



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 51 - Número especial, 2025

El paisaje como código cultural en Rubén Darío: La ventana en el “Coloquio de los centauros”

Jorge Chen Sham

Chen Sham, J. (2025). El paisaje como código cultural en Rubén Darío: La ventana en el “Coloquio de los centauros”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 51(Especial), e9jgvn898. <https://doi.org/10.15517/9jgvn898>



Doi: <https://doi.org/10.15517/9jgvn898>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

El paisaje en la Antigüedad india, griega y romana

El paisaje como código cultural en Rubén Darío: La ventana en el “Coloquio de los centauros”

Landscapes as a Cultural Code in Rubén Darío: The Window in “Coloquio de los centauros”

Jorge Chen Sham

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

jorge.chen@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0001-9692-4598>

DOI: <https://doi.org/10.15517/9jgvn898>

Recepción: 05-08-2025

Aprobación: 31-10-2025

RESUMEN

La mostración del paisaje problematiza el cuestionamiento de la visualidad y de la conciencia que observa. El medio o el entorno así enfocado se cubre tanto de una perspectiva individual como el punto de vista estético de quien mira y se deja seducir por lo que se contempla. Al volver sobre esta noción clave en el desarrollo de la percepción y la mirada, este trabajo desea enfocar una función del paisaje que se marcaba en la pintura cuando ofrece un marco o decorado, es decir, un código que permite al receptor situarse y ubicarse por sus referencias y sus estímulos dentro del mundo grecolatino, como lo es en la poesía de Rubén Darío. Este artículo plantea una propuesta del paisaje en tanto código y analiza el caso concreto de su afamado “Coloquio de los centauros”.

Palabras clave: *El paisaje en tanto código, la ventana-marco y el paisaje, Modernismo, Rubén Darío, “Coloquio de los centauros”.*

ABSTRACT

The depiction of landscape raises questions about visuality and the consciousness of the observer. The medium or environment thus represented is examined both from an individual perspective and from the aesthetic viewpoint of the onlooker, who is seduced by what they contemplate. Returning to this key notion in the development of perception and the gaze, this study focuses on a function of landscape that was first established in painting, where it serves as a frame or setting, that is, as a code that allows the viewer to situate and orient themselves through its references and stimuli within the Greco-Roman world, as in the poetry of Rubén Darío. This article proposes a reading of landscape as a cultural code and analyzes the specific case of his celebrated poem “Coloquio de los centauros.”

Keywords: *Landscape as code, window-frame and landscape, Modernism, Rubén Darío, “Coloquio de los centauros.”*

1. Planteamientos iniciales

Aunque la noción de “paisaje” y la propia palabra pertenecen al dominio de la pintura y de la estética que conlleva el punto de vista de quien contempla y asume una relación con el entorno, su utilización se ha extendido actualmente hacia muchos campos en los que se aborda la relación entre el ser humano y el medio físico o cultural. Recordemos que su etimología viene del francés y en ella priva la raíz

“pays”, es decir, el terruño, la tierra natal o la “patria chica” o comarca, con el fin de designar aquello que el ser humano valora en tanto punto de identificación y de pertenencia psicosocial, es decir, de una función social y afectiva del espacio, indica Gustave-Nicholas Fischer (1981, p. 14). En efecto, Fischer señala que este anclaje ni se siente de la misma manera, ni se muestra del mismo modo en cuanto a sus percepciones o en sus vivencias; dependen no solo del carácter y las subjetividades de las personas, sino también de definiciones y modelos que posee el sujeto a la hora de ver o analizar la realidad, como para poder leer e interpretar los lugares y sus entornos, y Fischer agrega lo siguiente:

C'est d'ailleurs la “lisibilité” qui, par ce qu'elle renvoie du monde extérieur aux représentations qu'on a été habitué à en donner, témoigne du poids des structures mentales et de notre aptitude à découvrir la clef des paysages. On s'aperçoit aujourd'hui de la multiplicité des liens qui se tissent entre la société et les lieux, et que l'individu apprend à interpréter au cours de sa socialisation. (Fischer 1981, p. 15)

Varios comentarios se imponen a estos planteamientos de Fischer, que él expone sucintamente aquí para exponer su noción de paisaje. Existe una mediación entre los lugares y el entorno en el que se encuentran con respecto a nuestra percepción; esta mediación depende de estructuras mentales y visiones de mundo, clasificaciones y conceptos que hemos aprehendido en el proceso de socialización al que se enfrenta el ser humano. Una de ellas es el paisaje en tanto apropiación que dota de un valor simbólico a estas relaciones; indica Fischer en cuanto a esta inserción que concreta la relación espacio-ser humano: “[elle] va servir à analyser des comportements et des actions qui expriment des formes concrètes d'agir, de sentir et qui permettent à la fois une emprise sur les lieux et la production de signes culturels” (Fischer, 1981, p. 86). En tanto forma de integración y de producción de vínculos, esta manera de concebir el paisaje permite desbordar propiamente el interés por la pintura y las artes visuales hacia la proyección de una conducta humana y de una visión de mundo que se representan sobre el espacio, como actualmente se resemantiza esta noción.

El artículo ofrece una aproximación al entrecruzamiento entre poesía y pintura, enfocándose en el paisaje en tanto “código cultural” y en la metáfora de la ventana como dispositivo de lectura, por cuanto el desarrollo de la pintura occidental ofrece esa radical forma de comprender la mirada y la capacidad del pintor (agreguemos también el poeta) que ve o imagina el cuadro (el poema). Por lo tanto, la intersección entre teoría estética y tradición grecolatina de la que se nutre Rubén Darío subraya la importancia de que este paisaje desarrollado en sus poemas no tenga referencias explícitas ni localizables y más bien, apele a la competencia cultural del lector, por cuanto el paisaje obedece, como lo ha expuesto Pedro Salinas (2005), a unos “paisajes de cultura” (p. 96): se trata de un modelo previo no localizable referencial hablando, y a veces tampoco del todo desde el punto de vista intertextual. Al respecto, indica Salinas: “Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino ‘culturales’, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena” (2005, p. 96). Nuestro objetivo es releer el Modernismo como práctica cultural codificada a través de un paisaje, al tiempo que el poema se presenta como una ventana que introduce ese paisaje, y lo analizaremos desde el poema el “Coloquio de los centauros”.

2. De la noción de “natura” hacia el paisaje

La cultura grecolatina no poseía el término de *marras* y su uso es más bien moderno y no comienza a utilizarse en pintura antes del siglo XV (Faerna García-Bermejo y Gómez Cedillo, 2000, p. 131).¹ Sin embargo, ciertos rasgos del potencial semiótico del paisaje emanan de lo que pensaba la tradición grecolatina sobre la “*physis*” y la “*natura*”. María Delia Buisel hace un recorrido por la noción de “*natura*” (naturaleza) de clara raigambre filosófica griega, y nos recuerda esa evolución que, a partir del siglo V A.C., se produce en el concepto de Φύσις (*physis*) en tanto “naturaleza universal” que genera los fenómenos y “principio activo” del cual depende el individuo y todo lo creado (Buisel, 2024, p. 16). Mientras que para “*natura*”, Buisel explica su etimología en el verbo “*nascor*”, la cual define como “la actividad que constituye la generación y el nacimiento de todo ser viviente” (Buisel, 2024, p. 19). Por su parte, esta acepción convive con otra que nos viene de la tradición presocrática, pues “*natura*” indicaba también “los rasgos del espíritu” (Buisel, 2024, p. 21). Por su parte, Julia A. Bisignano (2024) nos aclara que el concepto de “*natura*” se define como el orden de las cosas y está regido por principios que vienen emanados del orden divino al que el ser humano “debe rendir el mismo respeto y observancia” (p. 136), para que se oponga, entre los presocráticos, la Φύσις (la *physis*) a la Τέχνη (a la *teckné*). Al respecto ella lo explica de este modo:

Todo emerge de un principio, y, según sea este intrínseco o extrínseco, tal emergencia será un proceso natural de cosas o un producto artificial de ellas; determinará así dos tipos contrapuestos y excluyentes de hechos, pues la Τέχνη produce artefactos, instrumentos, cosas que no poseen actividad natural luego de haber sido producidas. (Bisignano, 2024, p. 136)

Queda claro que el orden natural, el cual proviene de una energía divina, se diferencia de la “creación” (así entre comillas, porque con esta palabra cometeríamos un arcaísmo antes de que se pudiéramos utilizar otras como “mimesis”), que solamente puede realizarse movido por una causa externa, con lo cual se vuelve a diferenciar lo animado y lo inanimado (artificial y producido por el ser humano en tanto agente y causa). La preeminencia de la “técnica” del trabajo humano abarca todo aquello que implicara talento, oficio y arte (en su sentido etimológico, el término desembocaba en “un esfuerzo, una actividad para la que el hombre debe ser cuidadoso” [Bisignano, 2024, p. 144]) y responde tanto a sus habilidades como a sus herramientas. De ahí que la Τέχνη deriva en la consideración de las cualidades del agente humano y sus capacidades para aprender y cultivarse.

