

La noche en Novalis y en Rubén Darío: *Los himnos a la noche* y “Nocturno”

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
Universidad de Valladolid

Es nuestra intención en este trabajo realizar un estudio comparativo sobre el tema de la noche y los sentimientos que provoca en dos grandes poetas, el alemán Jorge Federico Felipe de Hardenberg (1772-1801), más conocido por Novalis, y el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Para ello, valiéndonos de las aportaciones suministradas por la Poética de lo imaginario, cotejaremos *Los Himnos a la noche* del poeta romántico alemán, escritos a partir de 1797 tras la muerte de su amada Sofía, con uno de los dos poemas que bajo el título de “Nocturno” fueron incluidos por Rubén Darío en su obra *Cantos de vida y esperanza* (1905)¹.

El “Nocturno” en cuestión es el siguiente:

Los que auscultásteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero rüido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados...

¹ Este poema de Rubén Darío, dedicado a Mariano de Cavia, junto al otro “Nocturno” del mismo libro (que comienza con el verso “Quiero expresar mi angustia en versos que abolida...”), se suma a la tradición de los tres “Nocturnos” de José Asunción Silva, el poeta colombiano que instauró una nueva estética en la América latina preludivando el Modernismo. Cfr. al respecto el comentario al “Nocturno” de Rubén Darío realizado por I. Paraíso en *El comentario de textos poéticos*, Júcar-Aceña, Gijón-Valladolid, 1988, pp. 77-90, al que remitimos en relación con los aspectos estilísticos y temáticos del poema.

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón².

Al comparar este poema con los más extensos *Himnos a la noche* de Novalis, se observa con claridad que Darío tuvo muy en cuenta la obra del autor alemán, muchas de cuyas ideas y expresiones tienen su equivalente en el "Nocturno". En el primero de los *Himnos*, tras reconocer las excelencias de la luz del día³, Novalis muestra sin embargo sus preferencias por la noche. En estos primeros versos de exaltación de las horas nocturnas se observan ya las primeras semejanzas con el poema de Darío. Así ocurre con el carácter *misterioso* que Novalis adjudica a la noche, o con las menciones al *mundo* y al *sonido del corazón*, que tienen su equivalente en el *silencio misterioso* del comienzo de la segunda estrofa del "Nocturno" y en las referencias al sonido del "corazón del mundo" de sus dos últimos versos:

Abwärts wend ich mich
Zu der heiligen, unaussprechlichen
Geheimnisvollen Nacht-
Fernab liegt die Welt
Wie versenkt in eine tiefe Gruft,
Wie wüst und einsam
Ihre Stelle!
Tiefe Wehmut
Wht in den Saiten der Brust.

² R. Darío, *Azul... Cánticos de vida y Esperanza*, ed. de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 250.

³ El primer *Himno* de Novalis comienza con los siguientes versos: "Welcher Lebendige/Sinnbegabte/Liebt nicht vor allen/Wundererscheinungen/Des verbreiteten Raums um ihn/Das allerfreuliche Licht-/Mit seien Strahlen und Wogen,/Seinen Farben,/Seiner milden Allgegenwart/Im Tage./[...] Wie ein König/Der irdischen Natur/Ruft es jede Kraft/Zu zahllosen Verwandlungen/Und seien Gegenwart allein/Offenbart die Wunderherrlichkeit/Des irdischen Reichs". ("Qué ser entre los vivos / dotado de sensibilidad/ante los cuadros prodigiosos/que el espacio le muestra/alrededor, no ama/la gratísima luz-/Con sus rayos, sus ondas,/sus colores,/su omnipresencia dulce/a lo largo del día./[...] Como reina/de la naturaleza terrenal/invita a la energía/a innumerables metamorfosis/y su presencia sol/revela el esplendor maravilloso del reino de la tierra". (Novalis, *Escritos escogidos*, ed. bilingüe preparada por Ernst-Edmund Keil y Jenaro Taléns, Madrid, Visor, 1984, pp. 12-13). En adelante citamos por esta edición.

(Yo, sin embargo, vuelvo
 hacia la *misteriosa*, inexpresable
 noche sagrada.
 Muy lejos queda el *mundo*,
 como si sepultado en honda fosa.
 ¡Cuán solitario su lugar
 y cuán desierto!
 Honda melancolía
bace sonar las cuerdas del corazón)⁴.

Los *lejanos recuerdos* de la tercera estrofa del “Nocturno”, teñidos de amargura y de nostalgia, aunque también en ocasiones placenteros, son contrastados en las horas nocturnas con las ilusiones incumplidas a que se hace referencia en la cuarta estrofa. Este motivo tiene un claro correlato en los versos que son continuación de los anteriormente citados del primer *Himno*:

Fernen der Erinnerung,
 Wünsche der Jugend,
 Der Kindheit Träume,
 Des ganzen langen Lebens
 Kurze Freuden
 Und vergebliche Hoffnungen
 Kommen in grauen Kleidern,
 Wie Abendnebel
 Nach der Sonne
 Untergang.

