

## EXPERIENCIA Y FILOSOFÍA EN RUBÉN DARÍO<sup>1</sup>

### *EXPERIENCE AND PHILOSOPHY IN RUBÉN DARÍO*

*Carlos Ossandón Buljevic*  
Universidad de Chile  
cob2002@hotmail.com

#### RESUMEN

El objetivo del presente artículo es precisar algunos rasgos de la *experiencia* dariana de *Azul ...*, procurando avanzar hacia unas dimensiones que en sentido amplio podemos calificar como filosóficas.

PALABRAS CLAVE: Experiencia, Filosofía, Rubén Darío.

#### ABSTRACT

The aim of this paper is to clarify some aspects of the dariana experience of *Azul ...*, trying to advance towards a few dimensions that can be broadly described as philosophical.

*KEY WORDS: Experience, Philosophy, Rubén Darío.*

*Recibido: 5/3/2011      Aceptado: 30/4/2011*

---

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte de la tercera etapa del proyecto FONDECYT N° 1085029.

Agradezco las generosas sugerencias de mis amigos el poeta Thomas Harris y el profesor Álvaro Cuadra.

“Yo tengo la percepción del filósofo que oyó la música de los astros”  
 Rubén Darío, “El velo de la reina Mab”  
*La Época*, Santiago de Chile, 2 de octubre de 1887.

## I

Todo indicaría que el título *Azul...* (1888) que finalmente Rubén Darío dio a su célebre compilación de cuentos, cuadros y poemas no se inspiró en la muchas veces repetida declaración de Victor Hugo: *L'art c'est l'azur*. Es lo que confiesa por lo demás el propio Darío en su *Historia de mis libros* (1909), aunque ello no termina por convencer a Raúl Silva Castro<sup>2</sup>. Usada como epígrafe en el primer prólogo de Eduardo de la Barra, Darío se apropia más adelante de esta declaración así como del modo como Juan Valera, el escritor español miembro de la Real Academia Española, había caracterizado no sin cierta aprensión su gesto poético: “lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin límites, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites” (Madrid, 22 de octubre, 1888). Tampoco hay ciertamente indicios que permitan sostener una conexión con Novalis, quien en su “novela de aprendizaje” (*Bildungsroman*) *Enrique de Ofterdingen* (1802) concibe el color “azul”, que se asocia a la Poesía y se encarna en una Flor, como un figura de alto simbolismo espiritual y formativo (Novalis 1992). Terciando en este debate, Iván A. Schulman, interesado en demostrar la precedencia martiana de este símbolo cromático, insinúa una posible recepción por esta vía<sup>3</sup>. Sin embargo, en concomitancia con la evidente influencia francesa en el conjunto del texto<sup>4</sup>, como con el valor que adquiere la dimensión simbólica, en lo tocante al origen de *azul* parecen más cercanos y eventualmente inspiradores aquellos juegos sinestésicos que ocupaban la atención de escritores franceses apreciados por Darío. En el breve texto “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes”, publicado el mismo año de *Azul...*, nuestro poeta defenderá las relaciones entre el “arte de la palabra” y otras artes y sensibilidades (la pintura, la luz y el color, por ejemplo). En estos juegos sinestésicos, en la integración entre los sentidos y las artes, lo que emerge

---

<sup>2</sup> Resulta “no poco peregrino –dice Silva Castro– que Darío niegue el conocimiento de la ‘frase huguesca’” (165), dada su cercanía con el prologoista del libro que sí la usa como diremos más arriba. Esto no aclara, sin embargo, por qué el nicaragüense –de haber conocido esta frase– tendría interés en ocultarlo.

<sup>3</sup> Junto con subrayar la importancia de Martí sobre Darío, dice Schulman: “José Martí, antes que ningún otro, descubrió las seducciones estéticas del azul, e incorporó este color a su léxico como constante estilística” (115).

<sup>4</sup> “La aplicación de su manera de adjetivar, ciertos modos sintácticos de su aristocracia verbal, al castellano”, reconoce Darío en *Historia de mis libros* (14).

es una visión estética y holística del mundo así como una percepción nueva, virginal, *impresionista*, pictórica, que va a contestar en la práctica –como destacaremos más adelante– la captación realista-positivista.

Si la genealogía del *azul* de Darío no es del todo nítida, sí es evidente –aunque situados en otro plano analítico– que los materiales que componen la célebre compilación se publican inicialmente en la *Revista de Artes y Letras*, en *La Libertad Electoral* y principalmente en el diario *La Época*, todos de Santiago de Chile. Junto a otros espacios de sociabilidad (las veladas de Pedro Balmaceda en el Palacio de La Moneda, el restaurante nocturno Gage, por ejemplo), este diario liberal permitirá el estreno en Chile, en 1887, el “año literario” de *La Época*, de la presente “sensibilidad” *modernista*, que como se sabe marca importantes diferencias o discontinuidades con otros posicionamientos, alejándose de la “sobriedad patriarcal” de Andrés Bello así como “del espíritu fáustico de Vicuña Mackenna intendente de Santiago”, aunque cercana “al final esteticista de Lastarria” (Vicuña 66 y 82). Son conocidos los nombres de los escritores jóvenes que se congregaron en *La Época*: Pedro Balmaceda, Alfredo Irarrázaval, Alberto Blest Bascuñán, Luis Orrego Luco, Jorge Huneeus y ciertamente Rubén Darío, entre otros. Durante 1887 aparecen en este diario títulos tales como “A Rosa”, “El rey Krupp”, “El fardo”, “El palacio del sol”, “Primaveral” o “El velo de la reina Mab” de Darío. En ese año se publica también su “Canto épico a las glorias de Chile” (*La Época* 1954, 9 octubre 1887), no reconocible en la nueva “sensibilidad”, premiado en el Certamen Varela y dedicado al presidente José Manuel Balmaceda, padre –dice Darío– “de uno de mis mejores amigos”. Son muy abundantes también en este diario las poesías de Alfredo Irarrázaval. Esta “primavera artística”, como la llama Darío, se reúne en la sala de redacción de *La Época* donde se discuten, según recuerda el poeta Narciso Tondreau, “las escuelas poéticas de París, los decadentes, los simbolistas, los parnasianos” (Darío *Historia* 44 y sgs. / Subercaseaux “La cultura” 47)<sup>5</sup>.

