas ecrásticos modernistas como “trasposiciones” más o menos “miméticas” de un original (cuadro o poema).¹ Si, como apunta Ángel Rama, el de los modernistas fue un “arte riguroso” que se edifica desde

¹ Basta la hojeada a una módica colección de ensayos para notar la persistencia de una lectura “representativa”, aproximación a la que el poema –de una manera espectacular en la tradición de la lírica modernista- resiste. Ver al respecto: Philips (1960), Lorenz (1968), Darroch (1970), Mickel (1979) y Acereda (2002).

el “anhelo desesperado de la forma” (Rama 1985: 54), la pregunta pertinente es por el modo en que la pintura y la música se formalizan en el mapa rítmico, antes que por el modo en que el poema las representa.

No es aleatoria mi elección de “Sinfonía en gris mayor” como laboratorio de traducción y paradigma de la transcodificación que opera la escritura de Darío. A pesar del aplanamiento del espacio que propone en esas superficies impenetrables, despojadas de volumen (el mar como un espejo; el cielo como una lámina de zinc; el sol como un vidrio redondo y opaco), el poema se resiste a la écfrasis, o mejor, desplaza la definición canónica de écfrasis –la descripción verbal de una obra de arte visual-, porque no hay vocación por restaurar una presencia original extraviada. A diferencia de los textos del “museo ideal” de Julián del Casal, la marina de Darío ya no quiere emular un cuadro preciso. El código pictórico traspuesto al código de la lengua, ese es el objeto del poema y no un cuadro exterior o –menos aún- lo que un cuadro pueda re-presentar. No es menor la distinción: aplazada la preocupación por la referencia, las superficies lisas y de reflejo que se ensamblan en este espacio marino bidimensional y estático devuelven un paisaje deliberadamente artificial. En otros términos: “Sinfonía en gris mayor” no pretende evocar la presencia de una pintura ausente, sino que quiere “ser” el cuadro, singular, autónomo, ajeno al juego de duplicaciones que supone la écfrasis. Y con esta jugada el poema se inscribe en la tradición moderna del *ut pictura poesis* que inauguran tres escritores reverenciados por Darío, Théophile Gautier, Charles Baudelaire y John Ruskin. Me interesa en particular Baudelaire porque la prosa sobre arte que viene a fundar tiene a la pintura no como el objeto del que la escritura debe dar cuenta sino como un pretexto para elaborar una teoría estética y poética. En su rastreo del devenir de la relación entre pintura y poesía, Ana Gabrieloni apunta que “la crítica de Baudelaire «inventó» como poema el arte de Delacroix, transformando el hallazgo pictórico en búsqueda poética” (2006: 12). Recordemos que en uno de los primeros segmentos del *Salón de 1846* –“¿Para qué la crítica?”- Baudelaire propone que “el mejor modo dar cuenta de un cuadro podría ser un soneto o una elegía” (1996: 102), claro que no cualquier soneto o elegía sino aquel capaz de tomar distancia y desplazar a la pintura que re-escibe. En el texto de Darío bien se puede leer un gesto en sintonía con las operaciones de Baudelaire: primero, porque es ostensible la voluntad de experimentar en el verso con el lenguaje pictórico sin apelar a la mimesis –el poema quiere “ser” el cuadro y no representarlo-; segundo porque, publicada en enero de 1894, la marina de Darío adelanta la posición que el poeta va a asumir –explícitamente en los artículos que escribe para *La Prensa* en 1895- en la polémica del Ateneo de Buenos Aires a propósito de un “arte nacional” –y en este sentido es que propongo leer “Sinfonía en gris mayor” como crítica de arte o como un “poema crítico”.

