

RITMO Y SENTIDO EN  
*CANCIÓN DE OTOÑO EN PRIMAVERA*

Junto con las composiciones más permanentes de la poesía en lengua española, la *Canción de otoño en primavera* de Rubén Darío ha entrado a formar parte del caudal literario más divulgado en el mundo hispánico. ¿Cómo escapar a la tentación de preguntarse cuál sea el secreto de la magia de tan trillados versos, ya que ni en el fondo ni en la forma son particularmente sencillos ni castizos, ni fácilmente sentimentales?

El fondo del poema, las actitudes de Darío respecto al amor, el paso del tiempo, los dualismos del alma, angustias e ilusiones, son empleados en *Canción de otoño en primavera* en una síntesis de técnica madura que, como todos los críticos conocen, ha alcanzado su cenit poético en la colección donde la *Canción* está incluida, *Cantos de vida y esperanza*. La temática toda de Rubén Darío, los posibles orígenes de los modelos literarios o situaciones vitales que fueron su inspiración, es lo que la crítica ha estudiado más minuciosamente. Pedro Salinas y Arturo Marasso son los que se acercan con más atención a la *Canción de otoño*. Marasso, con un breve pero acertado bosquejo del orden en que ésta llamada 'elegía de la juventud' se desarrolla<sup>1</sup>; Salinas, con una fina valoración del momento temporal desde el cual el poeta lamenta la juventud perdida. Salinas percibe exactamente que el canto no es de melancolía de lo ya perdido, sino de la inexorabilidad de tener que perder la juventud en un futuro inminente<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> ARTURO R. MARASSO, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, 1954, pág. 228.

<sup>2</sup> PEDRO SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948, pág. 149.

Primera nota sugestiva de *Canción de otoño*: ser un llamado a priori, terror prematuro, didáctica tradicional en la poesía hispánica. La novedad del paradójico título, el detalle exótico y la referencia culta encierran una posición básica que será dramática para todo lector. Tal vez sea ésta la razón inicial de la popularidad de esta composición de Darío.

La segunda y más escondida calidad de *Canción de otoño* es la trabazón rítmica y melódica a la que están sujetos los elementos que la forman. A este punto trata de referirse el presente comentario; es el aspecto menos considerado en los estudios de la poesía de Rubén Darío<sup>3</sup>.

El ritmo actúa en este poema rubeniano con una dual y máxima eficacia de sintetización y matización del sentimiento. Son diecisiete estrofas, cuartetos eneasílabos, en los cuales el primero, quinto, noveno, décimotercero y decimoséptimo repiten idénticamente el tema. Entre estas estrofas temáticas los cuatro intervalos que quedan, de tres estrofas cada uno, van estableciendo una progresión cada vez más tensa y trascendental de la idea: 1) experiencia cándida del amor, 2) pasión perturbadora, 3) pasión trascendental, 4) frustración sentimental. A su vez, dentro de cada uno de estos intervalos de tres cuartetos existe también un orden intensificativo, de las imágenes y de la emoción.

Las rimas en los cuartetos son de tipo cruzado, como serventesios. Además, todos los cuartetos, con excepción del sexto y el séptimo, mantienen rima aguda en el segundo y en el cuarto versos. El sexto cuarteto invierte el orden; coloca las rimas agudas en el primero y tercer versos. El séptimo cuarteto carece de rimas agudas. Con las rimas agudas en el segundo y cuarto versos de cada cuarteto un fuerte ritmo acentual se suma al ritmo melódico de las cadencias. Porque otro elemento que añade sus efectos rítmicos a los ya enumerados es, precisamente, la pura estructura sintáctica de cada estrofa. Con re-

<sup>3</sup> TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Ritmo y armonía en los versos de Darío*, en *La Torre*, año XV, núms. 55-56, enero-junio 1967, págs. 49-69. Contiene un índice de metros y estrofas empleados por Rubén Darío. Para otros estudios de métrica ver H. C. WOODBRIDGE, *Rubén Darío: A Critical Bibliography*, en *Hispania*, vol. LI, núm. 1, marzo, de 1968, pág. 101.

gularidad casi absoluta cada cuarteto incluye dos frases o un pensamiento dividido en dos miembros iguales, donde la pausa principal ocurre en el centro del cuarteto. Así alternan con precisión por todo el poema a intervalos de dos versos, anticadencias y cadencias; versos impares, anticadencias; versos pares, cadencias: “Mas a pesar del tiempo terco ↵ mi sed de amor no tiene fin ↵ con el cabello gris me acerco ↵ a los rosales del jardín ↵”.

