

“Sinfonía en Gris Mayor” de Rubén Darío. Sinestesia americana y miradas anticipatorias.

El presente artículo interpreta el texto “Sinfonía en gris mayor” de Rubén Darío. La propuesta de análisis busca resaltar los elementos visuales presentes en el poema y considera que la mirada que se construye adopta representaciones y modos de ver plasmados en la plástica epocal: el género de las marinas, Whistler y el color gris. Los elementos señalados son refuncionalizados a través de un filtro de marcada raigambre americana. La interpretación se despliega sobre la premisa de que Darío anticipa maneras de ver que recién se consolidarán en el período vanguardista.

Palabras clave: *Rubén Darío, Modernismo, poesía, visualidad, intermedialidad*

This article analyzes Ruben Darío's “Sinfonía en gris mayor.” The analysis seeks to highlight the visual elements present in the poem. The interpretation considers that the gaze that is constructed in the poem adopts representations and ways of seeing embodied in the epochal visual arts: seascapes Whistler, and the color gray. The indicated elements are re-functionalized through a filter of distinctively Latin American roots. The interpretive operations that are deployed are all based on the premise that Darío anticipates ways of seeing traditionally associated with avant-garde aesthetics.

Keywords: *Rubén Darío, Modernismo, poetry, visuality, intermediality*

¡Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir!

Rubén Darío, “La canción de los pinos”, (fragmento).

En los años finales de su vida, Rubén Darío solía entregarse al ejercicio de recordar.¹ Así lo comenta su amigo Alejandro Sux,² haciendo referencia a las visitas que le hizo al poeta en París durante el año 1911. Sux rememora que

era habitual que Darío se sumiera, “sin cansarse” (307), en evocaciones llenas de nostalgia. Entre dichas remembranzas, me interesa la evocación de su país natal:

¡Oh, las siestas!... ¡el grillo de la cítara monocorde!... ... ¡Las hamacas! Estoy viendo el humo del cigarrillo de un viejo que deja colgar el brazo... Y ahora oigo a Manuela... Me cuenta historias maravillosas... Príncipes, caballos mágicos, hadas con bonetes terminados en gasas de oro, castillos, justas de caballeros... ¡La siesta petrificadora! Todo está aparentemente muerto en una atmósfera temblorosa que esfuma formas y colores. (Darío cit. en Sux 307)³

Años antes, en 1889, Darío escribe “Sinfonía en gris mayor”,⁴ poema ambientado en esa hora de la siesta, cuando los colores y formas se han esfumado, un viejo fuma y el grillo canta monocorde. En *Historia de mis libros*, Darío recuerda el poema, reconociendo la influencia de “Symphonie en blanc majeur”⁵ de Théophile Gautier.⁶ No obstante, rápidamente precisa aquello en lo que el suyo difiere:

La mía es anotada “*d'après nature*”, bajo el sol de mi patria tropical. Yo he visto esas aguas en estagnación, las costas como candentes, los viejos lobos de mar que iban a cargar en ... bergantines maderas de tinte, y que partían a velas desplegadas, con rumbo a Europa. Bebedores taciturnos, o risueños cantaban en los crepúsculos, a la popa de sus barcos ... (13).

Para Darío, su poema es particular por el estilo de ejecución. Es el poeta quien despliega la analogía pictórica del *d'après nature* y la ubicación americana de la escena poetizada. Darío declara su opción por una forma de representación que, al parecer, sería realista, en tanto que le interesa dar testimonio de lo que “ha visto”. Pero en el poema nos percatamos de que se trata de un realismo diferente. Uno que se aparta de la reproducción naturalista de lo visto y opta por rescatar la realidad de las sensaciones experimentadas en el trópico centroamericano.

Leamos el poema:

Sinfonía en gris mayor

El mar como un vasto cristal azogado
refleja la lámina de un cielo de zinc;
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 cenit;
el viento marino descansa en la sombra
teniendo de 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 aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra
ensaya su ronca guitarra senil,
y el grillo preludia un solo monótono
en la única cuerda que está en su violín.
(Poesía 216)

Aunque se trata de un poema sinestésico que armoniza verbo, música, ensoñación y pintura, el protagonismo de esta última me parece de especial relevancia. Incluso, podríamos postular que en el poema la voz va tomando la forma de una mirada que “al emitir el enunciado verbal, [se sitúa] en el lugar del receptor y [se hace] invisible como sujeto de la enunciación” al

modo de la “impasibilidad poética” parnasiana (Pérez 31). En el plano del contenido, la escena se representa como si se tratase de un paisaje marino pintado en tonos gris. En ella, un viejo marinero se sienta a fumar su pipa, mientras evoca las playas de un país lejano. Sin embargo, la crítica profusa que se ha dedicado al poema no ha ahondado especialmente en la dimensión visual de la sinfonía dariana.⁷ Arturo Marasso, uno de los pioneros en el estudio de la poética del nicaragüense, sintetiza que en este escrito el “poeta pinta la siesta de los mares del trópico” (124). No obstante, el estudioso argentino no profundiza en las relaciones que el poema establece con la pintura. En 2004, Beatriz Colombi habla del poema como una marina, y aprecia el énfasis puesto en su artificialidad, como si se tratase de “un escenario de ópera” (224), pero también decide no profundizar.

Quien sí da importancia a lo visual en su lectura del poema es el académico argentino Rodrigo Caresani. Él interpreta el poema como un ejercicio ecfrástico que, a diferencia de los poemas que el cubano Julián del Casal dedica al pintor simbolista francés Gustave Moreau, “ya no lamenta la exterioridad del museo europeo, sino que juega a crear uno nuevo con los signos de esa tradición, un museo moderno pero específicamente latinoamericano” (Caresani, “Potencia” 192).

Entiendo que el juego de creación museístico – específicamente hispanoamericano – que menciona Caresani, opera mediante aquello que Noé Jitrik denomina mecanismo de acumulación (94). En tal mecanismo se reelaboran partes de distintos textos, traduciéndolos “en una forma nueva e inédita, y, por lo tanto, absolutamente moderna, de la poesía latinoamericana” (Garbatzky 125). Estos textos desvalijados, empero, no son exclusivamente de carácter verbal. Junto a los hipotextos de Gautier, Baudelaire y Verlaine que Darío saquea sin apocamientos, el poeta también se abreva de fuentes conformadas por pigmentos, imágenes, trazos, papel o tela.

En este artículo, interpretaremos cómo en “Sinfonía en gris mayor” Darío construye una mirada que reelabora representaciones modeladas por la pintura de su época, pero tamizadas por un filtro visual americano que, incluso, llega a plasmar maneras de ver que no dudaremos en estimar como anticipadoras. Para llegar a esto, abordaremos cómo Darío posee y se deja poseer⁸ por códigos y representaciones de un género pictórico, la marina; de un pintor, James McNeill Whistler; y de un color, el gris, para, parafraseando a José Emilio Pacheco, convertir la cultura visual eurocéntrica en mirada americana.⁹

UN GÉNERO: “SINFONÍA EN GRIS MAYOR” Y LAS MARINAS

La primera determinación que urde¹⁰ la pulsión de ver en este poema es el género pictórico de las marinas. El despegue de la pintura del mar y su

entorno ocurre durante el Romanticismo. Entre los pintores asociados a este movimiento, el maestro en representar la sublimidad del mar fue el inglés William Turner (1775-1851), quien no solo llevó al extremo de la temeridad¹¹ sus afanes por captar la grandiosidad del océano, sino que también desarrolló una reproducción revolucionaria de la luz y los colores que, al llegar, incluso, a la descomposición, anticipa en varios años el estilo impresionista y la pintura abstracta.

