

Ironía y parábola en Azul... *de Rubén Darío*

El procedimiento parece cinematográfico (Chaplin, Cocteau, Fellini): desplazamientos rápidos de cámara, montajes contrastantes, fundido de imágenes, primeros planos, encuadres brevísimos, *flash backs*. Los cuentos de *Azul...*, como escenas breves, se secuencian de suerte que cada una concurre al efecto final. Primero: en un salón brillante, un rey con sus cortesanos, celebrando con champaña; afuera, en el jardín, cae nieve, un pobre diablo toca un organillo, muere. Más adelante: en un parque poblado de estatuas griegas, un joven (¿un poeta?) contempla absorto una ninfa surgiendo desnuda de una fuente. Otra: un gran fardo de mercaderías aplasta, contra la borda de una lancha, el espinazo de un obrero. Se asoma después la cámara a una buhardilla en tanto que un hada extiende un velo azul sobre las cabezas de cuatro desharrapados (¿artistas?). Ahora, uno de ellos (¿el poeta?), en un primer plano, arenga en una avenida de los palacios de una gran ciudad. De súbito, a través de las paredes de una caverna, se divisa a una mujer desnuda que desgarrá sus carnes al tratar de huir por una hendedura con filosos cristales. Sigue un vasto espacio: una adolescente en el torberllino del baile, en brazos de su galán, bello como un dios. Bruscamente, volvemos a la buhardilla: un grupo de jóvenes rodea el cadáver de un muchacho (¿el poeta?). Por último, dos amantes, en un paisaje tropical de lagos y volcanes, se entregan a sus primaverales deliquios.

Luego, cuadritos relampagueantes: una niña en un jardín, una madre con su bebé, un «huaso» (campesino), unos herreros en la forja, elegantes paseando, tráfago de negocios, dama en su gabinete, amantes en un parque, escenas bucólicas con ninfas y faunos, selva en que fieras se acoplan y hablan los animales, el poeta ascendiendo a espacios esotéricos... la esfera celestial.

A primera vista, parece un mundo imaginario no sujeto a ningún principio, heteróclito, informe. Convergen las formas: verso y prosa, configuraciones intermedias, como el poema en prosa, el cuadro. Ahora, si vamos a los planos imaginarios, persiste esa heterogeneidad aparente, pues van desde el nivel realista, cercano a la vida cotidiana, pasando por el mundo

fantástico de hadas, gnomos, ninfas, faunos y animales parlantes, hasta llegar a la esfera divina, donde Dios, y Satán, contemplan el gran teatro del mundo.

Una lectura atenta, sin embargo, demuestra que se trata de un mundo jerarquizado, ordenado según un sistema de correspondencias, cuyo sentido capta el lector, clara u oscuramente. Se plantea, entonces, el problema de determinar a qué normas se somete esta voluntad creadora estructurante y cómo se manifiesta en los elementos que integran la obra.

No es difícil concluir que un principio de ironía gobierna este conjunto. El narrador ficticio, o el yo poético, según el caso, se sitúa a distancia de sus historias, poemas o cuadros, en la perspectiva de un observador o de un director de teatro. Un director que fuera, a la vez, actor y redactor de los roles. Adivinamos que el narrador ficticio se identifica con el poeta, el obrero, el tigre goloso que sueña con devorar «niños tiernos, rubios, y sabrosos», con Orfeo, y hasta con la alondra y la paloma, avecita feliz.

¿Podría incluirse esta ironía básica de *Azul...* dentro de la ironía romántica? Sabido es que este tipo de ironía es la respuesta ideológica ante un mundo desgarrado, dividido entre fuerzas antagónicas. Al no existir una normatividad general que se imponga al creador, éste trata de integrar los elementos dispersos por medio de la ironía, esto es, a costa de una desintegración de su yo: proyecta una parte de él en la obra, como elemento integrador, pero a la vez se distancia de ella, en una indiferencia aparente. En este esfuerzo, los elementos opuestos no se funden para dar lugar a una nueva entidad, persiste una tensión entre ellos. «Esta ironía —como señala Lukács— es la autocorrección de la fragmentariedad; las relaciones que no son adecuadas se pueden transformar en un círculo fantástico y bien ordenado de equívocos, sin encontrarse nunca, en el cual todo se ve desde muchos puntos de vista: como separación abstracta y como vida propia concretísima, como atrofia y como florecimiento, como agresión y como sufrimiento.» (Lukács 1975, 342).

