

UN PAISAJE DE RUBÉN DARÍO

MACDALENA DE LA TORRE

Las descripciones de paisajes son más bien raras en Rubén Darío, pero cuando se da con una de ellas se siente el deleite de la excelencia que no se prodiga. Una de las más bellas la encontramos en *La Marea*¹, que junto con *La Virgen Negra (El Havre)*, forma *Visiones Pasadas*.

Transcribimos el texto de *La Marea*, objeto de nuestro análisis:

“Una vaga tristeza flota en la costa extensa y solitaria cuando baja la marea. El agua de la bahía panameña se retira largo trecho. Los muelles aparecen alzados sobre sus cien flacas piernas de madera. La playa está cubierta de un lodo betuminoso y salino, donde resaltan piedras deslavadas y aglomeradas conchas de ostras.

Las embarcaciones, quietas, echadas sobre un costado, o con las quillas hundidas en el fango, parece que aguardan la creciente que ha de sacarlas de la parálisis. A lo lejos, un cayuco negro semeja un largo y raro carpacho; sobre una gran canoa, está recogida y apretada entre cuerdas, la gavia. Agrupados como una quieta banda de cetáceos rojos y oscuros dormitan los grandes lanchones. Un marinerero ronca en su chalupa. Las balandras ágiles aguardan la hora del viento.

Los boteros *chumecas* arreglan sus botes y sus pangaschatas. A la orilla del mar, los pantalones arremangados hasta la rodilla, apoyado en un remo, un chileno robusto canta entre dientes una zamacueca. Empieza a oírse el apagado y suave rumor del agua que viene. Suenan el aire a la sordina.

¹ DARÍO, Rubén: *La Marea*. (En: *Obras Completas*. Madrid, Mundo Latino, 1920. Tomo VII, p. 149.)

La primera barca que ha recibido la caricia de la ola cabecea, se despierta, vuelve a agitarse, curada de la nostalgia del movimiento. De allá, de donde vienen los chinos pescadores, sale al viento la vela radiada, un junco ligero. Cual si viniese desenrollando una enorme tela gris, avanza la marea, trayendo la playa su ruido de espumas y sus convulsivas agitaciones.

El vagido del mar aumenta, y se oye semejante al paso de un río en la floresta. Es un vagido continuado en un tono opaco, tan solamente cambiado por el desgarramiento sedoso y cristalino de la ola que se deshace. ¡Canta en voz baja, pon tu órgano a la sordina, oh, buen viento de la tarde! Canta para el marino que partirá para un largo viaje, cuando alegre el agua azul la armoniosa visión dé un blanco vuelo de goletas. Canta para el pescador que tenderá la red; canta para el remero negro, risueño y de grandes gestos elásticos; canta para el chino que va a pescar, todavía con la divina modorra de su poderoso y sutil opio. Y canta, mientras la marea sube, para los viajeros, para los errantes, para los pensativos, para los que van sin rumbo fijo, tendidas las velas, por el mar de la vida, tan áspero, tan profundo, tan amargo, como el inmenso y misterioso océano”.

El paisaje descrito es romántico por la melancolía que sugiere, es un atardecer pero no de los que tantas veces hemos visto o leído, ya que están ausentes el cielo y sus elementos. Mas la presencia del mar junto a la tierra, es hondamente vivida a través de movimientos suaves y lentos, de sonidos apagados, que le dan una vibración particular de confidencia dolorosa. Los tintes son fuertes y en contraste: el blanco es el que más se destaca con el azul de las aguas, y lo percibimos en la sal sobre el lodo, en las conchas de ostras, en la gavia apretada entre cuerdas, en la vela que sale al viento como junco, en las espumas, en el vuelo de goletas; el negro se nos presenta puro y en distintos tonos alternado con el gris, en el lodo betuminoso, en el cayuco negro, en los cetáceos oscuros, en el remero negro, en las piedras deslavadas, en la tela gris. En la graduación del blanco puro hasta el negro puro, irrumpe el rojo en los lanchones como cetáceos.