En el siglo XIX, los cambios en las costumbres de los pintores permitieron una revolución en la producción de este tipo de cuadros. En ese momento, el artista pudo salir de su estudio, premunido de caballete portátil, lienzo y un novedoso conjunto de pinturas en tubo, adelantos tecnológicos que permitieron el desarrollo de la pintura *d'après nature*. Esa cercanía al objeto que estimulaba la representación pictórica permitió a los artistas captar rápidamente las modificaciones visuales que imprimía la luz sobre el mar, el cielo, las embarcaciones, la playa u otros elementos que se quisieran percibir.

El poema dariano resignifica algunos aspectos del código de la marina. Específicamente, son dos los momentos donde toma signos de este género pictórico: en sus primeros diez versos y en la penúltima estrofa. Al principio, la voz/mirada poética plasma la escena marina mediante el recurso del símil, asimilando lo natural en estado puro – el mar, el cielo, los pájaros en vuelo, el viento marino y el sol – con materiales propios de una naturaleza trabajada y artificial: el cristal azogado, la lámina de zinc, el vidrio redondo y opaco, y el adjetivo “bruñido” para calificar al fondo. La imagen creada amplía la concepción de paisajes culturales que Pedro Salinas observó en Rubén Darío: los “componentes de Naturaleza” no “están pasados” por el tamiz de “una experiencia artística ajena” (111), sino que se trasmutan en una artificialidad que enfatiza el poema como una “construcción metódica del artificio poético antinatural” (Rama xxvii).

Los primeros versos de cada una de las estrofas iniciales presentan sus comparaciones de forma paraleística, donde el elemento natural que se contempla – el mar y el sol, respectivamente – es imaginado en su similitud con un material común: el vidrio que, no obstante, es presentado mediante características opuestas. Para el mar, la voz piensa en “un vasto cristal azogado”, que deviene un espejo donde reverbera “la lámina de un cielo de zinc”. Leo esta imagen como analogía cromática – firmamento brumoso o nublado – y como metáfora de limitación, pues el zinc es un material moderno que se usa en los techos de ciertas edificaciones.

Sobre esa imagen proyectada, se duplica uno de los motivos clásicos de este género pictórico: un grupo de aves al vuelo, pintado de tal forma que sugiere el movimiento alado que ya se encuentra en retirada. El componente plástico-pictórico de esta escena se refuerza mediante la utilización del

verbo “manchan”, lo que va definiendo el estilo o, más bien, la técnica pictórica que Darío busca transponer en su poema: pareciera que se tratase de una acuarela, tipo de pintura para la cual las manchas son componentes esenciales. De hecho, en el plano sonoro del poema, la rima asonante conformada por la vocal débil “i”, propicia una sonoridad ligera que “serves to intensify the rather subdued tone-effect, suggestive of a verbal water-color done in a gray monotone” (Avrett 31).

Pero no solo se trata de dicha fusión de códigos: las manchas de esas lejanas bandadas también son perturbaciones en la monotonía del gris. Tal vez se trate de la simbolización del anhelo del vuelo y la libertad. O, quizás, sean una imagen de lo inalcanzable que se desea por sobre cualquier otra cosa, muy al modo del amor por la nube lejana que expresa el extranjero del poema “L’Étranger” de Charles Baudelaire, incluido en su libro *Petits poèmes en prose* de 1869.

En cuanto al sol, la comparación resalta por su precisión con respecto a la forma como se percibe al astro en ciertas zonas geográficas y ciertos momentos del día.¹² En una playa tropical, durante el mediodía, la intensidad lumínica genera que, por contraste, se aprecie una circunferencia que pareciera no irradiar. Las personificaciones posteriores del poema acentúan la sensación de dilación temporal, de extensión del sopor que hace todo más lento, casi tortuoso – “con paso de enfermo camina al cenit” –, y que invita al reposo – “el viento marino descansa en la sombra” –. No obstante, la imagen del clarín que ha suspendido su uso habitual para adquirir, en una *mise en abyme* en la metáfora, una nueva utilidad, la de almohada, también colabora en el énfasis visual que la voz poética quiere dar a esta parte del poema.

Se trata de una visualidad que no persigue la ilusión naturalista, pues el sistema de referencias que sirven para las comparaciones (espejo, lámina de zinc, y vidrio redondo y opaco) producen, siguiendo a Caresani, “una suerte de aplanamiento del espacio” (“Potencia” 191). Esta bidimensionalidad enfatiza el carácter ficticio de la escena, resaltando los aspectos más concretamente pictóricos del poema: el color, las manchas, ciertos adjetivos.

Lo opaco, así, demuestra que esta marina no quiere únicamente reflejar o ser solo discurso que, al representar, deviene transparente.¹³ Antes bien, llama la atención hacia sí misma en tanto configuración semiótica, materialidad figurativa y significante. Resignificamos, de esta manera, la relación especular entre el mar y “la lámina de un cielo de zinc”: de símbolo de limitación se abre una opción interpretativa en que este mundo ficticio no es transitivo sino, más bien, autorreferente¹⁴ y autocontenido.

Para leer el aspecto figurativo y material de esta marina sinestésica, detengámonos en el léxico que despliega. Nos sorprende encontrarnos con

un poema que, si bien es perfectamente modernista por la prodigiosa organización métrica, rítmica y prosódica ya señalada, ejecuta su melodía verbal mediante un vocabulario que difiere de la tan manida costumbre de asociar este movimiento poético con cierta “aristocracia vocabularia” (Rama xxviii): adjetivaciones preciosistas y exóticas, neologismos, arcaísmos, tecnicismos, galicismos y afines. En “Sinfonía en gris mayor”, en cambio, las comparaciones, metáforas e imágenes se construyen con palabras que no tienen nada de exótico ni abigarrado; al contrario, son más propias de lo que Roberto Fernández Retamar llama “los modos corrientes del decir” (19).¹⁵ Los significantes con los que se elaboran las figuras centrales de este campo visual no refieren a las joyas preciosas parnasianas ni a las suntuosidades de los salones versallescos, sino más bien a elementos mucho más cotidianos, propios de talleres y fábricas, casi urbanos:¹⁶ cristal con azogue, vidrio opaco, telas burdas (dril),¹⁷ metales de uso corriente (zinc y plomo). Se trata de una imaginería que, incluso, se acerca a las construcciones que, años más tarde, marcarían la forma de imaginar del vanguardismo.¹⁸ Lo que se mantiene es “la norma que [según Ángel Rama] rige la selección léxica de *Prosas profanas*” (xxviii): la antinaturalidad.

Esta artificialidad material, que produce una extrañeza en la representación de la naturaleza, se enfatiza en la marina dariana a través de la representación de imágenes propias del género, es decir, el mar reflejando el cielo, el sol, las manchas que figuran aves y el muelle. Al otorgar predominio a la figuración del paisaje, recuerda la tradición paisajística romántica donde la figura humana solo era incluida para que su pequeñez contrastara con la magnificencia de la naturaleza. Aunque pareciera que en la sección central del poema (vv. 11-26) el foco quedara detenido en el marinero, la somera biografía de sus andanzas y la ensoñación en la que se enfrasca, la mirada/voz rápidamente retorna a la escena tropical (vv. 27 y siguientes). Como todas las formas e imágenes de la marina, el marinero también pareciera borrarse tras el paso del esfumino que conduce a una representación en que el gris, en tanto gama cromática y componente pictórico, deviene protagonista.