Mi segundo argumento se pregunta por el código musical en el texto y por el signo que adquiere en la conexión con lo expuesto respecto a la trama pictórica. Y para esto retomo el desarrollo de Clément Rosset, que quisiera conectar con algunos apuntes del propio Darío respecto a la música. Dice Rosset en “Música y realidad”:

Es una banalidad observar que la música, a diferencia de las demás artes, no es representativa: no imita nada, diga lo que diga sobre ella Platón, como todos aquellos que localizan la excelencia de la creación estética en su facultad para reproducir, para imitar lo real [...]. La música, sea lo que sea que se espere de ella, nunca evocará nada, ni siquiera el texto del que se sirve como pretexto para no decir nada. [...] El músico es así el único

artista completamente demiurgo: «obrero» en el sentido absoluto, al producir su real sin ningún apoyo exterior. No propone una imagen de lo real, sino que impone un real en carne y hueso, provisto de su propia materia y forma. (2007: 72-75)

Los músicos pululan por la obra de Darío, desde el pianista de *El oro de Mallorca* –en el que nuestro escritor se desdobra para soñar su autobiografía- hasta el poeta vuelto caja de música en “El Rey Burgués”. Pero en un texto publicado en *La Nación* en abril de 1901 –“Cosas de Orfeo”- Darío parece anticiparse a Rosset. En la crónica, Darío expone con lujo de detalles una nueva teoría musical –la de Gonzalo Núñez, un adelanto de lo que en la década de 1920 se conocerá como dodecafonismo- y queda deslumbrado ante un sistema de reglas al que denomina “una obra de teología artística” (1977: 89). Si subrayo este paralelo entre “teoría musical” y “teología artística” es porque noto que Darío es muy consciente de la funcionalidad del código musical para una nueva religión del arte, es decir, para su proyecto de fundación de un arte autónomo. Volviendo al poema, los cuartetos dodecasílabos de “Sinfonía en gris mayor” constituyen un prodigio sonoro, llevan al extremo las que Tiniánov llamaba “condiciones máximas del ritmo”, sobre todo –y en esto no me detengo porque lo ha trabajado en detalle la crítica- en el dibujo que hacen los acentos (en segunda y quinta sílaba en todos los hemistiquios). Ahora bien, mi hipótesis es que la desrealización del espacio que el poema operaba en el plano pictórico se ve reforzada por el volumen rítmico-musical de la sinfonía verbal. Es decir, por si quedaba alguna duda sobre el carácter no-ecfrástico del texto, el dispositivo musical que orquesta “Sinfonía en gris mayor” se encarga de licuar toda sospecha de imagen. El caudal del ritmo ahoga al cuadro. Si hay una pintura –difusa, en extremo artificial- en el improbable fondo de este poema, esta pintura se vuelve evanescente al combinarse con la pura y autónoma superficie –y aquí Rosset- de la trama musical.

El tercer argumento que quiero exponer compromete a la traducción en el nivel interlingüístico, a ese modo de repetir del original que –como bien señala Muschietti-resuena, inevitable, en la nueva forma poética. Desde el título la “Sinfonía” de Darío se nos presenta como un poema caníbal, un ejercicio de asimilación y de homenaje a tres figuras faro de la poesía moderna: Théophile Gautier, Paul Verlaine y Charles Baudelaire. La más evidente apropiación es la de “Sinfonía en blanco mayor” (1849) de Gautier, que se percibe en el diseño sonoro del cuarteto dariano, en esa alternancia entre versos graves y agudos; hay también una convergencia en la ausencia de un “yo” lírico, una de las marcas más potentes de la reacción parnasiana contra los excesos del subjetivismo romántico; y, obviamente, el trabajo plástico con formas duras y estáticas puede asimilarse al parnasianismo, aunque –por lo ya señalado- Darío no acata el imperativo del concepto de “trasposición de arte” tal cual lo formula Gautier. Por otra parte, el texto parece estar reescribiendo los dos versos finales de la segunda estrofa del “Arte poética” (1874) de Verlaine, que es un poema de corte con el parnasianismo y de entrada al simbolismo: “Nada mejor que la canción gris // Donde lo Indeciso se une a lo Preciso”.² Las líneas duras y el blanco nítido del cuadro que pinta la “Sinfonía” de Gautier se desdibujan –vía Verlaine- en el gris impreciso de la “Sinfonía” dariana. Y la forma perfecta, impersonal, acabada, de la técnica parnasiana termina abriéndose a la indefinición –vía las “Correspondencias” (1857) baudelairianas, tercer poema traducido por el de Darío-, en uno de los recursos más explotados por la

² “Rien de plus cher que la chanson grise // Où l’Indécis au Précis se joint”. La traducción me pertenece.

