
ECOS DE AZUL... DE RUBÉN DARÍO
Azul's echoes... by Rubén Darío

Darío Gómez Sánchez¹

RESUMO: No presente artigo são definidos e exemplificados alguns traços do livro *Azul...* de Rubén Darío, tais como a variedade de gêneros e estilos, a elaboração formal e a tematização da problemática relação entre artista e sociedade. Depois são revisadas as avaliações críticas realizadas por Juan Valera e José E. Rodó, contemporâneos do autor, e são sintetizadas as visões sobre o modernismo de Octavio Paz e Ángel Rama, cardinais para uma releitura desta obra. No final, são confrontados alguns tópicos recorrentes da crítica tais como o galicismo, os preciosismos e a evasão para concluir que, se bem *Azul...* apresenta hoje muitos aspectos anacrônicos, também é verdade que no seu momento originou a transformação da literatura em língua espanhola e assumiu a defesa da criação poética no contexto da recente industrialização; criação que, no caso específico de Darío, permanece vigente por sua notável elaboração.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Rubén Darío; Azul; Literatura hispanoamericana.

RESUMEN: En el presente artículo se definen y ejemplifican algunos rasgos del libro *Azul...* de Rubén Darío, tales como la variedad de géneros y estilos, la elaboración formal y la tematización de la problemática relación entre artista y sociedad. Enseguida se revisan las valoraciones críticas realizadas por Juan Valera y José E. Rodó, contemporáneos del autor, y se sintetizan las visiones sobre el modernismo de Octavio Paz y Ángel Rama, cardinales para una relectura de esta obra. Al final, se confrontan algunos tópicos recurrentes de la crítica tales como el galicismo, la exquisitez y la evasión para concluir que, si bien *Azul...* presenta hoy muchos aspectos anacrónicos, también es cierto que en su momento originó la transformación de la literatura en lengua española y asumió la defensa de la creación poética en el contexto de la reciente industrialización; creación que, en el caso específico de Darío, permanece vigente por su notable elaboración.

PALABRAS CLAVE: Modernismo; Rubén Darío; Azul; Literatura hispanoamericana.

ABSTRACT: In this article are defined and exemplified some features of *Azul...* by Rubén Darío, such as the variety of genres and styles, formal elaboration and thematization of the problematic relationship between artist and society. Next, the critical evaluations carried out by Juan Valera and José E. Rodó, contemporaries of the author, are reviewed and the visions on the modernism of Octavio Paz and Ángel Rama are synthesized, cardinals for a rereading of this work. In the end, some recurrent topics of criticism such as Galicism, exquisiteness and evasion are confronted to conclude that, although *Azul...* today presents many anachronistic aspects, it is also true that at its time it originated the transformation of literature in Spanish language and

¹ Doutor em Literatura Comparada; Professor Adjunto, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

assumed the defense of poetic creation in the context of the recent industrialization; creation that, in the specific case of Darío, remains in force for its remarkable elaboration.

KEY WORDS: Modernism; Rubén Darío; *Azul...*; Hispano-American literatura.

INTRODUCCIÓN

En 2016 conmemoramos 100 años de la muerte física de Rubén Darío, en 2017 celebramos 150 años de su nacimiento en la ciudad de Metapa (hoy ciudad Darío), Nicaragua; y en 2018 se cumplen 130 años de la publicación de *Azul...*, reconocido como el libro inaugural del Modernismo.

Publicado por primera vez en 1888, *Azul* se destaca en el anquilosado panorama de la literatura en lengua española por “iniciar una nueva sensibilidad y un nuevo estilo de concebir el arte, que es, en definitiva, lo que se llamó modernismo” (LLOPESA, 2008, p. 113). En efecto, el modernismo responde a la necesidad de un cambio en las letras hispánicas, presas entre el academicismo neoclásico y el sentimentalismo romántico; cambio que ocurre por influencia directa de la literatura francesa y en oposición al realismo positivista y al excesivo pragmatismo de la sociedad moderna. Aunque comparte algunas características con el romanticismo, tales como la emotividad subjetiva, el esteticismo y la preocupación por la reflexión filosófica y por la belleza, el modernismo se resiste al confesionalismo romántico con una nueva actitud creativa, consistente en objetivar las sensaciones emotivas y, en general, la experiencia subjetiva por medio del lenguaje, oponiendo al sentimentalismo el recurso de la fantasía y sirviéndose de objetos, alusiones o imágenes para crear una singular realidad poética. Musicalidad, imágenes plásticas y correlaciones o correspondencias son procedimientos recurrentes en esta renovación literaria. Hay que anotar que, a pesar de su carácter renovador, en *Azul...* las características del modernismo aún no son definitivas (al menos, como veremos, en la primera edición); especialmente en los poemas, los cuales reiteran ciertos trazos románticos de su producción anterior, influenciada por Víctor Hugo, Bécquer y Campoamor. Será sólo con *Prosas profanas* (1896), y bajo la tutela del Simbolismo, que el Modernismo de Darío alcance en poesía su expresión plena; expresión que adquiere un tono más intimista e hispanista en *Cantos de Vida y Esperanza* (1905), donde la dicción reflexiva, e incluso pesimista, ocupa el lugar de la creación sensual y colorista que caracteriza su obra anterior. Con todo, a pesar de su carácter híbrido y de no ser la obra más representativa del poeta nicaragüense, *Azul...* sigue siendo considerado el libro fundador del modernismo en América.

