

SECCIÓN DE ESTUDIANTES

Ignac Fock
Ljubljana

AZUL – CON TRES PUNTOS SUSPENSIVOS O SIN ELLOS: DARÍO Y MALLARMÉ

*Vous savez, sur ce chapitre des influences
qu'a pu subir un écrivain, on ne dit généralement
que des sottises. Lui-même n'est guère fixé.*
(Hervé Bazin)

1. Introducción

Existe una palabra que, hablando sobre ciertas semejanzas entre las obras o percepciones de un tema de dos o más autores, cabe siempre en el contexto: un «passepartout» con el cual puede mostrarse muy claramente una relación o una conexión pero que también se utiliza a veces de una manera bastante superficial e ingenua. Se trata de un término de gran utilidad que puede designar versos que coinciden, ideas que surgen del mismo modo en obras distintas, símbolos que reaparecen y temas que se elaboran desde un punto de vista común: *influencia*. Sin embargo, solamente conocer o reconocerla no sirve para mucho si no podemos determinar ciertos rasgos de quien la produce y de quien la recibe, es decir, las circunstancias que nos permitirán el análisis, las ideas convergentes con las que argumentaremos lo más legítimamente cualquier semejanza y, lo que a lo mejor no parece muy importante o da la impresión, inclusive, de todo lo contrario, las divergencias que surgen en un cierto punto del desarrollo de la idea que viene madurando bajo la influencia que investigamos y, que al fin y al cabo, se aleja de ella – sea por haberla superado sea por haber descubierto un camino paralelo con cuyo concepto temporal o espacial el autor puede identificarse mejor.

En este artículo trataremos de exponer la influencia (con todas las «subcategorías» que acabamos de mencionar) que Stéphane Mallarmé, poeta francés, parnasiano, simbolista y uno de los poetas malditos, con su poema *L'Azur*¹ y también con su concepción general del omnipresente «azul» en sus obras, ejerció sobre el poeta nicaragüense que llevó la voz del Modernismo de la América Latina a España, Rubén Darío. Éste publicó en Chile (Valparaíso) en 1888 su libro más conocido, *Azul...*, que significó un gran paso para el Modernismo hispánico.

¹ Nos concentraremos en varias obras de Mallarmé y Darío donde la influencia del primero es evidente, teniendo sobre todo en cuenta el poema mencionado como fuente principal del que Darío sacó los inicios de su concepción de lo «azul» como el título de su libro – siendo éste nuestra única referencia de sus obras, ya que nuestra intención, como lo ilustra el título, es investigar la relación entre los dos poetas a base de lo «azul» que, desde este punto de vista, tomará un papel doble.

2. Historia de mis libros: «Azul...»²

2.1. La escuela salvadoreña y la influencia Darío – España

Hablando del mundo español e hispanoamericano, la voz del Modernismo y del Parnasianismo francés se extendía por un camino muy especial que todavía pasa por un fenómeno sin par en la literatura española hasta aquella época. Su parada final fue España donde aceptaron e interiorizaron las ideas de la moderna estética hasta llegar a incluso proclamar a Darío «dios modernista». No obstante, si retrocedemos un poco, constatamos que este desarrollo literario seguía de un modo bastante lógico el transcurso del pensamiento de aquel entonces.

El responsable de los primeros contactos del mundo hispanohablante con lo que pasaba en la capital francesa fue el salvadoreño Francisco Gavidia, profesor y autor reconocido y muy respetado en su país, que practicó todo los géneros literarios. Apasionado por la literatura tanto romántica como simbolista francesa³, descubrió e investigó sus características y por casualidad entró en contacto con un Rubén Darío aún adolescente pero con un sentido de estética muy desarrollado, que ya a los trece años había conseguido ser nombrado poeta precoz y niño prodigio: su «innata capacidad y avidez de cultura» le permitieron absorber desde muy temprano grandes cantidades de conocimientos sobre literatura, arte y también sobre los asuntos actuales de aquel entonces; colaboraba con varios periódicos e incluso había llegado a ser profesor de enseñanza secundaria a pesar de sus quince años.

Fue justamente en San Salvador donde Rubén Darío inició sus contactos con la literatura francesa. Gavidia lo introdujo en este ámbito literario desconocido y entre otras cosas le enseñó el verso alejandrino⁴, verso que unos años más tarde será redescubierto en España gracias a Darío.

Los primeros viajes del autor de *Azul...* a Europa se realizaron por razones políticas y periodísticas, así que siempre obtuvo la oportunidad de moverse en el ámbito de los intelectuales con un cierto renombre – el porqué de la celebridad e influencia que tuvo sobre todo en España. Sus amigos y conocidos (Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Baroja, Azorín, Valle-Inclán y muchos otros) dispersaron esta influencia a través de sus obras literarias (cada cual a su manera; algunos, como por ejemplo Jiménez, sin embargo se alejaron de ella bastante pronto). En París, donde durante cinco años trabajó como cónsul de Nicaragua, Darío conoció también a Antonio Machado.

² Es el título del prólogo que Rubén Darío escribió a su libro *Azul...* donde narra, de una manera poética, con una patética ligera, su vida y sus inicios en la poesía.

³ No menos interesante es el «panorama» de la literatura francesa del siglo XIX que Juan Valera menciona en una de sus dos cartas abiertas a Rubén Darío (ambas de un gran relieve para la recepción y crítica posteriores) que se publicaron en el diario madrileño *El Imparcial* el 22 de octubre de 1888, poco después de haber sido imprimida la primera edición de *Azul...* en Valparaíso el 30 de julio del mismo año. «Leídas las ciento treinta y dos páginas de *Azul...*, lo primero que se nota es que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d'Aurevilly, Catulo Mendés, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos» (Valera, octubre 1888).