Simultáneamente, aparecen en las páginas de este diario narraciones de autores franceses tales como Alphonse Daudet (Darío lo destacará como inspirador del cuento “El rey burgués”) y Guy de Maupassant, traducciones de textos de Anatole France, Charles Dickens, ensayos y crónicas de José Martí (cfr. Benítez) y otros contemporáneos que, junto al desarrollo o modernización de los aspectos propiamente periodísticos (telegramas de la Agencia Havas y del cable submarino, noticias de Europa y América, etc.) constituyen también, al igual que las reuniones en la sala de redacción de *La Época*, parte importante del campo enunciativo y de articulación, no meramente suplementario, de la presente “sensibilidad” (cfr. Ossandón *El crepúsculo*).

---

<sup>5</sup> Sobre Rubén Darío y *La Época* ver Raúl Silva Castro (1930), Bernardo Subercaseaux (*Fin* 191- 208) y Ángel Rama (capítulo “La transformación chilena de Darío”).

Es éste, pues, el escenario más inmediato –el “hogar literario” se ha dicho– dentro del cual se va a fraguar el *Azul...* de Darío permitiendo su transmutación poética. Ampliando el espectro, digamos que es en Chile que hasta ese entonces no había producido, según Darío, “sino hombres de Estado y de jurisprudencia, gramáticos, historiadores, periodistas y, cuando más, rimadores tradicionales y académicos de directa descendencia peninsular” donde –hojeando años después melancólicamente en una mañana de primavera su “libro primigenio”– confiesa haber encontrado un “nuevo aire” para sus “ansiosos vuelos” y “una juventud llena de deseos de belleza y de nobles entusiasmos” (Darío *Historia* 14). En el contexto del “florecimiento intelectual” que se pudo apreciar en ciertos círculos en el período que precede a la llamada “Guerra del Pacífico” y que antecede el derrocamiento de Balmaceda en 1891, el poeta que llega a Valparaíso y al Santiago remodelado por Vicuña Mackenna vivirá una intensa experiencia de modernidad que, con sus expectativas y contradicciones, dejará más de una marca en el joven e impresionable nicaragüense (Suárez 16 y sgs.). Las diez exaltadas crónicas que Darío escribió sobre Sarah Bernhardt en su paso por Chile, esa “soberana absoluta del arte”, es sólo una pequeña muestra de los entusiasmos que generaron en él ciertas tendencias modernas, en particular en este caso la asociación que será cada vez más corriente entre el arte y ciertas formas de “representación personal” (cfr. Ossandón *La sociedad*).

El hecho que resaltemos la “experiencia chilena” de Darío no significa que su conocimiento de los nuevos autores franceses, como de la literatura clásica y moderna, no haya comenzado antes de esta experiencia. Se ha señalado que su temprana colaboración en la Biblioteca Nacional de Nicaragua lo pudo acercar a autores franceses recientes. Además, hay testimonios y escritos suyos que acreditan que su acervo literario era bastante amplio cuando muy joven llega a Chile, que no sólo conocía a Víctor Hugo como se le enrostró, sino también ya mostraba interés o citaba a Anacreonte, Virgilio, Horacio, Ovidio, Juvenal, Santa Teresa, Fray Luis de León, Campoamor, Shakespeare, Byron, Goethe, Heine; y que no era menor su pasión por las *Mil y una noches* y el *Nuevo Testamento* (Raúl Silva Castro *Rubén Darío a los veinte* 245 y sgs.)<sup>6</sup>.

Retomando la pesquisa sobre la procedencia de *azul*, si bien la declaración de Víctor Hugo citada más arriba es en principio descartable ya que, como decíamos, es el propio Darío quien reconoce no haberla conocido previamente, esto no significa que otros pasajes de la poesía huguesa no pudieron haber influido en la elección del

---

<sup>6</sup> Menciones a algunos de estos autores son fácilmente reconocibles en sus primeros poemas, anteriores a su arribo a Chile, siendo Darío prácticamente un adolescente. Además de los ya nombrados, hay que agregar a Miguel de Cervantes, Molière, José de Espronceda, Bécquer, Jorge Isaacs. Menciona también *El cantar de los cantares*. Y también a Homero, Sófocles, Cicerón, Núñez de Arce, Lamartine. Ver Rubén Darío, *Obras poéticas completas*.

título. Preguntándose por el porqué de su título, Darío dice haber conocido la estrofa *Adieu, patrie! / l'onde est en furie / Adieu, patrie! / Azur!* del autor francés (*Les châtiments*, 1852), aunque no es suficientemente explícito al momento de aclarar el vínculo preciso entre esta estrofa y el título. Por otra parte, no es igualmente segura, a pesar de lo insinuado por Max Henríquez Ureña (93), y del conocimiento que respecto de este autor Darío mostrará posteriormente (García Morales 42), la influencia que pudo tener el *Je suis hanté! L'Azur! L'Azur L'Azur L'Azur!* de Stéphane Mallarmé. Una relación más cercana cabe suponer con el texto *Los pájaros azules (Les oiseaux bleus)*, publicado el mismo año de *Azul...* por Catulle Mendès, un autor muy estimado por Darío y que lo recuerda como el “príncipe de las letras”. En estos relatos, llenos de esos tópicos que tanto placarán a Darío (el amor galante, las hadas, las princesas), se incluía “La llamita azul”: la que permite “triunfar sobre las tinieblas”, vencer el “oscuro mundo” y entrar en el milagroso “jardín de la alegría y los sueños” (traducción de José M. Ramos). No deja de ser importante que “La ‘llamita azul’ de Catulle Mendès fue traducida por Darío y publicada en Nicaragua cerca de tres años antes de la aparición de *Azul...* (Silva Castro *Rubén Darío a los veinte* 253).

