

su inversión espiritualista) va a proporcionar, por su propia estructura, otros dos postulados estéticos decisivos: en primer lugar la idea del «arte puro» (del «arte por el arte») o del arte como «forma pura»; en segundo lugar, la idea de que esa pureza del arte, su mismidad interior, radica ante todo en los «elementos técnicos» que emplea, en su «sintaxis» diríamos, etc.

Lo señalábamos: si el *positivismo* del XIX se nos presenta así como la conclusión y culminación lógica del racionalismo del XVIII, lo que en éste permanecía sólo en estado latente (es decir: la consideración del arte como un «lenguaje» «autónomo» y «en sí») aparece en aquél, ahora, claramente expuesto y sin rebozo. El por qué de este *autonomismo* a ultranza puede explicarse por la conjunción de dos perspectivas: en primer lugar, a nivel ideológico, por la *transparente lógica kantiana* que rige de hecho en el positivismo. Lo sabemos: la diferenciación kantiana clara entre lo trascendental y lo empírico, se convierte, en el ámbito del arte, en la diferenciación entre la «forma pura» (propia del nivel trascendental) y las impresiones o sensaciones empíricas y cotidianas que esa «forma» recibe. Lo propiamente artístico será pues la «forma» y no las «impresiones» o el «contenido» que rellenan a esa «forma», etc. El verdadero artista deberá luchar pues por conseguir expresar ante todo esas categorías formales en su auténtico estado puro, no dejándose arrastrar por el «contenido» o las «sensaciones» concretas y cotidianas, falseadas por tanto (o al menos tratando siempre de que tal «contenido», tales «sensaciones» sean purificadas y estilizadas, llevadas al nivel trascendental, una vez absorbidas por el esfuerzo formal del artista) etc. Realizada así la declaración de independencia del arte en nombre de la «forma» (de lo «trascendental») pasar a identificar la «forma» con los procedimientos «técnicos» empleados por el artista era algo inevitable y perfectamente lógico desde tal perspectiva, máxime teniendo en cuenta el auge (por diversas razones que ahora tampoco hacen al caso) de la ideología *tecnicista* en todos los niveles sociales de la época. No haría falta dar nombres, pero es así como diversos teóricos, en su mayoría «literarios» (como Gautier, Flaubert, el abate Beaumont, en otro aspecto Baudelaire) se convertirían en los primeros paladines esforzados de la pureza del arte, sí, pero (y sobre todo a partir —y desde— el impresionismo) de la pureza de la *mirada* y de la construcción pura de su objeto: la luz y el color. Y es aquí donde Darío muestra un claro deslizamiento respecto a los planteamientos románticos —que son su herencia— y que laten en él. Pues en efecto: no cabe duda de que lo más decisivo quizá de la *Romantik* resulta ser la idea de que es únicamente a través del lenguaje estético como el hombre llega a ser capaz de alcanzar la verdad de la naturaleza; y en concreto el hecho de que los románticos tomen como modelo en este sentido el lenguaje de la música, y, en segundo lugar, el de la poesía. Pero refirién-

dose sólo muy subsidiariamente, y aquí radica el matiz decisivo, a las artes plásticas, quizá porque empapados por el tremendo influjo hegeliano, no podía dejar de flotar en el mundo de los románticos (digámoslo así, en bloque) la latente depreciación que en Hegel sufrían esas mismas artes plásticas, al ser consideradas por él como demasiado impregnadas de «materialidad» espesa, de opacidad, como para poder representar la «espiritualidad» propia de la época «moderna».

