

CAROLINA BARTALINI
RODRIGO CARESANI
Editores a cargo

Actas

Congreso Internacional
Rubén Darío
"La sutura de los mundos"

EDUNTREF

Actas
Congreso Internacional Rubén Darío
“La sutura de los mundos”

Actas

Congreso Internacional Rubén Darío "La sutura de los mundos"

Buenos Aires - 7 al 10 de marzo de 2016 -

Teatro Margarita Xirgu - Espacio Untref

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos

Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados

Presidente Honorario:

Jorge Eduardo Arellano (Academia Nicaragüense de la Lengua/

Academia de Geografía e Historia de Nicaragua).

Comité Académico:

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina), Diego Bentivegna (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Rodrigo Caresani (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires), Alfonso García Morales (Universidad de Sevilla), Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires), Daniel Link (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Sylvia Molloy (New York University), Graciela Montaldo (Columbia University), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Adriana Rodríguez Pésico (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Julio Ramos (Universidad Andina Simón Bolívar), Mariano Siskind (Harvard University), Alejandra Torres (Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de General Sarmiento).

Comité Ejecutivo:

Valentín Díaz (Universidad Nacional de Tres de Febrero),

Max Gurian (Universidad Nacional de Tres de Febrero),

Miguel Rosetti (Universidad Nacional de Tres de Febrero).

Actas
Congreso Internacional Rubén Darío
“La sutura de los mundos”

Carolina Bartalini y Rodrigo Caresani
Editores a cargo

Coordinación editorial Max Gurian

Edición general Daniel Link

Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos

Director Daniel Link

Coordinador Académico Max Gurian

Programa de Estudios Latinoamericanos

Contemporáneos y Comparados

Director Daniel Link

Secretario Académico Leonel Cherri

EDUNTREF

Director editorial

Alejandro Archain

Editor

Néstor Ferioli

Directora de diseño editorial y gráfico

Marina Rainis

Diseño de tapa

Julietta Golluscio

Diseño y diagramación

Cristina Torres, Julieta Golluscio, Tamara Ferechian

Corrección

Diana Trujillo

Actas Congreso Internacional Rubén Darío: la sutura de los mundos / Raúl Antelo... [et al.]; compilado por Carolina Bartalini; Rodrigo Javier Caresani; prefacio de Daniel Link. –1a ed compendiada– Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2018.

Libro digital, DOC

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-4151-39-1

1. Teoría Literaria. I. Antelo, Raúl II. Bartalini, Carolina, comp. III. Caresani, Rodrigo Javier, comp. IV. Link, Daniel, pref.

CDD 801

© de los autores, 2019.

© de esta edición, UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero) para EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero). Reservados todos los derechos de esta edición para Eduntref (UNTREF), Mosconi 2736, Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires. www.untref.edu.ar

Primera edición Febrero de 2019.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

Impreso en la Argentina.

Índice

Palabras de bienvenida

ANÍBAL JOZAMI (RECTOR UNTREF)

Presentación

DANIEL LINK (UNTREF)

APERTURA

Rubén Darío transatlántico Aproximación esencial a su obra

JORGE EDUARDO ARELLANO

Darío crea porque configura

RAÚL ANTELO

No conoció a Wittgenstein

NOÉ JITRIK

Poses de Darío

SYLVIA MOLLOY

Rubén Darío, entre los cisnes y el pueblo

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

I. SIMPOSIO: LOS LENGUAJES DE RUBÉN DARÍO

COORDINA ALEJANDRA TORRES

Rubén Darío, entre la videncia y el mercado

EDUARDO ROMANO

“Fluctuat nec mergitur”:

desafíos visuales y textuales en *Mundial Magazine*

ALEJANDRA TORRES

“El arma política de una democracia putrefacta”:

**criminología e higienismo en las crónicas de Rubén Darío
y Medardo Ángel Silva**

LUIS SALAS

Darío y el correlato de culturas: visual, escrita, urbana y popular
MERCEDES RODRÍGUEZ

Darío y los poetas españoles: historias de un diálogo panhispanista
LAURA SCARANO

II. SIMPOSIO: DARÍO Y LAS VANGUARDIAS

COORDINA GRACIELA MONTALDO

Rubén Darío Visita al circo
GRACIELA MONTALDO

**La figura de Rubén Darío en el homenaje
de los vanguardistas nicaragüenses**
DIANA MORO

**Por un Rubén Darío en pijama (acerca de cómo José Coronel
Urtecho usa la poesía modernista norteamericana en 1927)**
SERGIO RAIMONDI

**“El caracol y la sirena”:
Rubén Darío y la modernidad poética en Octavio Paz**
DANIELA CHAZARRETA

**Lecturas de Rubén Darío en la posvanguardia chilena:
Edgar Allan Poe en Darío y Rosamel del Valle**
MACARENA URZÚA OPAZO

**Había una vez en “El velo de la reina Mab”
y en “El linchamiento de Puck”**
ARIELA ÉRICA SCHNIRMAJER

III. SIMPOSIO: DARÍO Y LA CONSTRUCCIÓN DE AMÉRICA

COORDINA MARIANO SISKIND

**Raíz y raigambre de la crítica rubendariana
a las asechanzas del expansionismo de Estados Unidos**
ARMANDO VARGAS ARAYA

**Una aproximación a los temas americanos
desde la poética de Rubén Darío: los *Sonetos americanos***
MARÍA VICTORIA MARTÍNEZ

El paisaje rural americano en Rubén Darío y Amado Nervo
LOURDES PACHECO LADRÓN DE GUEVARA
MIGUEL GONZÁLEZ LOMELÍ

Un bardo en el laberinto paraguayo
ALICIA RUBIO

“Cien negros con sus cien alabardas”

Exclusión de la negritud en la visión americanista
de Rubén Darío

ANTONIO JIMÉNEZ MORATO

**El gesto romántico de una generación de intelectuales
hispanoamericanos: un diálogo de vicisitudes entre
Nuestra América, de Martí; el *Ariel*, de Rodó; *Cantos de vida
y esperanza*, de Darío; y *Ensayos críticos*, *Horas de estudio
y textos periodísticos*, de Henríquez Ureña**

WILLIAM MARÍN OSORIO

IV. SIMPOSIO: DARÍO Y SUS CONTEMPORÁNEOS

COORDINA ALFONSO GARCÍA MORALES

Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez

Retrato con el mar de fondo

ALFONSO GARCÍA MORALES

Jaimes Freyre y Darío: modernismos opuestos

ANA REBECA PRADA

La contemporaneidad de Jaimes Freyre y Darío

OMAR ROCHA VELASCO

“Sin vacilar”, “en las venas”: Rubén Darío y las poetisas americanas

MARÍA LUCÍA PUPPO

“Ahí va un abrazo absolutamente leal”: la espinosa relación entre Rubén Darío y Salvador Rueda

JEFF BROWITT

La poesía de Rubén Darío en el oído de sus contemporáneos

ANDRÉ FIORUSSI

De discípulo rubendariano a la encarnación modernista:

Count François G. de Cisneros y la pose aristocrática

SHAWN MCDANIEL

El reconocimiento del mundo ibérico en *España contemporánea*, de Rubén Darío, y en *Portugal d'agora*, de João do Rio

LUCÍA GONZÁLEZ

V. SIMPOSIO: MODERNIDAD DE DARÍO

COORDINA ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Darío en la crítica de la modernidad: de Rama a Antelo

ROXANA PATIÑO

**De *La tempestad*, de Shakespeare, y el *Calibán*, de Ernest Renan,
a su recepción en el modernismo latinoamericano:
Rubén Darío y Enrique Rodó**

FRANCISCO NAISHTAT

Modernismo nómada y últimas gestas de Rubén Darío

JULIA MEDINA

¿Y qué entendemos por imitar? El *affaire* Groussac/Darío

ALBERTO PAREDES

VI. SIMPOSIO: DARÍO: POSES Y GESTOS POÉTICOS

COORDINA SYLVIA MOLLOY

La pose americana

MIGUEL ROSETTI

**Modas peligrosas: Darío y disonancias del género
en la revista *Elegancias***

ALBA ARAGÓN

**Avatares del sujeto modernista entre “la máscara
y la transparencia”: las figuraciones del poeta en los poemas
iniciales de *Versos sencillos* de José Martí y en el poema liminar
de *Cantos de vida y esperanza***

CAROLINA SANCHOLUZ

Rubén Darío, cronista de la mundialización

MÓNICA SCARANO

VII. SIMPOSIO: DIAGRAMAS DARIANOS: POESÍA, MÚSICA, PINTURA

COORDINA RODRIGO CARESANI

Darío, entre Whistler y Ruskin

RODRIGO JAVIER CARESANI

Darío, el ornamento

VALENTÍN DÍAZ

R. Darío: el cronista de la vida moderna

ALEJANDRA USLENGUI

Los motivos del lobo: música y apología darianas

DIEGO CARBALLAR

Rubén Darío y la música

VÍCTOR MANUEL RAMOS

Darío y la mala música

FACUNDO RUIZ

**La “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” de Rubén Darío:
préstamos e intercambios lingüísticos**

CARLOS BATTILANA

La poética de Rubén Darío y la mimesis

AZUSA TANASE

Azul exótico

El cromatismo lírico de Rubén Darío

DELFINA CABRERAYALEXIS CHAUSOVSKY

Edvard Munch y Rubén Darío: el grito crítico

FEDERICO SALVÁ

VIII. SIMPOSIO: VIAJES RUBENIANOS: DARÍO Y EL MUNDO

COORDINA BEATRIZ COLOMBI

Rubén Darío: de París, ninfas y formas

BEATRIZ COLOMBI

**Satisfaciendo el deseo de mundo: estrategias darianas
en las crónicas parisinas**

ROCÍO BEATRIZ CASARES

Rubén Darío. El monje artífice en Córdoba Homenaje y profanación

OLGA BEATRIZ SANTIAGO

Darío en el borde: sobre la crónica *Los hispanoamericanos*

NATALIA VANESSA ALDANA

(Re) encuentro con lo local

JORGE OTERO

Condensaciones de la disparidad parisina

JORGE RAÚL SERVIAN

IX. SIMPOSIO: DARÍO Y EL ARCHIVO

COORDINAN RAÚL ANTELOY ROCÍO OVIEDO

***Revista de América*: puente cultural del modernismo
entre América y Europa**

AMALIA INIESTA CÁMARA

Bufe el poeta Rubén Darío y la propiedad literaria

MATÍAS HERNÁN RAIA

**Del archivo a la colección: papeles de trabajo de la cátedra
de Literatura Latinoamericana II de la UNT**

Propuestas para leer a Darío

MARÍA LAURA CARRACEDO

Sensaciones de arte

El museo imaginario de Rubén Darío

SILVIA INÉSTOMAS

X. SIMPOSIO. LA RECEPCIÓN DE DARÍO: CRÍTICA Y CLÍNICA

COORDINA DIEGO BENTIVEGNA

Rubén Darío dantesco: una lectura glotopolítica

DIEGO BENTIVEGNA

Darío en dos balances:

El canto errante (1907) y los 100 años de su muerte

IGNACIO ZULETA

“El gran traductor”: autofiguración de Octavio Paz en su lectura de Rubén Darío *

ADRIANA DE TERESA OCHOA

Ángel Rama, Rubén Darío y la poesía latinoamericana: hipótesis, debates e interpretaciones de una década (1967-1977)

FACUNDO GÓMEZ

Rubén Darío y Leopoldo Lugones, una polémica en torno al Centenario

LETICIA EGEA

El rol de la escuela secundaria en la consagración de Rubén Darío

JOSÉ ALBERTO BARISONE

“Yo te contaré ahora un cuento crepuscular” o leer nuevamente a Rubén Darío en las aulas

SILVIA CALEROY ISABEL VASALLO

¿De quién es Rubén Darío? El modernismo en las primeras historias de la literatura española y argentina

SILVANA GARDIE

CIERRE

Darío Nuestro

DANIEL LINK

Los autores

Palabras de bienvenida

ANÍBAL JOZAMI (RECTOR UNTREF)

Buenos días a todos y una cálida bienvenida a todos nuestros invitados extranjeros.

Antes que nada, mis más sinceras felicitaciones a Daniel Link y a todo su equipo por la correcta organización del Congreso Internacional Rubén Darío “La sutura de los mundos”, cuya realización propiciamos desde el rectorado a mi cargo, a partir del instante mismo en el que junto a Diana Wechsler se presentó este proyecto.

Lo apoyamos entusiastamente porque nuestra época, a la que se definió como la de “la crisis de los grandes relatos”, es también la de “la crisis de la memoria”, que significa el olvido de nuestras raíces y del origen de nuestra formación como naciones. Por eso, este Congreso es también una muestra más del empeño de nuestra Universidad en recuperar la memoria de nuestro país y de nuestra América.

Durante el desarrollo del Congreso se profundizará el análisis desde diferentes perspectivas. Rubén Darío fue un gran personaje de la cultura y la política de nuestro continente; movilizó y fue movilizado por una fuerza latinoamericanista, mediante una verdadera renovación rítmica del español. También, es tan clara en Darío la poesía como vehículo de la búsqueda de la síntesis latinoamericana que es visto como figura a uno y otro lado del océano.

La conciencia de lo hispanoamericano fue siempre fortísima en él y la completó como embajador en el viejo continente de varios países de nuestra región. Inclusive, entrando en la arena política, como cuando reclamó, por ejemplo, solidaridad con la Cuba atacada por Estados Unidos, país en el que veía una fuerza expansionista que se cernía amenazadora sobre la idea de una América unida por la lengua común, la española.

Pero el programa latinoamericano de Rubén Darío iba más allá de la denuncia del imperialismo. Su aspiración pasaba por lograr un arte propio latinoamericano. Y lo encaraba superando el dilema de esta región, que oscilaba al pensar su pertenencia entre lo europeo y lo americano. Darío visualiza esta tensión como el rasgo esencial de lo latinoamericano.

Finalmente, no quiero dejar afuera su experiencia como cronista. En los artículos demuestra que sus temas eran el mundo y las cosas, allí donde ocurrieran. Se destacan sus esfuerzos en materia de hispanidad y visión de lo latinoamericano y se perciben las esperanzas y el pesimismo del mundo que recorría y vivía.

El pensamiento de Darío y su criterio latinoamericanista recoge lo que Manuel Ugarte había planteado y luego José Enrique Rodó completaría también desde lo literario con su *Ariel* de 1900, que tanto contribuyó al desarrollo ideológico de las clases medias en formación a partir de las corrientes migratorias. Vale la pena recordar al respecto un artículo del gran pensador uruguayo Alberto Methol Ferré, de hace ya varias décadas, en el que hace referencia al arielismo como germen de los grupos que posteriormente protagonizaron la Reforma Universitaria de Córdoba en 1918.

Es bueno también mencionar que la Reforma —que tanto eco tuvo en los países de América del Sur y cuyo centenario festejaremos en nuestra Universidad con especial énfasis— sigue siendo un faro para la educación en el continente y que Víctor Raúl Haya de la Torre dijo, al fundar lo que después sería durante décadas el partido progresista y popular del Perú, la APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), que eran hijos de la Reforma de Córdoba y de la Revolución mexicana.

Solo he querido, en este marco inaugural, hacer referencia a la importancia política del pensamiento dariano a cien años de la muerte del escritor, en un momento imprescindible para que los americanos recuperemos la idea de Patria Grande y con la pura intención de ofrecerle un renovado reconocimiento: el de latinoamericano que a pura intención pensó la cultura de su región. La nuestra.

Presentación

DANIEL LINK (UNTREF)

Señor rector de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, señora directora del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, señor director del Instituto de Literatura Hispanoamericana, señores miembros del cuerpo diplomático, representantes de la prensa internacional, funcionarios de las áreas de cultura y educación, queridos amigos y colegas.

Recibo con inmensa emoción la encomienda de dirigirme a ustedes para declarar inaugurado el Congreso Internacional “La sutura de los mundos”, con el cual queremos homenajear la figura del poeta, el cronista, el infatigable observador de la vida moderna, el intelectual polémico que Darío fue, es y seguirá siendo mientras exista un “Nuevo mundo” en nuestro horizonte de expectativas.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero es una institución profundamente comprometida con el pensamiento (latinoamericano) de lo latinoamericano. La Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos y, en el marco de las investigaciones que la Universidad patrocina, el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados llevan adelante varios proyectos que, al mismo tiempo que pretenden pensar variables de integración continental, examinan críticamente los procesos de globalización.

Algunos de esos proyectos son:

1. El Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española (disponible en línea en la dirección untref.edu.ar/diccionario),

* Pronunciada en la inauguración del *Congreso Internacional Rubén Darío “La Sutura de los Mundos”*, el 7 de marzo de 2016. Daniel Link es director del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados y de la maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, organizador e integrante del Comité Académico del Congreso.

que ha recibido la atención de especialistas del área por la política de soberanía lingüística que reivindica.

2. La revista *Chuy* (disponible en la dirección <http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/chuy/>), en cuya presentación se lee: "*Chuy* trabaja desde América Latina, una unidad compleja y plural de contacto entre territorios, lenguas y culturas: es antes una perspectiva y un campo transitorio, que un repertorio de contenidos".
3. El proyecto "Literatura, vida e experimentação na América Latina: para uma política das translínguas" (UFF-Untref), financiado por las instituciones de cooperación internacional Capes-MINCyT.
4. El Observatorio de Glotopolíticas Latinoamericanas (dirigido por Diego Bentivegna).

Menciono estos antecedentes para que se comprenda la perspectiva que intentamos desarrollar y su alcance a largo plazo. Desde hace tres años venimos preparando este encuentro sobre la obra dariana (sus textos, sus gestos, sus posiciones, lo que de su vida queda en lo que nos legó) en programas de trabajo que llamamos, como este encuentro, "La sutura de los mundos".

Nos ha guiado siempre una misma pasión amorosa por el presente y por el mundo. Para nosotros, que habitamos los territorios novomundanos, no hay mundo ni tiempo antes de Colón, de modo que el presente debería entenderse como un efecto de ese viaje desmesurado que sella para siempre la doble cara de lo latinoamericano: lo "inviolable", lo que encanta a los sentidos, versus lo "violado", lo integrado al orden de expansión capitalista.

Rubén Darío fue uno de los primeros en notar ese carácter paradójico e inestable de la imagen que desde entonces nos constituye, cuando le señala al "desgraciado almirante" que

Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histérica
de convulsivos nervios y frente pálida.

Como han señalado algunos historiadores, Colón (un pésimo administrador de los territorios que le fueron asignados) fue el

único ser humano (después de Cristo, habría que decir, porque la historia de la vida incluye también el modo de pensarla) "que inauguró una nueva era en la historia de la vida". Colón funda el *Homogenoceno* (una forma de llamar al modo en que el capitalismo afecta a lo viviente) y, por eso, el intercambio colombino puede pensarse como "el acontecimiento más importante desde la muerte de los dinosaurios".¹

Ese apunte para una arqueología de nuestro mundo, sin embargo, nada dice sobre nuestro presente y nuestro futuro. América es, luego de la sutura provocada por el intercambio colombino, un asunto del pensamiento y ese pensamiento estalla, para nosotros, alrededor del centenario de las independencias de las naciones hispanoamericanas, es decir, en el cambio de siglo y, más precisamente, con la irrupción en la escena literaria de la primera figura planetaria, capaz de diseñar un pasado y un futuro americanos desde una perspectiva mundial: Rubén Darío.

La poesía, los relatos y los ensayos de Darío usan un puñado de figuras para suturar el mundo vivo de comienzos del siglo XX y para proponer una primera y definitiva versión de la multitud latinoamericana, que tanto se alimenta de las tradiciones europeas como de los mitos autóctonos. Eso es la vida cultivada de Darío.

Darío entiende la situación de lo latinoamericano como un horizonte de tensiones entre lo telúrico y lo poiético, entre dos yacimientos de pasado (Europa y América) y reprograma, en relación con esas tensiones, la memoria colectiva de América, que debe tanto a los centauros parlanchines como a Tutecotzimí ("Mi piqueta / trabaja en el terreno de la América ignota"). Que no se trata solamente de un programa estético sino geopolítico lo demuestran las intervenciones de Darío en las Conferencias Panamericanas.

Una cosa es el modernismo continental y otra cosa es el modernismo dariano que sobrepasa al oropel y la hojarasca de la época y nos obliga a preguntarnos, como Ángel Rama, "¿Por qué aún está vivo? ¿Por qué, abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena?".

¹ C. C. Mann (2013). 1493. *Una nueva historia del mundo después de Colón*. Buenos Aires: Katz Editores.

Tal vez porque lo que canta, en Darío, es nuestro propio presente y nuestro propio mundo. Darío se sale de esa posición dilemática "nosotros" versus los "otros" para plantear una posición trilemática entre los Estados Unidos —sobre los que guarda un gran reparo—, Europa y la tradición grecolatina, y la América precolombina. Nunca puso a América en el lugar de la barbarie, de aquello que tiene que ser conquistado y educado, sino que la pensó como la víctima (tal vez histórica) de un combate del cual no tiene necesariamente que participar.

Un solo ejemplo (regresaré sobre el punto cuando el jueves vuelva a dirigirme a ustedes): como saben, en 2013, el gobierno de Nicaragua promulgó la Ley 840, que otorga a la concesionaria de la obra —la empresa HK Nicaragua Canal Development Investment Co (HKNC, creada en Hong Kong por el abogado Wang Jing)— derechos para diseñar, construir y operar un canal interoceánico durante 100 años. Se trata de la obra de infraestructura más ambiciosa en la historia de América Latina (el canal nicaragüense admitirá incluso barcos de mayor calado que el centenario Canal de Panamá).

El asunto ya había sido patrocinado, cómo no, por Darío, quien publicó, el 6 de agosto de 1886 en *La Época* (Santiago de Chile) una declaración en favor del Canal por Nicaragua. Allí discute las vías de conexión entre dos océanos (Tehuantepec, Panamá, Nicaragua), se pronuncia sin reservas por la vía a través de su patria y desacredita el proyecto panameño de Lesseps, ya al borde del colapso: "El Canal en Nicaragua ofrece especiales ventajas. Unos cuantos barretazos, y la puerta que divide los dos mares se abrirá de par en par" (esos "barretazos" costarán 40.000 millones de dólares). Darío identificó su sueño con el de Ovidio ("De dos mares aquí está la vasta puerta") y lo puso bajo la tutela del Congreso norteamericano, algo que, sabemos, no sucedió.

En todo caso, el gran poeta del mundo soñó con una vía de integración oceánica que, con las décadas, habría de tocarse (sin que él pudiera advertirlo) con sus fatigadas *chinoiseries*, que hoy pierden, ante nuestros ojos (en Argentina, en Nicaragua), el valor meramente decorativo que alguna vez tuvieron.² A eso llamamos

² D. Link (2014). "Un sueño chino". *Perfil*. Buenos Aires, sábado 26 de julio.

“la sutura de los mundos” y, por eso, podemos preguntarnos, repitiéndolo:

¿Quién como tú, más alto que los más altos montes,
conmoverá con su arpa todos los horizontes,
y todos los espíritus bañará con su luz?

Es, pues, por amor al mundo y al presente, que conviene someter el texto dariano (que, bien leído, habla de nosotros) a los amorosos rigores que nos depararán estos cuatro días de intensas discusiones, con los que la Universidad de Tres de Febrero quiere inaugurar una Década Dariana, en dos proyectos de magnitud continental: AR.DOC, cuyas primeras entradas constituyen partes de las muestras que hemos preparado para ustedes, y una nueva edición de sus *Obras Completas*, en diez tomos prolijamente anotados.

Antes de cederle la palabra a nuestro amigo Jorge Eduardo, quien aceptó generosamente presidir este encuentro, quisiera agradecer, en primer término, a las autoridades de Untref, una universidad pública joven y dinámica, al rector Aníbal Jozami y al vicerrector Martín Kaufmann, a quienes nunca tuvimos que explicarles la importancia de lo que les estábamos proponiendo y que aceptaron de inmediato patrocinar esta empresa, y a Diana Wechsler, que se apresuró a poner bajo su tutela este acontecimiento singular. No es fácil encontrar interlocutores como ellos y un equipo de trabajo como el que pusieron a nuestra disposición: Lorena, Benedetta, gracias por el entusiasmo y el cuidado de cada detalle.

En segundo término, al directorio del Fondo Nacional de las Artes, que nos otorgó un generoso subsidio para organizar dos certámenes muy darianos: el concurso literario para alumnos de escuela media y la competencia de declamación, cuya final sucederá el próximo 10, en el contexto de la Gran Gala Modernista. Y también a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Buenos Aires, que nos prestó su ayuda para cubrir algunos traslados.

Y, por fin, a las autoridades de esta casa hermosa, el Casal de Cataluña, en cuyas paredes se escuchan las voces de entonces, por haber satisfecho cada una de nuestras necesidades.

No alcanzarían las palabras para agradecer a quienes integran el Comité Ejecutivo de este Congreso —Miguel, Valentín, Rodri-

go, Carolina, Max y Martín— la dedicación que pusieron para que este sueño no se transformara en pesadilla. Cada vez que se los crucen (sus distintivos están identificados por un círculo rojo), abrácenlos.

Pero, sobre todo, este congreso no tendría sentido sin ustedes, que respondieron con felicidad e impaciencia a nuestra convocatoria. A quienes les pedimos que coordinaran simposios, a quienes les pedimos que dictaran una conferencia: a nadie hubo que pedirselo dos veces porque, creo, todos ustedes comparten nuestro amor por Darío.

Julio Ortega y Julio Ramos tuvieron que desistir de viajar por razones personales. Günther Schmigalle nos pidió que lo dispensáramos de un vuelo que su cuerpo ya no podría soportar. Lo mismo podríamos decir de tantos otros amigos que, de todos modos, sabemos que nos acompañan.

Los dejo, ahora, con Jorge Eduardo Arellano, quien no necesita presentación para ustedes. Algo diré, sin embargo, para los registros audiovisuales.

En su patria, a Jorge Eduardo lo conocen como el "polígrafo de Nicaragua". Poeta, ensayista, crítico, historiador, lingüista. Para nosotros —que solo podemos detenernos hoy en un aspecto de su vasta producción— es el más prolífico erudito de nuestros tiempos en la obra de Rubén Darío. Dos libros suyos, entre sus cientos de artículos, nos han enseñado a leer las obras capitales de nuestro homenajeado: me refiero a *Azul... de Rubén Darío. Nuevas perspectivas*, de 1993, y *Los raros: una lectura integral*, de 1996. Hay una faceta en la labor de Jorge Eduardo que corre pareja en méritos a su capacidad de crítico y ensayista y que ha recibido menos atención, quizá porque vivimos en un tiempo en el que la edición de textos se concibe como una ciencia auxiliar. Como filólogo dariano, su trabajo alcanza quizá el punto culminante en dos rescates de textos y documentos: por un lado, la correspondencia dariana, que ha editado y reeditado desde el 2000, cuando apareció su volumen *Cartas desconocidas de Rubén Darío*; por otro, la poesía olvidada por las mejores colecciones de versos darianos, que recogió en colaboración con importantes especialistas en los volúmenes *Los limos más hondos y secretos* (1992) y *Poesías desconocidas completas* (1994). Otras colaboraciones tuyas en notables ediciones críticas, como la de *Cantos de vida y esperanza* o *Cuentos*

completos, ambas de 2005, o *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*, de 2011, nos ayudaron a reconstruir un Darío más complejo, inasible ya bajo los clisés de apolítico, asocial o antiamericano que por mucho tiempo nublaron la comprensión de su estética. Los dejo con él, sin más presentación, y con su conferencia titulada "Rubén Darío transatlántico".

APERTURA

Rubén Darío transatlántico

Aproximación esencial a su obra

JORGE EDUARDO ARELLANO

I

En la vida de Rubén Darío (18 de enero, 1867- 6 de febrero, 1916) se advierten dos grandes etapas: la americana, de 1880 —cuando se iniciaba en la escritura, a los trece años— a 1898, año de su traslado desde Buenos Aires a Europa; y la cosmopolita: desde 1898 hasta su muerte, en 1916. Es decir, dieciocho años en cada lapso cronológico, independientemente de sus breves viajes intercontinentales. En total, a partir de 1892 cruzó doce veces el Atlántico.

De ahí que su obra se haya concebido como transatlántica y, de hecho, lo fue. A partir de *Azul...* (Valparaíso, 1888) comenzó a renovar la poesía y la prosa en lengua española, trasmutando artísticamente la modernidad. En dicho breviario —que habría de conmover a la juventud literaria de España e Hispanoamérica, constituyendo el punto de partida más compacto y revelador del modernismo—, Darío conjugó la parábola artística y la crítica social, la proclamación humana y la ironía fustigante, la necesidad de la cultura y el amor a la vida.

Prosiguió su empresa estética en *Los raros* (diecinueve ensayos sobre sus maestros, en su mayoría franceses) y *Prosas profanas y otros poemas* (ambos bonaerenses y de 1896). En este poemario —cima del arte modernista, marcado por la exquisitez y la erudición—, su autor tiende a una des-realización sensorial, exótica, cosmopolita y despliega alardes de pirotecnia verbal y orquestación, inmerso en su erotismo agónico, casi de ginecófago.

Posteriormente, Darío enaltecía su identidad española y americana en *Cantos de vida y esperanza*, poemario cimero y confesional; sin embargo, su obra creadora —signada por la modernidad—

abarcó otros títulos en verso editados en España: *El Canto Errante* (1907), *Poema del otoño y otros poemas* (1910) y *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914), además de cuentos, relatos, intentos de novela, crítica de arte, ensayos, semblanzas, manifiestos, reseñas, traducciones, páginas autobiográficas y, sobre todo, crónicas. Fue a través de las últimas que, especialmente, proyectó su arraigado cosmopolitismo, resultando un testigo e intérprete lúcido de su tiempo. Así lo demostró en los libros de crónicas: *Peregrinaciones, España contemporánea* (ambos de 1901), *La caravana pasa* (1903), *Tierras solares* (1904), *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909); y también en volúmenes de plena conformación crítica: *Opiniones* (1906), *Parisiense* (1906), *Letras* (1911) y *Todo al vuelo* (1912).

Todos ellos, que operaban con la libertad del ensayo, tenían su modelo —aunque recargado de erudición— en *Los raros*, obra capital en la que Darío había asimilado, durante su trascendente período argentino, la universalización literaria, la secularización ideológica y la rebeldía social, convirtiéndose *Los raros* en el *vademécum* de la nueva literatura surgida en el continente americano de lengua española. Una literatura sincrética e integradora de las corrientes modernas, concentrada en la potencia cultural que era Francia.

Al mismo tiempo, Darío fue uno de los iniciadores del cuento moderno en Hispanoamérica. De hecho, fue un narrador excepcional para su tiempo. En su casi centenar de piezas reelaboró artísticamente el cuento parisiense y cosmopolita, el relato naturalista y de protesta social, la ficción neopagana, la recreación sustentada en diversas mitologías, el apólogo de tradición bíblica y el cuento maravilloso, el extraño y el fantástico. Y es que le obsesionaba el doble y la cábala, el más allá y el misterio esotérico, la abolición del tiempo y la tiranía del rostro humano.

Si Nicaragua fue su patria original y Chile su segunda patria, Argentina llegó a ser su patria intelectual, España la patria madre y Francia *la patria universal*; además, en función de su ideario artístico, se forjó una sexta: *nuestra patria la Belleza*. Pero la columna vertebral de su credo político fue la latinidad: un imaginario que comprendía España, Francia e Italia, con el cual se enfrentaba al mundo anglosajón.

Ni torremarfilista ni esteta apolítico sino un pensador progresista, un cantor de *nuestra América*, un hombre acosado por los problemas del planeta y de la existencia, fue nuestro Rubén Da-

río, cuyo inmenso corpus literario es irreductible a cualquier interpretación excluyente y admite múltiples lecturas críticas. Por eso, como padre que es de la poesía moderna en español, siempre hay mucho que aprender de él. Por ejemplo —enseñaba Octavio Paz en 1943— “su poesía es como un corazón que alimenta a todos los poetas que le suceden”. Durante sus primeras etapas, a la obra de Darío se la juzgó extranjera. Los españoles le reprochaban su afrancesamiento; los americanos, su europeísmo. “Unos —los casticistas— no comprendieron que la función del modernismo consistió en recordarle a España la pérdida de su universalidad; los críticos americanos, por su parte, parecían ignorar que nuestro continente es una creación de Europa en sentido literal”.

De ahí que su proyecto sostenido fuese la apropiación de la cultura de Occidente como totalidad a través de una profunda asimilación de toda la literatura decimonónica de Francia, especialmente de la más avanzada: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Pero ese afán universalista no fue reconocido por muchos de sus herederos cuando irrumpieron en los años 20 y 30 del siglo XX. Entre ellos, los jóvenes de la vanguardia surgida en Granada, Nicaragua, quienes le llamaron —imitando una frase de Heine— “un sensontle nicaragüense que hizo su nido en la barba de Victor Hugo”. Sin duda, desconocían una de las convicciones del mismo Darío: “Una cosa que nos hace superiores a los europeos en cuanto a ilustración, es que sabemos lo de ellos más lo nuestro”.

Para entonces —1911—, Rubén desempeñaba una función central como ciudadano revolucionario de la lengua española, a la que revitalizó, liderando en Buenos Aires el modernismo hispanoamericano y encabezando el peninsular desde 1899. Más aún: ya se había constituido en el valor poético hispano más grande desde el Siglo de Oro, pese al discurso antimodernista de los cegatos castellanos que representaban lo viejo, la tradición caduca e incomprendían lo nuevo, la modernidad. Cargado de envidia, ese discurso lo creía “meteco”, o sea, extranjero en la península ibérica. Y uno de sus expositores, Leopoldo Alas Clarín, consideró a nuestro gran poeta “un versificador sin jugo propio, como hay cientos... y además escribe sin respeto a la gramática y de la lógica y nunca dice nada en dos platos”.

Ellos eran incapaces de perdonarle su triple mestizaje de criollo, indio y negro, como lo define en “Raza” (1908), poema-afi-

che (el primero del que se tiene noticia) y carnet de la identidad nicaragüense, escrito durante su autorrenovada experiencia vital que significó el retorno a Nicaragua tras quince años de ausencia:

Hisopos y espadas
han sido precisos, unos regando el agua
y otros vertiendo el vino
de la sangre. Nutrieron de tal modo a la raza los siglos.

Juntos alientan vástagos
de beatos e hijos
de encomenderos, con
los que tienen el signo
de descender de esclavos africanos,
o de soberbios indios,
como el gran Nicaragua, que un puente de canoas
brindó al cacique amigo
para pasar el lago
de Managua. Esto es épico y es lírico.

Dentro de esta constancia identitaria, Darío se autodefinía: "Soy un hijo de América, soy un nieto de España" e interrogaba a su ave-símbolo: "¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores?", pregunta que condujo a su transformación. El cisne, que para él tenía una dimensión estética-erótica y era imagen de enigmática e impasible belleza y referencia legendaria y mítica, adquiere una nueva función: la de conductor de actualidad histórica. Es la Esfinge que escruta el porvenir:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

Idealista, la oportuna e intencional hispanofilia de Rubén reivindicaba una España no atada al mero utilitarismo condenado por él en "A Roosevelt", manifiesto de su actitud protestataria antiyanqui, remontada al desastre del 98, o guerra emprendida por los Estados Unidos contra la patria madre, acontecimiento que repercutió tanto en la *América nuestra* como en España, hasta el grado de constituir la experiencia histórica determinante

de la generación modernista. "La mandíbula yanqui quedó por momento satisfecha después del bocado estupendo" —se refirió a la pérdida definitiva de las últimas colonias españolas (Cuba, Puerto Rico, Filipinas) en una crónica suscrita en Madrid el 1º de enero de 1899.

A esta cita es necesario agregar que la dirección fundamental de sus ideas la centró en la identidad latina, concebida frente a la arrolladora *Fuerza yanqui*, tema que desarrolló en otra crónica de 1902, inserta en el volumen *La caravana pasa*. Allí Darío cuestiona el libro sobre la norteamericanización planetaria, del pensador británico William Thomas Stead (1849-1912), ideólogo de la unificación y expansión del *English spoken world*; posición desplegada por Darío en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Mejor dicho: un orbe humano y, por tanto, contradictorio, al contener el optimismo esperanzador y el pesimismo trágico, la fe cristiana y la duda angustiada, la alegría y el desaliento, la amistad y el desamparo, la proclamación de la vida y el terror de la muerte, el triunfo del arte y la poesía como tragedia o condena.

Mas el legado de Rubén sigue siendo actual y trascendente, pues con José Martí comenzó a construir el "nosotros" latinoamericano, enriqueciendo una tradición de formas discursivas, iniciada por Bolívar y demás próceres independentistas y civilizadores. En efecto, toda su obra está marcada de valores, de una gran voluntad y de una suprema energía para abrirse campo en el mundo artístico e intelectual de su tiempo. De manera que es posible, como afirmó Salomón de la Selva, "no conocer más letras que las de Rubén y ser dueño, sin embargo, de una cultura suficiente; tener, es decir, una visión anchurosa del mundo, capaz de ensanchamiento constante; poseer un entendimiento de los hombres cada vez más hondo; contar para cada emergencia de la vida con un sentido más elevado de los que hay por encima de los hombres y el mundo".

El universo de los antiguos griegos [continúa Salomón] no fue más espacioso que los poemas homéricos que lo contienen todo; ni el que el occidente europeo construyó en los laboriosos siglos medievales abarcó más que la *Divina Comedia*. Así, en la obra de Darío, verdadera enciclopedia de nuestra América, se resume y compendia

todo cuanto pensamos y sentimos, cuajan las esperanzas que nos impulsan, palpitan como corazones asustados nuestros miedos, dan alaridos nuestras ilusiones perdidas, abunda todo lo que nos deleita, y desfilan musical y multitudinariamente las realidades e irrealidades de nuestro vivir, las angustias y las glorias, los hallazgos y las fugas, los amores y los odios, y hasta los orgullos patrios y las miserias de nuestras ciénagas civiles. Darío nos fijó horizontes.

En la misma línea, José Coronel Urtecho ha señalado que Rubén Darío y Ezra Pound son los poetas modernos de más influencia —directa o indirecta— en la poesía de nuestro tiempo. Y quienes se proyectarán, al parecer, más largamente en el futuro. Y todo en virtud del carácter transatlántico de ambos, “ansioso de asimilar por completo la cultura europea”, puntualiza, “haciéndola realmente universal, independientemente de tiempos y lugares”. En efecto, tanto Darío como Pound

respondieron profundamente al llamado de Europa, los dos vivieron allá la mayor parte de sus vidas, fueron, lo que se llama en los Estados Unidos, dos escritores exiliados; pero su genio superó el peligro, encontraron un justo medio, un perfecto equilibrio, la moderna armonía entre la independencia y la disciplina, entre la novedad y la antigüedad, entre la espontaneidad y la experiencia, entre una frescura nueva y una frescura eterna, entre la selva y el parque, entre el orden y la aventura, como decía Apollinaire; y el resultado de eso fue —maravilla del genio o señales del tiempo— que no solo levantaron la poesía de América a la altura de Europa, sino que renovaron la poesía europea, abrieron una salida para los jóvenes poetas europeos hacia el mundo moderno, por lo menos en las dos lenguas más extendidas: el inglés y el español.

II

Ahora bien, resulta imposible abarcar toda esa riqueza humana y literaria en un ensayo y tampoco en un libro, ni en varios, ni siquiera en los centenares de antologías que se han publicado de

su obra. Sin embargo, pasaré enseguida a recordar dos de ellas, ambas editadas en Chile, que en su momento constituyeron puntuales aportes a la difusión e interpretación de la poesía americana en lengua española. La primera tuvo de compilador a Eduardo Solar Correa (Viña del Mar, 1891 - Santiago, 1935); la segunda, al costarricense Joaquín Gutiérrez (Limón, 1918 - San José, 2001).

El chileno Solar Correa anota y glosa 89 poemas con estos contenidos: batallas y hechos históricos, la naturaleza americana, la ciudad, tristeza y escepticismo, epicureísmo, la muerte, el amor y el concepto de la poesía. Sus autores corresponden a cuatro neoclásicos: el ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847), el venezolano Andrés Bello (1781-1865), el cubano José María Heredia (1803-1939) y la chilena Mercedes Marín de Solar (1804-1866); catorce románticos y veinticinco modernistas; en total: 43 poetas.

Naturalmente, el poeta con mayor número de textos es nuestro Darío, nueve, a saber: "Blasón", "Sinfonía en gris mayor", "Margarita", "Nocturno" (el iniciado con el verso *Los que auscultáis el corazón de la noche*), "Canto de esperanza", "A Roosevelt", "Canción de otoño en primavera", "A Francia" y "Lo fatal". A todos ellos, Solar Correa los somete a eruditas anotaciones y valoraciones particulares; pero su valoración general de Darío vale la pena transcribirse:

Nicaragüense. El más grande poeta de habla castellana de los últimos tiempos, maestro y jefe indiscutible de la generación modernista. Nada en su talante anunciaba al hombre superior. Aun en la sociedad de sus amigos aparecía opaco y taciturno, con ese rostro lleno y pálido de indio chorotega y sus ojillos insignificantes que de continuo parecían viajar en lejanas ensoñaciones. Su carácter era en extremo bondadoso; tenía el alma de un niño, pero alentaban en ella las pasiones del fauno... Jamás alma tan pura —ha dicho Vargas Vila— alojóse en cuerpo tan pecador. Curioso de ver extrañas tierras, abandonó su Patria, siendo aún muy joven. Viajó por América y Europa. Establecióse primero en Chile, después en Buenos Aires, y más tarde en París y en Madrid, donde desempeñó la representación diplomática de Nicaragua.