Azul... sale a la luz en Valparaíso el 30 de julio de 1888. Sobre el origen del sugestivo título, algunos biógrafos han querido relacionarlo con una referencia a los paisajes (y la bandera) de Nicaragua, distantes del poeta en aquel periodo chileno y evocados en un texto anterior titulado “Carta al país azul” (ARELLANO, 1993, p. 20); y en el prólogo original Eduardo de la Barra remite a un verso de Víctor Hugo: “L'art c'est l'azur”. Pero el mismo poeta afirma, años después, que al momento de titular su libro pensaba en “el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental [...] Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística” (DARÍO, 1991, p. 107); y al interior de la obra misma encontramos una referencia más directa al sentido subjetivo del cromático título: “Y tenía además el inmenso espacio azul, del cual – él lo sabía perfectamente – los que hacen los salmos y los himnos pueden disponer como les venga en antojo” (DARÍO, 2002, p. 53).

Publicados en su mayoría en periódicos chilenos a partir de 1886, los textos que conforman la primera edición aparecen agrupados en tres partes: “Cuentos en prosa” (nueve relatos), “En Chile” (doce cuadros) y “El año lírico” (seis poemas). La segunda edición, de 1890 en Guatemala, además de un segundo prólogo con las “Cartas americanas” del crítico español Juan Valera y treinta y cuatro notas al final, incluye dos nuevos relatos y un poema en prosa, así como trece nuevos poemas en verso, tres de ellos escritos en francés. La tercera edición, publicada en Buenos Aires en 1905, elimina el prólogo original de Eduardo de la Barra y las notas finales, así como uno de los sonetos y los tres poemas en francés incluidos en la edición anterior. La cuarta edición, de 1907 en Barcelona, reproduce la anterior, considerada la definitiva y la que ha alcanzado mayor difusión².

Lo primero que llama la atención en *Azul...* es su diversidad: poemas en prosa y en verso clásico, retratos y narraciones en verso libre,

² *Azul...* consta de trece cuentos en prosa (“El Rey burgués”, “La Ninfa”, “El fardo”, “El velo de la reina Mab”, “La canción del oro”, “El rubí”, “El palacio del sol”, “El pájaro azul” y “Palomas blancas y garzas morenas”, además de “El sátiro sordo”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “A una estrella”, agregados a partir de la segunda edición); doce textos en prosa poética bajo el título de “En Chile” (que inicialmente aparecieron bajo los subtítulos de “Álbum porteño” -seis cuadros sobre Valparaíso- y “Álbum santiagués” -seis cuadros sobre Santiago-); siete poemas agrupados con el título del “El año lírico” (cuatro poemas dedicados a las estaciones: “Primaveral”, “Estival”, “Autumnal” e “Invernal”; y “Pensamiento de otoño”, “Anagke, y “A un poeta”, este último agregado en la segunda edición), y - también desde la segunda edición - tres “Sonetos áureos” (“Caupolicán”, “Venus” y “De invierno”) y cinco “Medallones” (“Leconte de Lisle”, “Catulle Mendès”, “Walt Whitman”, “J.J. Palma” y “Salvador Díaz Mirón”).

cuentos realistas y fantásticos, referentes culturales provenientes de la Grecia clásica y de la América precolombina o contemporánea, remanentes de la estética romántica con atisbos de un nuevo preciosismo... Y en esa diversidad una característica fundamental: el lenguaje sonoro y refinado como expresión de un ideal de belleza que, por lo menos en apariencia, busca distanciarse de la pragmática realidad finisecular. En efecto, por su marcado esteticismo y su patente elaboración formal, por la recurrencia a construcciones sintácticas y expresiones léxicas poco convencionales en castellano y por la constante referencia a espacios medievales, costumbres orientales o personajes clásicos como ninfas y faunos, desde su aparición la obra dariana fue acusada de refinamiento excesivo, imitación a ultranza y evasión literaria. Pero el hecho es que, además de introducir un lenguaje más rico y una dimensión imaginativa hasta entonces desconocida en la lengua española, el modernismo en general y *Azul...* en particular se proponen la defensa de un ideal estético y humano mediante la crítica (velada, irónica, vaga) de la insensibilidad de la sociedad moderna ante la creación literaria.

Así queda evidente desde el comienzo del libro, en el relato titulado “El rey burgués”, donde se narra el encuentro de un poeta con el paradójico gobernante:

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.

— ¿Qué es eso? — preguntó.

— Señor, es un poeta.

El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, sinsontes en la pajarera: un poeta era algo nuevo y extraño.

— Dejadle aquí.

Y el poeta:

— Señor, no he comido.

