

Darío: ritmo, cuerpo y Harmonía



Jorge Monteleone

Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA / Conicet

“Por favor, nada de mártires de la lengua. Fijate en Darío –le escribió Osvaldo Lamborghini a César Aira en una carta fechada el 12 de setiembre de 1980–. Fijate en Darío. Lo amo, lo leo reverentemente. Pero siento también una inmensa piedad. Pobre tipo: lo único que logró ‘decir’ fue su revolución del oído, el ojo y la métrica española. Obra portentosa, sí y hasta la palabra ‘genio’, creo, le queda chica. Lástima que sus poemas sean (me tembló la mano) idiotas –sí, idiotas. En cambio, los poemas de Borges, impensables sin los de Darío, son hermosísimos –y su belleza y su verdad no se agotan en ninguna pijotería estilística conservadora, revolucionaria o lo que sea” (Strafacce, 2008: 594).

Lamborghini habla de la lengua del idiota y sabe que proviene de una revolución que él sabía portentosa y genial: eso que llamaba la revolución del oído, el ojo y la métrica española fue la primera transformación extraordinaria de la lengua española del siglo veinte, que había comenzado en el siglo diecinueve: Rubén Darío había modificado el ritmo. Los poemas de Borges que entonces leía Lamborghini no eran los poemas de los años de la vanguardia cuando Borges escribía en el *Evaristo Carriego* que Darío era “el hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse*” (Borges, 1930: 53), sino los poemas de los años en los cuales Borges escribe en una nota al pie del *Evaristo Carriego* reeditado en 1955 que dice “conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito”; los poemas de Borges que retornan a la rima y a la métrica, cuando en el prólogo a *El hacedor* imagina la escena en la cual le entrega a Lugones el libro que este lee con aprobación, “acaso porque en él ha reconocido su propia voz” (Borges, 1967: 8). Los poemas de Borges son allí impensables, en verdad, sin los de Lugones, que son a su vez impensables sin los de Darío. La interpósita persona que sugiere Osvaldo Lamborghini historiza así el lugar de Rubén Darío en una historia del ritmo para la poesía argentina y en esos años ochenta en los que leía piadosamente los poemas idiotas, escribe al mismo tiempo en el ritmo idiota de una locuela, una irrigación de palabras ritmadas, rimadas con una métrica en esquirlas de “La Divertidísima Canción del Diante” (Lamborghini, 2004: 252-253), como se lee en el comienzo del primer esbozo:

Vué
Vuélvese el idiota
y pasa
y no pasa

(anda, nada)
 y es lo mismo
 de lo mismo
 aquí en la laguna
 (y es como un sismo)
 pajas
 repajas
 desierto
 Tierra
 Adentro
 y no tira
 el faso negro
 y así va
 y fracasa
 hasta la pá
 sión más Gainza

Lamborghini debe llamar “Canción” a ese texto rítmico que es a la vez un feroz sarcasmo del ritmo. Pero en esa irrisión existe algo repetido, algo que retorna como lo olvidado. Lamborghini lo escribe en cursiva en el final del segundo esbozo:

*Pero recuerdo
 lejanamente
 los dichos de la dicha
 el juego cantado
 (cantado) de las palabras:*

Después de los dos puntos con que finaliza ese último verso no hay nada, no hay vocablos, no hay sentido. Un hiato se abre, una interrupción, una pausa. Lo que falta allí es aquello del ritmo que fue extraviado para siempre, allí donde se recuerda el juego cantado.

Rama se preguntaba en el principio de aquel ensayo extraordinario que prologaba la edición de la *Poesía* de Darío para la Biblioteca Ayacucho: “¿Por qué sigue vivo? ¿Por qué, abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena?” y en el último capítulo del prólogo se dedicaba al fundamento de ese canto de voz plena: el gran sol de la eterna armonía (Darío, 1985: IX). La Armonía fue para Darío lo que la Idea para Mallarmé: la noción que sustenta la semiosis poética. La ideación mallarmeana –las “subdivisiones prismáticas de la Idea”– abrió el camino para el despliegue materialista del poema en “*Un coup de dés*” (“Una tirada de dados”), publicado en 1897 en la revista *Cosmopolis*, tal como lo prefiguró Walter Benjamin cuando afirmó en *Calle de mano única* (*Einbahnstrasse*, 1926) que Mallarmé había incluido en un poema por primera vez las tensiones gráficas de las publicidades en la tipografía (Benjamin, 2014: 65-66). Augusto de Campos, décadas después, advirtió en ese poema la convergencia de la estructura y el ideograma, cuyo despliegue espacial y visual abría futuras experiencias estéticas como las de Apollinaire, Pound, Joyce o e. e. cummings (Campos, 2010: 23-29). La Armonía en Darío ya surge como noción central en *Prosas profanas*, publicado en 1896, un año antes de “*Un coup de dés*”, y fundamenta toda la revolución rítmica que va a transformar para siempre la poesía en lengua española.