⁴ Rubén Darío utilizará el alejandrino clásico en *Azul...* El verso será de base heroica pura (o plena), teniendo acentuadas las sílabas 2, (4) y 6 de cada hemistiquio. No obstante, en cuanto al alejandrino, detectamos dos cosas importantes: primero, que se difumina hasta un cierto punto la frontera entre los dos hemistiquios, sea acabándose el primero en sílaba átona sea por una palabra haciendo puente entre los dos. Segundo, que los versos tienen siempre ritmo par «y sólo aceptan acento en 3 cuando es extrarrítmico (y en sus palabras tiene perfume, alma, color: 4.6+2.3.6)» (Varela Merino, 2005: 231). El alejandrino «a la francesa» (acentos en 3.6.10.13) será introducido en *Prosas profanas*.

2.2. El Romanticismo. Hugo. ¿Haber aprendido francés para mejor leer a Mallarmé?⁵

«Rubén Darío tuvo una herencia cultural básicamente española, como era de recibo en los países más provincianos del continente», comprueba Mainer (Mainer, 1980: 147); sin embargo iba profundizando sus conocimientos sobre el Romanticismo mundial leyendo a Poe⁶ y a Hugo, cuya presencia se nota en algunos motivos en la poesía y prosa dariana: el bosque sagrado, los juegos con colores y matices de lo claro y de lo oscuro etcétera. Presentaremos aquí dos ejemplos que mostrarán claramente que esa misma doctrina que a través de Mallarmé vino hacia Darío estaba ya arraigada en pleno romanticismo.

1. En la parte de *Azul...* que lleva el subtítulo *En Chile*, aparecen, bajo números romanos, cortos textos de prosa lírica. El número III. – *Paisaje* representa la unión de colores, de lo vivo, de lo inquieto y lo misterioso en la naturaleza. Darío rompe por un momento su relato con una exclamación que se está ofreciendo ya durante todo el texto:

Bajo los sauces agobiados ramoneaban sacudiendo sus testas filosóficas – ¡oh, gran maestro Hugo! – unos asnos, y cerca de ellos un buey gordo, con sus grandes ojos melancólicos y pensativos donde ruedan miradas y ternuras de éxtasis supremos y desconocidos, mascaba despacio y con cierta pereza la postura. Sobre todo flotaba un vaho cálido y el grato olor campestre de las hierbas chafadas. Véase en lo profundo un trozo de azul. (Darío, 1999: 128)

2. Una de las asociaciones que aparecen en el libro es, por ejemplo, la del bien conocido misterio fantástico de Hugo que Darío irá convirtiendo en «ideal», del mismo modo que Mallarmé. En el último cuento de *En Chile*, XII. – *Ideal*, se encuentra una alusión a la poesía hugolesca con motivos ya poco ocultos, y ajustados al nuevo arte: «Y luego, un torre de márfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar...»; «Y yo, el pobre pintor de la Naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, » (Darío, 1999: 139). Con la segunda aparece, por muy momentánea y ligera que sea, cierta semejanza con el poema de Hugo dedicado al pintor alemán renacentista, Albert Dürer.⁷

No deja de llamar la atención el hecho de que un gran número de autores franceses estuviera preocupado por la herencia poética de Víctor Hugo, hasta el punto de desarrollar hacia él una actitud poco más o menos edípica. El miedo de no poder alcanzar su maestría dio motivo a la negación total de la importancia de su trabajo intelectual y artístico, de su *génie*, tanto como al rechazo de sus tendencias en general y de supuestos paralelismos entre ellos y el gran poeta romántico. El autor de *Pepita Jiménez*, en aquel tiempo luchando por un lado para que prevaleciera el Realismo y que se rehusara las exigencias extremistas de los Naturalistas en la literatura, y por otro lado enfrentándose ya con una corriente literaria completamente en desacuerdo con los objetivos que él defendía (el Modernismo), constató la posibilidad del mismo problema en la conexión Darío – Hugo, probablemente debido al título:

⁵ La frase, aunque Darío jamás la pronunció, es un paralelismo legítimo a la relación Mallarmé con el inglés. Véase, en los párrafos siguientes, lo que dijo Mallarmé a propósito del inglés y de Poe.

⁶ Véase las influencias de E. A. Poe sobre Mallarmé en los párrafos siguientes.

⁷ Víctor Hugo, *A Albert Dürer*, publicado en *Voix intérieures*, 1837. *Le panpsychisme hugolien*, es decir: todo vive, todo está pleno de ánimas.

[...] Yo sospeché que era usted un Víctor Huguito, y estuve más de una semana sin leer el libro de usted. No bien lo he leído, he formado muy diferente concepto. [...] Si el libro, impreso en Valparaíso en este año de 1888, no estuviere en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita (Valera, octubre 1888).

Fue por la literatura por lo que Rubén Darío comenzó a aprender el francés. Primero, tal vez, por Hugo (del artículo *Historia de mis libros: «Azul...»*:⁸ «...mi espíritu adolescente había explorado la inmensa selva de Víctor Hugo y había contemplado su océano divino, en donde todo se contiene.» (Darío, 1999: 47)) y después, por Baudelaire, Verlaine y, sobre todo, por Mallarmé. *Les fleurs* fue el primer poema de este poeta que se tradujo en español, y fue traducido por Rubén Darío.

3. Mallarmé

3.1. El arte mallarmeano. «Ayant appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe.»⁹

Como profesor de inglés, Mallarmé naturalmente consagró una extensa parte de su obra a esta lengua: desde sus obras de carácter pedagógico (*Les Mots anglais*, *Les Thèmes anglais*, etcétera) hasta varias traducciones e investigaciones sobre autores como Whistler, Tennyson, Shakespeare y, sobre todo, Edgar Allan Poe.