Y el rey:

— Habla y comerás. (DARÍO, 2002, p.18)

En su monólogo, la “rara especie de hombre” se presenta como un ser heroico, crítico y contradictorio que reclama un lugar para su voz en el universo del abastado rey, quien luego de escucharlo con evidente desinterés y habiendo consultado con su filósofo de cabecera, le ofrece trabajo manipulando una caja de música cerca al lago de su palacio: “Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni de ideales”. El bardo, condenado al silencio, morirá olvidado en el jardín en una noche invernal.

Una característica particular encontramos al comienzo y al cierre del relato, cuando el narrador interpela directamente a un amigo “en una tarde

triste” y le ofrece la tranquilidad de un “cuento alegre”, enmarcando la narración dentro de una situación coloquial. Otro rasgo innovador más definitivo es la subordinación de la historia a la caracterización de los ambientes, con lo que la atmósfera gana preponderancia sobre los hechos; además del rasgo del humor, que es aún más directo y evidente en el segundo relato del libro: “El sátiro sordo”, donde el tema es también la exclusión del artista, esta vez no de la ciudad de un rey burgués asesorado de un filósofo, sino de la selva por un sátiro que, incapaz de oír la lira de Orfeo, hace caso a los gestos de un burro y lo expulsa de su universo: “Orfeo salió triste de la selva del sátiro sordo y casi dispuesto a ahorcarse del primer laurel que hallase en su camino. No se ahorcó, pero se casó con Eurídice” (DARÍO, 2002, p. 24). A pesar de las notables diferencias de ambientes y personajes, las coincidencias entre ambos relatos son evidentes, especialmente en lo que se refiere al lugar del poeta y la poesía. El canto que produce la armonía es tan inoportuno para el sátiro sordo como el bardo que predica el ideal es para el rey burgués un estorbo. La poesía, en fin, es rechazada en estos universos del exceso decorativo y el placer desenfrenado, en los que el sátiro/burgués es incapaz de entender la revelación poética. Otras coincidencias están relacionadas con el rescate de la ironía y con la preponderancia de la enumeración de elementos como recurso para caracterizar atmósferas en lugar de narrar hechos. Es así como se hace evidente no sólo una nueva forma de contar, sino de escribir, en donde el énfasis en las sugerencias que posibilita el lenguaje es tan o más importante que los contenidos que vehicula.

El tema de la condición marginal del poeta y el recurso de la enumeración de elementos son llevados al límite en “La canción del oro”, relato que más se asemeja a un poema en prosa por la abundancia de recursos estilísticos - como la personificación y la anáfora -, a los cuales está subordinada la historia de “un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta” que entona su “cruel canto” en la calle de los palacios, haciendo la apología del oro y todas sus bondades; apología que en la boca de un miserable adquiere el tono de un sarcasmo:

¡Eh, miserables, beodos, pobres de solemnidad, prostitutas,
mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros, peregrinos, y
vosotros los desterrados, y vosotros los holgazanes, y sobre
todo, vosotros, oh poetas!
¡Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los
semidioses de la tierra!
¡Cantemos el oro!

Y el eco se llevó aquel himno, mezcla de gemido, ditrambo y carcajada; y como ya la noche oscura y fría había entrado, el eco resonaba en las tinieblas.

Pasó una vieja y pidió limosna. (DARÍO, 2002, p. 36)

Así como en “El rey burgués”, una anécdota intrascendente al cierre — y que remite al comienzo de relato — sirve para destacar el ambiente donde ocurre la narración y restar relevancia a los hechos narrados.

El tema de la oposición entre artista y sociedad es de origen romántico, pero lo que varía con el modernismo es el mayor énfasis en la evidencia de la condición burguesa como enemiga del arte y su tratamiento de manera irónica, satírica o alegórica; características que reaparecen en otros cuentos como “El velo de la reina Mab” y “El rubí”, en los cuales lo fantástico atemporal funciona como alegoría de la función del arte en la sociedad. Aunque hay un relato que llama la atención por ir en una dirección contraria: “El fardo”, que trata de las penurias que pasan los trabajadores del puerto y con notable influencia del naturalismo de Zolá, lo que acaba reforzando la hipótesis de la diversidad como propiedad central de la obra. Con todo, es posible concluir que los cuentos de *Azul...* superan el didactismo y el confesionalismo para centrar su énfasis en la creación de sensaciones, ambientes y experiencias por encima del relato de hechos o la exposición de ideas. En ese sentido podríamos decir que la prosa anticipa o anuncia las características de su creación poética.