Recordamos lo evidente, lo que está allí desde un principio, lo que parece una incesante repetición, pero hay que retornar a 1896 y advertir que en la prosodia del verso castellano ese libro sonaba con una perfección cuya extrañeza lo tornaba un lenguaje con algo de suprahumano y de extranjero. En su ensayo sobre Darío, de 1899, José

Enrique Rodó advertía que la crítica no se había detenido en la versificación y la forma del libro. Censuraba aquello que magnificaba la revolución rítmica de Darío: transformar aun la prosa, mientras exaltaba las nuevas formas estróficas, tanto la alteración del ritmo sintáctico y de las pausas del sentido con la musicalidad del verso, como las disonancias inesperadas de la métrica. La variabilidad y soltura del verso significaba traer a los viejos huesos del verso castellano –decía Rodó– “las innovaciones con que las modernísimas escuelas francesas han aguzado y perfeccionado el sentido de la forma” (Rodó, 1899: 74). Pero no, advertía, con la afirmación paradójica de Mallarmé que consideraba irrelevante la distinción entre prosa y verso o con la adopción del “*vers-librisme*” francés contemporáneo. Lo que Rodó censuraba era lo que la revolución rítmica de Darío y el modernismo abría, ya sea interpretada como exaltación y clausura ante la irrupción de la vanguardia. O bien leer a Darío como quería Rama, como la del cisne wagneriano que entona su mejor canto en el momento de su muerte, o leerlo como una apertura que en su propio dinamismo dialéctico deriva hacia las rupturas del siglo XX; o bien leer a Darío a partir de la paradójica *boutade* borgeana que afirmaba “la obra de los poetas de *Martín Fierro* o *Proa* (...) está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario [sentimental]*, de Lugones”.¹ El ritmo de esa lengua poética se revelaba formulada desde otro lugar, por ejemplo desde la voz fuerte de Hugo o la voz ambigua de Verlaine, que Darío había releído bajo la forma mejor: en sus poemas.

Pero también había leído a Lautréamont y a Rimbaud y conocía entonces esa lava deletérea de la modernidad que él mismo había desatado: a Lautréamont lo incluye en *Los raros*, de 1896. Allí afirma que desconoce su nombre real, que es montevidiano, que “escribió un libro que sería único si no existiesen las prosas de Rimbaud” y que no aconseja a la juventud que abrevie “esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones” (Darío, 2011: 203). A Rimbaud se refiere en dos largas crónicas escritas desde París para *La Nación* entre marzo y abril de 1913, donde reseña la biografía crítica sobre Rimbaud aparecida en Italia, en 1911: *Arthur Rimbaud*, de Ardengo Soffici.² Darío ya conoce los textos de Delahaye, de Izambard y de Paterne Berrichon –por lo tanto conoce la carta del vidente, el soneto de la vocales, que cita, el “Barco ebrio”, *Las Iluminaciones* y, tal como llama a *Une saison en enfer*, *La Estación en el infierno*. Sugiere que Rimbaud va más allá de donde él mismo había llegado de un modo indirecto, cuando exalta los ecos rítmicos de Hugo, de Verlaine y de Mallarmé en un fragmento de “*Les reparties de Nina*” (“Las réplicas de Nina”), que cita parcialmente. Darío cita en francés pero traduce el soneto “*Ma bohème (Fantaisie)*” (“Mi bohemia”) cuando descubre, con su comentador, que la poesía de Rimbaud se transforma, adquiere “una nueva manera” cuando se pone en movimiento, es decir, cuando comienza el nomadismo rimbaldiano. Esa intuición entre ritmo y movimiento no le es ajena a Darío, que así traduce el poema de Rimbaud:

Yo me iba, los puños en mis bolsillos rotos
mi gabán también se volvía ideal:
iba bajo el cielo, Musa, y era tu vasallo.
“¡Oh, lalá!” qué de amores espléndidos he soñado!