## II

Como quiera que haya sido, no es el propósito del presente artículo dirimir tan delicado asunto<sup>7</sup>. El objetivo es más bien precisar algunos rasgos de la *experiencia* dariana de *Azul...* (en los textos incluidos en las varias ediciones que estuvieron a cargo de su autor), procurando avanzar hacia unas dimensiones que en sentido amplio podemos reconocer como filosóficas. No nos parece del todo caprichosa la aproximación que proponemos, en la medida que ella se sostiene en la multiplicidad de aristas que registra el texto de marras, en una cierta exuberancia que este trasunta, en sus distintos planos y niveles de sentido, en suma, en su innegable problematicidad. Sin compartir una distinción tajante entre filosofía y literatura, no es nuestro propósito desentrañar una pretendida “filosofía” que haga *tabula rasa* de la obra literaria<sup>8</sup>. No ignoramos completamente los riesgos coligados a este tipo de relaciones disciplinarias. Las distorsiones que se pueden derivar del esfuerzo por universalizar o conceptualizar lo que se da en un ámbito irreductiblemente individual y sensitivo, mediado en el presente

<sup>7</sup> Sobre el título *Azul...* Enrique Anderson Imbert nos envía a Iván A. Schulman, a Miguel Ángel Asturias y a Jaime Torres Bodet (37). A esta lista, ciertamente incompleta, hay que agregar –como vimos– a Raúl Silva Castro. Hasta donde llega mi información, cabría igualmente revisar la obra del nicaragüense Jorge Eduardo Arellano.

<sup>8</sup> Sobre la necesidad de preservar o de no sacrificar la dimensión literaria en las relaciones entre filosofía y literatura, ver Alain Badiou (2007) y Philippe Sabot (2002).

caso por novedades o experimentaciones importantes en el plano del decir mismo o del órgano poético como tal.

Una primera aproximación a esta búsqueda la encontramos en el comentario o prólogo a *Azul...* del crítico español Juan Valera que citamos al comenzar. Antes de arribar al tipo de experiencia que articula *Azul...*, Valera parte constatando los avances de “la ciencia de experiencia y de observación”, de la clasificación o inventario de los fenómenos (Madrid, 22 de octubre de 1888). Estos avances estarían provocando cambios en la propia concepción de la sabiduría (“no es menester acudir / ahora / a sabios profundos”). Sin embargo, esta realidad es aún más envolvente y preocupante según Valera: la humanidad, dice, se ha “ensoberbecido con tamaños descubrimientos e invenciones” y deja fuera “un infinito inexplorado, una densa e impenetrable obscuridad, que parece más tenebrosa por la misma contraposición de la luz con que ha bañado la ciencia la pequeña suma de cosas que conoce”. Antes, continúa, la “inmensidad incognoscible” era abordada por la religión o por “la especulación metafísica con la gigante máquina de sus brillantes sistemas”. Hoy, en cambio, sin metafísica o religión a las cuales acudir, inmersos en un cientificismo sin respuestas a las grandes preguntas, “el abismo de lo incognoscible queda así descubierto y abierto, y nos atrae y nos da vértigo, y nos comunica el impulso, a veces irresistible, de arrojarnos en él”. Esta situación que revela la ausencia de referentes o amparos sólidos, que genera miedos y sobresaltos en algunos, satisfacción en el “goce del mundo” en otros, tiene consecuencias en la literatura más reciente según Valera: que se suprima o insolente a Dios, por un lado (cuestión que en su segundo comentario a *Azul...* reprocha a la composición “Anagke”); que en esa “inmensidad incognoscible”, inabordable por la mirada científica, una imaginación desamparada perciba “fragmentos y escombros de religiones muertas” con los cuales procura formar algo, el “ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías”, por otro lado. Estos dos rasgos se hallarían a su modo impresos en *Azul...* según el crítico español: el “pesimismo” como remate quizá de las descripciones y sobre todo límites del conocimiento moderno, y la “poderosa y lozana producción de seres fantásticos” que emergen de las regiones abismales, de aquel fondo que la luz de la ciencia no alcanza a ver, por “donde vagan las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas”. Un cierto estado del alma (el pesimismo) se une a una imaginación poderosa que alimentándose de densas obscuridades impenetrables, inalcanzables por la experiencia y la observación científica, sonsaca y extrae viejos fragmentos o escombros de superadas visiones. Sin los encubrimientos de la religión o de la metafísica, Darío haría circular unos destrozados imaginarios que tendrían la virtud no de proponer nuevos dogmas sino de evitar caer sin defensas en abiertos o terribles abismos.

Lo curioso aparentemente es que estos dos importantes rasgos de la experiencia dariana se desprenden de unos cuentos y versos que no buscan probar, enseñar y al límite contar nada (o muy poco). Es lo que llama precisamente la atención de Juan

Valera, quien afirma sin vacilar que *Azul...* “no enseña nada, y trata de nada y de todo”, dado que es una obra de artista, de mera imaginación y destinada al pasatiempo. “¿Qué enseña o de qué trata –se pregunta– un dije, un camafeo, un esmalte, una pintura o una linda copa esculpida?”. No obstante esto, acepta que el arte, cuyo material es la palabra, de un modo más claro que otras artes forzosamente significa ideas o sentimientos: “¿Cómo escribir un cuento o unas coplas –vuelve a preguntarse– sin que deje ver el autor lo que niega, lo que afirma, lo que piensa y lo que siente?”. Es interesante que Valera, como un modo de probar este aserto, no destaque contenidos o representaciones, tampoco tramas o intrigas narrativas, sino aquella “sustancia o materia del arte” –la palabra– que “es pensamiento también”. Esto explica que aun cuando *Azul...* es considerado un libro de entretenimiento que no tiene el propósito de enseñar nada, en él no dejan de hacerse patentes “las tendencias y los pensamientos del autor sobre las cuestiones más trascendentales”. Y puestos en este plano, Valera concluye que estos pensamientos “no son ni muy edificantes ni muy consoladores”.