El carácter renovador de la poesía en *Azul...* no se hace evidente en la primera edición, pues los seis poemas incluidos bajo la denominación de “El año lírico” presentan varias características del romanticismo y apenas algunos atisbos modernistas. El verso y la estrofa son, en su mayoría, de origen castellano tradicional – p.e. silvas preceptivas (“Anagke” y “Estival”) o silvas asonantes (“Otoñal” e “Invernal”) –; aunque con algunos trazos de innovación conceptual que se hacen evidentes cuando, por ejemplo, en lugar de declamar acerca del amor, el poeta logra representarlo en el lenguaje (“Primaveral”, “Estival”). La crítica coincide en afirmar que estos primeros poemas oscilan entre la tradición española y la innovación parnasiana: “Si la idea es francesa, el molde que la encierra es castellano. Esta dualidad, que genera antagonismo, dificulta en gran medida la aceptación de estos textos de “El año lírico” dentro del concepto de modernismo” (LLOPESA, 2008, p. 125). El tema central son las variaciones de la sensibilidad por cuenta de las estaciones, pero encontramos además el amor erótico, el exotismo y el pantéismo, que serán motivos recurrentes de sus composiciones posteriores, y, por supuesto, como en la prosa que los antecede (aunque de manera menos evidente) la inconformidad por el tratamiento que recibe la poesía en la sociedad moderna. En “Estival”, por ejemplo, donde la cópula de dos leones

se ve interrumpida por la intervención nefasta de un cazador, se configura una representación posible de los sueños de venganza del salvaje - del ser dionisiaco - en lucha contra la frialdad racional - o apolínea - del hombre civilizado; una oposición entre lo primitivo y lo moderno; una lucha que puede ser entendida como una denuncia o un rechazo del insensible pragmatismo contemporáneo:

[...]El príncipe atrevido,
adelanta, se acerca, ya se para;
ya apunta y cierra un ojo; ya dispara;
ya del arma el estruendo
por el espeso bosque ha resonado.
El tigre sale huyendo,
y la hembra queda, el vientre desgarrado.
¡Oh, va a morir!... Pero antes, débil, yerta,
chorreando sangre por la herida abierta,
con ojo dolorido
miró a aquel cazador, lanzó un gemido
como un ¡ay! de mujer... y cayó muerta.
Aquel macho que huyó, bravo y zahareño
a los rayos ardientes
del sol, en su cubil después dormía.
Entonces tuvo un sueño:
que enterraba las garras y los dientes
en vientres sonrosados
y pechos de mujer; y que engullía
por postres delicados
de comidas y cenas,
como tigre goloso entre golosos,
unas cuantas docenas
de niños tiernos, rubios y sabrosos. (DARÍO, 2002, p. 74)

A partir de la segunda edición los rasgos de renovación poética se hacen más evidentes, especialmente en la experimentación sonora al estilo de los simbolistas y decadentes. En los nuevos poemas las estrofas rompen el uso tradicional del cuarteto para adoptar el serventisio de procedencia francesa (aunque con algunos antecedentes en español). Específicamente, en la serie de los “Sonetos”, el tradicional endecasílabo es sustituido por el alejandrino, que se convierte desde entonces en el verso por antonomasia de Rubén Darío y el modernismo. Pero también se da cabida a otros metros en desuso, como el heptadecasílabo (“Venus”) o los dodecasílabos de seguidilla (“Walt Whitman” y “Salvador Díaz Mirón”); polimetría que se suma a

nuevos esquemas de rima, desconocidos hasta entonces en español. Pero además de los insólitos ritmos y la notable elaboración formal, se destaca en estos poemas la sensualidad de los contenidos y la insolencia del tono, bastante diferente a la modulación declamatoria del romanticismo, como se aprecia en “Venus”:

En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

A mi alma enamorada, una reina oriental parecía,
que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triumfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.

“¡Oh reina rubia! — díjeme —, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,

y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar.”
El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.
(DARÍO, 2002, p.84)

Es posible establecer diferencias definitivas no sólo entre “El año lírico” y los “Sonetos” de la segunda edición, sino entre los poemas de *Azul...* y la poesía española posterior, diferencias formales y conceptuales que dan cuenta de la libertad característica de la renovación modernista. Y esa libertad y la diversidad que de ella se deriva se hacen más evidentes en un grupo de textos difíciles de clasificar y que aparecen bajo el título de “En Chile”: una serie de doce cuadros que pueden ser identificados como prosa poética y en los que se realiza la aspiración modernista - de origen parnasiano - de fusionar pintura y literatura, tal como queda evidente en los subtítulos de cada una de las composiciones: “Acuarela”, “Lienzo”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, etc.; composiciones en las que desde el comienzo se refuerza la idea de que la ensoñación del arte es la única posibilidad de enfrentar la confusión de la realidad moderna:

Sin pinceles, sin paleta, sin papel, Ricardo, poeta lírico
incoregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las
máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y

del chocar de las herraduras de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; de las carreras de los corredores frente a la Bolsa; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al cerro Alegre que, gallardo como una gran roca florecida, luce sus flancos verdes, sus montículos coronados de casas risueñas escalonadas en la altura, rodeadas de jardines, con ondeantes cortinas de enredaderas, jaulas de pájaros, jarras de flores, rejas vistosas y niños rubios de caras angélicas. (DARÍO, 2002, p. 52)

Así, en sus cuentos, poemas y prosa poética, escritos a finales del siglo XIX, *Azul...* anuncia muchas de las características que acompañarán la creación literaria en lengua española durante los primeros lustros del siglo XX; características que van más allá de un refinamiento decadentista, en la búsqueda de una literatura más elaborada y universal, más comprometida con ella misma; única alternativa del arte en una sociedad en la que el valor de todo está siendo definido por su utilidad.

