

Distribución espacial de las impresiones plásticas en la poesía de Luis G. Urbina

Coral Bracho Carpizo, UNAM. México

Luis G. Urbina (México, 1864–1934) es un poeta singular en la historia de nuestras letras. En su obra – que se extiende entre finales y principios de siglo – convergen, amalgamadas en un estilo sensiblemente personal, al menos tres corrientes literarias: el romanticismo en su versión francesa, el simbolismo y el parnasianismo.

Simbolismo y parnasianismo, respectivamente ligados con concepciones musicales y pictóricas de la poesía, son corrientes que en distintas proporciones inciden en la poesía modernista latinoamericana. También inciden, de manera evidente, en la poesía de Urbina desde sus primeras manifestaciones.

Amigo íntimo de músicos y pintores, crítico de pintura, música, ópera, teatro y cine en sus crónicas, y estudiante él mismo de pintura y de música en su juventud, Urbina es quizá uno de los ejemplos más claros del intento de fusión, en la poesía latinoamericana, de estas dos formas de expresión artística.¹

Los modernistas latinoamericanos, entre los que debemos contar a Urbina por la sutileza y movilidad de su lenguaje, siguieron de distintas formas la tradición de los Siglos de Oro que, tanto el neoclasicismo como el romanticismo latinoamericanos con sus tendencias oratorias y didácticas habían simplificado y empobrecido de manera sustancial.

Urbina explota constantemente, como Darío, como Manuel José Othón, como López Velarde después, o como Garcilaso, Francisco de Torre, Quevedo o Góngora en los Siglos de Oro, las posibilidades de fusionar y homologar aspectos rítmicos o dinámicos del lenguaje con aspectos semánticos. Explota, también, de una manera que singulariza su arraigado gusto por la pintura, la posibilidad de resaltar impresiones plásticas a raíz de su particular distribución espacial dentro del marco estructural del poema. Y juntando estas dos tendencias – la musical y la pictórica – explota, además, la posibilidad de resaltar elementos plásticos, no sólo por su ubicación espacial (como de hecho lo hacen los pintores), sino por su ubicación temporal en momentos de alteración dinámica o rítmica (como lo harían los músicos).

Jakobson describió, con una penetración y lucidez incuestionables, hace ya varias décadas, la función poética del lenguaje como una de las seis funciones que en distintas concentraciones aparecen en todo tipo de discursos, y caracterizó el discurso poético como aquel que no sólo presenta una mayor concentración de esta función, sino que además se

rige por ella.² Es decir, caracterizó el discurso poético como aquél en donde una estructura jerárquica de simetrías, basadas en repeticiones, en regularidades y en sistematizaciones de diversos tipos, rige sobre la materia verbal. El discurso poético sería así aquel tipo de discurso en el que domina de una manera perceptible una orientación paralelística.

Estas observaciones de Jakobson son fundamentales para entender el germen estructural y el sentido que rige en la organización del discurso poético, pero no son suficientes para dar cuenta de otros efectos y fenómenos, tanto estáticos como dinámicos, que se articulan y se generan en este tipo de discurso. Hay que tomar en cuenta también, con esa finalidad, la peculiar organización, o distribución, del discurso poético dentro de ciertos marcos espaciales y de acuerdo con cierto ordenamiento temporal. Estas circunstancias son también determinantes, no sólo para caracterizar el fenómeno poético frente a otro tipo de discursos, sino en relación con su singular funcionamiento interno. Muchos de los efectos y de los fenómenos que se generan en el discurso poético tienen que ver directamente, pues, con la particular organización espacial y temporal del poema.³

En el poema versificado el discurso se encuentra distribuido en unidades aisladas entre sí: los versos. Estos versos están separados unos de otros espacialmente por el marco versal, y temporalmente – en general – por una pausa. Como consecuencia de esta distribución en unidades espaciales y temporales recurrentes y equivalentes (independientemente de su extensión) se obtiene, en principio, una cierta organización rítmica. Y esta organización rítmica se da, a la vez, en términos espaciales y temporales; visuales y sonoros.⁴

Los efectos que hemos llamado *estáticos* (en oposición con los fenómenos dinámicos) tienen que ver, pues, con la distribución de los elementos del discurso dentro del marco espacial del poema, y en general guardan una relación estrecha con las posibilidades o condiciones de perceptibilidad que ofrece ese marco espacial en sus distintos puntos. Así, algunos de los lugares en ese espacio son – en términos de su perceptibilidad – más privilegiados que otros. Entre aquellos que más destacan estarían, por ejemplo, los finales y los principios de verso. Otros dependen de la particular organización del discurso en un cierto poema. Así, las curvas entonacionales, las segmentaciones de los versos y el desarrollo de la argumentación misma pueden marcar distintos lugares destacados en el contexto. La posibilidad de utilizar esos lugares como variables significativas en la organización del discurso poético para ubicar en ellos determinados elementos particulares es, pues, privativa del poema versal. Los efectos que esta posibilidad acarrea son innumerables.