No sería difícil ubicar en *Azul...* algunos rasgos característicos de este tipo de ironía: distanciamiento objetivo, perspectivismo, ambigüedad. Analizado a fondo este mundo imaginario, percibimos una cierta impasibilidad del yo poético o del narrador ficticio. Las leyes que rigen son similares a las vigentes en el mundo real: el fuerte aniquila al débil, vida y muerte se suceden en ciclo interminable. No hay juicio moral. Yo lo señala Juan Valera: el poeta pone en un mismo nivel al tigre y al príncipe de Gales: ambos son animales carniceros, aunque «tendrían menos culpa el tigre». Del mismo modo, en el plano imaginario realista, el más cercano a la realidad objetiva real, parecen regir leyes inalterables de explotación que conducen al débil (al obrero, al poeta) a la muerte. Sólo queda una salida: el autoengaño, la alienación.

Se ha señalado el perspectivismo como un rasgo irónico que singulariza al Quijote. Consecuencia de la impasibilidad irónica, en la obra cada personaje presenta su propia «perspectiva», su propia visión del mundo, sin que

el narrador ficticio intervenga para corregirla, explicarla o justificarla. En *Azul...* no son raros estos enfrentamientos. Por lo común, no conducen a una comunicación auténtica. Por ejemplo, el diálogo entre el rey el poeta («El rey burgués»). El monarca burgués prácticamente no habla, ordena. El poeta, verboso, termina claudicando, presionado por el hambre. En «La ninfa», Lesbia, artista-cortesana de lujo, charla con un sabio académico. Erudito, él expone; responde ella con risas y burlas:

Vincencio vio en su época un monstruo que trajeron al Rey de Francia; tenía cabeza de perro (Lesbia reía); muslos, brazos y manos tan sin vello como los nuestros (Lesbia se agitaba como una chicuela a quien hiciesen cosquillas); comía carne cocida y bebía vino con todas ganas (Darío 1939, 232).

Curioso enfrentamiento. El uno pretende, con su saber vacío, estéril, estimular la sensualidad de la mujer. Ella lo rechaza con burla, pues termina llamando a su perrita, para besarla. Irónica repulsa de un saber oficial, condecorado, del que siempre se burla Darío («de las academias...»), y crueldad felina de la mujer, hermana de la ninfa y de la tigre.

Cultiva sistemáticamente la ambigüedad. Tómese, por ejemplo, el título del libro, *Azul...* Por Silva Castro sabemos que primero se iba a llamar *El año lírico*, una *plaque* de poemas. Después surgió la idea de publicar una colección de prosa y verso, titulada *El rey burgués*, según anuncia *La Epoca* a fines de noviembre de 1887. Darío, escaso de fondos, como siempre, se traslada a Valparaíso, tal vez para buscar quien financiara la edición. Con sus amigos, Eduardo de la Barra y Eduardo Poirier, pensarían en el millonario don Federico Varela. Pero el título era un obstáculo: aludía demasiado directamente a personas conocidas. Podría chocar al posible Mecenas. De suerte que se decide cambiar el nombre y rotularlo *Azul...*, que, por su vaguedad, a nada comprometía y todo parecía sugerir. Incidentalmente, la gestión no resultó. El magnate se hizo el sordo; de la Barra y Poirier hubieron de costear la edición.

El título, *Azul...*, resulta, pues, si no enigmático, por lo menos ambiguo. Rubén nunca lo aclara. Prefiere que otros lo hagan y él repetir, o glosar, sus ideas. Juan Valera, que inicia las interpretaciones idealistas del libro, afirma que lo azul simboliza «lo ideal, lo etéreo, lo infinito» y agrega que el libro «no enseña nada». Darío reproduce la primera idea en su nota I a la edición de Guatemala (1890), y ambos conceptos en *Historia de mis libros* (1913). ¿Sorprenderá que hasta hoy persista un interpretación parnasiana, torreमारfilista, de este libro revolucionario?

