

## ¿PARNASIANA O SIMBOLISTA?

### ESTUDIO COMPARATIVO DE LA *SINFONIA EN GRIS MAYOR*, DE RUBEN DARIO

#### SINFONIA EN GRIS MAYOR

*El mar, como un vasto cristal azogado  
refleja la lámina de un cielo de cinc;  
lejanas bandadas de pájaros manchan  
el fondo bruñido de pálido gris.*

*El sol, como un vidrio redondo y opaco,  
con paso de enfermo camina al cénit;  
el viento marino descansa en la sombra  
teniendo la almohada su negro clarín.*

*Las ondas, que mueven su vientre de plomo,  
debajo del muelle parecen gemir.  
Sentado en un cable, fumando su pipa,  
está un marinero pensando en las playas  
de un vago, lejano, brumoso país.*

*Es viejo ese lobo. Tostaron su cara  
los rayos de fuego del sol del Brasil;  
los recios tifones del mar de la China  
le han visto bebiendo su frasco de gin.*

*La espuma, impregnada de yodo y salitre,  
ha tiempo conoce su roja nariz,  
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,  
su gorra de lona, su blusa de dril.*

*En medio del humo que forma el tabaco,  
ve el viejo el lejano, brumoso país,  
adonde una tarde caliente y dorada,  
tendidas las velas, partió el bergantín...*

*La siesta del trópico. El lobo se duerme.  
Ya todo lo envuelve la gama del gris.  
Parece que un suave y enorme esfumino  
del curvo horizonte horrará el confín.*

*La siesta del trópico. La vieja cigarra  
ensaya su ronca guitarra senil,  
y el grillo preludia su solo monótono  
en la única cuerda que está en su violín.*

## LES ELEPHANTS

*Le sable rouge est comme une mer sans limite  
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit.  
Une ondulation immobile remplit  
L'horizon aux vapeurs de cuivre où l'homme habite.*

*Nulle vie et nul bruit. Tous les lions repus  
Dorment au fond de l'ancre éloigné de cent lieues  
Et la girafe boit dans les fontaines bleues,  
Là-bas, sous les dattiers des panthères connus.*

*Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile  
L'air épais où circule un immense soleil.  
Parfois quelque boa, chauffé dans son sommeil,  
Fait onduler son dos dont l'écaille étincelle.*

*Tel l'espace enflammé brûle sous les cieus clairs  
Mais tandis que tout dort aux mornes solitudes,  
Les éléphants rugueux, voyageurs lents et rudes,  
Vont au pays natal à travers les déserts.*

*D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,  
Ils viennent, soulevant la poussière, et l'on voit,  
Pour ne point dévier du chemin le plus droit,  
Sous leur pied large et sûr croûler au loin des dunes.*

*Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps  
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine;  
Sa tête ets comme un roc, et l'arc de son échine  
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.*

*Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,  
Il guide au but certain ses compagnons poudreux;  
Et, creusant par derrière un sillon sablonneux,  
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.*

*L'oreille en éventail, la trompe entre les dents,  
Ils cheminent, l'oeil clos. Leur ventre bat et fume,  
Et leur sueur dans l'air embrasé monte en brume;  
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.*

*Mais qu'importent la soif et la mouche vorace,  
Et le soleil cuisant leur dos noir et plissé?  
Ils rêvent en marchant du pays délaissé,  
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race.*

*Ils reverront le fleuve échappé des grands monts,  
Où nage en mugissant l'hippopotame énorme,  
Où, blanchis par la lune et projetant leur forme,  
Ils descendaient pour boire en écrasant les joncs.*

*Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils passent  
Comme une ligne noire, au sable illimité  
Et le désert reprend son immobilité  
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.*

«Rubén Darío enseñó a los escritores de América que cada palabra tenía un valor musical, aumentó el dominio de la sensibilidad, demostró que la poesía era arte y no ejercicio de retóricos, modernizó la lengua, inició la formación de un castellano nuevo y, al propagar la obra de tantos escritores extranjeros desconocidos, fue un profesor de cultura.»

Empiezo con estas palabras de Manuel Gálvez, considerándolas una presentación sintética de lo que significó Rubén Darío como momento literario.

La línea evolutiva de la formación del poeta pasa por unas búsquedas y tanteos románticos, un encuentro con los «ismos» de moda en Francia: parnasianismo y simbolismo, asimilación creativa de éstos, elaboración de un sistema que le define, el enriquecimiento de este sistema y los cambios generados por la plenitud.

*Sinfonía en gris mayor* (R. Darío)  
*Les éléphants* (Leconte de Lisle)

Al leer «Sinfonía en gris mayor», aunque la poesía ha sido siempre considerada como simbolista, a mí me recordaba un poema parnasiano: «Les éléphants», de Leconte de Lisle.