Y continúa:

Toda su obra, preñada de hondas y raras sugerencias, lleva el sello de su alma cosmopolita y elegante. Pero, al propio tiempo, hay en ella tan cambiantes visos que sería vano alarde pretender bosquejarle en cuatro trazos. Amablemente frívolo unas veces, grave y trascendente otras, ya místico, ya pagano y sensual, sensitivo y melancólico, marcial y vigoroso: ninguna lira más compleja que la suya.

Si se le mide por la totalidad de su obra, que forma una curva ascendente raramente dispuesta, resulta Darío nada menos que cosmogónico: identifícase con todas las épocas, sentimientos y pueblos y con toda la naturaleza animada. La técnica sabia de sus versos —siempre cincelados con arte exquisito— revolucionó la antigua métrica, armando nuevas y peregrinas formas rítmicas, empresa que el poeta acometió —según su confesión— después de explorar el campo de las poéticas extranjeras (latina, francesa, inglesa, etc.) y de penetrar los secretos de la poesía española, incluso en sus monumentos primitivos.

En la misma línea de aproximación mental, pero sin referir apreciaciones ajenas y con un sentido crítico más actual, el costarricense Joaquín Gutiérrez sostiene en el prólogo de su *Antología de Poetas Americanos*:

Rubén Darío: El mayor de los modernistas y uno de los más grandes poetas de la lengua. Con él, América revolvió hasta el fondo la literatura castellana. Dentro de su evolución, hay un viaje a Europa con retorno. Fue a París, se aversalló, pero retornó al término de su vida para cantar a la Argentina, en un poema, el mayor de su obra, en el cual ya están —en magnífico germen— todos los conceptos que más tarde atacarían los grandes poetas del presente. Multifacético, maestro de las formas, hijo fiel de su Nicaragua natal, fue opulento, pero no declamatorio como José Santos Chocano; fue un artífice, pero no helado como Guillermo Valencia; fue sensual y dulce, pero no excesivamente subjetivo como Amado Nervo; y fue brillante, y más brillante aún que Leopoldo Lugones. Su poesía ga-

lopa en una cuadriga cuando los otros cuatro grandes del modernismo hispanoamericano tuvieron una sola cuerda que tañer. Fue un hermoso mestizo; su sangre indígena lo redimió siempre de sus manos delicadas. En él la poesía es videncia y apóstrofe, canción y serenata. Durante una generación, tras su muerte, la juventud le desdeñó, pero hoy de nuevo se encuentra inmovible en su eternidad.

Como ciudadano del istmo, Gutiérrez no olvidaba que Darío –"hijo del Centro de América"– superó a todos sus coetáneos modernistas "por haber sido el más hermoso y el más genial, nudo entre los precursores y los continuadores". Aludía, entre otros, al mexicano Ramón López Velarde, a los peruanos César Vallejo y José María Eguren, al chileno Pablo Neruda y al cubano Nicolás Guillén. En fin, no sin destacar la dimensión moderna del "Canto a la Argentina", selecciona dieciséis poemas de Darío, coincidiendo en tres de ellos con Solar Correa.

III

Pasando a las imprescindibles motivaciones básicas de la obra poética de nuestro gran poeta, compartidas por los demás modernistas, cabe deslindar cinco: una sabia visión del arte y de lo meta-poético (o reflexión sobre la poesía); un angustioso desasosiego existencial; un erotismo trascendente (tema central de la poesía rubendariana, según el español Pedro Salinas); un sincretismo religioso (Darío reza a Cristo y exalta a la Virgen María, pero busca otras voces en el ocultismo y en la tradición esotérica para intentar descubrir el secreto de la presencia del hombre en el universo); y una constante preocupación social y política, o más bien, sociopolítica.

Visión del arte y concepción de la poesía

Decenas de poemas perdurables de Rubén Darío ejemplifican estas motivaciones. Es imposible enumerarlos todos, excepto algunos de los más famosos. Así, dentro de *la visión del arte y de lo meta-poético*, no puede prescindirse de "Yo soy aquel que ayer no más

decía", el mayor biopoema de nuestra lengua. Sin disfraz alguno, en sus versos se autoconfiesa y autorretrata, examina y proclama su estética, equiparando la pureza del arte a Cristo:

Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita;
el Arte como Cristo exclama
Ego sum lux et veritas et vita.

estrofa que calificaron de "sacrílega" críticos de manual. Además, reafirma su alma *sentimental, sensible, sensitiva*:

Todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía
y sin comedia y sin literatura,
si hay un alma sincera, esta es la mía.

Y aclara:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia
melificó toda acritud el Arte.

Otro poema representativo, en el que define el destino trascendente de la poesía y su esperanza salvítica, es "¡Torres de Dios! ¡Poetas!". Y en un tercero, el soneto "Melancolía", plantea la tragedia del poetizar. Para otro español, Antonio Oliver Belmás, esta radiografía se resume en dos endecasílabos: "Voy bajo tempestades y tormentas / ciego de ensueño y loco de armonía". Pero Darío se presenta como víctima de una irremediable maldición: la poesía ("camisa férrea de mil puntas cruentas / que llevo sobre el alma").

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;

a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...

Y en este titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

Obsérvese la eficaz aliteración del penúltimo alejandrino ("carga lleno de penas lo que apenas soporto") y la pregunta del último que remata o culmina el tono confesional, dialógico, del soneto. O, mejor dicho, que lo *cierra* (este poema no es abierto, como podría parecer a primera vista, sino *cerrado*, definitivo, lapidario). Como afirma Salvador Aguado Andrew —su principal exégeta—: "El primer verso y el último, *Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía* [...] ¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?, son los dos brazos que lo sustentan y cierran a la vez: por el sentido, por el estilo y, especialmente, por la autonomía sintáctica y espiritual en que viven".

Angustia existencial

El angustioso desasosiego existencial que sufrió Darío, más que ningún otro poeta de su tiempo, ha sido suficientemente estudiado y se ha advertido, sobre todo, en *Cantos de vida y esperanza*, que algunos de ellos no son de "vida y esperanza", sino de muerte y de desesperanza o, más bien, de desamparo. Expresan una confesionalidad desgarradora que culmina —puntualiza Alberto Acereda— "con la concepción rubeniana del *ser para la muerte*, adelantando el *Sein zum Tode* heideggeriano de la filosofía existencial". Darío plasma esta confesionalidad en numerosos poemas filosóficos (61 se acreditan esta categoría, según el mismo Acereda) y corre paralela a una metafísica: como indagación en torno al ser en cuanto tal, de su origen y fundamentos últimos, concretado —por ejemplo— en "A Phocás el campesino", "La dulzura del Ángelus" y, concentradamente, en el poema-lápida "Lo fatal", el más memorable de su autor.

Pero es en los tres poemas titulados "Nocturno" donde, aparte de ser más explícitos, sus nexos confesionales se corresponden en tensión interior y profundidad metafísica. Compruébese la duda desesperante, el abismo que sustituye a la ausencia de fe,

en los versos finales del primer "Nocturno" ("Quiero expresar mi angustia en versos que abolida"):

La conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror
de ir a tientas en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

No en vano, según Juan Ramón Jiménez, Rubén llegó a estampar sus iniciales —al final de esta composición— con su propia sangre.

Pero el primer poema filosófico de Darío fue "Coloquio de los centauros" (1893), incluido en *Prosas profanas* conformando toda una sección. Su propio autor lo concibió como un mito que

exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de la Psique, y luego plantea el arcano vital y pavoroso de nuestra ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano, Thanatos no se presenta como en la visión católica, armada de guadaña, larva o esqueleto, de la medieval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien, surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura...

En el "Coloquio...", la esencia de los objetos se muestra como enigma:

...Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta su propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar.

De esta manera la poesía adquiere en Darío una función epistemológica al convertirse en instrumento de conocimiento. En *Cantos de vida y esperanza* configura plenamente la teoría poética a través de una mayor preocupación por hallar el sentido de la existencia humana, de su desconcierto angustioso y de su nuevo concepto de poeta: el pensante o cogitante, por citar el *cogito, ergo sum* / *pienso luego existo* de Descartes:

¡Ay, triste del que un día en su esfinge interior
Pone los ojos e interroga! Está perdido.
¡Ay del que pide eureka al placer o al dolor!
Dos dioses hay, y son: Ignorancia y Olvido.

Pero en "Flor de luz" —un poema disperso y poco conocido— mantiene ese tono autorreflexivo, emitido como en sordina, con música de cámara; se trata de nueve versos desnudos, emparentados (en los dos últimos) a "Lo fatal":

Apareció mi alma como de la corola
de un lirio. Ella sabía estar desnuda y sola.
Sola, como en el agua, o en el viento. Ligera,
transparente, sutil, maravillosa. Era
como una divina flor de luz, o un divino
pájaro que en el aire acaba de nacer.
No sabía oír ni ver, ni comprender;
y aún no sabía adónde iba,
ni lo que era materia aquí abajo ni arriba...

Más intimista es "Confesión", autorretrato coloquial destinado al poemario *El Canto errante* (1907), pero su simpatía declarada por la España inquisitorial (versos 16-18) lo llevó a prescindir de él; se conservó el manuscrito. En esta pieza, Darío se desnuda hasta en los más mínimos detalles:

Buen amigo cordial,
a ti es a quien dirijo
mi confesión mental.
Adoro el crucifijo
desde mi Nicaragua
natal. Creo en el agua
lustral. He estado en Roma;
vecina de Sodoma
y Segor. Domicilio:
París. Me reconcilio
a veces con un fraile
de teología y baile.
Amo la España extraña
para hoy, es decir,
la España del sentir

decidido y cruel.
La que mató al infiel,
la que quemó al judío...
(habiendo algún Darío
según he sospechado,
nieto de renegado).
Leo viejos autores.
Gusto de frescas flores.
Me regocija el vino
y todo lo divino.
Cuando voy a Madrid
estoy lleno del Cid;
cuando estoy en París
amo la flor de lis
y aquí, y en todas partes,
amo todas las artes.
Tengo muchos cuidados
con los hombres honrados.
Mis penas entono
a Apolo sauróctono
por ser dios más raro.
En soledad me amparo
de la vulgar ofrenda.
Vivo solo en mi tienda.
En los pecados diestro,
rezo mi padre nuestro
cotidiano, de modo
que al cielo no incomodo.
Con San Buenaventura
mi paganismo augura
premio. Y en él se fía.
Lo afirma la homilía.
En mi literatura
la gente se figura
que hay cosas tenebrosas.
Hay miel, hay sangre, hay rosas.
Soy un hombre sencillo.
Yo me abrumo y me humillo
ante una coccinela

que sobre un ramo vuela.
Amo a Shakespeare. Y amo
a Berceo y reclamo
mi Góngora a las veces.
Huyo de los cipreses
pues soy hombre de lirios.
Expongo mis martirios
en rimas agradables.
Tengo mis miserables,
soñando me deleito
en mis tristezas. Pleito
pongo a las horas por-
que nos llevan al horror
del morir. Y es la sola
cosa que me desola
con pensar y sentir.
El morir... ¡el morir...!

Erotismo trascendente

En cuanto al erotismo trascendente de Darío, tanto el citado Ace-
reda como Ricardo Llopesa le han dedicado sendas antologías. Yo
creo que debe partirse de una convicción del poeta, estampada
en su ensayo sobre "Gabriel D'Annunzio" publicado en la *Revista
de América* (Buenos Aires, n° 2, 5 de septiembre, 1894): "el eterno
misterio femenino, que con la omnipotencia de sus manifestacio-
nes domina al ser humano".

"Carne, celeste carne de la mujer..." es el poema de Darío
más glorificador de la mujer y sacralizador de su erotismo, hasta
el punto de concebir el *sagrado semen*:

Gloria, ¡oh potente a quien las sombras temen!
Que las más blancas tórtolas te inmolen
Pues por ti la floresta está en el polen
y el pensamiento en el sagrado semen.

Y también otra concepción: la del "útero eterno":

Gloria, ¡oh, sublime que eres la existencia,
por quien siempre hay futuros en el útero eterno!

Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia
Y al torcer sus cabellos apagaste el infierno.

En el erotismo de Rubén la mujer es sinónimo de infinito y el sexo una vía para la búsqueda de una respuesta al misterio de la vida, como lo plantea en "El país de las alegorías":

Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual

Más aún: su vocación de ginecófago lo conduce, en el tercero de sus "Cisnes" ("*Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos*") —uno de los más logrados y compactos sonetos de Darío—, a describir con elegancia y lirismo en los versos 7 y 8 un *cunnilingus*: "Sorberé entre dos labios lo que el pudor me veda, / y dejaré mordidos escrúpulos y celos".

Quisiera evocar dos poemas, entre más de cien, extraídos de su veta erótica: "La negra Dominga" —canto exótico y vernáculo del negrismo poético hispanoamericano— y "Aleluya": exaltación vital del universo y del amor a "las vírgenes hembras", sin caer en la pedofilia.

"La gota de sangre de África" que corría por las venas de Darío lo llevó a escribir en La Habana, Cuba, de paso hacia España —en su primer viaje a la península, el 29 y el 30 de julio de 1892— "La negra Dominga / Fragmento":

¿Conocéis a la negra Dominga?
Es retoño de cafre y mandinga,
es flor de ébano henchida de sol.
Ama el ocre y el rojo y el verde,
y en su beso, que besa y que muerde,
tiene el ansia del beso español.

Serpentina, fogosa y violenta,
con caricias de miel y pimienta
vibra y muestra su loca pasión:
fuegos tiene que Venus le alaba

y envidiara la reina de Saba
para el lecho del rey Salomón.

Vencedora, magnífica y fiera,
con halagos de gata y pantera
tiende al blanco su abrazo febril
y en su boca, do el beso está loco
muestra dientes de carne de coco
con reflejos de lácteo marfil.

Articulando eficaces rimas consonantes, el poeta retrata a una hembra representativa de la cultura afroantillana, describiéndola con precisas imágenes y epítetos certeros, obteniendo uno de los textos más tempranos de la negritud poética contemporánea de Hispanoamérica.

Para René F. Durand, la negritud en Darío fue tema significativo, aunque no trascendental. Y "La negra Dominga" lo ejemplifica como reto descriptivo y disfrute de la sensualidad. Sus imágenes y epítetos corroboran ambos aspectos: "retoño de café y mandinga", "flor de ébano henchida de sol", "muestra dientes de carne de coco / con reflejos de lácteo marfil", por un lado; y por otro "Serpentina, fogosa y violenta", más "vencedora, magnífica y fiera": tres epítetos —nada menos— en cada uno de los versos.

En relación a su vocabulario, *ébano* es una madera tropical de color negro; *cafre*, el nombre de la región sudeste del África habitada por los cafres, los más bellos del grupo bantú; y *mandinga*, un pueblo sudanés de Gambia y de la Guinea francesa. En el Río de la Plata se le llama al diablo negro *Quiquiribú mandinga*.

Pasando a "Aleluya" (1905), la ausencia de rima y la diversidad de sílabas de sus versos —6, 8, 10 y 12— todas pares, tienden a considerarlo un ejemplo de versolibrismo, aunque predomina el octosílabo.

De acuerdo con el propio Darío, este hallazgo poemático "exalta el don de la alegría en el universo y en el amor humano"; tema que ya había acometido a los 23 años en "Laeticia" (San Salvador, mayo, 1890):

¡Alegría, alegría! Un soplo yerra
que las almas levanta con su ardor

y se enciende la vida de la tierra
con la llama invisible del amor.

"Aleluya" admira por su dinamismo interno, en virtud del enca-
balgamiento y del estribillo al final de cada estrofa, triplicado en
la última, y especialmente por su yuxtaposición enumerativa, ya
que prescinde de verbo alguno:

Rosas rosadas y blancas, ramas verdes,
corolas frescas y frescos
ramos, ¡Alegría!

Nidos en los tibios árboles,
huevos en los tibios nidos,
dulzura, ¡Alegría!

El beso de esa muchacha
rubia, y el de esa morena,
y el de esa negra, ¡Alegría!

Y el vientre de esa pequeña
de quince años, y sus brazos
armoniosos, ¡Alegría!

Y el aliento de la selva virgen,
y el de las vírgenes hembras,
y las dulces rimas de la Aurora,
¡Alegría, Alegría, Alegría!

En efecto, únicamente contiene catorce sustantivos (*rosas, ramas, corolas, árboles, nidos, huevos, besos, muchacha, brazos, selva, hembras, rimas, Aurora, Alegría*) y catorce adjetivos (*rosadas, blancas, verdes, frescas, frescos, tibios, rubia, morena, negra, pequeña, armoniosos, virgen, vírgenes, dulces*). ¡Ni un solo verbo!

He aquí, pues, un poema moderno: breve y revelador de economía verbal, concentrado en cantar el gozo de la naturaleza (las flores y los árboles, sus ramas y nidos, la selva y el amanecer) y, sobre todo, el amor a "las vírgenes hembras". Véase, en fin, el uso del polisíndeton (la conjunción "y" enlaza las tres últimas estrofas) y subráyese la presencia de las niñas, tan familiar a Darío.

Sincretismo religioso

El sincretismo religioso de Darío ha sido tema de numerosos estudios notables. En virtud de esta experiencia —común a otros creadores de su tiempo—, el poeta pudo ser al mismo tiempo católico y masón, pagano y cristiano, platónico y panteísta, órfico y escéptico, atormentado e infantil, inteligente e ingenuo, memorioso y olvidadizo, americano y europeo —es decir, transatlántico, lo reitero—, español y francés. Lo cierto es que si Rubén Darío fue altísimo, no lo fue por ninguna de esas dimensiones o vivencias señaladas, sino por su creación totalizadora. O sea, por *torre de Dios*. Léase: poeta.

No insistiré en sus más conocidos poemas reveladores de su fe cristiana (entre ellos "Spes" y "Canto de esperanza" de su *opus rotundum*). Rescataré uno desconocido, nada menos que el consagrado a la Virgen María, cuyo título no pudo ser más fervoroso: "Versos a la Reina / Liturgia católica"; y su contenido lo confirma como el más excelso poema mariano de su autor. Consta de nueve estrofas de tres octosílabos con idéntica rima consonante, o *terza rima*. El poeta recurre, para exaltar a la Virgen, a un elemento mitológico: Diana, diosa de los bosques y la fertilidad en la mitología griega. En las tres últimas estrofas la invoca y pide su ayuda; al final, la esperanza se hace carne. Publicado en *El Bien* de Montevideo, Uruguay (1° de noviembre, 1898) dice:

¡Oh celeste, Reina mía!
Sol de amor, luz de alegría,
lis de Dios, Madre María!

A tu planta soberana
cayó la luna pagana
de la frente de Diana.

Rosas para tu incensario
perlas para tu rosario,
almas para tu santuario.

Refugio del pecador,
reina del divino amor,
tu alma engrandece al Señor.

Caen a tus plantas bellas
las flores de las doncellas
las lágrimas, las estrellas.

Buena, sacra, madre, pura
halla en ti la criatura
remedio a toda amargura.

"Ave, Mater! Gratia plena"
inmarcesible azucena,
quítame pecado y pena.

Y en vital cautiverio
cante su santo misterio
con la lengua del salterio.

Hasta que pueda llegar
a tu reino a descansar,
mística estrella del mar.

Igualmente, recordaré "Metempsícosis", escrito por Darío a sus 26 años —en 1893—, que consiste en la más explícita e interesante asimilación de una corriente que aquel postuló y proyectó en toda su obra: la tradición esotérica. Véanse sus poemas más breves en esa línea, "Aun" y "Reencarnaciones": "Yo fui coral primero, después hermosa piedra". Pero "Metempsícosis" —por su expresión coloquial, despojada de retórica y ausente de rimas, debido al audaz uso del encabalgamiento y al remate lapidario de su estribillo (*Eso fue todo*)—, todavía se lee con emoción, especialmente por su ostensible erotismo:

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura
y su mirada astral y omnipotente.
Eso fue todo.

¡Oh mirada! ¡oh blancura! y ¡oh aquel lecho
en que estaba radiante la blancura!
¡Oh la rosa marmórea omnipotente!
Eso fue todo.

Y crujió su espinazo por mi brazo;
y yo, liberto, hice olvidar a Antonio.
(¡Oh el lecho y la mirada y la blancura!)
Eso fue todo.

Yo, Rufo Galo, fui soldado, y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dio un minuto audaz de su capricho.
Eso fue todo.

¿Por qué en aquel espasmo las tenazas
de mis dedos de bronce no apretaron
el cuello de la blanca reina en brama?
Eso fue todo.

Yo fui llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fui comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.
Eso fue todo

Dimensión sociopolítica

Por fin, la quinta motivación básica del *padre y maestro mágico* se dio en el ámbito sociopolítico tanto en verso como en prosa. Y desde su adolescencia, cuando —como discípulo de Victor Hugo— incorporó a la poesía social el análisis crítico y el comentario intertextual, defendió los grandes principios liberales de las revoluciones burguesas decimonónicas: democracia, progreso cívico, libertad política, religiosa y educacional, rebelándose contra los abusos de la religión institucionalizada y la tiranía.

Posteriormente, esta rebelión incluyó un insólito antihomenaje en "A Colón", brutal y desgarrador poema, depresivo para la obra civilizadora de España en América ("ojalá hubieran sido los hombres blancos / como los Atahualpas y Moctezumas") y, al mismo tiempo, crítica de la realidad social y política de los países latinoamericanos durante el siglo XIX:

Cristo va por las calles flaco y enclenque.
Barrabás tiene esclavos y charreteras,

y las tierras de Chibcha, Cuzco y Palenque
han visto engalonadas a las panteras.

Tras la debacle del 98, o triunfo de Calibán (los Estados Unidos) sobre España, Darío opuso la identidad latina frente a la arrolladora "fuerza yanqui". De esta manera en "A Roosevelt" —un clamor continental— preconizó la solidaridad del alma latinoamericana "ante la tentativa imperialista del coloso del Norte"; pero, sin contradecir esa oda protestataria, en "Salutación al águila" facturó un himno a la concordia americana, por citar sus dos poemas políticos por antonomasia.

Los de contenido cívico-histórico, que superan el medio centenar, se ubican dentro de esta motivación. Bastaría citar la "Oda a Mitre", el "Canto a la Argentina" y "Pax", su último gran poema, escrito a raíz de la primera Guerra Mundial. "En sangre y llanto está la tierra antigua", afirma Darío en uno de los versos de "Pax", mientras se hallaba en Nueva York consagrado a la prédica pacifista. Y añade:

Se grita ¡Guerra Santa!,
acercando el puñal a la garganta
o sacando la espada de la vaina:
y en el nombre de Dios,
casas de Dios en Reims y en Lovaina
las derrumba el Obús 42...

revelando en otros versos de ese poema apocalíptico y culminante de su temática pacifista, iniciada desde 1882, a sus quince años. Temática que, entre otros textos, incluía una condena lapidaria de la guerra en su soneto alejandrino —escrito en Madrid, 1899— "A Moisés Ascarruz" (un diplomático boliviano amigo suyo):

Maldigo la quijada del asma, el enemigo,
odio la flecha, el sable, la honda, la catapulta;
maldigo el duro instinto de la guerra, maldigo
la bárbara azagaya y la pólvora culta;

y a quien ahoga en sangre la cosecha de trigo
y a quien ciego de rabia la Cruz de Paz insulta;
a Bonaparte o César, a Marat o a Rodrigo,
príncipe de soldados o rey de turbamulta.

Los maldigo por tantas tristes almas de duelo
que van todos los días por la senda del cielo
precedidas por Cristo, a pedir paz y luz;

por Cristo que solloza, que palidece y mueve,
mientras un negro incendio de salitre y azufre
obscurece a los hombres la visión de la Cruz.

En Darío, la paz —motivo permanente de su creación poética— tiene dos sentidos: la individual e interior y la colectiva de los pueblos y naciones. Si bien cantó profundamente y buscó en vano la primera, la segunda fue la que más le preocupó y provocó clamores espirituales. Cabe recordar, al menos, su poema "Teth" (de *El Salmo de la pluma*, 1889), su "Canto de esperanza" (1905) y la "Oda a la Francia" (1914), entrelazados por un optimismo cristiano, humanitario y reflexivo. Precisamente en la última oda, escrita en francés, exclama:

Paz bajo los fuegos de los combatientes en marcha.
La paz que anunció el alba y canta el Ángelus
La paz que promulgó la paloma del arca
y fue la voz del ángel y la Cruz de Jesús.

He ahí un aspecto básico del Darío muy antiguo y muy moderno, una necesidad planetaria que el bardo asimiló a través de su arraigado sustrato religioso. Así lo dejó muy claro en las palabras introductorias que pronunciara antes de leer "Pax":

Sé que para algunas gentes [...] Dios no es de actualidad. Yo creo, sin embargo, en el Dios que anima a las naciones trabajadoras, y no en el que invocan los conquistadores de pueblos y destructores de vidas, Atila, Dios and Comp. Limited. A medida que la ciencia avanza, el gran misterio aparece más impenetrable, pero más innegable.

Y Darío agregó que Edgar Allan Poe adopta una definición de Dios tomada de [Joseph] Glanvill, quien seguramente recordó a Santo Tomás: "Dios no es sino una gran Voluntad que penetra todas las cosas por la naturaleza de su intensidad. Yo creo en ese Dios".

A continuación, comenzó a leer su poema:

Lo vo gridando pace, pace, pace.
Así clamaba el italiano;
así voy cantando yo ahora:
'alma en el alma, mano en la mano',
a los países de la Aurora.

La Biblia, el latino Horacio, el renacentista Francesco Petrarca y el romántico francés Victor Hugo, le sirven a Darío de iluminación literaria para conformar su anhelo pacifista. El poeta también postula la paz y el porvenir de los pueblos americanos, en donde "está el foco de una cultura nueva / que sus principios lleve desde el Norte hasta el Sur"; en otras palabras, se adhiere a la gran utopía de la integración continental, exhortando:

¡Oh pueblos nuestros!, ¡oh pueblos nuestros! Juntaos
en la esperanza y en el trabajo y la paz;
No busquéis las tinieblas, no persigáis el caos,
y reguéis con sangre nuestra tierra férax.

Ya lucharon bastante los antiguos abuelos
por Patria y Libertad.

Darío, en fin, abriga la esperanza cristiana de la concordia final, escatológica, y fija un nuevo mensaje de Amor:

Cierto que duerme un lobo
en el alma fatal del adanida,
mas también Jesucristo no está muerto,
y contra el homicidio, el odio, el robo,
Él es la Luz, el Camino y la Vida.

He aquí, un comprimido resumen, un esbozo de la creación transatlántica del nicaragüense máximo: nuestro Rubén Darío, quien –según Gabriela Mistral– "aún no ha sido superado dentro la poesía española de todos los tiempos".

Referencias bibliográficas

- Acereda, A. (ed.) (2001). *El modernismo poético. Estudio crítico y antología temática*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Aguado Andrew, S. (1966). *Por el mundo poético de Rubén Darío*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Arellano, J. E. (1998). "Darío en dos antologías de nuestra América". En *La Prensa Literaria*. Managua, 30 de mayo.
- , (2003). "Contemporaneidad de la poesía rubendariana: ejemplos representativos". En Arellano, J. E. (ed.) *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*. Memoria del Primer Simposio Internacional celebrado en León, Nicaragua, del 18 al 20 de enero de 2003 bajo el patrocinio del Gobierno Municipal. Managua: JEA Editor.
- Ballagas, E. (1946). *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires: Editorial Pleamar.
- Cuadra, P. A. (2001). "Rubén Darío y la aventura literaria del mestizaje". *El Pez y la Serpiente* (39). Managua, enero-febrero, pp. 11-30.
- Darío, R. (1938). *Poesías y prosas raras*. Compiladas y anotadas por Julio Saavedra Molina. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- , (1945). *El ruiseñor azul. Poemas inéditos y poemas olvidados de Rubén Darío*. Compilados por Alberto Ghirardo. Santiago de Chile.
- , (1997). *Poesía erótica*. Edición, introducción y notas de Alberto Acereda. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Del Hoyo, A. (1981). "‘Confesión’, poema inédito de Rubén Darío". En *Festschrift für José Cid Pérez*. New York: Senda Nueve de Ediciones.
- Durand, R. F. (1967). "El motivo del centauro en la poesía de Rubén Darío". En *Libro de Oro. Semana del Centenario de Rubén Darío*. Managua: Editorial Nicaragüense.
- Gutiérrez, J. (1961). *Antología de Poetas americanos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Henríquez Ureña, P. (1941). "Literatura de la América Central". En *Historia Universal de la Literatura XII* de Santiago Prampollini (pp. 105-121). Buenos Aires.
- Jiménez, J. R. (1990). *Mi Rubén Darío (1900-1956)* (reconstrucción, estudio, notas críticas de Antonio Sánchez Romerallo). Moguer: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Mejía Sánchez, E. (1966). "Rubén Darío: poeta del siglo XX". En *Rubén Darío en Oxford*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Solar Correa, E. (1926). *Poetas de Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

CONFERENCIAS PLENARIAS

Darío crea porque configura

RAÚL ANTELO

El bergsoniano Carlos Malagarriga inaugura, en septiembre de 1912 y con la presencia de Rubén Darío,¹ el Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires.² En ese mismo espacio, cuatro años

¹ En efecto, el primero de septiembre de 1912 se inaugura en la calle Rivadavia 1391 el Ateneo Hispano-Americano de Buenos Aires. Rubén Darío, acompañado del ministro de Instrucción Pública, doctor Juan María Garro, y de otras personas, concurrió a la ceremonia inaugural. Después de ser presentado por el doctor Joaquín V. González y de una alocución de Vicente Blasco Ibáñez, Rubén Darío recitó su poema “Español”, en homenaje a los fundadores del Ateneo, cuyo tono, aludiendo a “la grieta”, recuerda Manuel Machado: “Yo siempre fui, por alma y por cabeza, / español de conciencia, obra y deseo. / Y yo nada concibo y nada veo / sino español por mi naturaleza. / Con la España que acaba y la que empieza, / canto y auguro, profetizo y creo, / pues Hércules allí fue como Orfeo: / ser español es timbre de nobleza. / Y español soy por la lengua divina, / por voluntad de mi sentir vibrante: / alma de rosa en corazón de encina. / Quiero ser quien anuncia y adivina, / que viene de la pampa y la montaña: / eco de raza, aliento que culmina / con dos pueblos que dicen: ¡Viva España! / ¡Y viva la República Argentina!”. Narra un testigo que Darío “complacido asistió a una comida que le ofreció Enrique García Velloso, la que fue una fiesta muy de su agrado, pues no hubo discursos; en cambio, charla amena, amable, ingeniosa. He aquí la nómina de los comensales: Mariano de Vedia, José Luis Murature, Jorge Drago Mitre, Fernando Álvarez, Manuel Mayol, Justo López de Gomara, Julio Piquet, Rodolfo de Puga, Tito L. Arata, Carlos Vega Belgrano, Antonino Lamberti, Alfredo Duhau, Alberto Ghirardo, Julio Castellanos, Alfredo Guido, Luis Berisso, José María Salavarría, Juan Carlos Alonso, Ernesto Vergara Biedma, Enrique Hurtado y Arias, Emilio Becher, Martín Reibel, José Ojeda, Alfredo Bastos, Florencio Parravicini, Felipe Sassone, Ismael Cortina, Carlos Malagarriga y Alberto Núñez”. Véase: J. J. Urquiza (s.d.). *La amistad de Rubén Darío y Enrique García Velloso*. Santiago de Chile: Atenea, pp. 449-450.

² “Ateneos, Sociedades de artistas y de literatos, Escuelas de bellas artes, exposiciones de pintura y escultura, Universidades Populares, cuando logran nacer de las abnegaciones de algún pequeño grupo, arrastran vida precaria y casi siempre efímera, sin lograr nunca echar raíces hondas en esta tierra todavía impermeable. Son instituciones exóticas que nuestras clases dirigentes miran y no protegen y el pueblo en su total ignorancia de analfabeto contempla y no comprende”. Ricardo Olivera (1903, mayo). “Sinceridades”. *Ideas*, N° 1, Año 1. Buenos Aires, pp. 6-9. El Ateneo Hispanoamericano, versión plebeya del que funcionaba en la galería Au Bon Marché, la actual Pacífico, era presidido, justamente, por Carlos Malagarriga, jurisconsulto y mentor de Macedonio Fernández, de quien se volvería muy amigo, a punto de este introducirlo en el

más tarde, el poeta Vicente Huidobro impondría el concepto de *creacionismo*, reivindicando que "la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear", tesis adamítica que no llegó a convencer a José Ingenieros, allí presente, que le manifestó que "su sueño de una poesía inventada en cada una de sus partes por los poetas me parece irrealizable, aunque usted lo haya expuesto en forma muy clara e incluso muy científica".³ Juan Larrea llegó a decir que Huidobro ejerció mayor liderazgo entre los vanguardistas que Rubén Darío entre los modernistas. Lo dudo. Pero, más allá de las distintas hegemonías de cada cual, permane-

pensamiento de Bergson, de quien Malagarriga fue su primer traductor. Uno de los discursos de colación de grado en Derecho, en 1916, nos da la pauta del pensamiento hispanoamericano de Malagarriga: "Cabe disentir —decía— de los que creen que algún día toda la América formará un solo estado ó única anfictionía: puede discutirse si hay una ó varias Américas —de lo espiritual hablo— y aún si dentro de alguna de éstas, hay tanta igualdad de caracteres y tan parecida posibilidad de destinos como en apariencia se dibujan. Pero hay que aceptar de un modo terminante y rotundo, que pueblos como este nuestro, formados principalmente por elementos que vinieron y vienen, huyendo —consciente ó inconscientemente— del peso muerto de la tradición que en Europa les ahogaba, han de sentirse empujados, por la fuerza inicial de aquel primitivo impulso, hacia lo porvenir y no adormecidos en la rumia de lo que ya pasó. Por esto, por ser y por sentirnos argentinos, parece que fuéramos y nos sintiéramos dos veces jóvenes y por ello doblemente obligados a mostrarnos en este día optimistas y resueltamente orientados, no hacia lo que fué, sino hacia lo que nos aguarda". La composición del Ateneo Hispanoamericano era heterogénea. Sus vicepresidentes eran Eduardo López Bago y el director del Club Español, Rafael Escriñá; el secretario, Julián de la Cal, crítico del *Diario Español*; el tesorero, Ibáñez, gerente del Banco de Castilla, y el bibliotecario era Juan Mas y Pí, redactor-jefe de *El Diario Español*, amigo de Carriego, ligado a *La Protesta*, pero introductor también del futurismo en 1909. Como vocales aparecían José María Salaverría; Martín Dedeu; Luis de Villalobos; J. Torronell, que crearía las ediciones Tor en el año 1916; el escritor y traductor Juan Manuel Aguado de la Loma; Morales Navas; el doctor Criado; Antonio Herrero; Luis Méndez Calzada; José Parra y Julio del Romero. Por el lado argentino la junta directiva era integrada por José León Suárez, jefe de la Dirección de Ganadería y catedrático de la Facultad de Derecho; Joaquín V. González, rector de la Universidad de La Plata; Juan Carlos Delfino, vicedecano de la Facultad de Derecho de Buenos Aires; el doctor Cullen, médico notabilísimo; Andrés Llamazares y Ernesto Sourrouille, presidente de la Sociedad de estudiantes de la Facultad de Derecho de la UBA y antepasado del creador del plan Austral. Frecuentaba sus reuniones el músico Julián Aguirre. Véase Julián de la Cal (1912, 20 de noviembre). "Confraternidad Hispano-americana". *Mundo gráfico*, N° 56, Año 2. Madrid. A los 25 años de fundado, su biblioteca, "Doctor José León Suárez", cuyo mayor caudal lo constituyen los volúmenes donados por la señora Lía Damianovich de Suárez, viuda del inolvidable internacionalista, tiene 10.000 obras selectas, a las que se planeaba agregar secciones brasileña y uruguaya ("El Ateneo Ibero-Americano celebra sus bodas de plata". *Caras y caretas*, N° 2032, Buenos Aires, 11 set. 1937, p. 38).

³ V. Huidobro (1989). *Obra selecta* (sel., pról., notas, cronología y bibliografía Luis Navarrete Orta). Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 307.

ce la disputa entre creacionismo, de un lado, y transculturación e hibridación, del otro. Lo había dicho Baudelaire en *Mi corazón desnudado*: "de la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là".⁴ Hay en efecto un sentido del poema que remite ilusoriamente al mundo y otro sentido que solo remite, alegóricamente, a su propia ausencia de fundamento.

Admitámoslo: Rubén Darío es, autónomamente, un mundo en sí, pero, al mismo tiempo, abrió con su escritura la dimensión de lo posible, al crear la sensibilidad de grandes masas modernas. Al tiempo de su muerte, o sea, seis meses antes de la conferencia de Huidobro, Georg Simmel publicó un ensayo sobre otro artista, Rembrandt, que, siendo él mismo un mundo autónomo, abrió también inmensas posibilidades de significación, como las sugeridas por Luis Juan Guerrero, en su curso sobre teoría de los valores (Universidad Nacional de La Plata, 1929) o las posteriores de Carlos Astrada y Martínez Estrada.

En 1916, cuando Benjamin comenzaba a pensar en el drama alegórico, Simmel estipulaba, a partir de Rembrandt, una diferencia crucial entre lo creativo y lo configurativo. Argumentaba que, fuera del trabajo del mimo, no existe ninguna obra que no sea simultáneamente configuradora y creadora. Pero, así como no nos es dado crear sustancias corpóreas, porque toda actividad exterior transforma elementos físicos ya dados, del mismo modo, tampoco existe ninguna acción espiritual que no presuponga partir de materiales, hasta cierto punto, inmateriales. Por otra parte, lo que aún no ha ocurrido, es decir, la transformación de lo dado, su cabal reconfiguración, es asimismo una creación. En todas esas operaciones, habría un elemento por el cual aumenta todo cuanto de antemano se ha hallado y transmitido, de tal suerte que la unidad de la obra resultante se constituye precisamente recién cuando se siguen reconfigurando dichos elementos. Es esa peculiar combinación la que vuelve al hombre un ser histórico y lo diferencia del animal, que repite sin más lo que su especie ha hecho desde siempre. Por eso mismo, cada individuo comienza desde el principio, a partir del punto en que también comenzaron sus antepasados, de tal modo que el hombre, porque no solo repite, sino que crea lo nuevo, no puede recomenzar

⁴ C. Baudelaire (1976). *Oeuvres Complètes I*. (ed. Claude Pichois). Paris: Gallimard, p. 676.

continuamente, sino que emplea un material y usa antecedentes dados, en los que su producto es, de hecho, una nueva configuración. Pero, nos dice además Simmel, tampoco seríamos seres históricos si fuéramos absolutamente creadores, si nuestra operación creara lo nuevo sin más trámite; seríamos, en todo caso, suprahistóricos, argumento que no desagradaría a Huidobro, que viajó a Buenos Aires acompañado por una nietzscheana como Teresa Wilms Montt; pero, además, tampoco seríamos históricos si nos mantuviéramos, sin creación alguna, en lo ya dado. Por ello el sociólogo llama histórica a una existencia que crea lo nuevo y asimismo lo propio de ella; pero sobre la base y como desarrollo o configuración de lo ya existente y transmitido, de tal suerte que histórica sería la síntesis orgánica, vivida por cada sujeto, tanto de la creación como de la configuración.⁵ Pero, más allá de esto, cabe decir que, por mayor que sea la fuerza creadora presupuesta en cada nueva configuración, solo se podrá llamar, legítimamente, creadora, a otra modalidad esencial, a aquella cuya fuerza productiva origina la materia y la forma de sus configuraciones en estrecha unidad con esta. En el caso de *Prosas profanas*, por ejemplo, lo más logrado serían justamente las reconfiguraciones de lo griego, las fiestas galantes, las nuevas versiones de textos pasados, los escolios al arte en general, porque, como ya decía "Ecce Homo", el poema del *spleen*,

hoj las viejas creaciones
de las antiguas eras,
sirven en los salones
para muestras de torsos y caderas.⁶

En un abordaje del que mucho se beneficiarán pensadores posteriores como Heidegger y Benjamin, Simmel entiende que se podría decir que el hombre moderno produce desde la nada, porque, a diferencia de las configuraciones clásicas, no se siente

⁵ G. Simmel (1950). *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte* (trad. Emilio Estiu). Buenos Aires: Nova, pp. 211-212. La obra de Simmel circula en Argentina desde 1920. Véase G. Simmel (1923). *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba (hay reedición UINC, con prefacio de Carlos Astrada e introducción de Esteban Vernick).