LA CRÍTICA

En el prólogo de la primera edición Eduardo de la Barra se pregunta si *Azul...* es una obra decadente, pregunta que fue interpretada como reproche por Manuel Rodríguez, amigo personal de Darío, quien responde con dos artículos en defensa del nuevo estilo (SILVA, 1967, p. 305). Esta polémica inicial es una muestra de las reacciones encontradas que generó la publicación del libro, reacciones que fueron desde el culto fervoroso hasta la detracción férrea.

La primera edición del libro fue motivo de reproducciones parciales y diversas reseñas en los periódicos de la época, entre las que destacan dos del crítico español Juan Valera, publicadas en su columna “Cartas americanas” de *El imparcial* de Madrid en octubre de 1888; reseñas estas que le dieron un impulso fundamental a la difusión internacional de la obra y que serían incorporadas como prólogo a partir de la segunda edición. En la primera carta se destaca la “originalidad muy extraña” de Darío, su carácter cosmopolita, su talento artístico y la apariencia espontánea de su esmerado estilo, así como el marcado espíritu y la notable influencia de la literatura francesa: “Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted” (VALERA, 2002, p. 5). Al final de la misiva el crítico elabora una interesante reflexión sobre el sentido de la literatura moderna, donde propone

que a pesar de los notables avances científicos hay una dimensión trascendente que permanece desconocida, un abismo anteriormente ocupado por la religión o la metafísica y ante el cual el hombre moderno opta por el placer frívolo y evasivo, y el artista responde con un descontento que se manifiesta en la fantasía y el pesimismo: “Estos dos rasgos van impresos en su librito de usted: El pesimismo, como remate de toda descripción de lo que conocemos, y la poderosa y lozana producción de seres fantásticos, evocados o sacados de las tinieblas de lo incognoscible, donde vagan las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas” (VALERA, 2002, p.9). De tal modo, ya en su carta inicial, Valera reconoce en *Azul...* no solo una notable elaboración formal, sino además una intención consciente del artista para enfrentar el vacío de sentido impuesto por la modernidad. La segunda reseña-carta es más una ejemplificación de estas ideas a partir del comentario de algunos textos específicos, como “Anagke” o “La canción del oro”, y en su conclusión insiste en el “perfecto” galicismo del autor, aunque reclama la necesidad de la presencia de otras literaturas (VALERA, 2002, p. 10-16).

El asunto del “galicismo mental” — enfatizado por Valera — será uno de los tópicos recurrentes de la crítica sobre *Azul...* De un lado, se reconoce que es debido a la influencia francesa que se hace posible la renovación modernista en lengua española; de otro lado, se señala como una evidencia de la falta de originalidad del poeta nicaragüense. Él mismo reconoce tal influencia: “Y he aquí como pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano” (DARÍO, 1991, p.74), y en otro aparte agrega: “Acostumbrado al eterno clisé español del Siglo de Oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado [Mendès, Gautier, Flaubert, Saint-Victor] una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual” (DARÍO, 1991, p. 106). La influencia francesa puede ser explícitamente detectada en manifestaciones lingüísticas concretas como el metro y la rima, ensayadas ya en la juventud con el modelo de los versos de Víctor Hugo; en la sintaxis, evidente en las frases cortas, sin nexos y con libre distribución de elementos; y en los temas, como el helenismo y el orientalismo, que le llegan por el camino de Francia. En “Divagación” el poeta confiesa: “Amo más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia, porque Francia, / al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia”³. Pero es imperativo

³ El ascendiente francés en *Azul...* va más allá de la adaptación de formas lingüísticas y líneas temáticas y de la influencia de ciertos autores para llegar a la imitación directa de estilos y contenidos. Llopesa (2008) afirma que el título y la estructura general del “Año Lírico”
144 *Miscelânea*, Assis, v. 23, p. 135-151, jan.-jun. 2018. ISSN 0104-3420

reconocer — como lo hace el mismo Valera y posteriormente Octavio Paz — que el galicismo mental de Darío está tamizado por la tradición de la literatura castellana y por el español americano, además de otros elementos que garantizan su singularidad. “Sería un error reducir el movimiento a una mera imitación de Francia. La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones” (PAZ, 1964, p.6).