Otro crítico de la primera hora es Eduardo de la Barra, cuya interpretación es opuesta a la anterior. Para explicar el sentido del libro, stampa en el frontispicio de su prólogo a la edición de 1888, la frase de Víctor Hugo: «El arte es lo azul», y parafrasca la explicación que el bardo poeta da de ese enunciado en su largo ensayo *William Shakespeare* (1864). Hugo re-

chaza la noción de arte por el arte; asume una poesía social, vocada «a la verdad, la honradez, la enseñanza de las multitudes, la libertad humana, la virtud integral, [...] la conciencia» (Hugo 1959, 428). Difuso, como siempre, el gran poeta tiene frases magníficas, que, si Rubén las leyó, calaron hondo en su ideología poética: «La indignación y el enternecimiento son la facultad vuelta hacia ambos lados de la dolorosa esclavitud humana, y los capaces de encolerizarse son los capaces de amor» (Op.cit., 428-9). En el resto de su prólogo, de la Barra no hace más que amplificar estas ideas, no sin amonestar al nicaragüense para que no se deje atraer por las sirenas del decadentismo.

He aquí, pues, definidas, en torno al título, dos interpretaciones contradictorias del libro: obra de arte por el arte; obra de arte comprometido. Que Darío, en 1913, se inclinara por la primera interpretación no afecta a este análisis, que se ocupa de la etapa de su evolución artística que Rama llamó de su «transformación chilena».

En este mundo ambiguo, las palabras pueden aplicarse o corresponder a entidades, a veces, contrapuestas. Sorprender su secreto, no siempre accesible al lector desprevenido, exige laboriosos análisis, y participar, en cierta forma, de los códigos del autor. Darío nos hace un guiño picaresco con este drolático epigrama. En «La ninfa» aparece un «M. de Cocureau, futuro miembro del Instituto». Cocureau es el apellido de ese caballero, pero también en un sambenito burlesco: *Cocureau* deriva de *cocu*, voz francesa de significa «cornudo». Juego de palabras que recuerda los juegos malabares de Quevedo. El oxímoron «rey burgués» contrapone dos términos que neutralizan sus significados primarios y originan un nuevo ente que alude más bien a un «rey de las salchichas» de estilo norteamericano, que a un monarca que haya sumado a su aristocracia el afán de lucro y de explotación, característico de la clase burguesa.

Hasta ahora se ha visto laborar la imaginación irónica de Rubén que se ha calificado, provisionalmente, de romántica, *dentro* de su mundo imaginario. Además, los procedimientos descritos no se apartan de los usados, canónicamente por este tipo de autores, irónicos o humorísticos: Cervantes, Quevedo, Gracián, entre los hispanos; los parnasianos y naturalistas, sobre todo el grupo de *Le Nouveau Décameron*, entre los franceses. Antes de estudiar otros procedimientos, tal vez, más peculiares de Rubén, conviene ver qué relaciones existen entre esta actitud irónica y el ambiente chileno de la época. ¿Contribuyó este ambiente a definir este sesgo de su imaginación creadora? Y si tal fuera, ¿en qué medida y forma?

Un buen conocedor de la vida de Rubén Darío en Chile establece una ligazón estrecha entre ambiente social e ironía en el poeta: «La ironía es el producto de las diferencias entre el artista y el ambiente, la resultante de cierta violencia espiritual causada por la incomprensión y las actitudes agresivas» (Torres-Rioseco 1944,31). Torres-Rioseco se queda en las huellas psicológicas trazadas por relaciones humanas más o menos afortunadas.

Importa más saber si ejercieron sobre el poeta «cierta violencia espiritual» las ideologías dominantes, o en lucha por el predominio.

En el plano imaginario realista, / en *Azul...* se diseñan dos estamentos diametralmente opuestos: los pobres, los adoloridos, los miserables sin trabajo, y los ricos, los poderosos, los felices «tocinos privilegiados» como dice en «La Canción del oro». Cabe preguntarse: ¿tiene esta antítesis un correlato en la realidad social en medio de la cual vivía Rubén?

Reflexionando sobre Chile, ya en Costa Rica, en 1891, Darío traza la estructura social del país:

Balmaceda, confiado o engañado, olvidó que estaba su gobierno entre dos fuerzas, [...] arriba, el millonario; abajo, la masa, el roto. El millonario, es decir, la potencia principal de aquella sociedad aristocrática y opulenta; el roto, es decir, un elemento cruel, desbordado... (*Obras completas*, Aguado, IV, 115).

Se trata de una sociedad dividida en dos capas polares, entre las cuales casi no existe la clase media, según observa en 1889 un viajero argentino, Gabriel Carrasco. Este mismo se sorprende de que «*las clases sociales, tan profundamente divididas en Chile, jamás se mezclan la una con la otra*» (Feliú 1960, 66).

