

EL POETA-ARTISTA COMO REDENTOR SOCIAL EN LOS CUENTOS DE AZUL...

Resumen

A raíz de la publicación de Azul... comienza una prolongada polémica en la que un nutrido número de críticos ataca la supuesta falta de compromiso social de Rubén Darío, haciendo que éste incluyera una clara y organizada mirada social en su obra posterior. Sin embargo, dicha crítica de Azul... había dirigido su enfoque al elemento poético, ignorando en gran medida los cuentos que forman parte de dicha obra. Este artículo ofrece una reevaluación a partir del elemento prosístico. El análisis descubre un ordenado afán de presentar, como parte integrante de los postulados modernistas, la función del poeta como redentor social.

Palabras clave: *Rubén Darío, Azul..., Modernismo, poeta*

Abstract

The publication of Azul... resulted in the onset of an intense and lasting criticism by numerous literary critics based on the apparent lack of social compromise by the author. As result, Rubén Darío began to include a clear and distinctive social component in his later work. Nevertheless, it is important to notice that such criticism was mainly based on the poetic component of Azul..., ignoring the short stories. This article provides a reevaluation based on the prose component of Azul.... The analysis discovers Darío's organized effort to present, as part of the modernist postulates, the poet as social redeemptor.

Keywords: *Rubén Darío, Azul..., modernism, poet*

La etimología literaria de Rubén Darío nos hace apreciar cómo recoge, a manera de embudo literario, influencias y patrones procedentes de las diferentes corrientes literarias de Europa, América Latina y Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, la grandeza del escritor nicaragüense no se basa en su asombrosa capacidad recopiladora de tendencias, sino en su aún mayor capacidad innovadora, por la que se le suele identificar como el agente encumbrador del Modernismo, e incluso, hasta hace poco, como el creador del mismo, visión desmesurada de la que la crítica literaria se ha ido alejando en las últimas décadas, otorgando dicho papel creador al grupo de escritores formado por José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva. Se acepta así un Darío que, nutriéndose de la obra de estos precursores, convierte el Modernismo en un mundo poético coherente, basado en unos principios libres de las contradicciones iniciales, propias del periodo

de gestación de todo movimiento literario.

Cualquier evaluación, por somera que sea, de la vasta crítica sobre la obra de Darío, refleja de inmediato un fuerte desequilibrio en el que la vertiente poética constituye el foco preponderante, quedando la prosa relegada a un dismal segundo lugar. Según Gabriela Mora, este descuido crítico de la prosa dariana tiene lugar de forma generalizada en el Modernismo, especialmente en lo que se refiere al género del cuento: “Mucho se ha escrito sobre el Modernismo, pero muy poco sobre el cuento modernista”.¹ Aunque en la crítica no queda mayor duda de que es en la poesía donde radican los mayores logros estilísticos, es irónicamente en la prosa, especialmente en los cuentos de *Azul...*, donde reside la construcción estructural de los principios modernistas: “ha habido consenso en otorgar a los cuentos más que a los versos de *Azul...*, el papel revolucionariamente innovador que tuvo en las letras en español”.² Llegando incluso más lejos, J.P. Brownlow considera los cuentos de *Azul...* como el verdadero manifiesto modernista: “En las *Palabras liminares*, Darío juzga que no es *ni fructuoso ni oportuno* proclamar un manifiesto literario; pero ya en los cuentos de *Azul...* queda efectivamente determinada la estética *acrática* del movimiento modernista”.³

A raíz de la publicación de *Azul...* comienza una prolongada polémica en la que un nutrido número de críticos ataca la supuesta falta de compromiso social del escritor, haciendo que éste comenzase, a raíz de ello, la inclusión de una mirada social en su obra, llegando paulatinamente a disipar su temprana imagen:

Ya es tiempo, por consiguiente, de rectificar definitivamente el concepto de Darío. Es cierto que tenía un don musical mozartiano en poesía; que su dominio del idioma era absoluto, que fue un mago en la técnica de la versificación; pero también fue un hombre de su tiempo, que supo ser eco suyo en múltiples ocasiones, porque no era ajeno al dolor humano, ni a la injusticia. En fin, Rubén Darío se encuentra ya ubicado en sitio del más alto rango en la poesía de lengua española; pero no solamente como orfebre del verso, que también y ante todo como cantor de los ideales de unión, justicia, independencia y cultura de nuestros pueblos.⁴

Pero es aquí que quisiera señalar que dicha crítica a Darío en *Azul...* dirigió su mirada principalmente al elemento poético y no a los cuentos, por lo que propongo en este estudio una reevaluación a partir del elemento prosístico de la obra. Como expondré a continuación, un análisis cuidadoso de los cuentos

¹ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima – Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996; p.7.