(Los *recuerdos lejanos*,
ansias de juventud,
sueños de niñez.
 Los *breves goces*,
 las *ilusiones vanas*,
toda una larga vida
 aparece con vestiduras grises,
 cuando ya el sol inicia
 su desaparición,
 como una niebla en el atardecer)⁵.

Y las coincidencias entre ambas obras quedan claramente de manifiesto al percibir el origen de una de las más hermosas imágenes del “Nocturno”, reflejada en su primer verso y en los dos últimos: la que otorga a la noche su propio corazón, comparable al corazón del poeta. Dicha imagen guarda una semejanza indudable con la de los versos que continúan el primer *Himno* de Novalis:

⁴ *Ed. cit.*, pp. 14-15.

⁵ *Ibid.*

Doch was quillt
 So kühl und erquicklich
 So ahnungsvoll
 Unterm Herzen
 Und verschluckt
 Der Wehmut weiche Luft?
 Hast auch du
 Ein menschliches Herz,
 Dunkle Nacht?

(¿Qué es lo que surge, sin embargo,
 tan frío y delicioso,
 como un presentimiento
 de bajo *el corazón*
 y sorbe el aire blando
 de la melancolía?
 ¿Acaso también tienes
 un *corazón humano*,
 oscura noche?)⁶.

En los siguientes versos del primer *Himno* se hace además referencia a la embriaguez del alma y a las alegrías que produce la noche, que recuerdan los dos últimos versos de la tercera estrofa del “Nocturno” (“y las tristes nostalgias de mi *alma*, *ebria* de flores,/y el duelo de mi corazón, triste de *fiestas*”):

In süßer Trunkenheit
 Entfaltest du die schweren Flügel des Gemüts.
 Und schenkst uns Freuden
 Dunkel und unaussprechlich,
 Heimlich, wie du selbst bist,
 Freuden, die uns
 Einen Himmel ahnden lassen.

(Con dulce *embriaguez* abres
 las fatigosas alas del *espíritu*
 y nos das *alegrías*
 oscuras e indecibles,
 secretas, como tú,
 alegrías que dejan
 entrever todo un cielo)⁷.

En el “Nocturno” se observan también coincidencias notables con otros fragmentos del sexto de los *Himnos*. Así, cuando Darío dice sentir “como un eco del corazón del mundo” no podemos dejar de observar las semejanzas con

⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁷ *Ibid.*

los versos en los que Novalis se refiere a la misma vaguedad del eco, proponiendo una comunicación entre los astros y el hombre que se vería consumada en el poema de Darío:

Erklänge doch die Ferne
 Von deinem Zuge schon,
 Und ruften uns die Sterne
 Mit Menschengung und Ton!

(¡Ab, si el remoto eco
 del cortejo se oyera,
 y los astros llamaran
 con son y voz humana!)⁸.

E incluso la construcción sintáctica de los primeros versos del “Nocturno”, en los que Darío emplea oraciones de relativo como sujetos de la oración (“Los que auscultásteis el corazón de la noche/los que por el insomnio tenaz habéis oído...”), tienen un claro paralelo en los siguientes versos del sexto de los *Himnos*:

So mance, die sich glühend
 In bitter Qual verzehrt
 Und dieser Welt entfliehend
 Nur dir sich zugekehrt,
 Die hilfreich uns erschienen
 In mancher Not und Pein-
 Wir kommen nun zu ihnen,
 Um ewig da zun sein.

(Los que un dolor amargo
 consumió con su fuego,
 los que huyeron del mundo
 por contemplarte sólo,
 los que ayuda prestaron
 entre tanto dolor,
 con ellos viviremos
 toda la eternidad)⁹.

No cabe duda, pues, de que Rubén Darío tuvo muy presente la obra del autor alemán al escribir su “Nocturno”. Las imágenes más conmovedoras de este poema aparecen ya expuestas o sugeridas en los *Himnos a la noche* de Novalis. En realidad, el autor alemán trata en sus *Himnos* un mayor número de temas y expresa una gama de sentimientos más variada que la que se observa en el corto poema de Darío. Así ocurre, por ejemplo, con la expresión del senti-

⁸ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁹ *Ibid.*, pp. 62-63.

miento amoroso hacia Sofía, la amada muerta en 1797, en el *Himno* tercero¹⁰, o del fervor religioso, que aparece en los *Himnos* sexto y séptimo estrechamente relacionado con las delicias propias de las horas nocturnas¹¹. Por su parte, el poeta nicaragüense se limita a recoger y desarrollar algunas de las más bellas imágenes expuestas por Novalis en los *Himnos* primero y sexto, sin expresar directamente sus inquietudes amorosas o religiosas. Pero las semejanzas con esos fragmentos son tan notables que testifican la despreocupación de Darío ante la evidencia de las mismas. Lo que Darío pretendió, al parecer, no fue crear un poema original por su temática o por la novedad de sus metáforas, sino revestir las imágenes novalianas de los artificios de la expresividad poética y musical que tan gratos le resultaban.