La razón de esta asociación inconsciente me la dio el análisis paralelo de las estructuras de los dos poemas. Incluso los títulos de los volúmenes en que están comprendidos me parecen significativos, considerándolos también paralelamente.

De una parte, *Prosas profanas* (1896), de Rubén Darío; de otra, *Poèmes barbares* (1862), de Leconte de Lisle. Los adjetivos «bárbaros» y «profanas» tienen algo de común desde el punto de vista conceptual. La anterioridad de *Poèmes barbares* no lleva a la conclusión de imitación, sino de asimilación en la poesía de Rubén de elementos parnasianos.

Limitemos el círculo a los dos poemas:

Punto de partida o fuente de inspiración: para Leconte de Lisle, el recuerdo de la naturaleza tropical donde había vivido; para Rubén Darío, el mar del puerto salvadoreño de Acajutla.

La primera conclusión a la que llegamos, en este mismo plano de los poemas analizados no como integrados en el volumen, sino fuera de él, es el exotismo de las dos fuentes.

Estos puntos comunes encontrados hasta aquí no tendrían validez si no fueran apoyados por la estructura de los poemas. La dirección será del exterior al interior, de lo general a lo cada vez más particular.

### ESTRUCTURA GENERAL

Al fragmentar los poemas en cuestión se observa que tienen tres partes distintas:

- Un cuadro.
- Intervención de un elemento que parece perturbador.
- Regreso a la inmovilidad y la monotonía.

Examinemos las funciones y los elementos de cada parte que concurren a dar impresión de semejanza.

#### EL CUADRO

En «Sinfonía en gris mayor», el cuadro es el mar. Su descripción dura entre los versos 1-10.

En «Les éléphants» es el desierto, con una descripción entre los versos 1-14.

La función espacial es la misma. Que es así lo demuestra la tendencia de la imagen del desierto hacia una imagen del mar:

Leconte de Lisle: «Le sable rouge est comme une *mer*...

Rubén: «El *mar*, como un vasto cristal azogado»

Es decir, lo común, como paisaje, se puede restringir a lo más común, como un mismo paisaje. El espacio que parecía distinto —desierto, mar— es el mismo, se reduce al espacio mar.

Desde el primer verso se introduce y se define el paisaje y desde el primero coinciden las dos poesías en comunicar la *vastedad*, la inmensidad:

Leconte de Lisle: «une mer *sans limite*»

Rubén Darío: «el mer como un *vasto cristal*»

El tiempo y la luz, no sólo del cuadro, sino en general, son diferentes en cada poesía. Los vamos a tratar más tarde al separar los elementos simbolistas de la «Sinfonía» rubeniana de lo puro parnasiano.

He recordado el tiempo aquí porque me es necesario para explicar algunos detalles que van a ser comunes.

El mediodía en el desierto trae una descarga de luz, pero sobre todo de *calor*, que Leconte de Lisle la subraya con varios términos que a mí me parecen reiterativos, algunos sólo en el plano conceptual, otros llegan a sinonimia:

«Le sable rouge» tiene dos significados:

- Significado *lógico*: el color; la arena puede ser roja.
- Significado asociacional: metal incandescente.

Siguen después: *flambe*, *affaissée*, *vapeurs de cuivre*, *l'air épais*, un immense soleil, *chauffé*, *enflammé*, *brûle*.

En el campo onomasiológico, entre estos términos los siguientes son sinónimos: *flambe*, *chauffé*, *enflammé*, *brûle* —los que transmiten más directamente la noción de calor—. Los demás nombran más o menos los efectos del calor.

También relacionado con el calor aparece: *lo metálico*: le sable rouge (el segundo significado), *vapeurs de cuivre*, *l'écaille étincelle* (aquí la escama chispeando se asocia con una placa de metal). El efecto es de pesadez generada por el calor.

Semejante impresión, pero no resultando de la insistencia del calor, logra Darío. En cuanto al tiempo, yo siento el tiempo de la poesía rubeniana como siguiendo después del tiempo parnasiano. Lo que en «Los elefantes» fue mediodía: culminación de luz y calor, en la «Sinfonía en gris mayor» pasa a ser la tarde: la luz pierde su intensidad, el calor se ha acumulado en el momento anterior, está dentro de cada elemento presentado, pero la atmósfera ya no arde; incluso el aire parece ser metálico no en el sentido de dureza, sino de una placa que refleja la luz.

El metal de los términos de designación directa: la lámina, cielo de cinc, fondo bruñido, el clarín, vientre de *plomo*, se asocia no con el calor, sino con esta luz esfumada con la devolución de ella por cada elemento. Todo se limita a unos espejos: el espejo enorme del mar, «un vasto cristal azogado», el espejo metálico del cielo, «la lámina de un cielo de cinc», o, refiriéndose de nuevo al cielo, «el fondo bruñido». Y para mayor claridad, entre estos dos enormes espejos hay el término esencial: «refleja». En el juego de espejos el sol es también vidrio, pero opaco; no deja pasar la luz entera, la filtra.