Es de sumo interés observar en el manuscrito de *Canción de otoño*, que se conserva en la Academia Española de la Lengua<sup>4</sup>, cómo Darío establece sin vacilaciones desde el principio la distribución sintáctica de la frase dentro del ritmo de los versos. Tampoco se ve en el manuscrito cambio importante en los conceptos usados; es extraordinariamente reducido el número de tachaduras en las estrofas conservadas. Los cambios se refieren principalmente a sustituciones menores de carácter léxico: *duelo* por *pena* (estrofa 2), “no *pensé*” por “no *creía*” (es. 6), *gasa* por *lumbre* (es. 7), *busqué* por *esperé* (es. 15), o algún cambio verbal mínimo como “ya te vas” por “te fuiste” (es. 1). Lo único que sí sorprende encontrar al cotejar la reproducción fotográfica del original con las ediciones de *Canción de otoño* consultadas es que el verso “falto de luz faltó de fe” (es. 8) no se ajusta al manuscrito de Rubén Darío. En éste, con pleno sentido lógico, puesto que es mujer la que, carente de luz y de fe, mata el ensueño-infante del poeta, se lee claramente “falta de luz falta de fe”. La fotografía del manuscrito no deja lugar a dudas; las futuras ediciones de la poesía rubeniana tendrán que corregir, o comentar, esta importante discrepancia.

En un ritmo tan regularmente ceñido a los movimientos del pensamiento, como se venía diciendo, resulta un fenómeno excepcional en *Canción de otoño* el encabalgamiento, aunque como recurso poético fuera tan frecuente en el Modernismo en general. Los dos casos de encabalgamiento en el poema —“celestes / historia” (es. 2), “y más / halagadora”

<sup>4</sup> *Seminario Archivo Rubén Darío*, Madrid, 1963, núm. 7, págs. 17-23.

(es. 6)<sup>5</sup> — tienen la virtud, como la de todas las excepciones rítmicas que la *Canción* contiene, de poner de relieve la tentativa valoración poética que el autor vierte en los vocablos, como si los conceptos no satisficiesen por sí solos las necesidades poéticas del significado que les quiere dar Darío.

Otro elemento rítmico de *Canción de otoño* que hay que enlazar con los anteriores es la correlación por oposición y contraste que aparece con insistencia en todas las estrofas: *dulzura-amargura, alba pura-cabellera oscura, ternura-violenta, pureza-bacante, ilusión-decepción, juventud-vejez*. La correlación en esta abundancia establece asimismo un vaivén a intervalos iguales, un matizado zigzagante de la idea que suaviza y da gracia al fijo esquema sintáctico y melódico de los cuartetos.

La estrofa temática, repetida cinco veces en la *Canción* — “Juventud divino tesoro...” —, sintetiza al máximo todos los ritmos formales y sentimentales mencionados. Con ella se plantea la composición, se recapitulan periódicamente sus propuestas poéticas y se le da fin al tema.

Pero el fin propiamente de *Canción de otoño* no llega en realidad hasta que el poeta no enfrenta el análisis de sus decepciones con el verso suelto final: “Mas es mía el alba de oro”. En esta exclamación optimista Darío condensa una última contraposición que completa y de verdad cierra la oscilación rítmica formal y mental de la *Canción*. Para ello elige un verso que por varias razones requiere ser considerado dactílico de diez sílabas, enfático, adecuado a la afirmación exclamativa, y de medida y movimiento bien distintos de los que representan los eneasílabos que le preceden.

Es este último verso de *Canción de otoño* un buen ejemplo de la agudeza con que Darío siente los elementos lingüísticos que el idioma pone a su disposición. Si el lector no posee la misma percepción rítmica del poeta tendrá que analizar todos los aspectos del verso antes de decidir un estilo de lectura.

<sup>5</sup> Se cita por la edición de las *Poesías completas* de RUBÉN DARÍO, hecha por Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 743-745.

Octosílabo trocaico:

Mas es mía    el álba de    óro.

Eneasílabo mixto A:

Mas es mía    el álba de óro.

Decasílabo dactílico:

Mas es mía el álba de óro.

Cada una de estas lecturas, por efecto de su medida, marca un ritmo distinto a la frase; cada ritmo, a su vez, imprime a la idea un matiz sentimental diferente. Por estar en versos eneasílabos el cuerpo de la composición, una lectura rápida del verso final puede aceptarlo literalmente como eneasílabo. Son razones de orden estilístico las que, teniendo en cuenta la posición particular de este verso y los conceptos que usa en relación con el resto del poema, hacen pensar que el poeta lo sintiera como decasílabo dactílico para subrayar su contenido emocional.