Así, los cortos versos de los *Himnos* primero y sexto de Novalis son transformados por Darío en largos alejandrinos¹² que producen una efectista sonoridad, y la sucesividad ininterrumpida de los versos del autor alemán es sustituida en "Nocturno" por una estructura estrófica de cinco serventesios con rima

¹⁰ Recordamos los excepcionales versos con que acaba dicho *Himno* (ed. cit., pp. 28-29): "Zur Staubwolke wurde der Hügel,/Und durch die Wolke sah ich/Die verklärten Züge der Geliebten./In ihren Augen/Ruhete die Ewigkeit;/Ich faßte ihre Hände,/Und die Tränen wurden ein funkelndes,/Unzerreißliches Band./Jahrtausende zegen abwärts in die Ferne/Wie Ungewitter. /An ihrem Halse weint ich/Dem neuen Leben/Entzückende Tränen./Das war der erste/Traum in dir. Er zog vorüber./Aber sein Abglanz blieb,/Der ewige,/Unerschütterliche Glaube/An den Nachthimmel/Und seine Sonne,/Die Geliebte" ("El túmulo era ahora polvareda,/cotemplé a través suyo/los transfigurados rasgos de la amada./En sus ojos/reposaba la eternidad;/tomé sus manos y las lágrimas/se convirtieron en collar brillante/e irrompible./Los años descendieron a millones/como una tempestad que se alejara./Abrazado a su cuello/llore a la nueva vida / lágrimas de arrebato./Fue la primera vez que soñaba contigo./Y mi sueño pasó/ permaneciendo su reflejo,/la eterna,/inquebrantable fe/en el cielo nocturno/y en su sol,/que es la amada").

¹¹ Así, el *Himno* sexto acaba con los siguientes versos (ed. cit., pp. 62-65): "Die Lieb' ist freigegeben/Und keine Trennung mehr./Es wogt das volle Leben/Wie ein unendlich Meer-/ Nur *eine* Nacht der Wonne,/Ein ewiges Gedicht-/Und unser aller Sonne/Ist Gottes Angesicht." ("El amor es ya libre/ya no hay separación./La plena vida ondea/como en un mar sin límites-/De *una* noche de gozo/un eterno poema-/que nuestro sol reside/en el rostro de Dios).

¹² Rubén Darío se propuso adaptar los alejandrinos franceses a la poesía española, y este poema representa un hermoso ejemplo de esa tentativa. A este respecto, Antonio Oliver Belmás escribe lo siguiente: "Darío castellaniza, es decir, conquista para el castellano las formas métricas francesas [...] Los metros castellanizados son el eneasílabo y el alejandrino [...]. Pero el alejandrino en Rubén no aparece rigurosamente dividido en dos hemistiquios por la cesura. Esta no es sólo medial sino que puede aparecer en otro lugar del verso e incluso tener otras posiciones. De ahí, su flexibilización de forma funcional, desconocida antes del Modernismo" (A. Oliver Belmás, "Prólogo General" a R. Darío, *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*, México, Porrúa, 1992, 16ª ed., pp. IX-XXXI, p. XXVIII). Vid. además al respecto Jorge Campos, "Introducción" a R. Darío, *Poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 8ª ed., pp. 7-18, pp. 9-10.

consonante¹³. Este intento de engalanar y dotar de una acentuada musicalidad las imágenes sugeridas por el poeta alemán es un claro reflejo del refinado cultivo de la forma propio del Modernismo¹⁴.

Es necesario tener en cuenta otros aspectos para comparar la visión poética de ambos autores. Así, y como recuerda Antonio Oliver, el propio título de la obra en que se incluye el "Nocturno", *Cantos de vida y esperanza*, tiene una importante significación que se opone al Romanticismo, inspirado por frecuencia en la Muerte y en la Tristeza pesimista¹⁵. Una gran parte de los poemas de esta obra reflejan la alegría esperanzada del poeta, simbolizada por el *Alba de oro* de la "Canción de otoño en primavera"¹⁶, por lo que el poema "Nocturno" supone una excepción a la tendencia general. A juicio de Oliver,

Podrá haber en este libro sus gotas de melancolía, sus dosis de nocturnos, sus ocho versos a Thanatos o la muerte, pero lo que sobre todo hay en él, es resplandor, poesía térmica, luz solar¹⁷.