Chile pasa por un período de transición. Ha vencido en una guerra contra Perú y Bolivia (Guerra del Pacífico, 1879-1884), conquistando el monopolio del salitre, que se extrae de los desiertos del norte del país. El salitre, por aquellos tiempos, era indispensable para fabricar explosivos y necesario para la agricultura. Su exportación producía cuantiosas rentas a la nación. Esa es la riqueza que ahora se disputan los barones de la banca y los capitalistas de la minería, contra los grandes propietarios latifundistas. En el medio está el Presidente José Manuel Balmaceda, aristócrata, político romántico, que no logra controlar esos intereses antagónicos ni menos neutralizar al imperialismo inglés, que termina por apoderarse de casi todo. Balmaceda preconizaba una política que hoy llamaríamos desarrollista: invertir parte de los ingresos del salitre en construir caminos, ferrocarriles, escuelas, hospitales. Nada muy revolucionario, pero suficiente para soliviantar a sus voraces adversarios, que se levantan contra el poder constituido y lo vencen. Balmaceda, antes de someter la Constitución a los revoltosos, se suicida.

Es una historia sangrienta y dolorosa, cuyas consecuencias sigue pagando el pueblo chileno. Rubén solo vive sus prolegómenos. Pues llega a Chile, desde Nicaragua, en junio de 1886, a pocos meses de que asuma Balmaceda la Presidencia. Y sale, de vuelta a su patria, a comienzos de 1889, casi dos años antes de la caída del Presidente. De forma que le toca vivir en un clima social de luchas ideológicas y políticas enconadas, en un país que cambia a ojos vistas, cuyas clases dominantes se acostumbran cada vez más al lujo, a los palacios construidos a la europea, a chucherías importa-

das, a viajes, a fiestas de rumbo, en las cuales se dilapida un dinero fácilmente adquirido en transacciones bursátiles o en la venta de concisiones mineras.

Darío muy bien conoce todo esto que pasa. Es periodista, en contacto con la realidad social del país. Trabaja un tiempo en la Aduana de Valparaíso, donde se relaciona con los trabajadores del puerto. Contribuiría a estas relaciones su amistad con el Dr. Galleguillos Lorca, médico homeópata, con vasta clientela entre la pobretería porteña, y aún entre la gente del hampa. Sí, Darío tiene conciencia de una situación que se hace insostenible para el pueblo, como lo prueba el creciente número de huelgas, reprimidas a sangre y fuego. (Ocurre una huelga de gnomos en el cuento «El rubí». ¿Ironía?). Lo sabe, pero no puede decirlo.

La atmósfera es difícil, a cuyo influjo el poeta pobre, pobre periodista mal pagado, no puede sustraerse. Y si olvida su papel de asalariado y asume roles de intelectual independiente, un «toquecito» basta para enriclarlo. Por ejemplo, cuando estaba en *La Epoca*, que era entonces gobiernista, reproduce una información llegada de Argentina. Basta para que, desde las trincheras enemigas le disparen: *La Epoca*, dicen, «trae un artículo, quisicosa, escrito en estilo abigarrado, cursi, churrigueresco, semipedestre y semipoético, de esos que no se estilan por estas tierras, y que, a las claras, acusan que el autor de él es una pluma forastera» (Silva Castro 1966, 72). Rubén se defiende con mucha dignidad, reclamando la «consideración debida a los escritores extranjeros que, como yo, viven honradamente de su trabajo, sin ofender ni difamar reputación alguna».

No hubo más ataques, por lo menos de ese estilo; pero el poeta quedó escamado. Aprendió la lección. Para mayor presión, las diferencias políticas se complican con contiendas religiosas. Hacia pocos años, las leyes liberales que afectaban el poder de la Iglesia —registro civil, cementerios laicos, matrimonio civil— habían sido aprobadas en medio de ardentísimos debates parlamentarios y periodísticos. Esto hacía más tajantes las divisiones. Darío constata en 1889:

Así hay dos grupos principales completamente separados, el liberal y el conservador, cada cual con sus diarios, revistas y centros propios, al servicio de sus ideas y propósitos. Al partido católico, el conservador, el mejor organizado, pertenece el *Círculo Católico*, biblioteca, etc., y diarios como *El Estandarte Católico*, *El Independiente* y *La Unión* y una revista como la de *Artes y Letras*; el partido de las ideas modernas tiene el Club del Progreso, el Ateneo, la *Revista del Progreso* y gran parte de la bien mantenida prensa chilena (Silva Castro 1934, 285).