² *Ibid.*; pp. 68-69.

³ Jeanne P. Brownlow, “La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*” *Revista Iberoamericana* 55 (1989): 377-393; p. 377.

⁴ Edelberto Torres, “Introducción a la poesía social de Rubén Darío”, en Ernesto Mejía Sánchez (ed.), *Estudios sobre Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968; p. 595.

descubre un ordenado afán de presentar, como parte integrante de los postulados modernistas, la función del poeta como redentor social. Es aquí donde centro mi planteamiento del estudio, cuya brevedad a su vez me obliga a detenerme en un aspecto social reducido: el papel del poeta-artista dariano en la sociedad.

Como todo movimiento literario, el Modernismo lleva en su seno una serie de innovaciones estilísticas y conceptuales, tanto surgidas del rechazo a movimientos contemporáneos y anteriores, como a raíz de la adquisición de nuevas ideas provocadas por nuevos fenómenos culturales, políticos y sociales. Ejemplo importante de ello, que permea la obra de Darío, es el sincretismo floreciente de las artes a finales del siglo XIX y principios del XX. Inmerso en la nueva coyuntura social, Darío se muestra especialmente angustiado por la metamorfosis que a su juicio sufre el papel del poeta a partir del ascenso al poder social de la burguesía, sobre todo en Europa y Estados Unidos, si bien su expansión a América Latina era ya innegable y reconocida por el escritor. Darío lanza así un angustioso alarido de protesta en la voz discursiva del poeta, que a su vez se identifica, obedeciendo al sincretismo artístico reinante, con la figura unificadora del artista, ya sea éste poeta, pintor, escultor, músico, etc. Según Ricardo Szmetan, el rechazo de la sociedad burguesa del arte como discurso reivindicativo hace que el poeta-artista se refugie en un mundo inventado por él mismo: "La situación creada al artista obligaba a éste a la invención de mundos artificiales fuera de la realidad de todos los días, expresándose así el descontento ante un sistema social poco interesado en los frutos de la creación pura".⁵

He aquí que el llamado a la revolución poética se vuelve tema central en la obra de Darío, dando lugar a un discurso que ya queda abiertamente plasmado en los cuentos de *Azul...*, y que según expondré a continuación, no fue percatado, o quizá perseguido con suficiente fuerza, por la primera ola crítica de dicha obra. De manera un tanto desconcertante para mí, la intencionalidad autorial no queda oculta debido a un discurso indirecto y oscuro, ni a una falta de coherencia en su planteamiento, sino que mas bien fue quizá pasada por alto por la incapacitante supremacía de la poesía dariana en los ojos críticos de entonces (¡e incluso en el nuestro!). De una u otra forma, la perspectiva del poeta como redentor social padeció de pobres resultados, y su mensaje no fue claramente entendido en un principio, debido en parte al tono angustioso, a veces trágico, que llega en ocasiones a convertirse en un elemento distraente en la lectura.

Existen diversas maneras de agrupar y, por tanto, de relacionar, los cuentos de cualquier colección, dependiendo del enfoque que se quiera evaluar, si bien todo crítico ha de estar consciente en todo momento de la posible intención

⁵ Ricardo Szmetan, "El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío", *Revista Iberoamericana* 55 (1989): 415-423; p. 417.

autorial al establecer su secuencia final en la obra publicada. Aunque la división temática que seguiré de aquí en adelante no coincide con la secuencia en la que los cuentos aparecen publicados, a mi juicio el agrupamiento aquí propuesto facilita discernir la función social del poeta-artista.

La serie abre con dos cuentos, a mi ver complementarios: “El rey burgués” y “El sátiro sordo”. La función primordial de los mismos, bajo el enfoque de este estudio, y que propongo como primera unidad temática, es la de ubicar al poeta en la sociedad de su tiempo. Mientras que en “El rey burgués” se presenta al poeta en una sociedad burguesa; en “El sátiro sordo” se le centra en un entorno mitológico. Es interesante hacer notar que “El sátiro sordo” fue incluido en la segunda edición de *Azul...*, hecho que de inmediato nos hace reflexionar sobre la posible intención del autor, que al colocarlo a continuación de “El rey burgués”, le confiere de alguna manera, aun en el caso de no haberlo querido, un carácter de complementariedad con dicho cuento, a manera de mirada o versión mitológica del mismo. La relación entre estos cuentos fue ya notada por Ricardo Szmetan: “Si relacionamos a este cuento con el anterior, vemos que tanto el rey burgués como el sátiro sordo representan a aquellos que, teniendo el poder económico, y, por ende, el político, son insensibles a la voz de los artistas, por lo que están incapacitados para poder comprenderlos”.⁶