Con todo, el "Nocturno" que comentamos no presenta connotaciones exclusivamente negativas, opuestas al optimismo característico del conjunto de la obra, sino que Darío sabrá encontrar alivio a su amargor y a sus dolores en el ámbito de la noche, propicio a la comunión con el mundo que se observa en la última estrofa. Y ese consuelo al paso de un tiempo que deja tras de sí "lejanos recuerdos y desgracias funestas" es precisamente el que encuentra Novalis, tras la muerte de su amada Sofía, al refugiarse desde el primero de sus *Himnos* en el espacio acogedor que le brinda la noche:

¹³ Como advierte Isabel Paraíso, Rubén Darío imprime a los versos alejandrinos de este "Nocturno" un ritmo moderno. Dieciséis de los veinte alejandrinos son regulares (compuestos por dos hemistiquios de siete sílabas), pero hay además tres tridecasílabos ternarios ("Los que auscultásteis –el corazón– de la noche" [13 sílabas: 5+4+4], "En los instantes –del silencio – misterioso" [13 sílabas: 5+4+4] y "Cuando surgen –de su prisión– los olvidados" [13 sílabas: 4+4+5]) e incluso un tridecasílabo ternario con encabalgamiento medial entre el primer núcleo y el segundo ("y el duelo de –mi corazón–, triste de fiestas" [4+4+5]). Para I. Paraíso, "La maestría o la magia de Rubén Darío le permite insertar un verso tan anómalo como éste sin que disuene" (I. Paraíso, *El comentario de textos poéticos*, cit., pp. 87-88).

¹⁴ Con todo, y tal como advierte Jorge Campos, aunque "su amor a la poesía y su lucha por perfeccionarla [...] le indujo a situarse en el cultivo del arte por el arte", la concepción de la poesía como expresión de intimismos llevaría a Rubén Darío a una evolución "hacia la interrogación y la meditación" (J. Campos, "Introducción" a R. Darío, *Poesía*, cit., pp. 16-17).

¹⁵ A. Oliver Belmás, "Introducción" a R. Darío, *Cantos de vida y esperanza*, cit., p. 13.

¹⁶ Recuérdense los versos con que termina dicha composición: "[...] En vano busqué a la princesa/que estaba triste de esperar./La vida es dura. Amarga y pesa./¡Ya no hay princesa que cantar!//Mas a pesar del tiempo terco,/mi sed de amor no tiene fin;/con el cabello gris, me acerco/a los rosales del jardín...//Juventud, divino tesoro,/¡ya te vas para no volver!//Cuando quiero llorar, no lloro.../y a veces lloro sin querer.../¡Mas es mía el Alba de oro!" (R. Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, cit., p. 225).

¹⁷ A. Oliver Belmás, "Prólogo general" a *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*, cit., p. XXXI.

Himmlicher als jene blitzenden Sterne
 In jenen Weiten
 Dünken uns die unendlichen Augen,
 Die die Nacht
 In uns geöffnet.
 Weiter sehn sie
 Als die blässesten
 Jener azhillosen Heere.
 Unbedürftig des Lichts
 Durchschaun sie die Tiefen
 Eines liebenden Gemüts,
 Was einen höhern Raum
 Mit unsäglicher Wollust füllt.

(Pero más celestiales
 que las estrellas, que en la lejanía
 resplandecen,
 son los inmensos ojos que en nosotros
 abrió la noche.
 Mucho más lejos ven
 que las más macilentas
 entre la hueste innumerable.
 Sin necesidad de la luz
 penetran en las profundidades
 de un espíritu amante
 colmando así *un espacio superior
 con placer indecible*)¹⁸.

Si el poema de Darío está únicamente instalado en el espacio de la noche, el primero de los *Himnos* de Novalis se abre precisamente con un canto a la luz del día, pasando después el poeta, como ya hemos indicado, a expresar sus preferencias por el ámbito nocturno. Mientras que Novalis se ve impelido a justificar su valoración, Darío, como heredero de la tradición romántica, se sitúa en un momento en que la alabanza de la noche ya no precisa explicación. Pero en el *Himno* de Novalis se observa una oposición entre el día y la noche que constituye también una de las diferencias esenciales establecidas por la Poética de lo imaginario para realizar sus clasificaciones antropológicas de los símbolos y las imágenes.

Recogiendo las primeras aportaciones de su maestro Gaston Bachelard¹⁹, Gilbert Durand intenta establecer una clasificación de las estructuras antropoló-

¹⁸ Novalis, *ed. cit.*, pp. 18-19.