Pronto apreciamos que lo dicho por Darío está estructurado en párrafos que poseen un sentido unitario, propio de las estrofas. Es-

tamos ante un poema en prosa. Sabemos, como lo dice Köhler², que Rubén Darío creó en su colección de poemas y cuentos *Azul* (1888), una prosa poemática o artística hasta entonces desconocida en las letras hispanoamericanas, y, como lo afirma Baquero Goyanes³, que todos los modernistas pretendieron borrar la diferencia entre la prosa y el verso, para alcanzar una prosificación del verso y una poetización de la prosa. Así, consideraremos a cada párrafo, como un momento cuya construcción tiende a una progresión expresiva. En cada una de las estrofas se presentan variados objetos de un mismo ámbito de realidad, en una sucesiva y progresiva descripción de sensaciones fragmentarias, captadas en un momento indefinido, en un atardecer fugitivo en la costa panameña, momento por el cual mostró preferencia Rubén Darío.

En el primer párrafo, el poeta nos presenta los seres que conforman el escenario en donde luego serán oídos y puestos en acción todos los elementos marinos enunciados. Este escenario está configurado por una costa extensa y solitaria junto al mar, una playa con piedras y conchas de ostras, en la que se destacan los muelles. La visión es panorámica. La lejanía hace que la costa se vea extensa y los objetos difusos; por eso los muelles parecen tener cien piernas flacas. Es esta una visión propia del estilo impresionista, que bien podríamos llamar cinematográfica. *Esta observación de mirar panorámicamente una ciudad o un paisaje, desde lo alto de una torre o de un mirador, la reconocemos también en Azorín, Clarín y Zola*⁴. También es evidente esta técnica en Valle Inclán.

Desde la primera estrofa el ambiente está definido por una vaga tristeza. La serenidad del paisaje es palpable a la vista y al oído, pero bajo esa serenidad hay una tensión contenida, soportada, que se refleja en los adjetivos y participios pasivos, tales como *solitaria, flacas, betuminoso, deslavadas y aglomeradas*.

En el segundo párrafo, el poeta nos da los elementos marinos

² KÖHLER, RUDOLF: "Impresionismo en Rubén Darío". (En: *Eco*, N° 84, Bogotá, 1967. p. 603.)

³ BAQUERO GOYANES, M.: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, C.S.I.C., 1949. (Anejo L de la *Revista de Filología Española*.)

⁴ KÖHLER, RUDOLF: op. cit.

que animarán el escenario: las embarcaciones, un cayuco negro, la gavia sobre una gran canoa, grandes lanchones, un marinero en su chalupa y las balandras. Ahora los objetos están más definidos, tanto que, aunque parecidos —ya que pertenecen a una misma realidad—, se distinguen perfectamente. Es como si la cámara filmica, descendiendo se hubiese aproximado a ellos.

En esta estrofa el movimiento está contenido, recurso que se perfila en *la gavia recogida y apretada entre cuerdas*. Los seres están dotados de animismo, pero estático. Se intensifica así el ambiente configurado en la primera estrofa. En este párrafo aparece el primer ser humano y su actitud es también pasiva: ronca, y su ronquido —única expresión de vida— es la única imagen auditiva que constatamos como una representación acústica adecuada a la representación visual transferida. Cabe recordar que los verbos como *roncar*, en la época en que Rubén Darío lo emplea, carecen de tradición poética. Este introducir, sorpresivamente, en la poesía, una palabra de índole vulgar, aparentemente fuera de lugar, pero que el poeta articula con maestría, sirviéndose de ella para proporcionarnos una fuerte sensación, es técnica, como sabemos, heredada de Francia. El ronquido pareciera marcar el compás que luego seguirá el movimiento de los elementos marinos.

En el tercer párrafo, comienza el movimiento lentamente, precedido por los sonidos observados, en un paulatino “crescendo”, aunque asordado; *un chileno canta entre dientes una zamacueca, . . . empieza a oírse el apagado y suave rumor del agua que viene. Suena el aire a la sordina*.