En “El rey burgués”, Darío establece de inmediato el carácter opositor entre poeta y burgués: “¿Era el poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués”.⁷ El calificativo de “rey” ubica el poder social del burgués, y de forma implícita, la falta del mismo en el poeta. Pero a su vez, a través de la voz del narrador, se define al poeta como amigo del lector, alejando, también de forma implícita, la figura del burgués tanto del poeta como del lector. En “El sátiro sordo”, se identifica al sátiro como rey: “...y era el viejo rey de su selva” (183), creando un claro enlace entre el burgués y el sátiro. Además, a éste se le describe poco más tarde como “caprichoso”, alejándolo de la supuesta ecuanimidad de todo buen lector (183).

Intercalando expresiones como “Buen gusto” (128), “Refinamiento” (128), Darío rápidamente ubica, de manera irónica, la intransigencia burguesa con respecto al arte, estallando en el mismo párrafo con la siguiente revelación de su intolerancia paralizante de todo intento creativo: “Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica de las artes, y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía” (128).

Una vez definido el burgués, se muestra la naturaleza del poeta, definiéndole en primera instancia como “una rara especie de hombre” (129), para luego precisar dicha naturaleza como infrahumana e incluso inanimada: “¿Qué

⁶ *Ibid.*; p. 421.

⁷ Rubén Darío, en Ernesto Mejía Sánchez (ed.), *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994; p. 127. De ahora en adelante, todas las citas directas de los cuentos de Darío proceden de esta publicación.

es eso?” (129). Dentro del mundo burgués de cisnes, canarios, gorriones y senzontes, todos faltos de libertad, ya sean vedados por el estanque o por las jaulas, el poeta se convierte simplemente en algo “nuevo y extraño” (129), es decir, en algo distante que ni siquiera tiene lugar o espacio propio: “Dejadle aquí” (129).

Luego del establecimiento de las partes en conflicto, comienza el diálogo directo entre ellas: “Señor, no he comido” (129), palabras calibanescas que a un nivel superficial ilustran el estado de miseria y necesidad en el que se encuentra el poeta, y que a un nivel subyacente establecen la total falta de asombro del poeta de que el burgués le considere simplemente como un objeto. Parece por tanto que el poeta sí conoce al burgués de antemano, y sin mostrar sorpresa alguna, se define a sí mismo, por medio de la básica necesidad de comer, no como ser humano, sino simplemente como parte del reino animal y no del inanimado, tal como había sugerido la pregunta anterior del rey. Por su parte el rey contesta “Habla y comerás” (129), presentando la unidimensionalidad mental del burgués hacia el comercio, y en donde Darío escoge la forma más primitiva del mismo, el trueque.

Una vez expuesto el contrato social entre las partes, comienza el discurso del poeta, por el que se definen una serie de principios modernistas. Limitándose al aspecto social, cabe reiterar el énfasis de que el poeta es parte de una “raza escogida que debe esperar... la salida del gran sol” (129), anunciando abiertamente su función, la revolución poética: “Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, toda agitación y potencia... de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor” (129). Aunque todavía Darío no se autodefine como ese gran sol o mesías, sí establece la necesidad de un líder, y sobre todo, estas palabras encierran hábilmente la declaración de los tres objetivos fundamentales de dicha revolución: la función *luz-estrofas de oro*, es decir, la belleza formal; la función *agitación-estrofas de amor* como metáfora de la subjetividad artística de airear sentimientos; y la función *potencia-estrofas de acero*, o en otras palabras, el objetivo social del poeta.

El proceso continúa con la definición, por parte del poeta-artista, de lo que es el arte. La estrategia para ello es bicéfala: en una primera aproximación se le describe como se definiría algo inefable: “no habla en burgués” (130), estableciendo de nuevo la oposición del arte con los principios burgueses; y a continuación se le define por lo que debe ser y hacer, donde se incluye su función de provocar un cambio social a través de la acción: “da golpes de ala como las águilas, o zarpazos como los leones” (130).

Definido así el arte, se le sitúa en un estado lamentable ya que el poeta ha sido desplazado de toda ingerencia social: “el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!...” (130). El arte está, por tanto, a merced de los que ignoran lo que es, siendo el burgués el primer responsable de ello.