En lo que el poema sí se aleja de la retórica romántica, acercándose a convenciones pictóricas cada vez más contemporáneas, es en la materialidad de las comparaciones. Lo natural hecho similar a lo artificial, la simplificación de los colores y el aplanamiento que deja atrás la premisa de tridimensionalidad de la pintura albertiana hacen que, como explica Marcela Zanin, este trópico “pare[zca] ser, fundamentalmente, una variación impersonal de grises y de límites abiertos (ilimitado). Una manera de ser tropical (muy profanadora)” (cit. en Garbatzky 129).

UN PINTOR: JAMES MCNEILL WHISTLER Y LA ARMONÍA DE LO VISUAL

En una crónica escrita el 23 de octubre de 1895, en el marco del Tercer Salón del Ateneo de Buenos Aires, Darío valora implícitamente a uno de los renovadores del género que representa el mar y sus circunstancias, James McNeill Whistler. Dice el poeta:

la otra tela de menores dimensiones, *Ushuaia*, revela el mismo procedimiento; el autor se ha enamorado del agua, sin saber que es “pérflida” como la mujer; pero sobre sus creaciones no hallaréis un solo rayo de Arte; es un buen “pintor”; su obra en los Estados Unidos sería aplaudida por todos los innumerables pintores que no se llaman Whistler. (Darío cit. en Caresani, “El arte” 159-60)

En otros escritos sobre esta exposición, aparece nuevamente el nombre de Whistler. En “Bouquet”, también de *Prosas Profanas*, reverbera la pintura del estadounidense. Especialmente, en cierta tendencia a unir lo visual con lo musical, el poeta y el pintor parecen reflejarse el uno en el otro.

James Abbott McNeill Whistler¹⁹ (1834-1903) se formó como pintor en París, vinculándose primero con la estética realista. No obstante, al mudarse a Londres en 1859, el norteamericano rompe con el realismo pictórico, asociándose a la estética simbolista y adoptando fervientemente la concepción de “el arte por el arte”. La defensa de esta idea estética es el eje de su famosa conferencia *Ten O’Clock*, pronunciada en el Prince’s Hall de Londres el año 1885. De esta conferencia, quiero destacar aquellas ideas que pueden dialogar con la poética dariana y, particularmente, con la posesión de concepciones estéticas²⁰ que se vinculan con el diseño de la escena mirada en “Sinfonía en Gris Mayor”.

En primer lugar, Whistler hace análogas la pintura y la música, pues ambas encuentran en la naturaleza aquellos elementos básicos que les permitirán elaborar sus obras: “Nature contains the elements of color and form of all pictures – as the keyboard contains the notes of all music”. Sin embargo, son las acciones que llevará a cabo el artista las que producirán belleza: “but the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he brings forth from chaos, glorious harmony” (Whistler). Es decir, el pintor toma lo que la naturaleza le da, en términos de forma y color, y escoge y agrupa los elementos según su técnica para conseguir un resultado bello. Por su parte, el músico es quien transforma el caos sonoro en “gloriosa armonía”.

Precisamente, esta cualidad musical, la armonía,²¹ servirá de guía al pintor para trascender el rol mimético-representacional en el que la tradición occidental encasilló la labor pictórica. Whistler se vale de otra analogía con la música para cuestionar este rol subsidiario: “To say to the

painter, that nature is to be taken, as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano! -That Nature is always right, is an assertion, artistically, as untrue, as it is one whose truth is universally taken for granted".

Si ya no se debe seguir imitando la naturaleza es porque en ella raramente apreciamos un acuerdo entre las formas próximas a la "perfección de la armonía". De lo anterior se desprende que, para Whistler, este es el valor máximo de la creación artística. Por lo tanto, si en la naturaleza la armonía surge de manera tan escasa, corresponde al pintor, con sus capacidades para tomar, escoger y agrupar, crear la perfección armónica en un cuadro.

Las ideas centrales de la conferencia se pueden sintetizar en dos palabras, *independencia* y *superioridad*: el arte tiene que trascender su rol mimético-representacional y, así, su imperativo debe ser independizarse de la naturaleza porque, en su posibilidad de construir armonía (tomando, escogiendo y combinando los elementos naturales) y generar belleza, es superior a aquella.

Los puntos de convergencia entre las poéticas de Whistler y Darío determinan que el escritor no solo eleve al pintor como un ejemplo de renovación y calidad artística, en sus crónicas de arte,²² sino que también propician un productivo diálogo intermedio que, en "Sinfonía en gris mayor", adopta su más armónica consecuencia poética.

El primero de estos vértices de confluencia opera en un plano que ya comentamos, las marinas. La académica Lily Litvak precisa que el gran aporte de Whistler a este género es la creación de un nuevo "tipo de composición que [el norteamericano] bautizó con el nombre de *nocturno*. Su *Nocturno, azul y oro. Valparaíso* (1866), realizado a base de suaves matices y contornos difuminados, escandalizó a un público acostumbrado a los colores brillantes y las formas precisas" (97-98).

Este acto de nombrar su nuevo subgénero con un término tomado del léxico musical²³ se repite, como acto declarativo, en otra serie de pinturas: sus "sinfonías". Me permito un breve excursus: las "sinfonías" más conocidas del pintor estadounidense son aquellas tituladas "Sinfonía en blanco". Cronológicamente, la primera de ellas es *Symphony in White, No. 1*, pintada entre 1861 y 1862. El cuadro representa a una mujer de pie y de cuerpo completo, vestida de blanco y con un lirio en la mano izquierda. Este asunto condujo al pintor a dar un primer nombre a su lienzo, *The White Girl*. No obstante, luego decidió cambiarlo creando el enunciado sinestésico (*Symphony in White*). Con este gesto, Whistler pretendía que la pintura no fuera vista como una ilustración, sino como una composición donde lo menos importante era aquello que la tradición había realizado, hasta la llegada de la filosofía de "el arte por el arte": el tema.

Aunque la vinculación de Darío con las sinfonías de Whistler generalmente ha sido leída teniendo a la pintura recién comentada como referente privilegiado,²⁴ son otras “sinfonías” de Whistler las que me interesan. Precisamente, aquellas que tienen como temática la representación del mar. En concreto, considero que una de estas marinas diurnas de nombre musical posee una vinculación tremadamente cercana. Me refiero a *Symphony in Grey and Green: The Ocean*,²⁵ obra que Whistler pintó desde algún mirador de la ciudad porteña de Valparaíso el año de 1866.

Hay varios aspectos que me interesa resaltar en esta representación plástica del mar. La línea del horizonte, un elemento típico de estas representaciones, ha sido situada bastante más arriba de la mitad del lienzo,²⁶ lo que sugiere en el espectador una sensación de lejanía. Con respecto al dibujo, las líneas que forman el contorno de las figuras presentes (el muelle, un conjunto de barcos, las olas, las ramas decorativas) han sido difuminadas por el pintor, produciendo contornos imprecisos. Finalmente, la paleta de esta sinfonía marina es monocromática – precisamente, el gris referido en el título –, con excepción de las ramas verdes pintadas en el extremo inferior derecho. Vemos en la escena una gradación del gris, desde aquel que limita con el blanco, representando la espuma del mar, hasta las variantes más oscuras, aplicadas sobre el dibujo de los objetos construidos por el ser humano: el muelle, en el sector central izquierdo del lienzo, y las figuras de las embarcaciones situadas muy cerca de la línea del horizonte.

La monotonía del color produce varios efectos. Primero, al no existir mayor diferenciación cromática, se genera cierta pérdida de la jerarquía convencional entre fondo y figura. En otras palabras, el gris reinante hace que no tengamos claro qué parte del cuadro es figura y cuál sería su fondo. Esto provoca que, como espectadores, sintamos una sensación de aplanamiento o bidimensionalidad que no busca simular profundidad alguna. Así, el trabajo con el color da cuenta del cuestionamiento que Whistler hace a las normativas representacionales de la pintura occidental.