En el segundo y tercer párrafo, el paisaje pierde el sentido genérico del primero, y se particulariza con los americanismos propios del lugar, como lo son *cayuco* —embarcación americana de una pieza, más pequeña que la canoa—, *chalupa* —especie de canoa sumamente angosta—, *chumeca* —calificativo que se da a los negros en Jamaica—, *pangaschacas* —especie de botes—, y *zamacueca* —baile popular originario del Perú—. Estos detalles, propios más de un estilo

realista, corroboran las palabras de Amado Alonso ⁵ cuando dice que un mismo escritor puede ser a la vez naturalista, impresionista y simbolista.

En la atmósfera de tristeza profunda notamos una breve transmutación, evidenciada en el verbo *canta* y el *suave rumor del agua*, lo que produce una cierta placidez, al disminuir la tensión de las primeras estrofas. El tono medio que hasta el momento ha dominado la descripción, comienza a elevarse al final de este párrafo, con la expresión *suenan el aire a la sordina*, que comunica al paisaje un matiz fantástico.

En la cuarta estrofa, todos los seres personificados despiertan por el avance de la marea. En su comienzo predomina el tono amable, reflejado en las expresiones *ha recibido la caricia y curada de nostalgia*. El punto de observación ha vuelto a elevarse, la perspectiva es nuevamente muy amplia, la vista llega *hasta lo lejos*. Los detalles amables se unen a los lastimosos. Ya no es un rumor lo que se oye, como en el párrafo precedente, sino *un ruido de espumas unido a convulsivas agitaciones*.

En el quinto y último párrafo, la alternancia de los tonos aviva en nosotros la sensación del vaivén del agua. Ahora alterna las expresiones de dolor con las amables: *El vagido del mar, ... un río en la floresta, ... desgarramiento sedoso y cristalino, ... la ola que se deshace*. El tono asciende hasta lo sublime, en gradación manifiesta, en las palabras *alegre, armoniosa, risueño, divina, sutil*, para luego ir descendiendo, también gradual e imperceptiblemente desde *los viajeros* —que van a un lugar determinado—, *los errantes* —que van de un lugar a otro—, *los pensativos* —que dudan adónde ir—, hasta *los sin rumbo fijo* —que no saben adónde ir. Este descender hasta lo trágico, iguala el final del poema con la primera oración, al ser expresión ambos de tristeza.

Destaquemos que en este poema en prosa hay, desde el principio, un juego rítmico. La tristeza que se anuncia al empezar, luego aminora con la matización de notas amables, al estilo dantesco. Al co-

⁵ ALONSO, AMADO: *El Impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Instituto de Filología, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1942.

mienzo del cuarto párrafo parece haber desaparecido, pero al final vuelve a emerger, y en el último párrafo se intensifica en un verdadero estallido lírico, expresado en una interrupción brusca, en donde el ojo escudriñador del poeta descansa, y es su voz tan solo lo que ahora sentimos, como la de un dios desde la máxima altura, ya que sus palabras adquieren el valor universal.

Todo aquello que en las cuatro primeras estrofas nos configuró "una marina", cobra de improviso otro valor. Comprendemos que el paisaje que circunda al poeta es expresión de un determinado estado de ánimo, estado de tristeza, de pesimismo, que parece darle la clave para encontrar los términos más expresivos. La realidad externa coopera en la expresión de la situación anímica; es por eso por lo que él la animiza y personifica atribuyéndole estados psicológicos. El poeta queda de este modo incorporado a estos seres, que pertenecientes a distintos planos de la realidad, configuran una enumeración caótica, tan frecuentada por la poesía moderna. Surge así un sentido de misterio y de fatalidad. Se afirma la sensación de soledad, frente a este mundo en que las cosas parecen existir aisladas unas de otras, suscitando en él una reacción expresada en numerosas percepciones. Esta forma acumulativa de visiones fragmentarias, no presenta, como ya hemos visto, una visión horizontal; la línea seguida nos hace recordar a la que Ortega y Gasset⁶ considera propia del ratón, ya que es en ángulo.

El mar pierde su sentido descriptivo y adquiere un significado lírico, transformando todos sus elementos en símbolos del sentir del poeta ante el tiempo y el destino.