Una organización del discurso poético que tome en cuenta las posibilidades espaciales que ofrece el poema versificado, puede destacar, por ejemplo, entre otras cosas, determinadas impresiones plásticas, ciertos contenidos semánticos, o determinados patrones conformados por los elementos que así se realzan a lo largo del poema.

Si lo que se aprovecha, dentro de esa organización espacial del discurso son, por ejemplo, los cortes obligados en relación con el marco versal, se pueden reforzar imágenes plásticas que impliquen distancia, o contenidos semánticos que impliquen ruptura, se pueden suscitar expectativas, o se pueden propiciar formas insólitas y diversas de estructuración de imágenes o de conceptualización al enfatizar o separar palabras que habitualmente conforman sintagmas inseparables y que, de este modo, adquieren un peso gramatical distinto. O, simplemente, se puede aislar un cierto aspecto, plástico, sonoro o semántico y llamar, así, la atención sobre él.

En el presente trabajo nos limitaremos a mencionar algunos de estos efectos estéticos que se articulan a partir de la particular distribución de impresiones plásticas (de luz y de color) en los poemas de Urbina.

Buena parte de la poesía de Urbina parece ser, en efecto, el resultado de percepciones pictóricas sugeridas por paisajes que favorecen la captación impresionista del color: las puestas de sol, las vastas superficies de agua encendidas por diversas tonalidades de luz a lo largo del día. Un mismo lago, el de Chapala, o el mar, a bordo del barco que habrá de transportarlo a España, son percibidos y mostrados, así, como la catedral de Rouen o las vistas del Sena pintadas por Monet, de diversas y contrastantes maneras según los efectos de una iluminación cambiante siempre. El movimiento o la quietud de las aguas, la presencia o ausencia de elementos fugaces: una gaviota, una pequeña embarcación, ciertos juegos de luz, entreveran y animan las fantasmagorías que le evocan las masas de color, las líneas, las incesantes transformaciones de la materia iluminada:

Se enciende el oleaje, como a la luz se enciende
la leche de los ópalos, en fuegos repentinos
y la onda turbia lumbres metálicas desprende
si en su volar la rozan los pájaros marinos⁵

Es diáfano el crepúsculo. Parece
de joyante cristal. Abre en el cielo
su ágata luminosa, y es un velo
en que el azul del lago desfallece⁶

En verdiazul y nácar, como un brocado viejo,
se agita el mar. El firmamento se tornasola,
y en ráfagas de oro, la lívida aureola
del sol pinta las aguas con un largo reflejo.⁷

Uno de los focos de interés de Urbina en relación con la transmisión de impresiones plásticas se centra, sin embargo, en esa explotación de las posibilidades o condiciones de perceptibilidad que ofrece el espacio versal en sus distintos puntos; en particular los principios y los finales de verso. Urbina utiliza esos lugares como variables significativas en la organización

plástica del discurso poético. Utiliza también, como configuraciones significativas, los patrones conformados por los elementos que así se realzan a lo largo del poema y aprovecha las contaminaciones o fusiones semánticas que propicia la asociación obligada de esos elementos. Para favorecer la nitidez y el impacto de ciertas impresiones pictóricas, Urbina aísla, con frecuencia, también, dentro de la cadena sintáctica, aquellos aspectos plásticos que le interesa destacar.

Uno de los primeros poemas que Urbina publicó – ‘El crepúsculo en la celda’ – comienza con la descripción indirecta de un paisaje.⁸ No se trata de un paisaje percibido por el narrador que lo describe, sino de un paisaje visto a la distancia, a través de un personaje – una monja en clausura – que, por una ventana, lo contempla como si se tratara de un cuadro a la vez que contempla, en el interior, su propio encierro.⁹

Hay en este poema primerizo, saturado a veces de resonancias calderonianas, una intención de manejar contrastes de luz a la manera de Rembrandt.¹⁰ Así, después de mostrarnos la luminosidad crepuscular del paisaje exterior, Urbina nos lleva a la penumbra de una celda conventual donde agoniza la luz de una lámpara.