⁶ R. Darío (1986). *Poesía*. (ed. Ernesto Mejía Sánchez, pról. Ángel Rama). Caracas: Ayacucho, p. 75.

como algo ya preexistente y dado, que sería recreado por una forma que llega. Ningún ser histórico es la pura y conceptual incorporación de un único aspecto de esa dinámica; al contrario, no solo hay pasajes y mezclas entre creación y configuración, sino también perplejidades y multivocidades de la asignación. En las realidades, no siempre hay mediaciones entre ambos extremos; pero tampoco en los individuos singulares dejamos de verificarlos, como obstáculo y lucha. Miguel Ángel, Rodin o Beethoven serían así los tipos más perfectos de creador porque, en ellos, el abigarrado mundo de sus configuraciones surgió exclusivamente del propio espíritu, aunque luego, configurándolas de acuerdo con las normas de la tradición, de suerte que la potencia que de ellas se derivó quebró la impetuosidad misma de su energía creadora. La fuerza del genio le dio unidad a esas obras; pero en ellas se constata también que, tal como la paz es una forma de unificar elementos heterogéneos, así también lo es la guerra.⁷

Estamos hablando, en el caso de estos creadores, de seres en turbulento conflicto y ninguna imagen que de ellos se pueda extraer o elaborar será ajena a ese conflicto porque la misma idea de imagen, como más tarde teorizará Carl Einstein, es un campo de fuerzas enfrentadas. Ahora bien, para constatarlo, basta pensar que ese mismo año 16 empezaba a circular en Buenos Aires *Plus Ultra*, una revista mensual de prosas profanas que buscaba lo global en un momento en que el mundo mismo se volvía la revista ilustrada por donde circulaban todas las otras imágenes.⁸ La revista surgió cuando murió Rubén Darío. En su segundo número, en homenaje al poeta, su director, el artista plástico Juan

⁷ G. Simmel (1950), ob. cit., pp. 213-214.

⁸ P. Sloterdijk (2011). "La época (criminal) de lo monstruoso". En *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger* (trad. J. Chamorro Mielke). Madrid: Akal, p. 245. Para su estudio, consultar D. Wechsler (1991). "Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires". En *Estudio e Investigaciones*, (4). Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 199-209; C. Mangone (1989). "*Plus Ultra*: entre el pastel y la gouache". En Graciela Montaldo (ed.) *Literatura argentina del siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires, pp. 104-5; S. Caprara y L. Ferrandini (1988). "Las revistas y las artes gráficas: *Plus Ultra*". En *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, 10 (8). La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, pp. 53-61; D. Orlando (2006, marzo). "*Plus Ultra*: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica". En *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, segunda época, (4). Buenos Aires: Corregidor, pp. 29-54.

Carlos Alonso (1886-1945), nos ofrece una cabeza de Darío, prefigurando la posterior disputa sobre el cerebro o la simbolización conservadora del poeta, bajo el manto de la restauración somocista en Nicaragua. Llamen la atención no solo la fuerza de los músculos del rostro, que conforman una masa compacta y cuadrada, sino la mirada luciferina resuelta con dos pinceladas blancas. Hay de hecho en la imagen de Alonso un sentimiento de tensión y nostalgia desconsolada porque el poeta desaparecido, nos dice el epígrafe, era un guía incuestionable, que solo podía parangonarse a Beethoven,⁹ aunque, para el mismo Darío, Beethoven fuese en verdad el musicólogo José Ojeda, su cofrade del grupo de *La Syrtinga* (cuyo núcleo, amén de Ojeda, era formado por José Ingenieros, Antonio Monteavaro, José Pardo y Luis Doello Jurado y, un poco más distantes, Eugenio Díaz Romero, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Américo Llanos, José León Pagano, Charles de Soussens, Mauricio Nirenstein, así como los hermanos Luis y Emilio Berisso).¹⁰ Pero no nos olvidemos de que el protagonista de *El oro de Mallorca* (1914), la novela inacabada de Rubén Darío, es una suerte de *alter ego*, el pianista Benjamín Itaspes.¹¹

⁹ "Su rostro era parecido al de Beethoven. Sus estrofas son también suaves y fuertes, como las cadencias del genial músico. Porque ostentaba en su faz y en su arte el sello de la grandeza. Fué un creyente descreído, un millonario excéntrico que pedía limosna de amor para los humildes, imitando a los monjes mendicantes. Creímos en él, y le reservamos el mejor sitio de nuestras páginas, sin sospechar que pronto le habríamos de rendir este último homenaje". *Plus Ultra*, (2), mar, 1916.

¹⁰ "Ojeda era nuestro Beethoven / y su piano daba su cántico", dice Darío en los "Versos de Año Nuevo" (1910). Años antes, en 1904, José Ingenieros así definía la cofradía que según Arlt (en *Saverio el cruel*) no pasaba de una "peña de cachadas". "La Syrtinga, institución de estética y de crítica, preexiste, existe y subsiste. Es un exponente del espíritu dionisiaco y, como él, remonta su origen hasta la primera sonrisa del *piteco* ancestral. Todo *syrhingo* es dionisiaco; puede, ulteriormente, ser apolíneo. El carácter de *syrhingo* no se confiere u otorga; se reconoce y comprueba. El espíritu *syrhingal* reviste gradaciones; en la América Latina alcanza hasta el quinto grado; se ignora la existencia de grados superiores, pues nadie puede presumir ni comprobar cualidades que exceden de su comprensión". Véase: H. Tarcus (2011-12). "Espigando la correspondencia de José Ingenieros. Modernismo y socialismo *fin-de-siècle*". En *Políticas de la memoria*, (10-11-12). Buenos Aires, p. 103.

¹¹ Allí leemos: "El arte, como su tendencia religiosa, era otro salvavidas. Cuando hundía, o cuando hacía flotar su alma en él, sentía el efluvio de otro mundo superior. La música era semejante a un océano en cuya agua sutil y de esencia espiritual adquiría fuerzas de inmortalidad y como vibraciones de electricidades eternas. Todo el universo visible y mucho del invisible se manifestaba en sus rítmicas sonoridades, que eran como una

Darío había dicho que "la cabeza de Ricardo Rojas, la cabeza física, es la de un cacique".¹² En sintonía con esa idea, Alonso busca, además, en el trazo denso de su retrato de Darío, no solo la contundencia de lo nuevo, sino aquella que da cuenta de la fragmentación de la modernidad misma, a la que su revista encarna como pocas. Para mejor evaluarlo, compáreselo con el retrato de Victor Delhez (1933). Aunque el artista belga, amigo de Michel Seuphor y representante local de *L'Esprit Nouveau*, había ensayado pioneramente las rayografías a lo Man Ray en su autorretrato, y esa misma cuestión anacrónica aparecía en sus montajes en los primeros números de *Sur*, donde practicó experiencias de museo imaginario o atlas Mnemosyne,¹³ el retrato en xilografía de Da-

perceptible lengua angélica cuyo sentido absoluto no podemos abarcar a causa del peso de nuestra máquina material. La vasta selva, como el aparato de la mecánica celeste, poseía una lengua armoniosa y melodiosa, que los seres demiúrgicos podían por lo menos percibir: Pitágoras y Wagner tenían razón. La Música en su inmenso concepto lo abraza todo, lo material y lo espiritual, y por eso los griegos comprendían también en ese vocablo a la excelsa Poesía, a la Creadora. Y que el arte era de trascendencia consoladora y suprema lo sabía por experiencia propia, pues jamás había recurrido a él sin salir aliviado de su baño de luces y de correspondencias mágicas. ¿Era asimismo un paraíso artificial? No, puesto que en el secreto de su poderío uno no podía disponer de él sino él de uno, él era el que poseía y se hacía manifiesto por medio del *deus*, sus excelencias resplandecían intensamente en nuestro mundo incógnito, anunciadoras siempre de un resultado bienhechor que nunca engañaba. Y quizá esta era la verdadera compensación para el elegido que venía al mundo con su emblemático signo y con su sagrado cilicio. Dios está en el Arte, más que en toda ciencia y conocimiento, y la santidad, o sea el holocausto del existir, no es sino el arte sumo elevado a la visión directa del Completo teológico, purificado por lo infinito del fuego de los fuegos. Es la locura del Señor. *Stultitia dei*". Rubén Darío (1913, 7 de diciembre). "El oro de Mallorca". En *La Nación*, Buenos Aires, p. 11. Darío llegó a usar el seudónimo Levy *Itaspes*, donde llama la atención la recurrencia, como en su seudónimo más famoso, Rubén, no solo a la figura del judío (Levi es el tercer hijo de Jacob y Lía), sino también a la condición errante (en la figura de otro seudónimo, Ashaverus, el que vive eternamente sin tregua ni descanso, como decía Quiroga). Euclides da Cunha denominará Judas Ashaverus a aquellos seres amazónicos, en *À margem da História*, que más tarde conoceríamos como *homines sacri*. El apellido *Itaspes* es un mero anagrama, no solo de *aseptisé*, sino de *pe-setas*, el fantasma de la mercantilización artística, *el oro de Mallorca*. El sauce, chopo o llorón se dice en inglés *aspen*. *It aspen* = eso llora, o sea el *yolleo* de Girondo. En un poema en respuesta a críticas ("A Ricardo Contreras"), Darío admite: "mi callada voz dice tan sólo / baja canción, cual la que dice el ave / en el sauce que cubre el mausoleo".

¹² R. Darío (1950). "Ricardo Rojas". En *Cabezas y Semblanzas*, vol. II. Madrid: Afrodisio Aguado, p. 908.

¹³ En el primero, verano de 1931, Borges reedita "Séneca en las orillas", uno de esos textos en que duda de la existencia de la literatura y propone en su lugar la lectura. Interesa destacar de ese texto, que ya había pasado por *Síntesis* de Martín Noel y por ese libro dedicado a un rubeniano como Evaristo Carriego, que lo más relevante es,

río para la revista *Poesía*, donde, por lo demás, Arturo Marasso anticipó su lectura filológica de *Rubén Darío y su creación poética*, es convencional y nada capta en él del movimiento tortuoso que el mismo Delhez había ensayado, poco antes, en sus ilustraciones para *Las flores del mal*, de Baudelaire. Al contrario, Alonso captó mejor que Delhez la dinámica del arte como un confuso torbellino de la vida (su origen) y, en su retrato de Darío, nos evoca, por ejemplo, el lenguaje plástico de Rodin. No olvidemos que pocos años antes, en uno de los ensayos de *Philosophische Kultur* (1911), el ya citado Simmel había incluido un texto sobre este escultor y lo que podríamos llamar un impresionismo atemporal que es posible expandir hasta Darío, cuya imaginación, contradictoria y complementaria, se basaba, según Octavio Paz, en el dinamismo.

En efecto, Simmel argumentaba que, con Rodin, el acento abandona la forma y se corre hacia el movimiento: al equilibrio entre el movimiento y la sustancia corporal se lo obtiene ahora en un plano dinámico más alto que lo normal. El supuesto previo o, si se quiere, el tono fundamental de la armonía alcanzada por un artista clásico era el puro cuerpo, la estructura plástico-abstracta, mientras que, en los modernos, como Rodin o Darío, lo es el movimiento, que abre nuevos campos y nuevos medios de expresión. Valiéndose de una nueva flexión de los miembros, de una vibración nueva, de una vida propia de las superficies, de un modo inédito de hacer sentir los contactos de dos cuerpos o de un mismo cuerpo, mediante una nueva utilización de la luz, y de la contraposición y armonización de los planos, los modernos consiguen otro grado de movimiento de las figuras, que patentiza de manera más perfecta la vida interna del hombre. Ese recorte especial de la figura viene a ser, a su juicio, la inmediata encarna-

a mi juicio, la lectura de imágenes en obediencia a una cuarta dimensión. Ejemplifico con una frase aparentemente menor, que el mismo Borges encierra entre paréntesis: "(Esa posesión temporal es el infinito capital criollo, el único. A la demora la podemos exaltar a inmovilidad: posesión del espacio.)". J. L. Borges (1931). "Séneca en las orillas". *Sur*, (1), p. 175. Las imágenes de Delhez para las inscripciones de carro, pero también de la hélice o el pescado, en las páginas de *Sur*, son ese infinito capital que indica posesión temporal y se conectan con sus apocalípticas visiones de arquitectura y nostalgia. Pero, en el caso de Borges, al criticar la posesión del espacio, porque en última instancia Séneca, un marginal, español filosofando en latín, vuelve a marginalizarse en las inscripciones de carro, la demora es usada para dar dinamismo a la propia lectura, es decir, introducir la *différance*.

ción del devenir, que es el sentido del arte nuevo. A cada figura se la capta, pues, en una etapa de un camino infinito, que ella recorre sin reposo; a veces, en una etapa tan precoz que apenas si se le esboza el perfil. De este modo, el principio dinámico parece contagiar al espectador o al lector y este nos ofrece el colmo de la excitación, porque el acaso de la forma no acabada provoca la actividad de su receptor de la manera más intensa.¹⁴

Pero, como nos advierte Simmel, estas características de la escultura de Rodin provienen en parte de su intenso diálogo con un poeta como Stefan George, cuya contribución, a la que no es ajena la de Darío, consiste en haber dotado de una forma monumental a la expresión lírica del sentir subjetivo. Esa nueva monumentalidad, que es la del devenir y el movimiento, ya no está vinculada exclusivamente al ser, a la sustancialidad del ideal clásico, sino que pasa a vincularse al *latente heroísmo de todo movimiento natural* como meta de la experiencia artística.¹⁵ Se ha señalado muchas veces el parentesco que ese lenguaje, de George, Mallarmé o Darío, mantiene con lo barroco. También en él hay movimiento, pero solo en apariencia ese movimiento es mayor en el barroco. La figura, el yo de la apercepción, según Kant, ha perdido el punto firme dentro de sí misma y esto, que le da verdadero contraste, incluso al movimiento más apasionado, es un recorte que nos permite apreciar dicho movimiento en la delimitación espacial del contorno. Semejante desplazamiento del punto del yo, se comprende, nos dice Simmel, en una época que había perdido el concepto de personalidad del Renacimiento y que no había adquirido todavía el moderno concepto elaborado por Kant y Goethe, lo cual, paralelamente, en el campo teórico, convertía en clave el mero fluir causal, el juego de las fuerzas naturales, que ya no era de sustancias, sino de experiencias, sometidas ahora a leyes impersonales.¹⁶

Horacio Quiroga le confiesa a Lugones, al ver una foto de Rubén Darío en *Caras y Caretas*, durante la inauguración del Ateneo Hispanoamericano, que la cara de Darío, caída, torcida, ceñuda,

¹⁴ G. Simmel (1934). "Rodin". En *Cultura femenina y otros ensayos* (trad. E. Imaz, J. R. Pérez Bances, M. G. Morente, F. Vela). Madrid: Revista de Occidente, pp. 301-302.

¹⁵ *Ibid.*, p. 303.

¹⁶ *Ibid.*, p. 310.

era la de un Cristo.¹⁷ Es sintomático, por tanto, que Alonso, al plasmar a este Darío póstumo, dispense el tronco y se concentre en el rostro, porque aquel solo nos revelaría al hombre en el fluir de su vida interior, mientras que este *Ecce Homo* lo hace en su sustancia permanente. Pero esto además se extiende a las figuras extraídas de los poemas que Alonso brinda a sus lectores. No es fortuito que él prolongue ese carácter propio del rostro a todo el cuerpo y, a veces, las caras son menos características e individuales, y toda la movilidad de la sensibilidad, toda su pasión —que por lo general encuentra su lugar natural de expresión en el rostro— se nos revele en los gestos del cuerpo, en todas las vibraciones que, partiendo del centro del sujeto, se amortiguan o aceleran con la opresión o ligereza de este cuerpo.

El ser de un ser guarda para otro ser algo impenetrable, incomprendible en su raíz última, mientras que su movimiento es algo que viene hacia nosotros o que nosotros podemos seguir. Esta tendencia dinámica representa la más profunda relación que el arte moderno nos ofrece con el realismo: la progresiva movilidad de la vida real no solamente se pone de manifiesto en la mayor movilidad del arte moderno, sino que ambos, el estilo de la vida y el del arte contemporáneos, surgen de la misma fuente profunda. No es solo que el arte refleje un mundo más movido, sino que también el espejo en el que ese mundo se refleja se mueve más.¹⁸

Habría aquí, en estos textos modernistas ilustrados por Alonso o en sus retratos de Guido y Spano, Amado Nervo o Roosevelt, una victoria del tono naturalista. Pero no se trata de un naturalismo vulgar, que procura reflejar solamente los contenidos de las cosas tales como son. El naturalismo extremado aborrece del estilo, sin darse cuenta de que un estilo que vive con inmediatez el sentido de nuestra vida es mucho más profundamente verdadero, fiel a la realidad, que cualquier imitación: no solo *contiene* verdad, sino que *es* la verdad misma. Falsamente mimético, incorpora, pese a todo, un *pathos* sin cabida en el naturalismo positivo y se escinde así entre lo alto (el águila, la catedral) y lo bajo (Nemrod, las ruinas paganas). No pinta la cosa sino el efecto

¹⁷ H. Tarcus (ed.) (2009). *Cartas de una hermandad*. Buenos Aires: Emecé, p. 87.

¹⁸ G. Simmel (1934), ob. cit., p. 311.

que esta produce, como explica Mallarmé en una carta a Cazalis. O en palabras de Simmel:

Si se cree que la finalidad permanente del arte es salvarnos de la agitada confusión de la vida, regalándonos con el reposo y la conciliación, más allá de sus movimientos y contradicciones, podemos pensar que esta liberación que nos procura el arte arrebatándonos al desasosiego intolerante de la vida se puede conseguir no solo buscando refugio en lo contrario de ella, sino estilizando a la perfección y depurando al extremo su propio contenido. Las figuras nos sustraen a la fiebre y a las oscilaciones problemáticas de nuestro existir porque representan su negación absoluta, su nítida incontaminación.¹⁹

Al contrario, el artista moderno nos libera porque representa, con suprema perfección, esa vida que se desparrama en la pasión dinámica y, haciéndonosla vivir en la esfera del arte, nos libera de ella, tal como la sentimos en el plano de los hechos. En las palabras preliminares a *Prosas profanas*, Rubén Darío había insistido en la hipótesis de la disponibilidad temporal argumentando que, si hay poesía en nuestra América, está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, en el gran Moctezuma de la silla de oro.²⁰ Por ello vale la pena

¹⁹ *Ibid.*, pp. 311-312.

²⁰ Un contertulio de Evaristo Carriego, Álvaro Melián Lafinur, primo del padre de Borges, es uno de los que enaltece ese aspecto de una obra (que "evocó a la Atlántida precolombiana, exhumó las civilizaciones de la América primitiva y se inquietó por el destino de esa misma América". Álvaro Melián Lafinur (1917). "Rubén Darío". *Nosotros*, 25, Año 11, 148), como la de Rubén Darío, con quien además compartía orientalismo (Darío prologó la traducción de *Rubaiyat*, prefaciada críticamente por Lafinur y editada por *Nosotros*). Rubén, Melián Lafinur (la escritura corralonera, Borges...) comprenden así que surge un nuevo modo de escritura, generado por la exégesis alegórica de los jeroglíficos. Será la tesis central del modelo de los pasajes benjaminianos. Al día siguiente de su muerte, Melián Lafinur publica, en *La Razón*, una semblanza donde destaca que "Rubén Darío apareció en el momento en que reinaba en la literatura, en la filosofía y en el arte ese triste desconcierto ideológico y esa enfermiza inestabilidad moral. Por eso se encerró al principio en un individualismo indiferente y un tanto egoísta. Puesto que no había en el mundo a la sazón fuertes ideales a que adherir, prefirió cultivar a solas las rosas de su huerto sellado. De ahí nacieron aquellas *Prosas Profanas*, en que sólo un propósito artístico —la pureza de la línea como en el mármol, la opulencia del colorido como en la tela, la armonía de los sonidos como en la música— preocupa al cantor, alejado de las turbulencias del mundo y de las disputas de los hombres. Ellas quedan como la expresión más alta de su genio artístico, no sufi-

observar que, tan luego en el primer número de *Plus Ultra*, en su página central, que funciona, justamente, como ventana cinematográfica a la historia, el mismo Juan Alonso ilustró un poema muy significativo de Darío, "Tutecotzimi", concebido como excavación en el palimpsesto de la historia americana. La idea estaba ya planteada en "Friso" y "Palimpsesto", dos "Recreaciones arqueológicas" de *Prosas profanas*, aunque el ámbito todavía era en estas el de la Hélade. Ahora, el espacio "anduvo, anduvo, anduvo", ya es americano y ello significa un episodio evolutivamente perimido, si tomamos en cuenta la caricatura anexa que muestra una conferencia ilustrada sobre ese método bárbaro de montaje de tiempos disímiles. Es que el archivo es allí interpretado por los redactores como acumulación empírica de pruebas contundentes, pero higiénicas, para persuadirnos acerca del carácter evolutivo de la cultura y su naturalismo irrecusable. Basta recordar la imagen de Florentino Ameghino, rodeado por sus cajas de vestigios prehistóricos. Pero Darío nos dice otra cosa. Nos dice que esas cajas, esos archivos que son los poemas, no solo contienen verdad, sino que son la verdad misma y, en ese sentido, hay verdad, solo que está desplazada y es necesario rearmarla *a posteriori*, tal como él mismo propuso con Netzahualcoyotl o Cuauhtemoc, en su oda a Roosevelt. Por lo tanto, si Darío, como Rodin, es el movimiento, debemos también movernos por el archivo para entender cabalmente cómo leer un signo como "Tutecotzimi". Antes que nada, recordar que la imagen anticipa en dos meses la elección de Yrigoyen; pero además comprender que la imagen de Alonso nos ayuda. Lo suplementa y se anuncia, desde el primer número de *Plus Ultra*, no solo en los grabados de Alonso, sino también en las fotos de González Garaño, ilustrando las teorías de Martín Noel,²¹ aquello que Ricardo Rojas (retratado por Quirós en 1926) desarrolla en *Eurindia* (1924) y que también nos muestran los *Dibujos decorativos americanos* (1923) de Leguizamón Pondal y Cantilo; *La Venus calchaquí* (1924) de González Arrili, los *Tejidos*

cientemente humanizado todavía como para poner el oído a las voces de fuera, y penetrándose del clamor universal, interpretar, en estrofas de sentido imperecedero, cosas permanentes, eternas". Véase *Nosotros*, 21, Año 14. Buenos Aires, feb. 1916, p. 311.

²¹ Su sobrino analizaría las sobrevivencias hispánicas del poeta. Véase: M. A. Noel (1972). *Las raíces hispánicas en Rubén Darío*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Secretaría de Extensión Universitaria.

incaicos y criollos (1927) de Fausto Burgos y María Elena Catullo; los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de Mariátegui, cuya cubierta es de una discípula de Sabogal, Julia Codesido, y la misma imagen del autor, de José Malanca; la *Pacha Mama* (1931) de Amadeo Sirolli, hasta llegar al *Redescubrimiento de América en el Arte* (1941) de Ángel Guido, de tan decisiva huella en *La expresión americana* (1957) de Lezama Lima.

Pero desplazemos para ello la mirada. En el cuarto número de *Plus Ultra*, es también Alonso quien ilustra "La marimba", del poeta guatemalteco Francisco P. Figueroa. El naturalismo se cuela aquí como un sonido ronco y profundo. Instrumento de ascendencia africana —más específicamente bantú, según Artur Ramos, y al cual se asocia, aunque hay registro de su uso en Cuba y Brasil, con sectores subalternos guatemaltecos, indígenas y ladinos pobres—, la marimba nos conduce retrospectivamente a esos mismos rostros que Alonso retrata, sin cualquier motivación etnográfica, en el poema de Darío, aunque aquí se vuelven más enigmáticos, si cabe, porque acompasados por la marimba, en "una extraña sinfonía / saturada de amargura y de cruel melancolía / con sus teclas de madera...".²²

²² "Yo no sé qué oscuro arcano / de tristeza hay en lo hondo / de esa música salvaje, que palpita allá en el fondo / de sus notas como queja / dolorosa. / Como un gemido humano, / como algo que solloza, / como un dolor latente, / como algo inexplicable, infinitamente triste. / Es el alma de una raza; / de una raza que no existe, / de una raza ya extinguida, libre, indómita y valiente. [...] ¿Qué le importa al indio eso / que llamáis pomposamente libertades y progreso, / si es del amo su cabaña, si del amo son sus hijas y su esposa? / ¿Qué le importa? Si de aquella raza libre, brava y fuerte, / que sufrió sin inmutarse los tormentos y la muerte, / habéis hecho solamente las acémilas de carga, / que se arrastran tristes, mudas bajo el peso / de su amarga dura suerte. / ¡Oh! Dejádla que solloce, que se queje a su manera; / solamente le ha quedado su marimba de madera, / que le habla de sus tiempos victoriosos". F. P. Figueroa "La marimba", en *Plus Ultra*, (4), Buenos Aires, abr. 1916. Sobre el particular, véase: M. Armas Lara (1970). *Origen de la marimba, su desenvolvimiento y otros instrumentos musicales*. Guatemala: Tipografía Nacional; J. A. Taracena Arriola (1980). "La marimba: ¿un instrumento nacional?". *Tradiciones de Guatemala*, (13). Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos; E. Cardenal (1982). *La democratización de la cultura*. Managua: Ministerio de Cultura. Mário de Andrade nos ofrece una documentada descripción de la marimba: "Instrumento de percussão de origem africana, traves ou arcos de madeira sobre as quais são apoiadas teclas de madeira e cabaças como caixas de ressonância, uma para cada tecla; a marimba é percutida com vaquetas. Artur Ramos Pereira afirma que o instrumento 'provém dos povos bantos' e que 'também é chamada marímbula, em Cuba [...]'. (*As culturas negras no Novo Mundo*, 1937, p. 151). Para Stephen Chauvet, marimba é o nome do xilofone em Angola, para os povos Balubas, Azandes e Babundas (*Musique Nègre*, 1929, p. 84), enquanto George Montandon fornece o sinónimo

Sin embargo, ni el poeta, ni mucho menos el ilustrador nos muestran un aspecto encubierto, secreto o transgresivo, en el toque de la marimba, cuyo sonido es casi tan inocuo como el de una campana de palo. En efecto, en una obra sobre los gitanos portugueses, el filólogo Adolpho Coelho nos informa que el verbo *marimbar* ya tenía uso corriente en el siglo XIX como equivalente de engañar, reírse de alguien, desacatar, cosa que no debía ser desconocida por un gallego como Alonso. Pero nada, en esas cabezas de primates que él pinta, nos permite pensar en una transgresión de normas cultas que, a la manera de *La Syringa*, crea una nueva sociabilidad:

Al canto mío el tiempo parecerá más breve;
como Pan en el campo haré danzar los chivos;
como Orfeo tendré los leones cautivos,
y moveré el imperio de Amor que todo mueve.

Y todo será, Syrinx, por la virtud secreta
que en la fibra sutil de la caña coloca
con la pasión del dios el sueño del poeta;

porque si de la flauta la boca mía toca
el sonoro carrizo, su misterio interpreta
y la armonía nace del beso de tu boca.²³

Al contrario, en la escena de los indios tocando la marimba, solo hay un elegíaco canto de vencidos; y la eventual confusión entre *marimba* y *berimbau*, identidad sobre la cual tampoco hay consenso, lejos está de poder poner el cuerpo en danza y mostrar una acción que sea de desafío y confrontación. Podríamos incluso oír una polifónica percusión beligerante en ese significativo aglutinador: *marimba*, *djumba*, *ekende*, *iansé*, *ibeka*, *kansambi*, *kibanda*, *quimbanda*, *kisachi*, *kizanza*, *likembi*, *lulumba*, *lusukia*, *marímbula*,

balafon (*Traité de ethnologie culturelle*, 1934, p. 110) Schaeffner e Coeuroy recensearam ainda os sinônimos handja, timbila e anzang, no Congo, Zambeze e Madagascar (*Le jazz*, 1926, p. 45). [...] Usada também entre os africanos do Brasil. Melo Morais Filho enumera a marimba entre os instrumentos acompanhantes dos cucumbis cariocas. (*Festas e tradições populares do Brasil*, s.d., p. 158)", M. de Andrade (1989). *Dicionário musical brasileiro* (coords. O. Alvarenga y F. Camargo Toni). Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, Ministério da Cultura. São Paulo: IEB/EDUSP, pp. 308-309.

²³ R. Darío "Syrinx". En *Poesías*, ob. cit., p. 239.

maringa, mbichi, pokido, sanza, zimba. Pero no hay eso. La revista quiere positivamente discriminarse del fetichismo (nº 4), es decir, de lo *facticio*, lo fabricado, lo falso, lo fingido; de allí que ese concepto cubra, en el discurso, el sentido de sortilegio, amuleto, necromancia, o sea, las dos vertientes, una ascendente, otra descendente, del fenómeno del hechizo.

Véase, al contrario, que aún en ese mismo número de *Plus Ultra*, en "Ezuauacatl", el texto de Leonor Allende ilustrado por su marido, el científico Guido Buffo, predominó una reconstrucción lírico-destinal de lo comunitario, que se materializaría mucho después, casi en paralelo con el "Ejercicio plástico" de Siqueiros, en la capilla en forma de capullo de cardo santo, tal como en el imaginario de Karl Blossfeldt, que el mismo Buffo levantó en Unquillo. Para su acústica, lejos de las fúnebres maderas de una marimba o del *teponaxtli*, se pensó en una experiencia dariana, el sonido obtenido al invertir un caracol marino,²⁴ lo que, para Buffo, representaba el interior de la tierra, pero, para colmo de sincretismo, el hombre de ciencia no dudó en grabar sobre la pared de entrada a su templo los acordes iniciales de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y la oración de Jesús en el huerto, tomada de la pasión según San Mateo, por las que se accedía en fin a una serie de murales, "Elogio a Dios", "Elogio al sentimiento" y "Elogio al intelecto", en el interior de la íntima capilla.²⁵ Como se constata,

²⁴ En una pieza tardía, "Poema del otoño", dice Darío: "Nuestro cráneo guarda el vibrar / de tierra y sol, / como el ruido de la mar / el caracol. / La sal del mar en nuestras venas / va a borbotones; / tenemos sangre de sirenas / y de tritones. / A nosotros encinas, lauros, / frondas espesas; / tenemos carne de centauros / y satiresas. / En nosotros la Vida vierte / fuerza y calor. / ¡Vamos al reino de la Muerte / por el camino del Amor!" R. Darío, *Poesías*, ob. cit., p. 367. El primero en señalar esa relación fue Juan Ramón Jiménez (*Espanoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo*. Buenos Aires: Losada, 1942) y de allí lo toma Octavio Paz para su "El caracol y la sirena" (*Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965).

²⁵ En "América desaparecida" (1928), Bataille reivindicaría la excentricidad sanguinaria de ciertas ceremonias con cadáveres y ríos de sangre, que evocan no tanto una aventura histórica concreta, sino los deslumbrantes excesos descritos por el marqués de Sade. Leonor Allende también recuerda una lucha prehispánica, narrada por Diego Durán en la *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme* (México, Imp. de J.M. Andrade y F. Escalante, 1867), en que tenochcas y chalcas luchan por el mismo espacio. Un príncipe de Tenoch es apresado y conducido a la capital enemiga, Amecamecau, donde se celebraría la gran fiesta del dios Camasetli. El príncipe Ezuauacatl era un diestro mancebo salido del Calmecac, el colegio de la nobleza local. "Ninguno en el ejército tenochca le aventaja en valor y es por su linaje de los primeros. Moctezuma Illhuicamina, nuestro emperador, tiénelo por el más cercano y querido de sus

el dinamismo, de estirpe dariana, aquietado ya en los años treinta, nos conduce por otras vías al ensimismamiento decorativo, cuando no a la apática elegía. De allí derivan los primeros cuestionamientos a la auténtica relevancia de Darío como poeta.²⁶

Pero quisiera retornar al elemento dinámico, adormecido en "La marimba", aunque no del todo obliterado en "Tutecotzimi". La imagen de Alonso se inspira evidentemente en "La vuelta del malón" de Ángel Della Valle, cuadro analizado recientemente por Daniel Santoro. Respira el mismo aire que las domesticadas imágenes de Walter de Navazio, Ramón Silva, Martín Malharro o Enrique Policastro. Pero nada hay en ella del bucolismo de Eduardo Sívori ni de la metrópolis moderna de Pio Collivadino ni del miserabilismo de Alfredo Lazzari o Eugenio Daneri. El espacio ocupado se conecta también, evidentemente, con una línea de experiencia plástica muy apreciada, no solo por Rubén Darío, sino

parientes". Va a ser sacrificado. "Doraba apenas el alba la cresta de los montes cuando los sacerdotes del templo de Camaxtli hicieron oír la voz tremebunda del teponaxtli (un instrumento de sonido sordo y amenazador, la marimba de esa cultura), anunciando al pueblo chalca que la hora de la fiesta y de los sacrificios era llegada". El príncipe tenochca Ezuauacatl prefirió morir lanzándose de lo alto del teocali, a reinar en un pueblo enemigo de su patria. Como en los casos de los sacrificios aztecas o de Numancia, estudiados por Bataille, durante la guerra, Ezuauacatl "se arrojó desde lo alto del madero, cayendo pesadamente sobre el duro pavimento. Cuando los sacerdotes se acercaron a él, estaba muerto ya. Y los chalcas vieron morir sin un grito de dolor a los cien tenochcas sacrificados uno por uno en honor del dios Camaxtli", véase: L. Allende Buffo, "Ezuauacatl. Episodio histórico mejicano", en *Plus Ultra*, (4). Buenos Aires, abr. 1916. Guido Buffo ilustra la tesis bataillana de que el hombre no muere sino que se suicida y así deberíamos ver su dibujo para la escena del sacrificio en el teocali. Más tarde, Buffo teorizaría las virtudes estéticas, siempre tomadas en clave de nobleza, como camino de salvación. Véase Guido Buffo (1938), *La educación estética en la enseñanza primaria y secundaria. El dibujo como expresión del sentimiento del raciocinio de la imaginación*. Buenos Aires: Estrada. No es descabellado pensar, como línea de fuga del teocali de Unquillo, la ficción de Barón Biza o el ensayismo de Oscar del Barco.

²⁶ Uno de los primeros textos lo firma una mujer, Delfina Molina y Vedia, hermana de Julio Molina y Vedia, con quien Macedonio funda una colonia anarquista en el Paraguay (Delfina Molina y Vedia de Bastiniani, "¿Rubén Darío es un gran poeta?". *Nosotros*, 25, (94), Año 11. Buenos Aires, feb. 1917, pp. 358-366). Cuando, en *El idioma de los argentinos* (1928) Borges reivindicó a los precursores cuyo tono de escritura fue el de la voz y su boca no contradujo la mano, al postular un criollismo que no fuera de arrogancia orillera ni de malhumor, sino un dialecto usual de sus días, que no recayese en españoladas ni malevajes, el escritor proponía en verdad algo en desuso, el "decir bien en argentino". En 1936, Delfina —que, contra Amado Alonso y el Instituto de Filología, defendía la tesis del hispanoamericano como nombre de la lengua local— fundaría la Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos (Sadel), cuyo primer vicepresidente fue, precisamente, Borges.

por la cultura de masas, que es la pintura de batallas.²⁷ Autores como Édouard Detaille o Alphonse de Neuville son elocuentes a ese respecto. Pero a ellos podríamos agregar el español Ulpiano Checa. No solo en sus imágenes de hunos y bárbaros acechando los templos greco-romanos de la república, sino también en sus imágenes ecuestres, como la del general Mitre, o en el imaginario orientalista que, en la línea abierta en América por Monvoisin, tanto entusiasmo supo despertar en Sarmiento, pero que, en esos momentos de recogimiento íntimo, era dominante en Joaquín Sorolla, artista emblemático para un crítico muy admirado por Darío, Vittorio Pica. O incluso en Anglada Camarasa, respetado por Güiraldes y denostado por Duchamp. De allí proviene, sin duda, el festivo imaginario militarista de Alonso, como vemos en el desfile de granaderos del tercer número de *Plus Ultra*, que nos persuade de que hay dos formas de exhibición en la sociedad: la posición del *rango*, más arcaica y fundada en el derroche fastuoso, y la de la *guerra*, más autónoma, pero también más costosa vía para la destrucción de esos bienes acumulados en el Centenario.

La imagen de Alonso se da en plena guerra mundial, 1916, momento en el que el juego bélico agota los recursos del trabajo, porque, en esencia, la guerra es un juego terrible, al que el mundo hipócrita del trabajo, que buscaba eliminarlo (piénsese en la generación de los ácratas que rodean a Darío, empezando por Ghiraldo²⁸), negará tenazmente su carácter de juego. Lo sabemos, contra la estetización de la violencia, la politización del arte. Pero como la humanidad misma es en definitiva un juego, lo poshumano, el hombre de la soberanía renunciada, que emerge tras la Segunda Guerra Mundial, opta por situarse en la óptica de la politización del discurso y, como tal, del mismo trabajo y, por lo tanto, parece condenado a ese juego inexorable, que ya nada tiene de juego, sino que traduce ahora una forma de agotamiento coercitivo, en dirección a más y más guerra, aunque sea inmate-

²⁷ R. Darío (1950). "Pintores de batallas". En *Obras Completas, Vol. 1*. Madrid: Afrodisio Aguado, Crítica y ensayo, pp. 725-9. Véase, contemporáneamente, A. Pérez Reverte (2006). *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara.

²⁸ La historia del sacrificio infantil de un indio concluye con la observación de que "un poeta amigo (¿Rubén Darío?), que conoce esta historia, asegura, bajo la fe de su fantasía, que *milache*, en la lengua del niño indígena, quiere decir: ¡venganza!". A. Ghiraldo (1916, febrero). "La raza vencida: Milache". *Plus Ultra*, (1). Buenos Aires.

rial y diseminada, lo que subraya que la revolución conduce de hecho a la guerra. Ese mismo año 16, sintomáticamente, Benjamin alerta a su amigo Martín Buber de que la literatura podría en efecto influir sobre la ética, pero no en el sentido de un deber ser inequívoco, sino en un reflujo de la acción sobre el lenguaje, captando la parte maldita, lo no mediatizable de su recorrido.²⁹ Por ello mismo es en los momentos ceremoniales (y recordemos el peso que ese concepto tiene para Mallarmé) que la sociedad se pone a sí propia en escena, a través de gestos que revelan su estructura y sus códigos. Es entonces cuando la sociedad se separa de lo salvaje, aún presente en los fetiches y marimbas, y adquiere no solo una primera forma de naturalismo, sino también de abstraccionismo, colocando lo heroico y divino más allá de lo humano. Sin embargo, es también, paradójicamente, por medio del fetiche que el hombre adquiere una forma de significar lo humano, en la medida en que ya no hay nada de natural entre lo significado y la materia que opera como significante. Pensemos en las ilustraciones de Alonso para "El dinosaurio" de Horacio Quiroga, texto que luego sería "El sueño" de *El salvaje* (1920), imágenes en clara sintonía con "El Salomón negro" de Darío. La imagen, en función de una red de correspondencias, no solo espaciales sino fundamentalmente epocales, nos provoca "regresión total a una vida real y precisa, como un árbol que siempre está donde debe, porque tiene razón de ser. Desde miles de años la especie humana va al desastre".³⁰ La imagen, siendo disputa entre tiempos diversos, es anacronismo. Pensemos, si no, en el retrato de Mallarmé trazado por Darío.³¹ O incluso en lo que dice el

²⁹ W. Benjamin (1979). "Carta a Martin Buber (junio 1916)". En *Correspondance I: 1910-1928* (trad. G. Pettitdémange). Paris: Aubier-Montaigne, p. 117.

³⁰ "La formidable vida creada por el *Querer* del hombre y el *Consentimiento* de las edades muertas, no me era accesible sino de noche. [...] Vivía maquinalmente, adherido al horizonte contemporáneo como un sonámbulo, y sólo despertaba al primer olor salvaje que la frescura del crepúsculo me enviaba rastreando desde la selva. [...] Dentro de aquella forma negra y cargada de espaldas que trotaba a la sombra del dinosaurio, iba mi alma actual, pero dormida, sofocada dentro del espeso cráneo primitivo. Vivíamos unidos por el mismo destierro ultramilenario. Su horizonte era mi horizonte; su ruta era la mía". H. Quiroga, "El dinosaurio", en *Plus Ultra*, (35), Año 4, Buenos Aires, mar 1919.

³¹ Ese ensayo inaugura una línea que va de "Borges y yo", en *El Hacedor* (1960), hasta Mario Bellatin, con *Las dos Fridas* (2008) o *Biografía ilustrada de Mishima* (2009). Véase: R. Darío (1898, 18 de septiembre). "Mallarmé. Notas para un ensayo futuro", en *El*

mismo poeta, en "Tutecotzimi", que se descubre allí "una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua". Fue justamente esa falta de relación entre signo, sentido y significado que llevó a Marx a pensar el fetiche, es decir, la mercadería en cuanto tal, como la mediación entre trabajo y valor. Del mismo modo, Freud también detectó en el fetiche la forma transicional de la imagen al símbolo. En ese sentido, la doble página salvaje de Alonso-Darío se elabora, compensa y expande en la doble página fetichista, por ejemplo, del cuarto número de *Plus Ultra*, atendiendo a la misma premisa señalada por Simmel, de que las figuras nos sustraen a la fiebre y a las oscilaciones problemáticas de nuestro existir porque representan su negación más absoluta y su nítida incontaminación. Un caso más. Pensemos en un reportaje de Rafael Simboli, "Como se visita al Papa" (en el n° 54)³² y asociémoslo a lo que escribe Aby Warburg en su diario romano en mayo de 1929, el mismo día de la firma del tratado de Letrán, cuando un imponente ritual ratificó el ceremonial: "ascensión imaginaria y práctica del sacrificio".³³

La misma trayectoria y recepción artística de Juan Alonso son un ejemplo paralelo a la fortuna de Darío. Apenas si había debutado en *Caras y Caretas*, cuando el periodista Eustaquio Pellicer, pionero cinematográfico en el Plata, lo invita a colaborar en *P.B.T.*, con una caricatura de la Bella Otero; al año siguiente, publica un retrato de Guido y Spano en la revista infantil *Pulgarcito* y, a partir de 1908, es colaborador también de *Papel y Tinta* y *Vida Moderna*,

Sol del Domingo, (3). Buenos Aires, p. 1; A. García Morales (2006). "Un artículo desconocido de Rubén Darío: *Mallarmé. Notas para un ensayo futuro*". *Anales de Literatura hispanoamericana*, (35). Madrid: Universidad Complutense, pp. 31-54.