Es interesante cómo las influencias, cuanto más lejos se encuentra el que las ejerce, menos se pierde su intensidad. Darío en el otro lado del Atlántico admiraba a los franceses, Mallarmé, en Francia, a Poe que representó, junto con el período al que perteneció, una gran inspiración para él. El subtítulo aquí es una de sus frases (de su carta a Paul Verlaine, el 16 de noviembre de 1885) con la que mostró hasta qué medida respetaba al romántico americano, cuyo poema celeberrimo, *The Raven* (*Corbeau* en su traducción; *Cuervo*) también tradujo. Nos equivocariamos si redujésemos los intereses de Mallarmé meramente a la poesía de Poe, pero fue justamente éste el que dejó con su percepción del arte una fuerte impronta en la producción poética posterior del autor de *L'Azur*.

Parece que la única ambición de Mallarmé fue la de seguir el lema que había tomado de su «grand maître Edgar Poe», autor que tan profundamente admiró: «L'art est la reproduction de ce que les sens perçoivent dans la nature à travers le voile de l'âme. La simple imitation, si exacte qu'elle soit, de ce qui existe dans la nature, n'autorise personne à prendre le titre sacré d'artiste» (Walzer, 1973: 67).

La lealtad a esta doctrina representó para él una fuente poética de la que surgía todo lo que escribía; el sacerdocio del poeta y su único papel espiritual fue serle fiel. ¿A qué? Según sus obras, su vida y su omnipresente Ideal – a la Belleza.¹⁰ «La poésie est l'expression, par langa-

⁸ Darío escribió tres artículos que póstumamente se recogieron con el título *Historia de mis libros*. Son dichos artículos los que determinan, según él, su creación poética y muestran, según Pedraza Jiménez, «aunque haya que pasar [los] por el tamiz de la crítica, [...] gran interés para el estudioso» (Pedraza Jiménez, 1998: 225).

⁹ (Marchal, 1999: capítulo 1^o) «Haber aprendido el inglés simplemente para mejor leer a Poe.» Hay que añadir que la fuente citada no tiene ni páginas ni capítulos marcados. El libro está dividido en capítulos que llevan las letras del nombre y apellido de Stéphane Mallarmé. De ahí que en el artículo presente se cite manteniendo la misma estructura de la fuente.

¹⁰ Por lo que concierne a la ortografía de dos palabras clave en este texto – *belleza* e *ideal* – vamos a seguir esta doctrina: ya que lo esencial en la percepción de estos dos términos es, en el caso de los dos poetas tratados, la divergencia, transcribiremos con mayúscula los dos vocablos en cuanto éstos se refieren a Mallarmé, y con minúscula si se trata de una denominación general o de la de Darío, que ya es posterior y más amplia por su sentido. Además podemos constatar que en sus textos Mallarmé (como igualmente Hugo, véase la nota n° 11) solía escribir *Beauté* e *Idéal* siempre con mayúscula, y que todos los críticos y teóricos literarios después lo tuvieron en cuenta.

ge humain ramen     son rythme essentiel, du sens myst rieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre s jour et constitue la seule t che spirituelle.» (Walzer, 1973: 67)

3.2. La obsesión – la hantise

Esta palabra representa, junto al Ideal y al arte por sí mismo, el arte por el arte, tanto la base de toda la creación artística de Stéphane Mallarmé, como la cumbre de su fuerza poética. Su traducción legítima en español sería *obsesión*, *manía*, *idea fija* o incluso *miedo* o *psicosis* en ciertos contextos.

Una de las características principales del Modernismo fue el culto a la belleza; con Mallarmé, parnasiano, el culto se extendió hacia el Ideal¹¹ que buscó a lo largo de su vida y sus obras. Suponiendo que la poesía representase para él la única herramienta con la que pudiese alcanzar lo ideal, el culto recientemente mencionado iba acercándose mucho más a ella, y el Ideal tal cual significaba lo de más all : su religión. Sin embargo, fue, según él, el Ideal de la Belleza pura lo que le obsesionaba y a cuya búsqueda dedicó su vida, después de haber traspasado su crisis intelectual; lo que resumió con la frase siguiente «Après avoir trouvé le N ant, j'ai trouvé le Beau» (Mallarmé, 1989: 9), y un poco más tarde, ya madurada su creencia, concluyó: «J'ai fait une assez longue descente au N ant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté – et elle n'a qu'une expression parfaite, la Po sie.» (Mallarmé, 1989: 10). En el poema *L'Azur* la manía al Ideal se manifiesta por el color, o mejor dicho por la sustancia – lo azul – con la que todo empieza y todo termina. Por muy omnipresente que est , por mucha obsesión que lleve, queda inaccesible y lejano este Ideal: lo azul le está siguiendo por todas partes y toda huida es un sin sentido.

De l' ternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un d sert stérile de Douleurs.

[...]

O  fuir dans la révolte inutile et perverse ?

Je suis hant . L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! (Mallarmé, 1989: 59, 60)

Mallarmé cuidaba que su verso siempre reflejara color, música y riqueza de sensación; de la misma manera como en el caso de Darío, su gusto por lo sutil, refinado y también complicado fue desarrollado hasta un nivel superior – quizás la razón por la que su poesía se iba reconvirtiendo en una poesía más difícil y herm tica cuánto más maduraba. Su hermetismo se debe a tres motivos: primero, el refinamiento y concisión de su poesía, segundo, su concepción de la poesía como una lengua sagrada y, finalmente, el misterio poético. Lo primero, por el desprecio de lo ordinario y banal, lo segundo, por no dejar a los «profanos» acceder al templo sagrado que representaba su verso, y lo tercero, por su propia necesidad de conservar la poesía tal como él siempre la había visto: misteriosa y poco accesible. Mallarmé solía traducir en símbolos, conforme a su procedimiento poético de guardar la

¹¹ Para la respuesta a  hasta qué punto coinciden el Ideal y la Belleza? o  cu l de los dos es más profundo, más esencial? nos vamos a servir de una frase de *Utilit  du beau* de Victor Hugo: «Idéal et Beauté sont identiques; id al correspond   id e et beaut    forme» (Millet, 1993: 127). Al analizar desde este punto de vista los casos de Mallarmé y Darío, constatamos que la explicación es justa y precisa.

pulcritud y de no nombrar un objeto sino de tratar de hacer nacer en el lector la impresión y el deseo de la presencia de este objeto, o el vacío de su ausencia.