La misma conclusión: reiterando el significado de espejo: «la lámina de un cielo de cinc», «cristal azogado» y «fondo bruñido» son, en una parte de área conceptual, sinónimos.

## EL MOVIMIENTO

Juzgando la atmósfera general y los detalles que concurren a ella, podemos afirmar que hay poco movimiento. La impresión que transmiten los dos cuadros es de *cansancio, agotamiento*.

Leconte de Lisle se esfuerza casi en parar la vida; logra parcialmente inmovilizarla, enmudecerla:

- el verso 2: (mer) muette, affaissée;
- el verso 3: une ondulation *immobile*;
- el verso 5: nulle vie et nul *bruit*.

La causa es el calor; el efecto, el cansancio, y el estado presente, el sueño.

El desierto- *mer* está cansado (la palabra «cama» en su descripción lo dice) (verso 2); los animales también, incluso el sol que circula por «el aire espeso» (verso 10). El verbo dormir aparece directamente:

- en el verso 6: (les lions) «*dorment* au fond de l'antre»;
- el verso 14 como conclusivo: «...tout dort aux mornes *solitudes*»,

o sugerido por los sustantivos: «lit» (verso 2) y «*sommeil*» (verso 11) refiriéndose a una serpiente boa. Y si todo duerme, si apenas hay movimiento, lo que domina es la *soledad* y el silencio: «nul bruit» (verso 5), «*mornes solitudes*» (verso 14). Para no animar el cuadro y no alterar el silencio con la presencia del vuelo de un pájaro, se suprime este elemento por inexistencia:

- verso 9: «Pas un oiseau ne passe en fouettant de son aile;
- verso 10: L'air...

No pasa ningún pájaro que hubiera podido azotar el aire y romper el silencio.

La «Sinfonía en gris mayor» tiene también un movimiento muy escaso.

Lo que en la poesía francesa era «ni un pájaro pasa», aquí hay «lejanas bandadas de pájaros» (verso 3); apenas se ven, salen del cuadro y sólo manchan (verso 3) el fondo del cielo. Esta imagen me parece sumamente pictórica.

El *cansancio* está asociado con la *enfermedad*, el *dolor*.

Consideremos los siguientes elementos: el sol, el viento y las olas.

— El *sol*, en la poesía francesa, «circula por el aire espeso».

— En Rubén (verso 6): «con paso de enfermo *camina* al cénit».

Examinando los paralelos «camina» y «circula» resultan sinónimos. Entre «por el aire espeso» y «con paso de enfermo», el segundo es más fuerte: el movimiento no sólo está impedido, sino que llega a ser enfermizo. Las *ondas* se tienen que mover por inercia, con la pesadez del plomo con el cual se asocian:

— verso 9: «Las ondas, que mueven su vientre de plomo», comunican una sensación de dolor;

— verso 10: «Debajo del muelle parecen gemir».

La misma *función* de los pájaros en la poesía francesa tenía que desempeñarla el *viento*: tenía que ser el animador del cuadro. Pero no lo es. Se niega la función negándose el elemento en el cuadro anterior y negándose el movimiento en sí cuyo símbolo es el viento —en la poesía rubeniana—. Si se niega al esencia, la negación es mayor.

El *cansancio* ha llegado a su cumbre si domina al viento, si lo hace dormir:

— verso 7: «El viento marino *descansa* en la sombra».

El clarín del viento se transforma en almohada (verso 8). En el mismo paralelo, los términos «vuelo» «clarín», refiriéndose a una posible alteración del *silencio*, se aniquilan: el primero por inexistencia, el segundo por cambio de función. La movilidad y la ligereza del viento están relacionadas generalmente con la música del instrumento en discusión. Aquí la función del instrumento no es musical, sino de facilitar el descanso, o simplemente de descanso.

El *silencio* no tiene términos directos en la poesía, pero está sugerido por este agotamiento, por el sueño del viento y la transformación de su clarín en almohada.

La *soledad* tampoco está directamente expresada, pero la implica toda esa gama de gris, la sensación de vida apagada.

El cuadro presentado por Leconte de Lisle parece más complejo, lo forman un paisaje propiamente dicho y un cuadro animalístico.

Digo «parece» porque mirando con atención se observa que el viento, las olas —de la poesía ruberiana— cumplen la misma función que los animales en la poesía parnasiana: la de subrayar el cansancio.