³² Colaborador en otras publicaciones como *Repertorio Americano* de Costa Rica o *Zigzag* de México, Rafael Simboli era frecuente en las páginas de *Caras y Caretas*. Véase: "Gabriel D'Annunzio y la guerra", en *Caras y Caretas*, (933), Año 19, 19 ago. 1916; "Héroes civiles. Marconi y D'Annunzio", en *Caras y Caretas*, (990), Año 20, 22 set. 1917; "Caras y Caretas" en Italia. El Papa y la guerra", en *Caras y Caretas*, (861), Año 18, 3 abr. 1915; "Caras y Caretas" en Italia... Imprudencia pagada con la vida. El padre Cerbara y su gloriosa muerte", en *Caras y Caretas*, (947), Año 19, 25 nov. 1916; "Caras y Caretas" en Italia. Las heroínas del trabajo", en *Caras y Caretas*, (950), Año 19, 16 dic. 1915; "Caras y Caretas" en Italia. Monumentos en *Toilette* de guerra", en *Caras y Caretas*, (1005), Año 21, 5 ene. 1918; "Caras y Caretas" en Italia. Vida cara", en *Caras y Caretas*, (1024), Año 21, 18 mayo 1918.

³³ A. Warburg (2011). *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-9* (ed. M. Ghelardi, trad. S. Zilberfarb). Paris: Les presses du réel, p. 159.

y pasa, desde su lanzamiento, a *Plus Ultra*. Inmediatamente, la revista conquista lectores por todo el continente.³⁴ No así su director, en la ambición de volverse artista. *Martín Fierro* y *Campana de palo* lo atacan duramente, cuando expone en Witcomb en 1924,³⁵ pero, sin desfallecer, Alonso reitera, en la misma galería, en otras dos ocasiones (1933 y 1937), su consabida estereoscopia histórica: la época de Rosas, la época actual. Su línea de fuga sería, al término de la guerra, las escenas y personajes del *Martín Fierro* de Hernández, como ilustración para los almanaques *Avanti* (1945). Pero obsérvese que, en esa evolución, se reconocen no solo los avatares del rubenismo, tan reivindicado por los novomundistas como denostado por los vanguardistas del 20, sino también las diferentes inflexiones del moderno naturalismo.³⁶

³⁴ Ya en 1921, Monteiro Lobato le envía ejemplares de *Plus Ultra* a su amigo Godofredo Rangel. Escribe sobre Cesáreo Bernaldo de Quirós, por quien sería retratado, en su *Revista do Brasil* y no escatimaría elogios, algo más tarde, al mismo Alonso: "Todos los curiosos de las cosas conocen *Plus Ultra*, la incomparable revista bonaerense que desafía confrontaciones, y entre sus congéneres universales vive inimitable e inimitada. El equilibrio de su elegancia y el buen gusto inescindible que preside su factura, la armonía de las partes, la calidad de los dibujos, títulos, adornos o viñetas con que se atavía, denuncian que hay en su dirección el espíritu de selección de un artista integral. Ese mago —todos lo sabemos— es Juan Alonso, nombre que afirma las más finas, las más atildadas y vivas ilustraciones que aparecen en América del Sur...". Véase: R. Gutiérrez Viñuales (2000). "Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina". En *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Vol II. Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, p. 763.

³⁵ "Los personajes de Alonso son maniqués de gran tienda", desafía al estilo Oliverio el pintor Horacio Martínez Ferrer, para detenerse, por ejemplo, en "el hombre de la capa, que es un triste remedo de Velázquez. La cabeza de este personaje se destaca, como la dama, porque tiene luz interior como el foco de la esquina. El ambiente que los rodea es tétrico, opaco, oscuro, y ellos ¡tan refulgentes como una lamparilla de quinientas bujías! No obstante ser tan mala esta cabeza de hombre, sería aislada, de lo mejor realizado de la exposición. [...] En resumen, creemos que Alonso no puede ser pintor sino un común ilustrador de revistas. En todos los cuadros de la última muestra, a excepción de uno, se nota una carencia absoluta de sensibilidad, de vibración anímica. Y no puede ser artista el que, puramente objetivo, no descubre el alma de las cosas ni de los seres que pinta. (Para nosotros, en arte, las cosas tienen también su alma). Alonso no es un técnico, puesto que no consigue dar volúmenes, (salvo los que reproduce al final del catálogo), y su perspectiva aérea es casi nula, siendo siempre arbitraria la distribución de la luz". H. Martínez Ferrer (1925, enero). "La pintura de Juan C. Alonso". *Martín Fierro*, (14-15), Año 2, p. 9.

³⁶ Jorge Barón Biza, analizando las caricaturas rurales de Molina Campos, levanta una hipótesis válida también para Alonso. Argumenta que esa línea de figuración tiene características propias: "va montada sobre algún elemento institucional (empresa, organización política, estructura ideológica), se desarrolla sobre su propia repetición, sin tolerar casi cambios, y se dirige a un público más amplio que el de las galerías. Cuando

Toda la lógica de la ficción, nos dijo Mallarmé, consiste en ese trabajo a dos puntas, aquí avanzando, allá rememorando, un poco en el futuro, otro tanto en el pasado, siempre bajo una apariencia falsa (*facticia, fetichista*) de presente. En esa esquizofrenia trabaja el mimo, cuyo juego se limita a una alusión perpetua, sin llegar, no obstante, a romper nunca el espejo, porque en él instala un medio, puro, de ficción.³⁷ Es en el espejo, con distancia y con atraso, que nos vemos aparecer, pero siempre diferidos y fantasmales, mutuamente inasimilables, como lo mismo y su otro. También Benjamin era de la idea de que la más antigua de las imitaciones tenía como única materia el cuerpo del que imita; por eso, a su juicio, la danza y el lenguaje, el gesto del cuerpo y los labios, son las manifestaciones más tempranas de la mimesis. Sin embargo, el mimo solo aparentemente imita, porque, en la mimesis, hay una polaridad sobre la que pivotan las dos caras de la belleza artística: la apariencia y el juego. Una es el esquema más abstracto pero, por eso mismo, también el más consistente de todos los procedimientos mágicos de la técnica; el otro configura el reservorio inagotable de todos los recursos experimentales de la técnica.

Lo dijimos: fuera del trabajo del mimo, no existe ninguna obra que no sea simultáneamente configuradora y creadora. Cabe recordar, a propósito, que el autor de la *Vida de las formas*, Henri Focillon, guardaba, en su archivo, la foto de un acróbata oscilando sobre la pista iluminada de un circo. Su propia mano tituló la instantánea: "*La dialectique*". De la misma forma, el número inaugural de *Plus Ultra* explicita el contrato de esa vida vicaria de las formas sociales que recogemos en el archivo imagético del modernismo. Los encumbrados personajes de la *transatlantic society* no dudan en posar como saltimbanquis, mímicos, travestis o simples histriones. Saben que entre ellos y sus imágenes se instalará una diferencia insalvable, aun cuando se apoyen en el teleóptico (nº 1), o la radiografía, cuya única víctima además será el sujeto soberano a quien un haz de luz en total impericia le atraviesa las

prende, la relación y la fidelidad de este público son un fenómeno clave si se busca un camino para que el arte tenga amplia repercusión". J. Barón Biza (2010). "Molina Campos. Caricaturas de la Pampa". En *Por dentro todo está permitido: reseñas, retratos y ensayos* (ed. Martín Albornoz). Buenos Aires: Caja Negra, p. 83.

³⁷ S. Mallarmé (2003). "Crayonné au théâtre". En *Oeuvres complètes, Vol. II*. Paris: Gallimard, pp. 178-179.

carnes. Curiosamente, esa primera víctima de la diseminación se llamaba Menard (n° 6).

Leer a Rubén Darío a través del archivo es activar el principio de poema del poema del que hablaba Schlegel. Descompuesta y recompuesta la serie de la tradición, rotos los puentes entre los poemas y los poemas, entre los poemas y las imágenes e, incluso, entre ellas mismas entre sí, porque cada imagen puede ser no solo indicio de otra imagen, sino la escolta de un poema, solo nos resta remontarlos para producir nuevas descargas esclarecedoras. Por un lado, el poema, conjunto autónomo, cerrado en sí mismo, es una construcción heterogénea, pero en bloque compacto de rechazo a lo semejante y trivial. Pero, al mismo tiempo, tiene la levedad del gesto incipiente e inaugural de una fiesta cívica, tal como un ceremonial de comunidad. Por un lado, la vida por venir se concentra en el sólido poema modernista; pero, por el otro, esa misma vida se dinamiza en el diseño de un espacio común transfigurado. Hay por ello en el archivo un evidente alejamiento entre textos, imágenes y pueblo, que nos los definen, a los textos y a las imágenes, como separaciones en lo que se puede decir y lo que se puede ver. Por lo tanto, la lectura archivística, la archifilología, se propone moverse entre esas separaciones, entreveradas y encimadas, aproximando lo distante por el mismo recurso de la separación. Es, en suma, reconfigurando que se crea.

No conoció a Wittgenstein

NOÉ JITRIK

Detengamos un momento el vértigo que produce, me ha producido, el choque con la poesía entera de Rubén Darío, para fijar la mirada en ese poema de *Prosas Profanas*, “La página blanca”, que pudo ser leído —supongo que lo fue— como dramática confesión de los límites de la palabra para cercar el enigma del poema y de la poesía. Lectura irrefutable, atiende a lo que está ahí, declarado y expresado y perfectamente comprendido, pues nadie que escriba se ha enfrentado a la página blanca sin aprehensión y temor, como si la dominara. No parece casual que Darío lo haya tematizado: permite pensar lo hecho de que el poema, como si ese fantasma regresara, está vinculado en secreta resonancia a otro del mismo volumen, “Yo persigo una forma”, que culmina en un verso particularmente significativo: “Y no hallo sino la palabra que huye”. Y si esa declaración es, en principio, desconcertante en quien mostró y demostró un saber verbal de ilimitada riqueza que, por otra parte, se tiende en el libro entero con vestiduras verbales de una suntuosidad imperial sobre ambos poemas y los rodea, y se diría que casi los asfixia, por otra parte indica que lo que ambos poemas formulan se sale de los claros postulados de la red modernista y se proyecta hacia una zona más sentida que explorada.

Surge y toma forma, al menos por ese verso y por la interpretación que se ha hecho de tales formulaciones, acaso un esbozo de percepción que exigiría las arduas exploraciones lingüísticas que vinieron después para ser comprendido en toda su amplitud; los formalistas rusos lo hicieron posteriormente así como lo hizo lo que ocurrió en Ginebra en las clases de De Saussure, y ya se sabe la trascendencia que tuvieron ambos órdenes de indagación —por nombrar algo, se pueden recordar algunos conceptos relativos

a la lengua, la arbitraria índole del signo, la relación igualmente problemática entre palabras y cosas, el lugar de la semiótica, el lenguaje en la comprensión de la realidad, en lo que concierne a Ginebra y, en relación con la poesía, se sentaban las bases de una materialidad del discurso poético y la función significativa de cada uno de los componentes del lenguaje poético—.

En cuanto a Darío, podemos considerar a esos dos documentos extraordinarios, porque no salen de lo que después, y hasta ahora, fue una cadena teórica de consecuencias insoslayables sino de una intuición poética, aparentemente sin otro origen. Por cierto que aparecen como un declarado sentimiento de impotencia: no alcanzar la palabra, no dominar el blanco, pero situar la palabra como un secreto que, para lo que voy pensando, Mallarmé —y se verá que no es caprichosa la aparición de ese nombre en este punto— expresó de otro modo y en otro sentido: “nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema”. Tal vez Blanchot fue más radical en esa línea de pensamiento: “la palabra mata la cosa” sentenció, obligando a pensar en la palabra misma y no en su servicialidad designativa. Por lo tanto, ¿Darío instalado en ese linaje? ¿Espontáneo precursor? ¿Angustia de la designación? ¿Todo eso junto en dos poemas de un poeta que no conoció a De Saussure ni, por supuesto, a Wittgenstein?

Pero, en cuanto a “La página blanca” —y como para empezar a centrar una reflexión por un lado muy exterior—, no deja de ser extraño que la profusa crítica que se extendió sobre la obra de Darío y la cubrió hasta casi velarla no se haya detenido en su génesis ni en esa percepción: el propio Ernesto Mejía Sánchez, a quien recuerdo ahora con reconocimiento y larga amistad, que señaló con minucia cómo se fueron dando piezas incluidas en ese libro, no hace mención ni nadie, al menos de los que yo pude consultar, lo hace, casi como si fuera una obviedad que todo comienzo de escritura implica un desafío a la blancura.

Quiero creer que hay todavía algo más y más complejo, algo que aproxima a las intuiciones que Darío pudo tener acerca del hecho poético. No puedo dejar de pensar, en ese sentido y en ese punto, por asociaciones indetenibles, en Mallarmé, que aquí regresa, y el *Coup de dés*. ¿Tendrá algo que ver la frase “el vago desierto que forma la página blanca”, con que termina el poema, con la desafiante propuesta mallarmeana? Está claro que,

discursivamente, son textualidades muy diferentes las de Darío y Mallarmé, no solo en relación con el *Coup des dés* sino aun con los textos más clásicos, como lo señalara McGuirk, que indaga relaciones semejantes, pero no por eso sería arbitrario formularse una inquietante pregunta: ¿se habrá instalado en el fondo de la poética de Darío lo que ese poema-propuesta provoca o a lo que invita? ¿De qué manera? No quisiera hacer creer que me propongo responder a esas preguntas, hasta cierto punto peligrosamente cercanas a la idea colonialista de la "influencia", tema que apasionó, no por Darío y Mallarme, a Harold Bloom, cuando no del servilismo que, por cierto, y con torpeza, no dejó de aplicarse en más de una ocasión a Darío. Me satisfaría establecer alguna concomitancia entre la audacia mallarmeana y los atisbos rubendarianos con un objetivo para mí evidente: el desarrollo de la poesía latinoamericana a partir de las audacias modernistas.

Puede desconcertar el hecho de que Mallarmé no figura entre *Los raros*, pese a que Darío conocía su obra: había traducido un soneto, "Les fleurs", hacia 1894 y, posteriormente, en octubre de 1898, escribió una nota necrológica que publicó en *El Mercurio de América*, casi inmediata a la noticia de la muerte del poeta, en octubre de ese año (dato importante) y aún una más, antes que la anterior, "Mallarmé. Notas para un ensayo futuro", en el *Sol del domingo*, en Buenos Aires, según informa Alfonso García Morales en un trabajo publicado en *Anales de Literatura Hispanoamericana* y que le permite concluir que Darío "comprendió, admiró, incluso empleó la literatura del Maestro del simbolismo algo antes y bastante más de lo que se ha supuesto...".

Lectura complicada, sin duda, la que Darío debe de haber hecho —y que García Morales simplifica—, contrapuesta, tal vez complementaria, a la más frecuente, reverencial y luminosa de Verlaine, con alto grado de identificación; "De la musique avant toute chose" preconizaba el "Pauvre Lelian", en esa línea del simbolismo de la que Darío fue luego cultor y maestro a su vez. Culto a la sonoridad, no en principio, a la espacialidad, concepto que campea, revolucionariamente, en el *Coup de dés* sin ninguna duda. Pero no se debería tal vez desechar alguna aproximación de otra índole, por ejemplo entre la suntuosidad helenizante de "Coloquio de los centauros" y las figuraciones catedralicias de "La siesta de un fauno" o el barroco de "Herodías".

De esa tenue y prudente aproximación no se puede concluir que la idea del blanco, que preside el poema que nos interesa, entrara claramente en sus cavilaciones sobre la escritura; no podría afirmarse que en el desafío mallarmeano nace la ocurrencia rubendariana, pese a que la tentación de hacerlo es muy fuerte. En todo caso, y sin embargo, si la preocupación esencial que atraviesa la materia de lo que se llamó modernismo y sus fundamentos es el armónico y feliz cruce entre la sonoridad simbolista y la escultórica parnasiana (que, por cierto, Darío tematiza en numerosos poemas de *Prosas profanas*), en "La página blanca" la cuestión del espacio —y detrás de la cual palpita otra más radical, la del "espacio vacío", que es lo que en *Coup des dés* es flagrante, vieja preocupación— está presente, pero no como el vacío físico, que detuvo el aliento poético de Lucrecio y la descarnadura macedoniana, sino el moral, sentimental, hasta filosófico, subproducto de estados de ánimo o restos decadentistas típicamente "fin de siglo".

Pero en el poema, visto de cerca, hay algunos atisbos de otra cosa que no es de desdeñar. Ciertos movimientos que autorizan a pensar no en respuestas definidas o en una decisión de abrirse al vértigo de la espacialidad reprimiendo la sonoridad en cuyo manejo era maestro sino, al menos en un relampagueo, en un dejar pasar o en un acercarse a esa otra dimensión. En efecto, si en el conjunto, o sea, en casi todo el libro, las regularidades métricas predominan en una variedad de metros manejados con soltura y propiedad, en "La página blanca" ese rigor desaparece; los metros, endecasílabos, dodecasílabos, alejandrinos, octosílabos se alternan obligando a la mirada y, por otro lado, las rimas que eran rigurosas y originales son, frustrando al oído, caprichosas; en alguna estrofa aparecen, en otras hay alguna asonancia pero en todo el poema predomina la blancura, quiero decir, el verso blanco y en ocasiones libre, lo cual parece excepcional en poeta tan profundamente competente en las artes del verso, a menos que ya se estuviera dejando seducir por las posibilidades del versolibrismo que campea en la "Salutación del optimista" o en "A Roosevelt", ambos de 1905 e incluidos en *Cantos de vida y esperanza*, en cuyo prefacio se expresa algo irónica y elípticamente sobre esta manera de libertad, que reivindica para sí. Y, por lo tanto, la disposición en la página de "La página blanca" adquiere

una regularidad de otro tipo que atrae decididamente a la vista por la disposición en grupos estróficos de versos de talla diferente que culminan en un verso corto situado en el medio de la estrofa y que de un lado deja un espacio acotado, pues termina en la primera letra y, del otro, un espacio prolongado que solo el límite de la página detiene. Pero también, y en otro plano de observación, la mirada sobre el blanco, o sea, el espacio en el cual se extienden los versos, no sería inerte, el mero lugar en el que se depositan los versos, sino que hace puente entre la intención de escribir y el imaginario que provee de imágenes que tienen en el poema una fuerte tonalidad espacializante: es los "desfiles", "los tardos camellos como las figuras en un panorama", el "desierto de hielo", "caminan sobre un dromedario", expresiones todas que conducen a un desplazamiento o, como en el desierto, a un espacio agresivo, la página en blanco propiamente dicha.

En suma, que si consideramos el tipo de verso, blanco y libre y, por otro lado, el verso corto rematado, además de las imágenes espaciales, podríamos entender que de eso, del espacio, trata el poema titulado "La página blanca"; más aún, de lo que podría ser "el espacio literario" o poético si se quiere precisar un poco más estas relaciones, evocando, de paso y ligeramente, a Blanchot, que entendió de estas cosas. La gráfica, entonces, que es puro significativo, semiotiza, genera una significación recursiva que implica una definición o, mejor dicho, una recuperación de un origen —la escritura, y el poema por consecuencia desplegándose en el espacio— que es lo que describe radicalmente Mallarmé en *Un coup des dés jamais n'abolira le hasard*. Claro que no como lo que se designa como influencia sino como corriente profunda o respuesta a un modo de considerar la escritura que se venía gestando como resultado de las violentas transformaciones del pensamiento durante el siglo XIX.

Como se ve, haberme detenido en "La página blanca" y "Yo persigo una forma", que McGuirk relaciona con un soneto mallarmeano, "Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos", como un "desvío" o una "lectura revisionista" de parte de Darío, no es una mera ocurrencia producto del tedio que provoca la profusión de lo mucho leído y escrito acerca de esta obra y de este autor. Revela, al menos, cómo puede producirse una migración de ideas y una relación con los avatares de la cultura y su búsqueda de nue-

vas revelaciones en un orden superior: me refiero a la escritura como práctica productiva y a la poesía como lugar de conflicto y de significación.

Rubén Darío conoció la veneración de sus contemporáneos en una medida que sus poetas venerados ignoraron. Solo hay que recordar cómo pasó su decadencia Verlaine, padre mágico y maestro, y cómo murió; los delirios de Baudelaire; la lucha y la muerte de Martí, el otro padre, para cotejarlo con la exaltación casi apoteósica que acompañó la poesía de Darío, caso único; hasta los olvidables presidentes de varios países lo homenajearon y las academias lo consideraron carne y sangre de su legitimidad cultural. Sus propuestas, que obtuvieron el nombre de "modernismo", abrieron las puertas a nuevos modos de concebir la poesía y paralizaron, sin matarlo del todo, al romanticismo que vegetaba en la inoperancia expresiva de un personalismo de experiencia que ya no daba más. No solo las exigencias formales y expresivas del modernismo se convirtieron en requisitos sino que por esas puertas entraron muchos poetas en todo el continente y en España, eso es bien sabido. Para todos ellos Rubén Darío era el profeta y el maestro y su astro levantaba el de otros poetas embarcados en la misma aventura en otros países, y casi un mito, como lo presenta el increíble Ramón del Valle-Inclán en *Luces de bohemia*. Una generación o un modo de vida con el que se identificaron Leopoldo Lugones, con brillo propio; Enrique Banchs después, cuasi parnasiano; Leopoldo Díaz y tantos otros, esa feliz y desdichada bohemia de entre siglos por no mencionar nada más que la Argentina. Dicho de otro modo, leer y seguir a Darío era indispensable y así lo entendieron poetas que también entendieron esa cavilación cuyo sentido estoy tratando de describir.

Pero que se apartaron del encanto de la sonoridad y la perfección de la forma, con la sabiduría que entrañaba, para tomar el hilo, quizás, de ese asomarse a la espacialidad como misterio y variante angustiada de una posibilidad poética residente en "La página blanca" y "Yo persigo una forma". Me refiero a quienes nadaron como tantos otros en el rubenismo de la belleza perfecta pero luego, como Huidobro y Vallejo, se fueron para otro y arriesgado lugar, el de una modernidad que dejaba atrás al modernismo establecido y consagrado. Quiero creer que en esa variante o aventura —y la obra temprana de Huidobro lo confirma—

está el nacimiento de la vanguardia latinoamericana en acorde, ciertamente, como ha sido siempre, con el espíritu de renovación que iluminaba intentos en otros lugares del mundo. Huidobro, en el orden que presentaba la disposición de las palabras en la página, notoria y famosamente en "Triángulo armónico" y "La capilla aldeana", replicaba lo que parecía ser su objetivo discursivo, no parecía afectado por esa "fuga" que había atrapado a Darío porque las aprisionaba en esa suerte de cajas que contenían esquirlas de frases en un poema de *Horizon carré*, "Al atardecer nos pasearemos por rutas paralelas", con una clara presencia mallarmeana. Vallejo, por su lado, desafía en *Trilce* la belleza sonora mediante una sintaxis nerviosa y un léxico raro, que modifica palabras y en apariencia las destituye de sus semas regulares apostando a un efecto de perturbación, como si la lectura ya no fuera el dispositivo de placer que la sonoridad deparaba.

¿Sale de Rubén Darío, negándolo o apropiándose de un incidente poético ese extraordinario movimiento que abrió uno de los capítulos más apasionantes de nuestra literatura? Todo apunta a que así es o, al menos, a que una atención puesta en esas formulaciones tempranas e incidentales muestra que no se confinaron en eso. Se lo debemos y también, remotamente, a Mallarmé, que abrió el camino.

Poses de Darío

SYLVIA MOLLOY

Abundan los monumentos a Rubén Darío. Están las muchas estatuas y bustos realistas que aspiran a reproducir fielmente la figura del poeta, en Palma de Mallorca, en Málaga, en Madrid, en Bogotá, en Santiago; están las composiciones que combinan realismo y metáfora, como el monumento “Canto a la Argentina”, de Buenos Aires; están las construcciones más o menos alegóricas, como el Monumento Poético de Managua, que evocan al hombre a través de su quehacer literario; por fin, está el Rubén Darío Park de Miami, parque de recreo donde un monumental y pétreo Darío preside sobre canchas de tenis y asadores.

Si algo caracteriza estas representaciones es, precisamente, su monumentalidad, su exceso, su *trop plein*, como hubiera dicho, acaso, el homenajeadó. Pero quiero detenerme en otra representación de Darío que se presta mejor para pensar sus poses. La encuentro en una fotografía que figura en el archivo Getty, tomada en la casa de Darío, vuelta museo, en Ciudad León el 5 de febrero del 2015. En ella se ve un cuarto, más bien despojado. En las paredes fotografías varias y un gran cuadro que, asumimos, es retrato de Darío, aunque el detalle no se llega a ver. A la izquierda, un escaparate en el que hay manuscritos. Y en el mismo centro del cuarto una suerte de cápsula de vidrio dentro de la cual hay un maniquí acéfalo de pie (o acaso un mero soporte, una percha, digamos) luciendo un traje ceremonial cuyo detalle es apenas discernible. El escueto título: “The 1908 suit worn by Rubén Darío when he was a diplomat in Spain is displayed on the centenary of his death in ‘Calle Real’ at León City, some 100 kms from Managua on February 5, 2015”. [El traje que vistió Rubén Darío cuando era diplomático en España se exhibe en el centenario de su muerte en Calle Real, Ciudad de León, a unos 100 kilómetros de Managua el 5 de febrero de 2015].

No solo está ausente el sujeto; tampoco hay un remedo verosímil de él (una estatua de cera, digamos): queda tan solo el traje, erguido, en plena posesión del honor que representa. No es un caso de *trop plein* sino de *trop vide*, un monumento a la disponibilidad: pura apariencia, pura pose.

Me detengo en esta representación porque me permite abordar un tema que considero de particular interés en toda reflexión sobre las culturas de fin de siglo: la pose modernista. Si bien he trabajado esta noción con respecto a ciertas figuras finiseculares, buscando detectar en ellas las políticas que las guían, lo he hecho trabajando especialmente en la intersección entre ciudadanía y género tales como se manifiestan en la literatura de la época. Dándole otra vuelta de tuerca al tema quisiera pensar aquí en la pose en Darío no solo en su relación con el género (porque el género y la disidencia de género no faltan en sus poses) sino, de modo más general, pensar en cómo incide esa pose en la representación que de sí hace el poeta para públicos diversos. Aclaro una vez más que la noción de pose, para mí, no significa, como para ciertos críticos de Darío, falsedad o impostura sino, en términos plásticos, *postura*, y, en términos orales, *impostación*. (Recuerdo la definición de la RAE por si hiciera falta: *impostar* es "fijar la voz en las cuerdas vocales para emitir el sonido en su plenitud sin vacilación ni temblor"). La pose, lejos de simular o de esconder, *amplifica*: es actitud que recalca, "en su plenitud", lo que se busca representar.

Todo poeta se inicia con la búsqueda de una voz. Lo atestiguan los primeros textos de Darío, que interesan por su calidad misma de ejercicios, de tanteos. Se trata, en la mayoría de los casos, de una poesía convencional, escrita por un casi adolescente, que reproduce sin mayores cambios un discurso poético estereotipado. Sin embargo, dentro de esta primera producción que repite retóricas vacuas, cabe estudiar las maneras en que se intenta descubrir, y asentar, no solo una voz sino, con igual ahínco, la *figura* de quien la emite; es decir, las maneras en que Darío, a través de una persona poética que va armando, intenta hacerse cargo de un material heredado, apropiándose y encarnándolo.

La voz que entona estos primeros ejercicios es —aun dentro de los moldes convencionales— variada: cabría más hablar de voces. Las personas que esa voz configura, y que el yo suele poner de manifiesto, resultan tan diversas como la propia voz que las

enuncia. Para dar tan solo dos ejemplos: una de las figuraciones es la del cantor oficial y "poeta civil"¹ que celebra la razón, el libre pensamiento, la unión centroamericana; otra figuración remite al cantor galante, autor de "álbumes y abanicos" de circunstancia. Pero, dentro de estas figuraciones variadas (he nombrado tan solo dos), estas impostaciones en las que Darío no parece asentarse del todo, hay una que se destaca por su carácter visual: es a la vez pose especular y espectacular. Me refiero a la figuración del poema "Ingratitud", notable no tanto por los elementos que la componen, trillados, sino por la manera en que se presenta al sujeto: como imagen en un espejo, imagen en la que el autor se reconoce a sí mismo a la vez que invita la mirada reconocedora del lector que lo nombre:

Allá va —siempre afligido,
aunque aparenta la calma—;
Las tempestades de su alma
condensa en hondo gemido...
Con un libro entre las manos
con un mundo en la cabeza,
la frente a inclinar empieza
cansada de esfuerzos vanos...
Melancólico y sombrío,
allá va. ¿Sabéis quién es?
Oíd, si lo ignoráis, pues:
el vate Rubén Darío.²

Acaso sea esta la primera espectacularización de la pose en Darío. Con cuidado construye la figura del poeta, anotando su precisa gestualidad; luego se la presenta, didácticamente, al lector, y finalmente le da un nombre: el suyo. A un tiempo hablante y destinatario *reconocen* a Rubén Darío a través de una serie de *gestos*. Nótese

¹ "Lo que se llama un poeta civil, en mi concepto, no es un poeta [...] El poeta civil es siempre un orador". "Eduardo Marquina". En *Obras completas II*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, p. 806. Coincide Rodó, en su prólogo a *Prosas profanas*: "Además, toda manifestación de poesía ha sido más o menos subyugada en América por la suprema necesidad de la propaganda y de la acción. El arte no ha sabido, por lo general, sino la forma más remontada de la propaganda; y poesía que lucha no puede ser poesía que cincela". J. E. Rodó (1957), *Obras completas*. Madrid: Aguilar, p. 166.

² R. Darío (1968). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, p. 14.

que el poeta aquí no habla, no escribe, carece, por el momento, de voz; es un vate que *lee* en lugar de enunciar, una versión más del joven poeta con el libro en la mano que incorpora —entendamos el término en su acepción más literal de dar cuerpo— su lectura.

Pero ¿por qué el título del poema? ¿De quién es, de dónde proviene esa ingratitud? ¿Acaso del lector que ignora la existencia del vate, por lo tanto no lo aprecia y es, sin saberlo, un ingrato? (La pregunta queda pendiente).

Recuerda Pedro Salinas los comienzos de la trayectoria literaria de Darío, evocados por él mismo en su *Viaje a Nicaragua*. Darío, poeta niño, escribe sus versos en papeletas que se echan al viento los días de procesión. Lo que Salinas considera feliz metáfora de una vocación poética —“No creo que haya poeta alguno con esa suerte de Rubén Darío, de que sus primeros versos circularan así volándose, como caídos de un milagro, en el aire callado de una tarde de procesión”—³ es posiblemente la primera *performance* registrada de Darío, su primer ejercicio de pose. Darío se inicia como poeta público, niño actor de un espectáculo que necesita lectores, ese “inocente gentío espectador”,⁴ como lo llama Salinas, de su ciudad natal. Desde su infancia Darío se quiere poeta proyectado *hacia afuera*, en busca de público, sostenido por el efecto que pueda provocar. Como el niño que evoca Sartre en *Les Mots* —y habrá siempre en Darío algo del actor infantil—, el joven Darío podrá verse irónicamente como un “*caniche d’avenir*”: un perrito de circo que promete.⁵ También como el joven Sartre, que se descubre a través de las poses que adopta para los otros, podría añadir Darío: “¿Soy acaso un Narciso? Ni siquiera eso: demasiado ocupado en seducir, me olvido de mí mismo”.⁶

³ P. Salinas (1948). *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. P. Sartre (1964). *Les Mots*. Paris: Gallimard, p. 29. Traducción mía. Añade Sartre: “[...] profetizo. Tengo expresiones de niño que se recuerdan, que se me repiten: aprendo a formular otras. Tengo expresiones de adulto: hago, sin comprometerme a ellas, declaraciones ‘que no son de mi edad’. Esas declaraciones son poemas; la receta es sencilla: hay que confiarse al Diablo, al azar, al vacío, tomar prestadas frases enteras a los adultos, ponerlas una al lado de otra y repetirlas sin comprenderlas. En suma, formulo verdaderos oráculos que cada uno interpreta como quiere [...] ocurre que mis gestos y mis palabras tienen una calidad que se me escapa y que salta a los ojos de los adultos. ¡No faltaba más! Les ofreceré sin falta el delicado placer que se me niega”.

⁶ *Idem*, p. 36.

Darío se impone ante los otros como poeta pero a la vez necesita a esos otros, sus lectores/espectadores, para que lo ratifiquen. De ahí que las poses no solo abundan en su obra sino que se multiplican y hasta, a veces, se contradicen. Las humildes imposiciones que se observaban en sus poemas de juventud subsisten, como impulso poético, en su obra posterior. Más de una vez se las echaron en cara. Así Max Henríquez Ureña juzga de mal gusto las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* en las que Darío se reconoce ya no en la *performance* del cantor de pueblo sino en el poeta con manos de marqués que reclama la aristocracia para el ejercicio poético: "Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde", escribe Max Henríquez Ureña, "cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales".⁷ Ya desde este momento se plantea la problemática ecuación: pose, para Henríquez Ureña, es artificio, falsedad, extranjería; corresponde a una etapa que se ha de superar cuando se asuma una sinceridad representativa, *continental*.

Lo que el crítico no ve es que el impulso a posar —que curiosamente critica como defecto de *gusto*— no es pasajero sino esencial para la composición del yo de Darío: la pose nunca desaparece, se transforma. Ni tampoco, desde luego, es privativa de Darío. El Darío que posaba de vate lector en "Ingratitud" ha leído en más de un libro poses semejantes que pasa a asumir: la pose del poeta aislado y aristocratizante ya aparece en Shelley, en Keats, en Poe, en Carlyle, en Baudelaire. Huelga recordar las declaraciones de Mallarmé en "L'Art pour tous": "El hombre puede ser demócrata, el artista se desdobra y debe permanecer aristócrata".⁸ Las poses de Darío serán, si se quiere, actitudes imitadas —imitadas y *traducidas*— pero no implican mal gusto ni, sobre todo, falta de sinceridad. Son modos de *self-fashioning* que hacen de la imitación un gesto autodefinitorio: "Qui pourrai-je imiter pour être original" escribe famosamente Darío en "Los colores del estandarte", apropiándose de un verso de Francois Coppée. Y agrega: "A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de

⁷ M. Henríquez Ureña (1962). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 97.

⁸ S. Mallarmé (1945). "Hérésies artistiques". En *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, p. 259. Traducción mía.

arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original". Darío se crea a través de las palabras del otro y como tal —producto de copia e impostación— reclama el reconocimiento del lector.

Tanto Valéry como Benjamin, al hablar de Baudelaire, recalcan la independencia del poeta francés con respecto a sus lectores contemporáneos. Ambos ven, en el aislamiento de Baudelaire, una voluntad histórica de alejamiento. Para Benjamin, el lector a quien se dirige el poema liminar de *Les Fleurs du Mal* es un lector futuro: "Baudelaire escribió un libro que de entrada tenía escasas posibilidades de llegar al público inmediato".⁹ Ese público inmediato, en Francia a mediados del siglo diecinueve, "se ha vuelto más y más reticente con respecto a los poemas líricos que le transmite el pasado".¹⁰ Público burgués y exigente, anota Benjamin, "comenzaba a formular sus exigencias; quería —como los poderosos en los cuadros de la Edad Media— encontrarse en la novela contemporánea".¹¹ Ese es el público que no se encuentra en Baudelaire y para quien Baudelaire *no* escribe. Es en cambio el público de Hugo, quien se ha vuelto poeta del *establishment*, de quien escribe Valéry que: "a veces su obra cedía a lo vulgar, se perdía en la elocuencia profética y en los apóstrofes infinitos. Coqueteaba con la muchedumbre, dialogaba con Dios".¹²

La situación del poeta ante el lector, tanto en el caso de Hugo como en el de Baudelaire, parece clara. El uno halaga al lector, le recuerda el lazo que los une: "¡Ah insensato, que crees que no soy tú". El otro, más tortuosamente, trata a su lector por un lado de hermano pero también de hipócrita, evitando el contacto directo con él y proclamando una estética acrática, solipsista. Se trata, en ambos casos, del mismo público, del mismo lector burgués cuyo bagaje intelectual es conocido, halagado o rechazado por el poeta. En el caso de Darío, el deslinde de un público lector es hartamente más difícil. Porque, a fin de cuentas, ¿quién es el lector de sus primeros poemas? O, dicho de otro modo: ¿ante quién posar? Más allá del

⁹ W. Benjamin (1971). "Sur quelques thèmes baudelairiens". En *Poésie et Révolution*. Paris: Les Lettres Nouvelles, p. 225. Traducción mía.

¹⁰ *Idem*, p. 226.

¹¹ *Idem*, p. 237.

¹² P. Valéry, *ob. cit.*, p. 602.

inocente gentío pueblerino que evoca Salinas, el público de Darío consta de letrados o semiletrados hispanoamericanos, apenas salidos de la gran aldea, que queman etapas para lograr una contemporaneidad cosmopolita y a la vez se sienten halagados por el poeta provinciano que recita sus homenajes en el ateneo de León. Es difícil hablar, en la Hispanoamérica de fines del siglo diecinueve, de un público lector establecido, con hábitos, preferencias y rechazos claramente reconocibles. En lo que se refiere a la poesía, la falta de formación de ese público se hace sobre todo patente: el interlocutor del primer Darío no habrá diferido mucho del *celui-qui-ne-comprend-pas* que citan las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*: "entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouère*".¹³ La poesía de Darío no se inicia con la negación de ese lector, aparentemente tan lejano de sí mismo, ni con la convocación de un lector futuro. Antes bien el joven Darío entona, de manera diversa y procurando sin duda el aplauso, todos los lugares comunes, ideológicos y retóricos, de ese confuso público emergente en Hispanoamérica, público que Darío necesita para posar ante él y *al que pertenece*.¹⁴ El poeta y su lector se van formando paralelamente, en el sentido más lato: ambos irán leyendo, aprendiendo y afinando un hábito —de escritura y de lectura— al mismo tiempo.

Esto es especialmente cierto del Darío que aún no ha publicado *Azul...*, que aún no ha viajado a Chile ni a Buenos Aires. Un Darío destinado por el momento a una gloria local: módicamente, a ser el vate de América Central. Ese es el Darío que se maravilla de sus éxitos; que se complace en señalar, en sus textos en prosa, los lazos que lo unen a los poderosos del momento. De esa época, sin duda, data cierto deslumbramiento ante los grandes, quienes por incuria no siempre supieron leerlo en su letra. Pero el propio Darío colocará más tarde este período de formación y de tanteos en su justo lugar. En su *Autobiografía* y en *Historia de mis libros*, juzga sin complacencia esas etapas previas a la ruptura poética que se insinúa en *Azul...* y que cimentarán sus *Prosas profanas*. Más cerca de

¹³ R. Darío (1954). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, p. 545.

¹⁴ "Yo estaba protegido por miembros del Congreso pertenecientes al partido liberal, y es claro que en mis poesías y versos ardía el más violento, desenfadado y crudo liberalismo". R. Darío (1950). *Autobiografía*. En *Obras completas I*. Madrid: Afrodisio Aguado, p. 38.

esos primeros textos, en 1898, se muestra consciente del carácter "oficial" de sus primeros éxitos: "Ha de saber el señor Grousac que, antes de publicar ese libro revolucionario [*Azul...*], ya había logrado sonrisas oficiales por mi volumen de *Epístolas y poemas*, cuyos versos tienen tal cañete, que harían perdonar al más coriáceo de nuestros académicos el delito simbolista de mi *Canto de la sangre...*".¹⁵

A medida que se aproxima a "ese libro revolucionario", Darío parece adquirir conciencia de un lector *no oficial* que lo leerá de maneras diversas y ante quien habrá que armar nuevas poses. Prevé una comunidad de lectura fundada no en el tácito entendimiento entre el "cantor civil" y el poderoso que aprueba, sino entre un yo privado y un lector individual, confidente, con quien compartirá una visión poética. Un "mon semblable, mon frère", un "buen hermano",¹⁶ como llamará a Pedro Balmaceda; un doble —casi— de sí mismo. "Amigos de intimidad tenía pocos, y de estos escogía a aquellos que más cuadraban a sus inclinaciones, que pensaban como él, que fuesen de la comunidad de los que buscaban el viejo laurel verde",¹⁷ escribe Darío de Balmaceda, con palabras que se le podrían aplicar. *Abrojos* marca el comienzo de esta comunidad de escogidos y cómplices.

El cambio no supone una orientación hacia una poesía confesional, al estilo de ciertos poemas de Hugo. La vida de Darío —contrariamente a lo que piensan algunos críticos— no pasa sino excepcionalmente por su poesía, como no pasa la vida de Baudelaire por *Les Fleurs du mal* sino distanciada.¹⁸ En la obra de ambos poetas hay, por cierto, excepciones, poemas que recogen hilachas biográficas claramente reconocibles, declaradas dentro de los textos: pero no hay habitualmente anécdota personal en la poesía de Darío como

¹⁵ "Los colores del estandarte". En *Obras completas IV*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1955, p. 876.