Estas son las condiciones, entonces, a partir de las cuales el libro de Darío, insiste Valera, “da no poco en qué pensar”. Se puede añadir que esto último no se infiere de las narraciones mismas (que poco tienen que narrar, enseñar o probar), como recién vimos, sino más bien de su particular *genus dicendi*<sup>9</sup>. Habría algo en el propio género narrativo, un cierto “plus”, que no es reductible al cuento mismo (que para estos efectos “cuenta” poco), que podría ser relevante como incitación al imaginar y al pensar. Estamos pensando, en la dirección sugerida por Enrique Lynch, en las derivaciones que se proyectan de la fuerza “elusiva” o del carácter necesariamente “incompleto” del cuento como tal. Si el relato corto no dice lo que querría decir, si lo que hay es una cierta incertidumbre en este plano ¿no confiere esta estrategia –en la dirección de lo que ciertos análisis actuales han venido examinando– un papel más destacado al lector? ¿No se le convoca a “completar” lo “incompleto”, a resolver tentativamente lo no dicho? ¿A no abandonar el relato aun *después* de haberse dejado llevar por éste? ¿La empobrecida trama (es poco lo que se “cuenta”) de los relatos darianos, como el “recorte”, la “toma” o el “fragmento” propios del género, no son precisamente la ocasión para que la imaginación y el pensamiento, y también ciertamente la elucubración filosófica, tengan lugar? Es lo que lleva a Enrique Lynch, ampliando lo que decimos, a señalar que es precisamente el relato corto, y no la novela según su opinión, el que satisface “el modelo de la prosa que propone Novalis [“La filosofía es la prosa”], dado que sólo en él la literatura participa de la “romantización” del mundo que, según los de Jena, es el programa de la filosofía de nuestro tiempo” (2007). Un poco más adelante veremos cómo la “romantización” o la reintegración del mundo, íntimamente ligada

---

<sup>9</sup> La crítica suele preferir los cuentos de *Azul...* por sobre sus versos. Se piensa que es particularmente en este género donde se expresó la renovación *modernista*.



a la superación de la compartimentación y racionalización moderna, constituye una de las facetas importantes de una experiencia cuyos ribetes existenciales tocan lo abismal o lo misterioso.

Lo dicho plantea un problema adicional. Si se acepta que el lector, en el caso que examinamos, está llamado a develar o a problematizar lo sólo mediana o indirectamente develado en el relato ¿estas condiciones operan del mismo modo en el formato libro que en un periódico? La pregunta es pertinente dado que no pocos cuentos de *Azul...* se publicaron –como vimos– en el diario *La Época* de Santiago de Chile. ¿Hasta qué punto se mantienen en este último formato aquellos gestos de lectura (el “levantar la cabeza” diría Barthes) que son la expresión de un tiempo imaginativo o reflexivo? ¿O tienden a imperar aquellos otros gestos (el (h)ojear) que no son favorables a estas condiciones, característicos de la prensa periódica, y que llevan rápidamente a olvidar y desechar lo leído? ¿De qué modo se afectan unos relatos sometidos a dos formatos y gestos de lectura aparentemente distintos?

### III

Una segunda aproximación al tema que nos convoca se relaciona con la extraña y quizá no casual arquitectónica que revelarían las composiciones en prosa y verso de *Azul...* Según Ricardo Llopesa, *Azul...* es “un libro secreto” o “mágico”. Con los aditamentos de las ediciones posteriores, los cuentos son trece si se agrega “En Chile”: “un número mágico para un poeta esotérico” que seguía “la teoría pitagórica entonces de moda”. Sin embargo, si se hace la diferencia entre los cuentos de la primera parte y los microrrelatos, esos cuentos brevísimos, esos “cuadros” que funden prosa y poesía (que se han llamado “prosemas”) de su “En Chile”, y que revelan una estructura distinta o peculiar, lo que se aprecia es una correspondencia perfecta entre el número de “cuentos” y el de los “cuadros” (doce). *Azul...* dice Llopesa, es un libro “lleno de simbolismos, en lo que respecta al lenguaje, su contenido y sabiduría. En lugar de ser trece cuentos, número cabalístico del infortunio, Darío establece la balanza del equilibrio: doce cuentos y doce prosemas. Número sagrado, sinónimo de perfección y número del justo equilibrio” (Llopesa 2009). *Azul...* sería así un libro arquitecturalmente intencionado, parnasiano en este nivel, diseñado en vistas de la perfección y que busca la armonía a través de la numerología pitagórica, disolviendo en una estructura común textos que remiten a estilos y técnicas distintas.

La presente inflexión es una muestra más de la catadura filosófica, existencial y sobre todo esotérica que, no sólo en *Azul...*, exhibe la experiencia dariana. Octavio Paz ha resaltado el hecho que es ésta una de las facetas menos estudiadas: “la crítica universitaria –señaló en 1964– generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío” (41). Más recientemente, Alberto Acereda, que comparte este diagnóstico, aunque identifica los primeros acercamientos al tema



(el de Enrique Anderson Imbert, por ejemplo), ha venido explorando en su *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)* las inquietudes existenciales del nicaragüense, criticando de paso la visión de poeta superficial, formalista o exótico que aún se tiene (León Rivero, 2008). Junto a la publicación de una antología que reúne los “poemas filosóficos” de Darío (“Lo fatal” es aquí cita obligada), Acereda se ha interesado igualmente en detectar las huellas pesimistas y eudemonológicas dejadas por Schopenhauer (2005). No son éstos, sin embargo, los únicos autores o textos que se pueden citar en esta dirección. De lo que he podido tener en mis manos, cabe mencionar a Ricardo Gullón, quien examina el interés que los *modernistas* experimentaron, más allá de las ortodoxias dominantes, no sólo por el pitagorismo (que habría sido introducido por el simbolismo francés) sino también por el budismo, entre otras corrientes, subrayando además la voluntad dariana de hacer del “ritmo” y de la “unidad” leyes o impulsos tanto de la poesía como del universo (1974). Habría que destacar también el artículo de Javier García Cristóbal que trata sobre las desiguales referencias nietzscheanas en la obra de Darío o el de Thomas Ward que explora los caminos a través de los cuales se allana la recepción de Nietzsche en los poetas *modernistas*. Por último, no se puede dejar de mencionar la extensa y paciente investigación de Cathy Login Jade sobre la importancia de la tradición romántico-esotérica en el *modernismo* y en Rubén Darío, más específicamente.

Volviendo a *Azul...* sería un error creer, sin embargo, que lo más importante se define en el plano arquitectónico, superestructural o cabalístico que resalta Llopesa. De aquí que en lo que sigue realicemos una incursión más cerrada por los propios textos de la célebre compilación.