Dicho de otra manera, la naturaleza vista a partir de los ojos de quien la pinta verbal o plásticamente con arreglo a sus “ojos” conlleva un proceso que se gesta durante los siglos XV y XVI en Italia; se trata de esa evolución de lo que está en juego en el giro óptico de la visualidad en la pintura italiana del Renacimiento, de la dirección de los ojos que mira y se enfoca ante la ventana que es el cuadro o el poema (Fernández Rodríguez, 2019, p. 32), para situarnos en un punto de vista personal y tópico porque remiten a una tradición y a unos modelos compositivos identificables.

En cuanto al tratamiento de las *descripciones* de la naturaleza en las que se insertan las aventuras humanas, para la Antigüedad clásica y el Medioevo, estas se subordinarían “a los vaivenes de la fortuna” (Trejo, 2024, p. 265) y a los designios divinos. Al mismo tiempo, el azaroso periplo humano está asediado constantemente y sometido, por lo tanto, a las asechanzas o a la protección divinas. Por

¹ Volveremos sobre este problema más adelante.

lo tanto, el estatuto de la naturaleza es trasunto del orden divino y encuentra su asidero en una actividad artística en la que sus procedimientos refuerzan su acoplamiento a reglas inmutables, por cuanto la causa final del arte como vehículo al servicio de la “fuga moralizadora y deleite” (García Berrio, 1973, p. 25) desemboca en un arte catequístico y moralizador, como sucede en la Edad Media, en donde las figuras humanas sobresalen dentro de una naturaleza marco² que funciona como decorado.

Por esta razón, en la pintura hasta que se imponga el Renacimiento como tal, la descripción de la naturaleza es en general estática, sin movimiento y forma parte de un decorado o de un marco comprensivo de la escena pintada, tal y como se ve en los retablos y frescos religiosos en donde es un mero trasfondo escénico: “La tradición clásica consideraba la naturaleza como un mero escenario en el que ocasionalmente podían transcurrir episodios de interés doctrinal o moral, pero no contemplaba la posibilidad de representarla al margen de dichos episodios” (Faerna García-Bermejo y Gómez Cedillo, 2000, p. 131). Faerna García-Bermejo y Gómez Cedillo (2000) se refieren a ese cambio que se produce en el siglo XV y XVI, cuando empiezan a surgir unos cuadros en los que “algunos pintores dotan a los escenarios naturales de sus composiciones de un protagonismo que supera al de las figuras que contienen” (p. 131) o que adquieren efectos topográficos y cromáticos que recrean la perspectiva de quien mira y contempla. Aquí ya podemos hablar propiamente del antecedente más inmediato del paisaje tal y como lo entendemos, ya sea en el protagonismo de una naturaleza que cobra privilegio y preeminencia por sí misma, ya sea en su relación con lo humano para que se interrelacione y se configure en tanto mimesis artística, en virtud de quien observa.

Precisamente, aquí se encuentra la gran revolución en la pintura hacia el Renacimiento con la posibilidad de que el propio pintor “se convierta en el espectador de una *historia* que se despliega ante su mirada” (Fernández Rodríguez, 2019, p. 32, la cursiva es del texto). La posición que ocupa el observador o quien contempla realza y valoriza la mirada, a saber, la conciencia creadora en tanto que “el acceso visual a las cosas mismas significará una configuración desde el sujeto al objeto” (Alonso Prieto, 2011, p. 170). En la pintura, esta ventana al mundo imaginará no solo los trazados y los planos, sino también sus intersecciones, y proyectará la naturaleza con una dimensión que abordará las dimensiones, las perspectivas y los movimientos. En una palabra, se trata de configurar “una dimensión del espacio representado pictóricamente” (Fernández Rodríguez, 2019, p. 33) dentro de esa analogía entre palabras y colores, los cuales son capaces de crear y satisfacer tanto el movimiento como el dinamismo de la mirada humana.

Crear estos efectos análogos del paisaje en poesía o en pintura significará realizar una comparación “interartística” bajo la égida de la mimesis, “esto es, un representar, fingir o figurarse, metafóricamente hablando” (Steiner, 2000, p. 32), gracias a esa conexión de la pintura o del poema con el espejo, “cuya imagen es el resultado de una contigüidad existencial entre el vehículo y el referente” (Steiner, 2000, p. 34). Y ese enlace entre el exterior (la realidad o la naturaleza) y el interior (el cuadro o el poema) lo posibilita la metáfora del ojo en tanto retícula y motor de todo entendimiento y comprensión de la realidad, para que el acto de ver y el acto de pensar-imaginar sean corolarios de esa relación entre el ojo y el alma en la vertiente neoplatónica del Renacimiento.³ Su impronta dentro de la pintura del *Quattrocento* impondrá la necesaria correlación entre las distancias y los planos dentro de un marco que se despliega ante el pintor. Y con esta finalidad, por ejemplo, las montañas, los

² Y por lo tanto, en esta línea, no funcionaría como “paisaje marco”, toda vez que está al servicio del primer plano que configura una escena.

³ Claro está, tal correlación implicaría un desarrollo que no cabe en los límites de este artículo.

bosques, los ríos, los cielos deben verse en correlación y en proporción a su lejanía o cercanía; su tamaño y posición dependen de la distancia con respecto al que mira, de modo que la “perspectiva” espacial (Fernández Rodríguez, 2019, p. 49) se impone como medida de todas las cosas, de proporción y arreglo en tanto el mundo es ahora visto y contemplado por los ojos del artista.

3. El paisaje en tanto código cultural, reconocimiento y reconstrucción

El paisaje así concebido constituye una construcción cultural y, en virtud de ello, es la encrucijada de un saber y de una percepción de un lugar (o de unos lugares) y lo es en la medida en que es el resultado de un proceso de familiarización “qui amorce une sorte d’appropriation par la connaissance des gens, la perception des différences [y agregaríamos nosotros, también de similitudes]” (Fischer 1981, p. 93). Están en juego aquí tanto reconocer como identificar: “Celui qui connaît a la possibilité de repérer, de remarquer, de recevoir des informations diverses et donc d’amorcer l’interprétation du lieu en fonction de données qui échappent à celui qui n’a pas cette connaissance” (Fischer 1981, p. 93). Del reconocimiento y su identificación depende ese sentido que le otorgamos al espacio (el lugar natural y su relación con el ser humano), que vehiculiza y funciona como motor de esa producción cultural que denominamos “paisaje”. Sus signos característicos y sus rasgos que afectan y se anclan a determinados lugares, condicionan y determinan su “legibilidad”, para crear una atmósfera, un ambiente o dinámica personal que actualice y desencadene lo aprendido, lo vivido, lo reconocible, lo familiar.