Y aquí el matiz de ruptura: la poesía de Darío no se hace sólo con el oído («la música ante todo», etc.) como es obvio, y sobre lo que volveremos, sino también, e indisolublemente, con la *mirada*. No sólo nos enseña a ver los palacios como estrofas, no sólo nos invita a *ad-mirar* la pintura viva que construye con la Virgen, el Niño y la Paloma, no sólo nos ofrece la visión del cuadro —también vivo— de Carolina; sino que la propia Carolina nos mira —mira al poeta— y su mirada es ya una respuesta, junto a los otros signos básicos del modernismo, pero también herencia romántica: el fuego del hogar, el color de Carolina, contrastando con el *afuera* que es la nieve de París («Abre los ojos, mírame con su mirar risueño/ y en tanto cae la nieve del cielo de París»). Sinestesia, diríamos, de miradas, simpatía o correspondencia de almas en (entre) el mirar del yo y del otro —y del otro lado de nuestro mirar, de los que leemos el verso al mirar a Carolina (o viceversa). Correspondencia de miradas, correspondencia entre el ojo y la cosa, entre el ojo y el mundo, que a veces es discontinua, opaca, rompe la Harmonía (con *h*) de que hablará el Darío posterior: el cuello del cisne blanco que siempre «mira» con una «S» que es un signo de interrogación, de desazón cada vez más amarga en el Darío último. Pero a nosotros lo que nos interesa ahora es el por qué de ese interés de Darío por la mirada y, a partir de ahí, por la pintura, por el cuadro, por el color. Si toda la primera parte de *Azul* está constituida implícitamente por estampas impresionistas, la segunda parte, «En Chile», la constituyen ya explícitamente textos pictóricos sin más, una obvia dedicación «a la pintura»: «En busca de cuadros», «Acuarela», «Paisaje», etc. son los títulos de esta parte. Ahora bien: el por qué de una tal importancia de la *mirada* (y de la pintura por consiguiente) en Rubén y en el impresionismo/modernismo de fin de siglo sería imposible de concebir sin acudir de nuevo al citado *horizonte positivista* y a su eje *metódico* clave: la relación *ojo-cosa* como base de cualquier conocimiento. O mejor aún, de cualquier estructura discursiva. Diremos: si el positivismo estricto ha invertido su kantismo de base y ha sustituido la *cosa en sí* por el *en sí de la cosa* observable y determinable en sus leyes propias, el idealismo genérico invertirá a su vez —es sabido— paralelamente esta inversión: así el *en sí físico de la cosa*, descriptible y observable, se vuelve observación y descripción, sí, pero de su esencia, de

su idea: el ojo y la cosa se miran esencialmente. Y de ahí, a la par, el significado de los poemas en prosa que constituyen los cuentos de *Azul*: son cuentos, en efecto, donde la descripción y la observación —impresionistas— se convierten en método narrativo, pero transmutados como una nueva relación *ojo-cosa*: describen un espacio «experimental», si se quiere, como el de Zola, pero en pura inversión esencial. El espacio del espíritu, el eje espacial *ojo-cosa* transmutado en cuento de hadas, etc. Y si *las prosas* nos muestran ese *espacio esencial*, *los poemas* nos muestran *el tiempo asimismo esencializado* en sus cuatro estaciones básicas, que a veces son paisajes mágicos, pero que sobre todo son *la Idea* detenida, la interrogación sobre la propia Idea (poética), sobre la propia poesía. Y así si, como ha señalado Badiou, Hegel había sido no obstante el primero en *colorear* la historia (la cuestión ya estaba en Goethe: «gris, amigo mío es toda teoría/ pero verde es el árbol dorado de la vida», y no digamos el simbolismo de su «luz, más luz» final), la mirada de Darío desarrolla el espacio y fija el tiempo para dar vida al campo del espíritu, el ámbito de la cultura, para que éste no se convirtiera en teoría *gris* o praxis muerta y vulgar. Por eso *colorea* su libro con el título *Azul* (que se corresponde sobre todo, en efecto, con el «Azur, Azur, Azur», de Mallarmé, aunque venga de *L'Art c'est l'Azur* de Hugo más directamente) para indicarnos esa inscripción del espíritu en la materia, como poesía y/o color. Como poesía y/o como pintura: de ahí también los *Medallones* poéticos de *Azul* (sobre todo los dedicados a Catulle Mendès y a Walt Whitman). Por eso, para que el ámbito de la cultura no fuera gris (ni tampoco —¡horror ahora al romanticismo!— mera retórica sensiblera). No verde, como la vida de Goethe —que es un *fluir* empírico, casi un empuje biológico— sino un espacio esencial que es a la vez Vida e Interrogación, lo Absoluto y su pregunta inalcanzable: el Azur, el Azul como nombre (y los diversos *azules* como adjetivos repartidos por el texto). Un proyecto —éste de dar color, vida, a su espacio— de donde arranca lo que hemos llamado el «esteticismo moral» de Darío o su voluntarismo estético. Así en su decisivo texto, también de *Azul*, titulado «A un poeta», donde tal problemática está más explícita que nunca. Lo que nos lleva de nuevo a nuestro punto de partida, a nuestro «emblema» inicial. Pues, en efecto: la contraposición entre *teoría gris* y *vida en general* (e, incluso, otro sentido, entre teoría y literatura, o literatura y vida) implica presuponer una concepción muy específica (el conocido horizonte burgués en su ramo «kantismo»/«fenomenologismo», como decimos) de la productividad literaria en concreto (y, por supuesto, de la productividad «humana» en general en cualquier sentido). Esto es: implica la ya aludida —y necesaria— existencia de una *distancia* entre las «ideas» y la «vida», entre lo que el hombre «hace» y lo que «piensa», siendo en esa *distancia* donde se condensan todas