Sin estrofa, como unidad independiente, este verso es un comentario sintético que necesita el refuerzo del énfasis para que la intención optimista y dinámica queden patentes en *mía, álba y oro*. La lengua destruye sinalefas donde pone énfasis. Ni el ritmo trocaico ni el mixto son particularmente definidores de declaraciones graves y apasionadas; la lengua encuentra estas cualidades en el ritmo dactílico. Himnos y canciones patrióticas emplean el ritmo dactílico, y en versos decasílabos precisamente.

No pudo escapar a la sensibilidad de Darío la clara adecuación rítmica y sentimental de un decasílabo dactílico a la nota apasionadamente optimista con que deseaba cerrar la *Canción de otoño*. Admitido que el ritmo y la idea se hermanan estrechamente en la poesía rubeniana, no debe sorprender cualquier desviación métrica donde el poeta introduce un fuerte cambio sentimental.

Es sin duda en los pormenores de la elaboración métrica de *Canción de otoño en primavera* en donde se puede observar aún más íntimamente el sutil y mágico atractivo del poema.

Ya se ha dicho que, con la excepción del decasílabo final, todos los versos de la *Canción* son de nueve sílabas. A Rubén Darío se le atribuye, como es bien sabido, la adopción y reintegro del verso eneasílabo en la poesía hispánica moderna. El verso eneasílabo, aunque de poco uso en español, no carecía de precedentes en la literatura peninsular: la jarchya núm. 9 de Juda Levy y el *Auto de los Reyes Magos* son los primeros ejemplos. El eneasílabo predomina en la versificación irregular de *Razón de amor* y de *Santa María Egipciaca*. El mismo metro usa Alfonso X en una Cantiga — “Senhora, por amor de Dios” — y la gaya ciencia lo empleó con bastante frecuencia en poesías cantadas de influencia gallega y provenzal. En el Renacimiento hay estribillos y letras de baile en eneasílabos polirrítmicos. El Siglo de Oro lo usa con frecuencia alternándolo con versos dactílicos de diez y doce sílabas. El siglo XVIII se preocupa de individualizar más los distintos tipos de este metro. El Romanticismo practica en particular el tipo dactílico<sup>6</sup>.

Recuérdense los tipos rítmicos del verso eneasílabo:

*Trocaico*. Acentos en cuarta, sexta y octava:

En el castiello frésca, linda.

*Dactílico*. Acentos en segunda, quinta y octava:

En váno busqué a la princéssa.

*Mixto A*. Acentos en tercera, quinta y octava:

Juventúd divíno tesóro.

*Mixto B*. Acentos en tercera, sexta y octava:

Cuando quiéro llorár no llóro.

*Mixto C*. Acentos en segunda, sexta y octava:

¿No vés en la estación de amóres<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> TOMÁS NAVARRO, *Métrica española*, Syracuse, New York, 1956.

<sup>7</sup> Ejemplo tomado de *Madrigal* de GUMERSINDO LAVERDE. Ver TOMÁS NAVARRO, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959, pág. 48.

En el total de la obra de Rubén Darío el eneasílabo aparece primero en *La canción de la noche en el mar* en *Poemas de adolescencia*, 1878-1881, para no reaparecer hasta *Cantos de vida y esperanza*, precisamente en *Canción de otoño en primavera*. Le siguieron el *Soneto de trece versos* y *Programa matinal* en la misma colección. A partir de este momento lo utiliza en todos los libros posteriores de una manera creciente y en composiciones tan importantes como *Santa Elena de Montenegro*, *El clavicordio de la abuela*, *Oda a Mitre* y en gran parte del *Canto a la Argentina*. Darío da nueva vitalidad al eneasílabo polirrítmico que había sido usado en la lírica popular medieval, haciendo que reingrese en la lengua con toda la riqueza de matización que corresponde a un verso plenamente elaborado, como había podido ver el poeta que había alcanzado a ser el endecasílabo francés<sup>8</sup>. Es de notar también que Darío pone en práctica el eneasílabo solamente cuando varios otros metros en el extenso repertorio de su obra habían sido ya dominados y depurados por su mano.

De los cinco tipos de eneasílabo indicados anteriormente el trocaico, con su ritmo regular, sereno, se presta a la enunciación sin vacilaciones de un pensamiento; el dactílico, de ritmo más lento y grave, subraya los conceptos enfáticamente. Los tipos mixtos, en las diversas combinaciones que ofrecen de las cláusulas rítmicas de los tipos puros anteriores, se prestan al matiz intermedio, analítico e íntimo.

En *Canción de otoño en primavera* entra en una alta proporción el eneasílabo trocaico (43,49%). Trocaico es el último verso del cuarteto temático "y a veces lloro sin querer". De las doce estrofas no temáticas, siete empiezan con eneasílabo trocaico, y cinco de estas estrofas están dominadas también por este tipo de eneasílabo, especialmente al final del poema cuando la intención de la composición se aclara y se concretan los conceptos.