Hasta en el estilo y en las orientaciones estéticas influían estas divisiones. Cuenta Rubén:

Hay diferencias hasta en los estilos y tendencias. Los escritos conservadores, con brillantísimas excepciones, son apegados al formalismo clásico.

a la manera académica, al período castellano de los tiempos de oro, desenvuelto con elegancia convencional, y con apego a reglas y formas preestablecidas. [...] Los otros no. A modernas ideas, moderno estilo. Emplean el patrón francés, la brillante vitola parisiense, con galicismo y todo, en fondo y forma (*Loc. cit.*).

En un ambiente en donde ser afrancesado era ser liberal y defender el Siglo de Oro, conservador recalcitrante, era lógico que Rubén Darío adoptara una política de cautela. Américo Castro habla de un Cervantes «hábil hipócrita», que «ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afectan a la religión y a la moral oficiales». No afirmaríamos tanto sobre Rubén en Chile. Después de todo, la política y la religión, por esas calendas, no llevaban a la hoguera, a quienes disientían. En cambio, bien podían traer el desempleo, la expulsión violenta y otras desconsideraciones no menos enojosas, a que los poderosos someten a quien no se ciñe a sus dictámenes.

Si Rubén no fue hipócrita, sí fue cauteloso. De una cautelosa ironía. Se bandea en mares pestuosos. Publica en periódicos liberales, pero también en órganos conservadores. Todos lo acogen, porque aprecian su talento. Esta actitud de cautela explicaría, en parte, su tradicionalismo revolucionario, que le ha sido reparado por los críticos. Quiere renovar el idioma, pero en la línea de los clásicos: «*Pocos dan —para producir la chispa— con el tesoro escondido de los clásicos*», afirma en un escrito de abril de 1888. Difícil tarea se proponía, cuando, en el mismo artículo, recomendaba imitar el método de los franceses, para «*aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera*».

Por lo dicho, podemos pensar que algún grado de «violencia espiritual» ejerció en Chile el complejo de ideologías predominantes y de ideologías en lucha, sobre la ideología de Rubén, suficiente para suponer que su imaginación adquirió un sesgo de cautelosa ironía. ¿Autoriza eso a sostener que Darío asume en *Azul...* la ideología de la clase dominante, como piensan Blanco Aguinaga y F. Perus? No, si por ello se entiende defender el orden establecido. Al contrario, es perceptible en el libro, tras el juego de ambigüedades, una enseñanza. Defiende el derecho de los trabajadores (obreros, artistas) a trabajar y a vivir en condiciones humanas («El fardo», «El rey burgués», «El velo de la reina Mab», «El pájaro azul»). Critica el afán de lucro de una sociedad corrompida por el oro («La canción del oro»). Defiende, para la mujer, la libertad de amar («El rubí»), de educarse en condiciones armónicas y vitales («El palacio del sol»).

Lecturas apresuradas, «esprit de système» o influjo de críticas estereotipadas, sustraen de una lectura desprejuiciada, actual, del libro. Por lo demás, el propio Darío, en su comentario de 1913, contribuyó a perpetuar una interpretación que deja escapar aspectos estéticos e ideológicos relevantes en esta obra.

La ambigüedad y convergencia de actitudes contrapuestas, dificulta la interpretación. Por ejemplo, la compasión por los débiles balancea el dis-

tanciamiento (impasibilidad) irónico. No se trata, entonces, de una ironía romántica «pura», sino más bien del predominio de la que podría llamarse socrática, en el sentido que señala Ferrater Mora, de que revela el mundo, esta vez, para incitar a que se mejore una situación social pésima.

«Compromiso implícito» puede ser una expresión apropiada dentro del contexto de la actitud general de ironía cautelosa del autor. Se quiere cambiar condiciones sociales reprobables, pero no se dice a toda boca, aunque, por diversos medios, se remarca el mensaje ante el lector. Adquiere, por esto, el lector ficticio, y su correlato, el lector efectivo, una importancia grande, como polo que induce la orientación general de los relatos.

La ironía socrática se impone sobre la ironía romántica, sin erradicarla; la ambigüedad se neutraliza por señales y apelaciones que aclaran al lector cuál es la verdadera interpretación que ha de dar a los textos.