En la misma dirección de la discusión sobre el galicismo mental en *Azul...* se encamina la polémica sobre el débil americanismo de su autor; asunto inaugurado por el escritor uruguayo José Enrique Rodó, contemporáneo del nicaragüense, quien en *Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra*, escrito en 1899, afirma que “Darío no es el poeta de América”; y aunque el artículo se refiere concretamente a la publicación de la primera edición de *Prosas profanas* (1896), muchas de sus afirmaciones pueden aplicarse a *Azul...*, pues, cómo él mismo certifica: “el autor de *Azul...* no es sino el boceto del autor de *Prosas profanas*” (RODÓ, 1944, p.248). Lo curioso es que lo que comienza como una crítica contundente al aristocratismo dariano se convierte progresivamente en un elogio a la exquisitez de su creación. El autor de *Ariel* reconoce que el americanismo poético sólo es posible en lo accesorio, aunque advierte que ni en eso Darío es americano; y agrega que ese antiamericanismo es, precisamente, la evidencia de su talento: “Habíamos tenido en América poetas buenos, y poetas inspirados, y poetas vigorosos; pero no habíamos tenido un gran poeta exquisito”; y luego agrega: “tampoco es fruto fácil de hallar, dentro de la moderna literatura española, el de la exquisitez literaria; entendiendo por tal la selección y la delicadeza que se obtienen a favor de un procedimiento refinado y consciente” (RODÓ, 1994, p. 239)⁴.

Para Rodó, la poesía de Darío no es para el foro, sino para “el palacio de príncipes espirituales y conversadores”, por lo que nunca será una poesía popular. Y ahí está el germen de un tercer reparo crítico a la obra dariana, que se suma al del galicismo o falta de autenticidad y al de desenraizamiento o falta de americanidad: la de ser “una poesía carente de sentimiento humano y que responde, en cambio, a una visión artificial del mundo: una poesía nutrida de cuadros de museo” (BUITRAGO, 2008, p. 8).

proviene de la lectura de cuatro poemas de Teodoro de Banville, y que el poema “Estival” es una recreación del poema “La epopeya del León” de Victor Hugo (p. 124-125). J.E. Arellano (1993) desarrolla un minucioso trabajo sobre el asunto de la “Imitación y fuentes”, donde menciona el personaje de Puck, proveniente de “La pequeña emperatriz” de Catulle Mendès, y “La tentación de San Antonio” de Flaubert como modelo para la composición de “La canción del oro”. A propósito de esta obra y por el camino contrario, Darío (1991) afirma en “Los colores del Estandarte” que Peladan escribió su *Cantique de L’or* basándose en él.

⁴El escrito de Rodó reapareció como estudio preliminar a la segunda edición de *Prosas profanas* (París, 1901), pero, por un descuido de los editores, sin dar crédito a su autor, lo que acabó afectando la relación de amistad entre Darío y Rodó. (cf. GONZALEZ, 2008)

Con todo, esa artificialidad, ese elaborado refinamiento – tan ajeno a la poesía castellana anterior al modernismo - debe ser entendido como una forma artística de oposición consciente a la producción en serie inaugurada con la revolución industrial. A la liviandad de la burguesía consumista, Darío opone el esmerado detallismo de la aristocracia artística. Y será justamente el enfrentamiento directo a tal refinamiento lo que sustentará la relación de las vanguardias hispanoamericanas con el autor fundacional del modernismo; enfrentamiento expresado por el poeta mexicano Enrique González Martínez en su soneto titulado “Tuércele el cuello al cisne” (1911). Con todo, el tema de la oposición entre modernismo y vanguardias reclamaría un desarrollo particular, independiente de la revisión crítica sobre *Azul...* que aquí nos proponemos. Bástenos destacar que esa oposición vanguardista a la exquisitez modernista es el fundamento de la tendencia crítica con relación a la obra dariana que se impone durante gran parte del segundo cuarto de siglo. Sin embargo, hay que recordar con Octavio Paz (1964) que: “Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje que ellos mismos habían creado. Preparan así, cada uno a su manera, la subversión de la vanguardia” (PAZ, 1964, p.4)

Y es precisamente Octavio Paz, con su célebre artículo *El caracol y la sirena*, publicado en la revista de la Universidad de México en 1964, quien inicia una revisión de los lugares comunes de la crítica de la primera mitad del siglo pasado sobre el maestro del modernismo. A propósito del tópico del refinamiento excesivo, por ejemplo, afirma que a un marxista que considerase que se trata de una literatura de clase ociosa, sin quehacer histórico y próxima a extinguirse, “podría replicarse que su negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana” (PAZ, 1964, p.6); reforzando así nuestra afirmación sobre la función contestataria del artificio verbal. Y con relación al tópico de falta de americanismo o evasión de la realidad alega: “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”, dado que para Rubén Darío y sus congéneres modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos: “No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y de Londres” (PAZ, 1964, p.6). Es cierto que en el famoso artículo la referencia concreta a *Azul...* se limita a un inventario de los temas modernistas presentes en el poema “Venus” y a una lapidaria conclusión: “fue un libro profético: hoy es una reliquia histórica”; pero sobre el autor afirma, de manera contundente: “No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanza: o traspasar”, y

agrega: “Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador.” (PAZ, 1964, p.5)