El poema de Darío “engulle” varios de los elementos de la pintura de Whistler. El uso de un color dominante por parte del pintor, el cual produce una indistinción entre el cielo y el mar, toma forma en el poema mediante el símil que compara el océano con “un vasto cristal azogado” que “refleja la lámina de un cielo de zinc”. El reflejo, por tanto, opera un proceso de indiferenciación. Fondo y forma, al reflejarse, dejan de distinguirse. Por esto, es posible afirmar que, tanto en el cuadro como en el poema, la identidad de uno y otro elemento comienzan a perderse. En la pintura, al estar representados como una unidad en que el cielo y el mar se reflejan entre sí, la figura y el fondo se pliegan el uno sobre el otro.²⁷ En el poema, este aspecto se hace texto mediante el reflejo de la monotonía cromática del gris en el

diseño regular de los acentos versales y de la rima asonante en “í” en los versos pares.

Existe otra forma en que el gris vincula cuadro y poema. La elección de este color genera sensaciones tanto de abstracción como de artificialidad: ni el cuadro capta la escena imitativamente, ni el poema busca reproducir la realidad sin mediaciones. Más aún, el texto de Darío es un artefacto abigarrado de referencias culturales que, mediante el sistema de sus comparaciones, evidencia su artificialidad. El poema pinta una marina, pero, como señala Irina Garbatzky, “escenifica y distancia ese “natural”,²⁸ exponiendo el artificio pictórico sin apelar a la mimesis, sino reconstruyendo una nueva forma, autónoma, y volviéndose con ello absolutamente contemporáneo de la tradición moderna inaugurada por los propios Baudelaire y Gautier” (129). En mi interpretación, esa contemporaneidad también surge gracias al diálogo con la estética de Whistler que estoy destacando. Darío hace propio el mecanismo de creación del pintor para resaltar la materialidad de los signos poéticos y reforzar la condición sinestésica ideal del arte.

En el plano del color hay, empero, una distinción entre poema y cuadro. En ambos, se introduce una variación cromática, pero esta es diferente en cada texto. Mientras que en la pintura la variante es el verde que colorea las ramas situadas en el extremo inferior derecho, en el poema el color que rompe la monotonía es el rojo. Se trata de una sustitución radical: si el verde de Whistler mantiene cierta similitud cromática con el gris, Darío opta por introducir el contrastante rojo en el cuerpo del marinero (“ha tiempo conoce su roja nariz”) (*Poesía* 216). De esta manera, Darío no imita el cuadro de Whistler, sino que lo traduce a su propio imaginario.

Este rojo coloreado sobre la nariz del marinero, al modo de una mancha,²⁹ irradia una multiplicidad de sentidos. Por un lado, el rojo es signo de una vida experimentada al aire libre y expuesta al sol, o seña de una piel envejecida con vasos sanguíneos dilatados; tal vez, pensando en el verso “le han visto bebiendo su frasco de *gin*” (Darío, *Poesía* 216), causados por el consumo habitual de alcohol. Por otro, si pensamos que, en la poética dariana,³⁰ el rojo representa vitalidad, deseo y pasión amorosa, la nariz enrojecida es la marca corporal de la vitalidad del deseo que se mantiene en el espacio de la ensoñación.³¹ El mismo espacio al que parecen haber partido los barcos del cuadro de Whistler.

Otro aspecto del cuadro que el poema “toma, escoge y combina” es el uso de las líneas difuminadas. En el poema, lo difuso aparece en las alusiones al humo, al “suave y enorme esfumino” que parece que “borrara el confín”, y en la reiteración de los adjetivos “vago” y “brumoso”, atributos asociados a la nostalgia de lo lejano. Y es lo lejano lo que, nuevamente, nos reenvía al cuadro, en este diálogo de continuos reflejos. De hecho, aparte de la línea

elevada del horizonte, aquella otra oblicua que traza la representación de los barcos, acentúa la importancia de lo distante. Otra vez: es como si los barcos se estuviesen dirigiendo hacia ese lugar que evoca el marinero del poema.

Los espejos entre ambos textos parecen inagotables. Un fragmento del estudio de las académicas chilenas Amalia Cross y Julieta Ogaz sobre Whistler, me permite sugerir otra conexión. Las estudiosas comentan que

durante los años que siguieron a su paso por Chile, Whistler perfeccionó su método para adelgazar el óleo ... lo que le permitía crear veladuras de delicadas armonías de color y obtener una mayor rapidez en el secado, para que sus pinturas parecieran tan etéreas como “*el aliento sobre la superficie de un vidrio*”.³² (32; énfasis añadido)

En el poema, la presencia del cristal sobre el que se pinta/refleja el cielo y las manchas que, divorciadas del dibujo, muestran un afán cada vez menos mimético, junto a otros elementos de la sinfonía dariana que hablan de lo etéreo y sutil – el humo, la suavidad del esfumino, la imagen añorada del “vago, lejano, brumoso país” (Darío, *Poesía* 216) – solo vienen a comprobar el diálogo de apropiaciones productivas que Darío entabló con la pintura de James McNeill Whistler.

Concluyo esta sección con un último comentario. La mirada dariana adopta y adapta de Whistler no solo armonía sinestésica, sino también cierto grado de autonomía artística. Si bien es cierto que el poema todavía está anclado en formas de representar propias de su época, lo que se manifiesta en el marinero y su elíptica historia; son, precisamente, esos silencios los que evidencian el inicio de una metamorfosis estética. Con su énfasis en el pliegue entre contenido y forma, el juego sonoro de la rima asonante en “i”, y los cambios de foco – del cielo al mar al marinero a la cigarrilla y al grillo –, “Sinfonía en gris mayor” es un texto donde no hay protagonistas más que aquel tono que todo lo envuelve: el gris.

Para precisar lo anterior, retomo la séptima estrofa del poema: “La siesta del trópico. El lobo se aduerme. / Ya todo lo envuelve la gama del gris. / Parece que un suave y enorme esfumino / del curvo horizonte borrara el confín” (Darío, *Poesía* 216). El viejo marinero que, supuestamente, era el centro de la escena, no solo se duerme, sino que pareciera desvanecerse gracias al esfumino que termina de envolver la escena en “la gama del gris”. Interpreto esta imagen como la revancha que se toma el color en contra de los elementos largamente privilegiados por la pintura occidental: lo figurativo, lo reconocible-mimético humano, o la función narrativa-representacional.

Como Whistler, en cuyas marinas “se licua el elemento narrativo para dar paso a una mayor experimentación formal” (Cross y Ogaz 32), en

“Sinfonía en gris mayor” también algo se liquida: el rol subsidiario narrativo y el intento de borrar las marcas del taller de creación. Como los cuadros de Whistler, el poema de Darío crea un sistema armónico donde la imagen, en tanto mímesis de la naturaleza, se borra. Lo que queda, al modo de los experimentos pictóricos que, varios años más tarde, acometerían los pintores abstractos,³³ es un color.

UN COLOR: EL GRIS O LA ARMÓNICA MONOTONÍA ENTRE LO PRECISO Y LO IMPRECISO

El gris protagoniza el poema desde su título mismo, desplegándose por toda su superficie verbal: la naturaleza marina es comparada con materiales que suelen poseer este color; el cielo del mediodía está pintado, monótonamente, de “pálido gris”; como corolario, el momento en que el marinero cae dormido, la voz constata que “ya todo lo envuelve la gama del gris” (Darío, *Poesía* 216).