¹⁶ "A. de Gilbert: Biografía de Pedro Balmaceda". En *Obras completas II*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, p. 183.

¹⁷ *Idem*, p. 175.

¹⁸ Señala Rodó el carácter no autobiográfico de la obra de Darío: "Los que, ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelicano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes". J. E. Rodó, ob. cit., p. 165.

no la hay en Baudelaire. El *yo* que aparece es, sin duda, como el *yo* que interpreta Borges en la poesía de Whitman, "un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores".¹⁹ *Parcialmente de cada uno de sus lectores*: tardará Darío en reconocer a esos nuevos lectores que ya están apoyándolo, tardará en compartir esa poesía "mía en mí" con otros: acaso nunca lo haya hecho del todo. En efecto, pronto alterna esa pose de poeta disponible con una nueva variante del poeta prodigio de las fiestas de León: su pose de vate continental. El uniforme vacío del museo de León sigue llenándose.

La razón de estado de Darío —para parafrasear a Valéry— no es tanto, en su segunda época, ser o no ser como otro; es simplemente encontrar un lector, más lectores: lectores *simpáticos*, en el sentido más lato del término, que le permitan *seguir siendo*. Lo que Darío preguntaba a las musas tempranamente —"Decidme, sacras Musas, ¿cómo cantar en este aciago tiempo?"— se transforma a partir de *Prosas profanas* en pregunta insistente, acaso angustiada, que no convoca ya a las musas sino, insistentemente, al público lector, vuelto coproductor, por así llamarlo, de la pose dariana.

Hasta aquí las poses de Darío poeta, mejor dicho, las poses que construyen al Darío poeta. Pero no quiero dejar de mencionar otras poses que Darío lee y comenta en otros pero de las que no se apropia. Percibidas como problemáticas, son poses en las que el esteticismo no es solo impostación constitutiva de una voz poética sino de una postura vital y de un sujeto nuevo, perturbador. En ningún texto escrito por Darío aparece esta nueva pose con tanto detalle, tanta desconfianza (y sobre todo tanto pánico) como en "Purificaciones de la piedad", donde Darío se enfrenta a su contemporáneo Oscar Wilde, *poseur* por excelencia del momento, cuya homosexualidad naturalizada y exhibida a través del dandismo fue objeto de escándalo a fines del siglo XIX.

El procedimiento de Darío para no reconocer la pose de Wilde y a la vez hablar de ella, operando así un ejemplar *misreading* en un intento de desarmarla, es notablemente tortuoso. La crónica, escrita días después de la muerte de Wilde, se quiere un ejercicio compasivo y comienza, de hecho, citando un relato de

¹⁹ J. L. Borges (1960). "Valéry como símbolo". En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, p. 105.

Tolstoi que parecería serlo. Hay un perro muerto pudriéndose en la calle. Los transeúntes lo esquivan con gestos de asco. Entonces emerge una voz que admira la blancura de los dientes del animal muerto, salvándolo así de la denigración total. La voz que purifica el resto pútrido no es otra que la de Jesucristo. Escribe Darío:

Este mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra, aprendió duramente en el *hard labour* que la vida es seria, que la pose es peligrosa, que la literatura, por más que se suene, no puede separarse de la vida; que los tiempos cambian, que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas; que las deformidades, que las cosas monstruosas, deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol; y que a la sociedad, mientras no venga una revolución de todos los diablos que la destruya o que la dé vuelta como un guante, hay que tenerle, ya que no respeto, siquiera temor; porque si no la sociedad sacude; pone la mano al cuello, aprieta, ahoga, aplasta. El burgués, a quien queréis *épater*, tiene rudezas espantosas y refinamientos crueles de venganza. Desdeñando el consejo de la cábala, ese triste Wilde jugó al fantasma y llegó a serlo; y el cigarrillo perfumado que tenía en sus labios las noches de conferencia, era ya el precursor de la estricnina que llevara a su boca en la postrera desesperación, cuando murió, el *arbiter elegantiarum*, como un perro. Como un perro murió. Como un perro muerto estaba en su cuarto de soledad, su miserable cadáver. En verdad sus versos y sus cuentos tienen el valor de las más finas perlas.²⁰

La pose es peligrosa: ¿cuándo y para quién? No lo es, seguramente, cuando el vate Rubén Darío hojea un libro o cuando asume la pose de vocero continental. En cambio sí parece serlo en Wilde, epítome de la pose hecha cuerpo y texto, de quien podía decirse, como de Beau Brummel, que el cuerpo pensaba. El problema es que no pensaba como lo hubiera querido Darío.

²⁰ "Purificaciones de la piedad". En *Obras completas III*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, pp. 471-472.

De este texto de repudio, tantas veces citado, dos cosas entre muchas llaman la atención. La primera, obvia, es que, al igual que esa sociedad que en otras ocasiones denigra, Darío mismo "sacude: pone mano al cuello, aprieta, ahoga, aplasta" en su descripción de Wilde. A la pose de Wilde se le niega todo valor estético o ideológico: no es, para Darío, pose constitutiva sino "pose peligrosa": peligrosa porque ofende al lector significando una sexualidad no dicha, (y ofende claramente al vate Rubén Darío); peligrosa porque es demasiado visible y desestabilizadora. De hecho, Darío, ensañándose con el escritor cuya pose no cabe dentro de lo que podríamos llamar la fenomenología de la pose dariana, mata simbólicamente a Wilde inventando un vistoso suicidio para suprimir su pose. Wilde no se mató ni ingirió estricnina: simplemente murió. Pero la crónica de Darío tiene que desaparecer vergonzosamente al *poseur* para quedarse solo con su texto, purificado no por la piedad sino por el miedo: "En verdad sus versos y sus cuentos tienen el valor de las más finas perlas".

Si la pose, para Darío, es fuente de infinita creación, no siempre parecería serlo —o más bien, nos dice, no debería serlo— para otros artistas. En favor de Darío cuenta el hecho de que no pudo no reconocer y registrar esas poses disidentes en otros; en su perjuicio, que en lugar de aceptarlas como fuente de creación, tanto literaria como existencial, buscó afantasmirlas.

Rubén Darío, entre los cisnes y el pueblo

ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

Quisiera partir de dos conocidas frases de Rubén Darío y que ellas sirvan de guía. En *Cantos de vida y esperanza* (1905), después de asegurar que la forma es lo primero que impresiona a las multitudes, declara: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”.¹ Más tarde, confiesa en *El canto errante* (1907): “Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad”.²

La práctica literaria, las masas y sus relaciones con el escritor, el prosaísmo de la vida cotidiana en oposición a las alturas del arte. En Darío, estos términos se tensionan y combinan en discursos poéticos, ensayísticos o ficcionales. Elijo los significantes *cisnes* y *pueblo* porque los creo aptos para atrapar algunos momentos, como si enfocados con lente de aumento pudieran resumir distintas políticas de la palabra. La poética de Darío se construye en esa amalgama que, de alguna manera, define posiciones. Graciela Montaldo elabora una hipótesis que, sin lugar a dudas, inserta a Darío en la modernidad.

La literatura de la época ya era claramente la transacción entre diferentes escrituras y el pasaje entre esas diferencias constituye lo nuevo: una colocación entre la autonomía y la profesionalización, entre la estetización y la divulgación. Quien sobrevivía a las diferencias, colonizándolas y territorializándolas, era moderno. Y Darío lo fue en grado sumo.³

¹ R. Darío (1977). *Cantos de vida y esperanza*. En *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 243.

² R. Darío (1977). “Dilucidaciones” a *El canto errante*. En *Poesía, Ibid.*

³ R. Darío (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo* (sel. y pról. de Graciela Montaldo). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 13.

En las crónicas, por ejemplo, Darío diseña un espacio de confrontación entre pasado y presente, entre modernidad y tradición. La nota de color, el comentario baladí, la fascinación cosmopolita, el apunte irónico y la búsqueda estética conviven con el registro de problemáticas urgentes como la miseria urbana, la decadencia cultural, la mercantilización del arte y el poder del dinero.

Intuyo que la atracción que ejerce su obra reside en ese carácter intersticial que posibilita lidiar con las diferencias y que muestra tempranamente en un cuento tan bello como "El velo de la reina Mab" (*La Época*, Santiago, 2 de octubre de 1887, incluido en *Azul...*, 1888), donde aprieta la problemática del arte y el artista modernos bajo el ropaje amable de la burla y la sorna, resortes que no abandona jamás.⁴

El año de 1896 —cuando se publican *Los raros y Prosas profanas*— resulta decisivo para el escritor y la literatura latinoamericana. Quiero analizar en el segundo las formas en que lo erudito se articula con lo popular. En la edición de 1901, Darío agrega la tradición española haciendo "Dezires, Layses y Canciones", a la manera de los poetas medievales y en prueba inequívoca del manejo de la métrica, los ritmos y las estructuras afectivas que pueblan esos universos. El gesto subraya la necesidad de convergencia.

Los modelos de *Prosas profanas* se retrotraen a los tiempos de una memoria cultural que los recupera con la mirada irónica de la modernidad. El sujeto lírico se coloca fuera de su tiempo y de su espacio. El grupo de las poesías galantes trabaja tópicos de aquellas reuniones sofisticadas de nobles disfrazados, a menudo, de pastores, que supieron pintar los franceses. Los escenarios: bosques lujuriosos envueltos en vapores evanescentes, aguas de reflejos inciertos, masas de nubes esfumadas, estatuas de dioses antiguos que testimonian los escauceos amorosos. Los personajes: amantes aficionados al juego de la seducción, doncellas que

⁴ El tópico del artista contra el mercado es un *leitmotiv*. Vuelve, por ejemplo, en una columna "Films de Paris" que se publica el 15 de enero de 1913 en *La Nación* en donde refiere "la aventura de un Degas": "El artista crea, el artista ejecuta su obra admirable, y por la necesidad cae en manos de especuladores, de los carniceros de gloria y de renombre que pagan miserablemente lo que después han de vender, o estar seguros de hacer valer". Véase: *Escritos Dispersos de Rubén Darío I*. (estudio preliminar, recopilación y notas Pedro Luis Barcia). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968, p. 289.

destilan erotismo, galanes lánguidos que entonan canciones a los que se mezclan algunas divinidades que se inmiscuyen en asuntos mortales.

Los textos resultan casi ilegibles para la sensibilidad actual. Pero si el esteticismo exagerado satura, de golpe irrumpen versos mordaces o el deseo reiterado de alcanzar un estilo. *Prosas profanas* es un libro de tonos heterogéneos, en el que la queja alterna con la burla y la tristeza, con la risa. La superficialidad, el brillo de las imágenes, la profusión de ritmos y formas y la exhibición erudita deslumbran, sin ocultar la desesperación del sujeto lírico por aferrar la palabra exacta. Lo cierto es que, después de *Prosas profanas*, no se puede escribir un verso más sobre fiestas galantes, rubias marquesas y cisnes divinos.

En las "Palabras Liminares", el escritor accede a regañadientes a los reclamos de lectores que piden un manifiesto. Descree del género pero lo realiza. Seducido por posiciones anárquicas, que son las que más le gustan, se otorga un lugar único: "mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea".⁵

Cuando expresa insatisfacción ante la época que le ha tocado vivir, el enunciado descubre la eficacia de una posición enunciativa fronteriza que opera en la inscripción de pasado y presente: "Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; y el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne, Varona inmortal, flor de mi costilla".⁶ El instrumento anacrónico y el erotismo condensan las matrices poéticas del volumen.

En los párrafos siguientes, el escritor consigna raíces culturales, genealogías étnicas y tradiciones intelectuales. Si había expresado su americanismo en el *Canto épico a las glorias de Chile* (1887), ahora aprieta la identidad americana en un soberbio pasado cultural que toma por geografía las ruinas de civilizaciones indígenas y se hace carne en la resistencia de Moctezuma. Reconoce un germen de poesía en la herencia precolombina y en la actualidad fantástica de la cosmópolis. Concuerta con el abuelo español en la primacía de los nombres de Lope de Vega,

⁵ R. Darío (1977). *Prosas profanas*. En *Poesía*, ob. cit., p. 179.

⁶ *Idem.*, p. 180.

Garcilaso, Gracián, Santa Teresa y Quevedo a los que agrega otros no menos consagrados: Shakespeare, Dante y Hugo. El vínculo con la contemporaneidad decadente se transparenta en el deseo de Verlaine. Y se hace graciosamente un espacio en las relaciones adúlteras: "—Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París".⁷

Sin embargo, en esta literatura epigonal aparecen cortes, momentos en los que las alambicadas escenas culturales dan paso a la interrogación. Algunos textos que introducen el tiempo actual hablan del difícil oficio de escribir. Leídos como totalidad, los poemas muestran un enunciador que, por un lado, objetiva formas perfectas produciendo así el poema galante y, por otro, arrepentido e insatisfecho, ve los defectos y límites de esas formas. "La página blanca" (1896) dice las ideas abortadas, las imágenes frustradas y la pesada carga que soporta el escritor. En "El reino interior", los bosques míticos desaparecen para dar lugar a la "selva suntuosa", símbolo que prefiere el escritor para nombrar un espacio donde se reconcilian los contrarios, un ámbito sagrado que, si en algún momento se opone al mundo, termina por abarcarlo.⁸ "Ama tu ritmo" convierte al poeta en una suerte de microcosmos donde confluyen todas las experiencias, mientras exhorta a escuchar la retórica inscripta en la naturaleza. Cierra el volumen la imagen desasosegada del artista que persigue una forma huidiza: "y el cuello del gran cisne blanco que me interroga".⁹

Entre los poemas cuyo tema son los cisnes, el dedicado a Juan Ramón Jiménez vuelve sobre la imagen:

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?¹⁰

⁷ *Ibid.*

⁸ Sobre el espacio simbólico de la selva, véase A. Rama (1977). "Prólogo" a R. Darío, *Poesía*, ob. cit.

⁹ *Idem*, p. 241. La segunda edición corresponde a la de Librería de la VDA de C. Bouret, París-México, en 1901. Se agregaron: "Cosas del Cid", "Dezires, layes y canciones" y "Las Ánforas de Epicuro". En otro soneto, "El cisne", encarna el nuevo arte: "bajo tus alas blancas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal". R. Darío (1977). *Poesía*, ob. cit., p. 213.

¹⁰ *Idem.*, p. 262.

El cisne despierta dudas y preguntas en el sujeto que aclara su origen: "Soy un hijo de América, soy un nieto de España".¹¹ Hay versos que aprietan la queja dulce e irónica por heroicidades anacrónicas muy en el espíritu del siglo, como cuando Martí crea el personaje masculino de *Amistad funesta*, Juan, presa fácil de la nostalgia de la hazaña. Leemos:

A falta de laureles, son muy dulces las rosas,
Y a falta de victorias busquemos los halagos

El texto señala los ganadores y los perdedores del momento. Estados Unidos, el vencedor, "los bárbaros fieros" por un lado; España "un caduco león" y América Latina, por otro. La lengua registra la condición colonial: "¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?"¹². Los poetas, "tristes y errantes soñadores" representan la inactualidad de seres que testimonian una época agónica. Los cisnes reciben el grito del poeta que mantiene una tibia ilusión: "¡Oh tierras de sol y de armonía, / aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!"¹³

En ocasiones, la figura del escritor que busca en soledad se complementa con la imagen de la alianza del poeta de profética voz con el pueblo. La enunciación profética se articula con los procesos de modernización, dando origen a narraciones que elaboran tensiones entre una subjetividad que exhibe ademanes elitistas mientras acusa la pérdida de la plenitud y un orden político que se conmociona ante el surgimiento de las masas. Rodó, Silva, Darío, Martí, Lugones, todos ellos cultivan discursos proféticos que ponen en consonancia el presente como superación del pasado y proyectan un futuro más venturoso mientras evalúan distintos aspectos de la modernización: el lugar del progreso, la razón, la fe; el papel de la literatura y el destino del escritor y del pueblo en ese nuevo orden.

En el caso de Darío, un texto temprano, "El porvenir" (1885), y otro de madurez, *El canto errante* (1907), articulan esas figuras.¹⁴ "El porvenir" abre con una invocación del vate a la deidad

¹¹ *Idem.*, p. 263.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ R. Darío (1977). *Poesía*, ob. cit.

para lograr la inspiración. Pero, en vez de los dioses del Olimpo, el sujeto lírico apela al pensamiento que vaga inquieto por encontrar la forma apropiada.

Las ficciones relacionadas con el fin satisfacen nuestras necesidades de imaginar algún fin del mundo. Frank Kermode ve en la Biblia un modelo de historia que va del Génesis al Apocalipsis. Para dar sentido, precisamos acuerdos ficticios entre los orígenes y los fines.¹⁵ El crítico cree en la vigencia del paradigma apocalíptico con sus figuras de decadencia y renovación, progreso y catástrofe. "El porvenir" lleva por matriz ciertos elementos recurrentes en el Apocalipsis: el Juicio Final, el llamado del arcángel, la comparecencia ante la mirada severa de Dios. Conserva también la estructura inherente a tal del pensamiento, recuperando el paradigma apocalíptico: los terrores incesantes ante una situación que se percibe como decadencia y crisis, el sentimiento de vivir una época de transición y la esperanza de la renovación.

Delante del juez divino, desfilan pasado, presente y futuro encarnados en tres personajes arquetípicos: un viejo, un obrero y un ángel que desarrollan las tres fases de una humanidad en vías de perfección. Con extraordinario énfasis evolucionista, la historia humana se desliza entre la guerra y la confusión, pasa por el trabajo y el pensamiento para pergeñar la llegada triunfal de la idea o la república universal.

La lectura alegórica de la historia se construye en el choque de tiempos. Si el pasado es sinónimo de guerra y destrucción, el presente se debate entre el trabajo y la revolución mientras el futuro se vislumbra en la armonía del arte. Los personajes que provienen de otros tiempos, miembros de "la raza de Caín", son guerreros audaces, conquistadores sanguinarios, reyes derrocados. La geografía, ciudades en ruinas sobre el panorama desolador que ha dejado la muerte de los dioses.

El presente está marcado por luchas multitudinarias que traen cambios drásticos. Todas las mudanzas llevan el sello de la modernidad: las escuelas desplazan a los templos, el derecho ocupa el lugar de la voluntad regia, la razón domina la naturaleza, la pre-

¹⁵ F. Kermode (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.

potencia de la inteligencia abre caminos insospechados para el pensamiento. "El porvenir" refiere las batallas revolucionarias por la libertad que hacen coincidir el trabajo con el intelecto. Los héroes del período son anónimos y colectivos —el pueblo— o tienen un nombre propio célebre en la historia y en el arte, como el de Bolívar o Victor Hugo.

El texto establece una contraposición entre mito e historia. Dice el anciano: "Yo soy lo tenebroso, soy el mito".¹⁶ Mientras hay una fractura entre Pasado y Presente, este surge como "mensajero del porvenir", etapa a recorrer en el camino hacia la plenitud. La historia que dibuja el Presente es la de la liberación de los ídolos y la instauración del imperio de la verdad: las prerrogativas reales y las supersticiones ceden ante la fuerza de la razón y de la industria. Cierran imágenes estereotipadas de la armonía universal, ya próxima, cuando etnias y culturas logren estrecharse en la tierra feliz de América, territorio que significa también la refundación de las culturas antiguas donde volverán a habitar los dioses resucitados. El historiador —el artista— hace visibles las heterotopías, dice Didi-Huberman.¹⁷ América es ese lugar al mismo tiempo real e imaginado que reúne temporalidades y localizaciones diferentes.

El canto errante reúne composiciones que, aunque pertenecen a diferentes momentos, fueron escogidas, en su totalidad, por Darío. El poeta conjuga, en su voz, el pasado y el porvenir al relatar la historia en torno a visiones de futuros edenes y viejas leyendas indígenas. Hay, también, un espacio destacado para las saluciones a los países de la utopía y para las plegarias a los héroes. Si la escritura moviliza un material heterogéneo es porque la misión del cantor errante comprende diversidad de geografías y multiplicidad de acontecimientos. Peregrino, el cantor se adecua a los tiempos y a las culturas. De esta manera, se convierte en un viajero que cruza la modernidad o se remonta a edades anteriores en palanquín, automóvil, góndola, potro, canoa o tren.

¹⁶ R. Darío (1977), ob. cit., p. 47.

¹⁷ G. Didi-Huberman (2013). "Volver sensible/hacer sensible". En. Badiou et. al. *Qué es un pueblo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

El cantor va por todo el mundo
sonriente o meditabundo.

.....

Con estafetas y con malas,
va el cantor por la humanidad.

El cantor vuela, con sus alas:
Armonía y Eternidad.¹⁸

Se usa el modelo de la guerra para describir un pasado superado de la humanidad y, a la vez, dar cabida al pueblo. La guerra se ha agotado como motor de la historia.

En "Tutecotzimi", la revolución y la justicia son transportadas hacia un pasado indígena modelado sobre el patrón de la sabiduría en el que el pueblo, el auténtico soberano, castiga al tirano y unge rey a un hombre común, que proviene de un afuera —el hombre es externo, heterogéneo a la comunidad— y que entona un canto de paz y trabajo. El pueblo como sujeto político encarna en la figura de la sinécdoque: una particularidad representa la totalidad, un hombre representa a todos los hombres.¹⁹ El poema delinea los roles de los sujetos sociales en el fin de siglo XIX —las alianzas del poeta con el pueblo—, hace una interpretación de la historia reciente a través de los conflictos entre la tiranía y el derecho y traza el perfil de una geografía ideal que satisface necesidades materiales y espirituales.²⁰ El poeta Tekij —que enuncia un nosotros, colectivo—

¹⁸ R. Darío (1977). *El canto errante*. En *Poesía*, ob. cit., p. 307.

¹⁹ Laclau concibe el populismo como modo de construcción social. El pueblo no es una construcción ideológica, sino una relación real de relaciones sociales. Laclau desarrolla las condiciones para elaborar el concepto de populismo. Hay tres dimensiones 1. la unificación de una pluralidad de demandas en una cadena equivalencial, 2. la constitución de una frontera interna que divide a la sociedad en dos campos 3. la consolidación de la cadena equivalencial mediante la construcción de una identidad popular que es algo más que la suma de los lazos equivalenciales. Propone dos formas de construcción de lo social: 1. mediante la afirmación de la particularidad, un particularismo de las demandas, 2. mediante una claudicación parcial de la particularidad destacando lo que las particularidades tienen, equivalentemente, en común. Véase: E. Laclau (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

²⁰ Antelo hace una lectura del poema donde cruza a Laclau con Agamben: "Sin embargo, leyendo con atención el poema de Darío, constatamos que Tutecotzimi no muestra,

se pone al frente de la rebelión popular que apedrea hasta la muerte al cacique Cuaucmichín, culpable de haber derramado sangre pipil. El acto de venganza que culmina en la muerte da lugar a la comunidad del futuro. La justicia popular —que restablece el equilibrio intercambiando sangre por sangre— dicta sentencia:

Cuando el grito feroz
de los castigadores calló y el jefe odiado
en sanguinoso fango quedó despedazado.
vióse pasar un hombre cantando en alta voz
un canto mexicano. Cantaba cielo y tierra,
alababa a los dioses, maldecía la guerra
Llamáronle: —“¿Tú cantas paz y trabajo?”— “Sí”.
—“Toma el palacio, el campo, carcajes y huepiles;
celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles”.

Y así empezó el reinado de Tutecotzimí.²¹

Pero el pueblo, a menudo, es muchedumbre. Y entonces, Darío moviliza prejuicios varios y confirma estereotipos más o menos extendidos. En el carnaval de 1893, asiste con un amigo a la fiesta del mundo del revés que interpreta en clave política: “Son los desquites de las clases humilladas; es la negación espontánea e in-

estrictamente, ser tan solamente un momento transicional, debido a la inmadurez de los actores sociales, simples vidas abandonadas, y destinado a ser suplantado, en una fase posterior, por una representación más densa, adulta y coherente. Él, por el contrario, constituye una dimensión constante de la acción pública, que surge, por fuerza, en tanto discurso político unionista. Crea un dominio que aún persiste (“Y así empezó el reinado de Tutecotzimí”) y del cual el poeta, en último análisis, es su heredero. Es verdad que no existe unidad indoamericana, alianza de clases o discurso fusional neo-colonial, sin cierta dimensión del vacío y de la disponibilidad sensible; no obstante, el vacío de toda enunciación debe aspirar y ciertamente adquirir, en ese signo fluctuante y emergente, la forma decidida de la unidad. Dos constataciones complementarias se nos imponen: el nombre de la fusión, Tutecotzimí, y el tropo del vacío, tanto como el mismo vacío, en verdad, son siempre carentes de nombre, ya que no pueden nunca ser nombrados, definitiva o plenamente. El líder es un suplemento al sistema total (nacional, continental) que, entre tanto, es estructural a él. Y en relación a ese sistema, Tutecotzimí, el elemento *sacer*, se encuentra en situación de indecidibilidad, en una posición sublime, que es tanto de inclusión, como también, y simultáneamente, de exclusión, como a propósito nos ha mostrado Agamben en sus estudios sobre el *homo sacer*. Véase: R. Antelo (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: Edivim, p. 62.

²¹ R. Darío (1977), ob. cit., p. 321.

voluntaria de la democracia".²² De los distintos grupos, la mirada se detiene en las comparsas de Moreiras y negros —de compadritos o de antiguos esclavos, aclara— para rematar en un abanico que despliega una cantidad de oposiciones: "La belleza está allí; la fealdad también. Impera la democracia más despótica. El pueblo se divierte".²³ La paradoja se aloja en el atributo "despótica" pegado a "democracia".

En otro contexto, en París y en ocasión de la exposición dedicada a Rodin, Darío experimenta sentimientos semejantes cuando se enfrenta a la multitud: se fascina con la presencia de un arte inaccesible a las masas y que se resiste a revelar sus secretos. Un arte solo para iniciados: "La muchedumbre, la *foule* moderna no posee ese sentido de comprensión, envenenada de democracia, de charlatanería libresca y trabajada por todos los apetitos".²⁴ Pasión, potencia, gozo dionisiaco. El escultor pertenece a la raza de los que marchan solos, sostiene, enfatizando la distancia que el genio segrega y que proviene del magisterio supremo que lo nutre, llámese Dios o Naturaleza. Rodin encarna el *espíritu moderno* del artista, sostiene Simmel, porque capta el pulso de una época que alterna aporías y contradicciones, como la de construir la idea de monumentalidad sobre el movimiento, hallar lo estable en lo fugaz, lo eterno en lo temporal o la completud en el fragmento.²⁵

A veces, Darío crea escenas culturales en las que el escritor abandona posiciones jerárquicas para confundirse con la comuni-

²² R. Darío (1950). "Psicologías carnavalescas". En *Obras Completas I*. Madrid: Afrodisio Aguado, p. 742.

²³ *Idem.*, p. 745.

²⁴ R. Darío (1901). *Peregrinaciones*. Paris: Biblioteca de los novelistas, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, p. 92. El cronista confiesa desconcierto ante la obra: "Hay en ella lo que se le antoja a no importa quién. Es el caos y el cosmos. El uno habla de la filosofía; el otro se ase al generoso símbolo; el otro encuentra su manía social; el otro su visión oculista" (83). Darío ve dos Rodin, uno "vencedor de la luz, maestro plástico y prometeico encendedor de la vida y otro Rodin cultivador de la fealdad, torturador del movimiento, incomprensible, excesivo, ultravioleta u obrando a veces como entregado a esa cosa extraña que se llama casualidad", pp. 83-84.

²⁵ Dice Simmel: "Sin duda Rodin busca la impresión, en contraposición al naturalismo mecánico y al convencionalismo, pero —por paradójico que pueda sonar en su expresión conceptual— la impresión de lo transmomentáneo, la impresión intemporal; no la de único aspecto o un momento único de la cosa, sino de la cosa en general; tampoco la impresión del ojo sino del hombre entero". Véase G. Simmel (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, p. 162.

dad. En una crónica de 1912 sobre el último libro de Manuel Machado, describe el circuito que alimenta la poesía culta y la popular. El poeta crea versos destinados a fundirse en el anonimato grupal de donde a su vez procede. Pensando en las posiciones diferentes de ambos escritores, se podría decir que a Machado no le resulta necesario ir hacia las muchedumbres porque él mismo se hace pueblo. En su praxis, el poeta se integra a la comunidad —“cuando hago cantares, soy pueblo por el sentir y por el hablar”— entregando sus palabras, donando su obra. El gesto delinea una concepción de literatura popular que se reconoce no por el origen o la firma autoral sino por los modos de apropiación de la obra. La identificación de afectos y de cierta entonación son vías para acercarse a la composición popular.²⁶ Darío cita al sevillano:

Si estos sentimientos por humanos, son a veces los sentimientos de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí quedan mis coplas, suspiros en el viento, gotas de agua en el mar de la poesía del Pueblo... Cantadlas. Y no hayáis miedo en que yo reivindicque la propiedad. Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una “juerga” andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la emoción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más.²⁷

Años antes, en “La novela americana en España” (1899), ante el desconocimiento europeo, Darío hace un repaso breve de varios autores y, cuando se detiene en Argentina, los nombres que aparecen son López, Cambaceres, Martel, Mármol, Groussac, todos ellos validados como novelistas. No obstante, destaca el folletín y a su personaje, el gaucho malo, como expresión del “alma de la tierra”, un “producto natural, autónomo”. Allí anida lo nacional,

²⁶ El poeta hace suyos los versos de un cante hondo que privilegia formas populares de un saber que tiene que ver con la vida, alejándose de academias y ateneos: “Es el saber popular / que encierra todo el saber: / que es saber sufrir, amar, / morir y aborrecer. / Es el saber popular / que encierra todo el saber”. “Poesía andaluza. Cante hondo”, París, 1912. *Escritos Dispersos de Rubén Darío. I*, p. 253. El artículo apareció en *La Nación*, el 27 de mayo de 1912.

²⁷ *Idem.*, p. 252.

que se inserta en la tradición de *Martín Fierro*. En la genealogía imaginada, Juan Moreira es descendiente legítimo del gaucho de Hernández. En este caso, lo nacional y lo popular —remedando a Gramsci— van de la mano. La leyenda y la historia se escriben en forma de folletín. Y así, Eduardo Gutiérrez es elevado a “primer novelista argentino”.

Para mí, el primer novelista americano, o el único hasta hoy, ha sido el primer novelista argentino: Eduardo Gutiérrez. Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gaucha es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autónomo; en su salvaje fiereza va el alma de la tierra. El poeta de este momento embrionario es Martín Fierro, y en eso estoy absolutamente de acuerdo con el señor de Unamuno.²⁸

Otra novela que escoge es la venezolana *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo, que en 1903 se publica con el nombre de *Villabrava. Novela americana*. El texto, afirma, traduce el “pensamiento de un sociólogo” que actualiza la dicotomía de civilización o barbarie, agregando algunos condimentos de fin de siglo: las teorías deterministas desembocan en el carácter inevitable de la degeneración que se manifiesta en debilidad física y mental, violencia y crueldad. El caudillismo y el fanatismo religioso se ubican como dos atributos que —quedando del lado de la barbarie— derivan en el tipo del *rastaquouère*.

Es la lucha de espíritu de civilización con un estado moral casi primitivo que permite el entronizamiento del caudillaje en política, del fanatismo en religión, y en lo social de una vida o retardada en la que confina con la choza de antes o advenediza hasta producir ese fruto de

²⁸ R. Darío (1950). “La novela americana en España”. En *Obras Completas II*. Madrid: Afrodisio Aguado, pp. 1140-1141. El artículo que se incluyó en *España contemporánea* (1901) fue publicado en *La Nación* el 10 de octubre de 1899 con el título “Novelas y novelistas III. La novela americana en España. Todo un pueblo”.

exportación y de legítima procedencia hispanoamericana:
el *rastaquouère*.²⁹

Pero si el escritor impugna el caudillismo porque describe modos de relaciones sociales perimidos, otra es la postura cuando enfoca a un sujeto único, al máximo patriota oriental. Poco después de su arribo a Buenos Aires, Darío colaboró con el diario uruguayo *La Razón*, donde salieron catorce artículos durante 1894. En agosto, se publica "Él" que designa a José Gervasio Artigas. ¿Qué hay en el nombre? En hebreo arcaico, la palabra que significaba "Dios" era Él. Darío insiste en la excepcionalidad del pronombre para hablar del caudillo. Si omite el apellido es para indicar que no puede haber confusión. Líder y pueblo latén al unísono en la noble tarea de liberar la patria. La imagen ecuménica logra la unión de todos en el cuerpo de uno solo: "Los hombres del pueblo, de los hierros de la labor hicieron lanzas y picas. Prestos estuvieron, para la hora del primer grito, puñales y facones. Habitantes de la selva, gente de la pampa, rudos patriotas, bravos de a caballo, todos están en él. Es cabeza; tiene voz de jefe; su palabra es un son de clarín, su nombre, una bandera".³⁰

El artículo traza una escueta biografía: registra ante todo su nacimiento y formación como hombre de pueblo que tiene por maestra a la tierra. Desde el inicio, la prosa señala lazos amorosos entre el líder y la masa: "Amábale el pueblo campesino, el gaucho".³¹ Enseguida, subraya un linaje ilustrísimo y arma relaciones familiares que verifica en el final cuando señala por hermanos a Bolívar, San Martín y Sucre. Se detiene en la batalla victoriosa de Piedras y termina con la muerte de un Artigas ya anciano que sigue el camino cruel de otros héroes americanos, condenados por la ingratitud de los pueblos que habían liberado: "Padeció destierro, como Bolívar, murió lejos de la Patria adorada, como San Martín. Soportó con vigor la caída de su grandeza. Su nom-

²⁹ *Idem.*, p. 1143.

³⁰ *La Razón*, Año XVI, N. 4643, Montevideo, 25 de agosto de 1894. En *Páginas desconocidas de Rubén Darío* (recopilación y prólogo Roberto Ibáñez). Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970, p. 27. La identificación amorosa entre líder y pueblo aparece en un bello cuento de L. Lugones, "Güemes", incluido en *La guerra gaucha*. Un catalejo realista enfoca al caudillo, en el final, la cabeza de Güemes se recorta sobre un sol naciente que señala los nuevos tiempos.

³¹ *Ibid.*

bre en Uruguay es luminoso y astral. Sus manchas pueden verse con telescopio. ¿Quién no se descubre ante él?".³²

En la poesía y el cuento, Darío crea pasados dorados, ricos en imágenes de fiereza y resistencia de héroes locales, caciques indígenas, antecesores enaltecidos. Pero en el género de la crónica registra lo cotidiano. En ese espacio, lo real se le impone sin velos amables. La figura de Tutecotzimí contrasta con la del cacique pampa Namuncurá, uno de los "pobres reyes caídos", aplastados por la civilización o "el aullido triunfante de las locomotoras".³³ El cronista pide al gobierno argentino que le regale un pedazo de tierra donde morir. La decadencia surge de la prosa como producto indeseado del progreso y no de las políticas expropiadoras de tierras y vidas aplicadas por los distintos gobiernos y, en especial, durante la campaña del general Roca. Un presente de decadencia envuelto en un traje que no es propio: "Allí está, lamentablemente vestido de ciudadano, esclavo de la civilización, la cual le obliga a ponerse corbata y a conversar con los *reporters*".³⁴

El cronista ejercita una mirada que descubre lo que para otros pasa desapercibido; atisba y capta detalles que dispone como elementos de una trama. Hay momentos en los que la palabra *decadencia* no alude a escritores raros o talentos excepcionales sino a la miseria urbana que producen la desocupación o las guerras. Después de la derrota que sufre España ante Estados Unidos y que acarrea la pérdida de las últimas colonias, *La Nación* lo envía a España. Darío afirma que dirá la verdad. La tarea guarda relación con los afectos, con lo que toca el cuerpo y el alma del sujeto: "*La Nación* me ha enviado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta".³⁵ El texto integra el conjunto de crónicas publicadas en el periódico porteño entre diciembre de 1898 y abril de 1900, que serán recogidas en *España Contemporánea* (1901).

"El aparato de la decadencia" —como lo llama en "Reflexiones de año nuevo parisiense" (1901)— afecta sistemas y clases y

³² *Idem.*, p. 30.

³³ *Idem.*, p. 43.

³⁴ *Idem.*, p. 42.

³⁵ R. Darío (1917). *España Contemporánea*. Paris: Garnier, p. 96.

funciona en Barcelona, en Madrid y en otras tierras solares.³⁶ Si en Europa pululan los decadentes, Estados Unidos está plagado de calibanes y América Latina de rastacueros: “—Diga usted— me dice un pintor tremendo, y hombre tan tremendo como el pintor, Henry de Groux, el autor del *Cristo de los ultrajes*— diga usted que la Francia está podrida, que al final del siglo ha hecho ya tabla rasa de todo. *Finis latinorum*. ¡Abyecta muerte!”³⁷

El diagnóstico esbozado en el comienzo de siglo XX prenuncia rebeliones. Aún en 1914, cuando vuelve a Barcelona, entre las doce crónicas que escribe, hay una —“Pan y trabajo”— en que la lítote alerta de modo contundente sobre el peligro de las masas en movimiento: “Y uno queda pensando en que no es prudente, sobre todo en una ciudad como Barcelona que cuando los trabajadores sin ocupación y con hambre piden pan y trabajo, se les echen caballos encima y se saquen los sables a relucir” (*La Nación*, jueves 24 de diciembre de 1914).

A lo largo de los años, el escritor indica deberes y tareas.³⁸ Si al cronista le toca decir la verdad, el poeta se reserva la lucha por la esperanza y, en ese proceso, obtiene el plus de alcanzar su objetivo por caminos oblicuos: “La misión del poeta es cultivar la esperanza, ascender a la verdad por el ensueño y defender la nobleza y frescura de la pasajera existencia terrenal, así sea amparándose en el palacio de la divina mentira”. El progreso es enemigo de las leyendas, sostiene (“Un paseo con Núñez de Arce”, 21 de noviembre de 1899).

³⁶ Afirma Darío: “Lo que en París se alza al comenzar el siglo XX es el aparato de la decadencia”. Y más adelante: “Hoy reina la pose y la farsa en todo [...] La enfermedad del dinero ha invadido hasta el corazón de la Francia y sobre todo de París. El patriotismo, el nacionalismo, ha sucedido al antiguo patriotismo [...] Las ideas de justicia se vieron patentes en la vergonzosa cuestión Dreyfuss. Pero en todas partes veréis el imperio de la fórmula y la contradicción entre la palabra y el hecho” (117). R. Darío, “Reflexiones de año nuevo parisiense”. Incluido en *Viajes de un cosmopolita extremo*.

³⁷ R. Darío, *Peregrinaciones*, ob. cit., p. 151.

³⁸ En su libro *Viaje intelectual*, Beatriz Colombi reflexiona sobre el conjunto de emigrados residentes en París —periodistas, traductores, delegados culturales, educadores, diplomáticos, escritores— que configuran la “diáspora finisecular”. Darío esboza sus siluetas en una serie de tres artículos publicados en *La Nación* bajo el título de “Las letras hispanoamericanas en París” (16 y 26 de febrero, 10 de marzo de 1901). Dice Colombi: “Las situaciones se superponen generando situaciones de doble pertenencia en este contingente, como diplomático-poeta o escritor-diarista, lo que delata una gran heterogeneidad y hace evidente los contornos aún débiles de la profesionalización y la autonomía”. B. Colombi (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, p. 86.

Muchas veces, las misiones no se le presentan tan nítidas ni las tareas se imponen de manera inequívoca. ¿Qué es del cisne sin el pueblo? ¿Qué es del pueblo sin poeta que cante? A lo largo de su trayectoria, Rubén Darío dio respuestas varias y, muchas veces, contradictorias a estos interrogantes. Lo hizo siempre con pasión; a menudo exacerbando la artificiosidad y otras muchas veces apelando al coloquialismo en atrevidas expresiones que rozan lo anodino.³⁹

³⁹ Al respecto, dice Rama: "El coloquialismo no fue un azar, sino una conquista metódica de la generación moderna, luchando contra la herencia altisonante, recibida, la que inicialmente ejercitaron y la que laboriosamente desmontaron, como lo patentiza la distancia que va de los *Versos libres* a los sencillos de Martí [...] En Rubén Darío, es la abismal distancia que media entre el *Canto épico a las glorias de Chile* (1887) con su banda militar atronando la cantilena heroica de patria, pueblo, heroísmo y *Azul* (1888) donde ya "la tigre de Bengala / con su lustrosa piel manchada a trechos / está alegre y gentil, está de gala". *Las máscaras democráticas del modernismo*, p. 187. Quizás la "Epístola" a la esposa de Leopoldo Lugones —una de sus composiciones más jocosas— haya nacido del deseo de sesgar las distancias generadas por una voz poética que suene demasiado grandilocuente. Terminado en Palma de Mallorca en 1906, el texto es un compendio burlón, a veces nostálgico, de la vida moderna. "Epístola a la señora de Lugones". En *El Canto errante*.