#### IV

Procuremos acercarnos más frontalmente a la experiencia que seguimos, destacando aquellos rasgos que se desprenden de los versos y poemas en prosa de *Azul...* Partamos diciendo que el *desencaje* con la sociedad o el tiempo presente, el *desarraigo* o la *extrañeza* ante el mundo, la *expulsión*, la *ausencia de lugar* o el *no reconocimiento* o *marginación* que afecta al arte y sobre todo al artista, son constantes experienciales del texto. Así el destino de esa “rara especie de hombre”: el poeta hambriento que, llevado ante el trono del “Rey Burgués” y su aparatoso séquito, éste decide cerrar su boca, prohibirle sus jerigonzas e ideales, para finalmente olvidarlo en su jardín, parece coincidir –esa “rara especie de hombre”– con el lugar enunciativo y la experiencia que el *autor* Darío pretendería reivindicar. Y esto último por más sugestiva que pudiese aparecer la tesis de Facundo Tomás, que busca desordenar o mostrar la ambigüedad de esta coincidencia enunciativa y reivindicativa, emparentando la estética del poder

con la estética dariana<sup>10</sup>. Reafirmando, entonces, esta conjunción, tan romántica por lo demás, entre el *autor* Darío y los protagonistas de sus relatos, una experiencia semejante se da en otro conocido cuento donde un también “extraño visitante”, Orfeo, llega a un lugar cerca del Olimpo habitado por un “sátiro sordo”, viejo rey de su selva. Pidiéndole hospitalidad, el visitante cantó, y el sátiro, no pudiendo disfrutar de la maravillosa armonía que creaba, ordenó su salida: “Orfeo salió triste de la selva del sátiro sordo y casi dispuesto a ahorcarse del primer laurel que hallase en su camino”. Nótese que no es rebeldía sino tristeza la que sufre Orfeo, que no busca oponerse al mundo sino poder vivir o tener un lugar en él.

La experiencia de la *expulsión* o del *no reconocimiento*, tan nítida en los dos relatos descritos, se hace aún más áspera como vivencia existencial cuando se le une, en “El velo de la reina Mab”, la devaluación que recae sobre los propios materiales y motivos de los creadores; cuestión que generará desgarradoras inseguridades (“siento el martirio de mi pequeñez”), temores (“pasaron los tiempos gloriosos [...] tiemblo ante las miradas de hoy”) y desalientos (“¿para qué quiero el iris y esta gran paleta de campo florido, si a la postre mi cuadro no será admitido en el salón? ¿Qué abordaré?”). Esta experiencia llega a su límite cuando los artistas perciben que lo que está verdaderamente en juego es la propia sobrevivencia del oficio de crear belleza en el mundo. Llegados a este punto, e intimidados ante una embestida que juzgan letal, los “brillantes infelices” de este cuento, ahora envueltos por el velo azul casi impalpable de la reina Mab, erigen sus artes en amparo y fortificación.

El desencuentro se radicaliza todavía más cuando se constata que, bajo la demanda de hospitalidad o de pan, en la propia descripción del escenario donde se desenvuelve el “Rey Burgués” por ejemplo, el poeta enfatiza sus rasgos grotescos, ruidosos, babilónicos. Allí hay riquezas, palacios soberbios, leones de mármol y columnas, también objetos de arte, pero el conjunto es de dudoso gusto. No sólo los poderes descritos *expulsan* o no pueden oír siquiera el canto de los poetas, también éstos han expulsado a estos poderes de los nuevos reinos que buscan conquistar para su arte. Este radical *malentendu* o mutua falta de comprensión es la expresión –según Mario Rodríguez Fernández– de una dicotomía fundamental: “poetas y burgueses; el

---

<sup>10</sup> Según Facundo Tomás, sería permitido pensar “en un finísimo sentido del humor de Darío, que habría denigrado de hecho a quien parecía ensalzar y enaltecido a quien presentaba como receptor de todas las críticas”. Así contra lo que el poeta aparentemente deseaba “quien gana hoy las simpatías del lector es el rey burgués y a quien resulta difícil digerir es el poeta, que aparece como plenamente merecedor del destino a que es condenado” (73). En un registro analítico distinto, socio-histórico, Françoise Perus busca vincular la estética *modernista*, aunque no sin rebeliones, con las clases hegemónicas en América Latina (1980).

mundo del sátiro sordo y del rey burgués frente al mundo del rapsoda hambriento y el poeta vagabundo” (47).

Lo que se aprecia en estos relatos, desde una mirada más universal, es una muy decisiva distancia, lejanía o extrañeza entre el mundo profano y el creador. Este desestabilizador *desencaje* no debiera confundirse con un tipo de reacción o de “vivencia” que, como la del “shock” o la colisión citadina, pudiera no tener consecuencias indelebles o definitivas en la subjetividad (Benjamin, 1993 / Errázuriz, 2010). Parece claro, en cambio, que la presente experiencia, yendo más allá de vicisitudes circunstanciales, es plenamente envolvente. Sin desbordar la restringida diégesis de los relatos de *Azul...*, muy lejos ciertamente de un tipo de decir que se sirve de explicaciones o razones al modo de la filosofía, aunque destacando sólo ocasionalmente ciertas inflexiones ajenas al decurso narrativo, la experiencia que describimos se dispersa o se define en unas figuras, cuadros, sensaciones, ensoñaciones, seres fantásticos, irónicos “cuentos alegres”, orientalismos, voces lejanas o fragmentos de imaginarios que no se predisponen a ninguna nueva reunión o haz. En la raíz de estas dispersiones o precipitándolas nos topamos con una fractura, con una ruptura de vínculos con el mundo real. Es como si las cosas del mundo real hubiesen perdido su “alma”, rompiéndose por lo tanto los vasos comunicantes, las analogías o las “correspondencias” baudelaireanas entre el creador y un exterior prosaico que no es de la misma naturaleza, que no llama ni convoca.

El conflicto o la ruptura de vínculos entre el poeta y el mundo real, con su consiguiente separación, no es ciertamente un tópico ajeno a la literatura europea del siglo XIX. Como tampoco lo es su movimiento inverso. El anhelo de comunicación espiritual y su desengaño es, como se sabe, de origen romántico. Junto a la valorización del genio creador, es precisamente esta experiencia de desencuentro con el mundo real, la vivencia de la separatividad o marginalidad, así como la aspiración nunca satisfecha a la unidad con el ser, algunas de las notas características del romanticismo (cfr. Login Jrade 1986). La búsqueda de un tipo de comunicación que pretende enlazar el interior con el exterior, el “ansia de sed infinita” (“Autumnal”), opera como una suerte de hilo secreto, quizá no siempre suficientemente asumido, en *Azul...* Se podría decir que es precisamente a partir de esta apetencia de intercomunicación entre las distintas “almas” y “sentidos” del mundo, de exploración de analogías, que se vuelven inteligibles no sólo determinadas percepciones de los protagonistas de los relatos (como la de oír como filósofo “la música de los astros” o como la de acariciar como poeta “el verso que está en el astro en el fondo del cielo”) sino también aquellos conflictos o malentendidos que describíamos más arriba. Conflictos que devienen en callejones sin salida, en auténticas *aporías*, cuando el “pobre Garcín”, aquel “bohémio intachable, bravo improvisador”, opta por el autosacrificio con tal de no renunciar a sus ansias de libertad, de vuelo, de creación o de desapego del mundo terrenal y, en particular, de la castradora y utilitaria ley del padre (“El pájaro azul”). Esas apetencias y exploraciones como estos desencuentros o sacrificios impregnan buena parte de los