¹⁹ Bachelard continúa la línea de investigación de análisis mitocrítico desarrollada por Carl Gustav Jung. Cfr. al respecto I. Paraíso, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 158. Vid. además G. Jung, "Psicología y poesía" en VV. AA., *Filosofía de la ciencia literaria* (1930), México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 335-352, así como algunas de las obras de Gaston Bachelard: *Psicoanálisis del fuego* (1938), Madrid, Alianza, 1966; *Epistemología*, Barcelona, Anagrama, 1973; *El agua y los sueños* (1943), México, Fondo de Cultura Económica, 1978; *El aire y los sueños* (1944), México, Fondo de Cultura Económica, 1986; *La terre et les reveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, Corti, 1948; *La te-*

gicas de lo imaginario²⁰. Partiendo de la creencia en una realidad universal que rige los designios de la imaginación, Durand se vale de anteriores clasificaciones antropológicas sobre lo imaginario, e intenta además integrar en su sistema conceptos del psicoanálisis de Freud y de Jung, así como de Bachelard, de la historia de las religiones o de la reflexología de Vladimir M. Bechtereov (1857-1927)²¹. La imagen, a juicio de Durand, es el resultado de la creatividad, es un intento de ofrecer una respuesta a la angustia que provoca en el hombre el paso del tiempo. La ensoñación imaginaria, los ritos, las religiones o la fabulación literaria suponen la salvaguardia esencial contra el paso del tiempo y la realidad inevitable de la muerte. La composición literaria, en concreto, permite al hombre disfrutar de la existencia mediante sus creaciones simbólicas, que le sitúan al amparo de la temporalidad. La imaginación se vale por lo tanto de una especie de eufemismo que transforma lo negativo y mortal que implica el paso del tiempo en imágenes positivas llenas de vitalidad.

Tras asimilar las convergencias de la reflexología, de la tecnología, de la sociología y del psicoanálisis, Durand propone establecer su clasificación distinguiendo dos Regímenes de la imagen: el *Régimen Diurno* y el *Régimen Nocturno* (que incluye a su vez las dominantes *digestiva* y *copulativa*²²). Como explica García Berrio en su comentario al trabajo de Durand, el *Régimen Diurno* se relaciona con la actitud humana hacia lo externo objetivo, siendo el día el espacio de la certeza, de las dimensiones posibles y conocidas. Sus símbolos inciden en la elevación y en la caída, se expresan en el anhelo íntimo de expansión a través de nuestros itinerarios, en el choque polémico o en la efervescencia inquieta, o hacen referencia a la intuición de equilibrios centrados, circulares y esféricos. En el espacio de la noche, por el contrario, no hay dimensiones que sirvan de referencia, y su impenetrabilidad fantástica resulta absoluta. La poesía sólo puede constituir hipótesis sobre la noche cerrada e inhospitable, inexpresable en pureza. Día y noche constituyen los dos polos de la experiencia antropológica del hombre: el espacio conocido, familiar, y la

rre et les reveries du repos. Essai sur les images de l'intimité, Paris, Corti, 1948; *La poética del espacio* (1957), México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 2ª ed., 2ª reimpr.; *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961; *La poética de la ensoñación* (1965), México, Fondo de Cultura Económica, 1982; *El derecho de soñar*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985; *Fragments de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1993.

²⁰ Cfr. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), Madrid, Taurus, 1981.

²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 17-57.

²² Durand define así las características de cada Régimen: "El *•Régimen Diurno•* concierne a la dominante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación; el *•Régimen Nocturno•* se subdivide en dominantes *digestiva* y *cíclica*: la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia; la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos" (G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 52).

dimensión inasequible²³. Asociados a la dominante copulativa del *Régimen Nocturno*, existe un tercer grupo de símbolos relacionados con la repetición cíclica que “expresan las experiencias de la sucesión y del eros como únicas fórmulas diurnas que participan de la peculiar dimensión intemporal nocturna”²⁴, permitiendo la anulación del tiempo por la detención en el presente y la plenitud eterna del gozo.

Jean Burgos, por su parte, en su intento de establecer una Póetica de lo imaginario, considera tres grupos de asociaciones de imágenes o *estructuraciones dinámicas*: las de *conquista*, las de *repliegue* y las de *progreso*²⁵, asimilables respectivamente, en opinión de García Berrio, al *Régimen Diurno* de Durand y a las dominantes digestiva y copulativa del *Régimen Nocturno*, que son denominadas respectivamente *Régimen Nocturno* y *Régimen Copulativo*²⁶. Estas estructuraciones representan tres tipos de soluciones posibles ante la angustia que provoca el paso del tiempo. Las estructuraciones de *conquista*, asimilables al *Régimen Diurno*, basan su respuesta a la angustia ante el tiempo en la ocupación total del espacio, en todas sus dimensiones y en todos sus niveles, como si esa ocupación pudiera detener el tiempo en un eterno presente. Las estructuraciones de *repliegue*, equiparables al *Régimen Nocturno*, buscan la construcción de refugios espaciales en los que situarse al abrigo del tiempo, y las estructuraciones de *progreso*, correspondientes al *Régimen Copulativo*, fingen reconciliarse con el tiempo mismo, resaltando lo que su paso tiene de provechoso²⁷.