INTERVENCIÓN DEL ELEMENTO APARENTEMENTE  
PERTURBADOR

El paso entre la primera y la segunda parte en «Les éléphants» es lento, como en un cuento se hace por una subordinación temporal que tiene un sentido oposicional a la principal: «Mientras que todo duerme... los elefantes van...» Es la oposición entre lo estático y algo móvil (no es dinámico propiamente dicho). El adverbio «mientras» evita la pausa, da continuidad.

En «Sinfonía en gris mayor» no hay ninguna palabra de relación; el enfoque del hombre es más brusco. El punto y la lógica de la poesía indican la pausa.

Esta segunda parte (entre los versos 15-40 en «Les éléphants» y 15-25 en la «Sinfonía en gris mayor») la veo yo como un núcleo de los poemas: no sólo por posición, sino por sentido.

El elemento aparentemente perturbador es: el grupo de elefantes, en Leconte de Lisle, y el hombre, en Darío. Digo «aparentemente» y voy a explicar por qué.

Los elefantes se integran en el cuadro aunque no se quedan en él. La visión es enteramente cinematográfica y comprende tres enfoques:

- La *aparición*. Desde lejos apenas se divisan en el horizonte los elefantes como unas masas marrones que levantan una polvarada.
- La *descripción*. Se han acercado, pleno enfoque; se sorprende incluso los detalles.
- La *desaparición*. Continúan en marcha lenta. Progresivamente se pierde la imagen; ...no son más que una raya hasta que se pierden en el horizonte. Se ve la técnica de acercar la imagen, centrarla y alejarla.

Cada uno de estos momentos, y en conclusión todos, entran en el paisaje presentado sin alterarlo. Se distinguen cuadros momentáneos:

- Desierto A: Tiene en el horizonte unas manchas marrones envueltas en gris amarillento.

- Desierto B: Los elefantes en el centro, dominando el paisaje.
- Desierto C: Los elefantes de nuevo en el horizonte como una línea que desaparece.

A, B, C, son momentos. El desierto, lógicamente, es el mismo. El cuadro no ha sido alterado en los momentos A, B, C. Por eso, el elemento en discusión no es perturbador.

La presentación del marinero en la «Sinfonía en gris mayor» no cambia nada la atmósfera del cuadro porque se mantiene en la misma línea estática, la acentúa incluso. La visión aquí es pictórica. El hombre ha estado dentro del cuadro, pero el poeta no se ha ocupado de él, sentado, fumando su pipa... *meditando*... dormido. Los dos estados: marinero despierto, marinero dormido se confunden; es la integración del soñar despierto en el señor dormido.

Aunque no lleva movimiento, la visión tiene los mismos momentos:

- La primera mención del hombre coincide con la *aparición* de los elefantes en el cuadro anteriormente comentado.
- El retrato —sólo algunos detalles sugestivos— en sí es una descripción.
- El descanso —durmiendo se borran los contornos del personaje—, una cierta desaparición.

El grupo de elefantes cumple la misma función en la estructura del poema francés que el hombre en el de Darío. Además, la oposición condición humana/condición animal formalmente no existe: el animal tiende a humanizarse por personificación, y para el hombre —siendo marinero— se empleó el término «lobo», la metáfora que ha llegado a ser sobrenombre de los marinos.

El tercer momento de la visión del elemento perturbador —desaparición, descanso— ya entra en la tercera parte de los poemas.

Para la segunda parte, a los dos momentos anteriores:

Leconte de Lisle	1	aparición de los elefantes (versos 15-18, 18-20 [más cerca]).
Rubén Darío	1	primera mención del hombre (versos 11-12).
Leconte de Lisle	2	descripción (versos 15, 21-31).
Rubén Darío	2	retrato (versos 14-21).

tenemos que añadir otro sorprendentemente idéntico: *sueño despierto*, meditación en un país anteriormente conocido:

Leconte de Lisle: versos 33-40.

Rubén Darío: versos 12, 13, 22-25.

En la identidad —aparición, primera mención— interviene la oposición movimiento (lento, pero existente en Leconte de Lisle)/falta de movimiento (Rubén Darío); los verbos la ilustran perfectamente:

Leconte de Lisle: vont (verso 16), ils viennent (verso 18).

Rubén Darío: sentado (verso 11) ... está (verso 12).

Si no hubiera existido el sustantivo «des masses» (verso 17) y los adjetivos calificativos «lents et rudes» (verso 15) determinando al sustantivo «voyageurs» e implícitamente al sustantivo «les éléphants» que atenúan el movimiento, lo hacen más lento y pesado, los verbos «vont», «viennent», hubieran impreso un gran dinamismo.

En «Sinfonía en gris mayor», «sentado» y «está» pueden ser considerados un sólo verbo. Se rompe el verbo, se antepone el participio y, encabezando cada elemento un verso, se acentúa la idea de estático.