relatos y también de los poemas de *Azul...* y no sólo afectan al “poeta hambriento, que caído en el mundo real deviene en “pobre diablo”, sino también a la naturaleza que también caída por falta de iluminación, contando sólo con las “lágrimas amargas” del “poeta hambriento”, deviene en “tierra negra” (“El rey burgués”). El destino de todo lo existente se ve aquí implicado y es este funesto destino de caídas y retraimientos una de las estructuraciones o de los “motivos”, podríamos decir (Wolfgang Kayser, cit. en Rodríguez Fernández 35 y sgs.), más característicos de la filosofía literaria dariana.

A diferencia de la estética neoclásica que había separado el arte de la vida (William Marín reseñando a Octavio Paz), el *Azul...* de Darío viene a representar, sin la radicalidad de otros romanticismos<sup>11</sup>, la experiencia narrada del fracaso de la tentativa contraria, la de la fusión romántica entre vida y arte. Sin los amparos de la historia o del territorio (Andrés Bello), alejado igualmente de compulsiones pedagógicas o moralizantes, el libro que comentamos es el testimonio poético y experiencial de la imposible fusión entre el arte y la vulgaridad o el materialismo del mundo real. Una imposibilidad que se hace manifiesta a la luz de la obstinada voluntad por revertir esta tendencia, por reflotar el Ideal, por reponer el “Azul”, por armonizar o reencantar el mundo, por reparar el espejo roto entre la multiplicidad de formas y espíritus: esa “aura” o intercambio de miradas entre la amada, el pájaro que “saluda / [su] frente rosada y bella / como a una alba”, y el bosque y su “santo perfume de amor” (“Primaveral”). Es ese desencuentro radical con un mundo prosaico o desencantado, así como, por otra parte, la pervivencia de una voluntad plástica, rítmica, trascendente, erótica, pero que no logra concretarse, la que como trasfondo creará la figura del incomprendido, del desamparado, del solitario, del apenas un “vago” o un “holgazán”. No plenamente realizado el acceso al espíritu que todo lo anima, a la “universal y grandiosa sinfonía que llena la despierta tierra” (“A una estrella”), lo que resta es poca cosa: la comunidad sólo simulada, puramente ocasional, de los “miserables” o, en un ámbito más individual,

---

<sup>11</sup> Dice Luis Oyarzún: “No veo con claridad en Rubén Darío la misma creencia en los poderes trascendentales de la poesía que hallamos en el romanticismo alemán”. Sin alcanzar las cimas de la experiencia “mística”, o de un más atrevido *re-ligare*, igualmente lejos de una poesía de revelación metafísica, Oyarzún ve en la estética dariana, reconociendo su deseo de unidad cósmica, aunque enfriando sensatamente los paños, sólo “una revelación, forzosamente incompleta, del propio yo o del mundo” (51). Desde otro ángulo, y dentro ahora de las coordinadas propuestas por Albert Béguin, la experiencia dariana se ve más cercana al “subjetivismo sentimental” del romanticismo francés que a esa “inquietud metafísica”, a esa búsqueda de reintegración a una unidad original, a esa otra realidad a la cual también pertenecemos, característica del romanticismo alemán (401). Esto explicaría por qué en Darío la “sed infinita” (“Autumnal”), o la reposición de un mundo encantado, no conduce a la renuncia del yo, a su disolución, menos aún del poeta que se descubrirá más adelante como “¡Torre de Dios!”.

el “harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta” (“La canción del oro”). También la risa aparentemente burlona del mirlo enjaulado (“La muerte de la emperatriz de la China”); la sideral lejanía que impide la fusión, el besar los “labios luminosos” de la “princesa del divino imperio azul” (“A una estrella”); el triste y abismal mirar de Venus (“Venus”); o el buen Dios arrepentido de haber creado palomas y gavilanes (“Anagke”).

No se crea, sin embargo, que esta experiencia dolorosa de separatividad es vivida de un modo pasivo o resignado por los “demiurgos” que pueblan los relatos del texto que analizamos. No basta, en este sentido, con afirmar que aquel que ha cantado “el verbo del porvenir”, que ha tendido sus alas “al huracán” o que ha “nacido en el tiempo de la aurora” ha devenido, al final de “El rey burgués”, en un “pobre diablo”, condenado a dar mecánicamente vueltas un manubrio, reflejando así –como se ha indicado en otra parte– las duras condiciones de la división y mecanización del mundo laboral moderno. Este no parece ser el único destino o fin de *Azul*... Habría que aceptar más bien que este “pobre diablo” conserva, a pesar de su desmedrada condición (o a causa de ella), una capacidad de contestación que, aun cuando no lo convierte en un *enfant terrible*, igual hace honor al hecho de haber sido primeramente “el poeta de la montaña coronada de águilas”; un “pujante”, un “semidios olímpico” que, al abandonar la “ciudad malsana” y acariciar la “gran Naturaleza”, anuncia “grandes revoluciones”, recordando por momentos al *Zaratustra* de Nietzsche.

Esta capacidad de contestación, o de diferencia más bien, se expresa de distintas maneras en *Azul*... Este “pujante” no se identifica con figuras intelectuales asociadas al clasicismo o a la presunción academicista (el “defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes” denunciado en “El rey burgués”), ni con escritores de éxito o condescendientes con el mercado de bienes simbólicos (como el francés George Ohnet), ni tampoco con unas figuras más orgánicas a la política o al Estado que han terminado por desplazar el perdido prestigio de las alondras (“El sátiro sordo”)<sup>12</sup>. Nuestro “pujante” (después devenido “pobre diablo”) está igualmente en condiciones de denunciar la impostura en el arte (como ya lo vimos al subrayar ese radical *malentendu* entre el poeta y el entorno kisch del “Rey burgués”), de lamentarse del juicio estético popular (“el zapatero critica mis endecasílabos”), del “señor profesor de farmacia [que] pone puntos y comas a mi inspiración”, como quizá también de un romanticismo dulzón (“He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles”; “[...]se cantan los lunares de las mujeres y se fabrican jarabes poéticos”: “El rey burgués”).