3.3. Los dos Mallarmés de Darío

Rubén Darío fue uno de los mayores admiradores del Maestro simbolista, como solía llamarse a Mallarmé en aquel entonces. Al morir éste, Darío publicó dos artículos de carácter necrológico en la prensa bonaerense: el más conocido que se titula *Stéphane Mallarmé* fue un homenaje al autor cuya presencia se nota en las obras del poeta nicara-güense; el otro le serviría de esbozo mas contiene lo esencial, lo teórico sobre la percepción del gran poeta francés, sobre su importancia y su valor artístico que sigue inmortal hasta hoy. Descubierta y comentada por primera vez por Alfonso García Morales, el texto de Darío es una combinación de dos ideas hábilmente tejidas: la de un *hommage* profundo y la de un descubrimiento y una revelación de la riqueza escondida en sus versos. Justamente aquí se puede ver lo que del arte mallarmeano Darío tomó por suyo, lo que admiró, lo que coincidió con él y su poesía.

Según lo comprueba García Morales, Darío solía servirse del poema *L'Azur* como del «emblema de la búsqueda de la Belleza absoluta» (García Morales, 2006: 42) y asimismo lo presentó en tanto como guía a través de la obsesiva obra mallarmeana, aludiendo a la vez a su propio *Azul...*: «La mediación sobre este hilo de Ariadna, doblemente útil entre el jaspe, oro marfil del laberinto: *Je suis hanté. L'AZUR! L'AZUR! L'AZUR! L'AZUR!*» (Darío en García Morales, 2006: 42).

3.3.1. El Mallarmé popular

«El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa» (Darío, 1898a) es aquel al que, según Darío, conoció la mayoría de sus contemporáneos; aunque no entendiesen sus obras, ni las leyesen por lo que expresaban: lo único que llegó a tener (le gustase o no) fue la popularidad. Con crítica y desdén, Darío analiza el retrato popular de su ídolo:

Es: ya un charlatán de las letras que fabrica pociones diabólicamente arcanas para empozoñar a la comadres rollizas de la alegría gala; ya un presuntuoso dalay-lama rodeado de bonzos hipnotizados que giran al impulso de la primera palabra oracular brotada de sus labios; o bien un embaucador malabarista que se divierte con su barraca decorada de logogrifos y saltos de caballo; o un teatrólogo coleccionista de monstruos dueño de un rebaño de terneros de cinco patas; [...] O un «cabotín» de talento, [...] O un tipo caricatural a la manera de obispo positivista o mago de cualquier color. O un loco. De ese Mallarmé descautizado están llenas las carnicerías de la crítica normal. [...] De éste se ha ocupado la curiosidad pasajera (sic) del público (Darío, 1898a).

A este lector o crítico mediocre le dió por leer a Mallarmé, absorbiendo con simplicidad lo que se esperaba de él: se une lo misterioso y lo culto, lo bello y lo irreal, incluso lo loco. Con todo, el conocimiento de la poesía, si es meramente superficial, también es superfluo. «La malignidad y la estupidez lamentan solamente que no se pueda agregar a la ignominia de la idea la ignominia moral» (Darío, 1898a).

3.3.2. Mallarmé, poeta sacerdotal

El otro es el artista único y sacerdotal que hoy deja esta vida en el silencio de su retiro de ermitaño de la Belleza pura. En el curso de la historia del pensamiento humano se ve

brillar la columna de oro de ese estilista. Su idea de una luz original, diamante parangón, gema en que ha sido grabado un signo mágico. Él consagró su existencia a su Sueño, en medio de la Babilonia del siglo más utilitario de todos los siglos. Todo el valor de un hombre de cristal que apareciese entre ejércitos que se batiesen a honda (Darío, 1898a).

No sólo autor sino también lector talentado y perfeccionista, Darío había encontrado ya al principio de su carrera en Mallarmé a un excelente artista, hombre que existió para escribir versos cuya belleza sirvió de contrapeso a lo útil y calculado que no cesaba de ser el lema de la época. Su arte se opuso a lo cotidiano de aquel entonces que carecía de cualquier color, música o armonía; sin embargo, se trataba de una oposición que no se dejó llevar por un lirismo liviano sino que formó su propia estética, la nueva, la que Darío contemplaba desde lejos, desde su país natal.

Como ya hemos advertido, una cosa en la que coincidieron los dos poetas fue aprender el inglés para mejor leer a Poe, aprender el francés para mejor leer a los simbolistas. Fue para descubrir la belleza pura, la que no se perdiese con la traducción.