las variaciones posibles al respecto: en estricto kantismo, se trata de la distancia entre la razón pura teórica (designándose con ella al espíritu trascendental en sí mismo) y la razón pura práctica (designándose con ella el espíritu trascendental en tanto que expresado hacia la acción); esta dicotomía se desdobra inmediatamente en otra (dentro de ella misma): la distancia entre la razón práctica pura y el «mundo»; entre la «moral» (el *imperativo categórico*) y el «derecho»; entre el *deber ser* («trascendental») y el ser (empírico, cotidiano, vulgar).

En el kantismo más o menos estricto (de Goethe a tal horizonte *positivista-romántico*) esta distancia se entendió en concreto:

a) como la distancia existente entre el Espíritu (o la Razón con mayúscula: *el Ideal*) por un lado y, por otro, el «pensar» cotidiano (es decir, el Entendimiento o la razón con minúscula: las *ideas*), algo que

b) podría ser desglosado igualmente como la distancia entre la verdad del hombre (su Espíritu) sólo visible en la «acción» (en la Razón pura práctica), en la «voluntad moral», en el *vivir* en suma, por una parte; y por otra, *la falsedad* del hombre, expresada en sus pensamientos, en sus ideas abstractas y separadas de la vida (la similar dicotomía «abstracto/concreto»), etc. Y fue claramente en este planteamiento derivado del *horizonte positivista* donde se asentaron desde el *modernismo* fin de siglo hasta el *fenomenologismo* y las *vanguardias* de nuestra época para elaborar sus planteamientos generales, incluidos, pues, los particularmente concernientes al ámbito literario. Todo ello con una especificación final: como se sabe, la verdadera actuación del Espíritu humano trascendental sobre el campo de la acción concreta (o sea: la verdadera manera que permite identificar a la Razón práctica pura) consiste siempre en determinar (impulsar) a la acción hacia intereses puros y trascendentales (los propios del «deber», los propios del «imperativo» general), no hacia intereses mezquinos y vulgares (los económicos, los políticos, los cotidianos, etc.). Ahora bien: si como ocurre en el interior de un cierto kantismo (y como ocurre para todo ese vitalismo *romántico-positivista* que Nietzsche lleva hasta el extremo) puede suceder que la *intención interesada* no tenga por qué identificarse necesariamente con el interés mezquino y cotidiano, sino que muy al contrario (y como en el propio Kant —insisto— estaba latente): *Primero*: si sólo en la intención o el interés moral se hace presente (se puede percibir) el verdadero Espíritu (que es el que hay que conseguir vitalizar, practicar, frente a la mezquina vida cotidiana); *segundo*: si el Arte es ya de por sí una forma *sensible, concreta*, enraizada pues en la «vida», en la trascendentalización de ésta; *tercero*: entonces habrá que concluir que no sólo el arte no puede concebirse como *desinteresado*, sino que deberá enfocarse ante todo como una forma máxima de *interés* (de interés moral, práctico, concreto: *enraiza-*