Utilizando el típico punto de arranque del discurso periférico o de márgenes, el poeta acepta desde un principio y sin vacilaciones la autoridad del burgués. Pero la estrategia se viene abajo ya que antes de que el poeta pueda pedirle al Rey Burgés que recapacite y facilite el cambio, éste le interrumpe solicitando a su consejero, representado por el filósofo, que ofrezca una solución. Sin sorpresa alguna, como mercenario del *status quo*, su solución refleja los intereses económicos fundamentales: sin desperdiciar el supuesto potencial del recurso humano disponible, en este caso la predisposición artística del poeta, propone que éste se dedique a algo relacionado con el arte (la música), anulando con habilidad todo riesgo de que se produzca cambio social alguno a través de la imposibilidad de creación artística por medio del movimiento mecánico de un manubrio.

Una vez aceptada la solución del filósofo, el rey establece vertiginosa y claramente las condiciones del contrato: “Cerraréis la boca... Nada de jergonzas, ni de ideales” (130), donde vuelve a tomarse el trueque como base contractual: “Pieza de música por pedazo de pan” (130). El poeta muere hambriento y congelado, lejos de aquel sol que era necesario para la revolución que había anunciado, y que por ello no llega. Pero su esperanza sobrevive su propia desaparición: “...y se quedó muerto, pensando que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal...” (131).

No es coincidencia, por tanto, que sea “El rey burgués” el cuento que abre la colección, ya que introduce las condiciones iniciales al conflicto: la situación de miseria del poeta; la incapacidad del burgués de apreciar el arte verdadero; la supremacía en dicha sociedad de las necesidades materiales y económicas donde el poeta para subsistir no tiene más remedio que aceptar el denigrante “contrato social”; la prostitución de la filosofía, y por ende, de las ramas del saber, ante los intereses burgueses; la revolución estética como única salida; la necesidad de un líder, aunque Darío no se atreva todavía a autoproclamarse como tal; y la esperanza como fuerza inmutable en el poeta, cuya muerte no elimina dicha esperanza.

En “El sátiro sordo” el papel del poeta-artista reside en Orfeo, que “espantado de la miseria de los hombres, pensó huir a los bosques, donde los troncos y las piedras le comprenderían y escucharían con éxtasis...” (185). A mi juicio, la “miseria de los hombres” conlleva un doble significado. En primera instancia, parece reflejar la deshumanización del hombre en la sociedad mecanicista; y en segunda instancia, la incapacidad del hombre común de apreciar el arte, y por tanto al poeta, si tenemos en cuenta que el propósito de Orfeo es ser comprendido y escuchado.

En este cuento claramente se reitera, al contraponer el arte y los hombres, la idea de que el poeta pertenece a una raza escogida. Pero a diferencia de “El rey burgués”, y de forma hermosamente complementaria, aquí el poeta se presenta ante el rey-sátiro orgulloso de lo que hace: “Fue con su corona de laurel, su lira, su frente de poeta orgulloso, erguida y radiante” (185). De

manera también complementaria, Darío presenta aquí a un poeta que sí tiene la oportunidad de desplegar su arte ante el que tiene en sus manos su destino. Por medio del asombro de los que escuchan a Orfeo, Darío presenta al poeta como verdadero portador de la belleza, en este caso con la mala fortuna de que el rey-sátiro no fue capaz de oírle.

A diferencia del rey burgués, el sátiro dispone de dos asesores: el asno y la alondra. Mientras que el asno vuelve a representar al filósofo mercenario de la burguesía, la alondra añade a la palestra discursiva al crítico honesto, que, sin motivaciones ilegítimas, sí sabe apreciar el arte verdadero: “Señor, yo sé de estas cosas” (186). Por tanto, de la misma forma que Darío establece la veracidad del poeta en Orfeo, establece la autenticidad del criterio artístico en la alondra. La complementariedad entre ambos relatos vuelve a aparecer en la contraposición que existe entre la alondra y el zapatero y el farmacéutico.

Aún así, Darío no permitirá que la voz del poeta sea capaz de cambiar el *status quo* burgués, esta vez por medio de la ironía: la capacidad de apreciar el arte verdadero impide a la alondra comprender la sordera del sátiro, por lo que su criterio es inútil para éste. Sólo será la “voz” del asno la que se “escuche” ya que entendiendo la sordera del amo, el asno se limita a mover la cabeza reconociendo el escaso valor del poeta para su amo.