A lo dicho, hay que agregar las críticas a las prácticas médicas (por extensión, como ya lo adelantó Juan Valera, al cientificismo de la época) y al doctor (“al viejo de las antiparras de aros de carey, de los guantes negros, de la calva ilustre y del cruzado

---

<sup>12</sup> Sobre estos alcances ver Facundo Tomás y Françoise Perus.

levitón”: “El palacio del sol”) que se repiten en más de una ocasión. Los relatos aluden también a situaciones de opresión, de falta de expansión o vida (“en verdad os digo: [...] abrir la puerta de su jaula a vuestras avechitas encantadoras”: “El palacio del sol”) y, bajo la inspiración de Emile Zola, a realidades y tragedias del mundo laboral: aquellas que suelen afectar a los lancheros del puerto de Valparaíso (“El fardo”). Por último, tampoco están ausentes de *Azul...* unas letanías que dejan al desnudo los contrastes entre la riqueza y la pobreza así como los estragos o encantos maléficos que causa el oro (“La canción del oro”).

Así como la experiencia del *desencaje* o *la ausencia de lugar reconocido* no se enemista con la capacidad de contestación, de crítica o de diferencia que enseñan los textos, de un modo parecido se puede afirmar que la dificultad de realizar esa “universal y grandiosa sinfonía que llena la despierta tierra” (“A una estrella”) tampoco se enemista con la activación fragmentada o dispersa de unos imaginarios que en su particular esfera (el “cisne”, “¡Oh, sacro pájaro!”), será en Darío, más adelante, un caso paradigmático) realizan o llevan a cabo esta sinfonía. En estos extraños y particulares sueños y figuras se escucharán ecos trascendentes. Ellos representan formas abiertas de conocimiento, visiones, viejas autoridades del mundo encantado, una rara sabiduría (el gnomo “sabidor” (sic), la caprichosa y endiablada Lesbia) que, al apartarse de los criterios racionales o del “orden y progreso” del instrumental positivista, recupera el carácter misterioso o enigmático del mundo. Se trata de unos engendros expresivos a su modo de ansias de libertad, de ruptura de límites, de aspiraciones postergadas. Así los gnomos, hadas, duendes, silfos, ninfas, sátiros, centauros o faunos que pueblan los textos de *Azul...* no habría que concebirlos como divertimentos o estériles arrobamientos, como lo enrostraría una estética realista, sino como figuras heterogéneas, no unificadas bajo ningún nuevo ni único principio trascendental, tendientes a activar, “animar” y liberar lo existente, ese presente opresivo que Darío confesó una vez detestar. En un cierto símil con *La tentación de San Antonio* de Gustave Flaubert<sup>13</sup>, el texto que analizamos escenifica un espacio que concede nueva vida a imaginarios muy diversos, retenidos en fuentes culturales igualmente diversas, y que sin la exigencia de levantar una nueva, coherente o validada “visión del mundo” representa más bien, tal como Michel Foucault califica la tentativa de Flaubert, “una experiencia singularmente moderna de lo fantástico” (Foucault “Posfacio” 219).

En su precariedad y fragmentación caótica estas fantasías comprometen antiguas sabidurías, mitos acotados, imaginarios desplazados o vencidos por los nuevos

---

<sup>13</sup> *La tentación de San Antonio* de Flaubert y el *Parnasse contemporaine* (la célebre antología poética publicada en tres volúmenes en la segunda mitad del siglo XIX) son los dos únicos títulos de obras que Darío cita cuando, en *Historia de mis libros*, alude a las influencias del período de *Azul...*

poderes modernos. Componen ese *lapidarium* que Ryszard Kapuscinski definió como un lugar donde se depositan “piedras encontradas, restos de estatuas y fragmentos de edificaciones [...] cosas que forman parte de un todo inexistente (ya, todavía, nunca) y con las que no se sabe qué hacer” (cit. Harris 91). Como despojos que son, representan también unas formas compensatorias que vienen a suplir totalidades mayores y que tienen la virtud de paliar o de evitar al menos un poco el carácter irremediamente trágico de la aventura por regiones desconocidas o abismales, por esas “honduras raras, sutiles, desconocidas, reticentes, inefables”, al decir de Enrique Anderson Imbert (14).

Es preciso advertir, y ya para terminar, que con la presente experiencia no nos enfrentamos, como señala Octavio Paz, a la historia de una “conciencia” sino antes bien a la metamorfosis de una “sensibilidad” (26); que ese destino funesto de caídas y retraimientos que señalamos más arriba se modula más en el campo del percibir que en el del pensar; que la experiencia dariana es principalmente un acontecimiento del lenguaje y de la sensibilidad; que ella tiene que ver con estados del alma y no con conceptualizaciones, aunque esto no niega que no se puedan reconocer en esos estados, y en sus concreciones lingüísticas o expresivas, determinadas conformaciones de pensamiento como también, lo que es más significativo aún, determinadas carencias o apetencias “ontológicas”. Hay que hacer notar igualmente que es en el plano de la exterioridad del texto, y no fuera de éste, en un pretendido sub o supra texto intangible, donde esta experiencia (romántica-esotérica-parnasiana-simbolista) dispone su traza o su “sentir filosófico”<sup>14</sup>: que son, por ejemplo, las singulares e irreductibles “correspondencias” entre lo micro y lo macrocósmico, las que revelan la comunicación sensible del ser. Una aproximación de este tipo, en la medida que evita la incursión por unos “fondos” filosóficos preexistentes y supuestamente determinantes (en rigor, una operación que se aleja con mucho de Darío), resalta unas superficies y tejidos que pueden hacer valer sus ensoñaciones, pequeñas historias o sus peculiares retóricas o juegos literarios. Desde esta perspectiva, más que preguntar por las “ideas” que ocultan o exhiben los textos de *Azul...* parece más adecuado prestar atención al modo como la experiencia dariana se define o se transforma en el seno de su propia positividad textual. Este tipo de atención se hace aún más pertinente en el marco de una estética que, como la *modernista*, fue particularmente sensible a las sugerencias que las palabras, los símbolos, los ritmos o los colores pudiesen expresar.