Al leer los dos o tres párrafos que escribió Darío sobre su percepción de Mallarmé, podemos decir con suficientes argumentos que fue un visionario. Mallarmé se negó a lanzar un simple lirismo de la realidad, lo que lo distingue también de los poetas de su generación. Darío añade la calificación de «autor difícil»¹² que tomó probablemente de *La légende du Parnasse contemporain* donde Catulle Mendès¹³ inició también una especie de distinción entre dos Mallarmés («Dans ce poète il y a deux poètes: celui de jadis et celui d'aujourd'hui») (Mendès en García Morales, 2006: 49), pero le da un sentido completamente distinto:

La pasión sagrada por su ideal le rodeaba de una aureola misteriosa percibida por los espíritus refinados y nobles que comunicaban con él, Maestro bondadoso y sutil, sin autoritarismos de pontificado ni imperial corte huguesca. Ni la gloria ni la gloriola perturbaban su soberana quietud, a pesar de que esa misma quietud, el misterio de su obra, lo peregrino de su Visión, atraían miradas del pensamiento aristocrático del mundo. [...] La verdad es que se requiere, primero amar lo que se desea comprender, [...] después apurar el sentido evocatorio, ascender con fatiga a la cumbre maravillosa, [...] [que] se compensa con la conquista de luz nueva, lo penoso del esfuerzo (Darío, 1898a).

Acaba sintetizando –de acuerdo con el Ideal de su Maestro y con la visión suya– la Belleza perdurable y el perdurable Azul. «En la tumba de Mallarmé yo grabaría dos palabras resaltantes en uno de sus versos: *Pulchérie – Anastase*; esto es: Belleza y Resurrección!» (Darío, 1898a).

4. La comparación de los dos «azules»

Acabamos de ver un análisis de cómo los dos autores tratados venían acumulando y desarrollando sus ideas, motivos y concepciones del arte, de la poesía y de la vida bajo

¹² La admiración por Mallarmé no cesó de crecer con la publicación de *Azul...*, teniendo en cuenta los apodosos que se pueden encontrar en diferentes textos de Darío: «autor difícil mas admirable», «hermético por excelencia» llega a ser «sibilino lírico» y, al fin y al cabo, «Maestro».

¹³ Además, Darío dijo en su *Historia de mis libros*: «Fue Catulle Mendès mi verdadero iniciador, un Mendès traducido, pues mi francés todavía era precario» (Darío, 1999: 46).

varias influencias. Aparece un gran número de raíces comunes en cuanto a ideas, tendencias y objetivos artísticos. Ahora queda por comparar concretamente las partes que muestran las semejanzas mencionadas, las influencias y los lugares donde poco a poco surgirán las diferencias claves que hemos indicado en la introducción.

4.1. El sacerdocio del poeta

En su vida, Stéphane Mallarmé conoció un solo culto, el a la Belleza y a la Poesía; una sola religión, la del Ideal, del arte puro, de la Esencia de las cosas, opuesta a todas las apariencias contingentes. De ahí que el azul eterno, constituido por todas estas cosas, lo perseguiera y obsesionara: el sacerdocio por el cual había nacido. Su respuesta a la pregunta de Jules Huret sobre la evolución literaria fue «Les Parnassiens ont été, en effet, les absolus serviteurs du vers» (Marchal, 1999: capítulo *a*).

Rubén Darío asimismo vivió para ver el arte y la belleza por encima de todo, como lo muestran estos versos:

La nueva humanidad vese que aclama
tu divino poder en toda parte;
purifica su ser vívida llama;
tiene por sola religión el arte.

Este arte suyo fue, aunque lo negase, el arte de color azul (de lo que había hablado Hugo): «‘Escritores, el primer deber es dar a la humanidad todo el azul posible. Guerra a lo negro. ¡Azul! ¡Azul! ¡Azul!’ Eso era lo azul para Rubén Darío. Y así ejerció para bien de todos su pontificado, aquel pontífice de Apolo.» (Capedevila, 1946: 134) Cuando expuso con tanta confianza la poesía como sacerdocio, ¿habría sabido lo que Hugo escribió en una carta a Baudelaire: «Je n’ai jamais dit: l’Art pour l’Art; j’ai toujours dit: l’Art pour le Progrès» (Millet, 1993: 124)?

Nos hace pensar, en el cuento ya citado que habla sobre Hugo, *El Ideal*, que su idealización alcanza incluso un sentimiento superior; siendo éste, en el supuesto de que pro venga del Romanticismo el amor y la libertad inclusive. «[...] pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul.» (Darío, 1999: 139) El culto a la belleza que debería reflejarse por todas partes, con esta frase se convierte en una belleza muy concreta, la hermosura de una mujer y el amor – amar a una mujer por su belleza pura. Por cierto, es justamente con esta idea con la que Darío concluye su *Historia de mis libros*: «Azul...»: «[Azul...] Es una obra, que contiene la flor de mi juventud, que exterioriza la íntima poesía de las primeras ilusiones y está impregnada de amor al arte y de amor al amor» (Darío, 1999: 54).

4.2. Azul «claro» y azul «oscuro» del firmamento

Puesto que se trata de una poesía muy ilustrativa que implica colores e imágenes, vamos a empezar por el primer cuento de *Azul...*, *El rey burgués*, que Darío llamó «Cuento alegre» y lo compuso «así como para distraer las brumosas y grises melancolías» (Darío, 1999: 58); comienza y termina con la misma frase evocando la impresión frente al cielo – ¿azul? «¡Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. [...] ¡Oh, mi amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumosas y grises melancolías...» Será

aquí el único fragmento donde el azul dariano por su claridad (o mejor dicho por su oscuridad) se une con la de Mallarmé (véase la estrofa de *L'Azur* en los párrafos siguientes).

Darío dijo que azul para él era el color celestial, helénico, el color del ensueño, del arte, del océano. Lo adoró, parece que no fue por coincidencia que aparecieron los versos siguientes en su poema *Anagke* (*Necesidad* en griego):

¡Oh inmenso azul! Yo te amo. [...]
porque siendo el palacio de la aurora,
también eres el techo de mi nido.
¡Oh inmenso azul! Yo adoro
tus celajes risueños,
y esa niebla sutil de polvo de oro
donde van los perfumes y los sueños.
Amo los velos tenues, vagorosos,
de las flotantes brumas,
donde tiendo a los aires cariñosos
el sedeo abanico de mis plumas. (Darío, 1999: 177–178)

Aspira a lo azul que sigue estando por encima, a pesar de que el poema entero está más o menos aislado, nacido debido a un momento de desengaño (lo que él mismo admite: «*Anagke* es una poesía aislada y que no se compecede con mi fondo cristiano.» (Darío, 1999: 52).