“El pájaro azul”, “El fardo” y “El palacio del sol” constituyen la siguiente unidad temática: la dificultad del proceso poético debido a la fragilidad del poeta ante una serie de factores externos que se oponen a su viaje al azul. Bajo el contexto que nos atañe, este aspecto se traduce como la batalla que libra el poeta para llevar a cabo su función social, la de abrir un nuevo camino al ser humano. Para ello el poeta-artista ha de vencer las presiones sociales que le circundan, y como veremos a continuación, sólo será posible a través de una transformación anímica extrema.

Los tres relatos comienzan estableciendo el estado de miseria de los protagonistas, reflejos diversos de lo ya expuesto en los cuentos tratados anteriormente de la situación del hombre ante una sociedad deshumanizante que le degrada anímica, económica, e incluso intelectualmente. A grandes rasgos se podría decir que en “El palacio del sol”, Berta representa la miseria anímica; el joven de “El fardo” representa principalmente la miseria económica (que conlleva a su vez la degradación intelectual); y en “El pájaro azul”, Garcín combina ambas, si bien tiene en sus manos la solución a su situación económica.

El intensísimo cambio anímico del protagonista constituye a mi juicio el denominador común de mayor importancia entre “El pájaro azul” y “El palacio del sol”: mientras Garcín “cambió de carácter, se volvió charlador, se dió un baño de alegría... y comenzó un poema en tercetos, titulado... El pájaro azul” (95); Berta “sintió... que se le llenaban los pulmones de aire de campo y de mar, y las venas de fuego; sintió en el cerebro esparcimientos de armonía, y como que el alma se le ensanchaba... Y entonces ella sintió que su cuerpo y

su alma se llenaban de sol, de efluvios poderosos y de vida” (109-110).

Los resultados de ambas transformaciones o exorcismos son claramente complementarios: en el caso de Garcín tenemos la llegada de la inspiración, y con ello de la obra artística; y en el caso de Berta tenemos, siguiendo la terminología modernista, la llegada del azul a su alma, que si bien no llega a desvelar una posible producción artística como prueba fehaciente de ello, tampoco conlleva una connotación negativa ya que mas bien dirige al lector hacia la posibilidad de que la inspiración triunfe por sí misma, adueñándose de Berta, y permitiendo que el azul sea patrimonio de todos y no coto exclusivo del poeta-artista.

Otro nivel de paralelismo entre ambos cuentos reside en el hecho de que mientras Berta puede llegar al sol dariano gracias a la ayuda del hada, símbolo de la poesía, quien exhorta a las madres a “abrir la puerta de su jaula a vuestrasavecitas encantadoras” (110), en “El pájaro azul”, es el propio Garcín quien logra el azul: “El pájaro azul era el pobre Garcín (93), donde el pájaro azul simboliza el poema que vive enjaulado en la mente del poeta intentando sin tregua liberarse. Enfermo de melancolía, finalmente logra su libertad cuando Garcín se quita la vida destrozando la “jaula” que encarcelaba al poema, por lo que se crea un enlace en el que Berta, quien a su vez alcanza su libertad, claramente personifica al pájaro azul.

Las causas de los cambios anímicos son diversas. El cambio en Garcín tiene lugar a raíz del momento en que rompe la carta de su padre donde éste le sugiere que regrese para dedicarse, como él, al comercio. De nuevo surge la oposición burguesía-arte, postulando el rechazo a los valores burgueses como condición necesaria para toda aspiración artística. De manera complementaria, en “El palacio del sol” la causa no surge de la protagonista, sino del hada, quien apiadándose del estado de enfermedad de Berta, la conduce hasta el palacio.

Completando el triángulo de relatos, aunque si bien de manera antagónica, tenemos “El fardo”. En su libro *El cuento modernista hispanoamericano*, Gabriela Mora excluye este cuento y “Palomas blancas y garzas morenas” de su análisis por considerarlos demasiado discrepantes con los demás. A mi juicio, ambos cuentos incorporan, bajo su aparente falta de conexión, un elemento complementario únicamente posible por dicha lejanía o distanciamiento. Aunque en “El fardo” también se presenta el dipolo padre-hijo, se invierte el orden de la anonimidad ya que es el hijo, y no el padre, el desconocido. El cambio anímico es inalcanzable al no existir posibilidad de ruptura con las circunstancias circundantes, ya sea por voluntad propia, como fue el caso de Garcín, o por ayuda ajena, como fue el caso de Berta. La muerte del protagonista (y la del hombre en general) se expone como resultado de dicha imposibilidad, pero no sin antes labrar un último vínculo con Garcín por medio de resultados anatómicos semejantes, en este caso el hijo muere aplastado por un fardo, símbolo crudo pero eficiente del comercio, y por tanto de la ideología burguesa. A mi juicio, la complementariedad de “El fardo” se logra a través

de una prueba por contradicción, por la que se establece claramente el cambio anímico como única vía hacia el azul, como único camino redentor del ser humano.