Pues bien, *Los Himnos a la noche* de Novalis representan un claro ejemplo de la eufemización característica del *Régimen Nocturno*, que tiende a la creación de espacios en los que sentirse a salvo del devenir temporal. Mientras que las tinieblas, asociadas al paso ineludible del tiempo que representan las fases cambiantes de la luna, adquieren una valoración negativa y son consideradas peligrosas en la simbología del *Régimen Diurno*²⁸, son valoradas positivamente en el *Régimen Nocturno* merced a un proceso de inversión, tal y como Novalis intuye con toda claridad al referirse a la noche en el primero de los *Himnos*:

Du scheint nur furchtbar-
Köstlicher Balsam
Träuft aus deiner Hand,
Aus dem Bündel Mohn.

²³ Cfr. al respecto el comentario de la obra de Durand que realiza Antonio García Berrio en *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 390-394.

²⁴ *Ibid.*, p. 394.

²⁵ Cfr. J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil, 1982.

²⁶ Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., p. 401.

²⁷ J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, cit., pp. 156-169.

²⁸ Cfr. G. Durand, *Las estructuraciones antropológicas de lo imaginario*, cit., pp. 83-89.

(Terrible eres tan sólo en apariencia-
Un bálsamo precioso
gotea de tu mano,
del racimo de las adormideras)²⁹.

El propio Durand ejemplifica con un pasaje del segundo *Himno* de Novalis esa inversión de los valores diurnos que supone la alabanza de la noche, en la que el poeta se siente al margen del devenir:

Zugemessen ward
Dem Lichte seine Zeit
Und dem Wachem-
Aber zeitlos ist der Nacht Herrschaft,
Ewig ist die Dauer des Schlafs.

(Adjudicada fue a la luz
su duración,
igual que a la vigilia.
Pero es intemporal el reino de la noche
y eterna la duración del sueño)³⁰.

Y en esa valoración positiva de la noche encuentra también Darío el alivio a la amargura que le produce la irrupción de los lejanos recuerdos y de las antiguas ilusiones. Pese a que éstas ya aparecen frustradas (“Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,/la pérdida del reino que estaba para mí...”), en el silencio profundo de la noche Darío llegará a sentirse en sintonía con el universo, hasta el punto de que dicha comunión conmoverá profundamente su espíritu. Esta imagen, sugerida en parte en los *Himnos* de Novalis, se relaciona además con una moral modernista heredera de la tradición pitagórica y ocultista, según la cual la palabra poética es un “doble” del universo. Como apunta Álvaro Salvador, los modernistas creen que en el discurso poético se establecen las mismas correspondencias que en el universo, de forma que las metáforas, las metonimias, las aliteraciones o las rimas intentan reproducir la analogía secreta del cosmos. Darío no ve colmado su afán de transcendencia por las prácticas religiosas, lo que le lleva a buscar un sustituto en las teorías ocultistas o esotéricas. La “ideología de la música”, heredada en parte del Romanticismo, es relaciona-

²⁹ *Ed. cit.*, pp. 16-17.

³⁰ Novalis, *ed. cit.*, pp. 22-23. A este respecto, Durand afirma lo siguiente: “En Novalis es donde el eufemismo de las imágenes nocturnas está captado con mayor profundidad. La noche se opone ante todo al día que ella misma minimiza, puesto que no es más que el prólogo de ella; luego, la noche se valora como «inefable y misteriosa» porque es la fuente íntima de la reminiscencia. Porque Novalis capta bien, como los psicoanalistas más modernos, que la noche es símbolo del inconsciente y permite a los recuerdos perdidos «tornar al corazón», semejantes a las brumas del atardecer” (G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 209). En el “Nocturno” de Darío se observa también el mismo retorno de los “lejanos recuerdos” que Durand destaca en la obra de Novalis.

da con el concepto de “armonía” musical y poética³¹. La musicalidad, como en Pitágoras, aparece en Darío unida a la creación, pero es además la única gran abstracción que permite entrever la unidad y el concierto de la Naturaleza³². Esta idea es la que vemos reflejada en la última y magistral estrofa del “Nocturno”, cuya musicalidad colabora decisivamente a sugerir esa experiencia de comunicación misteriosa con el orden universal: “Todo esto viene en medio del silencio profundo/en que la noche envuelve la terrena ilusión,/y siento como un eco del corazón del mundo/que penetra y conmueve mi propio corazón”.