Lo que está aquí en juego es lo que Wendy Steiner encuentra en la discusión que sobre la Pintura se realiza a partir del Renacimiento. La reflexión se desliza de la discusión sobre los medios utilizados para la imitación, en donde la analogía entre Poesía y Pintura domina el pensamiento de raigambre horaciano, hacia los objetos de la imitación (Steiner, 2000, p. 36), con esa división entre forma y contenido que privilegia el efecto visual y pictórico que comparten Poesía y Pintura (Steiner, 2000, p. 37). Si la función de ambas artes es evocar imágenes, el énfasis de lo visual acarrearía el privilegio de un paisaje que se construye, se configura o se despliega ante los ojos del artista creador, con una vividez y un dinamismo que la descripción caracteriza. Aquí ya hablamos de paisaje en el sentido moderno, cuando ese estímulo creador y esa energía estimulante están en el ojo de creador, del espectador, porque interviene la conciencia.

En el debate de estas relaciones entre Poesía y Pintura, Wendy Steiner ve dos propuestas diferentes en la evolución del pensamiento sobre la imitación en el Mundo Antiguo y, con esta finalidad, distingue la “enargeia” de la “energeia”; con la primera se refiere a “alcanzar, en el discurso verbal, una cualidad natural o bien una cualidad pictórica que sea enormemente natural” (Steiner, 2000, p. 38), la cual corresponde a la verosimilitud, el parecerse a la naturaleza. Con la segunda, ella se refiere a esa potencia de la obra cuya capacidad es el dinamismo y la vitalidad de la naturaleza; su correspondencia con la mimesis aristotélica es palpable en tanto representación. Y es lo que desarrolla a continuación, con la insistencia de que la finalidad de la poesía es la verosimilitud, es decir, parecerse a la naturaleza e imitarla en cuanto modelo, mientras que, en la mimesis aristotélica, la finalidad de la poesía es alcanzar un estatuto independiente y autónomo (de ahí que se valoren sus procedimientos y sus medios). En la primera, hagamos ese anacronismo, el paisaje es solamente verosímil; en la segunda, es representación y crea una realidad alterna, por eso, es energía creadora (Steiner, 2000, p. 39).

Retomemos ahora la etimología de la palabra “paisaje”. En ella, la relación del ser humano con el lugar afectivo y familiar está, por cierto, reivindicado por su etimología, la cual relaciona el paisaje al terruño y a lo que rodea al sujeto en tanto que le es conocido y afectivamente positivo a sus ojos.

Estamos en el ámbito del reconocimiento, por supuesto, desde lo que plantea Boris Eichenbaum, razón por la cual funcionaría como un código que posibilita la comunicación para la producción e interpretación de un mensaje y, por lo tanto, corresponde a procedimientos y reglas que permiten asignar sentido y producirlo también: “Es obvio que el código debe ser un sistema convencional explícito [reconocible e identificable], para que sea posible el proceso de codificación y decodificación” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 58).

Desde este punto de vista, el paisaje funciona como un código cultural; Angelo Marchese y Joaquín Forradellas hablan de un valor distintivo y complejo de ciertos códigos tales como la literatura y, en este caso, incluiríamos el paisaje, cuya elaboración estilística adquiere un valor distintivo en tanto sistema de operaciones, con un entrecruzamiento con otros géneros de paisajes (pastoril, bucólico, marinas, cumbres montañosas, gótico) y estilos artísticos (barroco, romanticismo, primitivismo, impresionismo). Se trata de un código complejo para que el paisaje sea el motor y el centro de una operación cultural que involucra y depende de visiones de mundo, modelos axiológicos y filosóficos, estéticas y formas de representación tanto pictural (Marchese y Forradellas, 2013, p. 59), como cultural, es decir, de un paisaje conocido y reconocido dentro de un consenso, tal y como lo maneja el poeta nicaragüense Rubén Darío.⁴ Este largo excursus ha servido para plantear que “el paisaje” puede funcionar como “código cultural” cuyo dispositivo textual es la introducción de una ventana. La finalidad de este artículo es plantear cómo esta manera de insertar o describir el paisaje implica necesariamente una fundición con la subjetividad del yo poético y sus estados de ánimo como ocurre en el Romanticismo, mientras el poema se presenta como la ventana, es decir, el marco o la ventana con la que se sitúa el poema y su acción, como veremos a continuación.

4. La ventana, dispositivo de entrada al paisaje en el “Coloquio de los centauros”

En tanto código el paisaje puede nutrirse de ambas significaciones que, en la evolución de la relación Pintura y Poesía, se le otorgaba tanto a su sentido en tanto verosimilitud (parecerse a algo con arreglo a lo que el emisor reconoce y entiende) y en tanto mimesis (crear una representación que funcione y sea efectiva por sí misma y gracias a la percepción del artista). Ello implica, como se ha explicado anteriormente, la cuestión de la visualidad y que no solamente funcione el paisaje como algo decorativo. Porque en tanto dispositivo organiza la mirada entre un adentro y un afuera, en el sentido de que el cuadro potencializará el ingresar, por medio de una ventana, hacia el interior de una escena, el ojo del artista retiene y tomará conciencia de poner en juego una “proyección [de una] perspectiva de líneas sobre la superficie de una ventana-cuadro” (Jenny, 2003, p. 100).

Por esa razón, la mirada, transformada en una excepcional y extraordinaria ventana, incide en la representación de un exterior que se prolonga y adquiere volumen y dimensión: “supone que el marco recorta un plano en una realidad visible que prosigue más allá de los bordes del cuadro” (Jenny, 2003, p. 100). La representación funciona como un “retroceso contemplativo”, indica Jenny (2003, p. 100), que configura y despliega, y lo es así aun cuando el pintor vaya al campo, al exterior de su taller y desde allí pinte una naturaleza; al respecto agrega Jenny (2003):

Por mucho que el pintor vaya al aire libre con caballetes y pinceles, lleva con él su ‘ventana’. No hay paisaje que no se vea a través de una ventana implícita. De la misma manera que podía haber en las escenas de ‘interior’ una

⁴ No es el único, otros poetas en mismo periodo desde el simbolismo y el parnasianismo lo hacen también.

interioridad en la interioridad, en la pintura de paisaje habrá un ‘de este lado’ imposible de excluir, una bolsa irreductible de interioridad de la exterioridad. (p. 100)

No solo la ventana orienta la mirada, la construye para que aborde ya sea la transparencia, ya sea que la pierda para opacarla. La direccionalidad y el movimiento hacia la ventana son innegables e ineludibles, con el fin de construirla como única e irrepetible, como excepcional, salvo que en las vanguardias esta transparencia se difumina o se empaña, pues sus contornos se desdibujan y aflora la indeterminación de la ilusión del arte.⁵

Pero volviendo a la visualidad, lo que se está debatiendo aquí es la capacidad de la mimesis artística de representar a través de los sentidos y, a lo largo del siglo XIX, influidos por el filósofo alemán Hegel, la discusión cobra fuerza en materia del privilegio de la Poesía para fijar imágenes en la conciencia interior como parte de su proceso de creación: así, los objetos se presentan y cobran existencia visual, y uno de los seguidores de Hegel, Fr. Th. Vischer, en su *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (tomo III, Stuttgart, 1857), indica lo siguiente: “El poeta dispone de los diferentes enfoques de las artes plásticas y utiliza una vez uno, otra vez otro. Nos obliga a que miremos una vez con el ojo que mide, otra con el que palpa, otras veces con el ojo del pintor” (Vischer (1857) como se citó en Markiewicz, 2000, p. 63). En la interrelación artística, el poeta mediatiza y enfoca su “ojo” desde diferentes perspectivas que él integra, eso sí, privilegiando la visualidad ante todo como conclusión de sus afirmaciones, de modo que privilegia la capacidad imaginativa que, en el Modernismo, estaría explicitado en el paisaje en tanto código compartido.