Pero será Ángel Rama quien posiblemente llega más lejos en la relectura crítica de la obra dariana. En *Ruben Darío y el Modernismo*, publicado inicialmente en 1970, diferentemente de lo que observa Rodó, Rama (1985) afirma que Darío busca conscientemente “la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental” (RAM, 1985, p. 5) y para ello opta por la modernidad. En ese “afán autonómico” revaloriza la tradición poética y se apropia del instrumental europeo contemporáneo para crear una poesía formalmente autónoma, como una manera de asumir un compromiso literario. Así, su preocupación no es con la ética ni el compromiso político o con el tratamiento de temas americanos: “La tarea del poeta se cumple en un campo estricto: la instauración de una poética” (RAMA, 1985, p.7). Para el crítico uruguayo, el surgimiento del modernismo está relacionado con la expansión imperial del capitalismo en América Latina o, en otras palabras, es la respuesta artística de Hispanoamérica a la llegada del liberalismo económico, entre cuyas consecuencias culturales se encuentran la mayor celeridad en el conocimiento de las tendencias literarias europeas; la imitación de tales tendencias con mayor conciencia u originalidad; y la contradictoria relación de rechazo y promoción del arte en el mercado capitalista (RAMA, 1985, p. 23-29). A propósito de esta relación, dado que el burgués no le encuentra sentido a la poesía en un mundo regido por la ganancia y relaciona el poeta con un sujeto improductivo (como aparece en varios textos de *Azul...*, según vimos), el poeta debe optar por darle dignidad a su oficio y encontrar un lugar en esa sociedad, y es ahí donde surge la alternativa de la aristocracia artística con su metáfora de la torre de marfil, como un espacio para salvaguardar los valores ideales del arte en una sociedad industrial. No se trata de una poesía exquisita o escapista sino de una transmutación poética de la realidad, buscando integrarla a los arquetipos de la cultura occidental (RAMA, 1985, p. 101-111). En ese sentido, el modernismo no puede ser reducido a imitación foránea, formalismo excesivo o falta de compromiso con la realidad, “Muy por el contrario, fue el más ingente esfuerzo creativo de la poesía hispanoamericana, al incorporarse al mercado único cultural y económico que establece la burguesía europea y norteamericana al iniciar a conquista y unificación del mundo entero” (RAMA, 1985, p. 124).

Octavio Paz desde una perspectiva estético-historicista y Ángel Rama con su fundamentación histórico-cultural inauguran una revaloración de la poética dariana que acaba propiciando nuevas lecturas de *Azul...*, lecturas que superan la manida crítica al galicismo, la evasión o el esteticismo para destacar diversos elementos de la obra no considerados hasta entonces. En las últimas décadas del siglo pasado surgen nuevos estudios

sobre el modernismo en general, sobre sus antecedentes contextuales y/o derivaciones textuales, como es el caso de *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, de Rafael Gutiérrez Girardot (1987), y sobre la obra de Darío en particular, como el ensayo *Modernismo: apertura de Latinoamérica a lo universal*, en el cual Germán Espinoza (1990) parte de la tesis de que el anquilosamiento de la cultura y la literatura españolas a partir de la Contrarreforma solo logra ser superado con la aparición del modernismo hispanoamericano. En esa perspectiva, *Azul...* inicia un proceso de superación del anacronismo hispánico con la búsqueda de universalización, es decir, de sincronización con la cultura occidental, lo que permite entender su galicismo no como un esnobismo colonialista sino como una necesidad estética, su pathos aristocrático como un repudio a la vulgaridad burguesa, y su exotismo, en fin, como la incorporación en Latinoamérica del legado de la cultura universal (ESPINOZA, 1990, p. 188-194). Estas nuevas lecturas del modernismo y relecturas críticas de *Azul...* dan cuenta de la vitalidad de un autor y una obra que, a pesar de parecer agotados en muchos aspectos, continúan revelando interesantes dimensiones de análisis.

LA VIGENCIA

Es comprensible que más de un siglo después la poesía y la prosa inscritas en *Azul...* (a) parezcan hoy - por su lenguaje, su atmósfera, su sensibilidad - como una reliquia o pieza de museo en la historia de la literatura iberoamericana. Muchos rasgos en ellas presentes, tales como los símbolos y las alegorías fáciles, el exceso de helenismo y de alusiones literarias, la decoración preciosista y el gusto por la palabra deslumbrante están fuera de circulación. También aquella especie de sincretismo cultural que reúne paganismo y cristianismo, oriente y occidente, arte y naturaleza no tienen mucho sentido en el contexto actual. Pero otro tipo de oposiciones exploradas por el modernismo permanecen vigentes, como la de artista y sociedad, lo real y lo libresco, lo universal y lo local; así como varios de los temas expuestos en *Azul...*, como el misticismo erótico, la angustia del creador, la vanidad y el tiempo fugaz; temas que hacen parte de la tradición literaria y que en la voz potente de Darío alcanzan una forma original. Se trata, además, de un libro precursor en su diversidad de géneros, estilos y temas; y, especialmente, en el enfrentamiento a un sistema que buscaba confinar la literatura a un lugar marginal.