¿Por qué escoge Darío esta tonalidad para pintar su sinfonía tropical? Stanko Vranich considera el gris como “la presentación simbólica de la siesta” (240), lo que puede deberse a razones fenomenológicas que propician dicha simbolización. En el mediodía tropical, tanto la intensidad lumínica como la bruma que suele manifestarse en el aire, hacen que los colores se neutralicen. Otros artistas hispanoamericanos que representan marinas tropicales captadas en la mitad del día también escogen paletas cromáticas similares, como el venezolano Armando Reverón (1889-1954), quien crea pinturas de la costa caribeña cuyos colores poseen el rasgo de la monotonía (el sepia o, en su serie de pinturas más famosas, el blanco).

Otras explicaciones para este predominio grisáceo consideran las connotaciones culturales de este color. Ann Darroch y Gregorio Torres Nebrera enfatizan sus aspectos simbólicos negativos. La primera lee el gris en “Sinfonía...” como símbolo de melancolía y chatura, generadas por el choque entre la realidad monótona y limitante, y el ideal añorado y pasado (Darroch 51). El segundo, como “anodino gris [que propicia el] emborronamiento del ideal, la inadecuación de lo poético” (Torres 46). Sin embargo, la amplia gama de sugerencias de este poema permite proponer interpretaciones que trasciendan las atribuciones de sentido más directas.

De hecho, distintas tradiciones culturales han trascendido la asociación del gris con “tristeza, languidez, melancolía y aburrimiento” (Chevalier 540). Chevalier y Gheerbrant rescatan su vinculación con la resurrección de los muertos, y refieren que los “artistas de la edad media ... dan a Cristo un manto gris, cuando preside el juicio final” (540). Además, destacan que el gris es el primer color que percibe un recién nacido. Esto determinará que, incluso cuando ya descubra el mundo cromático, el gris siga siendo su punto de referencia: el meollo generador de todas las posibilidades.

El mismo Darío interpreta el matiz grisáceo de una manera mucho más versátil. Si en un poema posterior a "Sinfonía...", "Tarde del Trópico", el gris sí aparece vinculado a la tristeza,³⁴ otro de sus escritos muestra un cariz distinto en la interpretación del tono. En una de las crónicas que escribe para el Tercer Salón de Pintores (1895), organizado por el Ateneo de Buenos Aires, Darío comenta un cuadro de Eduardo Schiaffino, el cual representa a Lady Rowena de Tremaine, personaje del cuento "Ligeia" de Edgar Allan Poe. Para el poeta nicaragüense, la pintura cumple satisfactoriamente su función de representar el momento en que el espíritu de la muerta Ligeia se apropia del cuerpo de Rowena. Sin embargo, al tratarse de un tema vinculado a lo sobrenatural y el sueño, el nicaragüense cuestiona la elección técnica: "Pero el dibujo, el aguafuerte, el blanco y negro, en fin, tiene recursos apropiados al caso, muy superiores ciertamente a los de la pintura. La pintura, con sus coloraciones y vitalidades, dificulta la sugestión del ensueño" ("El arte" 168). El comentario dariano establece relaciones sorprendentes con "Sinfonía en gris mayor": la monocromía del gris y la ausencia (casi) total de color³⁵ crean la atmósfera visual necesaria para la nostalgia y la "sugestión del ensueño" en las que se sume el viejo marinero.

No obstante, el gris como color que promueve la ensoñación en el universo dariano se expande hacia uno de sus poetas más entrañables: Paul Verlaine,³⁶ de manera especial, hacia su "Art Poétique", poema escrito en 1874 y publicado posteriormente, en 1882, en la revista *Paris moderne*. En este texto encontramos conexiones tanto con el nombre de Darío como con la valoración simbólica del gris. La segunda estrofa del poema simbolista dice: "Il faut aussi que tu n'ailles point / Choisir tes mots sans quelque méprise: / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint" (16). Darío adoptaría la consideración del gris como síntesis entre lo que se puede percibir clara y nítidamente (*Précis*), y aquello que solo puede sugerirse (*Indécis*),³⁷ pues su alcance no ha podido ser conocido. Si la canción es gris es porque une lo preciso y lo impreciso, el acá con el allá, el instante en que se contempla el mar con nostalgia, y las lontananzas a las cuales la ensoñación permite retornar.

El gris deviene puente que, en la sinfonía dariana, adopta la forma informe del humo.³⁸ El humo del tabaco exhalado por el marinero representa un telón volátil o, más bien, un escenario inestable en el que se proyectan las fantasías del viejo: el "lejano país" hacia el que se dirigió un barco a vela en una tarde "caliente y dorada" (Darío, *Poesía* 216). Aunque lo evocado se imagina ocurriendo durante una tarde que también fue calurosa, el pasado difiere del presente en la coloración de la atmósfera. El dorado podría estar dando cuenta de un mito – pensemos en la Edad de Oro –, una utopía; o un anhelo no realizado, si traemos al diálogo el cuento de Darío "El

humo de la pipa": "¡Oh, mi Oriente deseado, ¡por quien sufro la nostalgia de lo desconocido!" (*Crónicas 254*).

El diálogo con Verlaine insufla una peculiaridad en la significación del gris: la sinfonía/poema es de este tono porque se trata de la coloración que abre, para quien sueña y evoca, el reducto al que se puede retornar, si se persigue la recuperación de un pasado perdido, o ingresar creadoramente, para vivir la ensoñación poética.³⁹ El sueño supera las limitaciones. De hecho, en el poema "La página blanca" (Darió, *Poesía 213-14*), el momento anterior a la creación se asocia al estado de somnolencia: "Mis ojos miraban en hora de ensueños / la página blanca". Por esto, podemos hablar de que, vinculado al sueño, el gris se transforma paradójicamente en la marca cromática de la superación de las limitaciones.

En la estrofa séptima leemos "esfumina el confín" (Darió, *Poesía 216*). Si nos obstinásemos en una lectura pesimista donde solo concibiéramos el gris como chatura, al *esfuminarse el confín*, no quedaría ningún otro punto hacia el cual dirigir la mirada. Limitación: el gris lo habría invadido todo. Pero si comprendemos el "confín" como "término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, etc., y señala los límites de cada uno" (RAE), su difuminación permitiría una mirada que ya no estaría limitada ni por el cinc plateado ni por el horizonte grisáceo: la visión del sueño que permite recuperar o, tal vez, alcanzar el ideal añorado.

No obstante, todavía permanece algún grado de negatividad asociada al gris: la uniformidad. Espejada en otros planos del poema – su regularidad rítmica, la permanencia de la rima asonante en los versos pares y la homogeneidad del preludio del grillo –, ¿cómo trascender los alcances adversos de lo monótono entendido como aburrimiento y chatura, y llegar a la valoración de la regularidad como correspondencia o, principio tan caro a Darío, armonía? Un diseñador gráfico italiano parece darnos luces para dilucidar una respuesta. En su libro *Cromorama* (2019), Riccardo Falcinelli recorre los significados culturales de cada color, mostrando cómo las variantes cromáticas afectan y transforman nuestra visión del mundo. Lo que dice sobre el gris sorprende, desde el título del apartado que le dedica: "Gris armónico" (169-87).⁴⁰

Falcinelli revisa diversos conocedores de los mecanismos cromáticos que, durante el siglo XX, teorizaron acerca de los medios que permitieran lograr combinaciones de color que fueran armónicas. Primero, menciona a Johannes Itten (1888-1967), profesor de teoría del color en la Bauhaus entre 1919 y 1923, quien sostuvo que "hay armonía cuando el resultado de todos los colores en un cuadro da un gris medio" (175). Así, al mezclar dos partes iguales de rojo y verde obtendríamos gris; lo mismo pasa con dos partes de naranja y tres de azul, o una de amarillo y cuatro de violeta. Luego, Falcinelli habla de Albert Munsell (1858-1918), creador del sistema cromático más

difundido actualmente “en muchos sectores industriales y científicos” (176). Para Munsell “una composición armónica es aquella donde la mezcla de los valores de color, luminosidad y saturación da un gris neutro” (176).