Ese ojo interior del que nos habla la filosofía desde finales del siglo XVII permite la capacidad imaginativa, por cuanto la analogía entre el ojo del cuerpo y el ojo de la mente, desemboca en la metáfora ocular del ojo y de la ventana, las cuales desencadenan esa diferencia radical entre las bestias y los seres humanos. Así, se erige la contemplación y el conocimiento como las formas más excelsas y superiores del entendimiento. En este contexto, “mirar algo” o “mirarse” ya significan algo radicalmente diferente (Rorty, 1987, p. 44), porque se conecta con un dispositivo interno, la mente, la cual procesa e integra el conocimiento a través de sus sensaciones. Gracias a esto, se distinguen los estados de conciencia de la vida interior de los hechos del mundo exterior (Rorty, 1987 p. 52), que el ser humano capta y dispone bajo este *ojo interior*. Se trata de una percepción que pasa y depende de la conciencia,⁶ cuya ventana es el preámbulo de cualquier actividad de contemplación-conocimiento que se desencadene. Por lo anterior, la ventana contribuye a marcar la entrada y el pasaje hacia el interior del cuadro-poema, en donde las referencias funcionan como reconocimiento, como sucede en el paisaje

⁵ Para Laurent Jenny, a quien seguimos en su análisis sobre la poesía francesa de las últimas décadas del siglo XIX, la opacidad del dispositivo hace que tanto el artista como el espectador deban fijarse en el cristal de esa ventana, en esa “superficie de proyección” (Jenny 2003, p. 101). Lo mismo piensa Ortega y Gasset con el mismo ejemplo para subrayar la necesidad de cambiar la perspectiva del mirar o contemplar en el arte nuevo de las vanguardias: “Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al [sic] través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzando el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes” (Ortega y Gasset, 1987, pp. 53-54).

⁶ Richard Rorty expone otro concepto muy cartesiano, por cierto, el “pensamiento” del que dependen todas las operaciones racionales y volitivas (querer, imaginar, entender, sentir). Véase Rorty (1989, p. 53, nota 17).

en tanto código cultural, cuyo corolario contribuye a “la confirmación y, si es preciso, la reiteración de la fuerza del conocer” (Ricoeur, 2006, p. 46).⁷ Esto es lo impulsa, dentro de una primera instancia o fase, la ventana que acerca y atrae sobre el mundo refinado francés o el paisaje bucólico grecolatino.

El Modernismo de Rubén Darío le debe mucho a esa apología de tal “paisaje” y al respeto que le otorga Rubén Darío al mundo grecolatino, aunque no es el momento para realizar todo un excursus a propósito de su desarrollo que implicaría regresar a lo que se ha planteado en Darío.⁸ Conviene indicar, como lo hace Octavio Paz en su ensayo “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”, el cual apareció en *Cuadrivio* (1965), que el Modernismo desarrolla la necesidad insertarse en el presente con una reflexión que asume y establece vasos comunicantes con la lejanía y cercanía del mundo europeo:

Se ha dicho que el Modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local –que era, a sus ojos, un anacronismo– en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos: querían una América contemporánea de París y Londres. (Paz, 1965, p. 19)

Y el Modernismo lo hace remitiendo y mediado por un patrimonio común que encuentra también en la cultura grecolatina, de una lejanía que se actualiza con un marcado exotismo y arcaísmo grandilocuente, señala Paz (1965, p. 19), los cuales se vuelven presencia voraz de su apetito de anclaje estético “y lo llena con la vibración universal de arte antiguo y moderno” (Marasso, 1954, p. 18). La lejanía y la distancia del mundo grecolatino se acercan y se hacen paisaje común, para reforzar ese sentido metafórico del término con arreglo al reconocimiento por parte del lector. Ahora bien, para Arturo Marasso, ese ambiente soñado y vivido, según lo experimenta el artista creador, pretendería revivir y hacerlo presente probando la existencia tanto de princesas o marquesas por un lado, y de centauros, sátiros y ninfas por otro. Recrear este mundo a la vez moderno como antiguo es tarea de *Prosas profanas y otros poemas* (1897), de una “naturaleza creadora, animada y autónoma” (Marasso, 1954, p. 20), que el parnasianismo desea apropiarse con su emulación (Jiménez Millán, 2018, p. 59). Rubén Darío, el poeta, prolonga y vivifica en su escritura poética un “momento” actualizado y vivificado, porque “escribe y ve como pintor, trae la técnica de la pintura a la prosa [y al verso] y crea el paisaje poético” (Marasso, 1954, p. 21) por medio de un lenguaje plástico y emotivo al mismo tiempo propio del parnasianismo.

En este momento preciso de su argumentación, el crítico argentino Arturo Marasso, pasa del “paisaje” en el sentido literal de un escenario de naturaleza con ritmo y dinamismo plástico, a la noción de “paisaje” en un sentido metafórico: este se identifica con correspondencias y sonoridades que permiten encontrar filiaciones e identificaciones. Precisamente aquí Marasso habla del “paisaje lírico de Rubén Darío” (1954, p. 23), el cual despliega los sentidos, cuya prevalencia en *Prosas profanas y otros poemas*, será la recurrencia musical de la fiesta galante, el concierto y la serenata, para que lo sensual y lo cortesano banal (Valle-Castillo, 2017b, p. 136) se junten y revelen el carácter efímero y el instante frágil de unas escenas que describen paisajes en movimiento.

⁷ Para la diferencia entre conocer y reconocer, precisamente Paul Ricoeur analiza las opiniones y los contextos en que René Descartes utiliza la palabra reconocimiento en sus *Meditaciones*, para que plantee, a la luz de la filosofía del s. XVIII, otra noción de reconocimiento distinta a la clásica de un simple acto de identificación, porque implica trabajo suplementario y analítico por parte de quien realiza la acción de conocer.

⁸ Por ejemplo, el lector encontrará una argumentación sólida y más actualizada en Julio Valle-Castillo (2017a), o en seminal trabajo de Arturo Marasso (1954).

Tomemos el poema XIX de *Prosas profanas y otros poemas*, el “Coloquio de los centauros”, cuyo funcionamiento del paisaje está marcado en el movimiento dinámico del tiempo y en el ruido de los cascos del tropel de los centauros. Ya esto lo indicaba también E. K. Mapes para el “Coloquio de los centauros”, para quien el carácter “tópico”, léase al mismo tiempo decorativo (en el sentido artístico) o codificado (desde el punto de vista semiótico) del paisaje, se impone por el “movimiento” del paisaje gracias a las figuras humanas de los centauros: “Hasta ahora, nada podría ser más parnasiano: figuras mitológicas descritas simplemente según una impresión visual; efecto escultórico, aunque los personajes están en movimiento” (1966, p. 81).⁹ En este sentido, Mapes es el primero en subrayar el funcionamiento de las referencias grecolatinas en tanto paisaje, lo cual Marasso desarrolla con pertinencia, tal y como hemos visto.

Una pregunta se impone para abordar con precisión y pertinencia la función del paisaje en tanto código y la mostración de la ventana como entrada y motor privilegiado de apertura hacia el poema-pintura. ¿Cómo se presenta en concreto en el “Coloquio de los centauros”? En este poema, uno de los más celebrados y atendidos por la crítica especializada, la ventana se materializa formalmente con las partes “I” (vv. 1-22) y “III” (vv. 203-212), mientras que la parte “II” (vv. 23-202) contiene propiamente el coloquio de los centauros. Estratégicamente, se dibuja los contornos del marco de la ventana gracias a esas partes I y III, como si fueran los dos marcos que encuadran (enmarcan) propiamente el coloquio que desarrolla el diálogo filosófico en el que intervienen Quirón y los demás centauros.