Mi único pantalón tenía un ancho agujero,
–Pulgarcillo soñador, yo desgranaba en camino
rimas. Mi posada estaba en la Gran Orsa.
–Mis estrellas en el cielo tenían un dulce fru-fru;

y yo las escuchaba, sentado en la orilla de los caminos,
esas buenas noches de setiembre y sentía gotas
de rocío en mi frente, como un vino de vigor;

1. Jorge Luis Borges, “Las ‘nuevas generaciones’ literarias”, en *El Hogar*, a. 33, n.º 1428, Buenos Aires, 26 de febrero de 1937 (en Borges, 1955).

2. Rubén Darío, Un nuevo libro sobre Arthur Rimbaud, crónica escrita en París en marzo de 1913 y publicada en dos partes: la primera en *La Nación*, Buenos Aires, 15 de abril de 1913, p. 7 y la segunda en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de abril de 1913, p. 8. La crónica fue recopilada por Pedro Luis Barcia en Darío, 1968: 308-316. Todas las citas de la crónica pertenecen a esta edición. La biografía de Ardengo Soffici, al cuidado de François Livi, fue reeditada (Soffici, 2002).

donde, rimando en medio de las sombras fantásticas
 como liras, yo estiraba los elásticos
 de mis zapatos heridos, un pie contra mi corazón.

Y agrega luego: “Claro está que comprenderéis la imposibilidad de dar una idea completa de los versos con mi tentativa de transposición”. La adhesión de Darío, que también era un nómada, llega hasta allí y luego viene la extrañeza: “*Las iluminaciones*, poema en prosa, de una inaudita concepción y más que inaudita factura. Yo confieso que hay cosas que no comprendo en absoluto sino en sentido de sugestión musical. En veces se cree, vislumbrar el genio –y cosa bien natural–, no se asombra uno mucho, por lo tanto, en otras ocasiones, de pensar en la locura...”. Pero Darío sabe que la poesía de Rimbaud es extraordinaria, desbocada, hermética, relampagueante, desconcertante; sabe que su venerado Verlaine encuentra a ese otro yo diabólico en Rimbaud y que sin ese escándalo, sin ese contacto –que se apresura luego a llamar una “famosa situación equívoca” en que unos afirmaran un gran rebajamiento moral y otros lo niegan y ponen todo a cuenta de la literatura–, sin Rimbaud, Verlaine “con toda su poesía ultrafina y deliciosa tenía el alma de un burgués, de un funcionario, y habría pasado su vida entre su chata familia y su oficina municipal”.

Darío sabía en 1913 que en el ritmo del poema el cuerpo se abría a la pérdida, al gasto, pero no podía señalarlo sino como desgarramiento y locura. La Harmonía ha desatado el hiato, el intervalo pero debe sostenerla hasta el fin, aunque el cuerpo mismo se le vaya en la deriva de su propio exceso, el orden en la turbulencia. No hay ritmo sin cuerpo, no hay Harmonía sin *soma*. Lo supo cuando lo percibió en la danza de Isadora Duncan. La lectura de “Miss Isadora Duncan”, crónica de 1903, ilumina la poética del cuerpo en el ritmo, lo apolíneo y lo dionisiaco como dicotomía de la modernidad en *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche –como también, para nombrar una oposición dariana, la diada de lo pitagórico y lo órfico– y ese cruce de algo irreductible en el seno de la mercancía y el orden burgués:

Canta, ¡oh musa!, a Isadora, la de los pies desnudos, y sus danzas ultramodernas de puro arcaicas, y sus piernas de Diana, y las músicas antiguas que acompañan las danzas, y los veinticinco francos que hacían pagar en el teatro Sarah Bernhardt por una butaca. Pues es en realidad digna de mucho entusiasmo esa rítmica yanqui que hace poesía y arte con la gracia de su cuerpo, ninfa, sacerdotisa y musa ella misma, en un impudor primitivo y sencillo, digna de las selvas sagradas y de las paganas fiestas, (...) lo viene del país poderoso en donde, si hay gigantes Morganes y Rockefellers, surgen hadas Loies e Isadoras (...) hace pensar en el inevitable Nietzsche, catedrático de gozo dionisiaco, que mira en el baile la mayor manifestación de la libertad de la vida, como una acción enérgica y sublime. La danza para miss Isadora no debe tener ningún artificio y debe ser nada más que una transposición o concentración del ritmo universal en el ritmo más humano. Más que danza, la suya es mimica; es la animación de la escultura femenina. (...) Para miss Duncan no es precisa la música, o la música, en el sentido helénico, está en ella misma, la música silenciosa de sus gestos. La danza, según su teoría, se ritma por la música pitagórica, y el ritmo de las esferas, el ritmo de todo lo existente, se resume en su propio rítmico movimiento, al impulso musical de su espíritu. (Darío, 1918: 159-166)

¿No son acaso los ritmos kinésicos y orales, previos a la adquisición del lenguaje, donde se perciben aquellos movimientos primarios y arcaicos de la corporalidad, las huellas que Julia Kristeva denominó *semióticas*? Llama así a esas cantidades discretas de energías que recorren el cuerpo del que será sujeto y que se disponen luego según las restricciones de un orden predeterminado, el orden social y familiar. Inspirada en una noción platónica, Kristeva habla de la *khora* semiótica. Pero con ello se refiere a esos ritmos oralizantes, disruptivos, que modifican y distorsionan el orden simbólico de la lengua.

Allí Kristeva retoma el ensayo de Mallarmé, “El Misterio en las letras” (“Le Mystère dans les lettres”, 1896): “indiferente al lenguaje, enigmático y femenino, este espacio subyacente al escrito es rítmico, desencadenado, irreductible a su traducción verbal inteligible; es musical, anterior al juicio, pero garantizado por la sintaxis” escribió Kristeva (1974: 29).³ El salto conceptual es veloz, pero las derivaciones de la misma noción recorren aquí y allá la teoría moderna. Ese pasaje de la poesía a la danza y de la danza al poema, a través del ritmo, se hallaba ya en Nietzsche, en Mallarmé y en el Valéry de El alma y la danza (*L'âme et la danse*, 1921), que releían la tradición griega. Ya sea como surgimiento fluido de la otredad sagrada en el seno del mundo humano, como presencia de un instante sublime que altera la continuidad temporal, como huella semiótica que desbarata el orden lingüístico, como manifestación de lo dionisiaco, hablamos en todos los casos de una fuerza que altera cierto orden prefijado. Hablamos también de una impronta ineludible en su manifestación concreta: la del sujeto, el cuerpo de un sujeto hablante. En el poema, como ninfa que danza, un sujeto imaginario escande el *corpus* lingüístico con las huellas arcaicas de una energía corporal.⁴

Eso que en el diálogo “Nuestro Rubén Darío” (aparecido en la revista Mundo Nuevo en 1967) Sarduy llamaba “la retórica de la erótica”.⁵ Sarduy sabe que en la poética de la analogía universal el mundo es un sistema de signos en el cual tout se tient, todo concuerda en su música, todo ritma: el mundo, como quería Baudelaire, es un bosque de símbolos donde todo se corresponde. Y el poema es una metonimia del Texto Universal, pero también el cuerpo se halla implicado en su ritmo, porque el ritmo mismo proviene de ese movimiento. Escribe Sarduy: “Si Darío lee el mundo como un texto, hace intervenir su propio cuerpo en ese texto, es decir, que el cuerpo es también una palabra, es también una parte del texto, y entonces, como tenemos en la lectura lo somático, también tenemos lo erótico. Y aquí yo creo que tocaríamos una noción capital en Darío: la Retórica es una Erótica”.

En su *Crítica del ritmo. Antropología histórica del lenguaje*, Henri Meschonnic asumió completamente el primado de esa forma. Allí distingue la teoría del verso como teoría abstracta del ritmo, donde la poesía es estudiada desde la métrica y la rima. Teoría descriptiva, cuantitativa, combinatoria, secuencial y jerarquizada. Pero como afirmaba Mallarmé, todo ritmo supone el metro, aunque el metro no es todo el ritmo. Meschonnic señala que la métrica vincula la poesía a una teoría lingüística, pero el ritmo compete a una teoría del discurso. El ritmo, observa, es el significante mayor y se vincula menos con el uso

lingüístico, que con la actividad de sujetos hablantes en el seno de una historia y de una cultura. El ritmo es una configuración del sujeto en el discurso, pero corresponde a lo imprevisible, a una inscripción singular del sujeto en la historia (Meschonnic, 1982). Por ello no sería la métrica plural de Darío lo que conlleva su actualidad, sino la superlativa exploración rítmica de su escritura que halla en su despliegue la irrupción del cuerpo.