El azul del cielo, no obstante, con su inmensidad y sus cambios dramáticos, es una de las pesadas realidades que le obsesionan a Mallarmé, cuyo azul, desde este punto de vista, es un azul oscuro, teniendo en cuenta que su lucha con el azul se sitúa en un plano enteramente simbólico. La lucha en la que nunca llegará a ser otro que «poète impuissant». «Dans la troisième strophe, je suis forcé comme l'homme qui voit son voeu acharné.» (Mallarmé en Walzer, 1973: 69)

Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux! (Mallarmé, 1989: 59)

Otra explicación de que Mallarmé está encerrado en lo azul del cielo es la que surgió con su soneto *Renouveau*, donde incide sobre el ciclo perpetuo del florecimiento que la claridad azuleja de la cúpula del cielo anuncia y pronostica cada año en primavera. Es interesante que a esta misma cúpula huirá Darío con su «pájaro azul».

4.3. Salida y escape de lo azul

La intensidad de lo omnipresente azul en la obra de Mallarmé llega a su grado máximo en el poema *L'Azur*. Mallarmé supo hacer la presencia de lo azul muy real, intensa y obsesiva; tan real que él mismo terminó admitiendo que estaba vencido. «En vain! L'Azur triomphe, et je l'entends qui chante / Dans les cloches. [...]» (Mallarmé, 1989: 59). La victoria del Ideal, de lo azul, por lo que está representado, aparece tanto a nivel espiritual como material. La ilustra incluso con colores: el color del sol muriéndose en el horizonte da paso a lo azul («Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!») (Mallarmé, 1989: 59). Construye una antítesis muy sensible en la penúltima estrofa: «[...] Mon âme,

il se fait voix pour plus / Nous faire peur avec sa victoire méchante, / Et du métal sort en bleus angélus!» (Mallarmé, 1989: 59), donde *salir* puede significar tanto lo concreto, la materia o incluso su propia vida, como la poesía, lo azul y su espíritu. La sonoridad que entra en el texto con las *campanas* va desarrollándose hasta la exclamación final donde la situación se revela sin ambigüedad cualquiera: no hay salida.

En este punto del desarrollo de la simbología de lo azul aparece, sin embargo, una gran divergencia entre los dos poetas.¹⁴ El más representativo es el cuento *El pájaro azul* que está situado (como no) en el París eterno de los bohemios y artistas. Habla de Garcín, pobre bohemio, que siempre está triste; una tristeza argumentada así: «Camaradas: habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro; por consiguiente... [...] Sí; dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere libertad...» (Darío, 1999: 110).

Es el pájaro azul encarcelado en la jaula el poeta al que obsesiona la belleza. Como le obsesionaba a Mallarmé que no sabía huir. El azul dariano cada vez más se une con lo amoroso, sigue hacia no sólo la belleza del arte sino también hacia la belleza pura del amor puro. Leyendo este cuento uno sentirá que, al contrario de Mallarmé que se dió por vencido, Darío se abre a lo azul con una nueva percepción: primero con un matiz de lo positivo, después como si se convirtiese la obsesión anterior en una salvación. Surge de nuevo por todas partes, en el cuento mencionado: Garcín (¿podría ser el alter ego del poeta?) con la nueva primavera recién llegada, con la belleza que reaparece, añade a sus versos: «La ley del tiempo. El epílogo se debe titular así: *De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul.*» (Darío, 1999: 113). Y al morir Garcín leen sus amigos los últimos versos que cantarán de su vida y mostrarán que ha encontrado su propio ideal, su propia belleza y su reconciliación con lo azul –muy diferente de su Maestro francés– «*Hoy, en plena primavera, dejo abierta la puerta de la jaula del pájaro azul.*» (Darío, 1999: 114).

Acaba del mismo modo *La muerte de la emperatriz de la China*, otro cuento, en el que también aparece el tema amoroso: «Y cuando comenzó la ardiente reconciliación de los labios, en el saloncito azul, todo lleno de regocijo, el mirlo, en su jaula, se moría de risa.» (Darío, 1999: 149). Aun buscándolo o no, siempre reaparece algún paralelismo intratextual en *Azul...*, justamente como reaparece lo azul que ya de por sí es el hilo conductor de la obra.

5. Conclusión: azul con tres puntos suspensivos o sin ellos

Es muy relevante el hecho de que se trata de una obra bastante temprana de Darío, quien perdería su confianza en su propio azul recién encontrado –¿serían el alcohol, la tristeza y el alejamiento en la última etapa de su vida un problema debido al descubrimiento precoz del sentido de su vida? Darío había sido un niño poeta e intelectual cuya precocidad siempre había extrañado al público tanto como a sus amigos.

En cualquier caso queda claro que lo azul mallarmeano y lo azul dariano provienen de la misma fuente, de la misma base, de la misma idea central: el ideal, la belleza pura, encontrarlos, vivirlos y servirles con su arte. Pero Mallarmé jamás pudo huir del Ideal

¹⁴ Juan Valera, que es el crítico más activo y prolífico en la recepción de *Azul...*, comenta de la forma siguiente lo esencial de la divergencia mencionada: «De todos modos, con la superior riqueza y con la mayor variedad de elementos, saldría de su cerebro de usted algo menos exclusivo y con más altos, puros y serenos ideales; algo más azul que el azul de su libro de usted» (Valera, octubre 1888).

que se arraigó en su mente y en su concepción no sólo del arte sino de su propia vida. Es el azul intenso, el azul como el cielo sobre París, el azul que permanece con todos los sentidos o sinsentidos que lleve en sí. Es el azul fuerte y perdurable cuya omnipresencia sobre todo le obsesiona.