Visualmente, las partes I y III funcionan como el marco-decorado¹⁰ que proporciona un ambiente y un paisaje (re)conocido al diálogo de los centauros, tal y como lo asegura quien mejor se ha ocupado en analizar este poema, el argentino Arturo Marasso, pues Darío “se acercó a ella [a Grecia] por el ambiente que le creaban sus lecturas” (Marasso 1954, p. 69). Y a este respecto, tiene razón Alberto Julián Pérez (2011) en insistir en que la evocación del mundo grecolatino se realiza desde una “perspectiva” muy moderna y al mismo tiempo de identificación espiritual de estímulos estético-filosóficos con una “geografía poética de su tiempo: Grecia, París, Florencia, Alemania, España, China, Japón, India, la Jerusalem salomónica” (p. 63). Rubén Darío afirma con rotundidad tal empatía / simpatía que asimila y ensalza tales espacios: “El paisaje *cultural* da a la literatura modernista un carácter especialmente intelectual” (Pérez, 2011, p. 64).

5. La introducción paisajística del “Coloquio de los centauros” y sus coordenadas

A la luz de lo anterior, la función del paisaje de la “Parte I” del “Coloquio de los centauros” se introduce con la evocación de una “ejemplar” isla en la que se ubica el coloquio. Marasso arguye que, adscribiéndose a la conciencia autorial de Darío, no hay nada de carácter referencial en esta isla y, por lo tanto, se trata ante todo de una imaginaria “Isla de Oro” (Marasso, 1954, p. 74). Marasso hace el inventario de las posibles evocaciones de esta afortunada isla sin que pueda determinarse o localizar su fuente precisa, no solo literaria sino cultural, aunque Vives Simorra (2016) la identifica a la par de Mallorca, como la otra “Isla de Oro” en la pluma de Darío, la cual él señala como lugar utópico, “el

⁹ Y recordemos que la obra de Mapes es pionera en este sentido de marcar y repertoriar esas referencias con el parnasianismo francés, porque data de 1925 (París, Librairie Honoré Champion); citamos la versión española.

¹⁰ Y no como marco decorativo, pues reforzaría el sentido de algo estático y que depende de un segundo plano.

sueño de una tierra solar entre dos mares” (p. 65).¹¹ Precisamente, en materia de intertextualidad en cuanto trabajo con un patrimonio cultural compartido, los procedimientos de construcción y codificación dependen también si un lector puede esclarecer y ubicar tales relaciones de identificación y de engarce con un texto anterior y sincrónico de forma precisa (Chen Sham, 2004, p. 154)¹² y, a este respecto, Valle (1999) trae a colocación otras espacios míticos y de evocaciones simbólicas como la “Isla de las bienaventuranzas” de la tradición celta y de la griega (pp. 1267-1268). Ahora bien, a diferencia de la cita o de las correspondencias asumidas conscientemente por el poeta, si no se puede desplegar este estímulo y explicitar una referencia directa, es tarea del lector, en el caso de no encontrarlas, o cuando su cotejo no rinda los frutos esperados, llenar estos vacíos con su competencia cultural o identificándose con las que promueve Rubén Darío. Esto es cierto y se activa solamente gracias a lo que bien explica Christine Montalbetti (1997) como la dinámica de una exploración y los trazados de una geografía (imaginada) y de una arquitectura de paisajes que se asume entre proximidad y relación (p. 106),¹³ porque, para estos casos, es necesario el conocimiento del libro y del mundo que posea el lector. No hay referencias concretas ni una geografía localizable, de modo que se activa el reconocimiento que pueda establecer el lector. Veamos el inicio del poema de Darío:

En una isla en que se detiene su esquife el argonauta
del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta
de las eternas liras se escucha—Isla de Oro
en que el tritón elige su caracol sonoro
y la sirena blanca va a ver el sol—, un día
se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía. (Darío, 2008, p. 329, vv. 1-6)

En efecto, la primera estrofa introduce el espacio de “isla” (v. 1) como si fuera un punto central dentro de un movimiento panorámico. Se acompaña esta *compositio loci* de otro elemento que generalmente ha pasado por alto de la crítica: “detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño” (vv. 1-2), es decir, se centra en la figura de un marinero que ha llegado a buen puerto, con lo cual alude a la buena navegación sin tormenta y bajo el designio favorable de los dioses.¹⁴ De esta manera, el marinero será el testigo silencioso de una escena inaudita. El paisaje se complementa con imágenes acústicas, la música de “eternas liras” (v. 3), cuya correlación cromática es evidente con la luz y la

¹¹ En este sentido, Gustavo Valle (1999) prefiere reconocer en su geografía y orografía la isla de Mallorca y concluye: “Su parecido con la que se describe en el ‘Coloquio de los Centauros’ es indudable. Incluso la vegetación menor se asemeja. En Mallorca hay matorrales de jaras, brezos y lentiscos que bien se asemejan a la ‘maleza huraña’, ‘las intrincadas hojas’ que los centauros van rompiendo a su paso con el pecho fuerte” (p. 1266).

¹² A estos fenómenos son los que denominan muchos teóricos una intertextualidad fuerte, delimitable y de diálogo abierto (sentido restringido del término), mientras que aquí, cuando esos fenómenos de relación corresponden a una evocación y una mención, su identificación precisa es casi imposible; en estos casos se plantea más bien, un sentido laxo de intertextualidad.

¹³ Montalbetti (1997) agrega de manera espléndida el siguiente comentario a esta manera de leer / interpretar que realiza el crítico cuando se enfrenta a las espesuras y caminos del texto literario: “Le *paysage littéraire* lui apparaît sur le mode du panorama, et come le voyageur qui s’arrête pour contempler les paysages (séquence obligée du point de vue dans les Voyages), il adopte un *point de vue*, une *perspective* de lectura, une *position* critique, il a une certaine *vision* du texte, il en fait une certaine *approche*, définit des *directions* d’analyse” (p. 106, las cursivas son del texto). El paisaje en tanto código de entrada marca el movimiento por seguir como si fuera una ventana.

¹⁴ Lo contrario es el clima tempestuoso, de mar bravío y viento huracanado, con esa posibilidad de naufragar o encallar; su tradición refuerza la soledad y la incompreensión del naufrago ante la isla.

melodía, para que el marinero haya llegado a un espléndido lugar y acople sus sueños a la música celestial. Todo ello se complementa con tres detalles del movimiento animado, “el tritón elige su caracol sonoro” (v. 4) y “la sirena blanca va a ver el sol” (v. 5), con el fin de que la perspectiva integre desde el mar hacia el interior de las tierras y la mirada del “argonauta” busque aquello que lo ha perturbado de su momento de ensoñación y contemplación estética: “se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía” (v. 6). Llama la atención esa reunión de contrarios como si fuera un oxímoron porque el “tropel vibrante” de los cascos ensordecedores de los centauros suenan al oído humano como “de fuerza y de armonía”, característica que no puede pasar desapercibida para quien relaciona a los centauros con la barbarie y el desorden. La voz poética observadora es aquí la del “argonauta” quien descubre este espectáculo brioso, de fuerza, pero también de belleza indómita:

Son los centauros. Cubren la llanura. Les siente
la montaña. De lejos, forman son de torrente
que cae; su galope al aire que reposa
despierta, y estremece la hoja del laurel-rosa.