Darío reproduce en la crónica sobre Isadora Duncan la diferencia que había establecido en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*, escrito un año después de aquel texto, en 1904. Como bien señaló Sylvia Molloy, ese poema dedicado a Rodó fue escrito asimismo como una respuesta al texto de Rodó sobre Darío (Molloy, 1988: 30-42). Porque, como dice en una carta a Jiménez escrita en 1904: “por primera vez se ve lo que Rodó no encontró en *Prosas profanas*, el hombre que siente”. Lo que Rodó no encontró es el cuerpo y no pudo discernir en el ritmo la significancia, eso que se halla atravesado en el forma del movimiento que el cuerpo dispone en la danza, la animación de la escultura como orden corporal, la armonía que resulta de la alterancia de lo agudo y de lo grave, las actitudes corporales combinadas con lo que se llama *rythmós*.⁶

3. La traducción es mía. El texto de Mallarmé, publicado originalmente en *La Revue Blanche*, septiembre de 1896, está recopilado en *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897.

4. Desarrollo las nociones de este párrafo en Monteleone, 2004: 249-271.

5. El texto puede ser leído en la sección Conversaciones de este número especial de *Zama*.

6. En su ensayo La noción de ritmo en su expresión lingüística Émile Benveniste despeja la diferencia entre los vocablos griegos *skhema* y *rythmós* y se remonta a sus primeras inscripciones en los autores jónicos. Concluye entonces que *rythmós* desde su origen hasta el período ático nunca significa ritmo en el sentido, por ejemplo, del movimiento regular de las olas, sino a la forma alcanzada en un instante, la forma asumida en el movimiento. *Skhema*, en cambio, se refiere a una forma fija pero ya realizada. El *rythmós* es la forma improvisada y modificable que alcanza una súbita inmovilidad. Disposición, que acuerda con una representación del universo donde el movimiento se define como fluencia (Benveniste, 1966: 327-335). El ritmo consiste en una combinación alternada y armónica, una escansión en el movimiento de las actitudes corporales que se fija en un instante, en suma: su forma. Puede hallarse ritmo, entonces, en el baile, en los pasos, en la dicción, en todo aquello que es sucesivo y se configura. El ritmo es, así, la configuración de elementos ordenados en la duración. Transparece en el ritmo, por ejemplo, la fluencia y la forma del movimiento de la danza. Esa figura reconoce Darío en Isadora Duncan o en la bailarina del poema La bailarina de los pies desnudos (que sin duda alude a ella, pues su crónica comenzaba: Canta, ¡oh Musa!, a Isadora, la de los pies desnudos y Juan Ramón Jiménez, en carta de 1903, le recomienda verla en París y la llama la bailarina yankee-arcaica de los pies desnudos”), texto fechado “[1903-1907] (la fecha de su conocimiento de Isadora y luego de la publicación del poema) y recopilado en *El canto errante*, de 1907, que comienza: Iba en un paso rítmico y felino / a avances dulces, ágiles o rudos / con algo de animal o de divino / la bailarina de los pies desnudos” (Darío, 1985: 334).