estética simbolista, la sinestesia.³ De modo que se escuchan en “Sinfonía en gris mayor” los ecos de dos poemas, pero sobre todo de dos de las estéticas capitales de la modernidad europea. Ahora bien, leo aquí un gesto irreverente: como traductor, Darío es un caníbal exquisito. A esta reflexión me conduce el planteo de José Emilio Pacheco, al que mi hipótesis le tributa: Darío –dice Pacheco- “hizo lo que en Europa era imposible: sintetizar las escuelas enemigas, parnasianismo y simbolismo, y al hacerlo convirtió en hispánica toda la literatura universal” (1999: 60). Darío superpone en esa trenza de códigos y textos que es la “Sinfonía en gris mayor” estéticas en tensión y con esto hace suya la tradición universal. Pastiche, saqueo a mansalva, se trata del posicionamiento fuerte del escritor latinoamericano ante la tradición –para glosar la fórmula de Borges-, o del poeta que se sabe –a pesar de todos los reparos, propios y ajenos- fundador.

Con esta doble mirada –atenta a la traducción como reescritura pero también como relación entre artes- quiero pasar a una hipótesis algo más arriesgada, que descubre la dimensión de “programa poético” o de “poema de campaña” que adquiere “Sinfonía en gris mayor”. Darío compone este texto, el más antiguo de los recogidos en *Prosas profanas*, en 1889, en su estancia en El Salvador. Pero decide publicarlo antes de la aparición del volumen –como ocurre con la mayoría de los poemas que integrarán el libro de 1896- en un periódico de Buenos Aires, *La Tribuna*, el 8 de enero de 1894.⁴ Esta fecha no resulta inocente si notamos que se trata de uno de los primeros poemas que Darío pone a circular desde su llegada a Buenos Aires –en agosto del '93- y menos aún si leemos la publicación como una intervención polémica en el espacio del Ateneo porteño, inaugurado a mediados de ese mismo año y al que el poeta se integra desde el día de su desembarco. En el capítulo que dedica al ideologema del *Voyage en Orient* en el fin de siglo latinoamericano, Beatriz Colombi se aproxima a la “Sinfonía” desde el prisma del exotismo –porque el espacio del deseo que arma el texto “está en otro lugar, distante del trópico, en una geografía nórdica y espectral” (2004a: 224)- y señala la extrañeza de la escena tropical para los lectores porteños, lo que nos da la pauta para pensar en un doble exotismo, un exotismo multiplicado. ¿Qué hace una “marina tropical” en el Río de la Plata? Tres posiciones bien diferenciadas se disputan la hegemonía en los primeros días del Ateneo de Buenos Aires –“la caja de resonancia para la voz de Darío” según Malosetti Costa (2001: 350)- y cada una le exige al arte y la literatura respuestas alternativas frente a las presiones de un proyecto de Nación.⁵ La querrela del paisaje en relación con la búsqueda una impronta nacional en el arte –uno de los ejes decisivos de la

³ A partir del vínculo Baudelaire-Poe –y citando al segundo- Edmund Willson anota: “«Yo sé – escribe, por ejemplo- que la indefinición es un elemento de la verdadera música de la poesía, quiero decir de una expresión verdaderamente musical... una indefinición que sugiere lo vago y, por tanto, el efecto espiritual.» Y este aproximarse a la indefinición de la música iba a ser uno de los principales propósitos del simbolismo. Este efecto de indefinición no se producía meramente por la mencionada confusión entre el mundo imaginario y el real, sino también por los medios de una ulterior confusión entre las percepciones de los distintos sentidos” (1996: 22).

⁴ La “Sinfonía en gris mayor” aparece incrustada al final de una breve crónica que recoge Mapes en su volumen de *Escritos inéditos*, titulada “Charla de verano”. Llama la atención el modo en que Darío aprovecha un relato de circunstancia –el caluroso enero de Buenos Aires- para diferenciar y contrastar las condiciones de un poeta americano con las de “los immaculados poetas de nieve llamados cisnes” (1938: 34), obvia alusión a “Sinfonía en blanco mayor”.