La *descripción*, el retrato, se hace en pocos detalles que comunican lo general.

Sólo algunos términos son suficientes para que el lector vea: la *dureza*, lo macizo de los elefantes: «rudes» (verso 15), «des masses brunes» (verso 17), «pélerins massifs» (verso 28).

La fuerza de los animales derrumba las dunas:

— verso 18: «et l'ont voit»;

— verso 20: «sous leur pied large et sûr crouler au loin des dunes»;

cava y surca el desierto:

— verso 27: «et, creusant par derrière un sillon sablonneux».

Más espacio, como sintetizando las características de su raza, se concede al viejo elefante que conduce el grupo. Se humanizan al personificarse él y sus acompañantes: el poeta le llama «vieux chef» (verso 21), y a ellos, «compagnons», «pélerins» (verso 28).

Se utiliza, para ser más sugestiva la descripción, unos sintagmas comparativos, y de esta manera la reiteración del adverbio «comme»:

- refiriéndose al grupo:
  - verso 17: «...comme des masses brunes»;
- refiriéndose al viejo que dirige:
  - verso 21: «...son corps»;
  - verso 22: «Est gercé comme un tronc...»;
  - verso 23: «Sa tête est comme un roc...».

La comparación es la que subraya la fuerza, la dureza, porque su segundo término es un árbol a quien el tiempo roe y mina, o una roca.

Es interesante recordar que Rubén Darío emplea también sintagmas comparativos, reiterando el adverbio y el artículo indefinido «como un» para la realización del cuadro. Los dos poetas empiezan con una comparación:

- Rubén Darío: «El mar como un vasto cristal» (verso 1).
- Leconte de Lisle: «Le sable rouge, est comme une mer» (verso 1).
- Y de nuevo en Rubén: «El sol como un vidrio» (verso 5).

El retrato del hombre sugiere en seguida el paralelo: viejo elefante/viejo lobo (marino). El paralelo está facilitado por la casi idéntica de términos:

- Leconte de Lisle: «Celui qui tient la tête est un vieux chef» (verso 21).
- Rubén Darío: «Es viejo ese lobo...» (verso 14).

Examinemos los elementos del retrato:

- Cara tostada: «...tostaron su cara» (verso 14) «los rayos de fuego del sol del Brasil» (verso 15).
- Roja nariz (verso 19).
- Crespos cabellos (verso 20).
- Gorra de lona (verso 21).
- Blusa de dril (verso 21).

Es rudeza lo que reflejan; un hombre áspero, fuerte, acostumbrado a luchar con el sol y los tifones. Estéticamente no comunica elegancia: sus cabellos son crespos, es decir, retorcidos, impregnados de rocío y salitre; los bíceps de atleta demuestran la fuerza; la lona de su gorra y el dril de su camisa indican lo barato y resistente sobre

todo. La pipa y el frasco de ginebra completan el retrato con lo tradicional conocido sobre los marinos.

El *sueño despierto*, común momento que transpone en el plano del recuerdo («Sinfonía en gris mayor») y recuerdo unido a la esperanza («Les éléphants»).

En las dos poesías se sueña un país anteriormente conocido:

Leconte de Lisle (donde habían vivido):

— verso 35: «Ils rêvent en marchant du pays délaissé».

Rubén Darío (de donde había partido el bergantín):

— verso 23: «ve el... país;

— verso 24: donde una tarde caliente y dorada;

— verso 25: tendidas las velas, partió el bergantín».

Para los elefantes éste es el fin de su camino. La imagen soñada les da fuerza, ánimo para resistir, aguantar los sufrimientos: la sed, el calor, las moscas. Es la esperanza que después de pasar estas vicisitudes van a llegar a ver los montes, los bosques de higueras, el río de su país natal. El recuerdo se transforma en ideal. Se hace abstracción del estado presente, se piensa en uno pasado —como mejor— y se tiende hacia un estado futuro igual que el pasado.

El paisaje está embellecido por el recuerdo grato; la imagen de ellos dentro del cuadro ideal se idealizará también, envuelta en la luz blanca suave de la luna:

— verso 37: «Ils reverront le fleuve...»;

— verso 39: «Où blanchis par la lune et projetant leur forme»;

— verso 40: «Ils descendaient pour boir en écrasant les jones».

Toda la construcción del sueño se realiza a base de contraste con el presente: la vegetación contrasta con el desierto, la sombra con el calor insoportable, pero, sobre todo: el río donde los elefantes bajaban a beber agua con la sed tremenda que sienten.

El recuerdo en «Sinfonía en gris mayor» es mucho más borroso, respeta la línea simbolista. No hay descripción, hay sugerencias. Todo se limita a la reiteración: «lejano, brumoso país» (versos 13 y 23). Lo que lógicamente comunica esta presentación es el distanciamiento temporal y espacial del país soñado. La lejanía ha esfumado incluso los contornos del recuerdo.