I. SIMPOSIO: LOS LENGUAJES DE RUBÉN DARÍO

COORDINA ALEJANDRA TORRES

El interés por el cruce entre cultura visual y cultura escrita es central para entender la relevancia de Rubén Darío, ya no solo como poeta y cronista, sino también como editor de su propia obra y director de diversos periódicos y magazines. Desde una perspectiva intermedial, que se manifiesta cuando una obra produce significación en relación con una zona intersticial, en la que medios y lenguajes establecen relaciones heterogéneas, este simposio se propone indagar no únicamente el mundo del lenguaje poético dariano y su imaginario, sino también el interés del poeta por las distintas formas de visualidad que conlleva la cultura de masas: tarjetas postales, afiches, fotografías, dibujos e ilustraciones, prensa escrita y revistas ilustradas.

Rubén Darío, entre la videncia y el mercado

EDUARDO ROMANO

Los últimos meses de la campaña electoral argentina reciente me depararon cierta sorpresa. No me había detenido hasta entonces a reparar hasta qué punto el deporte, y fundamentalmente el fútbol, teñía el discurso de los candidatos, por una parte, pero, sobre todo, de los periodistas que los entrevistaban o que formulaban comentarios acerca de sus posiciones.

Tampoco me dediqué, desde ese momento, a registrar sistemáticamente tal particularidad discursiva y que daba cuenta de una contaminación más importante. Pero, justamente, el hecho de que dejara la observación abierta hasta cierto punto al azar hizo que las reincidencias me resultaran más llamativas. Tal vez el primer lugar donde me saltó el contagio fue el espacio televisivo “Animales sueltos”, que dirige Alejandro Fantino y, cuando invitó, sucesivamente, a los tres candidatos presidenciales.

Es claro que dos de ellos tenían un pasado estrechamente vinculado al deporte: Daniel Scioli era víctima de una mutilación ocurrida durante un accidente de motonáutica y Mauricio Macri había sido presidente del club Boca Juniors, base en gran medida de su popularidad.

En un momento de la charla, además, Fantino, que proviene del periodismo deportivo y se ha convertido en el animador de un programa multitemático, pero cada vez más politizado, le preguntó a Macri por su posible gabinete y, como el candidato se rehusaba, comenzó a provocarlo desde una concepción absolutamente futbolera. Por ejemplo, con “a ver, si necesita un número cinco de marca, para la cuestión económica, a quien preferiría de sus asesores” y otros planteos similares.

Aclaro, por las dudas, que mi relación con el fútbol no está lastrada por ningún prejuicio. Jugué al fútbol en mi juventud y

concurría bastante a la cancha de River. Actualmente, mi hija menor integra el equipo femenino de la UBA, donde está por recibirse de historiadora, y a veces voy a verla jugar. Veo algo de fútbol por televisión.

Pero nada de eso me lleva a creer que el modelo y el encuadre de ese deporte puedan servir para comprender la vida política. Sin embargo, cada vez son más los periodistas de tal procedencia que aprovechan ese saber para usarlo en función de dar explicaciones de la actualidad sociopolítica. El uruguayo Víctor Hugo Morales puede servirme como un caso paradigmático, pues su fama como relator futbolístico, cimentada, entre otras cosas, en haber relatado el famoso gol de Maradona a los ingleses en el mundial de México, le abrió las puertas a otras dimensiones del quehacer periodístico, aunque ya manejaba entonces otras clases de saberes (por ejemplo, sobre música selecta).

Lo más llamativo, sin embargo, es que estos animadores creen que desde el lenguaje futbolístico se pueden simplificar las complejidades de la política y el efecto producido es francamente banalizador. Fantino, creo, es el mejor ejemplo de quien pretende, desde la jerga futbolera, abrir todas las puertas de cualquier práctica.

No es casual, tampoco, que Marcelo Tinelli, animador del *show* televisivo con mayor nivel de audiencia y que invitó asimismo a los dos candidatos presidenciales antes del balotaje —permitiendo, inclusive, dentro de su estilo machista, que uno de sus empleados manoseara groseramente a la mujer de Daniel Scioli—, provenga del equipo deportivo de José María Muñoz, un relator tristemente famoso por desacreditar, en un momento dado, a quienes peregrinaban por comisarías y regimientos para averiguar acerca de sus familiares desaparecidos por la dictadura durante el mundial de fútbol de 1978.

Peor aún es que los propios políticos se valgan del fútbol para formular razonamientos políticos. Un analista como Mario Wainfeld dijo, en el diario *Página 12*, que el país había quedado como la camiseta de Boca, en referencia a que el PRO ganó todas las provincias centrales, y el actual gerente de noticias de TVP, Néstor Scláuzero, entrevistado en el canal A 24, explicó la independencia periodística con el caso de un comentarista encargado de River-Boca, que debe hablar de las vicisitudes del partido con autonomía de sus preferencias por uno u otro equipo.

Bueno, la mayoría de ustedes se preguntará qué tiene que ver todo esto con el divino Rubén. Mucho. Su condición de visionario —que muchos asignaban a los poetas durante la segunda mitad del siglo XIX— le permitió, en un artículo de los que escribía desde París para el matutino *La Nación*, en 1903, reflexionar sobre el tema.

La citada videncia se había manifestado antes, cuando defendió al periodismo como puente para que el lector común llegara a la literatura y, al respecto, se opuso a ciertas afirmaciones de Roberto J. Payró en contrario. Data de 1896 el texto escrito también en *La Nación*, precisamente para presentar unos avances novelísticos de Payró titulados "Nosotros" y que su autor luego no continuaría. Allí, el nicaragüense demuestra saber muy bien lo que el periodismo significaba para "todos los que tenemos nuestras barcas en la Estigia de tinta de la prensa" (1907: 9).

Una parte necesariamente muerta, la del ensueño liberado a ultranza; pero otra vital: "Sin esa gimnasia de la prensa, tu idea no habría tenido nunca músculo", le dice al futuro autor de *Pago Chico* y se anima a preguntarle, amistosamente:

Sí, eres un periodista; pero ¿quita eso ser un escritor? No es obra de un inmenso, de un colosal repórter esa *Roma* de Zola que estás aun traduciendo para *La Nación*? ¿Zola no nos demuestra que Homero hace competencia a Baedeker? (1907: 10).

En su *Autobiografía*, Darío destaca la importancia que tuvo colaborar desde 1889 y desde el exterior en el diario de la familia Mitre, porque:

[...] es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y otro existía espíritu de Francia. Pero de un modo decidido, Groussac fue para mí el verdadero conductor intelectual. (Darío, 1976: 63).

Cuando llegó a Buenos Aires, en 1893, el nicaragüense traía en su equipaje una experiencia periodística apreciable, adquirida en diversos lugares y situaciones. Ya antes de abandonar su ciudad

natal, había codirigido el semanario *El imparcial* y luego se encargó de *El Correo de la Tarde* (1890-1891), en Guatemala; en Chile colaboró en *El Heraldo* y, al regresar a América Central, dirigió o participó en la dirección de varios periódicos en San Salvador y Costa Rica (Carilla, 1967: 33).

Revisar las colaboraciones periodísticas de Darío en Buenos Aires nos acerca a algunos núcleos de la contradicción insoluble entre aspiración esteticista y necesidad de escribir por la paga, que su asombrosa perspicacia percibiera y timoneara con toda claridad.

Las posiciones más atendibles en la revisión de lo que fuera el modernismo son, para mí, las que hacen hincapié en su carácter contradictorio. Lo que, cada uno a su manera, destacaron Ángel Rama, Jean Franco o Noé Jitrik. Para mí, esa contradicción residió en la imposibilidad de amalgamar una búsqueda de mayor autonomía artística con los imperativos de profesionalización, los que exigían someterse —o por lo menos amoldarse inteligentemente— a las condiciones y leyes del mercado.

Bajo el apocalíptico título "Las tortillas de Moloch" (*La Nación*, 8 de julio, 1903) accedemos al núcleo de su desazón, a que la democratización no sea exclusivamente política y haga sentir su influjo también en el campo del arte y de la ciencia: "Es el tiempo en que un *chauffeur* hábil y osado goza de triunfos y aclamaciones que jamás obtendría un Berthelot, un Pasteur, un Anatole France".

Los ídolos del deporte desplazan a científicos y artistas: "La Gloria está amenazada de muerte, como el viejo Honor que agoniza, y el Pudor y la Caridad". En última instancia, no puede soportar los dilemas de aquella paradoja y se refugia en valores tradicionales, que enumera con mayúsculas, de los cuales el primero fue privativo del artista, el siguiente del caballero y los últimos del santo.

Pero detengámonos en el título: "Las tortillas de Moloch", un variado juego metafórico porque Moloch fue una divinidad fenicia y canaanita, reverenciada en Medio Oriente, a la cual se le sacrificaban niños que engullía por su enorme boca abierta, según algunas figuras suyas conservadas.

Es sinónimo de crueldad y avidez, simultáneamente; Darío lo convierte en un devorador de tortillas, porque para elaborarlas se deben siempre romper varios huevos (vidas humanas). De esa manera designa, traslaticiamamente, la crueldad y avidez del indus-

trialismo capitalista, cuyos avances están asimismo jalonados de muertes, ofrendadas a los valores modernos de la velocidad y del riesgo. Nada le parece más significativo, al respecto, que el automovilismo deportivo.

El fútbol se organiza como deporte a mediados del siglo XIX en Inglaterra, pero adquiere vigencia internacional con la fundación de la FIFA, en 1904, y con el primer campeonato mundial, en 1930, como corolario de su profesionalización. O sea que no pensaba Darío en él cuando escribió ese artículo.

En cuanto a las "tortillas", eran frecuentes en "asuntos mayores", como la política y el imperialismo:

Buena tortilla fue la que saboreó Moloch cuando la Gran Bretaña aplastó al pequeño Transvaal. Los negocios son los negocios y las aplicaciones de la ley zarathustresca se llaman Cecil Rhodes, se llaman Chamberlain. Época espantosa en verdad, más que ninguna otra de la historia del hombre. El corazón del mundo está enfermo [...] Y el porvenir viene en automóvil, velozmente [porque] el dinero suple hoy los antiguos ideales. (Darío, 1977: 182).

Es decir que Darío acude a la fama de los deportistas —en ese momento automovilistas y, en menor medida, ciclistas— para señalar los signos de que la civilización cambia de rumbo. Por eso los corredores de la carrera París-Madrid movilizan verdaderas muchedumbres que acuden a vitorearlos con "gritos de entusiasmo que no oyeron los griegos de ligeros pies y los cocheros líricos celebrados por Píndaro" (Darío, 1977: 181).

La gloria es un botín de los deportistas y la práctica misma del arte pelagra, como lo expresan las palabras finales: "Me apresuro a poner punto final, pues corre peligro este artículo periodístico de acabar en poema en prosa. Y eso ya sería grave" (Darío, 1977: 183). Grave para un lector que no quiere correr riesgos y que hoy se resigna, según lo dicho al principio y para la Argentina, a que le expliquen las complejidades sociopolíticas en la jerga limitada del fútbol.

Sería arriesgar la invención poética donde se espera que abunden los lugares comunes de la prensa.

Las consideraciones anteriores pueden llevarnos a la falsa conclusión de que Darío también renegó de las condiciones im-

puestas por el mercado literario en plena eclosión de la modernidad, fiel a su poética esteticista. Nada de eso, si recorremos el epistolario que seleccionó y editó su amigo Alberto Ghirardo, en 1943, bajo el cuidado de Pedro Henríquez Ureña y la supervisión gráfica de Atilio Rossi.

Cuando llega a España por segunda vez, de paso hacia París, en 1899, intercambia algunas cartas muy significativas con el vate español Juan Ramón Jiménez, quien le propone colaborar en la revista *Helios*, que costeará con otros cinco amigos: "Nada de lucro, vamos a hacer una revista que sea alimento espiritual; revista de ensueños, trabajaremos por el placer de trabajar..." (Ghirardo, 1943: 14).

Darío rechaza, al parecer airado, eso de trabajar "por gusto" y Jiménez le pide perdón: "Ahora bien: si dentro de tres o cuatro meses la revista puede –como creemos– pagar, acudiremos de nuevo a usted y en primer término" (1943: 14). Pero el roce no termina ahí, porque el español se jacta de vivir "aislado" en un pueblucho, de "leer mucho", al margen de "la gentuza", en lugar de perder tiempo en los cafés y lugares de diversión.

Darío vive inmerso en la bohemia, la gente del común en las grandes ciudades y el difícil trato con editores, directores de publicaciones periódicas, funcionarios y políticos. Así lo acredita su archivo. Dos años después, Jiménez le consigue publicar unos versos en la revista *Blanco y Negro*, "y me alegra saber que no está usted descontento de la administración" (es decir que le han pagado puntualmente).

Esa acotación, nada inocente, aunque amortiguada por el trato de "maestro", se volverá arrogante cuando sea Darío quien le solicite poemas a Jiménez, en 1911, para *Mundial* y *Elegancias*, dos revistas lujosas e ilustradas que solventaban los banqueros uruguayos Guido en París. Es la arrogancia propia del que puede sobrevivir sin profesionalizarse: "No tengo que hacerle más encargos a cuenta del importe de mis versos; me basta con que a cambio de ellos –de todo lo que mandé– me remitan ambas publicaciones, en paquete certificado siempre. Yo no traficaré, mientras pueda, con mi arte, y menos tratándose de usted, mi querido amigo" (Ghirardo, 1943: 24).

El trato es muy diferente con otros escritores que también, como Darío, buscaban vivir, al menos en parte, de lo que pro-

ducían. Pongo por caso al mexicano Amado Nervo, con quien comparte otra de las tareas de galeote, la de traducir. En junio de 1901 y desde París, Nervo le escribe: "Me he propuesto traducir diariamente dieciocho páginas del *Fantôme* y hasta hoy lo estoy realizando con mucho pero continuado esfuerzo. He calculado que así puedo ganarme —¡pásmese usted!— trescientos francos mensuales. Ahora bien, trescientos francos *es* París, amigo mío —aunque no *den chispa* en México—" (Ghiraldo, 1943: 148). Unos días después, añade: "Si puede darme algo cuando le llegue su dinero me hará un buen favor", lo cual sugiere que compartían las ganancias, aunque no aclaren cómo realizaban ese trabajo.

El propio Ghiraldo deja un testimonio valiosísimo, por ejemplo, al recordar que en su temprano escrito chileno sobre A. de Gilbert (seudónimo del hijo del presidente del país, Balmaceda Toro, muerto en plena juventud), Darío anotó: "Yo tengo por únicos sostenes mis esperanzas, mis sueños de gloria", que Ghiraldo avala al añadir "recorrió el mundo sembrando semillas de ideal en una cruzada redentora" (Ghiraldo, 1943: 358).

Es curiosa esa fe idealista común en una de las cabezas intelectuales del anarquismo criollo y en el gran poeta del esteticismo modernista, pero ambos rechazaban la falta de espíritu y desinterés de los burgueses positivistas. Lo cual no les impedía pelear, como vimos, por ser respetados y recompensados por sus tareas literarias en un mercado editorial que se estaba constituyendo. Desde esa fe común, Darío le escribe a poco de abandonar Buenos Aires, en 1898:

Como supongo que podré escribir para el *Sol*, si hablaste con don Emilio o con Caprile, no dejes de mandarme lo que puedas. Llego a España en lo duro del invierno; en Barcelona tendré que comprarme inevitablemente ropa y en Madrid la *indispensable* para hacer mis visitas en invierno. Así es que, con los gastitos de a bordo, que son y procuro que sean los precisos, me quedaré muy pobre al llegar a la capital. Lo que puedas se lo entregas a Caprile o compras unos frasquitos y los envías directamente.

Lo que puedas. *Por poco que sea* en un país extraño y europeo, me será de ayuda. (Ghiraldo, 1943: 359).

En efecto, los primeros números de *El Sol* reservan un lugar privilegiado, el del editorial, a las colaboraciones de Darío, cuyos planteos estéticos difieren de los planteos reformistas del anarquismo, pero consideremos también que el socialista Roberto J. Payró era de la partida. Mucho después, en 1911 y desde París, Darío le propondrá colaborar inversamente a Ghiraldo desde las dos revistas que dirige, en estos términos:

Hace tiempo te escribí pidiéndote nueva colaboración para mi magazine *Mundial*. Digo mío, porque soy director. El negocio es para los capitalistas, ya se sabe [...] Si yo hubiera tenido capital para esto, estaría muy rico dentro de poco. Pero, en fin, vivamos... (Ghiraldo, 1943: 361).

Y en otra misiva posterior, de enero de 1912, precisa su condición de "Explotado con mucho dinero, pero explotado", de tal modo que a costa de la buena remuneración "mi buen gusto suda y mi dignidad corcovea" con lo que se publica sin su consentimiento.

En cuanto a editores, el epistolario revela desde propuestas sumamente mezquinas a otras que serían impensables hoy día. Así, Manuel Maucci de Barcelona le ofrece 250 pesetas como único pago por una obra, mientras que Dornaleche y Reyes de Montevideo, se supone que por el mismo libro, dada la coincidencia de fecha (1901) y también por dos mil ejemplares, oferta el 50 % de derechos, deducidos los gastos, o 300 ejemplares gratuitos "como única recompensa por su trabajo" (Ghiraldo, 1943: 128).

En fin, don Gregorio Pueyo desde Madrid, por mil ejemplares de *Azul...*, *Rimas* y *Cantos de vida y esperanza* solo le propone 500 pesetas en diciembre de 1906, pero luego, en agosto de 1907, y seguro como resultado de la firme negativa de Darío, acepta pagarle el 25 % del precio fuerte indicado en cada volumen. Las negociaciones, como se ve, requerían buen temple y moderar la impaciencia. Lo peor, claro, era acordar un precio definitivo por cada título, como sucede con esta carta que le dirige en febrero de 1907 el gerente de la famosa casa madrileña Fernando Fe:

Comprendiendo la necesidad que tiene de dinero y en cumplimiento de lo que en mi telegrama le ofrecía, tengo el gusto de acompañarle un cheque a la vista por las setecientas pesetas en que me ha vendido su libro *Opiniones* y

Parisiense. [...] Contésteme sin pérdida de tiempo y sírvase tenerme siempre al corriente de dónde se halla para consultarle cualquier duda que ocurriere durante la impresión del libro y para enviarme algunos ejemplares cuando esté hecho. (Ghiraldo, 1943: 132).

Es en la relación con el poder político donde más compromete Darío su dignidad, pues parece anteponer la posible dádiva conseguida a cualquier otra consideración. Es lo que se desprende de algunas cartas a Ángel de Estrada, a Carlos Alfredo Becú, en 1902, para que le consigan una asignación como artista del doctor Montes de Oca, aunque fuese de "cuatrocientos pesos mensuales por seis meses" (Ghiraldo, 1943: 242).

A cambio de lo cual oferta varios libros e incluso "una ópera mía que trataremos de dar en el Colón". También una suerte de "epopeya amorosa, que es empresa de aliento", de la cual ha escrito seis capítulos pero le faltan veinticuatro. "Para después escribiré cinco obras de argumento y de carácter argentinos, cuyo plan maduro en los trenes y en los coches" (Ghiraldo, 1943: 225).

Darío se da cuenta de que debe optar por la prosa en vez del verso si quiere vivir de su pluma ya en 1888, y en Valparaíso, cuando le escribe a Pedro Nolasco Prendez: "¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí ¡O si José Martí pudiera escribir su prosa en verso!". Se lamenta de perder la mayoría de su tiempo llenando páginas para *La Época* y de ser "croniquero y semanero" para el *Heraldo*: "Hace tiempo que no hago versos. En cambio, hago prosa prosaica todos los días. ¡Y, señor mío, ganamos algo! ¡Uh, aliguito!" (Ghiraldo, 1943: 343).

Es curioso —para mí que acabo de terminar un libro dedicado a la poética que considero de neovanguardia practicada por Julio Cortázar, hasta la edición de *Rayuela*— que su principal tarea fuera inyectarle poesía a la prosa narrativa, como ya lo anuncia en un artículo de 1948 para la revista *Realidad* de Buenos Aires (Cortázar, 1948).

En cierto modo, estaba intentando superar aquella dicotomía dariana que acabo de citar, insuflando poesía a la prosa por otra vía que la llamada prosa poética. Y todo es más curioso si les recuerdo que Darío estaba en Barcelona en 1914, el año en que nacía Cortázar en Bruselas, y que este llegaría a la ciudad condal

con su hermana, madre y abuela, a mediados de 1917, poco más de un año después del fallecimiento de Darío (febrero de 1916). ¿Se pueden poner esos hechos en serie? ¿Venía Cortázar a completar una tarea inconclusa?

Lo cierto es que Darío fue de los primeros en traducir pasajes de los *Chants de Maldoror* (1869) del conde Lautréamont (Isidore Ducasse, nacido en Montevideo en 1846 y muerto en París en 1870) en *Los raros* (1896) y Cortázar reconoció más de una vez que la lectura de esos *Cantos* y en especial del VI, que usaba el poema en prosa para narrar, estuvieron en el origen de lo que llamó "poeticidad" (Cortázar, 1947) y constituyó un rasgo decisivo de su escritura.

Referencias bibliográficas

- Carilla, E. (1967). *Rubén Darío en la Argentina*. Madrid: Gredos.
- Cortázar, J. (1948). "Notas sobre la novela contemporánea". *Realidad. Revista de Ideas*, 8, (8), marzo-abril.
- , (1994 [1947]). "Teoría del túnel". En *Obra crítica / 1*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Darío, R. (1907). "Introducción a 'Nosotros' por Roberto J. Payró". *Nosotros. Revista Mensual de Literatura, Historia, Arte, Filosofía*, 1, año I. Buenos Aires, agosto.
- , (1976). *Autobiografía* (prólogo de Enrique Anderson Imbert). Buenos Aires: Marymar.
- , (1977). "Las tortillas de Moloch". En *La Nación*, 8 de julio de 1903. Recopilado en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos de periódicos de Buenos Aires) II*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata.
- Ghiraldo, A. (1943). *El Archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.

“Fluctuat nec mergitur”: desafíos visuales y textuales en *Mundial Magazine*

ALEJANDRA TORRES

Resumen

La modernidad de Rubén Darío consiste, entre otras cosas, en el interés por la cultura visual y escrita, por explorar distintos lenguajes, por los cruces discursivos y la combinación de medios. En este trabajo, nos focalizamos en el último número de la revista que dirige el poeta en París desde 1911 a 1914, *Mundial magazine*, para analizar las interacciones entre el texto y la imagen. En nuestra lectura, en un diálogo intermedial, en la convergencia de medios —dibujos, fotografías—, se puede leer la posición poética, ética y política del poeta-director.

Palabras clave: cultura visual - cruces discursivos - intermedialidad - *Mundial Magazine*.

Las revistas y magazines culturales de la modernidad tienen un interés creciente desde un punto de vista cultural e histórico-medial, dado que en estas publicaciones no solo se articulan los discursos de la modernización sino que se testimonian los fundamentos materiales de la modernización acelerada. En este sentido, como señala Hanno Ehrlicher (2014), no son depósitos ni meras fuentes para el estudio de obras, autores, ideas, movimientos, sino más bien “almacenes” (en el sentido etimológico del árabe “mahzan”) llenos de mercancías de una gran relevancia cultural. Efectivamente, en las revistas y magazines culturales y literarios se lee la historia de las ideas y de su comercio, como también sus condiciones materiales (Ehrlicher, 2014: 1-10).¹

Este tipo de publicación plantea una serie de problemas metodológicos para su abordaje. Varias investigaciones giran en torno a los modos de acercamiento a estos materiales (Patiño, 2004; Artundo, 2010; Ehrlicher, 2014; Louis, 2014; Delgado, 2014; entre otros), además de los estudios históricos ya consagrados en el ámbito cultural de América Latina.²

Muy especialmente, destacamos los aportes de Laura Malo-setti Costa y Marcela Gené (2009, 2013), en los que se abordan las revistas e impresos de la historia cultural argentina teniendo en cuenta el papel preponderante de la imagen como modo de producción de significados.

En nuestra lectura, nos interesa focalizar en la interacción entre texto e imagen, dado que es una característica constitutiva de los magazines. En este sentido, los estudios visuales (Boehm, 1994; Mitchell, 1994; Mirzoeff, 1999), en tanto disciplina académica, no solo han renovado la historia del arte usando teorías procedentes de diversos campos, entre ellos, las humanidades, sino que nos facilitan tener en cuenta, desde una perspectiva histórica, los modos de interacción entre lectores/espectadores y los regímenes de visualidad. Asimismo, la perspectiva interme-

¹ El profesor Hanno Ehrlicher coordina el portal de investigación de revistas históricas en la era digital, cuya sede se encuentra en la Universidad de Augsburg, en cooperación con el Instituto Iberoamericano de Berlín. Véase: <https://www.revistas-culturales.de>

² Entre los varios estudios: Sarlo, 1997; Sosnowski, 1999; Schwartz/Patiño, 2004; Poblete, 2006; Elizalde, 2010; entre otros.

dial (Paech, 1998; Rajewsky, 2002; Schroeter, 2008; etc.), especialmente en los estudios literarios y narrativos, nos permite ver el entrecruzamiento de medios y/o lenguajes y privilegiar un modo de ser "entre ellos" una vez que entran en contacto en textos particulares. Entre las cuestiones teóricas y metodológicas de las revistas, acordamos con Annick Louis (2014) en diferenciar una lectura extensiva (sin seguir el orden de edición) y otra intensiva de los materiales (en tanto lectura especializada que abarca la totalidad de un medio), así como la noción de contexto (contexto de publicación, de edición, producción y lectura) que siempre tiene en cuenta las cuestiones materiales.

Atendiendo a la materialidad del magazine, la puesta en página del texto en diálogo con las imágenes, así como el contexto de publicación, en este trabajo abordamos el último número de *Mundial magazine* dirigida por Rubén Darío en París desde 1911 a 1914. Este número, el número 40, se publica en el mes de agosto y se presenta a los lectores como un desafío crítico, ya que en palabra e imagen se alude a la Gran Guerra.

Destacamos que el 3 de agosto de 1914 Alemania le declaró la guerra a Francia y el 14 de agosto Estados Unidos inauguró el canal de Panamá, demostrando la neutralidad americana al comienzo del conflicto bélico. En nuestra lectura, el poema pone en escena un "sensorium común", porque apunta a estos dos momentos clave: la cuestión de la primera guerra mundial y la del imperialismo de los Estados Unidos, quienes, al inaugurar el canal de Panamá, desplazan a Francia, que había sido la primera en pergeñar el canal interoceánico.

En el último número de *Mundial* Darío publica el poema "Ode à la France", el único poema que publica en francés en el magazine; además, el poeta complementa el texto con las imágenes del ilustrador Eros. El poema fue confeccionado, especialmente, por el vate con motivo del 5° aniversario de la fundación del Comité de París "France-Amérique" en el que se celebró una fiesta —el 25 de junio de 1914— a la que concurren las personalidades más destacadas que residían en París en aquel entonces. Darío para esa ocasión compone el poema que recitó en la fiesta una actriz de la Comedia Francesa. "Ode à la France" es el mismo poema que Darío publica con el título "France-Améri-

que" en *Canto a la Argentina y otros poemas*, pero sin el agregado de las ilustraciones (Darío, 1914: 143-149).

En las páginas de *Mundial...*, Darío publica sus textos siempre con el agregado de imágenes. Esta operación se plantea como un problema para la crítica. Por un lado, porque son una versión nueva de textos anteriores por el solo hecho de incorporar la dimensión icónico-verbal que varía y aporta otro sentido; por otro, porque —como ya hemos demostrado— habían sido publicados no solo sin las imágenes sino con considerables cambios.³

Giorgio Agamben (2011) denomina "dispositivo" a todo aquello que tiene la capacidad de orientar, determinar, asegurar las conductas, opiniones y discursos de los sujetos pero también a la escritura, la literatura, la filosofía y el lenguaje mismo. Este concepto, en su versión amplia, nos permite concebir el último número de *Mundial magazine* como un dispositivo de visualidad por el armado, por la disposición de textos e imágenes en la página, además de considerar que en el diálogo intermedial se juega la posición artística, ética y política de Darío en tanto director con gran presencia en las decisiones del proyecto editorial (Torres, 2014).

En nuestra lectura, una imagen poderosa es el eje de la organización visual y textual del último número de *Mundial...* Nos referimos a la imagen que se encuentra en el escudo de la ciudad de París, cuyo lema reza: "Fluctuat nec mergitur", y en la que vemos la representación de un barco navegando en un mar agitado.

³ El poeta también publica sus textos con el agregado de imágenes en la otra revista que dirige en París: *Elegancias*. Véase: A. Torres (2016). "La reina de la ciudad en palabra e imagen: 'Las transformaciones de Mimí Pinsón'". Revista *CHUY*. Disponible en: <http://revistachuy.com.ar/numero-3>



Imagen 1
Escudo de París

Esta imagen es recuperada, alegóricamente, en la revista ilustrada. Ya desde el inicio, desde la portada, se alude al movimiento de las olas, enormes, como amenaza para los navegantes.

Con un dibujo del ilustrador de prensa y de obras para niños Félix Jobbé Duval, cuyo título, "Los placeres del yacht", alude al movimiento de las aguas como metáfora del movimiento social y político que azota por esos días a Francia.⁴



Imagen 2
Tapa n° 40 de Mundial magazine

⁴ Véase: http://data.bnf.fr/atelier/14965223/felix_jobbe-duval/

Asistimos a la representación de un barco navegando en un mar agitado. Las imágenes parecen contradecir el título de la ilustración, ya que las olas enrarecidas, caprichosas, le quitarían el placer de la navegación. Vemos a una pareja en la cubierta: el hombre avistando el horizonte y atrás las olas, gigantes, amenazadoras, que se mezclan casi con el azul del cielo.

En esta imagen aparecen los primeros indicios de la situación social y política.

El número 40, publicado en agosto, tiene la particularidad de retratar el último verano inocente, burgués y hasta "feliz" de la Europa de preguerra. Los últimos días del Viejo Mundo. Además de la profusión de textos literarios especialmente dedicados a la lectura de verano, destacamos del índice otros textos: la "Galería gráfica Mundial", que presenta una serie de fotografías sobre el monte Saint Michel y el estudio de olas; "París emigra"; "Ode a la France"; "América en Francia" y el anuncio sobre el siguiente número que, finalmente, no vio la luz, porque estalló la guerra.

En la crónica "París emigra" de Calderón Fonte (353-360) se narran las vicisitudes de los parisinos al salir de vacaciones y se focaliza, pormenorizadamente, en las costumbres y los preparativos para el descanso veraniego. Hacia el final del relato se advierte que, esta vez, este verano de 1914, las cosas son distintas.

El texto marca un antes y un después del momento en el que se enuncia, del presente de la narración. Antes, los parisinos pudientes se iban de viaje, salían de París y tenían la sensación de que nada iba a pasar. Ahora, las cosas han cambiado y el texto es muy claro al afirmar:

Este año, las vacaciones han coincidido con acontecimientos políticos, *quizá con una gran guerra europea*. ¿Es posible que se desinteresen completamente de lo que en París les agitaba, hasta volverse locos? Probablemente no, y en las tardes pesadas, indolentes, abandonarán cada cinco minutos las mesas de juego, para enterarse de las noticias de París que comunican las agencias. Luego, los periódicos con retraso, la fiebre de la capital, que se sacude y se conmueve sin ellos... ya no podrán decir como otros años, echando el papel impreso a un lado: no pasa

nada, nada... Y esto era un encanto del verano, que la vida se paralizaba en la ciudad, cuando la abandonaban. (360).

El encanto de antaño era que "no pasaba nada" mientras que "ahora" están pasando cosas: "quizá una gran guerra europea". Los dibujos de Fournier acompañan el relato pero, al final, ya la última ilustración nos muestra rostros asombrados, premura y miedo.



Imagen 3
París emigra

Las publicaciones ilustradas determinan un nuevo régimen de lectura por su fundacional conjunción de lo icónico-verbal a la vez que, al convivir con el texto, las imágenes desplazan parcialmente a la palabra o la complementan mediante epígrafes y, además, le plantean al escritor la necesidad de explicar algún dibujo o fotografía (Romano, 2004: 150). En el caso de los textos con imágenes publicados en *Mundial Magazine* se puede comprobar la labor explicativa, argumentativa, o ficcional de algunos epígrafes o pies de fotos. Así, la "Galería gráfica", en la que se reproducen fotografías de olas con epígrafes explicativos y argumentativos.

El motivo de las olas es el que articula la visualidad del último número de *Mundial*. Como señalamos, ya en la cubierta aparece

el dibujo de Jubbé Duval, pero también destacamos que la "Galería Gráfica" tiene un subtítulo: "El Monte Saint Michel. Estudio de olas". Los epígrafes son verdaderas explicaciones del material fotográfico:



Imágenes 4 y 5
Olas

1. El histórico Monte de Saint Michel, entre Bretaña y Normandía. Vista tomada a marea baja, en la que se advierte la isla unida a *terra firma* (345).
2. Vista del monte S. M, del lado del este, en plena marea. A la izquierda, el que une el monte a la tierra (346).
3. Vista general del dique, tomada desde el monte St. Michel, en el momento en que se sube la marea, que dentro de poco ha de cubrir toda esta gran extensión de terreno (347).
4. Caprichosas formaciones de olas, al final del dique Saint Michel.
5. Otro estudio de los caprichos de las olas: Los remolinos que baten las murallas del dique y retroceden para ser de nuevo con mayor fuerza una ola imponente.
6. En la playa juegan las olas, pero a un momento dado se rompe el equilibrio por la irrupción de una ola imprevista, que choca con la que normalmente va a extenderse sobre la playa, y entonces se produce lo que, de lejos parecería una explosión de cristales (352).

Las olas que van y vienen, amenazadoras, caprichosas, imponentes, organizan el material gráfico y visual de este número. En nuestra lectura, todo el número 40 de *Mundial Magazine* es una

gran alegoría de la frase latina "*Fluctuat nec mergitur*", que se incorpora hacia el final del poema "Ode à la France": "Y tú, París, maga de la Raza / reina latina, aclara la obscuridad de nuestro día. / ¡Danos el secreto que tu Paso señala / y la fuerza del *fluctuat nec mergitur*! Y cuando estemos presos en esta llama negra / que iguala nuestros espíritus al de CAÍN / alcemos la vista, y confortemos nuestras almas / en el sol de Voltaire y de Victor Hugo".

La locución latina es la inscripción del escudo de la ciudad de París, cuya ilustración contiene un barco navegando en un mar agitado. La frase latina (*fluctuare*: moverse como las olas y *mergitur*: sumergirse, hundirse) se traduce como "Es batida por las olas pero no hundida". Con esta expresión de deseo concluye el poema.



Imagen 6
Poema

El ilustrador-lector del poema se concentra en el movimiento del texto y resalta el enrarecimiento de las aguas. Luego, le sigue otra

página completa también ilustrada con un estilo más bien cubista, representando la estatua de la Libertad que porta una bandera.



Imagen 7
Libertad

La Libertad está como dislocada, desfigurada, en el aire, no pisa suelo firme; está sobre las aguas que se agitan. Las olas siguen enrarecidas.

En este diálogo intermedial, en la convergencia de medios —dibujos, fotografías, texto— podemos ver cómo Rubén Darío, en tanto director, se vale de la conjunción palabra imagen para reforzar una idea e instaurar un sentido posible.

Referencias bibliográficas

Primarias

- Darío, R. (1911-1914). *Mundial magazine*. París.
- , (1914). *Canto a la Argentina y otros poemas* (pp. 143-149). Madrid: Mundo Latino.

Secundarias

- Agamben, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, 26 (73), 243-264.
- Artundo, P. (2010). “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf, 2010
- Boehm, G. (1994). *Was ist ein Bild?* Munchen: Fink.
- Carilla, E. (1969). “Rubén Darío y la revista *Mundial Magazine*”. *München* (1/1), 81-88.
- Delgado, V. (2014). “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”. En Delgado, V., Mailhe, A. y Rogers, G. *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Colección Estudios/investigaciones.
- Hernández de López, A. (1988). *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Madrid: Beramar.
- Jitrik, N. (1978). *Las contradicciones del modernismo*. México: Colegio de México.
- Kirpatrick, G. (2005). *Disonancias del modernismo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Loud, A. (2014). “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En Erlicher H. y Rissler-Pipka, N. (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales de la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Aachen: ShakerVerlag.
- Malosetti Costa, L. (2009). *Impresiones porteñas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malosetti Costa, L. y Baldasarre, M. (2013). “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío”. En Malosetti Costa L. y Gené, M. (comps.) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Barcelona: Akal.
- Molloy, S. (1972). *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Montaldo, G. (2004). “Culturas críticas: la extensión de un campo”, *Ibero*, (16), año 4, 35-47.
- Ohmann, R. (1996). *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*. London-New York: Verso.
- Paech, J. (1998). “Intermedialitat. Mediales differenzial und transformative Figureationen”. En Helbig, J. (comp.) *Intermedialitat* (pp. 14-30). Berlin: Schmidt.
- Patiño, R. (2004). *Revistas literarias y culturales*. En De Diego, J. L. y Amicola, J. (dirs.) *La teoría literaria hoy* (pp. 145-158). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Pineda Franco, A. (2006). *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

- Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Tübingen.
- Rama, A. (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Schroeter, J. (2008). "Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-) Erfindung des médiums im (digitalen) Modernismus". En Paech, J. y Schroeter, J. (eds.) *Intermedialität analog/digital. Theorien-Methoden-Analysen* (pp. 579-501). München: Fink.
- Siskind, M. (2009). "Sarmiento, Darío y Borges o el dilema de las modernidades marginales". *Revista Iberoamericana*, 75 (226), 191-204.
- Sosnowski, S. (ed.) (1999). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza editorial.
- Torres, A. (2010). "La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío". En Nitsch, W. Chiaia, M. y Torres, A. (eds.) *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna* (pp. 73-83). Köln: Universität zu Köln. Disponible en línea: kups.ub.uni-koeln.de/2585/10/07_Alejandra_Torres.pdf
- , (2010). "La Argentina del Centenario en *Mundial Magazine* de Rubén Darío. *Olivar* [en línea], (14), año 2, 93-102. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4500
- , (2012). "La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos". En Tedeschi S. y Botta S. (eds.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (pp. 616-623). Roma: Bagatto Libri.
- , (2013). "El uso de la fotografía en la revista ilustrada *Mundial Magazine*: el caso de la República del Paraguay". En Oviedo, R. (ed.) *Rubén Darío en su laberinto* (pp. 187-200). Madrid: Editorial Verbum.
- , (2014). "Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas". En Erlicher H. y Rissler-Pipka, N. (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales de la modernidad hispánica* (pp. 13-29). Aachen: Shaker Verlag.
- , (2016). "La reina de la ciudad en palabra e imagen: 'Las transformaciones de Mimi Pinsón' con dibujos de Mirko". *Revista CHUY, número especial dedicado a Rubén Darío*. Disponible en: www.revistachuy.com.ar/numero-3/
- , (2016, en prensa). *Rubén Darío: Entre la letra y la imagen*. Los Polvorines: Ediungs.
- Torres, E. (1966). *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo.
- Zanetti, S. (1994). "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". En Pizarro, A. (ed.) *América Latina: Palabra, literatura e Cultura*. San Pablo: Unicamp.
- Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor.

“El arma política de una democracia putrefacta”: criminología e higienismo en las crónicas de Rubén Darío y Medardo Ángel Silva

LUIS SALAS

Resumen

Habitante de la patria dariana, Medardo Ángel Silva (Guayaquil, 1898-1919) es uno de los más destacados modernistas ecuatorianos. Debido al pronto desarrollo de una “conciencia profesional del quehacer literario” (Balseca), es el primero de los ecuatorianos en convertirse, además de modernista, en moderno. Esto, sumado a su suicidio a la edad de 21 años, mantiene viva la imagen mítica de Medardo en la cultura popular ecuatoriana. La textualidad de Silva está toda atravesada por versos darianos; tanto más presentes como raramente explicitados, siendo Darío una intertextualidad constitutiva de su prosa. Como Darío, participó de la reconfiguración del espacio público y de la desagregación de la figura del “letrado” (Ramos) en el surgimiento de nuevas relaciones entre el intelectual, el poder y la política. La emergencia de nuevos públicos lectores trajo consigo la necesidad de una verdadera cultura de masas. Francisco Morán ha estudiado cómo este vínculo entre la cultura de masas y la prosa modernista se cifra, en buena parte, en la influencia que esta recibió del sensacionalismo y la crónica roja. Este trabajo se propone explorar cómo ciertas crónicas de Darío —“Rojo”, “Divagaciones sobre el crimen”— y de Silva —“La ciudad delincuente”, “Pasa una mujer”— participan del debate político respecto a la criminalidad. Para la opinión pública, la transición entre el XIX y el XX representó la problematización del hecho criminalizable. Si el acto criminal solo se vuelve tal tras ser procesado por ciertos esquemas culturales, los discursos que daban forma a la ley y al crimen debían necesariamente apoyarse en otros discursos, como son psicolo-

gía, psiquiatría, antropología. Literatura y periodismo no fueron ajenos a este debate. Es en esta intersección donde surgen los procedimientos discursivos del modernismo. Las crónicas de Darío y de Medardo dan cuenta de estas "tecnologías de la verdad" (Ludmer) por las cuales ambos autores se transforman en periodistas modernos.

Palabras clave: modernismo - criminología - liberalismo ecuatoriano.