espectacular polémica de 1894- la resuelve Rafael Obligado en favor de un romanticismo nostálgico: para hacer un arte verdaderamente nacional no hay otra cosa que el paisaje de la pampa visto por Esteban Echeverría. A los nacionalistas criollos cultos y románticos como Obligado se opone la fracción de hispanizantes que tiene a Calixto Oyuela como portavoz en el debate. Por último, el estandarte de los nuevos, los cosmopolitas, los revoltosos que celebran la llegada de Darío, lo lleva Eduardo Schiaffino. Sobre esta coyuntura artístico-intelectual Darío hace detonar la “Sinfonía en gris mayor” que –ahora- puedo leer como un texto-performance, en dos direcciones: (1) a los criollistas y a los hispanizantes, un poema que acriolla los modelos franceses; a los que insisten con el paisaje de la pampa, una marina tropical; a los que piden un arte “representativo”, una pintura drenada de profundidad en la pura superficie musical y pictórica; y (2) a las vacilaciones de los propios compañeros de campaña –desde adentro, es decir, desde el arte y no en el lugar parasitario de la crítica-, un poema que legitima una nueva relación entre centro y periferia, modelo e imitación, obra y poética; un texto que vuelve a marcar la distancia entre escritura e imagen, que viene a poner en crisis toda ilusión de transparencia. En la Buenos Aires de 1896 *Prosas profanas* consagra una estética y marca el rumbo del verso moderno en español: no es casual que su “primer” poema, la “Sinfonía”, haya sido una traducción.

Bibliografía

Acereda, Alberto (2002). “*Ut pictura poesis*: luminismo y modernismo como paradigmas transatlánticos de la modernidad”, en [Cuadernos Americanos, n. 93](#), pp. 175-193.

Benjamin, Walter (1971) [1923]. “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.

Baudelaire, Charles (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.

Colombi, Beatriz (2004a). *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

— (2004b). “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 61-82.

Darío, Rubén (1924) [1910]. “Un peregrino del arte”, en Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco (eds.), *Páginas de arte*, Madrid, Imp. G. Hernández y Galo Sáez, pp. 83-88.

— (1938) [1894]. “Charla de verano”, en *Escritos inéditos*, edición de Erwin K. Mapes, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, pp. 34-35.

⁵ Para una reconstrucción pormenorizada de los proyectos enfrentados en el Ateneo y de la posición incómoda de Darío en esta encrucijada institucional ver los dos capítulos finales de *Los primeros modernos* (2001). El ensayo de García Morales (2004) completa esta investigación con nuevos datos y extiende la consideración de Darío como *salonneur* –que Malosetti Costa clausura en 1896- a los primeros años de su periplo europeo.

— (1977) [1901]. “Cosas de Orfeo. Teología artística. Una nueva teoría musical”, en *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, La Plata, UNLP - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, vol. 2, pp. 88-93.

Darroch, Ann (1970). “‘Sinfonía en Gris Mayor’: A New Interpretation”, en *Hispania*, vol. 53, n. 1, pp. 46-52.

Gabrieloni, Ana Lía (2006). “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, en *Saltana. Revista de literatura y traducción*, <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [consultado el 16 de noviembre de 2006].

García Morales, Alfonso (2004). “Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, pp. 103-173.

Lorenz, Erika (1968). “Rubén Darío, el gran sinfónico del verbo. Interpretación del poema ‘Sinfonía en gris mayor’”, en Ernesto Mejía Sánchez (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE, pp. 522-525.

Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, México, FCE.

Mickel, Emanuel (1979). “Darío and Kryszynska's ‘Symphonie en gris’: The Gautier-Verlaine Legacy”, en *Latin American Literary Review*, n. 15, pp. 12-24.

Muschiatti, Delfina et al. (2012). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo la luna.

Pacheco, José Emilio (1999). “Reloj de arena. 1899: Rubén Darío vuelve a España”, en *Letras libres*, año 1, n. 6, pp. 58-61.

Phillips, Allen W. (1960). “Sobre ‘Sinfonía en gris mayor’ de Rubén Darío”, en *Cuadernos Americanos*, XIX, vol. 113, pp. 215-224.

Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.

Rosset, Clément (2007) [1979]. “El objeto musical”, en *El objeto singular*, Madrid, Sexto Piso, pp. 72-107.

Tiniánov, Iuri (2010) [1924]. *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus.

Willson, Edmund (1996) [1969]. *El castillo de Axel*, Barcelona, Destino.