Ya Raúl Lida destacó en *Azul...* la técnica de apelación al lector ficticio y señaló la tendencia a construir los relatos como escenas teatrales, en las cuales el narrador «muestra», aclara dudas, se burla suavemente, bromea con sus lectores. Tanto el narrador como el lector ficticio desempeñan una función preeminente: constituyen dos polos estructurantes de los relatos. Se establece entre ellos casi un diálogo, que se superpone a los diálogos ostensibles entre los personajes ficticios, diálogo en que se trasmite, del narrador al lector, un mensaje persuasivo.

En esta estructura profunda de los cuentos —y de los cuadros y poemas— la parábola se convierte en instrumento básico de conformación. A caballo entre dos campos —lo racional analítico y lo estético imaginario— la parábola es un método de mostrar la esencia de lo real. Simplifica la confusa mezcla de cualidades de la realidad histórica cotidiana, la estiliza y la plantea en sus elementos esenciales, en un relato que demuestra con evidencia una verdad del mundo representado. Es factor de integración de elementos dispersos que unifica en un tema, conciliando, como dice Camus en sus *Carnets*, la «obra que describe con la obra que explica». En la parábola (como en la fábula y en el apólogo), predomina lo racional crítico, lo que contribuye a un efecto de distanciamiento en el lector. Recuérdese que fue procedimiento que Brecht favoreció dentro de su concepto del teatro didáctico, que demanda un distanciamiento crítico del espectador. Sin duda ese es el objetivo de emplear Rubén un modo de configuración parabólico en *Azul...*, sin desestimar que la parábola ha sido, por siglos, método de enmascarar el pensamiento para escabullir susceptibilidades de los poderosos.

En un juego dialéctico, que aleja al lector para que «vea» con claridad las cosas, y lo acerca para que se identifique con una lección moral, que tiene siempre un componente afectivo, la parábola es forma adaptable, que permite el uso simultáneo de otras técnicas de ironía.

Una de las más importantes es la trasposición, que consiste en trasladar un mensaje de una clave semiótica a otra. Darío alude varias veces (en

Historia de mis libros) a las trasposiciones musicales y pictóricas que ensayó en *Azul...* Junto a ellas, está el traslado parabólico de una historia de un conjunto a otro: los seres humanos se transforman en seres míticos (enanos, hadas, sirenas, faunos) o en animales. Este procedimiento ya ha sido destacado por la crítica, aunque sin prestar atención suficiente a la función irónica que cumple. Una de las características de la fábula es reflejar satíricamente el mundo humano. Recuérdese el cervantino «Coloquio de los perros» o, modernamente, las fábulas de Trilussa, que amargaron los días de algún dictador. Rubén convierte los personajes de «El rey burgués», que ya son caricaturas farsescas de correlatos humanos objetivos, en un nuevo conjunto, en el cual el rey se hace el sátiro sordo, uno de sus cortesanos (su asesor) es un burro y el poeta se trasmuta en Orfeo. De esta manera, construye sátiras de sátiras, variantes de un mismo esquema.

Otro tipo de trasposición crea un nuevo plano imaginario sobre la base de otro anterior, ya existente en el relato. En «La ninfa», centauros, hipocentauros, ninfas, sátiros y sirenas, que «han existido como las salamandras y el Ave Fénix», surgen en el cuento invocados por el obeso interlocutor (otra ironía) de Lesbia. El primer plano imaginario «causa» el segundo, de modo que los personajes que en aquel actúan, pasan al recientemente creado. Es lo que le ocurre al poeta, cuando asiste a la emergencia de la ninfa en aquella fuente. Procedimiento característico de Borges y Cortázar, induce al lector a la duda metafísica acerca de la estabilidad del mundo que lo rodea.

Es interesante estudiar la función de la disonancia en *Azul...* observada por primera vez por Valera, crítico clarividente. Variante de la antítesis, resulta de la presentación simultánea en el texto de dos planos, elementos o funciones incongruentes. En «El sátiro sordo», basado en el mito venerable de Orfeo, cuando lo rechaza el sátiro (el burgués), Orfeo no se suicida (no muere, como el poeta): se casa con Eurídice. En la tradición de quienes bromean irrespetuosamente con las deidades mitológicas, que se conoció ya en la antigüedad, floreció en el renacimiento y tiene un ejemplo preclaro en Daumier, Darío, con esta pirueta, busca desconcertar al lector, que, perplejo, no atina a orientarse.