El país lejano se ha convertido en el símbolo de una ilusión perdida.

Las dos menciones del recuerdo están introducidas por los verbos «pensando» (verso 12) y «ve» (verso 23), relacionado con «en medio del humo que forma el tabaco». Aparentemente hay una graduación: el verbo «ver» se cree más completo. No lo es, porque se tiene que asociar con el verso 22 que le disminuye mucho; lo que ve en el humo del tabaco es una quimera, algo que no tiene existencia concreta delante de sus ojos en el momento presente. Los dos verbos funcionalmente son idénticos. Ve el país pensando en él. Pensar en una cosa implica verla, llevar a la memoria su imagen.

La diferencia entre las maneras de enfocar el sueño en las dos poesías consiste, insisto, en que en «Les éléphants» el recuerdo suscita la esperanza, es esperanza en sí, y en «Sinfonía en gris mayor» es ilusión perdida. Por eso, el paisaje del recuerdo en Leconte de Lisle es concreto, aunque con tendencias a idealizarse, y en Rubén Darío nebuloso, vago, apenas esbozado.

El sueño de los elefantes anima su marcha, se acaba con un momento más dinámico, pero sólo relacionándolo con ellos, con el plano de su alma. El sueño del viejo termina con un suspense marcado por varios puntos, y de lo estático se pasa a lo más estático: el marinero se duerme. Esto ya entra en:

#### EL REGRESO A LA INMOVILIDAD Y LA MONOTONIA

Que es la última parte, ocupando los versos entre 41-44 en el poema francés y 26-33 en el rubeniano. La delimitación no puede ser estricta, porque en el poema francés lo que se refiere propiamente dicho a esta vuelta al cuadro anterior no es más que un verso que contiene una oración:

— verso 43: «Et le désert reprend son immobilité».

Este es el núcleo de toda la estrofa y el resultado final, porque los elefantes pasan, se ven cada vez menos, no son más que una línea negra, se pierden totalmente en el horizonte. Sintácticamente es una principal relacionada con una principal anterior, y teniendo a una subordinada temporal posterior. Desde el punto de vista del sentido lógico, las relaciones de esta oración con las demás son mucho más complicadas, pueden dar lugar a varias interpretaciones: causal (la causa del regreso a la inmovilidad será la desaparición de los elefantes), consecutiva (vuelve a la inmovilidad como consecuencia del hecho expuesto anteriormente).

Por eso considero la estrofa en su totalidad formando la tercera parte. Además hay una mención del desierto sin límites en un verso anterior al verso clave. Aunque el espacio es el mismo, después de la salida de los elefantes —que han dominado el cuadro— parece mucho mayor, su inmensidad destaca más.

En Rubén Darío, la tranquilidad no se ha alterado con la presencia del hombre. Ha sido un elemento inmóvil más y sólo hemos registrado el movimiento de su pensamiento.

Del estado de meditación anterior pasa a desaparecer en la profundidad del sueño (tercera parte). Como presencia concreta se borra en el gris que envuelve todo:

— verso 27: «*Ya todo lo envuelve la gama del gris*».

El «todo» lo comprende a él. No se esfuma sólo el personaje, sino el paisaje entero.

La reiteración: «*La siesta del trópico*» (versos 26, 30), en su posición de cabeza de estrofa, insiste en la paz y el descanso general. El término «trópico» extiende lo estático, el sueño, fuera de los límites del cuadro.

La misma sensación de inmensidad que nos transmitía el último mensaje de la poesía de Leconte de Lisle la encontramos en Darío. Me atrevo a opinar que hay incluso, paradójicamente dicho, mayor inmensidad (utilizo la palabra inmensidad aquí con su connotación, la siento como espacio). En este momento de la «Sinfonía» se pierden los contornos en lo esfumado, se borra la última huella de lo limitado: la línea del horizonte. Se ha sorprendido y llevado al arte un trozo de infinito:

— verso 28: «*Parece que un suave y enorme esfumino;*

— verso 29: *del curvo horizonte borrará el confin*».

El final es un canto monótono a la monotonía. Un ensayo y un prelude, nada más. Un intento que no cambia en nada la atmósfera general del cuadro. Que los dos insectos se asocien con dos instrumentistas es lógico y tradicional. Es consabido, ya entra en las situaciones metafóricas muy empleadas por los escritores; cada uno atribuye a estos músicos el instrumento cuyo sonido lo siente parecido al del insecto. Darío hace a la cigarra tocar una guitarra y al grillo un violín. Lo que es nuevo y moderno es el antiepíteto —la sorpresa léxica de la cual se ha ocupado Carlos Bousoño en su

*Teoría de la expresión poética*—. La estrofa final nos ofrece un ejemplo:

- verso 30: «...la vieja cigarra»
- verso 31: «ensaya su *ronca* guitarra *senil*».