Con *Azul...* se inaugura el modernismo hispanoamericano, lo que quiere decir que aparece entre nuestros escritores la preocupación por ponerse al nivel de la moderna literatura occidental, superando el anquilosamiento de la literatura española e inspirándose en la renovación de

la literatura francesa finisecular. Esa aspiración cosmopolita determina la presencia de algunas características como el refinamiento verbal y el afrancesamiento excesivos, con su consecuente (y aparente) falta de americanismo. Pero también es necesario destacar que el movimiento iniciado con este libro define otras características fundamentales para el desarrollo de la literatura hispánica, tales como la necesidad de apropiación de otras tradiciones culturales y literarias, la búsqueda de rigor en el proceso creativo (en lo cual Darío es maestro indiscutido) y la importancia de oponer la creación artística al utilitarismo social. Y es ahí donde radica la vigencia y permanencia de esta obra original.

Ante la evidente crisis del humanismo a finales del siglo XIX, desencadenada por el utilitarismo industrial, *Azul...* propone un mensaje de revolución artística que es preciso reconocer. Desde esta perspectiva, el deleite en los aspectos formales aparece como una toma de conciencia, una respuesta elaborada del artista ante las contradicciones de su sociedad. Frente a los estereotipos críticos de esteticismo, galicismo y evasión de la realidad, podemos oponer el reconocimiento del rigor formal, de la rebeldía americana disfrazada de arte europeo, de la elaboración transcultural. Al final *Azul...* es, simultáneamente, esteticismo excesivo y rigor creativo, imitación francesa y originalidad americana, evasión de la realidad y compromiso artístico, incorporación y rechazo de la modernidad.

Y Rubén Darío, además de poder ser considerado uno de los primeros escritores profesionales de Hispanoamérica – en el sentido de hacer de la escritura una labor permanente y una profesión exclusiva – y de lograr hacer parte - aun en vida - de los grandes escritores occidentales modernos, sigue siendo hoy – por su sensibilidad, su maestría, su profundidad - uno de los grandes poetas de la lengua española. Su obra, como ninguna otra, abre las sendas por las que habrán de caminar posteriormente, entre otros muchos, Juan Ramón Jiménez, César Vallejo o Pablo Neruda. En tiempos de cantores pop consagrados en el Parnaso y de poetas marginales que entran a formar parte de Academias, la obra y la persona de Darío nos recuerdan el valor del rigor y la sistematicidad como condiciones para la creación verbal.

Al final, lo que sin duda permanece es esa voz y su espléndida sonoridad, sonoridad que va más allá del refinamiento y la destreza verbal hasta alcanzar la síntesis de palabra, emoción, imagen y pensamiento. La poesía y la prosa de *Azul...* tienen un sonido orquestal, producido por el singular empleo de la homofonía y la combinación de pausas y acentos, al cual se suma un aliento excepcional, resultado del sentimiento artístico y la nobleza creativa. Y esa voz genera un eco que aún hoy, ciento treinta años después, alcanzamos a escuchar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, Jorge Eduardo: '*Azul...*' de Rubén Darío: nuevas perspectivas. Washington: OEA, 1993.

_____. (comp.): *Azul y las literaturas hispánicas*. Managua: Biblioteca Nacional, México: UNAM. 1999.

DARÍO, Rubén: *Azul...* México: Porrúa, 2002.

_____. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Maucci. 1972.

_____. Historia de mis libros. In: RAMONEDA, Arturo (ed.) *Rubén Darío esencial*. Madrid: Taurus, 1991.

_____. Los colores del estandarte. In: Gomes, Miguel (ed.), *Estética del Modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.

BUITRAGO, Eduardo: Introducción (El autor y la crítica) In: Darío, Rubén: *Azul, Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008.

ESPINOZA, Germán: Modernismo: apertura de Latinoamérica a lo universal. In: *La liebre en la luna*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.

GIRARDOT G., Rafael: *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Tierra firme, 1987.

GONZÁLEZ G., Diego: De errores y horrores: Rodó y Rubén Darío *El escarmiento*. Año 2, vol. 10, oct. 2008. Disponible en: <http://www.elescarmiento.com.ar/10cultura3.php> [Acceso: 29/01/2017].

LLOPESA, Ricardo: Introducción a *Azul* (La obra en su contexto). In: DARÍO, Rubén: *Azul, Prosas profanas, Cantos de vida y esperanza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008.

PACHECO, José E. 1899. Rubén Darío vuelve a España In: *Letras libres* [on line]. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/1899ruben-dario-vuelve-espana> [Acceso: 14/02/2017].

PAZ, Octavio: El caracol y la sirena. In: *Revista Universidad de México*. [online] Dic., 1964. Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articulos/8420/public/8420-13818-1-PB.pdf [26/02/2017].

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Alfadil, 1985.

RODÓ, José Enrique. Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra. In: *Hombres de América*. Montevideo: Claudio García Editores. 1944.

SILVA, Raul: Génesis de Azul de Rubén Darío. In: LOVELUCK, Juan (comp.). *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago: Zig-Zag, 1967.

VALERA, Juan: Carta de Juan Valera I, II. In: DARÍO, Rubén: *Azul...* México: Porrúa, 2002.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018