Ya en otro lugar aludimos a la importancia de la parodia y del *pastiche* en *Azul...* que conecta en forma disonante un primer texto, a veces consagrado por la tradición, y un nuevo texto, el actual, que se ofrece a la lectura. En «El rey burgués» el texto ofrece dos tipos principales de discurso: el que se emplea para describir el ámbito en que vive el rey burgués y el correspondiente a la arenga del poeta. El primero, altisonante, rítmico, se apoya en los períodos de los discursos castelarianos y en los «cursus» de la prosa latina, para presentar una realidad, si no detestable, por lo menos incongruente: a un burgués, zafio y rastacuero, dueño de bienes artísticos que es incapaz de gozar. El discurso del poeta se apoya también en amplios períodos, que aluden claramente a la prosa que emplea Martí para

describir la poesía de Walt Withman. Paralelo al discurso ondulante y complejo de Martí, el discurso del poeta se simplifica en líneas esquemáticas, desprovisto de la sustancia, rica en ideas e intuiciones, que tiene la exposición martiana. Se ha estudiado el empleo de la parodia, y de la caricatura, en los escritores llamados modernistas, sin resaltar lo suficiente que en *Azul...* están los antecedentes de estos modos.

Otro procedimiento de ironía, según Escarpit, es el mecanismo de engeguamiento no compartido. Base del chiste, encuentra aplicación cimeira en la tragedia: el protagonista trágico, en la ebriedad del triunfo, del éxito, de la felicidad, olvida (desconoce) las fuerzas negativas del hado. Este engeguamiento trágico ocurre en dos fábulas. En «Estival», dos tigres se aman en la selva, inocentes de la amenaza del mal, personificado en el príncipe de Gales. En «Ananké» representa el mal el gavilán, que destroza a la paloma, cuando ésta, en éxtasis, lanza al aire su «Yo soy feliz!», ignorante del *fatum* adverso.

Azul... «simboliza el comienzo de mi primavera», dice Rubén Darío en 1913, confirmando la visión de libro optimista, pleno de alegría de vivir, que ha consagrado la crítica tradicional de esta obra. Resulta sorprendente, por eso, comprobar que en ella predomina la llamada ironía trágica (Frye 1973, 42). Frye distingue entre la ironía trágica organizada en torno al polo de lo inevitable, y otra, en torno a lo incongruente. En la primera, la catástrofe recae sobre el sujeto común y corriente, aunque nada haya hecho, por sólo participar de la condición humana, culpable desde su origen. El arquetipo de este héroe trágico es Adán. El otro polo irónico configura una tragedia que afecta al inocente, al desvalido, al bueno, cuyo arquetipo —siempre según Frye— es Cristo «la víctima perfectamente inocente excluida de la sociedad humana». En la literatura moderna, según el mismo autor, «los tipos contemporáneos de ironía trágica son el judío, el artista, el hombre común, y una especie de sombrío payaso al modo de Chaplin».

En *Azul...* el segundo tipo de héroe trágico es el predominante, sobre todo el artista, ya señalado por Frye. Darío agrega otros dos, y esto es novedoso tanto para el momento estético como para la etapa social que vive en Chile: el obrero y la mujer. Tomemos la historia del hijo del tío Lucas. Pobre, enfrenta esforzadamente la miseria, con suerte adversa; cargador, por último, en los muelles de Valparaíso, muere aplastado por un fardo. Héroe anónimo del trabajo (nunca nos da su nombre el narrador), muere como los guerreros de Homero, «echando sangre negra por la boca». El hado adverso es producto de un sistema social que parece incommovible, pero, adivinamos, puede cambiar. Entonces la suerte de los pobres cambiaría. «El rubí» es una especie de cuentro de hadas, de complejo significado. Entre sus rasgos, está la historia desgraciada de una mujer. Es hermosa: por serlo, la rapta un gnomo que la mantiene prisionera, desnuda, en una gruta. Sin poder olvidar a su amante humano, al intentar el escape, se desangra al cortarse sus carnes en los filudos vidrios de una grieta. Fue-

ra de connotaciones de indole psicoanalítica, el cuento evidencia (y en este caso, con impasibilidad irónica) la suerte de la mujer en la sociedad moderna, tema que Darío trata, reiteradas veces, en *Abrojos*, poemas de 1887. Es el mismo caso: inocente, sufre un destino aciago sólo por ser mujer, y hermosa. También aquí sentimos que su suerte pudo haber sido otra, de no vivir en una sociedad en la que todo es mercancía. El gnomo se nos ocurre pariente, en alguno de sus rasgos, del rey burgués.