(«Ronca» originariamente se ha aplicado a la voz humana. Su esfera se ha ensanchado hace mucho. El término ha dejado de ser sorprendente cuando se emplea en otro contexto: comunica la misma cualidad, pero tiene que relacionarse con algo que emite sonidos porque se refiere al sonido en sí.)

voz (del hombre) ronca	—————	guitarra ronca
perro ronco	—————	cigarra ronca

todos tienen en común el sonido.

«Senil» es el verdadero antiepiteto. No tiene nada en común con el instrumento, se aplica a un hombre viejo. Se sugiere que la guitarra es vieja para concordar con el instrumentista: «Vieja cigarra.» Es decir, hay una sugerencia lógica que nace de una concordancia. Pero, sobre todo, hay una transferencia de cualidad, cuyo camino es interesante seguir:

hombre viejo	—————	cigarra vieja	guitarra vieja
senil	—————	senil (se supone y es más lógico que)	(por concordancia)
		—————	senil

«Senil» aplicado al hombre no hubiera sorprendido; transferido al insecto en la sugerencia: cigarra senil, sorprendente, pero menos que transferido al instrumento, donde choca.

#### «SINFONÍA», POESÍA SIMBOLISTA TAMBIÉN

Al comenzar este trabajo mi intención era limitarme a analizar en paralelo «Les éléphants», de Leconte de Lisle, y «Sinfonía en gris mayor» para poner de relieve la común estructura de la composición de los dos poemas —aparentemente tan distintos—. No quiero que se entienda que mi conclusión es que la «Sinfonía» rubeniana es completamente parnasiana. No. Pero tampoco es simbolista pura como

se nos ha analizado hasta ahora. El esqueleto (la composición) es parnasiano; la forma y el mensaje que transmite, simbolistas.

Procedamos a detallar algunos elementos simbolistas.

*El título: «Sinfonía en gris mayor»*

Comparemos con el título de un concierto musical. Cambiemos el «gris» por una nota: Sinfonía en do mayor.

Entonces «gris» funciona como sonido. Hay una correspondencia entre el color y el sonido. La relación sencilla que he hecho es perfectamente conocida, ha sido varias veces tratada y nos envía como primera referencia al soneto de Baudelaire «Les correspondances». Si la dualidad del hombre es original, el mundo en la concepción de Baudelaire es unidad. El poeta es el que tiene que buscar esta unidad disimulada bajo varias formas. Las diferentes sensaciones: táctiles, auditivas, visuales, olfativas, se corresponden unas a otras, se recuerdan unas a otras en una cadena ininterrumpida de analogías: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.» Esta idea va a servir de base a la escuela simbolista que ha venerado a Baudelaire como su primer maestro.

*La luz y el color*

He aludido en el paralelo entre las dos poesías de la oposición: mediodía, plena luz, colores vivos (parnasianos) (Leconte de Lisle), y tarde, luz borrosa, colores esfumados (simbolistas) (Rubén Darío).

Hay un cierto pudor en esta huida de la plena luz y de los colores vivos. Cada objeto, cada cosa puede ser un símbolo, puede esconder un estado del alma, por eso tiene que ser evocado poco a poco, decía Mallarmé. Los simbolistas temen la crueldad de la luz sobre los objetos, es decir, sobre los sentimientos; se esconden en el esfumino. Prefieren la luz filtrada considerando que la poesía tiene que disimular la apariencia de las formas. Les gusta la vaguedad del gris. Verlaine no sólo lo empleó, sino que definió la preferencia por este color:

*...Rien de plus cher que la chanson grise  
ou l'Indécis au Précis se joint.*

Al gris dedicó Rubén Darío toda su «Sinfonía». Al entrar en detalle, casi todo es gris o sugiere este color en el poema en discusión:

— El título con su sorpresa léxica generada por la correspondencia: «Sinfonía en gris».

- El mar: cristal azogado (verso 1), gris claro (sugerido).
- El cielo: *a)* lámina de cinc» (verso 2), gris sugerido por el metal; *b)* fondo bruñido de *pálido gris*» (verso 4) directamente expresado.
- El sol: «como un vidrio redondo y opaco (verso 5); sugerido por toda la comparación sorpresa en sí, pero sobre todo por el segundo elemento de esta pluralidad bimembre no progresiva. El sol que es el foco de la luz aquí no brilla, no transmite directamente la luz, sino la refleja: sugerencia: «vidrio» (doble camino); en «opaco» hay la sugerencia de la penetración difícil de la luz, de la gran filtración.
- «La sombra» (verso 47), sugerencia: poca luz, gris.
- Las ondas... vientre de plomo (verso 9): gris oscuro —sugerido por el metal.
- El humo de tabaco —color gris—: sugerido.
- El humo envuelve al hombre —transparencia del color gris del ambiente al hombre: engendra visión desde fuera.
- El país del recuerdo —brumoso, color nube—: gris sugerido.
- El frasco de gin —color gris claro—, sugerido.
- La espuma de las olas —gris claro, sugerido.
- Los crespos cabellos (en la pluralidad no progresiva que se refiere al hombre y, siendo viejo el hombre, son de color gris sugerido).