Pero, aunque el gris sea el tono de la armonía, sí es cierto que el poema insiste en cierta uniformidad que, como monotonía cromática o ritmo monocorde, podría llevarnos a pensar que su calificación como “sinfonía” es solo una ironía. Este género musical consiste en una pieza musical para orquesta, conformada por cuatro movimientos: uno de cierta rapidez (*allegro*), seguido de otro más lento (*adagio* o *andante*). Luego, el tercer movimiento suele ser algo más rápido de nuevo (generalmente un *minuetto*) y, finalmente, un cuarto que alcanza mayor velocidad (*presto* o *vivo*). ¿Es posible encontrar estas fases en el poema/sinfonía de Darío? Si nos limitamos a su música interna, la respuesta pareciera tajante: no. La regularidad métrica determina una cadencia fija, sin modificaciones sonoras ostensibles, por lo que podríamos pensar que el poema presenta solo uno de los movimientos, quedando los otros tres en suspenso.⁴¹

Sin embargo, la calificación de “sinfonía” no es irónica, pues lo monótono también propondría un modo distinto de ver, sin limitaciones representacionales ni figurativas. Aunque tal vez no sea un gesto deliberado, pienso que, si la alusión plástica que surge al leer este poema es la acuarela, toda aguada genera que las formas representadas se diluyan, o “esfuminen”, como dice el poema, haciendo desaparecer las limitaciones entre las formas. ¿Se está adelantando Darío a maneras de representación plástica que buscaban superar lo figurativo, en la línea de Turner o Whistler? La mirada de este poema se ejecuta sin jerarquías y desde un gozo corpóreo – leo de esta manera la sinestesia, recurso retórico recurrente en el gozoso universo dariano –. Así, se proyecta hacia lo que no tiene moldes para ser visto: lo irrepresentable.

Este poema nos presenta al Darío que trasciende el imperativo representacional para, en cambio, elaborar una construcción poética armónica y sugerente, colmada de los matices que Verlaine dictaminó como única meta de la poesía. En “Sinfonía en gris mayor” el color deja de tener una atribución simbólica fija y se convierte en terreno de lo impreciso y de lo indefinido. Por ende, el color es figura de lo no puede ser dicho, aunque, en cambio, sí pueda sentirse: el sueño del viejo lobo de mar que, arrullado por el calor y la monocorde música del grillo y la cigarra, es trasladado por el humo a ese lugar utópico del deseo: el “vago, lejano, brumoso país”.

Lo monocorde, por su parte, representado en los cantos del grillo y la cigarra que, aunque presentes a lo largo de todo el poema, gracias a la rima en “i”, entran concretamente en escena al final, puede ser algo más que empobrecimiento musical. Quizás también sea el surgimiento de una música diferente. La crítica parece no haber reparado en un aspecto

importante en la estrofa final: la presencia de dos palabras que condicionan el canto de los insectos. Me refiero a que la cigarra “ensaya” su canto; mientras que el grillo “preludia”.⁴² Ambas palabras hacen pensar en una preparación o introducción hacia la verdadera canción, la verdadera sinfonía. Si vinculamos esta idea con el hecho de que el canto de ambos insectos posee una finalidad atrayente y seductora, creo que no resultará impertinente pensar que el sueño del lobo marino está conectado con unos de los grandes temas darianos: la imaginación erótica.

Pero esto solo puede ser una elucubración, pues el sueño del marinero es el único confín de este poema que, aunque lleno de sugerencias, permanecerá irremediablemente vedado para los lectores. La lectura que he propuesto permite apreciar que el poema deja de ser solamente el canto monótono de la opresión en el que se ha detenido cierta crítica, guiada, seguramente, por una consideración extremadamente literal de declaraciones darianas. Pienso en aquel pasaje tan citado del prólogo de *Prosas profanas*: “mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (Darío 180). El aborrecimiento dariano no deviene en angustia estancada, en plasmación de la opresión derrotada, sino en pintura del espacio tropical como antesala hacia las potencialidades ilimitadas del deseo y el ensueño, de la mirada y la música *otras*. La mirada modernista americana combina lecturas – Gautier, Verlaine y Baudelaire – con referentes visuales – las marinas y la obra de Whistler – para derivar en una mezcla musical en gris; precisamente, el tono de la armonía.

Pontificia Universidad Católica de Chile

NOTAS

- 1 Este artículo se enmarca en el proyecto postdoctoral Fondecyt 3190362 (“La tradición de la visualidad en la poesía hispanoamericana”) patrocinado por la Universidad de Chile, del cual soy investigadora responsable.
- 2 Seudónimo de Alejandro José Maudet, escritor y periodista argentino.
- 3 El epígrafe de este artículo procede de un poema de *El canto errante* (1907). Todos los poemas de Darío citados corresponden a las versiones publicadas en la segunda edición (1985) de *Poesía* de Rubén Darío, editada por Ernesto Mejía Sánchez para Biblioteca Ayacucho.
- 4 Aunque el poema fue escrito en El Salvador (1889), se publicó por primera vez en un medio de prensa guatemalteco (1891), luego en uno bonaerense (1894) y, posteriormente, fue incluido en *Prosas profanas* (1896).

- 5 Poema de *Émaux et Camées* (1849). La crítica argentina Irina Garbatzky precisa el tema del escrito: “Es un poema sobre la belleza femenina de la mujer-cisne, y puede recorrerse en él la multiplicación del blanco, al infinito” (126).
- 6 Théophile Gautier (1811-1872), escritor francés que inaugura el Parnasianismo, uno de los movimientos literarios que más influyeron en la obra dariana.
- 7 Los estudiosos se han centrado en la lectura formal, enfatizando en la perfección de la factura de “Sinfonía en gris mayor” (Avrett; Caresani; Gomes); en la dilucidación del sentido de la escena representada, mayoritariamente como dilema entre la realidad chata y la idealidad (Darroch; Torres Nebrera); o en las relaciones intertextuales que el poema establece con otros poemas, especialmente, con el poema de nombre similar escrito por Gautier (Caresani). Esta última línea ha permitido leer el poema desde el alcance en la estética modernista de la noción de traducción, entendida como traslado de formas rítmicas y visuales de un poema a otro (Garbatzky; Viereck Caresani).
- 8 Acudo a este verbo, que sugiere el encuentro erótico, pues, como señala José Emilio Pacheco (“1899: Rubén Darío”), usar la palabra *apropiación* daría una débil caracterización del proceso creativo dariano, y emplear, por otra parte, *canibalización* podría resultar excesivo: aunque en la antropofagia se supondría que, al ingerir la carne de otro humano, también se produciría la adquisición de cualidades morales del malogrado, dicha fusión siempre implicaría la muerte de otro, y nunca la consecución de una nueva entidad (sentimiento, hijo, poema o, incluso, cultura).
- 9 La frase del mexicano, en la que me baso para caracterizar el procedimiento intertextual-visual de “Sinfonía en Gris Mayor”, es: “el modernismo fue una operación de mediación, un intento por convertir la cultura planetaria (y no solo europea) en lenguaje americano” (Pacheco xix).
- 10 En el sentido de “preparar los hilos en la urdidera para pasarlos al telar” (RAE).
- 11 Se cuenta que, en cierta ocasión, pidió que lo ataran al mástil de un barco para poder observar de cerca una tormenta en el mar. De manera voluntaria, pasó cuatro horas seguidas amarrado y expuesto a la inclemencia del tiempo.
- 12 Vranich menciona que Charles Watland, biógrafo de Darío, “nos recuerda que la *hora sexta* en los países tropicales es gris, explicando que cuando el sol está directamente sobre la cabeza de uno, los colores parecen perder su brillo, y que además a la hora de la siesta hay por lo general una bruma en el aire que neutraliza los tonos” (240).
- 13 Me ciño en esta utilización de los adjetivos “transparente” y “opaco” al pensamiento de Tzvetan Todorov en su caracterización del lenguaje figurado en contraposición al discurso normalizado. Para el búlgaro, el discurso opaco “está tan bien cubierto de ‘diseños’ y de ‘figuras’ que no deja entrever nada

tras él; sería un lenguaje que no remite a ninguna realidad, que se satisface en sí mismo" (Todorov 218).