Por lo contrario, el azul de Darío es un azul ligero, es aquél que palidece a veces como palidece la intensidad de su simbología. Por lo consiguiente deja abiertas ciertas posibilidades y ambigüedades que vienen con su colorido, su musicalidad. Como consecuencia de lo aquí expuesto anteriormente podemos afirmar que el arte dariano no es nada estricto sino que es fiel. Esta fidelidad no consiste en seguir las reglas formales; es más bien la fidelidad a la belleza. A pesar de estar constantemente en búsqueda de lo bello, no le obsesiona la forma tal cual; las palabras, por muy refinadas que sean, siguen en gran parte la musicalidad y no se utilizan por el hecho de caber bien en un modelo modernista de lo lindo, lo pulcro y lo ideal. No es el azul *del que* se escapa sino el azul *al que* se escapa.

Será que el azul hispánico, el Modernismo hispánico, el Simbolismo hispánico no forman una imitación superficial bajo ciertas influencias obvias y esperadas, éstas a menudo de origen francés. Se trata de una adaptación hábil y necesaria para poder llegar a la mente española y para lograr la entrada de la nueva estética en el ámbito cultural e intelectual español e hispanoamericano de aquel entonces. Y al fin y al cabo, una adaptación al autor mismo, a su personalidad y a su propia concepción; puesto que fue él quien puso los tres puntos suspensivos detrás de esta palabra, de este símbolo universal: azul.

Terminaremos con una cita de Juan Valera, cuyas discusiones sobre la recepción del libro contribuyeron en gran parte al entendimiento no sólo de la obra tal cual sino también del Modernismo en general. Es a lo mejor un poco exagerada pero demuestra bien la esencia del arte dariano y destaca la personalidad propia del autor, sometido a todas las influencias presentadas en este artículo:

Usted es usted; con gran fondo de originalidad, y de originalidad muy extraña. [...] Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia.¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- Arlette, M. (1993): *Littérature française du XIXe siècle*. París: PUF.
- Brown, G. G. (2002): *Historia de la literatura española, 6/1: El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- Capdevila, A. (1946): *Rubén Darío. Un bardo rei*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Darío, R. ([1888] 1999): *Azul...* Barcelona: Edicomunicación.
- Darío, R. (1898a): «Mallarmé. Notas para un ensayo futuro». En: *El Sol del Domingo*. Buenos Aires, el 18 de septiembre de 1898, n° 3, 1.
- Darío, R. (1898b): «Stéphane Mallarmé». En: *El Mercurio de América*. Buenos Aires, octubre 1898, vol. 1, 161–166.

¹⁵ Juan Valera en El Imparcial de Madrid, el 22 de octubre de 1888.

- García Morales, A. (2006): «Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'». En: *Anales de literatura Hispanoamericana*, 35, 31–35.
- Mainer, J. C. (1980): *Historia y crítica literaria española. 6: Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- Mainer, J. C. (1994): *Historia y crítica literaria española, 6/1: Modernismo y 98*. Barcelona: Crítica.
- Mallarmé, S. (1989): *Poésies*. Lloyd James Austin (ed.). París: Flammarion.
- Marchal, B. (1999): *Stéphane Mallarmé*. París: ADPF.
- Millet, C. (1993): *L'esthétique romantique en France, Une anthologie*. París: Pocket, Coll. Agora.
- Pedraza Jiménez, F. B. (1998): *Manual de literatura hispanoamericana, III: Modernismo*. Pamplona: Cénlit.
- Petit, K. (1960): *Le dictionnaire des citations du monde entier*. Verviers: Gérard & Co.
- Valera, J. (1888): «Azul... A don Rubén Darío, I» En: *El Imparcial*. Madrid, el 22 de octubre de 1888. En: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/vlr/12260067559008288532624/p0000002.htm#I_10_ (9. 10. 2008).
- Varela Merino, E.; Moño Sánchez, P.; Jauralde Pou, P. (2005): *Manual de Métrica Española*. Madrid: Castalia.
- Walzer, P. (1973): *Mallarmé*. París: Seghers.

MODRO – S TREMI PIKAMI ALI BREZ NJIH: DARÍO IN MALLARMÉ

Članek analizira in primerja dva različna, a med seboj tesno povezana koncepta simbolike »modrega«. Gre za pesniško zbirko *Azul...* nikaragovskega pesnika Rubéna Daría in za pesem *L'Azur* francoskega simbolista, enega od t.i. »prekletih pesnikov«, Stéphana Mallarméja. Četudi je vpliv slednjega na Rubéna Daría, s katerim je modernizem prišel v Španijo in se nato kot odpor proti utilitarizmu ter pozitivizmu predhodnega obdobja razširil med španskimi avtorji, očiten in razdelan tudi v pričujočem prispevku, avtor poudarja, da je ključni moment v povezavi med omenjenima pesnikoma prav točka razhajanja med njima. Vključeni so tudi pomembni vplivi romantičnih avtorjev (Victor Hugo, Edgar Allan Poe) in njihovega dožemanja lepega ter umetnosti (larpurlartizem), ki se, kot je razvidno iz določenih odlomkov in lastnih študij obravnavanih pesnikov o svojih predhodnikih, odražajo v njunem nadaljnjem literarnem ustvarjanju.

Kot simbol razhajanja v percepciji simbola »modrega« v delih Daría ter Mallarméja avtor uporabi tripičje, ki ga je Rubén Darío dodal naslovu svoje pesniške zbirke in ki ne označuje obsedenosti z idealom ali preganjanja (*hantise*), temveč možnost pobega oz. zatekanja k poeziji ali širše, k umetnosti.