La literatura y el crimen han convivido desde siempre. Aquella se ha alimentado de este durante su desarrollo histórico, alcanzando, quizás, el clímax de estas relaciones en la conceptualización de los "bellos crímenes" en los siglos XVIII y XIX. No estamos ante dos conceptos ahistóricos: como subsistemas de un sistema cultural más grande y complejo, cargan con las cicatrices que se hicieron en el camino. En la introducción a su libro *El cuerpo del delito*, Josefina Ludmer propone la utilización del delito como "instrumento crítico" (1999: 12) que permita la puesta en serie de distintos textos. Es la misma operación la que me guía en este trabajo. Para Ludmer, la utilidad del delito consiste en que funciona como una constelación articuladora de lo histórico, lo económico, lo político, lo social, lo jurídico y lo literario, todo a la vez (1999: 14). El delito, o lo que se considera delito en un determinado momento, se vuelve, así, elemento constitutivo de cualquier cultura nacional.

Todos conocemos el papel importantísimo que el pensamiento dariano tuvo en la creación de nuestro territorio latinoamericano. Creo no equivocarme al asignarle a Medardo Ángel Silva la misma importancia en la construcción de lo ecuatoriano que Darío tuvo a nivel continental.¹ Tanto por sus poemas musicalizados como por su mítico suicidio, es un elemento vivo de la cultura popular ecuatoriana. Hoy en día, la misma pregunta que Ángel Rama se hacía sobre Darío —¿por qué aún está vivo?— le cabe a Medardo. En su momento, por lo extraño de su figura, la pregunta era: ¿de dónde vino Silva? Sin saber cuáles son los motivos de su persistencia, con este trabajo pretendo analizar los entretelones de una parte de su obra que la crítica ha dejado de lado.

Medardo Ángel Silva nació el 8 de junio de 1898 en Guayaquil, Ecuador. Escribió poesía, crónica, cuento y hasta una novela por entregas. Su faceta como poeta ha sido muy estudiada, incluso por sus contemporáneos. Su faceta como cronista, como en general pasó con los demás escritores modernistas, fue recuperada por la crítica hace no tantos años. Una zona que queda sin explorar es la del Medardo político. Lo escaso y disperso de sus gestos explícitamente políticos no excusan el olvido de la crítica

¹Véase: H. Benavides (2006). *The politics of sentiment. Imagining and remembering Guayaquil*. Austin: University of Texas Press.

sobre esta parte de la obra medardiana. Mucho menos si consideramos que la totalidad de esta obra —y de la vida misma del escritor— se desarrolló en el que fue el período fundacional del Ecuador como Estado moderno. Con el triunfo de la Revolución liberal el 5 de junio de 1895, el país empezó un proceso de cambios sociales, políticos y económicos que lo insertaron en una incipiente modernidad capitalista. El dominio liberal duró hasta 1925. Su escritura no es solo testigo de esta convulsionada época: bien leída, queda a la vista la trama en que esta participó, que es la trama del Ecuador creándose como Nación.

De nuevo con Ludmer:

Según cómo se represente literariamente la constelación del delincuente, la víctima, la justicia y la verdad [...] el "delito" como línea de demarcación o frontera puede funcionar en el interior de una cultura o literatura nacional (1999: 14).

El delito fue —y sigue siendo— el hecho sobre el cual se construyeron los nuevos dispositivos de control que exigía el orden capitalista. En 1876 se publicó *El hombre delincuente*, de Cesare Lombroso. Este libro inauguró la criminología científica, obsesionada con las clasificaciones y los exámenes antropométricos. En pocos años, las publicaciones se multiplicaron y, junto con los trabajos de Enrico Ferri y Rafael Garofalo, se fue consolidando la escuela jurídica positivista. En breves rasgos, el positivismo jurídico limita el alcance del libre albedrío en las acciones criminales y pone el ojo sobre las condiciones ambientales, sociales y fisiológicas que impulsaron a tal persona a cometer tal delito (Cancelli en Jimeno, 2004: 198). La escuela clásica, por su parte, confiaba en la plena suficiencia del sujeto y en la universalidad de las leyes (Jimeno, 2004: 196).

Estos debates fueron seguidos muy de cerca por los diarios, ya que alimentaban la fantasía sensacionalista propia de la época. Un ejemplo de esto es el cuento "Rojo",² que Darío publicó en 1892. El cuento es un manual de lombrosianismo en el que el director de un diario, el señor Lemmonier, expone las razones por las cuales el pintor Palanteau habría matado a su esposa. Apenas 3 líneas

² Publicado en el *Diario del Comercio*, de San José de Costa Rica, 14 de febrero de 1892.

al final del cuento le bastan a Darío para despachar la secuencia del asesinato, mientras que todo lo demás es un expediente sobre Palanteau que cuenta sus antecedentes familiares, las características de su lugar de origen y hasta su perfil psicológico. Llama la atención que, además de ser publicado en la prensa, la trama se desarrolla también en la redacción de un diario. Respecto a esta cercanía entre diarios y discurso criminológico, la historiadora Lila Caimari afirma:

La explícita toma de posición editorial de algunos en favor de la ciencia positivista y la generosidad con que se acogieron sus debates en sus páginas, dejan pocas dudas: los diarios no fueron objeto de transferencia, sino agentes cruciales en la difusión masiva y consolidación institucional de las ciencias vinculadas al conocimiento del criminal. (2012: 188).

El caos generado por el desmedido crecimiento urbano repercutió en las relaciones sociales de las ciudades latinoamericanas. El propio Medardo es producto de esta reconfiguración del espacio urbano y de sus habitantes. En su texto "Los modernistas portuarios: la otra lírica de Guayaquil", el investigador ecuatoriano Fernando Balseca desanda el camino para entender el surgimiento de una figura como la de Medardo, tomando en cuenta el entorno intelectual en que se desarrolla su vida (2004). El último cuarto del siglo XIX representa para el Ecuador la entrada al mercado mundial, producto del cultivo a gran escala del cacao. Nace la burguesía agroexportadora, que necesita cuadros capacitados para el manejo de sus negocios, por lo que se crea en Guayaquil el Colegio Vicente Rocafuerte, donde Medardo logra entrar gracias a una beca. Guayaquil se convierte rápidamente en la capital económica del país; se vuelve un polo de migración interna y desplaza del poder real al latifundismo feudal y conservador propio de las provincias de la Sierra.

Sin embargo, la imagen de un Guayaquil cosmopolita y desarrollado responde más a la ficción que a la realidad comprobable. Las obras públicas se centraban en los barrios de las clases altas, dejando inmensas áreas urbanas en la más absoluta precariedad. Ese pueblo grande que era el Guayaquil de comienzos de siglo se presenta como un lugar superpoblado, desordenado e insalubre,

necesitado de una intervención que racionalizara la vida pública. Esa función racionalizadora se condensó en el discurso higienista, el cual, basado en la autoridad teórica de la biología (Caimari, 2012: 80), se convirtió en la matriz discursiva de juristas, urbanistas y políticos en general (Salessi, 1995: 115). "Era un *grand enfant* enfermo" (Darío, 1990: 227), dice Lemmonier acerca de Palanteau, dictando, en su condición de hombre de prensa, una sentencia que contraría la condena a muerte dictada por la ley.

El nuevo orden liberal implicó una reforma en la concepción del derecho. A los nuevos sujetos les correspondieron nuevos dispositivos de control desde el poder estatal. El auge de las ciencias experimentales llevó a que estos discursos que daban forma al crimen y a la ley se nutrieran de otros, como la antropología, la estadística y la psiquiatría (Cancelli en Jimeno, 2004: 197). En el Ecuador, fue justamente el régimen liberal el que popularizó la utilización de la estadística con fines criminológicos, a la vez que reformó el código penal, que no era más que una traducción de viejos códigos europeos (Goetschel, 1996 y Zaffaroni, 1975).

Ahora bien, en el Ecuador, como en todo el mundo, las dificultades y limitaciones para la aplicación de las teorías criminológicas modernas pronto se hicieron sentir. La persistencia de la cárcel como castigo es un ejemplo de estas contradicciones: "El concepto mismo de castigo era ajeno a su óptica, que había reemplazado la noción de sufrimiento retributivo por la de 'defensa social'" (Caimari, 2012: 101).

Recordemos que la Escuela Clásica de Derecho recomendaba el encierro como superación de las formas de castigo corporal. "Palanteau no merece la guillotina. Quizá la casa de salud..." (Darío, 1990: 224), dice Lemmonier, exponiendo uno de los axiomas básicos de la criminología moderna: el reemplazo del concepto de castigo por el de rehabilitación. Lo cierto es que, en el Ecuador, la racionalización de los castigos se dio de manera improvisada e incompleta. Un ejemplo claro son las "cárceles de mujeres", que se asemejaban más a conventos y que, de hecho, estuvieron en manos de las Religiosas del Buen Pastor durante buena parte del siglo XX (Pontón, Torres 2007: 57). Este paralelismo crimen/pecado, condena/expiación no pudo ser superado

plenamente por las reformas penales del liberalismo. Esta contradicción entre un discurso positivista y una economía del crimen improvisada o, incluso, premoderna, configura un campo conflictivo cuyas fricciones permiten que, en 1919, Medardo Ángel Silva publicara estos textos. El liberalismo se hallaba en la fase que los historiadores han llamado plutocrática: muertos y enterrados los ideales del liberalismo radical y de su líder máximo, Eloy Alfaro, el Ecuador navegaba a la deriva en un mar de fraude electoral compulsivo, viviendo una recesión por la caída de los precios del cacao y con el poder copado por la alta burguesía bancaria. Este clima de desencanto es también parte del entorno donde creció Medardo.

La primera década del siglo fue de gran agitación para el movimiento obrero ecuatoriano (Paz y Miño, 2007). En la década posterior, estos nuevos sujetos políticos fueron aumentando su injerencia en la esfera pública con una serie de huelgas y protestas que tendrían su clímax trágico el 15 de noviembre de 1922, justamente en la ciudad de Guayaquil. Son conocidos los lamentos de la burguesía de la época acerca del incremento exponencial en la población de las ciudades latinoamericanas. Al respecto, y en esto sigo a Lila Caimari, la prensa se ocupó de dejar en claro que los peligros de las nuevas ciudades no solo eran más que antes, sino que también eran *otros* (2012: 80). El discurso criminológico, apoyado en desarrollos tecnológicos como fueron la fotografía y la dactilografía, operó como un poderosísimo dispositivo estigmatizador de aquellos sujetos de las nuevas clases sociales que se consideraron peligrosas.

Medardo Ángel Silva participó de este debate desde su columna "Al pasar", del diario *El Telégrafo*. Las crónicas "La ciudad doliente" y "La ciudad criminal", publicadas el 3 y el 9 de abril, respectivamente, trazan una continuidad entre el enfermo y el criminal: el uno "toxina social" (Silva, 2004: 498); el otro, "lepra social" (2004: 509). Con un lenguaje biologicista, propio del discurso criminológico, se construyen los habitantes de cada ciudad. La metáfora higienista subyace a esta forma de pensar el delito: el matón del Guayaquil tropical es definido como un "dengue especial" (2004: 512), lo que bien puede entenderse como un clamor por la profilaxis social. Ante la lepra, la toxina, el dengue, la roña endémicas, el discurso del progreso prometía la salud social y el

orden. No es casual que cuando se creó la oficina de Sanidad esta dependiera del Departamento de Policía.

Para cuando Medardo publicó sus crónicas, el núcleo duro de las ideas lombrosianas ya había perdido todo rigor científico. Sin embargo, como marca Caimari, la pérdida de vigencia académica le valió a esas mismas ideas una enorme libertad en el campo del discurso periodístico (2012: 189). El resultado fue una suerte de "sentido común criminológico" de claro cuño lombrosiano. Los diarios se convirtieron en el lugar de enunciación de teorías alternativas sobre la legalidad y el delito, sin alcanzar todavía procedimientos narrativos estables que permitieran pensar esos textos como pertenecientes a un género literario (Saítta, 1998: 196). La crónica medardiana se legitima con esta hibridación de géneros o tradiciones discursivas. En "La ciudad delincuente" se lee:

Ni Sante de Sanctis, en sus estudios de tipos de mentalidad inferior; ni Enrique Morselli en su *Antropología*, pueden decirnos nada respecto a nuestro caso. Bertillón no encontraría novedades en los iris de sus ojos inyectados por el alcohol. Su cráneo, sujeto a la mensura del occidental de Daubérthon o del ángulo camperiano, en verdad, no nos daría mayores luces respecto al ente psicológico del que hablamos. (2004: 511).

Y a continuación:

Pequeños detalles, insignias de la especie —como la melena de los artistas románticos, los espejuelos de los sabios y el prominente abdomen de canónigos y prebendados— delatan al individuo: el "tufo" en la frente, el mechón ensortijado que sale del sombrero, amenazando el ojo; el pantalón de amplia boca; el zapato de color... El "tufo" es de clásico origen: una lejana crónica del tiempo del duque d' Este habla ya del tufo de los bravos italianos. Manzoni, en la primera parte de *Los novios* también alude al rizo de los espadachines. En Castilla, la crónica picaresca observa "la cresta negra de gallo del zurce-cueros Don Gil soldado en Flandes"... ha muchas veintenas de años. (2004: 512).

Al igual que Darío en otra de sus crónicas, por decirlo de alguna manera, *lombrosianas*, como es "Vacher, o el loco de amor",³ Medardo Ángel Silva, como intelectual modernista, es alguien que participa de la esfera pública conjugando los discursos del arte y de la ciencia. El perfil del matón es, primero, esbozado en términos criminológicos para luego ganar relieve como heredero de una tradición artística. La misma operación sincrética realiza Darío en un fragmento de su crónica en que dice: "fauno asesino que ha asombrado a la ciencia con su caso" (1950: 755).

Este entusiasmo por la criminología no duró mucho tiempo en Darío. Apenas en estos dos textos, "Rojo", de 1892 y "Vacher...", de 1893, se encuentra una interpelación directa a estos discursos. Crónicas posteriores que tienen al delito por objeto, como "Divagaciones sobre el crimen", de 1907⁴ o "La novela de Lantelme", de 1911,⁵ regresan a formas de la representación cercanas a lo ya hecho en, por ejemplo, "El pájaro azul".⁶ Francisco Morán, en su trabajo "El pájaro azul en tinta roja", diferenció a este texto del de Vacher, en tanto el primero no participa de la "órbita sensacionalista" sino muy vagamente (2010: 182). Esa representación casi romántica del crimen es incompatible con el discurso criminológico, ya que este busca la comprensión del hecho criminal más que su espectacularización, tal como hace Darío en "Rojo" cuando resume en apenas tres líneas el crimen. Obviamente, la frontera entre el abordaje pretendidamente científico y el mero amarillismo no resulta tan categórica vista desde hoy, pero en su momento determinó la separación entre la criminología científica y el ya nombrado sentido común criminológico. En "La novela de Lantelme" —ya el título da una pauta—, Darío habla del "bovarismo martirizado" (en Schnirmajer 2010: 72) de la víctima y de su suicidio poético "en el río heiniano y victorhuguesco" (2010: 73). Estos crímenes parecerían explicarse por lo

³ Publicada originalmente en 1893; republicada el día 23 de noviembre de 1897 en el diario *Tribuna* de Buenos Aires.

⁴ Publicado en *Parisiense*.

⁵ Publicado originalmente el día 28 de agosto de 1911 en el diario *La Nación* de Buenos Aires.

⁶ Publicado originalmente el día 7 de diciembre de 1886 en el diario *La Época* de Santiago; incluido en todas las ediciones de *Azul*.

que Susan Sontag calificó como "la tragedia de la lectura" más que por una intersección de disciplinas científicas.

Estas últimas crónicas de Darío muestran un distanciamiento del discurso criminológico a determinada altura de su vida. Por el contrario, Medardo Ángel Silva publicó sus textos en la coyuntura política que ya expliqué. El "arma política en una democracia putrefacta" (Silva, 2004: 510) es justamente el matón que Medardo trata de aprehender. El matón es la causa y la consecuencia de esta putrefacción: "La existencia de este factor de triunfo en las contiendas electorales es el más triste exponente del bajo nivel, de la pobreza moral y de la degeneración de un estado" (ibíd.).

Es el residuo de una modernidad mal digerida que "opta por vivir sin trabajar" (ibíd.), que es la peor afrenta ante la sociedad del progreso. El liberalismo tenía como propósito explícito desarrollar una cultura del trabajo en términos capitalistas. Las nuevas relaciones de producción precisaban mano de obra constantemente, por lo que, bajo el discurso del progreso, la vagancia y el alcoholismo pasaron a ser estigmatizados de manera exacerbada. Como indica Ana María Goetschel, ni el alcoholismo ni la vagancia constituían un verdadero peligro que amenazara con disolver la sociedad, pero sí se volvieron poderosos justificativos para extender los dispositivos de control estatal, especialmente sobre los sectores populares (1996: 88). Tanto en Darío como en Medardo el alcohol aparece como el agente patógeno a controlar: "Entonces procuraba aliviarse con la musa verde y con seguir las huellas de los pies pequeños que taconeán por el asfalto" (Darío, 1990: 225). "Una paliza, una puñalada —o varias— un balazo; el alcohol, la tisis: son las puertas por las que salen a lo Desconocido estas comparsas grotescas del Guignol de la existencia" (Silva, 2004: 513).

Medardo Ángel Silva participa del debate sobre la criminalidad en el Ecuador de principio de siglo porque retoma las tesis del primer momento del liberalismo y las agita en un momento de estancamiento político, jurídico y social. La mirada escrutadora del cronista recorre la "ciudad doliente" —la cárcel, el hospital, la morgue, el hospicio, el manicomio— y se detiene en todos aquellos problemas que el nuevo orden, en su incompetencia, no logra solucionar: "La ignorancia, la miseria mental, la incultura ambiente, la complicidad de abogados y políticos sin escrúpulos: son las causas" (2004: 513).

La crónica propone una sintaxis urbana que ordene la vida: "El día en que cada barrio de dos manzanas cuadradas tenga una escuela y se hayan destruido esos focos infectos de los extramuros y la sanción legal vaya recta a herir el pecho delincuente y la mano asesina, entonces nos habremos curado de esta llaga social" (ibíd.).

Una semántica ciudadana que configure una lengua nacional y que habilite a la discusión política: "Otra ocupación grata a este bípedo es entrar a los bailes, ('zarpar', se dice en el *caló* matonesco) sin que nadie lo invite, y hacer concluir a palos y botellazos la discusión" (2004: 511).

No se pueden estudiar los distintos modernismos sin considerar la especificidad histórica de cada país. El modernismo ecuatoriano ha sido doblemente estigmatizado; primero, como todo el movimiento en general, por escapista; y segundo, por anacrónico. Nada de esto se sostiene si se comparan los textos modernistas con otros contemporáneos que la crítica no dudaría en calificar como actuales y comprometidos, como son los manifiestos políticos. En 1923, el ala radical del Partido Liberal publicó las resoluciones de su asamblea convocada en Quito: entre ellas se encontraba la necesidad de modernizar el código penal para garantizar la defensa social y la rehabilitación de los detenidos. Las crónicas de Medardo, tanto como las de Darío en su momento, fueron interlocutores del discurso estatal sobre el crimen, siempre desde esa compleja autonomía que el modernismo buscó para sí.

Referencias bibliográficas

- Balseca, F. (2004). "Los modernistas portuarios: la otra lírica de Guayaquil". Informe final de investigación. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Caimari, L. (2012). *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Darío, R. (1950). *Obras completas, t. I*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- , (1990). *Cuentos completos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Goetschel, A. M. (1996). "El discurso sobre la delincuencia y la constitución del Estado liberal (períodos garciano y liberal)". *PROCESOS. Revista Ecuatoriana de Historia* (8), 83-98. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Jimeno, M. (2004). *Crimen pasional: contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Morán, F. (2010). "El pájaro azul en tinta roja: modernismo y sensacionalismo". En Browitt, J. y Mackenbach, W. (eds.) *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua: IHNCA-UCA.
- Paz y Miño, J. (2007). "Historia y sociedad en el período". En Pazos J. (coord.) *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1895-1925*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Pontón, J. y Torres, A. (2007). "Cárceles del Ecuador: los efectos de la criminalización por drogas". *Urvio. Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, (1), 53-73. Quito: Flacso Sede Ecuador.
- Sáitta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la constitución de la nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Schnirmajer, A. (comp.) (2010). *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, "filomisho" y otros cuentos del tío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Silva, M. A. (2004). *Obras completas*. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil.
- Zaffaroni, E. (1975). *Los códigos penales latinoamericanos*. Buenos Aires: La Ley.

Darío y el correlato de culturas: visual, escrita, urbana y popular

MERCEDES RODRÍGUEZ

Resumen

En este trabajo se intenta establecer los modos en que se formaliza el lenguaje icónico en la crónica de Rubén Darío de comienzos del siglo XX. Nuestra hipótesis es que este es un punto de suma importancia dado que el cruce entre la cultura visual y la cultura letrada, que potencia en sus escritos, parece haber determinado un importante cambio de orientación en el género. Si se examina con detenimiento la producción de este período, se descubre el interés de Rubén Darío por la instalación, en el ámbito de los discursos sociales, de nuevas prácticas relacionadas con el lenguaje visual. Así, el detenimiento en las formas de visualidad que emergen en los medios gráficos explica el comienzo de una fluida interacción del cronista nicaragüense con las distintas expresiones de la cultura de masas. En este sentido, el principal objetivo de nuestro trabajo consiste en explorar las polaridades de la iconografía moderna que Darío examina a trasluz de los acontecimientos sociales más relevantes de la época: los clisés fotográficos, las técnicas del esculto-grabado y el fotograbado. Sin lugar a dudas, la ilustración moderna generó variadas formas de interrelación entre diversas culturas. Por tal motivo, el análisis discursivo de los textos de esta época nos ha llevado, como segundo objetivo de lectura, a centrarnos especialmente en dos valores de la imagen que Darío pone en foco en sus crónicas: el artefacto de consumo y el artículo de colección. El marco teórico-crítico con el cual sostenemos el análisis está definido por los aportes de Rotker, Ramos, Rama y Osorio. Y, respecto de la diversificación de públicos, con las consideraciones de Graciela Montaldo examinamos las prácticas culturales, los nuevos víncu-

los de sociabilidad y los mercados paralelos sobre la posesión del capital cultural que allí se generan.

Palabras clave: crónica - lenguaje visual - prácticas culturales.

Entre las maquinarias del discurso y de la imagen

La crónica dariana de principios del siglo XX se transforma en esa maquinaria del discurso que procesa el significado de la mercancía icónica, expuesta en sus diversos formatos de circulación, para presentarla como objeto fascinante de la incipiente cultura del consumo en la que es necesario reparar (Marinas, 2002). Por lo tanto, la clave de este discurso reside en la formulación del imaginario moderno en donde se tensa la relación entre las minorías ilustradas y la cultura popular que se afianza progresivamente en el consumo y el intercambio.¹

Por otro lado, es necesario reparar en que la cultura del consumo de la época instaura una racionalidad nueva a nivel social. Y, en la medida en que se da una transformación de los espacios urbanos en relación con la deslumbrada mirada cosmopolita, también esto incide directamente sobre el correlato de culturas en que se transforma la crónica dariana, donde el lenguaje visual conforma un eje de gravitación que cohesiona la relación con la letra.

Sin dudas, hay que considerar que en el contexto cultural del período que comprende la primera década del siglo XX emerge una nueva figura de intelectual asociada, entre sus diferentes variables, a la inscripción moderna de su subjetividad en el espacio urbano. Y, en ese sentido, Rubén Darío se presenta como un escritor que logra gestionar, en el espacio aglutinante del periódico, un nuevo lugar para la crónica hispanoamericana.

Por lo tanto, en nuestro trabajo examinamos las prácticas de intercambio cotidiano asociadas a los nuevos lenguajes en boga, los recientes vínculos de sociabilidad y los mercados paralelos sobre la posesión del capital simbólico que se emplazan en la escritura de la crónica como campo de debate cultural.

¹ En este trabajo se exponen algunas conclusiones parciales correspondientes a la primera etapa de una investigación actualmente en curso, que se enmarca en el siguiente proyecto: “Discursos urbanos latinoamericanos: subjetividades heterogéneas (desde fines del siglo XIX hasta nuestros días”, del grupo “Latinoamérica: literatura y sociedad”, dirigido por la doctora Mónica Scarano (Celehis - FH - UNMDP, Mar del Plata - Argentina, 2015-2016).

Formas culturales en diálogo

Propio de la interacción entre lo público y lo privado, se observa que Darío efectúa en sus textos, principalmente en los reunidos en el volumen *Parisiana* (cuya primera edición data de 1907 y es realizada por Fernando Fe en Madrid), una lectura crítica de los dispositivos del discurso social que circulan en el París de la época. De esta forma, continuamente modificando sus condiciones de producción, el enunciado sitúa los contextos públicos en los que se difunden los acontecimientos sociales más importantes de Europa pero, en particular, las escenas de lectura privada respecto de las imágenes de diversos formatos que estos generan.

Proponemos leer, codificada entre las redes del discurso periodístico, la colección de imágenes urbanas expuestas en sus crónicas por el corresponsal como archivos de culturas en diálogo y, por consiguiente, oscilantes entre la producción y la recepción de los objetos de consumo masivo.

En los textos de Rubén Darío de esta época podemos advertir la alternancia de un doble carácter en la enunciación: por un lado, la superficialidad de la elegante crónica parisina —que satisface este condicionamiento del género asociado a la crónica de sociales— y, por otro, las secciones argumentativas que deben leerse como un modo de representar el tránsito / desplazamiento en torno a los acontecimientos por parte de este sujeto ubicado en la línea de tensión que divide la labor de cronista de su rol de intelectual.

Asimismo, en esta crónica en variación, dada su modificación respecto de la forma modernista de fines del siglo XIX, también resulta posible identificar, a partir de las escenas de lectura privada construidas en los textos, otros dos importantes procedimientos en la escritura: la decodificación de las imágenes del mundo moderno realizada por el corresponsal y sus posicionamientos respecto del contexto histórico-político delimitado por el neocolonialismo, los vaivenes de la diplomacia moderna y los enfrentamientos bélicos en Europa.

En este sentido, podemos decir que el desplazamiento del cronista y la circulación de sus textos, doble itinerario dado en un espacio interior de la escritura que representa el aquí y ahora

del presente cosmopolita parisino, se ajustan a las demandas del mercado y de la sociedad de consumo que, desde América Latina, solicitan un dispositivo de escritura mediador —la crónica— entre los cambios culturales que las sociedades estaban experimentando y el modo en que estos debían ser interpretados.

Así es como este género en transición es el lugar en donde el yo del cronista aparece como eje ordenador de los fenómenos culturales. Sin dudas, esta sería una de las especificidades de la crónica que la destaca como discurso autónomo. Al considerar este punto sorteamos la típica caracterización —“supuestamente” distintiva— de la crónica como género indefinido porque observamos que los ejes de desplazamiento e inscripción de la subjetividad moderna se traducen en una fluida interacción entre lo público y lo privado dependiente del ámbito de la cultura y de sus redes de vinculación; aspecto clave para considerar la genuina densidad en que se afianza el género.

Al considerar estos aspectos, nos encontramos con la particular imagen del Darío lector planteada como la de un sujeto calificado para decodificar los dispositivos de producción visual que integran y rearmen el discurso social a través de una diversificación de prácticas asociadas al consumo y a los ámbitos de la socialización de la época. Es claro que lo anterior define el diseño de una nueva colección de imágenes urbanas a partir del discurso del literato en la prensa hispanoamericana.

Establecida esta cuestión, podemos decir que Darío inaugura en sus textos de este período una novedosa perspectiva sobre lo popular. Pero, para lograrlo, debe ajustarse a los requerimientos de la novedosa maquinaria de la comunicación y ubicarse entre las culturas que componen la sociedad moderna, estableciendo así un diálogo fluido con las tramas de los medios gráficos —formadores de opinión— y con las imágenes colectivas que se leen a trasluz de la cultura hispanoamericana propia continuamente evocada.

Para clarificar lo anterior: ficcionalizado en las escenas que exponen la tarea solitaria del sujeto frente a su escritorio de trabajo, el cronista lee, a través del prisma de la cultura individual, las transformaciones que ocasionan los procesos socioculturales de la época en el imaginario colectivo. Así es como el discurso de la crónica dariana logra una reformulación capaz de absorber los

discursos sociales a través de la trama cultural que allí subyace, para reorganizarlos como diálogo entre culturas.

Con mayor precisión: en crónicas del período es posible identificar distintas escenas de lectura en las que el escritorio de trabajo del literato funciona como una vitrina de imágenes en exhibición que reconfigura el acto de mirar / narrar distintivo del modernismo porque, en este caso, las escenas urbanas han sido reemplazadas por una travesía de lenguajes en el espacio privado donde se realiza el acto de la escritura. De modo tal que el conjunto de imágenes continuamente referido –figuras, eventos, homenajes, alegorías, cuadros pintoescos, retratos, epígrafes, etc.– connota el discurso como un escaparate en el que es dado apreciar las mercancías de circulación social.

Gestión del archivo

La recurrente mención de la circulación de imágenes que conmemoran acontecimientos de orden público en las ilustraciones, principalmente en el formato de la tarjeta postal, descubre el interés del cronista por la instalación de nuevas prácticas dentro de la preferencia popular. De ahí que con frecuencia construya una escena en la que se lo “observa” analizando el despliegue, en forma de abanico, de un número importante de tarjetas postales que conmemoran acontecimientos de trascendencia social. Acto seguido, empieza a clasificar para luego detenerse en la descripción / caracterización.

Según nos aclara Darío en “Reyes y cartas postales”, la proliferación de tarjetas postales con motivo del arribo a Francia de los reyes de Italia, Vittorio Emanuele y su esposa Elena, por ejemplo, marca la intervención que tuvieron tanto la prensa como las artes gráficas respecto del acontecimiento político instalado en la consideración de los medios de divulgación. El acercamiento entre los mandatarios provocó, continúa, que los ilustradores de tarjetas postales reforzaran, por partida doble, la efectividad de su producción. También agrega que comentar e ilustrar este hecho y otros de similar magnitud, como la visita de los reyes de Inglaterra, a través de la imagen, únicamente pudo lograrse a partir del respaldo de orden didáctico aportado por los periodistas (77-79).

En esta operatoria del discurso dariano respecto del lenguaje visual sobresale un aspecto particularmente relevante: atendiendo a su espesor connotativo, la tensión de la modernidad periférica se desdibuja en relación con la lectura horizontal de las imágenes. Esto significa que el cronista segmenta la imagen observada para recuperarla en un relato lineal, contextualizado. Tal perspectiva, indudablemente, participa de las prácticas lectoras alentadas por el periódico en relación con la imagen en sus diversos formatos; lo cual, a su vez, también está vinculado con el impacto —no solo en la escritura sino también en la lectura— del cambio tecnológico que comienza a experimentar la reciente sociedad industrializada.

Ahora bien, en relación con la crónica, cabe señalar que no se trata solo del impacto de la imagen sobre la letra lo que va revelando su transición en cuanto modulación del género, sino también de la experiencia política de la cultura popular con que se enfrenta la ciudadanía, tanto europea como hispanoamericana.

La multitud en la calle, la imagen que la registra y la crónica que rearma el contexto de los acontecimientos, sin dudas, determinan en el discurso el proceso de un gesto político que revela la ubicuidad instantánea entre letra e imagen. En este punto, resulta insoslayable el influjo democratizante que formaliza el discurso de la crónica hispanoamericana de este período, donde claramente se advierte el establecimiento de una abigarrada conexión entre las fuerzas productivas de lo moderno que anula los límites de los lenguajes empleados.

En razón de lo expuesto, si por un lado es cierto que la ciudadanía de la época evidencia un gusto por lo popular, por otro, también cabe enfatizar que Darío también lo construye: él registra algo que está pasando en el plano de la democratización de determinadas formas de la cultura asociadas con la imagen, la urbe en movimiento, la escritura que relata este entramado y el gesto popular del público que la produce —en el sentido de orientar la generación del discurso— y la consume. Él, claro está, no es un poeta de la muchedumbre, pero sabe que, estratégicamente, debe trabajar en la zona del gusto popular para desarticlarlo y exhibirlo en su lógica de comunicación.

Por lo tanto, en principio podemos señalar que su crónica dialoga con los cambios producidos en los modelos de costumbres

y comportamientos del plano social, construyendo un relato del orden diseminado entre la imagen y la letra. Pero en un sentido más amplio, también interactúa con la modernización y sus más diversos correlatos culturales.

El artificio de la imagen sobre las matrices de la cultura popular

Es, entonces, entre las manifestaciones de la cultura popular en las cosmópolis y el lugar del lector hispanoamericano donde se desarrolla la principal mediación efectuada por Rubén Darío. De modo tal que la modernización del periódico significó mucho más que un avance técnico: introdujo una variable decisiva en la fluidez de interlocutores que involucró. Y en este cronista observamos que favoreció dicha articulación en la medida en que, moderador del capital cultural extranjero, a la vez afirmó su autoridad estética sobre los hechos de la experiencia urbana.

En los textos analizados observamos que Darío ordena la mirada respecto de las nuevas materialidades de la mercancía cultural. Lo que da lugar a una permanente confrontación con las series de materiales gráficos producidos en series.

Al respecto, una de las curiosidades de la vida moderna es la adopción, por parte de todas las clases sociales, de la tarjeta postal ilustrada. A partir de 1870, la postal doble o de contestación es reemplazada por la que lleva impresas vistas de monumentos, ciudades, íconos del arte, personajes célebres, trajes, costumbres, etc. Desde entonces, la postal se tornó una necesidad de la sociabilidad moderna frente a otras opciones de la comunicación cotidiana, como bien lo destaca Rubén Darío en "La tarjeta postal": "Es cierto. La vida actual, sobre todo, esta vida europea y en particular la de París, hace imposible la correspondencia epistolar".²

El desarrollo de la postal como nuevo artículo de comercio, fenómeno en el cual se observó el punto álgido alcanzado por la

² Carta especial para *La Nación* de Buenos Aires, fechada en París, marzo de 1903 y publicada el 9 de abril. Las citas son extraídas de la siguiente edición: Rubén Darío. "La tarjeta postal", en *La Nación*. Suplemento Semanal Ilustrado, N° 23 (Buenos Aires, abril de 1903). Las páginas no aparecen numeradas. Teniendo el ejemplar a la vista, hemos podido apreciar la introducción de tarjetas postales (especialmente de retratos) como material ilustrativo que acompaña a la crónica.

estampación en las artes gráficas, a la vez, determina la práctica del intercambio y el acopio de las series impresas. Esto último significó, sin dudas, otra forma del coleccionismo moderno compartida con la filatelia.

De acuerdo con lo anterior, la evidencia textual de las crónicas "La tarjeta postal" y "Psicología de la postal" (en *Parisiense*) muestra la mediación cultural del cronista respecto de la modalidad de la imagen impresa y sus usos por parte del coleccionismo burgués. Siendo una curiosidad digna de ser referida a los lectores hispanoamericanos, inmersos en hábitos de idéntico valor cultural, Darío refuerza la mención de esta práctica (el coleccionismo) a través de la descripción de los diseños, detalles, leyendas y, especialmente, de los "zócalos" ("Psicología...": 79), es decir, los pies de imagen introducidos para destacar motivos, dedicatorias, leyendas, referencias espacio-temporales, etc.

A pesar de ello, en realidad, la singularidad de las crónicas —cuyas composiciones abordan estas temáticas— reside en la operación literaria que inscribe la figura del cronista en contacto con su público lector —mayoritariamente femenino— a partir de la difundida circulación de tarjetas postales. La colección de tarjetas postales con el autógrafo refrendado —mediante el sello de correos y los sellos y matasellos de la administración pública— de personajes célebres, ya fuesen políticos, intelectuales o artistas, adquiere, en la crónica dariana, un inequívoco rasgo de construcción sobre su figura.

Por esta razón, el empleo del recurso autorreferencial, en el cual hace mención directa de la recepción de tarjetas postales que le llegan desde América y España para que sean reenviadas con el correspondiente autógrafo, cobra un matiz peculiar en el plano de la prensa hispanoamericana que resguarda su imagen de intelectual.

El intento de Darío por reafirmar su autoridad sobre todo hecho novedoso —no solo del orden estético sobre el cual los cronistas hicieron prevalecer su crítica conciliadora, sino también en relación con todo hecho de cultura— comprende la estrategia de presentar sus crónicas como foco habilitado para mirar la promoción sociocultural que deja establecida la producción y circulación de las tarjetas postales.

Por una razón de peso, "Psicología de la postal" también resulta un plano textual interesante para indagar el modo en el

que el corresponsal llama la atención pública sobre su doble rol de intelectual y cronista al destacar el carácter usual de la solicitud del autógrafo a personalidades de resonancia social: "Sobre mi mesa de labor, un buen montón de tarjetas postales, de España y de América latina. Son envíos para el consabido autógrafo" (119). En esta crónica, como en "La tarjeta postal" (a la que pertenece la siguiente cita), destaca el sector femenino entre sus lectores como los usuarios que siguen la práctica en boga del coleccionismo de imágenes: "De varios países de América, varias amables señoras me hacen el honor de enviarme sendas tarjetas que solicitan un autógrafo [...] La verdad es que la moda de la tarjeta postal ilustrada, o artística, aumenta cada día más".

Desde nuestro punto de vista, más que la presentación de un acto trivial, el cronista le otorga a la interpelación de su público, a través del envío de imágenes solicitando su firma y la inscripción de algún verso, el carácter de un gesto social en el cual desea mostrarse inserto, como una singularidad más entre la suma de roles que concentra su actividad pública en la prensa gráfica.

Por su parte, Graciela Montaldo establece el modelo de artista que asume las tensiones propias de la intersección entre el campo estético y el plano social:

Este artista que desprecia toda vulgarización, sabe que cada vez más se difunden las actividades para ocupar el tiempo libre o las distintas prácticas culturales que tratan de remedarlo, estableciendo límites difusos entre el arte "verdadero" y la simple imitación de gustos, lecturas, actitudes o lo que dio en llamarse, con ironía y desprecio, "el arte industrial". (14).

En relación con lo anterior, queda claro que el cronista aprehende el fenómeno de la nueva modulación de la cultura visual por los canales de la reproducción técnica. Esta da lugar a dos cuestiones sobre las cuales es necesario reparar: suscita nuevos vínculos de sociabilidad y genera mercados paralelos sobre la posesión del capital cultural. De acuerdo con lo último, encontramos el caso concreto del coleccionismo que menciona Darío en "La tarjeta postal": "La verdad es que la moda de la tarjeta postal ilustrada aumenta cada día más. Ya hay colecciones famosas, y ejemplares

y series que, en la Bolsa especial e Internacional del artículo, adquieren exorbitantes precios”.

Según este principio que cohesiona la estructura de dependencia por las que debe atravesar el referente, las corresponsalías extranjeras del literato nicaragüense son esa presencia en la prensa hispanoamericana que satisface las demandas de un público lector que, preocupado por su distinción cultural, comparte con los lectores del periódico europeo una similar motivación por lo nuevo.

En consecuencia, tendiente a complacer la curiosidad y el gusto por lo diverso que tienen los lectores de principios del siglo XX, al decir de Ángel Rama, Darío se erige en la autoridad que lleva a cabo la modernización literaria y artística a través del empoderamiento de la cultura escrita (1995: 82). Dicha cultura, agregamos, hace depender del periódico los ensayos respecto de un nuevo lugar de enunciación de la crónica y, a la vez, se convierte en el soporte sobre el cual se organiza el constructo de la imagen.

El apunte de esta línea nos permite observar, con mayor nitidez, que los elementos de actualidad que compendian las crónicas modernistas dan lugar a la marca distintiva del registro cultural que imprimen los literatos en la prensa. En rigor, dicho registro, más que limitarse a la información de orden culto, fue funcional tanto a los requerimientos de los periódicos que convocaron a escritores prestigiosos como así también al cambio del perfil de lector desarrollado por la prensa, donde se inscribe el gesto de lo popular basado en la diversificación de públicos.

Sintetizando: la tarjeta postal es ese objeto moderno masivo que evidencia una faceta más de la modernidad reproductora y consumista, destacando la importancia de la maquinaria de circulación e intercambio de imágenes producidas en serie que allí se genera. Y si resulta lícita la analogía, la crónica dariana de este período, al modo de la estampación de imágenes en el formato de la postal, también conforma una moderna máquina de significados en la que los lenguajes comienzan a entablar un diálogo multicultural.

Breves consideraciones finales

Podemos afirmar que el movimiento de los segmentos descriptivos en la escritura, aquel que sitúa retratos, caricaturas y alegorías en el formato de la tarjeta postal, sin lugar a dudas concentra el interés del cronista, ya que esa lectura le permite medir las fluctuaciones de la opinión pública; pero ante todo, y de un modo privilegiado, concentra también nuestra atención en esa escena de lectura porque allí logramos advertir, en forma de hallazgo, el desplazamiento de su mirada sobre la imagen y las coordenadas que va trazando.

Como si estuviera estableciendo la matriz de un mapeo cultural que tiene en la ilustración —y, por ende, en el culto a la imagen— uno de sus ejes más relevantes, la crónica dariana intercepta el cruce entre la cultura letrada y la iconografía seriada —producto del progreso industrial— a partir de la inscripción de temáticas específicas vinculadas con lo político-social y con la cultura urbana que las consume.