“El velo de la reina Mab” y “La canción de oro” presentan la tercera unidad temática: la voz del poeta. Como medida universalizante de dicho discurso, existe en ambos una necesidad imperante de construir lazos entre el poeta y los demás artistas y la sociedad, rompiendo el relativo aislamiento que se ha ido forjando en los cuentos anteriores, ya sea representando al poeta como una rara especie de hombre o como el único capaz de llegar al azul. Por su parte, el juego temático entre ambos relatos se logra por medio de la presencia o ausencia de la esperanza, presentando sin tapujos la gravedad que vive el arte verdadero, cuyo destino se refleja como una gran incógnita.

En “El velo de la reina Mab”, se presenta de manera rápida y sistemáticamente equitativa la tetralogía básica de las artes: “Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo azul” (124), es decir, se representan la escultura, la pintura, la música y la poesía. Los motivos del desaliento artístico, nexos primarios entre las mencionadas ramas, son diversos: el escultor por su falta de talento, “Y al ver tu grandeza siento el martirio de mi pequeñez. Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy. Porque contemplo el ideal inmenso y las fuerzas exhaustas. Porque, a medida que cincelo el bloque, me ataraza el desaliento” (124); el pintor por su situación de subsistencia, “¡El porvenir! ¡Vender un Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar! ¡Y yo, que podría en el estremecimiento de mi inspiración trazar el gran cuadro que tengo aquí dentro!...” (125); el músico por la incapacidad del público de comprender su arte, “Entre tanto, no divisó sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio” (125); y finalmente el poeta por la falta de valor de su arte en una sociedad burguesa, “Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre” (125). De forma anticipada, debido a la inexistencia de solución palpable aún, Darío no tiene más remedio que presentar de nuevo, en esta ocasión por medio del velo azul de la reina Mab, a la esperanza como alimento que mantiene la vida del ideal, de forma que los afligidos “cesaron de estar tristes porque penetró en su pecho la esperanza” (126).

Aunque en “La canción del oro” se repiten temas anteriores, como por ejemplo, el estado mísero del poeta: “un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta...” (142), aquí se rompe la parálisis del poeta otorgándole una poderosa voz y se reitera la necesidad del artista a dedicarse al arte a pesar de las duras condiciones que ello acarrea: “Entonces, en aquel cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído, brotó como el germen de una idea que pasó al pecho, y fue opresión y llegó a la boca hecho himno que le encendía la lengua y hacía entrechocar los dientes” (143). Sin embargo, Darío vuelve a ahogar la esperanza de triunfo cada vez que el lector pudiera intuirlo: “Aquella especie de poeta sonrió; pero su faz tenía aire dantesco. Sacó

de su bolsillo un pan moreno, comió, y dió al viento su himno. Nada más cruel que aquel canto tras el mordisco. ¡Cantemos al oro!” (143).

El final del himno: “¡Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los semidioses de la tierra! ¡Cantemos al oro!” (145) refleja la desesperación del poeta, convirtiéndose en una respuesta llena de cinismo: “la respuesta cínica ante una situación sin otra salida que la de aceptarla y vivir en dependencia o rebelarse y vivir la vida de bohemia, fuera y aislado de toda situación social”.⁸ Aquí la mirada cínica dariana llega a echar por tierra toda posibilidad de papel social del poeta-artista.

La última unidad temática sirve como discusión si el azul es o no alcanzable por el poeta, y de serlo, si éste sería capaz de conducir al resto de la sociedad al ideal dariano. Los cuentos que comprenden esta unidad son: “La ninfa”, “El rubí”, “La muerte de la emperatriz de la China” y “Palomas blancas y garzas morenas”. A mi juicio, “El rubí” y “La muerte de la emperatriz de la China” sirven también de depósito de las ideas darianas, por lo que comenzaré el análisis de esta temática con ellos.