El movimiento rítmico más o menos uniforme que se creó a partir de las primeras décimas del poema, a través de una serie de enumeraciones y de estructuras sintácticas ajustadas al espacio versal, se rompe en la quinta décima con una impresión visual: el brillo de la pupila humedecida de la monja.

El corte versal separa el sustantivo *pupila* del adjetivo que lo califica – *radiante* – y de esa manera, aislados, resaltan ambos. Otra impresión luminosa atrae la atención, poco después, por su aislamiento y por su misma ubicación dentro del verso: se trata del crepúsculo que se *enciende*:

y a través de su pupila
radiante, pura, tranquila,
una lágrima resbala:
la tarde, en tanto, su gala
enciende¹¹

Ambas impresiones lumínicas (*radiante* y *enciende*) se hacen eco y se refuerzan, así, rítmica y plásticamente, por su peso y su función equivalentes, en la imaginación del lector.¹²

En un poema de su segundo libro, *Ingenuas*, dos impresiones luminosas resaltan por las mismas razones. Se trata de dos adjetivos – *luciente* y *bruñido* – que cortan, rítmica y sintácticamente, una secuencia hasta ese momento uniforme:

¿Ésta? La sala de armas: el luciente
casco de Lohengrín sobre el bruñido
arnés¹³

Otro juego de contrastes entre un espacio interior y un paisaje externo, crepuscular, similar al que vimos en el pasaje de la monja en su celda, habrá de repetirse, después, en otro libro de Urbina con las mismas notas luminosas que resaltan en el espacio del texto:

Una visión de amor pasa y enciende
mi espíritu. Estoy solo, en la penumbra
del triste cuarto que en silencio, alumbra
la luz crepuscular. El sol descende.¹⁴

El aislamiento de los verbos *enciende* y *alumbra*, ubicados al filo del corte versal, donde crean expectación sintáctica, les da un relieve particular, a la vez que los une, de nuevo, en una imagen común que reúne el espacio interior y subjetivo (el espíritu que se enciende con la visión de una imagen de amor) y el espacio exterior (el crepúsculo que alumbra el cuarto). La reducida extensión de la frase final: ‘El sol descende’, como sucede en otros poemas modernistas, favorece una impresión definida y concisa de la acción que designa.

En uno de los últimos libros de Urbina aparece el siguiente fragmento tramado con el mismo tipo de recursos: el aislamiento de impresiones luminosas, y la recortada concisión – como en relieve – de las acciones:

Del cercano jardín viene un aroma
de musgo. Dan las seis. Yo paso. Un brillo
me alumbra el corazón. ¡Ella se asoma!¹⁵

De nuevo *un brillo* y *me alumbra* quedan aislados por el margen versal y resaltados en la imaginación visual y auditiva del lector.

Muchas son las imágenes y los recursos que emplea ya Urbina en su primer libro y que reaparecerán constantemente, después, en libros posteriores. La imagen de la monja que en ‘El crepúsculo en la celda’ observa la escena del atardecer como si se tratara de un cuadro – ‘Este hermoso cuadro mira / con hondísima amargura’¹⁶ – habrá de convertirse, años después, en la imagen de una monja que Urbina observa mirar el crepúsculo, frente al mar, como si se tratara de un personaje en un cuadro antiguo:

El crepúsculo enciende, en fuego vivo,
el oleaje de cristal sonoro.
Y aquel semblante dulce y pensativo
se envuelve en una atmósfera de oro
y me recuerda un cuadro primitivo.¹⁷

En otro lugar la monja forma parte de un grupo que también contempla el mar y que Urbina observa, a su vez, como si estuviera representado en una pintura:

Yo miro el lienzo:

Grises horizontes lejanos,
el viejo buque henchido de placidez y luz;
musitar de oraciones, y decires livianos;
tres monjas apacibles, dos frailes franciscanos,
una maja de Goya y un torero andaluz.¹⁸

Su interés por los contrastes de color lo llevó en 'El crepúsculo en la celda' a destacar la conjunción entre la sordidez del hábito y la blanca frescura del rostro de la monja:

¡Cuánta compasión provoca
dentro de la negra toca
su nívea faz de azucena! (I, 31)