Hay pocos eneasílabos dactílicos en *Canción de otoño*; cuatro, exactamente. Dada la fisonomía emocional de este

<sup>8</sup> ERWIN K. MAPES, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, París, 1925. Ver también TOMÁS NAVARRO, artículo citado, pág. 50.

ritmo hay que deducir que en la composición se huye del efecto dactílico porque Darío distinguía bien su carácter enérgico frente a la otra fuerza que se manifiesta más sutil y sinceramente a través de los acentos de intensidad y de las cadencias de la entonación. En el tono menor, de confesión, que domina en *Canción de otoño* los cuatro dactílicos — “historia de mi corazón” (es. 2), “la mira de su voluntad” (es. 11), “fantasmas de mi corazón” (es. 14), “en vano busqué a la princesa” (es. 15) — se destacan como momentos de recargada emoción, especialmente los dos últimos, cuya posición, uno al final de la décimocuarta estrofa y otro al principio de la décimoquinta, constituye el punto crítico de transición emocional del poema. Es donde el poeta abandona la enumeración de sus recuerdos y subraya un traslado definitivo del pensamiento al presente. En los dos ejemplos primeros, en cambio, la fuerza enfática del ritmo dactílico parece querer compensar la inadecuación entre frase y metro. “Historia de mi corazón” está en encabalgamiento con el verso anterior y no participa de la regularidad sintáctica que caracteriza a los demás versos del poema. “La mira de su voluntad” es una imagen débil para el concepto de ‘ambición’ que se trata de representar. Darío parece emplear el ritmo dactílico en estos dos casos para compensar y equilibrar el valor de dichos versos dentro del conjunto de *Canción de otoño en primavera*.

Los tipos mixtos del eneasílabo intervienen en la composición en proporción igual a la de los trocaicos. Se aplican sus ritmos flexibles a los versos de tono más sentimental y lírico de la *Canción*. La estrofa temática, con excepción del cuarto verso, es de tipos mixtos. En las estrofas de los intervalos, versos como “sonreía como una flor” (es. 3), “yo era tímido como un niño” (es. 4), “en sus brazos tomó mi ensueño” (es. 8) introducen las notas más ligeras de la lírica de las estrofas. En la décimosegunda estrofa, en la cual Darío reflexiona sentimental y vagarosamente sobre la experiencia amorosa, la totalidad de los versos del cuarteto son eneasílabos mixtos. El empleo de los eneasílabos trocaicos y de los mixtos en proporciones tan iguales añade otro elemento más de ritmo y equi-

librio entre la estructura formal y la sentimental de la composición.

Hay unos pocos versos en *Canción de otoño* cuya asociación con las variantes regulares del eneasílabo es discutible. Es, sin embargo, en estas irregularidades donde se pone más de manifiesto la constante y consciente — o acaso intuitiva — labor que hace Rubén Darío para fundir los ritmos con las necesidades sintácticas, léxicas y psicológicas de cada verso en la armonía total del poema. El acento de un tiempo marcado resalta sutilmente un cierto vocablo, su ausencia lo atenúa; con los tipos no regulares de eneasílabos el autor encuentra en esquemas rítmicos variables la forma de apoyar el matiz psicológico de algunos conceptos. Por ejemplo: "Ella, naturalmente, fue" (es. 4) podría ser *m i x t o B* (oo óoo óo óo), pero Darío hace pasar el apoyo del acento principal a la palabra *ella* que es la que lógicamente quiere subrayar. Se repite el caso con "Y lo mató, triste y pequeño" (es. 8). Cabe suponer la variante trocaica, disminuyendo el acento de la sílaba quinta 'tris-te' que tendría que agruparse con la sílaba cuarta, bajo el mismo apoyo acentual. El autor reconoce que la palabra *triste* necesita un acento y la destaca con el acento propio del tiempo intermedio del verso. En resumen, el poeta logra en *Canción* el más acabado y sutil empleo del eneasílabo polirrítmico, del cual hay que considerarle maestro.

Si se añadiera a todo lo dicho el orden de las rimas en este poema, el esquema completo de los acentos rítmicos, la distribución fonológica de sus sonidos y el valor relativo del léxico que emplea la composición, se iría reafirmando en cada caso la convicción de que Rubén Darío logró en *Canción de otoño en primavera* una absoluta fusión armónica y rítmica del tema y de la forma. Con ello también dio su autor permanencia en la sensibilidad del lector hispano a estos versos que con tanto acierto llamó 'canción'.

JOAQUINA NAVARRO.

Smith College,  
Northampton, Massachusetts.