---

<sup>14</sup> Luis Pérez Botero señala que aun cuando Darío “no fue un poeta filosófico” sí expresó un “sentir filosófico” (473).



## BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto. “Eudemonología y pesimismo en el fin de siglo modernista: huellas filosóficas en Rubén Darío”. *Miradas críticas sobre Rubén Darío*. Ed. Nicasio Urbina. Miami-Managua: Fundación Internacional Rubén Darío, 2005.
- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Badiou, Alain. *Justicia, Filosofía y Literatura*. Ed. Silvana Carozzi. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2007.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. España: Paidós, 1987.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus Humanidades, 1993.
- Benítez, Jorge. *José Martí y Chile*. Santiago: Lom, 1995.
- Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.
- Darío, Rubén. *Azul... y poemas*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1996. Selección y prólogo de Hugo Montes B. Incluye prólogo de Eduardo de la Barra y dos comentarios de Juan Valera.
- . *Azul...* Madrid: Alianza Editorial, 2008. Edición e introducción de Arturo Ramoneda.
- . “Historia de mis libros”. *Anthropos* 170/171(enero-abril 1997).
- . *Autobiografía*. México: Editorial Latino Americana, 1966.
- . “De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes” (1888). En *El modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- . *Obras poéticas completas*. Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial, 1953.
- . *Poesía selecta*. Madrid: Visor Libros, 1996. Edición, introducción y selección de Alberto Acereda.
- . *Páginas escogidas*. Ed. de Ricardo Gullón. México: Rei, 1992.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. “Los poemas filosóficos de Rubén Darío”, en *Montea-gudo* 12, Universidad de Murcia, 2007.
- Errázuriz, Rebeca. “Una lectura benjaminiana del arte de Violeta Parra (última narradora del pueblo de Chile)”. *Mapocho* 68 (2010).
- Flaubert, Gustave. *La tentación de San Antonio*. Ed. de Germán Palacios. Madrid: Cátedra, 2004.

- Foucault, Michel. "Posfacio a Flaubert". En *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- García Cristóbal, Javier. "Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* 32 (2003).
- García Morales, Alfonso. "Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'", en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006).
- Gullón, Ricardo. "Pitagorismo y modernismo". En *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo.
- Hamilton, Carlos D. "Simbolismo francés y lírica hispánica". En *Cuadernos Americanos* 3 (mayo-junio 1980).
- Harris, Thomas. "*Lapidarium* para un Bicentenario". En *Mapocho* 67 (2010).
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Jiménez II, Mariano/ Mariano G. Jiménez, *Azul... por Rubén Darío*. [www.damisela.com/literatura/pais/nicaragua/autores/dario/azul/index.htm](http://www.damisela.com/literatura/pais/nicaragua/autores/dario/azul/index.htm).
- Lacoue-Labarthe, Philippe / Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Editions de Sevil, 1978.
- León Rivero, Francisco. "La visión de Rubén Darío trágico". En *Magazine Modernista* Revista digital, 14 de diciembre 2008.
- <http://magazinmodernista.com/2008/12/14/una-vision-del-dario-tragico/>
- Lida, Raimundo. "Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar". En *Cuentos completos de Rubén Darío*. Ed. y notas de Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Login Jade, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Lynch, Enrique. *Filosofía y/o Literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Llopesa, Ricardo. *Relatos y prosemas en los cuentos de "Azul..."*. En *Magazine Modernista*. Revista digital, 14 de enero de 2009.
- <http://magazinmodernista.com/2009/01/14/relatos-y-prosemas-en-los-cuentos-de>
- Marín Ospina, William. "El gesto romántico del modernismo: la figura cenital de Rubén Darío", en *Revista de Ciencias Humanas* 22 (1999).
- Marsiglia, Edith. "Rubén Darío y su vinculación con el pitagorismo". En *Magazine Modernista*, Revista digital, 10 de agosto de 2009.
- <http://magazinmodernista.com/2009/08/10/ruben-dario-y-su-vinculacion-con-el-pitagorismo/>

- Mendès, Catulle. *Los pájaros azules*. Trad. de José M. Ramos. Versión digital en [www.iesxunqueiral.com/mendes](http://www.iesxunqueiral.com/mendes).
- Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Ossandón B., Carlos. *El crepúsculo de los 'sabios' y la irrupción de los 'publicistas'*. Santiago: Lom-Arcis, 1998.
- . “Incertidumbres de fin de siglo”. En *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Carlos Ossandón B. / Eduardo Santa Cruz A., Santiago: Dibam/Arcis/Lom, 2001.
- . *La sociedad de los artistas. Nuevas figuras y espacios públicos en Chile*. Santiago: Dibam / Palinodia, 2007.
- Oyarzún, Luis. “El vitalismo en la poesía de Rubén Darío”, *Taken for a ride. Escritura de paso*. Santiago: Ril Editores, Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional, 2005.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Pérez Botero, Luis. “Procesos semióticos en la poesía: el sol en Rubén Darío y en Verlaine”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: Universidad Complutense, 1976.
- Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas / Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- Rodríguez Fernández, Mario. *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967.
- Sabot, Philippe. *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- Schulman, Iván A. “Génesis del azul modernista”. En *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. (También en *Génesis del modernismo*. México: El Colegio de México / Washington University Press, 1966.)
- Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío y Chile*. Santiago: Imprenta “La Tracción”, 1930.
- . *Rubén Darío a los veinte años*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1966.
- . “El ciclo de ‘lo azul’ en Rubén Darío”. En *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo.
- Suárez, Mirna. *Darío en Chile: un cuento alegre*. Memoria para optar el título profesional de Periodista, Universidad de Chile, 2001.
- Subercaseaux, Bernardo. *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1988.
- . “La cultura en la época de Balmaceda (1880-1900)”. En *La época de Balmaceda*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.

Tomás, Facundo. *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para un genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

Torres Bodet, Jaime. *Rubén Darío. Abismo y cima*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Vicuña Urrutia, Manuel. *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 1996.

Ward, Thomas "Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo". En *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (2002).