La noche, pues, es el espacio en el que Novalis y Darío encuentran un alivio efectivo a los dolorosos recuerdos del pasado. Pero la calidad poética del “Nocturno” no depende tan sólo, a nuestro juicio, del revestimiento rítmico y musical que Darío proporciona a una serie de imágenes sugeridas por Novalis, sino que se fundamenta sobre todo en la original construcción imaginaria de índole espacial del poema, a cuya consecución colaboran decisivamente los efectos rítmicos y musicales.

Si Jean Burgos había pretendido establecer una sintaxis imaginaria, estudiando las redes de asociaciones de imágenes propiciadas por cada *estructuración dinámica*³³, García Berrio opina que es necesario avanzar un paso más y explicar detalladamente la manera en que las series de imágenes o símbolos del poema adquieren configuración lingüística³⁴. Así, García Berrio distingue entre *semántica imaginaria*, en la que se incluirían el conjunto de símbolos de los tres *Regímenes* (*Diurno*, *Nocturno* y *Copulativo*) de Durand, y *sintaxis imaginaria*, encargada de explicar la manera en que el volumen simbólico de la obra se materializa por medio del lenguaje. Ambas se encuadran en el ámbito de la *pragmática imaginaria*, que garantiza la comunicación entre el autor y el lector a través de los universales antropológicos con los que ambos se identifican. A este respecto, García Berrio propone distinguir claramente las *pulsiones* o *impulsos* imaginarios de naturaleza imaginativa y preverbal, de los que denomina *esquemas de orientación y espacialización* imaginaria, de naturaleza verbal³⁵. Los primeros se relacionan con la semántica imaginaria, y los segundos son objeto de estudio de la sintaxis imaginaria.

³¹ Á. Salvador recuerda las palabras del músico del cuento de Rubén Darío titulado “El velo de la reina Mab”, incluido en *Azul*: “...Yo escucho todas las armonías, desde la lira de Terprando hasta las fansías orquestales de Wagner... Yo tengo la percepción del filósofo que oyó la música de los astros. Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones...” (Á. Salvador, “Introducción” a R. Darío, *Azul... Cánticos de vida y Esperanza*, cit., pp. 11-59, p. 41).

³² Cfr. *ibid.*, pp. 41-51.

³³ Cfr. J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, cit., pp. 156-166.

³⁴ Cfr. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limges, Trames, 1985, pp. 260; A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., p. 405.

³⁵ Cfr. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, cit., p. 260; A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., p. 405.

Los impulsos imaginarios, al adquirir consistencia lingüística y nombres específicos, se reducen a esquemas de orientación y espacialización, que se sustentan en las construcciones verbales del texto y traducen las respuestas al tiempo en formas de sentirse en el espacio. Para García Berrio, cualquier sentimiento humano “es antes un *sentirse* de algún modo bien o mal, centrado o excéntrico, ascendiendo o cayendo, en cómoda expansión o rudo choque, etc., etc. ...que un *sentir algo* determinado”³⁶. Los esquemas de orientación y espacialización son expresados lingüísticamente por medio de *menciones*, ya sean *directas* o *indirectas*, y de *sugerencias*³⁷. Todo el conjunto de efectos poéticos tradicionales (colorido vocálico, aliteraciones, ritmo acentual, encabalgamientos, rimas...) converge a la producción del esquema material verbal en el que se sustenta el impulso fantástico.

Tras analizar los esquemas de orientación de índole sintáctico-imaginaria en *Cántico* de Jorge Guillén, y aplicar después sus resultados a las obras de otros autores³⁸, García Berrio llega a la conclusión de que en su formulación más esquemática, el *Régimen Diurno* produce esquemas de *elevación* y *constitución*, y el *Régimen Nocturno* de *caída* y *disolución*. En el plano y en el espacio, el *Régimen Diurno* establece el esquema eufórico de *expansión* y el polémico de *choque*, contrarios a la correspondiente tendencia del *Régimen Nocturno* a la *retracción* y al *centramiento*, así como a la experiencia plácida del refugio como *ámbito* favorable o a la de la reclusión como *cercos* amenazado. El *Régimen copulativo* se plasma en esquemas de *fluctuación*, “lánguidos de balanceo o conflictivos de ebullición fervorosa”³⁹.