Son los centauros. Unos enormes, rudos; otros
alegres y saltantes como jóvenes potros.
(Darío, 2008, p. 329, vv. 7-12)

A los ojos humanos, se descubre la presencia de unos seres que no asustan del todo, tampoco al marinero que ha llegado a esta isla maravillosa y de ensueño, tal y como se la describe desde el primer verso. Desde este punto de vista, la voz poética observadora focaliza desde afuera la escena, no asume un punto de vista interno mostrando la extrañeza impersonal (“se oye”) de quien no comprende aún cuál clase o tipo de “tropel vibrante” (v.6) se hace semejante expresión. La voz poética los reconoce y los identifica; de ahí la forma verbal utilizada para acercarnos a la afirmación de la identidad y de lo familiar del reconocimiento (“Son los centauros” [vv. 7 y 11]). A este respecto, el golpeteo de sus cascos ni lo sobresalta ni lo toma de sorpresa cubriendo la extensión que va de “la llanura” (v.7) a la “montaña” (v. 8), como si fueran los límites de un valle por donde percuten y repercuten en diapasón los cascos de los centauros. Las acciones son breves y el primer encabalgamiento así lo traduce: “Cubren la llanura. Les siente / la montaña” (vv. 7-8) y se amplifica el retumbo, que el segundo encabalgamiento extiende por todo el valle: “De lejos, forman son de torrente / que cae” (vv. 8-9). Una pregunta se impone, ¿por qué la fuerza del sonido ni sorprende ni extraña a la voz poética? La respuesta se encuentra en el verso 6: “se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía”, del cual se deriva un paralelismo bien intensificado y en contraste:

“un tropel vibrante de fuerza” (v. 6)	“[un tropel vibrante] ¹⁵ de armonía” (v.6)
↓	↓
“Cubren la llanura” (v. 7)	“Les siente / la montaña” (v.7-8)

De esta manera, los encabalgamientos traducen el crescendo y la amplificación del sonido, para que se despliegue en forma alterna, de la siguiente manera:

¹⁵ Utilizo los signos del paréntesis cuadrado para completar los versos con respecto a la economía expresiva y sintaxis del poema; se trata de destacar la simetría y la equivalencia-proporcionalidad de la estructura profunda del poema.

“un tropel vibrante de fuerza” (v. 6)



“su galope al aire que reposa
despierta” (vv. 9-10)

“[un tropel vibrante] de armonía” (v.6)



“y [su galope al aire que reposa]
estremece la hoja del laurel-rosa” (vv. 9-10)

Todo el valle se convierte en una caja de resonancia para quien vuelve la mirada y escucha los movimientos simétricos y proporcionados, aunque sí fortísimos y ensordecedores de los centauros. Es más, tal simetría se extiende a la siguiente estrofa para subrayar el sentido de proporcionalidad como si fuera un coro danzante:

“un tropel vibrante de fuerza” (v. 6)



“Unos enormes, rudos” (v. 11)

“[un tropel vibrante] de armonía” (v.6)



“otros / alegres y saltantes” (vv. 11-12)

Por esta razón, la cuarta estrofa de la “Parte I” muestra el triunfo del movimiento y dinamismo del “tropel”, veamos la continuación del poema:

Van en galope rítmico. Junto a un fresco boscaje,
frente al gran Océano, se paran. El paisaje
recibe de la urna matinal luz sagrada
que el vasto azul suaviza con límpida mirada.
Y oyen seres terrestres y habitantes marinos
la voz de los crinados cuadrúpedos divinos. (Darío, 2008, p. 329, vv. 17-22)

El “paisaje” se completa a continuación. Ahora surgen los centauros en “galope rítmico” (v. 17), para indicar que la musicalidad en su movimiento es atemperado y simétrico y no de pasos brutales o cacofónicos. Y frente al mar se detienen estableciendo así esos límites del escenario cuyo centro nodal es la playa, mientras que la notación temporal subraya la mañana en tanto apertura que propicia toda dimensión lumínica, por cuanto “El paisaje / recibe de la urna matinal luz sagrada” (vv. 18-19); desborda la intensidad que enarbola todo el escenario, “para interpretar este estado de conciencia intensificada o de funcionamiento reflexivo y meditativo” (Chen Sham, 2016, p. 595). Así, la playa soleada de la mañana abre e intensifica este paisaje bienhechor y grato ante la inmensidad del horizonte que se abre bajo “el vasto azul” (v. 20) del “coloquio”, espacio y escenario para el entendimiento y el diálogo filosófico. Por lo tanto, no es casual que Rubén Darío ausculte los sentimientos y las palabras de quienes se aprestan a vivir esta experiencia aleccionadora e inaudita, porque el coloquio de los centauros se transforma en un verdadero “certamen clásico” de la palabra y de la persuasión, con el fin de “meditar sobre los grandes temas de la vida, de la muerte, el mal, la belleza, el mundo” (Vives Simorra, 2016, p. 65).

6. El cierre del poema y la apoteosis del paisaje en el “Coloquio de los centauros”

Ahora bien, en el cierre del “Coloquio de los centauros” se da por finalizado el ameno certamen de los centauros bajo la batuta y la preeminencia persuasiva de Quirón, cuyas palabras concluyen con ese misterio de la pureza y castidad de la virgen (vv. 199-203) en cuanto a representación del hermetismo de lo que se apenas puede avizorarse, mientras el último argumento en debate haya resonado con la finitud y la amargura de la Muerte. Aquí es donde se introduce de nuevo la voz poética observadora

para que vuelva a retomar la descripción inicial y cierre el poema ofreciendo una delimitación temporal:

Mas he aquí que Apolo se acerca al meridiano.
Sus truenos prolongados repite el Oc[é]ano;
bajo el dorado cerro del reluciente Apolo
vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo.
A lo lejos, un templo de mármol se divisa
entre laureles-rosa que hace cantar la brisa.
Con sus vibrantes notas de Céfiro desgarran
la veste transparente la helénica cigarra,
y por el llanto extenso van en tropel sonoro
los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro. (Darío, 2008, p. 329, vv. 203-212)

Mucho más breve que la “Parte I”, la “Parte III” no es ninguna coda o epílogo; forma parte de una estrategia que encuadra el coloquio filosófico desde una *durée* determinada de la experiencia estética de estos centauros, que en lugar de pastar o librarse a sus luchas instintivas, más bien reflexionan y meditan. Y decimos *durée*, porque el tiempo de la experiencia está localizada desde el alba al mediodía no tanto como temporalidad determinada sino como exaltación de la experiencia vivida en ese ambiente tan “peripatético” y receptivo al espíritu. Así, “Mas he aquí que Apolo se acerca al meridiano” (v. 203) desemboca en la centralidad de la luz y su apogeo se intensifica con las referencias y las imágenes del sol, pleno e irradiante, porque guardan relaciones con la “blancura, altura, calor, luz y vuelo” (Green Huie, 1999, p. 20). Por lo tanto, se despliega un paisaje de apogeo, de ascensión espiritual bajo el signo del canto, tal y como lo ha visto con profundidad Jorge Green Huie (1999), en su elogio al pitagorismo musical (pp. 32-33). No es casual que el poema diseñe esta estrategia con elementos provenientes del “aire”; no solo el viento viene a ser un aliado en esta dimensión: “vuelve a inflar sus carrillos y sus odres Eolo” (v. 206), sino también la música tiene como medio de transportación el aire para que se fusionen en el siguiente verso: “entre laureles-rosa que hace cantar la brisa” (v. 208). Así, lo cromático se fusiona con el sonido. En este contexto, la equivalencia se dibuja entre el “bajo el dorado cerro del reluciente Apolo” (v. 205) y “A lo lejos, un templo de mármol se divisa” (v. 207), con lo cual se cierra en el magnífico y coronado sol de mediodía. A las resonancias de la “I Parte” del sonido de los cascos de los centauros, ahora es el turno de agregar la brillantez lumínica de “Apolo”, con todo lo que encierra esta divinidad de blancura y esplendor. Irradian sobre el paisaje y lo encuadran bajo la dimensión de que “cerro del reluciente Apolo” y el “tempo de mármol” refuerzan la luz pletórica y exultante que vuelve a cerrarse entre los versos 209 y 212, con un nuevo paralelismo final; veamos:

Con sus vibrantes notas de Céfiro desgarran
la veste transparente la helénica cigarra
(vv. 209-210)

y por el llanto extenso van en tropel sonoro
los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro
(vv. 211-212)

El doble paralelismo entrafia unas imágenes que se abrazan dentro de un despliegue del sonido que se propaga por el aire nuevamente, con lo cual se retoma el apoteósico ritmo de la naturaleza como cierre que consagra la energía y la vida:

La música

“vibrantes notas” (v. 209)

“tropel sonoro” (v. 211)

El movimiento y la fuerza

“desgarra / la veste transparente” (vv. 210-211)

