

¿Es azul el color de *Azul*?

(Algunas consideraciones sobre el modernismo hispánico)

*Como si esto fuera un «ajedrez de estrellas»,
como si «la definición y concreción histórica...»,
o sea, a Lily Litvak y a José Olivio Jiménez.
Y a Aurora de Albornoz, «in memoriam».*

Te envió por fin este poema, *El Azul*, que parecías tan deseoso de tener. Lo he trabajado estos últimos días, y no te ocultaré que me ha costado infinito esfuerzo —a más de que, antes de tomar la pluma, necesitaba, para lograr un momento de perfecta lucidez, vencer mi impotencia desoladora...

(Mallarmé a Henri Cazalis, 12 de enero de 1864)

—Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste... Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa... Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y... yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo... siempre.

Juan Rulfo.

Voy a tratar de plantear una —otra más— aproximación a Darío. Ya se han señalado casi todos sus puntos nodales, la lógica interna de su producción poética. Pero hay algo que me resulta poco usual entre los entresijos del caso Darío. Lo señalaré con esta afirmación abrupta: en la historia de la (nuestra) literatura, Darío representa como nadie un hecho decisivo para desentrañar el sentido mismo de tal historia. Esto: la escritura de Darío es ante todo la *ficción de una ficción*.

Es una tesis abrupta, claro, y por tanto necesitada de justificación. Pero desde luego no es una conclusión sin premisas. Señalaré, pues, la serie

de *síntomas nodales* que la justifican. O al menos así lo creo. No tanto los *Emblemas de la Razón*, como ha escrito Starobinski, sino los *emblemas* de una estructura poética determinada. Un análisis concreto de una situación concreta.

I. Primer «emblema» o primer «síntoma nodal»

Digamos de entrada: Rubén intenta en todo su proyecto poético la ficción de una ficción porque intenta *hacer real el «campo de la cultura»*. Ahora bien, el campo de la cultura, como tal, no existe (ni ha existido nunca propiamente hablando) excepto a raíz de una coyuntura histórica muy determinada. Lo sabemos: desde el Iluminismo del XVIII a su culminación en lo que hemos llamado el *Horizonte Positivista* (y su inversión fenomenológica) coincidente con la crisis capitalista de entre los dos siglos. Justo el tiempo de Darío.

Es ahí, exactamente ahí, en esa coyuntura histórica de aproximadamente dos siglos, o sea de su plena solidificación y legitimación, cuando la ideología burguesa, progresivamente convertida en inconsciente de masas, se autorregula (sutura su funcionamiento) como una unidad partida en dos, escindida desde siempre en dos ámbitos: *el campo de la cultura y el campo de la naturaleza*. Naturalmente, con múltiples subdivisiones o nombres paralelos: la teoría y la práctica, el espíritu y lo sensible, etc. Pero atengámonos ahora sólo a esa división esencial: el campo de la cultura y el campo de la naturaleza. Ahora bien, no lo olvidemos, se trata única exclusivamente de una *escisión ideológica, id est*, que únicamente funciona —en y como tal— en el mecanismo interno de una determinada ideología. El campo de la cultura (en el sentido que la noción tiene en la época de Darío) es pues una *ficción* creada por una determinada ideología histórica.

Ahora bien, Rubén *finje esa ficción* como si fuera real. Es decir, la *imita* y por tanto, a la vez, tiene que crear su propia ficción. Rellenándola, por supuesto, de imágenes, tipos y peculiaridades concretas: es decir todo ese «mapa» que, a la vez, ha venido llamándose rubeniano o modernista en general.

Azul es el primer trazamiento de los límites del espacio en el que Rubén se va a mover (aunque ya hubiera antecedentes en epístolas y poemas). *Azul* es, obviamente, el diseño mismo del campo de la cultura. Pero con un matiz importante: el campo de la cultura sólo puede tener existencia real en tanto que campo de la Estética, del Arte, de la Poesía con mayúsculas. El lugar donde no habita su olvido...

Pero una poesía también con matices: no la de la retórica prosaica, anodina o vulgar, sino la que no adora al rey burgués, la que vive en su propia