- 14 En su importante ensayo *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo* (1994), Graciela Montaldo nos recuerda que "la autorreferencia literaria – que luego para la vanguardia será cuestión central – comenzará en América Latina a expandirse de manera sistemática con los textos modernistas" (90).
- 15 Siguiendo la reflexión del cubano, consideremos los versos que describen al marinero, como ejemplo de este discurso que se aproxima a lo coloquial: "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" (Darío, *Poesía* 216).
- 16 El poema de Rubén Darío con mayor presencia de los campos semánticos de lo urbano y de la modernización maquinista es "Canto a la Argentina" (1914). Este elabora imágenes modernólatras, muy al modo de ciertos textos futuristas: "Oíd el grito que va por la floresta / de mástiles que cubre el ancho estuario, / e invade el mar; sobre la enorme fiesta / de las fábricas trémulas de vida; / sobre las torres de la urbe henchida; / sobre el extraordinario/tumulto de metales y de lumbres" (Darío *Poesías* 385; énfasis añadido).
- 17 Ya no las sedas, satines o tules de poemas como "Era un aire suave..." o "Sonatina".
- 18 Rama veía una prefiguración del surrealismo en ciertas metáforas del poema "Sonatina": "cisnes unánimes". Yurkiewich considera que "al querer captar lo móvil, lo instantáneo, la impresión fugaz, los matices, las vibraciones más imperceptibles, [los modernistas] preparan la visión veloz y diversificada, la mutabilidad de la proteica poesía de vanguardia" ("Poesía hispanoamericana" 274). Viereck redondea que el modernismo no solo posee un "poco reconocido lugar anticipatorio de las vanguardias", sino también propone que se lo reconozca como "la primera proto-vanguardia de la literatura occidental" (224). Otro aspecto del poema que podría vincularse con las vanguardias es la utilización de una voz impersonal, dejando de lado los resabios románticos del modernismo, y optando por una poética que se acerca al objetivismo de poetas como William Carlos Williams.
- 19 En *Painting Modernism* (2014), Ivan A. Schulman refiere la presencia de Whistler en otros modernistas. Específicamente, en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva. Schulman vincula a Whistler con las poéticas modernistas: "[Whistler is] an innovative artist who conceived of his canvases as 'harmonies', in the tradition of modernism's hybridities" (30).
- 20 Schulman señala que una de las maneras por medio de las cuales los escritores modernistas responden a los cambios que sufrió su rol social en aquella época de transformaciones políticas y culturales fue, precisamente "the

- incorporation of techniques borrowed from the sister arts of painting and music" (10).
- 21 En términos amplios, "armonía" refiere a toda combinación ajustada entre dos o más elementos. En el espectro musical, la palabra refiere a la sucesión de acordes dispuestos según las leyes de la modulación; equivale, por tanto, a consonancia.
- 22 En la introducción a su compilación de crónicas darianas, Caresani da cuenta de otras donde la mención a Whistler muestra el gusto que Darío sentía por la estética de este pintor.
- 23 "Nocturno" es el nombre de una pieza con un único movimiento, generalmente compuesta para piano.
- 24 Garbatzky menciona a Whistler en el análisis que realiza de otro poema de *Prosas profanas*, "Bouquet". Garbatzky habla de "devoración", en el proceso creador de Darío. En este poema, desde la estrofa primera, la voz reconoce la filiación de su escrito con "Sinfonía en Blanco Mayor" de Gautier. Para Garbatzky, "desde el comienzo, entonces, se estampa una reproducción: el ramo áureo y armónico de la 'Sinfonía en blanco mayor', que en la escritura de Darío se convierte en un blanco bouquet, que es en sí mismo el poema entero y que funciona como regalo para una niña blanca: acaso otra mujer-cisne y el recuerdo, tal vez, de aquellas niñas blancas pintadas por Whistler, el pintor norteamericano que, viviendo en Inglaterra e influido por el movimiento prerrafaelista, pintó tres 'Sinfonías en blanco', también basadas en el poema del francés" (Garbatzky129).
- 25 Se trata del único punto en el cual difiero de las reflexiones de Rodrigo Caresani. Para él, "Sinfonía en Gris Mayor" posee un "carácter no-ecfrástico", pues "si hay una pintura – difusa, en extremo artificial – en el improbable fondo de este poema, esta pintura se vuelve evanescente al combinarse con la pura y autónoma superficie ... de la trama musical" ("Potencia" 193). La probabilidad de un diálogo de Darío con una pintura concreta existe, como pretendo demostrarlo en las líneas que siguen. En lo que sí concuerdo, nuevamente, con el académico argentino es que, de acuerdo con el modo de creación del nicaragüense, dicha pintura es absorbida y engullida y, luego, deviene parte de la fusión de múltiples referencias que Darío canibaliza para conformar su creación poética. La pintura se Whistler es parte de la colección Frick y se puede apreciar en el siguiente link de acceso:
<https://www.frick.org/sites/default/files/archivedsite/exhibitions/whistler/ocean.htm>
- 26 Este es uno de los elementos compositivos que, según Cross y Ogaz, Whistler adopta del arte japonés. También el uso de un "formato vertical alargado ..., la imagen plana, la asimetría y la composición recortada" (32).