“tiembla la Isla de Oro” (v. 212)

A la luz de lo anterior, al observar el cierre el poema, se impone el régimen descriptivo en donde lo cromático está al servicio del aire y de la luz, para que la musicalidad resuene en tanto elogio del “vuelo espiritual” (Green Huie, 1999, p. 61). Si como indica Salas-Moya, citando a McInerney y Sluiter (2016), que en la Antigua Grecia “el paisaje se refiere a la percepción simbólica del entorno natural, a la forma en la que las personas leen ese entorno en busca de significado” (citado en 2022, p. 1), es decir tópico y a la vez simbólico, Rubén Darío lo desarrolla con creces en su magistral poema para que la ventana y su marco tengan unos contornos de una simetría perfecta dentro de una colocación que muestra el encadenamiento indisoluble de los términos “Isla de Oro” y el “tropel”, porque se alternan, tal y como vemos a continuación:

“I Parte”

“[...] donde la eterna pauta
de las eternas liras se escucha–Isla de Oro”
(vv. 2-3)

“III Parte”

“[...] un día
se oye un tropel vibrante de fuerza y de armonía”
(vv. 211-212)

“y por el llanto extenso van en tropel sonoro
“los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro”
(vv. 5-6)

No nos extraña esta simetría y esta redundancia que busca el sistema compositivo en Rubén Darío; es parte de un paisaje equilibrado y en perfecta armonía con el cuadro-poema en movimiento que construye el poeta nicaragüense, deteniéndose en sus fuentes ocultistas entre otras con ese misterio-enigma que deriva del principio de lo uno / lo múltiple (Orringer, 2002; Valle, 1999) que desarrolla propiamente el “Coloquio de los Centauros” o la presencia de lo apolíneo que cohesiona esa visión del poeta y de la poesía (Chazarreta, 2011, p. 2), principios que en su desenlace pueden ser abordados desde la óptica del Modernismo; pero que no se pueden abordar aquí.

En conclusión, todo lo anterior es posible en este marco paisajístico que la “I Parte” (Introducción) y la “III Parte” (Cierre) permiten desplegar bajo esa coherencia del paisaje que se configura bajo el motivo del peregrinaje y la isla, que el “argonauta” realiza y que Chazarreta pondera en cuanto evocación al “vellocino de oro”, de modo que se pueda hablar de un verdadero “paisaje cultural” (Chazarreta, 2011, p. 3) que activa la memoria del lector bajo los tópicos de la isla y del viaje, cuando nos adentramos en este paisaje que se despliega ante sus ojos con la sobredimensión de la luz y el ritmo fuerte y categórico de los centauros. De esta manera, la “III Parte” constituye un cierre apoteósico que eleva el movimiento de los centauros a una música inaudita y digna de oír / contemplar, lo cual sirve de diapasón y de refuerzo al coloquio de los centauros y a lo que discuten en su certamen filosófico Quirón y sus compañeros.¹⁶ Por lo demás, queda claro que la “I Parte” y la “III Parte” funcionan como una verdadera entrada al poema, lo introducen y lo cierran (esto es obvio) pero desde un marco que re-direcciona la mirada hacia un “paisaje de la cultura”.

¹⁶ Volvemos a dejar en claro que esta “II Parte” no era propiamente el objetivo de este trabajo.

En efecto, la “I Parte” y la “III Parte” del “Coloquio de los centauros” direccionan la mirada y construyen un paisaje; la atención y concentración sobre este funciona como una ventana que atrae y proyecta una escena de gran “alcance visual”. Este último término, que se utiliza tanto en Pintura como Arquitectura, corresponde a esos puntos de localización que en “I Parte” se centran en “la isla” (v. 1) desde un plano panorámico a la que se va acercando la mirada y que reconstituye la voz poética con la playa (“en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño”, vv. 1-2), “la llanura” (v. 7) y “la montaña” (v. 8). Mejías Cubero (2009) define así el alcance visual: “Cualidad que aumenta el margen y la penetración de la visión, real o simbólicamente. Entre ellas figuran ... las perspectivas y los panoramas que aumenta la profundidad de la visión (como ocurre en las calles axiales, los espacios abiertos, amplios, las vistas elevadas)” (p. 40). Desde esta perspectiva y atendiendo a la argumentación de Mejías Cubero, la playa, la montaña y la llanura, más la ubicación del sol posibilitan este alcance que amplía y profundiza este paisaje que se llena de luz y de color. Además, dentro de esta “I Parte”, el movimiento de los centauros, sus pasos, los acordes marinos y en especial, “su galope al aire que reposa / despierta” (vv. 9-10) contribuyen a la conciencia del movimiento y nos preparan, como efecto introductorio, al coloquio propiamente dicho. Mejías Cubero (2009) aborda esta conciencia con esa constante que lo auditivo, lo visual y las imágenes sensoriales despiertan: “Cualidad que se hace sensible al observador, mediante los sentidos visuales y cenestésicos, su propio movimiento real o potencial” (p. 43), propio de las imágenes poéticas que confluyen en el simbolismo y el parnasianismo. Y esta conciencia culmina en la “I Parte” del poema en la constatación de dos elementos muy importantes:

- A) La reafirmación del alcance visual con la ubicación de los centauros dentro de la isla; Darío vuelve a dimensionar sus límites y los ubica así: “Junto a un fresco bosque, / frente al Gran Océano, se paran” (vv. 17-18).
- B) El privilegio del movimiento ascendente con el recordatorio de la luz mañanera, que sirve para que la mirada se eleve en el horizonte: “El paisaje / recibe de la luz matinal luz sagrada / que el vasto azul suaviza” (vv. 18-20).

Ahora bien, allí en donde termina la “I Parte” con ese esplendor del sol y el canto marino, comienza la “III Parte” del “Coloquio de los centauros”, con un elemento nuevo que aporta el cierre del poema. Dibuja el *axis mundi* que cubre este paisaje: “Mas he aquí que Apolo se acerca al meridiano. / Sus truenos prolongados repite el Océano; / bajo el dorado cerro del reluciente Apolo” (vv. 203-205), mientras más adelante en el cierre del poema se subraya la orografía del terreno que atraviesan los centauros (“y por el llano extenso van en tropel sonoro” (v. 211). El sol (lo superior) y el mar (lo inferior) apuntan ahora hacia el “cerro” dentro de una simetría con la “I Parte”, a saber:

“I Parte” “la playa” (v. 1) ↓ “la llanura” (v. 7) ↓ “la montaña” (v. 8)	“III Parte” “el Océano” (v. 204) ↓ “el llano extenso” (v. 211) ↓ “el dorado cerro” (v. 205)
--	--

Bajo tal presupuesto, la confluencia es altamente sorprendente y el paisaje simétrico solamente cambia en un elemento sustancial, la posición del sol, con lo cual se marca el movimiento temporal hacia el mediodía, cuyo valor no es ni fortuito ni aleatorio; más bien responde a la luz esplendorosa y vivificante del mediodía, como trasunto de este momento pletórico en el que el coloquio se ha llevado a cabo.