7. En adelante todas las citas de poemas de Rubén Darío pertenecen a esta edición y sólo se indica número de página.

En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.(1985: 245)⁷

El alma ideal encarna y en dicha encarnación la Harmonía misma se manifiesta y comienza a hablar, a volverse voz, la poesía “mía en mí” que es menos una redundancia que una duplicidad. Y al hacerlo se desata en la oralidad la extrañeza misma de un ritmo que parece una lengua extranjera, como aquellos versos de “El reino interior” que hay que traducir en el poema mismo: “Se ven extrañas flores / de la flora gloriosa de los cuentos azules, / y entre las ramas encantadas, papemores / cuyo canto extasiara de amor a los bulbules. / (*Papemor*: ave rara; *Bulbules*: ruiseñores)” (225). Esa oralidad que busca sus propios prosaísmos como en la “Epístola” dedicada a la señora de Leopoldo Lugones o sus léxicos extranjeros: “*Madame Lugones, j'ai comencé ces vers / en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers... / ¡Así empecé, en Francés, pensando en Rodenbach / cuando hice hacia el Brasil una fuga de... Bach!*”(344). Esa oralidad que escribe versos con ecos, la misma que en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* le hace escribir: “¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid cómico y los libretistas del género chico?” (1985: 243). La misma imagen de Isadora Duncan, gracia danzante, antigua griega de carne viva, que le hace llegar a los labios de Darío cuando ve la performance una invocación, como si de pronto ante el *eros* desplegado del cuerpo rítmico comenzara el poeta a hablar en lenguas, en una alteridad de la lengua que lo lleva a otra parte –en el lugar propio de la modernidad, donde confluyen, lo dijo Baudelaire, lo actual y lo eterno–, el anacronismo del presente en la voz de Darío que nombra allí mismo lo que *ha sido*: “Yo de mí diré que ante la sugerente performance sentí venir a mis labios la lírica invocación (...) E Isadora ha sido para mí Aglae, Eufrosina, Talía y Eco, siendo la misma Terpsícore; y por ella he creído ver la victoria de Asópico de Orcómenes, niño vencedor de la carrera del estadio, y las danzas que lo celebran, y la divina Héléade, con su sol de miel y su aire de amor”.

Pero lo sensitivo del cuerpo que en el ritmo irrumpe como alternancia deriva en alteridad. Aquel yo duplicado de *Cantos de vida y esperanza* “Yo soy aquel que ayer nomás decía” no es el “yo es otro” de Rimbaud, pero es un yo que quiere ser otro, el combate del dos en mí mismo. En el poema “En las constelaciones” la Harmonía pitagórica, que manifiesta el orden, se rasga con el orfismo que equivale, como lo ha leído en *Los grandes iniciados* (*Les grands initiés*, 1889), de Edouard Schuré, “la noche santa consagrada por Orfeo a los misterios de Dionisos” (Schuré, 1921). Esa vibración de la dualidad, ese querer ser otro, esa herida del sujeto corporal anuncia la pérdida de la individuación. Darío escribe en la conciencia moderna del tiempo que había inaugurado Nietzsche, que retorna a lo arcaico para descentrar la conciencia de la ilustración y llevarla a una experiencia donde el sujeto se halla en la otredad de la razón instrumental, el filisteísmo burgués: “la subjetividad descentrada, liberada de todas las limitaciones del conocimiento y la actividad racional con arreglo a fines, de todos los imperativos de lo útil y de la moral” (Habermas, 2008: 140). Solo el arte moderno, tal como fue el modernismo, puede conectarse con la alteridad, las fuentes arcaicas de la integración social que parecen haberse disecado en la modernidad. Así en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche descubre la paradoja del lírico como *artista dionisiaco*: “él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de lo Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*” (Nietzsche, 1991: 63). En esa órbita puede leerse un poema como “En las constelaciones” de Darío, que releo y cuestiona la unidad manifiesta en “Ama tu ritmo” que

decía “al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones” (236). El poema está fechado así: “[Océano Atlántico, abril de 1908]. Es decir, fue escrito en alta mar ¿acaso sugerido por la contemplación del cielo estrellado junto al recuerdo de “Ama tu ritmo”? Al comienzo del nuevo siglo Darío escribió:

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo:
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.

Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;
que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía.

Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
en que ganado el premio, siempre quiero ser otro,
y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios.(449)