esencia, la que hace reales a sus mitos, sean —se sabe— paganos o católicos: así (en el texto «La Virgen de la Paloma») ese «Niño Jesús *real* como un Dios infante...». *Real* no como pintura, sino como esencia en sí misma. El poeta ve «vivos» a la madre, al niño y a la paloma. Puede ser una pintura transmutada en realidad o puede ser una realidad transmutada en pintura viva, gracias a la poesía. Y en todo caso distinta, además, a la realidad de *la casa* a la que «desciende» el poeta. El *campo de la cultura es real* en cuanto que vive como campo del espíritu estético, puro, esencial. De ahí que la poesía sólo pueda vivir entre las artes, y que todas las artes sean en el fondo intercambiables. El mismo arte para el mismo espíritu. De ahí, claro está, las famosas *sinestesias* modernistas y sobre todo rubenianas, no ya sólo en la pintura o la música, sino incluso en la arquitectura, la de más pesantez entre las artes. En un texto posterior, dedicado a Venecia, y titulado *Snobópolis*, Darío escribe por ejemplo: «Le hice ver el Canalazgo, casi en verso, con estrofa por palacio...». Por supuesto que este *hacer ver* las cosas transmutadas en su esencia espiritual es una clave rubeniana decisiva: él nos hace ver la vida real que se oculta tras las cosas, pero que está inscrita en ellas, en su superficie: así en *Azul*, el soneto «De Invierno», que empieza «En invernales horas mirad a Carolina». Es un cuadro impresionista, claro, donde las japonerías y chinerías de «El Rey burgués» no están utilizadas como signos despectivos (el poder del dinero) sino como valores aéreos de lo exótico, de lo raro, que en Darío son sinónimos de sensibilidad esencial (y por ello minoritaria). Pero fijémonos un momento: ese *hacer ver*, ese *mirad* es obsesivo en Darío. Explícita o implícitamente. En el decisivo verso final de «Yo persigo una forma» (en *Prosas profanas*) ahí está invariable: «El cuello del gran cisne blanco que me interroga». Es la pregunta continua de Darío sobre el Ser, sobre esa realidad que está creando o buscando. Como ese interrogativo «...Más» que aparece en *Azul* (en «Autumnal») y que ni siquiera desvela la pregunta, que se ofrece como una afirmación por parte del hada, cuando ésta parece haberlo desvelado todo. Y sin embargo el ser está más allá, la interrogación continúa tras todas las mostraciones (desveladuras) del hada, tras todas las «miradas» del poeta:

Y yo tenía entonces
clavadas las pupilas
en el azul; y en mis ardientes manos
se posó mi cabeza pensativa...

Ya desde *Azul* no hay respuesta. El azul es el Todo, es el Ser que vive. Pero ¿podrá alcanzarse? O en este caso ¿crearse como verso, descifrarlo con una mirada, esa mirada que ha pasado de los velos al azul?: «Y yo tenía entonces clavadas las pupilas...».

La pupila nos lleva a la luz, al color, a la pintura, al cuadro... Hemos hablado de paso del *impresionismo* obvio de la prosa de *Azul*. Pero ciñámonos un poco más en concreto al tema. Pues, en efecto, el impresionismo es, sin duda, la primera quiebra auténtica, como es sabido, de la actitud pictórica tradicional.

El *impresionismo* cultiva, sin duda, los dos rasgos románticos que pueden anunciarse como decisivos: la consideración del artista como genio superior, marginado de las normas sociales y académicas, en tanto que representante de la verdad pura de la naturaleza, y, en consecuencia, la fascinación por esa verdad natural que se intenta aprehender y expresar en toda su complejidad, tanto física como espiritual. Pero esto es sólo una parte de la cuestión: si el *impresionismo* constituye algo más que un mero movimiento romántico, ello se debe al hecho de estar impregnado por el espíritu positivista que era hegemónico ya en el horizonte europeo; en varios sentidos: en primer lugar la *naturaleza* impresionista no es ya sólo aquella fuente romántica de la verdad, poblada de espíritus animados y mágicos (que es una herencia que aún perdura también en Darío) sino que es a la par —y sobre todo— un objeto orgánico a estudiar, a analizar detalladamente, etc. Para qué vamos a hablar del asunto de la «luz»: del magicismo luminoso de Goethe, tan similar al naturismo espiritualista de los románticos, al tratamiento efectivo de la luz que ofrecen los impresionistas hay un abismo sin medida. Más: es sin duda por el cientifismo ambiental por el que la luz puede ser «aislada» y realmente reelaborada con autonomía en el cuadro, un procedimiento efectivo que el anterior platonismo y espiritualismo difuso impedía radicalmente.

No quiero entrar en la cuestión de si los impresionistas leyeron o no en concreto libros de óptica, etc., pues este tipo de planteamientos teóricos (como el de si los cubistas asumieron o no en concreto la «relatividad», etc.) son más propios de un cierto «empirismo crítico» absolutamente *naïf* que para nada nos interesa. En todo caso lo que habría que plantearse (si se comprobara efectivamente, como parece que sí, que alguno de entre los impresionistas leyó de hecho libros «científicos» —*sic*— de la época, sobre la descomposición de la luz, etc.) lo que habría que preguntarse, decimos, sería precisamente el por qué de pronto a un pintor se le plantea la necesidad de tales «lecturas», por qué había de comenzar a interesarse por el despliegue efectivo del aspecto luminoso, etc. En una palabra: es el influjo de la ideología cientifista, positivista, lo que nos interesa, pues sin tal ideología (previa, inconsciente) no sólo tales lecturas no se habrían producido, sino (lo que es más importante) no se hubiera extraído de ellas ninguna conclusión práctica acerca de los procedimientos pictóricos a emplear. Porque además, finalmente, ese horizonte ideológico positivista (en