En uno de sus últimos libros, desde una perspectiva pictórica ya más analítica y explícita, Urbina observa ciertos efectos plásticos en este tipo de contrastes:

En el hábito negro brilla el marfil pulido
de tus manos, que tienen, como las que pintó
el Greco, el alargado dibujo, el colorido
anéxico y la rara nobleza de expresión.¹⁹

A través de toda la obra poética de Urbina habrán de repetirse dos maneras de proceder que hemos visto aquí y que delatan una conciencia pictórica en el momento de estructurar sus imágenes. Por un lado, la costumbre de comentar, analíticamente, las imágenes que él percibe desde una perspectiva plástica. Por otro, su obsesión por distribuir en el marco versal, de modo que resalten en el contexto, los brillos y los colores.

De la primera tendencia pueden servir de ejemplo, además de los que ya hemos visto, estos pasajes:

Miro abrirse la vidriera,
y el claro se me figura
el rompimiento de gloria
de un cuadro místico²⁰

¿En qué oscura y desierta galería
vi esa mirada de pasión piadosa?²¹

Recuerdo no sé qué vieja pintura
en cuyo fondo de ideal cristiano,
surge la blanca y mística figura

con el lirio simbólico en la mano²²
El abigarramiento del paisaje
con ser tan pintoresco, no interesa
como el claro horizonte²³

Cruza el incendio un pájaro; parece
pincelada de sepia fugitiva²⁴

y diseñada en sepia, sobre el claror del fondo,
una cabaña yergue su techo triangular²⁵

De la segunda tendencia sirvan los ejemplos que dimos antes de aquellas impresiones lumínicas que, por su particular ubicación en el espacio del verso, por su presencia paralelística en la estrofa, y por formar parte de una secuencia sintáctica fracturada, resaltan rítmica y plásticamente en el contexto. Sirvan también estos ejemplos donde la impresión de un determinado color destaca por las mismas causas:

Y es un manchón de amarilla
claridad en la penumbra²⁶

Llovía. Yo estaba libando en los rojos
labios tentadores, la miel de un panal²⁷

Y partí rumbo a la flava
isla²⁸

Pasó por el cerebro de Juan, como una roja
visión, el apetito de ver sangre en la hoja²⁹

Sobre el ancho sillón, las amarillas
manos cruzadas en el blando pecho.³⁰

Soy águila; me cierno en los azules
cielos de mi región que tú no escalas³¹

A veces, como en el caso de ‘rojos’ en el segundo ejemplo, los adjetivos parecen por un momento sustantivarse y cobrar, así, desde otro peldaño en la jerarquía gramatical, un relieve aún mayor.³²

Detengámonos – antes de terminar – en este ejemplo donde una imagen visual y una imagen sonora parecen fundirse una en la otra:

Has de oír el rumor de la amarilla
hoja, que arrastra el viento,
como el preludeo lúgubre y vibrante

de un órgano en el templo.³³

El impacto visual del adjetivo *amarilla* parece arrastrar tras de sí, por la distancia que marca el corte versal, al sustantivo *hoja* – al que califica – del mismo modo como habrá de arrastrarla inmediatamente el viento en la imaginación:³⁴

Has de oír el rumor de la amarilla
hoja, que arrastra el viento,

La expectación sintáctica en *amarilla* obliga, por otra parte, a elevar el tono de voz³⁵ que habrá de descender de golpe un instante después (por el encabalgamiento abrupto), en *hoja*, dejando con ella, al ‘soltarla’ al inicio del siguiente verso, una nota lúgubre. Aliteraciones, ritmo, entonación y relieves plásticos se conjugan así – como en otros momentos de la poesía de Urbina, y en general, de la poesía modernista – en una oscura y vibrante densidad sonora que busca hacer coincidir, en una misma imagen, distintas dimensiones de color, movimiento y sonido.