Unas últimas palabras para abordar la complejidad de la noción de paisaje y sus usos contemporáneos para cerrar también la larga exposición que se ha llevado una revisión terminológica y un desarrollo a lo largo de su historia. En la “Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad”, Joan Nogué (2008) dimensiona la relevancia que la naturaleza y su entorno han tenido para captar las relaciones del ser humano con el medio y que están subordinadas a una experiencia estética y ética que él denomina paisaje:

Un paisaje cultural que se crea de manera estéticamente consciente (...) es capaz de crear un entorno estéticamente experimentable que puede llegar a influir decisivamente en la conciencia moral al respecto; es decir, es capaz de generar en la realidad modelos de una relación adecuada entre naturaleza y sociedad humana, porque precisamente siempre es realidad práctica y representación estética a la vez. El objeto de la experiencia estética—sea una obra de arte o una belleza natural—se considera un valor o una finalidad en sí misma que expresa una particular relación del individuo con su mundo. (p. 21)

El paisaje es siempre una representación y, como tal, está codificada de una manera que importa captar la relación que expresa su creador con ese entorno valorizado en cuanto experiencia estética, para que los lectores potenciales, le atribuyan significado y valor a ese entorno que, en el caso de Rubén Darío, el paisaje se configura como un “ideal estético” (Milani, 2008, p. 46) que dinamiza una forma de imaginar y sentir con arreglo a un género (el coloquio filosófico) y a un acto de escritura (pintar con palabras) que llamamos Modernismo, porque según lo resume Milani, (2008) “[e]l paisaje expresa una imagen de formas, una reacción sentimental y al mismo tiempo exige una abstracción que pertenece al régimen de la mente y del pensamiento” (pp. 47-48). Lo mismo piensa Wong Salazar (2024), quien aborda esa toma de conciencia en el mundo y con una determinada visión como una construcción que retoma el sentimiento y la observación (p. 47).¹⁷

Bibliografía

- Alonso Prieto, J. (2011). Barroco y fenomenología: la mirada desde el balcón en la poesía de Francisco Brines. *Castilla: Estudios de Literatura*, (2), 167-187. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12221>
- Bisignano, J. A. (2024). *Natura y ars en las Geórgicas de Virgilio*. En L. Galán y P. Martínez Astorino (Comps.), *Concepción de la naturaleza en la literatura latina* (pp. 135-157). Universidad Nacional de La Plata.
- Buisel, M. D. (2024). Introducción. Polisemia de *natura* en el pensamiento latino. En L. Galán y P. Martínez Astorino (Comps.), *Concepción de la naturaleza en la literatura latina* (pp. 13-37). Universidad Nacional de La Plata.

¹⁷ Se trata de un artículo enjundioso y con una perspectiva similar a la nuestra, salvo que analiza las crónicas modernistas de Darío y las del cubano Julián del Casal.

- Chazarreta, D. E. (2011). Espacios alternativos: poesía y sujeto poético en el “coloquio de los centauros” de Rubén Darío. *Orbis Tertius*, 16(17), 1-9. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- Chen Sham, J. (2004). Bartolomé de las Casas y su locura quijotesca, el intradiálogo o aparte dramático con el par Sancho Panza / don Quijote en *Las Casas: el obispo de Dios*, de Miguel Ángel Asturias. En E. Marigno y C. Mata Induráin (Eds.), *La recepción de Cervantes: Huellas, recreaciones y reescrituras (siglos XVII–XXI)* (pp. 153-168). IDEA.
- Chen Sham, J. (2016). La amargura y la tristeza en la mañana / la tarde / la noche. Notaciones del movimiento temporal en *Cantos de vida y esperanza*. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 5(10), 593-609. <https://www.ranle.us/numeros/volumen-5/numero-10/la-amargura-y-la-tristeza-en-la-manana-la-tarde-la-noche-notaciones-del-movimiento-temporal-en-cantos-de-vida-y-esperanza/>
- Darío, R. (2008). *Azul...; Prosas profanas; Cantos de vida y esperanza*. Editorial UNAN-León / Universidad de Alcalá.
- Faerna García-Bermejo, J.M. y A. Gómez Cedillo (2000). *Conceptos fundamentales de Arte*. Alianza Editorial.
- Fernández Rodríguez, N. (2019). *Ojos creadores, ojos cerrados: mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Edition Reichenberger.
- Fischer, G-N. (1981). *La psychosociologie de l'espace*. Presses Universitaire de France.
- García Berrio, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la Escuela del método formal ante la Poética y la Lingüística modernas)*. Editorial Planeta.
- Green Huie, J. (1999). *El lenguaje poético de Rubén Darío*. PAVSA / Universidad Americana.
- Jenny, L. (2003). *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión poética e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Editorial Cátedra / Presses Universitaire de France.
- Jiménez Millán, A. (2018). Rubén Darío y los “paisajes de cultura”. *Transatlantic Studies Network*, 3(6), 57-64. <https://revistas.uma.es/index.php/transatlantic-studies-network/article/view/19453>
- Mapes, E. K. (1966). *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*. Publicaciones de la Comisión del Centenario de Rubén Darío.
- Marasso, A. (1954). *Rubén Darío y su creación poética*. Editorial Kapelusz.
- Marchese, A. y J. Forradellas. (2013). *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología literaria*. Editorial Ariel.
- Markiewicz, H. (2000). "Ut pictura poesis": Historia del topos y del problema. En Antonio Monegal (Ed. y comp.), *Literatura y pintura* (pp. 51-86). Arco Libros.
- McInerney, J., y Sluiter, I. (2016). General Introduction. En: McInerney, J., y Sluiter, I. (eds.). *Valuing Landscape in Classical Antiquity. Natural Environment and Cultural Imagination* (pp. 1-21). Brill.
- Mejías Cubero, R (2009). Glosario gráfico de la imagen urbana. *Kañina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 35(1), 39-64. <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1555>
- Milani, R. (2008). Estética y crítica del paisaje. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 45-66). Biblioteca Nueva.
- Montalbetti, C. (1997). *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Presses Universitaire de France.

- Nogué, J. (2008). Introducción. La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad. En Juan Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 9-24). Biblioteca Nueva.
- Orringer, N. (2002). Modernism and the Initiation of Ruben Darío's Centaurs". *Hispania*, 85(4), 815-825. <https://doi.org/10.2307/4141220>
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Editorial Espasa-Calpe.
- Paz, O. (1965). *Cuadrivio: Darío. López Velarde. Pessoa. Cernuda*. Editorial Joaquín Mortiz.
- Pérez, A. J. (2011). *La poética de Rubén Darío: Crisis postromántica y modelos literarios modernistas*. Ediciones Corregidor.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos del reconocimiento: Tres estudios*. Fondo de Cultura Económica.
- Rorty, R. (1987). *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (2.ª ed.). Editorial Cátedra.
- Salas-Moya, J. (2022). El paisaje como posibilidad de lectura en el ámbito de los Estudios Clásicos: Una aproximación desde el μῦθος griego. *Revista Estudios*, 47-69. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/50276>
- Salinas, P. (2005). *La poesía de Rubén Darío*. Ediciones Península.
- Steiner, W. (2000). La analogía entre la pintura y la literatura. En A. Monegal (Comp.), *Literatura y pintura* (pp. 9-49). Arco Libros.
- Trejo, M. (2024). El príncipe Apolonio y el viaje del héroe: las tempestades como guardianes del umbral en Historia Apollonii Regis Tyri. En Lía Galán y Pablo Martínez Astorino (Comps.), *Concepción de la naturaleza en la literatura latina* (pp. 253-291). Universidad Nacional de la Plata.
- Valle, G. (1999). La isla, el hombre y la bestia: relectura del *Coloquio de los centauros*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1265-1283. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999221265A>
- Valle-Castillo, J. (2017a). Los modelos grecolatinos en Rubén Darío. En *Rubén Darío: Viene de lejos y va al porvenir (Ensayos)* (pp. 90-103). Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Valle-Castillo, J. (2017b). Prosas profanas y otros poemas: Heterogeneidad, intertexto y otros recursos. En *Rubén Darío: Viene de lejos y va al porvenir (Ensayos)* (pp. 132-156). Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Vives Simorra, D. (2016). Un poema de circunstancia de Rubén Darío: La "Epístola a la Señora de Lugones". "Bacchianas brasileiras" y arte de la fuga en la "Isla de Oro". *Centroamericana*, 26(2), 61-76.
- Von Vischer, F. T. (1857). *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (tomo III). Stuttgart.
- Wong Salazar, M. C. (2024). La construcción del paisaje latinoamericano en la prosa de Rubén Darío y Julián del Casal. Intersticios entre modernismo, neobarroco, literatura y arte pictórico. *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 16, 44-63. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12795653>