- 27 Otra conexión con la pintura de Whistler tiene que ver con el tono del cielo. En la pintura, apreciamos que la zona que lo representaría está pintada con un gris pálido, intermedio, como en el poema “el fondo bruñido de pálido gris” (Darío, *Poesía* 216). Bruñido, acá, parece tener que ver con que el gris es más claro y, por ende, más brillante. No obstante, como ya hemos comentado, lo interesante es cómo parecen fundirse cielo y mar, quedando solamente “el fondo bruñido de pálido gris” (Darío, *Poesía* 216).
- 28 Resaltado en el original.
- 29 En el poema “Bouquet”, el rojo también surge como contraste; esta vez, con el blanco dominante. Aquí la voz poética sí introduce el término “mancha”, dando cuenta no solo del cariz pictórico del significante, sino en su significación de mácula, de algo que ensucia: “Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco / la flor que te ofrezco, blanco serafín. / ¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco / la más roja rosa que hay en mi jardín” (*Poesía* 194). La “roja rosa” mancha la pureza de la mujer virginal, pues connota la pasión amorosa.
- 30 Aparte del ya mencionado “Bouquet”, pienso en poemas como “De invierno” (Darío, *Azul*), en el cual la mujer deseada es comparada con “una rosa roja que fuera flor de lis” (Darío, *Poesía* 176); o en “Ite, Missa Est” (Darío *Prosas profanas*) donde el beso que el hablante ansía darle a la mujer cantada en el poema recibe un doble epíteto: “Y he de besarla un día con rojo beso ardiente” (Darío, *Poesía* 199).
- 31 No olvidemos que, a través de ella, entra y sale el humo del tabaco que conducirá al marinero hacia la evocación de ese anhelado “vago, lejano, brumoso país” (Darío, *Poesía* 216).
- 32 La frase original de Whistler es “Paint should not be applied thick. It should be like breath on the surface of a pane of glass” (Bacher 31). Aparece en las memorias del pintor Otto H. Bacher, quien compartió con Whistler en Venecia. Agradezco a la académica Amalia Cross esta valiosa referencia.
- 33 Pienso en los cuadros del suprematismo y el constructivismo ruso, y en el movimiento holandés De Stijl.
- 34 Los versos que urden este estado de ánimo son: “En la tarde gris y triste. / Viste el mar de terciopelo / y el cielo profundo viste / de duelo” (269). En este caso, el poema plasma la hora del atardecer y un paisaje marino en que el cielo está lleno de nubes oscuras.
- 35 Solo aparece esa pincelada de rojo sobre la nariz del viejo marinero.
- 36 El mismo año de la muerte del francés (1896), Darío escribe un poema en su homenaje, “Responso” (*Prosas profanas*). El primer verso declara la importancia radical de Verlaine para Darío: “Padre y maestro mágico, liróforo celeste” (*Poesía* 218).
- 37 La cuarta estrofa de este poema realza la importancia del matiz y la sugerencia dentro de la estética simbolista, mediante la reiteración deliberada del

- sustantivo “nuance” (matiz): “Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance !” (Verlaine 16).
- 38 En la producción escritural más amplia de Darío, el humo se asocia a la ensoñación en uno de sus primeros cuentos, “El humo de la pipa”, publicado el 19 de octubre de 1888 en la revista chilena *La Libertad Electoral*.
- 39 Al interpretar el poema “La página blanca”, Sylvia Molloy afirma que la palabra “ensueños [es] sinónimo para Darío de actividad poética” (314).
- 40 Falcinelli revisa los principales sistemas cromáticos, para demostrar que se trata de teorías con bases científicas débiles, con un amplio grado de espíritu moralizante y que, en última instancia, persiguen limitar el uso expresivo del color. La idea central de Falcinelli es que todo sistema que pretenda normar las combinaciones cromáticas es una visión determinada por el contexto, la ideología, la moda y, por cierto, la política.
- 41 Vranich lee la noción de sinfonía trasponiendo la secuencia de movimientos hacia otro lugar del sistema significante poético, su contenido. Así, interpreta que el poema es una “descripción sinfónica” (243) dividida en tres momentos: pintura del cielo, mar y costa; la presentación del viejo marinero que, sentado en el muelle, evoca hasta quedar dormido; y, finalmente, la aparición del grillo y la cigarra que cantan venciendo el sopor de la tarde tropical.
- 42 Otra forma de interpretar la parte final del poema dialoga con palabras de Christine Buci-Glucksmann sobre *Orfeo* de Monteverdi: “Monteverdi’s *Orfeo*, which premiered in Mantua in 1607, is undeniably useful here as a musical prelude to the creation of a code – a rhetoric – of opera and all of baroque aesthetics” (1). El preludio dariano, entonces, podría entenderse como anticipación musical de un nuevo código, tanto poético (el tono menos abigarrado, las palabras menos preciosistas y más cotidianas) como visual (la mirada que ya comienza a optar por las formas esenciales de la abstracción).

OBRAS CITADAS

- AVRETT, ROBERT. “Music and Melodic Effects in ‘Sinfonía en Gris Mayor.’” *Romance Notes* 1.1 (1959): 30-32.
- BACHER, OTTO. *With Whistler in Venice*. Nueva York: The Century Co., 1908.
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE. *The Madness of Vision. On Baroque Aesthetics*. Trad. Dorothy Z. Baker. Athens, OH: Ohio UP, 2014.
- CARESANI, RODRIGO. “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* 44 (2015): 137-83.
- . “Potencia y desfiguración de la écfrasis modernista: Julián del Casal y

- Rubén Darío." *Repertorio Dariano. 2013-2014. Anuario sobre Rubén Darío y el Modernismo Hispánico*. Comp. Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2014. 181-200.
- CHEVALIER, JEAN, Y ALAIN GHEETBRANT. *Diccionario de los símbolos. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1995.
- COLOMBI, BEATRIZ. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2004.
- CROSS, AMALIA, Y JULIETA OGASZ. "James McNeil Whistler. De Valparaíso a Venecia: Un viaje de ida y vuelta." *Revista 180* 44 (2019): 29-38.
- DARÍO, RUBÉN. *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Ed. Rodrigo Caresani. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras U de Buenos Aires, 2013.
- . *Historia de mis libros*. Managua: Nueva Nicaragua, 1988.
- . *Poesía*. [1977] Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Segunda edición. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985.
- DARROCH, ANN. "Rubén Darío's 'Sinfonía en Gris Mayor': A New Interpretation." *Hispania* 53.1 (1970, marzo): 46-52.
- FALCINELLI, RICCARDO. *Cromorama. Cómo el color transforma nuestra visión del mundo*. Trad. Mercedes Corral. Barcelona: Taurus, 2019.
- GARBATZKY, IRINA. "Blanco sobre blanco." *El jardín de los poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana* 3.5 (2017): 123-33.
- GOMES, MIGUEL. "Darío y la teoría modernista de los géneros." *Hispanófila* 124 (1998, septiembre): 51-63.
- JITRIK, NOÉ. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. México D.F.: El Colegio de México, 1978.
- LITVAK, LILY. "La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música. 1870-1915." *Quintana* 8 (2009): 95-111.
- MOLLOY, SYLVIA. "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío (1980)." *Zama* 1 (2016): 311-17.
- MONTALDO, GRACIELA. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. Introducción. *Antología del modernismo, 1884-1921*. México D.F.: U Autónoma de México, 1970: XI-LI
- . "1899: Rubén Darío vuelve a España." *Letras Libres* 1.6 (1999): 58-61. Web.
- PÉREZ, ALBERTO JULIÁN. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Segunda edición. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- RAMA, ÁNGEL. "Prólogo." *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Segunda edición (1985). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977. ix-lxxxix.
- SALINAS, PEDRO. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- SCHULMAN, IVAN. *Painting Modernism*. Albany: State U of New York P, 2014.

- SUX, ALEJANDRO. "Rubén Darío visto por Alejandro Sux." *Revista Hispánica Moderna* 12.3-4 (1946): 302-20.
- TODOROV, TZVETAN. *Literatura y significación*. Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Madrid: Planeta, 1974.
- TORRES NEBRERA, GUILLERMO. "Rubén Darío." *Entendimiento del poema. De Rubén Darío a Claudio Rodríguez*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999. 29-53.
- VERLAINE, PAUL. *Jadis et naguère*. París: Bibebook, 2016.
- VIERECK, ROBERTO. "Rubén Darío y la traducción en *Prosas Profanas*." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 221-35.
- VRANICH, STANKO. "Sinfonía de la siesta. Unidad temática de la *Sinfonía en gris mayor* de Rubén Darío." *Texto Crítico* 12 (enero-marzo 1979): 234-43.
- WHISTLER, JAMES MCNEILL. *Ten O'Clock. A lecture*. Portland: Thomas Bird Mosher, 1916.
- YURKIEVICH, SAÚL. "Poesía Hispanoamericana: curso y transcurso." *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 27 (1976): 271-79.