NOTAS

- ¹ La tendencia a conjugar, dentro de las expresiones poéticas, perspectivas musicales y pictóricas en cierta forma se liga con la noción de las correspondencias y de los refuerzos entre las artes heredada del romanticismo alemán por Baudelaire; se liga también con una larga tradición que en la poesía favoreció las tramas ceñidas de resonancias en distintos niveles: sonoros, plásticos y semánticos.
- ² Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes (Barcelona y México: Planeta, 1985).
- ³ Me refiero en particular a los poemas versificados; aunque en los poemas en prosa las delimitaciones espaciales y temporales (que determinan su peculiar economía) juegan también un papel importante en su caracterización como discursos poéticos.
- ⁴ Aunque pueden ser también sólo temporales y sonoros, si se trata de poesía oral o de poesía escuchada y no leída.
- ⁵ *El poema del lago*. ‘La hora mística’ en *Puestas de sol* (México, 1910) (véase Luis G. Urbina, *Poesías completas*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, vols I y II (México: Porrúa, 1987) I, 253). Todos los fragmentos de Urbina que se citan en este texto están tomados de los dos volúmenes de esta edición. En adelante señalaré únicamente el número de volumen y la página en que se encuentran.
- ⁶ ‘Primer intermedio romántico’: I, 248.
- ⁷ ‘Vesper’ en *El glosario de la vida vulgar* (Madrid, 1916): II, 14.
- ⁸ ‘El sol que muere a lo lejos’ [...] ‘el horizonte que arde’ [...] ‘la torre que blanquea / entre verdes limonares’ etc. (Los subrayados son míos). En

- Versos (México, 1890): I, 30.
- ⁹ ‘El crepúsculo en la celda’: I, 31.
- ¹⁰ Gutiérrez Nájera había expresado este mismo propósito, cuando comentó la factura de su poema *Tristísima nox*. Sólo Urbina fue capaz, sin embargo, de acercarse a la necesaria sutileza con que Rembrandt maneja los contrastes de luz en escenarios interiores.
- ¹¹ ‘El crepúsculo en la celda’: I, 31.
- ¹² En libros posteriores Urbina habrá de fundir, en imágenes unitarias, dos impresiones que en ese poema de juventud se hacían eco por su ubicación y su peso: la luz cambiante del cielo y la luminosidad de una mirada:
- Oro radiante y triste, de cielo que atardece
el de tus ojos [...]
[...] y en el divino
misterio de tus ojos, amanece...
- ¹³ ‘La última visita’: I, 56.
- ¹⁴ ‘Delirio voluptuoso’ en *Puestas de sol*: I, 264.
- ¹⁵ ‘Del azul al gris’ en *El corazón juglar* (Madrid, 1920): II, 215.
- ¹⁶ ‘El crepúsculo en la celda’: I, 31.
- ¹⁷ *Sor Melancolía*. ‘Aparición’, en *El corazón juglar*: II, 191.
- ¹⁸ *La vida a bordo*. ‘Medio día’ en *El glosario de la vida vulgar*: II, 169.
- ¹⁹ *Sor Melancolía*. ‘Madrigal religioso’ en *El corazón juglar*: II, 195.
- ²⁰ ‘Coquetería’ en *Lámparas en agonía*: II, 43.
- ²¹ ‘Ojos tristes’ en *Ingenuas*: I, 118.
- ²² ‘Ojos tristes’ en *Ingenuas*: I, 118.
- ²³ *Sor Melancolía*. ‘Aparición’: II, 190.
- ²⁴ ‘Vespertina I’ en *Ingenuas*: I, 184.
- ²⁵ ‘Vespertina XII’ en *Lámparas en agonía*: II, 76.
- ²⁶ ‘Coquetería’ en *Lámparas en agonía*: II, 42.
- ²⁷ *La vida a bordo*. ‘Aventura’ en *El glosario de la vida vulgar*: II, 173.
- ²⁸ ‘Un viaje audaz’ en *El corazón juglar*: II, 227.
- ²⁹ ‘Una juventud’ en *Ingenuas*: I, 147
- ³⁰ ‘La última serenata’ en *Ingenuas*: I, 64.
- ³¹ ‘Frente a un águila’ en *Versos*: I, 10.
- ³² El momento que transcurre al pasar del verso encabalgante al verso encabalgado.
- ³³ ‘Invernal’ en *Ingenuas*: I, 101.
- ³⁴ A partir de un manejo impresionista del lenguaje musical, Claude Debussy buscó producir efectos similares en sus composiciones de piano conocidas como *Images* y en algunos de sus preludios. Entre las primeras estaría ‘Cloches à travers les Feuilles’ en donde el sonido de las campanas parece fluir suavemente a través de las hojas que vibran. Entre los segundos estarían ‘Feuilles mortes’ o ‘Les sons et les Parfums Tournent dans l’Air du Soir’, basado en un poema de Baudelaire.
- ³⁵ En la articulación en voz alta, pero también en la imagen acústica que se tiene al leer en silencio.