En “El rubí” se aprecia la pugna entre la naturaleza y el hombre, que en su afán de controlarla ha creado un rubí artificial. Darío vuelve a utilizar un entorno mitológico, donde en esta ocasión el poeta viene representado por un gnomo: “... el personaje de Puck representa al esteta auténtico, el apóstol de la pureza ideal en el arte”.⁹ Debido a que el significado dariano de hombre no incluye al poeta y el significado de sabio toma aquí el lugar del filósofo del “El rey burgués” y del asno del “El sátiro sordo”, los fines de la ciencia son implícitamente burgueses, ya que es “obra del hombre, o de sabio, que es peor!” (153). A través del relato dentro del relato, en el que el viejo gnomo cuenta el origen de los rubíes verdaderos, se vuelve a presentar la ideología de que algo de extrema belleza sólo puede surgir a través del sacrificio y el sufrimiento, reflejo del camino escabroso del proceso artístico, ya presentado con anterioridad en “El pájaro azul”. Se presenta nuevamente al amor como la piedra filosofal que permite la transmutación a la belleza: “Cuando un hombre ama de veras, su pasión lo penetra todo, y es capaz de traspasar la tierra” (155). Por lo tanto, debido a la falta de esfuerzo, cuyo proceso químico Darío incluye calificándolo de conjuro, el sabio francés no puede alcanzar la belleza verdadera, representada por los rubíes naturales.

“La muerte de la emperatriz de la China”, al igual que “El rubí”, sirve de compendio de las ideas que Darío ha ido formando a través de los cuentos. De aquí su complementariedad con varios de ellos, por ejemplo, sus reflejos de pájaros y jaulas: “Suzette se llamaba la avecita que había puesto en jaula de seda, peluches y encajes un soñador artista cazador...” (199), que lo enlazan

⁸ Sometan, *op. cit.* p. 423.

⁹ Jeanne P. Brownlow, *op. cit.*, p. 385.

de inmediato con “El pájaro azul” y “El palacio del sol”, con la interesante variante de que aquí el artista, en este caso escultor, es cazador, es decir, prefiere al pájaro encerrado (tanto a Suzette como al busto de la emperatriz). Pero a mi juicio, este cuento presenta un mayor nivel de complementariedad con “El rubí”, ya que vuelve a presentar la dualidad entre lo verdadero y lo artificial, entre lo creado por la naturaleza (Suzette) y lo creado por el hombre (el busto), con la importantísima variante de que en este caso lo creado por el hombre es lo creado por el artista y no por el científico. En este hecho radica la nueva perspectiva que lo distingue, y a su vez sirve de complemento, de “El rubí”. A diferencia del rubí creado por el sabio francés, el busto contiene belleza, perfección, al punto de rivalizar con la obra natural, Suzette, que a su vez reconoce dicha perfección a través de sus celos. La atención del artista se desvía de lo natural a lo azul, que lo enajena completamente, sin presentir en ningún momento que los celos puedan deberse al busto. Darío presenta el azul como un lugar que sólo es accesible a través del arte y no la ciencia. La esperanza del poeta-artista se vuelve realidad, esperanza abierta por el reconocimiento de la belleza creada por el artista por parte de la misma naturaleza, encarnada en Suzette.

Si se terminase aquí el análisis de la temática de si se puede o no alcanzar el azul, la conclusión sería sencilla: se puede alcanzar sólo a través de la obra artística, y no de la ciencia; el poeta sí tiene acceso al azul, y no el hombre que se mueve por motivaciones utilitaristas. Pero es aquí que Darío nos advierte de posibles engaños, por medio de los relatos titulados “Palomas blancas y garzas morenas” y “La ninfa”. En “Palomas blancas y garzas morenas”, el amor del poeta no es correspondido, haciendo imposible su viaje al azul por medio de la belleza “equivocada”, en este caso de cánones europeos, extranjeros. En “La ninfa”, se presenta la posibilidad de un poeta que engañado, cree ver lo que no existe, ciego de nuevo por su anhelo incontrolable del azul. Por lo tanto, la búsqueda del ideal se complica ya que existe la posibilidad de lograr un estado deseado por un camino no anticipado, o de creer haber llegado por medio de una ilusión o engaño.