La tragedia irónica es ineluctable sólo en apariencia. Cambiadas las circunstancias del vivir humano, será posible ahorrar dolor y miseria, ultraje, a los inocentes. Es como si hubiéramos llegado a un límite, tras el cual se hallan otras formas de acción, no puramente verbales. El narrador ficticio, en el marco de la impasibilidad irónica, cautelosa, no traspasa ese límite. Enigmática, ahí está la «cachaza» del poeta que, conmovido por el relato del tío Lucas, se aleja «haciendo filosofía». ¿Qué filosofía? —nos preguntamos. ¿Qué oculta esa cachaza, sino ironía crítica, la convicción de que se debe cambiar el sistema?

Esta ironía crítica de Rubén, ¿manifiesta su ansia de absoluto? Así piensan muchos críticos: «*La búsqueda de Darío es la búsqueda de la luz, la búsqueda del centro y del momento sagrado. Toda su obra es una oscilación y la unidad, el día y la noche, la experiencia de lo divino y la ausencia de la divinidad*» (Pasquet 1978, 13). Es probable. Aunque no se olvide que, si bien es cierto que el artista coloca como fuerza integradora el amor, lo hace en un paisaje tropical de lagos y volcanes, «allá lejos», separado de un ámbito social que cercena toda posibilidad de auténtica integración humana.

Ambiguo, oscilante, irónicamente cauteloso, este libro, hasta hoy, sigue suscitando reacciones críticas dispares y hasta contradictorias. Lo que indudablemente no podría seguirse sosteniendo es que sea una obra alienada, de evasión, que no corresponda a una real entidad estética. Por el contrario, Rubén Darío, en una etapa de crisis para una sociedad de Latinoamérica, supo interpretar las fuerzas sociales en juego y trasmutarlas en obra de arte conmovedora. Su imaginación creadora no evadió la realidad, se enfrentó a ella, en una relación dinámica que engendró formas originales de expresión. Eso hizo Rubén Darío, en el esfuerzo tenaz y febril, a veces apesurado, de sus veinte años. Sin marginarse en una actitud estetizante, asumió la voz de los débiles y desesperanzados. Oscuramente él sabía, y creó en consonancia con ella, esta verdad que expresa Sartre: «El escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio». A 100 años de publicado *Azul...* recordamos su lección inobjetable.

BIBLIOGRAFIA

BLANCO

Carlos Blanco Aguinaga, «La ideología de la clase dominante en la obra de Rubén Darío», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX (1980), 2, págs. 520-525.

DARIO 1939

Rubén Darío, *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile. I. Abrojos, Canto Epico, Rimmas, Azul...*. Edición crítica y notas de Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1939.

DARIO 1950

Rubén Darío, *Historia de mis libros. Obras completas, I*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, págs. 193-224.

ESCARPIT

Roberto Escarpit, *El humor*. Trad. de Delfín Leocadio Garasa, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

FELIU 1960

Guillermo Feliú Cruz, «La evolución política, económica y social de Chile», en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXVIII (1960), 119, págs. 45-85.

FRYE

Northrop Frye, *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton University Press, 1973.

HUGO 1959

Victor Hugo, *William Shakespeare*. Introducción y notas de José López y López. Madrid, Aguilar, 1959.

LUKACS 1975

Georg Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona-Buenos Aires-México, Grijalbo, 1975.

PASQUET 1970

Martine Pasquet, *Rubén Darío et la littérature française: Approche d'une conscience mytique; suivi de traductions et de documents inédits en France*. Paris, 1970. (Tesis de tercer grado, Sorbona).

PERUS

Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina, México, siglo XXI*, 1976.

RAMA 1970

Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

SILVA CASTRO 1934

Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1934.

SILVA CASTRO 1966

Raúl Silva Castro, *Rubén Darío a los veinte años*, 2.ª ed. corregida y aumentada. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1966.

TORRES-RIOSECO 1944

Arturo Torres-Rioseco, *Vida y poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, EMECE, 1944.

NOTA

El autor no logró consultar el trabajo de Howard Fraser, «Irony in the fantastic stories of Azul (Azure)», en *Latin American Literary Review*, 1 (1973): 37-41.

FIDEL COLOMA GONZÁLEZ
Escuela de Español.
Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
Managua (Nicaragua, C.A.)