La iteración de la palabra *canta*, que acompaña a cada uno de los seres enumerados, apunta a una intensificación de la expresión del dolor de vivir, del peregrinaje de la vida, de la impotencia del hombre frente al destino. Demuestra también la necesidad de estímulo que precisa el hombre, al transitar *por el mar de la vida, tan áspero, tan profundo, tan amargo, como el inmenso y misterioso océano*. Este referirse a algo, es el modificante intrínseco del poema.

⁶ ORTEGA Y GASSET: *El revés del almanaque*. (En: *Obras Cómicas*. Madrid, Revista de Occidente, 1946. p. 728.)

Ya no es una bella descripción, sino que adquiere el valor de un pensamiento de profundidad filosófica. El mar alcanza un valor semejante al que le conferirían los clásicos, para quienes era la notoria corriente mítica que unía la tierra con el más allá, o sea el clásico *okéanos*.

Nos presenta así Darío, en el poema en prosa *La Marea*, una síntesis de la realidad, valedera para todos los hombres, a quienes introduce en el poema con los distintos colores de la piel: al negro, al chino y al americano.

Pero Rubén Darío no es un filósofo ni un dramático, sino un contemplativo descriptivo, manifiesto en sus poesías y prosas poéticas.

Los recursos empleados son en su mayoría propios de la técnica literaria impresionista, ya muy bien tratada en Rubén Darío por Kóhler en su trabajo citado. En este poema, el recurso que más se destaca es el de las imágenes de contornos imprecisos, como *lodo betuminoso y salino, piedras deslavadas, quillas hundidas en el fango, pantalones arremangados, blanco vuelo de goletas*.

Otro de los recursos poéticos que traslucen la fuerte voluntad de estilo que recorre toda la obra de Rubén Darío son: el animismo —reflejado en los verbos—, la objetivación sensorial de estados espirituales —*una vaga tristeza flota*—, los símiles —*un cayuco negro semeja un largo y raro carpacho*—, las metáforas —*muelles alzados sobre sus cien flacas piernas de madera*—, los paréntesis, recurso muy utilizado en todas sus obras, —*las embarcaciones, quietas, echadas sobre un costado, o con las quillas hundidas en el fango, parece que aguardan la creciente*— los contrastes —de colores, de tonos, de movimientos—, la antítesis —*apagado rumor*—, la sinestesia —*desgarramiento sedoso y cristalino*—, el asíndeton —manifiesto en todo el poema, con excepción de la última oración— (Raimundo Lida⁷ al respecto, señala que las frases encabezadas con “y”, subrayan el derrumbe final, en la mayoría de las obras de Rubén Darío), el símbolo —el mar simboliza la vida, el viento simboliza el estímulo, la marea,

⁷ LIDA, RAIMUNDO: *Cuentos completos de Rubén Darío*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

el pro y el contra del destino del hombre—, el hipérbaton —es constante la trasposición de los elementos oracionales—, la anáfora —cinco veces repite *canta*—, la iteración —*vagido*—, la sinonimia —*los viajeros, los errantes, los pensativos, los sin rumbo fijo*—, la gradación —de estados de ánimo—, las construcciones nominales —*la playa está cubierta de un lodo betuminoso y salino*—, los recursos fónicos, musicales y rítmicos —uso de onomatopeyas: *ronca*; de esdrújulos: *Cetáceos, ágiles, órgano, elásticos, parálisis, áspero, océano*; de aliteraciones: *deslavadas y aglomeradas, marinero y botero, viento y movimiento*. Al respecto E. Lorenz ha demostrado cuán apreciables son estos recursos en la obra de Rubén Darío⁸.

En cuanto al tiempo, está sentido como en perpetuo fluir. Enfoque parecido al que configura con perfección memorable Azorín en sus obras.

Todo el poema parece ejemplificar las palabras dichas por Rubén Darío al recordar sus primeras obras: *el ritmo universal se confundía con mi propio ritmo, con el correr de mi sangre y el hacer de mis versos*⁹.

Universidad Nacional de Cuyo

⁸ LORENZ, E.: *Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*. Magaña, Lengua, 1960.

⁹ DARÍO, RUBÉN: *Primavera Apolínea*. (En: *Obras Completas*. Madrid, Mundo Latino, 1922. t. VII, p. 140.)