Y la culminación, el verso 27:

«Ya todo lo envuelve la *gama* del gris» —la dominación del color gris en varios matices (expresión directa).

«un suave y enorme esfumino» (verso 28) —otro modo de expresar la «gama del gris».

### *Lo musical*

Mientras los poetas parnasianos manifestaban la tendencia de acercar la poesía a las artes plásticas, los poetas simbolistas, según la expresión de Paul Valéry, tienen la común intención de

*«reprendre à la musique leur bien»*

Es decir, una de las componentes de la oposición general: parnasianismo frente a simbolismo, es la oposición de elementos: pictóricos frente a musicales. Esta oposición aparece algunas veces en el mismo

escritor: el ejemplo de Verlaine, que debutó como parnasiano, evolucionó hacia el simbolismo, llegando a pedir en su famosa «Arte Poética»:

*«De la musique avant tout chose»*

En Rubén Darío, esta oposición se resuelve en unión de los dos elementos: pictórico y musical —consecuencia de la unión del parnasianismo con el simbolismo, cuyo resultado es la poesía modernista.

La música en el poema del cual nos ocupamos empieza con el título: «Sinfonía...» que es al mismo tiempo ejemplo de unión entre música y pintura por unión entre sonido y color.

Los términos relacionados directamente con la música son:

- El clarín del viento —un instrumento musical, aunque aquí esté empleado fuera de su función en una doble sorpresa: de situación y léxica.
- La guitarra. } — los instrumentos de los dos músicos
- El violín. } en cuestión.

El violín es palabra musical clave en Verlaine, como lo es también «el solo monótono» que aparece en Darío (verso 32).

La música se nota en el ritmo interior del poema. Es una música lenta, monótona.

A la lentitud del ritmo contribuye el gran número de sustantivos y adjetivos en comparación con el relativamente escaso de los verbos.

El tiempo empleado es —con dos excepciones— el presente, que da una continuidad temporal.

Lógicamente hay varios tiempos:

- El tiempo 1:
 

del cuadro de la poesía	tiempo presente.
del personaje	
- El tiempo 2:
 

del recuerdo	tiempo pasado; aquí se encuentran los dos pretéritos indefinidos: tostaron y partió.
del personaje	
- El tiempo 3:
 

del cuadro	mirado como presente, pero frente al tiempo 1 es <i>futuro</i> .
del personaje	

Esta continuidad temporal obtenida por la repetición del presente subraya más la monotonía del ritmo. A la impresión de melodía susurrada en voz baja contribuye la aliteración de los fonemas: s, c.

La *atmósfera* general es simbólica. Todos los elementos que hemos estudiado hasta aquí: el gris, la música, expresada en los elementos exteriores y en el interior del ritmo, añaden, en este sentido, algo.

Se podría estudiar la significación simbólica de cada término, pero esto sería tema de un trabajo especial.

En líneas generales, lo que transmite el poema es una profunda *melancolía*: el gris, la figura solitaria del marino vista dentro del cuadro inmenso del mar, el humo y el recuerdo que suscita, el sueño que borra incluso el recuerdo, el solo monótono del final.

La melancolía no precisa su causa. Notamos la *soledad* y suponemos una ilusión perdida simbolizada por esta lejanía, este país sin contornos. El cuadro concuerda en comunicar la impresión de apatía, de vida sin sentido, apagada, cansada.

A la realización del maravilloso conjunto de símbolos que es la «Sinfonía en gris mayor» contribuye el léxico adecuado, y aunque cuidadosamente elegida, dejando una sensación de profunda naturalidad, Rubén Darío ha buscado a lo largo de su evolución literaria la perfección que existe en la palabra. Ha llegado a teorizar la importancia casi mística del *verbum*:

«La palabra nace juntamente con la idea o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra... En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad, infinita, pero ya conteniéndola. *Et verbum erat Deus...* La palabra no es en sí más que un signo o una combinación de signos, mas lo contiene todo por la *virtud demiúrgica*. Los que la usan mal serán culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios.»

ANA MARÍA DIACONESCU  
Universidad de Bucarest (Rumanía)