¿Por qué no leer a nuestro Darío en el ritmo de una glosolalia, leerlo como lo leía Osvaldo Lamborghini, Darío después de la lengua inventada de Artaud, el ritmo de un cuerpo despedazado y fragmentado –como el cerebro de Darío que quería ser examinado para verificar su genio– que suturamos una y otra vez? ¿Por qué no leer el ritmo en la esquirla, el ritmo dariano como una significancia olvidados el sentido, el metro, el anacronismo o, mejor, el anacronismo como tiempo superpuesto, como irrupción en la temporalidad? “Hay que ser fiel a sí mismo / O seguir alado? / Yo me inspiré en el modernismo / Menos inspirado” (2004: 509) escribía Osvaldo Lamborghini, lector de Darío, en 1985. Y también: “Rimar tristemente / porque no hay otro modo / Es el codo / con codo / al ritmo del batiente” (486). Ese ritmo peculiar, que se declara “enemigo del Canto” y donde “toda rima ofende”, esa poesía de “prosa cortada”, que no significa otra cosa que un verso tajeado, la lengua se somete a síncopas y cortes, se vuelve ingeniosa o sabia o cómica y luego acaba por ser también el cuento contado por un idiota, asocia libremente, obra por adición y saturación en el flujo espontáneo de las palabras, como una incesante habladuría que roza la glosolalia. Como si el poeta se tornara un idiota, como Artaud le Momo, que hablaba en lenguas inventadas sin sentido pero con significancia: el sentido en cuanto es producido sensorialmente.

“Un poema corre el riesgo siempre de no tener sentido, y no sería nada sin ese riesgo”, escribió Derrida (1969: 101). Leer a Darío sin sentido, leerlo como glosolalia, en el puro ritmo que vuelve en el desgarramiento del cuerpo tajeado de la rima de la canción de Lamborghini. Darío escribió así el poema “Mía”, fechado en 1895-6 (158):

Mía: así te llamas.
¿Qué más armonía?
Mía: luz del día;
mía: rosas, llamas.

¿Qué aroma derramas
en el alma mía
si sé que me amas!
¡Oh mía, oh mía!

Tu sexo fundiste
con mi sexo fuerte,
fundiendo dos bronce.

Yo triste tú triste...
No has de ser entonces
mía hasta la muerte

Y Osvaldo Lamborghini escribe en “La divertidísima canción del Diantre” (2004: 230-231):

Oh Moa Mía
qué perrería
todo, loquita
todo lo qui da

¡y liquida!

hasta la vida repugnante
oh divertidísima
Canción del Diantre
una sopa, Sam,
una sopa Sam,
atrás atrás
para atrás un paso más
¡oh diver Khan!

¡del Dián!

Y: -¡Alto, parlante!-

y adelante
anhelante
vacuno umbrío
otro brío
más y más en el cuadro
oh Mía
Moa que perrería

¡lo que es lo quita madre!

(perfecto -¡silencio!- ahora ladre)

Bibliografía

- » Benjamin, W. (2014). “Censor jurado de libros”. En *Calle de mano única*. Edición de Jorge Monteleone. Buenos Aires, El cuenco de plata, 65-66.
- » Benveniste, É. (1966). “*La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique*”. En *Problèmes de linguistique générale*. París, Gallimard, 327-335.
- » Borges, J. L. (1930). *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Manuel Gleizer.
- » ——— (1955). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Troquel.
- » ——— (1967). *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 8.
- » Darío, R. (1918), “Miss Isadora Duncan”. En *Opiniones. Obras Completas*, X, Madrid, Mundo Latino, 159-166.
- » ——— (1968). *Escritos dispersos de Rubén Darío*, I. Recopilación de Pedro Luis Barcia. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- » ——— (1985). *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » ——— (2011). “El conde de Lautréamont”. En *Los raros*, Buenos Aires, Losada.
- » de Campos, A., de Campos, H. y Pignatari, D. (2010). *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva.
- » Derrida, J. (1969). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- » Habermas, J. (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires, Katz Editores.
- » Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París, Seuil.
- » Lamborghini, O. (2004). *Poemas 1969-1985*. Edición de César Aira. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. París, Verdier.
- » Molloy, S. (1988). “Ser y decir en Darío: el poema liminar a *Cantos de vida y esperanza*”. En *Texto Crítico*, 14. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- » Nietzsche, F. (1991). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial.
- » Monteleone, J. (2004). “Ritmo, sujeto, poema”. En *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, a. 13, n° 16. Mar del Plata, Facultad de Humanidades, 249-271.
- » Nietzsche, F. (1991): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial.
- » Rodó, J. E. (1899). *Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes.
- » Schuré, É. (1921). *Les grands initiés: esquisse de l'histoire secrète des religions: Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*. París, Perrin et Cie. Disponible en Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k370306>> (consulta: 27-03-2017).
- » Soffici, A. (2002). *Arthur Rimbaud*. Roma, Vallecchi.
- » Strafacce, R. (2008). *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.