RESEÑAS

CABRAL MARTINS, Fernando (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho; 959 pp.

Fernando Pessoa es, sin duda alguna, uno de los mayores poetas portugueses y europeos. En noviembre 2008 fue publicado un extenso libro, una especie de enciclopedia, intitulado *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins, profesor de literatura y cultura portuguesas en la universidad lisboeta *Universidade Nova de Lisboa*, traductor y ensayista, editor de antologías literarias y autor de estudios sobre los modernistas portugueses, en especial sobre Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro y Almada Negreiros, es el editor y uno de los autores de esta obra.

La publicación del libro coincidió con el congreso internacional sobre Fernando Pessoa que se celebró en Lisboa con ocasión del 120 aniversario de su nacimiento. En la presentación de esta obra monumental, el 25 de noviembre de 2008 en Lisboa, se destacó la importancia del libro como obra fundamental para todos los investigadores de Pessoa y del modernismo portugués. La obra no es ni un diccionario monolingüe ni una enciclopedia propiamente dicha; es un diccionario de investigación, un trabajo que refleja el conocimiento actual de Fernando Pessoa y la época en la que vivió. Se trata de un conjunto de informaciones y datos que en este momento tenemos a disposición, ya que las investigaciones sobre la obra y la vida de Fernando Pessoa continúan; muchos aspectos siguen sin ser aclarados así que las próximas ediciones del libro serán probablemente ampliadas. Según la opinión de uno de los autores, el libro es una especie de *Libro de desasosiego*, un trabajo compuesto de fragmentos.

El editor Cabral Martins dice, en la introducción al libro, que el objetivo del diccionario es reunir en un libro todos los conocimientos y hallazgos actuales sobre Fernando Pessoa, su obra y el modernismo portugués. Los artículos (con la firma del autor correspondiente y la bibliografía al final) están clasificados por orden alfabético del tema tratado. El libro consta de más de 600 artículos de extensión variada que tratan temas y conceptos muy diversos pero siempre relacionados con la poesía, el teatro, la filosofía, el tiempo y el espacio de Fernando Pessoa. Ochenta expertos e investigadores del modernismo portugués y de la vida y obra de Pessoa, provenientes de diferentes universidades portuguesas, brasileñas y de algunos otros países de Europa son los autores de dichos artículos. Los escritos se distinguen también por el estilo y el enfoque dado al tema tratado. Cada artículo es una unidad particular que se relaciona con las demás partes en un todo homogéneo. En ese sentido el libro es, al mismo tiempo, un trabajo individual y colectivo. Cabral Martins es autor de numerosos artículos y coordinador de los trabajos de todos los demás autores, es como un director de orquesta responsable del diccionario.

Cabral Martins opina que, en el proceso de la creación del libro, lo más difícil fue decidir qué temas incluir. La selección de temas fue aún más difícil al considerar el hecho de que no está definido detalladamente lo que es el modernismo y cuándo se puede hablar de esta corriente artística. Al final fue tomada la decisión de abarcar el periodo entre 1912 y 1935 (desde la publicación del primer número de la revista *Orpheu* hasta la muerte del poeta) que en la literatura portuguesa los críticos definen como modernismo portugués. En 1915 Fernando Pessoa, junto con sus partidarios que venían reuniéndose desde 1912, fundó la revista *Orpheu* y el movimiento estético postsimbolista conocido

como modernismo, el cual cambió profundamente la poesía portuguesa. Pessoa fue dirigente, inspirador y también crítico del grupo tal como lo sería años después André Breton para los surrealistas. La revista *Orpheu* tenía como misión defender y difundir los valores del modernismo. La sede del movimiento fue el famoso café *A Brasileira* en el barrio lisboeta de Chiado. Además de Pessoa los representantes más eminentes del movimiento modernista portugués fueron el poeta Sá Carneiro (1890–1916), el poeta y pintor José de Almada Negreiros (1893–1970), el pintor futurista Guilherme de Santa Rita (1889–1918) y muchos otros poetas (Luis de Montalvor, Ronald de Carvalho, Angelo de Lima, etc.), todos presentados en este diccionario enciclopédico.

El libro contiene numerosas fotografías de importantes personalidades de la época, diversos paisajes de Lisboa, cafés que frecuentaba Fernando Pessoa y muchas reproducciones de documentos, revistas, pinturas, etc. Es interesante que la obra no se limita únicamente a Portugal de los años 1912–1935 sino que trata de presentar una visión más amplia de la época, tanto en el marco europeo como en el mundial. El autor y editor de la obra, Cabral Martins, deseó introducir a Fernando Pessoa en un amplio contexto social, cultural, filosófico y científico mundial y europeo, por eso muchos artículos se dedican también a otros temas y personalidades como p. ej. a Rilke, Antonio Machado, Walt Whitman, Joyce, Yeats, Kafka, Wittgenstein, Nietzsche ..., que Fernando Pessoa conoció o cuyas obras leyó y estudió. Los artículos referentes a los conceptos de modernismo y modernidad, modernismo portugués, modernismo hispanoamericano y modernismo brasileño son muy extensos. El libro presta una gran atención no solamente a Fernando Pessoa, su obra, los lugares en los que vivió, los miembros de su familia y sus heterónimos (Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares ...) sino también a las personas, amigos, colegas que en algún sentido ejercieron influencia sobre su vida y obra.

El libro *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* es importante no solamente para los estudios de la literatura y cultura portuguesas sino, más ampliamente, para la ciencia literaria en general. En el libro se recogen numerosos e importantes materiales y datos sobre Fernando Pessoa y su tiempo lo que seguramente será de gran interés para los investigadores y conocedores de Pessoa y también para los aficionados de sus obras.

Jasmina Markič