CONCLUSIONES

La colección de cuentos en *Azul...* constituye un conjunto cerrado de relatos que dentro de una infinita riqueza de interconexiones, presenta un proceso ideológico coherente que he dividido en cuatro temáticas fundamentales. La primera de ellas presenta la ubicación marginada del poeta-artista en la sociedad utilitarista que lo circunda, que le obliga a una subsistencia debido a la incompatibilidad entre los intereses espirituales y económicos. La segunda unidad temática refleja la fragilidad del poeta-artista ante factores, tanto externos como internos, que se oponen a su viaje al azul. Se introduce aquí la dificultad del proceso poético, cuya envergadura es de tal magnitud que requerirá un cambio

anímico extremo para solventarla. La tercera unidad temática descubre la voz del poeta-artista, consciente de su potencialidad redentora, pero a la misma vez hundido en dificultades. Se presentan en esta unidad las dos posibles fuerzas resultantes: la esperanza y el cinismo. Finalmente, se cierra el círculo ideológico con una cuarta unidad temática que demuestra la existencia del azul, cuya accesibilidad es únicamente posible a través de la belleza y el amor. Se define al poeta-artista como el único ser capaz de crear belleza, y por tanto, de alcanzar el azul, y cuya función primordial es la de conducir a la sociedad a la redención espiritual.

La voz dariana es una voz subversiva, pero su subversión se basa en un postulamiento de incapacidad de victoria, por lo que podría parecer ambigua. Irónicamente es en dicha particularidad, su aparente incapacidad, en la que descansa la efectividad de dicha subversión ya que propicia un proceso de cambio que no levanta resistencias intolerantes del status quo social. En otras palabras, la sociedad burguesa no vislumbra en los postulados de Darío peligro alguno, o al menos un grado de virulencia suficiente que amerite resistencia. Dicho postulamiento de incapacidad de victoria permite que el discurso del poeta-artista pueda presentarse de una manera sorprendentemente diáfana, estrategia que a su vez permite que la revolución estética tenga lugar. Gracias a la presentación directa conceptual de la protesta artística ante un mundo burgués opresor, cerrado al cambio, Darío logra desviar la atención, valiéndose además de la incapacidad artística del burgués, de la verdadera revolución: la revolución social.

Por otro lado, el escritor no tiene más remedio que abandonar de vez en cuando lo que podríamos denominar como el efectivo llamado subliminal al cambio para poder llevar a cabo su otro gran cometido: el llamado a los poetas a que se unan a su revolución, a que rechacen los cánones establecidos de la burguesía de considerar el arte únicamente como artefacto decorativo. Pero a su vez, compensa el peligro de "ser descubierto" mediante el uso de un lenguaje que pudiese ser juzgado tan solo decorativo por el lector burgués, carente de la sensibilidad del poeta o artista.

Con la ventaja de analizar la obra de Darío desde nuestro tiempo, sabemos que la historia literaria ha probado el inmenso valor de la revolución dariana. Entre sus logros destaca el establecimiento sin precedentes de la independencia poética de América Latina. En cuanto a los resultados sociales, podríamos concluir que fueron mixtos, pero a su vez no podemos negar que Darío logra crear una atmósfera donde el cambio no sólo es posible, sino necesario, abriendo la puerta poética a los que más tarde sí lo conseguirían: las vanguardias. En las palabras de Alberto J. Pérez:

Una vez establecido, el movimiento poético implantado por Darío logró crear su propia dialéctica estética en Latinoamérica y España; cuando, años después, se produce la ruptura vanguardista, el trabajo de los nuevos poetas ya no fue una imitación refleja pasiva de las tendencias artísticas europeas, sino que respondió a las necesidades

poéticas internas que había instaurado el modernismo ... sin el modernismo no hubiésemos tenido en lengua hispana la gran poesía vanguardista de la primera mitad del siglo XX.¹⁰

Los cuentos de *Azul...* establecen la existencia del azul y la función principal del poeta-artista queda definida como la de conducir al resto de nosotros al azul, dejando atrás las falsas necesidades creadas por los intereses de una sociedad positivista, determinista y utilitarista. La victoria de lo que Rodó más tarde denominaría “intereses del alma”, sólo es posible a través de la obra creativa del artista.

Luis Francisco García
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

OBRAS CONSULTADAS

- Armijo, Roberto. *Rubén Darío y su intuición de mundo*. El Salvador. Editorial Universitaria de El Salvador, 1967.
- Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso*. Madrid. Aguilar, 1962.
- Martínez Domingo, José María. *Los espacios poéticos de Rubén Darío*. New York. Peter Lang, 1995.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona. Alfadil Ediciones-Colección Trópicos, 1985.
- _____, *Rubén Darío. El mundo de los sueños*. Río Piedras. Editorial Universitaria, 1973.
- _____, *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo. Fundación Ángel Rama, 1985.
- Schulman, Iván A. *Génesis del modernismo*. México. El Colegio de México, 1968.

¹⁰ Alberto J. Pérez, “La enciclopedia poética de Rubén Darío”, *Revista Iberoamericana* 55 (1989): 329-338; p. 338.