Pues bien, para expresar la experiencia sentimental que le produce la noche, Novalis suele acudir al esquema de orientación espacial propio del *Régimen Nocturno* del descenso o *caída*. En palabras de Gilbert Durand,

Tal como Novalis la canta en el último *Himno*, la noche es el lugar donde esmaltan el sueño, el retorno al hogar materno, el descenso a la feminidad divinizada: «Descendamos hacia la dulce prometida, hacia el bien amado Jesús, valor!. El crepúsculo desciende para quien ama y llora. Un sueño rompe nuestras ataduras y nos lleva al seno de nuestro padre»⁴⁰.

³⁶ Cfr. A. García Berrio, *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, cit., p. 260.

³⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 282-304.

³⁸ Cfr. A. García Berrio, *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 407-423.

³⁹ *Ibid.*, p. 406.

⁴⁰ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., p. 209. Ofrecemos la versión original de estos versos, así como la traducción española de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens (ed. cit., pp. 70-71): “Hinunter zu der süßen Braut,/Zu Jesus, dem Geliebten!/ Gestrost, die Abenddämmerung graut/Den Liebenden, Betrübten./Ein Traum bricht unsre Banden los/Und senkt uns n des Vaters Schoß”. (“¡Vayamos al encuentro de la dulce novia,/ vayamos al encuentro de Jesús, bienamado!/Que el crepúsculo envuelve/a los que aman como a los que sufren./Un sueño rompe nuestros lazos/y nos hunde en el seno paterna!”). Como se puede observar, aunque en la traducción de Durand y en la de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens se ofrecen diferentes versiones relacionadas con las palabras claves en las que se sustenta el esquema espacial de la caída, en una y otra se hace referencia a alguna palabra que menciona directamente el descenso: “descendamos” o “desciende” en la versión de Durand, y “hunde” en la de Keil y Talens.

Rubén Darío, por su parte, para expresar el sentimiento personal ante la noche, no recurre en el poema que comentamos, como Novalis, al esquema del descenso o *caída*, pero sí desarrolla magistralmente otros de los esquemas espaciales incluidos por García Berrio en el *Régimen Nocturno*: podemos observar un esquema de *centramiento* en el ámbito universal seguido de un movimiento de *retracción* hacia la interioridad del poeta. Su magnífica intuición artística le permite captar el simbolismo nocturno y expresarlo de manera original mediante un esquema personal de orientación espacial. Ya desde la primera estrofa Darío *menciona* indirectamente su situación, mostrándose rodeado por el silencio nocturno que le permite oír los más ligeros ruidos que llegan hasta él. Le asaltan entonces todos los recuerdos funestos y nostálgicos, pero también la sensación final de que toda su vida ha estado teñida de fantasía (“¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!”⁴¹). Es a partir de este momento cuando, en la última estrofa del “Nocturno”, el espíritu del poeta experimenta un marcado proceso de *centramiento* y de posterior *retracción* que le lleva a sentir en su propio interior el ritmo del universo. Primero con la *mención*, ya *directa*, a su situación central en el silencio: “Todo esto viene *en medio* del silencio profundo...”. Después, expresando cómo la noche se convierte en un ámbito envolvente: “...en que la noche *envuelve* la terrena ilusión,...”. Por último, al anunciar que el latido del mundo se cierne sobre él hasta *penetrar* en su interior, movimiento potenciado en los dos extraordinarios versos finales por las aliteraciones que reproducen el sonido externo del eco que entra en su interior: “y siento como un eco del corazón del mundo/que *penetra* y conmueve mi propio corazón”. La repetición de palabras (“*corazón*”, “*del corazón del*”), sílabas (“*como un eco del corazón.../...conmueve... corazón*”,), vocales (“*o*”, “*e*”, “*u*”) y sonidos similares (“*como un... mundo.../...conmueve*”), favorecida por la extensión de los alejandrinos, así como la afortunada y reiterada aparición encubierta del nombre mismo del *eco* en la expresión “*eco del corazón*”, que tan magistralmente fusiona la forma y el contenido, nos hacen casi escuchar cómo se repite ese latido del corazón del mundo, vasto y audible en el penúltimo verso, más atenuado después a medida que se centra sobre el poeta hasta llegar a instalarse en su mismo interior. Darío logra así transmitirnos un movimiento de *centramiento* y *retracción* que nos lleva de la inmensidad inabarcable del mundo a las profundidades más íntimas de nuestro ser.

La construcción imaginaria resulta decisiva para garantizar la capacidad de comunicación artística de los textos. Y aunque Darío parece tomar de Novalis algunas de las imágenes que adornan el “Nocturno”, los esquemas de orientación espacial de este poema, sustentados en una estructura rítmica completamente original, colaboran decisivamente a consolidar su innegable calidad artística.

⁴¹ Cfr. al respecto el comentario a este “Nocturno” de I. Paraíso en su obra *El comentario de textos poéticos*, cit., p. 82.