Expresado en distintos tramos de nuestra exposición, en esta línea de investigación particularmente nos interesa poner en foco al Darío cronista que circunscribe en sus textos periodísticos productos culturales para luego decodificarlos. Justifica nuestro interés una particular operación detectada en el enunciado de la crónica característica de este período. A saber: el modo en que esos productos son interpretados por el sujeto cosmopolita, que ordena los fenómenos culturales de Europa para el lector hispanoamericano, se corresponde con una práctica de sutura, en el sentido de acción que entrama, respecto de los discursos y prácticas sociales de la época. Esto implica que, a la vez de desarticular la trama de los significados asociados a la emergente cultura urbana, cumple también con la esforzada tarea —decimos esforzada si se tiene en cuenta el contexto periodístico de divulgación al que tiene que adaptarse el discurso— de exhibirlos en su compleja condición. Y para esto debe desandar, léase “suturar”, las diferencias.

Por otro lado, no hay que perder de vista que, con esta operatoria del discurso, Rubén Darío contribuye también a la institucionalización cultural del género crónica que se está redefiniendo a principios del siglo XX en el ámbito que mejor lo actualiza:

el periódico, y a través de la cultura visual que se diversifica en múltiples aspectos relacionados con la reproducción en serie, lo urbano, la multitud, el relato diseminado en las redes de la imagen y el impacto de las nuevas prácticas lectoras que esto genera; pero sobre todo, la experiencia política de lo popular. Y acá, una vez más, surge la distinción clave en la que se lo reconoce a Darío en la labor de autor / productor: nos referimos concretamente a la figura del fichero ordenador, cuya función inmediata es traducir las formas modernas de procesar la información y, en simultáneo, también generarlas.

En este sentido, observamos que la escritura se posiciona como un dispositivo de gestión sobre el género crónica en tanto la visualidad comienza a trazar su primera travesía en el mapeo de la crónica latinoamericana.

A la luz de estas consideraciones, se comprende que, cuando Darío aborda los distintos aspectos de la modernidad tecnológica, existe un enfoque novedoso en ese gesto de posicionarse respecto del incipiente poder simbólico emergente en el campo cultural y determinado por las nuevas y cambiantes cartografías culturales.

En suma, como formación cultural que decide un cambio de dirección en el discurso de la crónica, el lenguaje visual se transforma en ese lugar de significación desde donde se expande la imagen moderna y sus poses porque a través de ella se traducen actitudes socialmente compartidas.

Referencias bibliográficas

- Darío, R. (1917 [1907]). *Parisiana*. Madrid: Mundo Latino.
- Marinas, J. M. (2002). *Las fábulas del bazar: orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: Machado Libros.
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rama, Á. (1985). “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. En Rama, A. *La crítica de la cultura de América Latina* (pp. 82-96). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Darío y los poetas españoles: historias de un diálogo panhispanista

LAURA SCARANO

Resumen

Darío representó en el diálogo cultural entre América y España “el retorno de los galeones” (Max Henríquez Ureña) y su recepción en el hervidero ideológico peninsular del fin de siglo no pudo ser menos provechosa. Su apertura transoceánica refrenda su proyecto panhispanista, tal como él mismo lo declarara en “Primavera apolínea”: “Encontré por fin estrecha mi tierra con ser tan ancha y tan larga y vi más allá del mar el porvenir”. Si bien afrontó una ola de resistencia y crítica (Clarín, Unamuno, Cernuda), muy pronto la renovación espiritual y expresiva que proponía fue comprendida por los poetas modernistas más destacados (Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, los hermanos Machado, Villaespesa) y por los jóvenes vanguardistas que asimilaron su concepción de un arte autónomo, con una idea carismática del artista y del mesianismo poético (Salinas, Larrea, Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, García Lorca, etc.)

Palabras clave: Darío - España - recepción.

Al repasar los hitos de la integración de Darío al mundo literario peninsular para calibrar su recepción, vemos que su primera estada de tres meses en 1892 le deparó un puñado de amigos (poetas, novelistas, pintores, intelectuales), que sus posteriores visitas a España no hicieron sino incrementar. Comienza de inmediato su inserción a través de la creación y la crítica: escribe el "Pórtico" para el libro *En tropel* de Salvador Rueda —una suerte de presentación oficial de su poesía—, publica "El elogio de la seguidilla" en 1893 (en *El Liberal*) y dedica a España otros poemas como "Blasón", "Friso" y "A Colón", gérmenes frustrados "de un libro jamás compuesto [que llamaría] *Canciones de España*" (Zuleta 2014: 12).

No me detendré en la virulenta reacción antimodernista que cosechó, desde revistas como *Madrid Cómico*, *Gedeón*, *Gente vieja* o *La Gran Vía*, con artículos en clave satírica acusándolo de amaneramiento, inautenticidad, frivolidad, tras la estela de la filosa lengua de Clarín (Zuleta 2014: 14). A pesar de la autodefensa que esgrime Darío desde *La Nación* con su "Pro domo mea", sentenciando: "Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo que me imiten [...]". A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis" (Mapes: 51), la polémica ya estaba asentada. Y si bien uno de sus primeros defensores en España fue Juan Valera, uno de los críticos españoles de mayor prestigio y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, fue en cierto modo él mismo el creador del tópico del "galicismo mental" (aunque lo considerara un elogio).

Me concentraré aquí por el contrario en los vínculos de Darío con los jóvenes poetas españoles, que permiten postular que el sistema dariano se constituye a partir de la refundación de una lengua literaria en castellano, aunando ambas orillas. Se consolidará una red que entreteje confluencias y liderazgo y construye un campo estético panhispánico y transoceánico. En "Dilucidaciones", de *El canto errante*, Darío admite que se siente a la cabeza de esta renovación estética y la define como "el movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de 'meteco'" (1977: 301). En las *Cartas Desconocidas de Rubén Darío*, vemos que ya en 1898 Darío confesaba esta conciencia panhispanista, sin complejos de marginado: "...vamos a realizar nuestra verdadera liga de pensamiento con el

europeo. Una misma España será también la misma con la América de Lengua castellana" (Arellano, 2000: 173). En sus sucesivas estadias, sus lazos con España parecen afianzarse y en un balance autobiográfico confiesa que "esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico, [...] que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes", y admite que "la juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria" (*Autobiografía*: 139).

Valera vio su singularidad respecto de los poetas españoles, porque lograba asimilar "todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma que aúna y organiza estos elementos, convirtiéndolos en sustancia propia" (1958: 440). De ahí su ejemplaridad única, pues cree que "no se ha dado jamás caso parecido con ningún español peninsular. Todos tenemos un fondo de españolismo que nadie nos arranca ni a veinticinco tirones..."; y destaca que "lo asimilado [por Darío] está [...] más rápidamente fundido con el ser propio y castizo de este singular medio-español, semi-indio" (1958: 446-447).

A partir de 1900, Villaespesa comienza a mostrar un gran entusiasmo por "expresiones y formas métricas del modernismo de fin del siglo, recibidos de Rubén Darío" (Onís: 276). Fue su guía y portavoz y, en palabras de Jiménez, "el paladín, el cruzado, el púgil del modernismo", especialmente en su segunda estancia. Con Ramón del Valle Inclán se conocieron en 1899 y trabaron una fuerte amistad: intercambiaron poemas, cartas y dedicatorias.¹ Darío reconoce en su *Autobiografía*: "Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran D. Ramón del Valle Inclán" (137). Valle lo evoca en *La pipa de Kif*: "Darío me alarga en la sombra / una mano, y a Poe me nombra [...] / . Cantor de la Vida y Esperanza / para ti toda mi loanza" (1919: 19-20). Y Darío le dedicará poemas, tanto al autor en su nombre ("Balada laudatoria a don Ramón del Valle Inclán", de 1912 [CVE, 1977: 259]), como al personaje del Marqués de Bradomín, en el pórtico a la *Sonata de primavera* de 1904: "Mar-

¹ He dedicado un estudio a varios textos del gallego que evidencian esta comunidad estética, como *La lámpara maravillosa* (1916) y el poemario *El pasajero* (1920), junto con el proceso de su relación (Scarano, 1988).

qués, como el divino lo eres, te saludo!" (CVE, 1977: 290). Y le envía otro soneto cuando Valle publica en 1907 *Aromas de leyenda*: "Este gran Don Ramón de las barbas de chivo...", manifestando sin tapujos sus sentimientos fraternales: "Tengo la sensación de que siento y que vivo / a su lado una vida más intensa y más dura" (ECE, 1977: 358).

Pero fue sin duda Juan Ramón Jiménez, cabeza visible de un modernismo espiritualista cortado con moldes similares al dariano, quien estableció los fundamentos de esa poética común. Argumentó con él que la literatura es el vehículo necesario para la evolución espiritual del hombre, elaborando un discurso de indudable mesianismo. El aura del arte adorniana se hizo visible e indiscutible por primera vez. El apoyo del "andaluz universal" fue decisivo desde el principio, como relata en *La corriente infinita*: "Un día... recibí una tarjeta postal de Villaespesa en la que me llamaba hermano y me invitaba a ir a Madrid a luchar con él por el Modernismo. Y la tarjeta venía firmada también por Rubén Darío". Para Jiménez representó la entrada al mundo literario madrileño: "¡Rubén Darío! Mi casa moguereña, blanca y verde se llenó toda, tan grande, de estraños espejismos y ecos májicos [...], todo vibraba con el nombre de Rubén Darío" (1961: 230). Y cuenta, a propósito de las veladas literarias: "Valle-Inclán lo releía, lo citaba y lo copiaría luego. Los demás, con los pintores de la época, lo trataban como a un niño grande y extraño. Los más jóvenes lo buscaban. Villaespesa le servía de paje y yo lo adoraba desde lejos" (Arellano, 2009: 44).²

Jiménez se lamentó con amargura de la reacción virulenta de sus compatriotas y fue uno de los artífices de su reivindicación:

Rubén Darío ha estado en Madrid. Es lamentable el silencio de la Prensa. [...] La gente sigue ignorando quién es Rubén Darío. Rubén Darío es el poeta más grande que tiene España. Grande en todos los sentidos. [...] Tiene rosas de la primavera de Hugo, violetas de Bécquer, flautas de Verlaine, y su corazón es español. Vosotros no sabéis, imbéciles, cómo canta este poeta. (Arellano, 2009: 47).

² Para un estudio de la comunidad de ideología estética entre ambos, véase Scarano, 1996.

Y en una carta personal le manifiesta su pesar por la incompreensión de sus conciudadanos: "Creo que usted es el primer poeta de los que hoy escriben en castellano y con una gran superioridad sobre todos. [...] Tengo que decir mucho sobre usted a estas pobres bestias madrileñas" (Jiménez, 1961: 231). Darío sufre las críticas y agradece su amistad y apoyo espiritual, como le escribe en una carta de 1903: "Estoy un poco triste y otro poco decepcionado. Hay odios y miserias en las letras. Me estoy llenando de canas a los 37 años... su amistad me compensa de muchas penas" (Oliver Belmás: 224-225).³

En su segundo viaje a París en 1902 conoció a los hermanos Machado, que trabajaban en la editorial Garnier; en ese primer encuentro, Antonio le leyó poemas de *Soledades*, que "impresionaron favorablemente a Rubén" (Cano, 1974: 84). Y en el prólogo, Machado afirmó: "Yo también admiraba al autor de *Prosas Profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*" (Machado, 2007: 73). Entre ambos existió una profunda afinidad y el propio Juan Ramón señaló que "seguramente Antonio Machado es, de su generación, el poeta que ha tenido un eco más prolongado de Rubén Darío a través de toda su obra" (Cano, 1974: 98). Se dedicaron ambos varios textos, entre ellos el famoso poema "Caracol", de Darío a Machado en 1903 (CVE, 1977: 289) y el que Machado le escribió en 1916, "A la muerte de Rubén Darío": "Si era toda en tu verso la armonía del mundo, / ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?", sellando la unidad del idioma como base de su poesía: "Que en esta lengua madre la clara historia quede..." (2007: 254).⁴

³ Juan Ramón dejó un compendio de textos inéditos titulado *Mi Rubén Darío*, donde incluyó todos los "poemas españoles" (a su juicio 18), entre los que están las cartas y versos que le dedicó a él mismo. El más conocido es el soneto de 1900, "A Juan Ramón Jiménez", con motivo de la muerte de su padre: "¿Tu corazón las voces ocultas interpreta? / Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta" (*Textos dispersos*, 1977: 445). Cuando vuelve Darío por tercera vez a España, Jiménez le editó sus *Cantos de vida y esperanza*.

⁴ Machado también le dedica en 1907 el poema "Al maestro Rubén Darío": "Este noble poeta, que ha escuchado / los ecos de la tarde, y los violines / del otoño en Verlaine..." (2007: 254). Y, en *Soledades*, le dedica el poema "Los cantos de los niños" (2007: 87). Darío, además de "Caracol", escribe más tarde, en el *Canto Errante*, la "Oración por Antonio Machado" (1977: 340).

Manuel Machado también lo consideró maestro y amigo: "Nos quisimos como hermanos. Si bien yo fui siempre, y por muchos conceptos, el hermano menor [...], nuestra intimidad era absoluta. Lo sabíamos todo el uno del otro, y nada en la vida hubiera podido malquistarnos" (Alarcón Sierra: 17). Cuando Antonio se volvió a España en 1899, Manuel permaneció un año más compartiendo tertulias e incluso hospedaje con Rubén, viviendo el ambiente de la Exposición Universal. Años después se cruzaron en el Madrid bohemio, artístico y literario. En *Alma* (1902), Manuel le dedicó el poema "Mariposa negra" y tituló toda una sección "El reino interior". En *Caprichos* (1905), su segundo poemario modernista, le dedicó la sección del mismo título. Darío "no solo alabó el poemario, sino que, en un guiño privado, escribió continuaciones a varios poemas de *Caprichos* en el ejemplar que le dedicó su autor: 'Pierrot y Arlequín', 'Florencia', 'Rosa...' y 'Alcohol'" (homenaje este último a las veladas éticas que compartían) (Alarcón Sierra: 20). Darío le retribuyó con el poema "¡Aleluya!" en *CVE*.⁵

Entre los jóvenes que homenajearon a Góngora en 1927, surgió uno de sus mejores poetas-críticos. Pedro Salinas, en su decisivo libro *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta* (1948), advirtió su extrema consagración al eje metapoético, común a casi todos los miembros del grupo, y reivindicó la centralidad de su obra en la herencia recibida (Scarano, 1992). Su moroso escrutinio del "erotismo trascendente" dariano es también reflejo de su personal interés por desarrollar una poética amorosa moderna, asociada al deseo de trascendencia. De su recepción, dijo: "Le cercan (a Darío) los fantasmas del tiempo. Le duele el tiempo, en el corazón, 'triste de fiestas'". Estas palabras despertaron "fiera indignación en los académicos y afines. Se veía en ellas irreconciliable contradicción, antinomia irreparable, y se llegó a calificarlos por el senado de las letras de disparate" (Rodríguez Monegal, s/p). Salinas veía en Darío la proyección panhispánica que él mismo ansiaba para sí, al referirse a la suma de patrias: "No *pluripatria*, [...] no; *magnipatria* llamaría yo a la

⁵ En 1916, cuando muere Darío, Manuel Machado le dedicó un "Epitafio" y escribió varios artículos críticos en los años 40, como "La influencia de Rubén Darío en la poesía española" o "Rubén Darío y yo" (Alarcón Sierra: 23).

de Rubén, la patria creada, conforme a la sed espiritual del hombre. [...]Y entre las partes constitutivas de la misma está muy en primer término España, la madre patria. ¡Hispania por siempre! Español de América y americano de España" (Salinas: 44; cf. Sánchez Castañer, 1973: 744).

Juan Larrea en su libro *Rubén Darío y la nueva cultura americana* (1987) fue otro vanguardista que afirmó abiertamente su reconocimiento y repitió que, desde el Siglo de Oro, Darío era el más grande poeta de la lengua castellana, siguiendo la afirmación de 1926 de Vicente Huidobro: "Como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de Rubén Darío" (Pérez: 141). Editó a su favor artículos, como el de 1942, "Vaticinio de Rubén Darío" o el libro *Intensidad del Canto Errante*. La lectura de Rubén fue decisiva también en la vocación poética de Vicente Aleixandre: "Dámaso me prestó una antología de Rubén Darío. Fue para mí [...] la revelación de la poesía" (Tena, 2016, s/p). Y en una carta a Carlos Bousoño, confesaba: "Rubén Darío fue el primer gran poeta que tuve entre las manos, y aunque no me influyó en mis primeros versos, le debo más de lo que parece" (Cano, 1981: 8). Dámaso Alonso comparó el "descubrimiento" de Rubén nada menos que con "la revolución lírica de Garcilaso de la Vega en el siglo XVI desde la Italia renacentista" (Poeta: 21). Por último, esta paternidad de Darío quedó sellada en la edición aumentada de la antología realizada por Gerardo Diego en 1934 (*Poesía española, antología contemporánea*), que lo incluía en primer lugar.

Pero fue Federico García Lorca, el menos erudito del grupo, quien más se identificó, percibiendo, más allá de la primera fachada sensualista y lujosa, al vate del misterio y el reino interior, el que supo unir lo cristiano y lo pagano, la carne y el alma, y sufrir la angustia existencial ante la sombra acechante de la muerte (Poeta: 22). Con Pablo Neruda dio un interesante ejemplo de esta comunión panhispánica de la vanguardia, en el "Discurso al alimón en honor a Rubén Darío" que dieron en el P.E.N. Club argentino, en octubre de 1933, declarándolo "el padre americano de la lírica hispánica de este siglo". Neruda habría de recordar que "tanto García Lorca como yo, sin que se nos pudiera sospechar de modernistas, celebrábamos a Rubén Darío como uno de los grandes creadores del lenguaje poético en el idioma español".

Y Lorca afirmó allí: "Como poeta español enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales". Reconoció su impacto: "Enseñó a Valle Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre, en el surco del venerable idioma" y novedad: "No había tenido el español fiestas de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío". Y afirma su identidad hispánica: "Darío paseó la tierra de España como su propia tierra".⁶

Al pensar en su pertenencia cultural, Rubén defiende a España frente al hechizo de París, ciudad que denomina "enemigo / terrible, centro de las neurosis, ombligo / de la locura [...], donde hago buenamente mi papel de *sauvage*" (*Autobiografía*: 158). El contraste con España no puede ser más nítido, como lo exhibe a fines de 1912: "Libre de las garras del hechizo de París, emprendí camino hacia la isla dorada y cordial de Mallorca. [...]. Dejé a París sin un dolor, sin una lágrima. [...] Creí llorar y no lloré. [...] Y ya en Barcelona [...] he buscado un refugio grato a mi espíritu..." (*Autobiografía*: 160-170).

José Emilio Pacheco sintetiza su decisivo rol en las letras en lengua española: "Darío se creyó Abel pero era Calibán, que canibalizó primero toda la literatura española y luego toda la literatura europea. Al hacerlo adquirió las cualidades del devorado", por eso juzga que "apropiación" es "un término débil" para definir este proceso y, si "canibalismo" parece excesivo, quizás haya que recurrir a la "imagería sexual": "La lengua española fue la verdadera amante de Darío y después de poseerla de verdad se dejó poseer por ella" (1999: s/p). Para Julio Ramos, su poesía, junto con el modernismo, fue "una opción cultural que sumando los pasados construye su palabra propia, en un español universal y desde una América mundial" (43). Y Ángel Rama es categórico al sostener que "todo poeta actual, admire a Darío o lo aborrezca, sabe que a partir de él hay una continuidad creadora... La concepción del poema no varía esencialmente desde Rubén Darío hasta hoy" (11).

Mucho más quedaría por decir sobre la recepción de Darío entre los poetas españoles del primer cuarto del siglo XX, pero

⁶ El texto completo de este discurso se reprodujo en *El Sol* de Madrid (30 de diciembre de 1934) y se incluye en las *Obras completas* de Federico García Lorca (1960).

sin duda nadie cuestiona ya el contundente juicio que emitió en 1945 Pedro Henríquez Ureña: "De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de Darío" (173). De hecho, no pocos poetas suscribieron décadas después la confesión de Jorge Luis Borges en 1967, cuando reconoció: "Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado ni cesará. Quienes alguna vez lo combatimos comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar libertador" ("Mensaje en honor de Rubén Darío", en Mejía Sánchez, 1968: 13).

Referencias bibliográficas

- Alarcón Sierra, R. (2009). "De roca y flor de lis: Rubén Darío y Manuel Machado". *Cuadernos del CILHA*, 10 (1), 15-37.
- Arellano, J. (2009). "Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España". *Cuadernos del CILHA*, 10 (1), 38-54.
- Arellano, J., Jirón Terá, J. y Valle Castillo, J. (eds.) (2000). *Cartas desconocidas de Rubén Darío. (1882-1916)*. Nicaragua: Colección cultural, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Borges, J. L. (1968). "Mensaje en honor de Rubén Darío". En Mejía Sánchez, E. *Estudios sobre Rubén Darío* (pp. 12-13). México: FCE.
- Cano, J. L. (1974). *Espanoles de dos mundos*. Madrid: Seminarios y Ediciones S. A.
- , (1981). *Vicente Aleixandre*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cernuda, L. (1964). "Experimento en Rubén Darío". *Poesía y Literatura*, 2, 75-89.
- Darío, R. (1913). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Maucci.
- , (1988 [1916]). *Historia de mis libros*. Managua: Ed. Nueva Nicaragua.
- , (1983 [1950]). *Cuentos completos* (ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar Raimundo Lida). México: Fondo de Cultura Económica.
- , (1968). *Autobiografía* (ed. y pról. Gustavo García Saraví). Buenos Aires: Eudeba.
- , (1977). *Poesía* (ed. E. Mejías Sánchez, pról. Ángel Rama). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Diego, G. (1934). *Poesía española, antología (contemporáneos)*. Madrid: Signo.
- García Lorca, F. (1960 [1933]). "Discurso al alimón en honor a Rubén Darío". En *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- García Morales, A. (1998). *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Henríquez Ureña, M. (1963). *El retorno de los galeones y otros ensayos*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Henríquez Ureña, P. (2000). *Ensayos*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Jiménez, J. R. (1961). *La corriente infinita*. Madrid: Aguilar.
- , (1990). *Mi Rubén Darío. Textos inéditos de Jiménez (1881-1958)*. Moguer: Fundación JRJ.
- Larrea, J. (1942). "Vaticinio de Rubén Darío". *Cuadernos Americanos*, 4, 211-228, julio-agosto.
- , (1972). *Intensidad del Canto Errante*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- , (1987). *Rubén Darío y la nueva cultura americana*. Valencia: Pre-Textos.
- Lozano, C. (1978). *La influencia de Rubén Darío en España*. León: Editorial Universitaria de Nicaragua.
- Machado, A. (2007). *Poesías completas*. Madrid: Austral.
- Machado, M. (1941). "La influencia de Rubén Darío en la poesía española". *Cuadernos de Poesía*, (5), mayo 1941.
- , (1946). "Rubén Darío y yo". En *Arriba*, 5 de febrero 1946.

- Mapes, E. (ed.) (1938). *Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos en periódicos de Buenos Aires*. New York: Instituto de las Españas.
- Mejía Sánchez, E. (2012 [1962]). "Rubén Darío: Poeta del siglo XX". En Rivera Montealegre, F. *Rubén Darío: Su Vida y su Obra* (pp. 460-479). Bloomington: Universe.
- , (comp.) (1968). *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE.
- Oliver Belmás, A. (1968). *Este otro Rubén Darío*. Madrid: Aguilar.
- Onís, F. de (1937). "Francisco Villaespeza y el modernismo". *Revista Hispánica Moderna*, julio 1937, p. 276.
- Ortega, J. (2003). *Rubén Darío*. Barcelona: Omega.
- Pacheco, J. E. (1970). "Introducción". En *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM.
- , (1999). "1899: Rubén Darío vuelve a España". *Revista Letras Libres*. Disponible en línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/1899ruben-dario-vuelve-espana>
- Poeta, S. (ed.) (2011). *Ensayos lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte*. Bloomington: Palibrio.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Universidad de Venezuela.
- Ramos, J. (2003). *Rubén Darío*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Rodríguez Monegal, E. (1949). "La crítica literaria en el siglo XX: El ejemplo de Pedro Salinas". *Número, I*, (1), marzo-abril. Disponible en línea: http://letrasuruguay.espaciolatino.com/ermonegal/la_critica_literaria_en_el_sigloxx.htm
- Salinas, P. (2005 [1948]). *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona: Península.
- Sánchez Castañer, F. (1973). "Andalucía en los versos de Rubén Darío". *ALH* (2-3), 743-789.
- , (1990). "Del modernismo literario: Ramón María del Valle Inclán y Rubén Darío". *Anales de literatura hispanoamericana* (19), 261-266.
- Scarano, L. (1988). "Valle Inclán y su recepción de la poética dariana". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* (9), 11-26.
- , (1992). "La función del arte en el fin de siglo hispánico y su derivación en la obra de Pedro Salinas". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* (13), 135-142.
- , (1996). "La poética especular del modernismo: El gesto fundador de Darío y Jiménez", en co-autoría con Marta Ferreyra. En Scarano, L. *et. ál. Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (pp. 29-55). Rosario: Beatriz Viterbo.
- , (1997). "La concepción metapoética de Darío en *Cantos de vida y esperanza*". En Foster, D. W. y Altamiranda, D. (eds.) *From Romanticism to Modernism in Latin American* (pp. 135-142). New York: Garland Publishing.
- , (2001). "Notas sobre la poética especular de Rubén Darío (Las estrategias colonizadoras del modernismo)". En Payeras Grau, M. y Fernández Ripoll, L. M. *Fin(es) de siglo y modernismo, vol. I* (pp. 231-236). Universitat de les Illes Balears.
- Tena, P. de (2016). *Rubén Darío: amor y dolor por España*. Disponible en línea: <http://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2016-02-08/pedro-de-tena-ruben-dario-amor-y-dolor-por-espana-78058/>.
- Valera, J. (1958). *Nuevas cartas americanas. Obras completas, vol. III*. Madrid: Aguilar.

- Valle Inclán, R. (1919). *La pipa de Kij*. Madrid: Sociedad española del Libro.
- Zuleta, I. (1988). *La polémica modernista El modernismo de mar a mar. (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- , (ed.) ([1993] 2014). "Introducción bibliográfica y crítica". En *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia.

II. SIMPOSIO: DARÍO Y LAS VANGUARDIAS

COORDINA GRACIELA MONTALDO

Rubén Darío fue una figura que impactó decisivamente en las vanguardias latinoamericanas. Ese impacto está hecho de ambigüedades, ya que estableció negociaciones sobre las formas de modernizar la cultura y la estética, pero también impuso una reconsideración de aspectos teóricos y conceptuales tanto del modernismo y la modernidad como de las vanguardias. Por eso, se hace necesaria la desarticulación del campo mismo de la vanguardia como fenómeno independiente de los cambios que se iniciaron en el fin-de-siècle. Al explorar esa zona de contacto, el presente simposio procura, al mismo tiempo que entrever un nuevo lugar de Darío en la cultura latinoamericana, desarrollar una discusión sobre los procesos de intercambio en momentos de cambio cultural y en un contexto transnacional y de progresiva globalización.

Rubén Darío

Visita al circo

GRACIELA MONTALDO

En 1927 Walter Benjamin escribió una reseña sobre *Le cirque* (Paris: Simon Kra, 1927), la traducción francesa de *El circo*, el libro de Ramón Gómez de la Serna publicado en 1917 en Madrid (Imprenta Latina Sociedad Editorial). La reseña habla poco sobre la experiencia de Gómez de la Serna como cronista del espectáculo, pero diseña una breve teoría del circo a través de la cual Benjamin liga su origen a la precaria situación de las masas, su miedo a la muerte, su creciente escepticismo hacia las instituciones intelectuales;¹ Benjamin puntualiza que el contexto en que se desarrolla el circo es el de la violencia social inminente y por eso es un espectáculo que establece una suerte de paz social momentánea. Para la vanguardia (el escritor y el crítico), estudiar el circo es estudiar el lugar nuevo y central que comienza a tener la cultura de masas y la forma en que articula las nuevas relaciones sociales. Y es estudiar simultáneamente tanto los números de variedades como la forma en que el público actúa frente a ellos o, en otros términos, cómo el público comienza a formar parte del espectáculo. Benjamin destaca que el público en el circo es mucho más respetuoso que en el teatro o en la sala de conciertos o en el *music hall*, porque en el circo la realidad tiene la última palabra y, cuando las luces de la sala se encienden, no es la apariencia lo que se revela —como en cualquier otro espectáculo (culto o popular)— sino la ilusión de haber estado en contacto con la materialidad del mundo de la actuación. Quizás por eso lo describe como un lugar (no exento de carácter siniestro) de paz social, como una perfecta sociedad jerárquica de naturaleza conservadora de la que se ha

¹ La nota se reproduce en español en *La balsa de la Medusa* (Nº 34, abril 1995).

borrado todo peligro revolucionario y donde la libertad popular está descartada.

El símil tan transitado de las masas con los animales adquiere en Benjamin un carácter problemático y sutil porque el público —las masas— va a ver cómo los animales se someten a sus amos. Aun así, la seducción del circo se ancla en lo irreplicable de la representación, en que todo pasa en vivo, con un realismo sustentado en la materialidad.² Incluso a Theodor W. Adorno, un enemigo declarado de la cultura de masas, el circo lo incita a reflexionar sobre el atractivo que ejerce en públicos diversos:

No fue un accidente que el "acto de variedades" fuera tan apreciado por los escritores de vanguardia, que fueron muy críticos de la obra de arte burguesa determinada por la idea de conflicto. Lo que realmente constituye al acto de variedades, lo que impacta a cada niño cada vez que ve una representación, es el hecho de que en cada ocasión algo pasa y nada pasa al mismo tiempo. Los números de payasos son, realmente, una suerte de expectativa. (*Culture Industry*, 70; la traducción me pertenece).

Es precisamente la atención la que se verá afectada por los espectáculos de variedades y por el circo en particular; la expectativa permanente de que en cualquier momento el león pueda desobedecer al domador, los caballos abandonar su galopar rítmico o los acróbatas caer a la arena. Es el imprevisto lo que lo vuelve novedoso, pero también la falta de una narrativa lineal que otorgue sentidos conclusivos, pues los números se suceden por acumulación de imágenes y de suspenso antes que por desarrollos narrativos. El tambor que repica en el momento culminante de un número de acrobacia, los trajes de luces de las amazonas, el diálogo entre el león y el domador son los procedimientos que marcan la nueva sintaxis. Los espectadores están adiestrados en

² Benjamin se refiere al circo moderno. El circo es un tipo de espectáculo muy antiguo pero, a fines del siglo XVIII, resurgió como una práctica popular moderna, ligada al desarrollo urbano y a la —muy relativamente— creciente capacidad ociosa de nuevas capas de la población. Resurgió como exhibición de destrezas acrobáticas del cuerpo humano primero y luego como exhibición de destrezas animales. Los números propiamente teatrales y de mimo se fueron incorporando a lo largo del siglo XIX, cuando el circo se hizo progresivamente más internacional, urbano, espectacular y moderno y se desplazó de los espacios de feria a teatros más formales.

esos espectáculos en los que, para Adorno, a través de los procedimientos de la cultura de masas, se borra la diferencia entre cultura y vida práctica, se ingresa a un ritmo de una aceleración. La fascinación ante el imprevisto, sin embargo, es paralela a la que produce el acople del movimiento sincronizado, que es lo que los espectáculos de variedades están incorporando a la escena (los cuerpos de baile fundamentalmente), la serialización de la línea de montaje.

Gómez de la Serna habla del circo en primera persona (montado en un trapecio hizo la presentación de su libro, en un circo). En ese libro, el cronista es parte del circo, parte del espectáculo, como los espectadores. El circo y los espectáculos masivos interpelaron a los intelectuales directamente, porque empezaron a hablar su misma lengua: los actores y actrices de los espectáculos de circo, de variedades, se llamaban a sí mismos "artistas", hablaban de su práctica como "estética" y "arte". Esas superposiciones acumuladas en la lengua ya no serán fácilmente deslindables: confunden, mezclan, despistan. Y lo hacen porque se había habilitado un camino de ida y vuelta entre los "artistas-artistas" y los artistas de variedades. La vanguardia puso esa calle de ida y vuelta en el centro de sus cuestionamientos estéticos. Pero las transgresiones habían comenzado antes. Jonathan Crary piensa los espectáculos de circo en el centro de una reestructuración de la percepción moderna a fines del siglo XIX, con las obras de Georges Seurat "Parades de cirque" (1887-88) y "Cirque" (1890-91), a la cabeza.

Rubén Darío conoció ese mundo mezclado quizás mejor que ninguno de sus contemporáneos hispanos. Lo conoció y lo vivió como problema. Y le dedicó, por ello, buena parte de sus crónicas, aunque ese mundo se infiltró tempranamente también en su poesía. Darío visitó el circo. Fue en mayo de 1906 y contó la experiencia en una crónica aparecida ese año en el periódico *La Nación* de Buenos Aires: "Londonianas. Diversiones inglesas". La crónica establece una doble distancia: Darío ve el espectáculo sin integrarse a la diversión, atendiendo al mismo tiempo a los artistas y a los espectadores; asiste a un circo inglés y le achaca a los ingleses cierto tipo de diversión, atento a la recepción "latina" de sus textos. La crónica es un distanciado relato de los diferentes números del circo tradicional pero también de los espectáculos más novedosos, aquellos con innovaciones y sofisticados trucos

técnicos. Décadas antes que Kracauer, Darío no es indiferente al espacio donde el espectáculo se desarrolla y lo ve como un nuevo templo de lo moderno (así como había dado, antes, minuciosa cuenta de los pabellones de la Exposición Universal). Describe con detenimiento el teatro, sus detalles, sus usos, antes de ingresar a la arena.

El edificio contiene un circo y un teatro unidos, por decir así. De noche se iluminan sus tres caras, la que da a Newport Street, la que da a Cranbourn Street y la que da a Charing Cross Road. [...] Lujos de piedras, dorados, mosaicos y espejos encuentra uno después de pasar ante el coloso galoneado que custodia la puerta. En una luz copiosa se ven los palcos en que damas y gentleman mundanos hacen ver sus elegancias costosas; los sillones y lunetas que forman un semicírculo rojo están ocupados por caballeros, señoras y niños de clases distintas, correctas; allá arriba, en las sucesivas filas, en donde se ven humear las pipas del pueblo. (*Viajes*).

El edificio teatral se vuelve un todo que contiene a la sociedad y que la enmarca en un sistema unificador y estetizante. Describe así su percepción de la democracia: una puesta en escena: la ilusión del todo a la vez que la segregación de clases en un entorno de poema modernista ("Lujos de piedras, dorados, mosaicos y espejos"). El espectáculo es parte central del nuevo pacto moderno: convivencia y disciplina. Es allí donde actúan los artistas. Después del número inicial de los gatos amaestrados (que Darío liga a la tradición letrada: los gatos de Baudelaire, de Rachilde), se toma tiempo para describir una exhibición cinematográfica:

Un telón blanco anuncia el inevitable "bioscope" americano. Entre los temblorosos chorros de luz que atraviesan la sala a oscuras, surgen en la gran sábana muchedumbres en movimiento, barcos que cortan las aguas, muelles embanderados. El rey de Inglaterra desembarca en Atenas; y cuando el soberano se lleva la mano al bicornio, las gentes baten palmas. Y ha de acabar el número óptico con las sabidas payasadas de cómicos incidentes. Aquí es un hambriento tramp que se roba una pierna de carnero y es per-

seguido por todo un ejército de transeúntes. Después son las aventuras y desventuras de una vieja de mala sombra. Noto que las gentes ríen con parsimonia, sin faltar carcajadas que podrían pasar por absolutamente meridionales. (*Viajes*).

La nueva experiencia visual se registra en tres planos: los medios que la hacen posible, las imágenes expuestas, la reacción del público. Primero Darío nombra el procedimiento, los medios: los chorros de luz, la oscuridad de la sala, la sábana en que se proyectan las imágenes, con una fuerte conciencia de la innovación técnica, desarticulando el artificio de que la nueva experiencia del cine está hecha. El espectáculo es el nuevo medio. Después describirá esas imágenes fragmentarias, secuencias cuya lógica no es la narrativa, sino la del ensamblaje (muchedumbres, barcos, muelles, rey de Inglaterra, ladronzuelo, vieja). Pero ninguno de estos dos planos del cine tiene sentido si no es por la conexión profunda que estas nuevas obras tienen con el público, que reacciona y se imbrica con el espectáculo. Esto es lo nuevo. El espectáculo, la obra, no empieza ni acaba en el escenario. Podríamos decir que empieza en la calle, cuando el público se prepara para entrar, y termina cuando, al día siguiente, se publique la crónica del espectáculo en algún periódico. Pero la proyección no es, en sí misma, el eje del circo. Es apenas —y aún en ese momento temprano del cine— un número en la serie. A Darío lo intrigará a continuación el número de la cabeza parlante, Dronza, el autómatas inteligente que responde al instante las preguntas del público, sin equivocarse:

Dronza es una cabeza de cera, cuyo artificio será famoso pronto en el mundo. Un Edgar Poe se satisfaría en lucubraciones agudas a su respecto. Dronza es más intrigador que el antiguo jugador de ajedrez. La cabeza de cera habla por medio de un misterioso mecanismo. No se trata de ningún "truc" fonográfico ni habilidad bien expuesta de ventrílocuo. En plena luz, en el centro de la pista, se coloca una tabla. Sobre la tabla, una caja, que cuando está abierta deja ver cierta máquina un tanto complicada. Sobre la caja pónese la cabeza, una tosca cabeza de figura ferial de pim-pam-pum. Un "gentleman", el barnum, apa-

rece, y explica a la concurrencia cómo Dronza contestará a las preguntas que se le hagan. En efecto, Dronza dice el color y el número de las flores que hay en el bouquet del corpiño de una señora; expresa fechas históricas, corrige equivocaciones, se permite ocurrencias y bromas, y por último, canta. La voz sale de la cabeza mientras el mecanismo funciona. (*Viajes*).

A diferencia del cine, cuyo artificio conoce, con Dronza intenta, pero no alcanza, a saber cuál es el procedimiento, el "truco" del número. Lo investigará en el futuro, dice. Pero, mientras lo ve en el escenario, lo atrae primero ese mecanismo extraño (la máquina "un tanto complicada"), el medio en el cual el espectáculo está hecho; después destaca particularmente la interacción que el autómata tiene con el público: el espectáculo no tiene sentido si no es en esa relación, en la que "el diálogo" con el público, la interacción máquina/humanos, hace posible el dispositivo estético, la tensión ante un posible error (el imprevisto), la competencia en un saber banal a la vez que exacto (la cantidad de flores del corpiño). A diferencia de la literatura, estas "obras" solo existen en su relación directa con el público. Del mismo modo que el periodismo, en el que Darío es ya, para ese entonces, muy reconocido. Recordemos que fue allí donde aprendió que el arte moderno es una calle de ida y vuelta. El periodismo, la zona moderna de la escritura, la que lo conecta con los nuevos públicos que tanto le preocupan.

Olivier Bara sostiene, en la introducción a *Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires*, que la revolución del teatro de *boulevard* en París (plebeyo, popular y masivo) reside tanto en la aparición rápida de teatros que respondían a una lógica comercial, de competencia económica, como a que estos teatros supieron construir un espacio alternativo respecto del teatro institucional y culto, inaccesible al público en crecimiento de las ciudades modernas. En este contexto se produce un cambio de lógica: "Les théâtres littéraires sont débordés par les spectacles oculaires" ("Introduction": 15). Esos espectáculos son obras visuales y sonoras desprovistas de soporte textual y fueron acusados de ser materialistas y groseros. Bara estudia la forma en la que los intelectuales los critican con saña. Los

desacreditan, pero, ante la imposibilidad de dominarlos, les exigen modificaciones; recomiendan ennoblecer las bajezas de sus imágenes agregando fines morales a las escenas representadas, para lo cual imponen, con sus sanciones, que las ficciones recurran a la alegoría. Durante este proceso, las obras del teatro plebeyo se terminan convirtiendo en melodramas.³ La fascinación visual —sigue Bara— es extraña a toda significación textual, se opone a ella y entraña un verdadero peligro porque son las clases populares, las clases peligrosas, las que consumen esos espectáculos novedosos, sin complejidades argumentales aunque con sofisticación visual y cuyo encanto reside en que son pura forma (bailes, escenas bufas, vestuarios sofisticados, juegos de luces). En realidad, estas dos lógicas, opuestas como son, tienen puntos de contacto.⁴ Darío supo verlas y, podríamos decir, reflexionó sobre ellas en su obra.

El paralelo con el mundo del trabajo no pasó desapercibido para los analistas. Se encuentra emblematizado en los análisis de Kracauer sobre los procesos de adiestramiento del cuerpo que serán clave en espectáculos de baile como los de las "Tiller Girls" y que todo el cine musical de Hollywood explotará posteriormente. La producción fordista se ve así replicada en escena, esta vez estetizada. El circo moderno, como los cuerpos de baile sincronizado, son parte del disciplinamiento social del cuerpo que la modernidad prescribe, así como el deporte y la práctica generalizada de las nuevas danzas.⁵

³ Peter Brooks, en *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, sostiene que el melodrama es una forma retórica que articula las nuevas experiencias morales en el mundo moderno. Centralizado en la lucha del bien contra el mal, se convierte en un dispositivo de disciplinamiento al resolver, simbólicamente, en la ficción, los conflictos del mundo real. Pero habría que agregar que, además de sus contenidos, el melodrama es, ante todo, una exhibición de las pasiones, la muestra de un mundo íntimo y secreto que se deja jugar en la esfera pública.

⁴ En *Aisthesis*, Rancière estudia los dispositivos visuales, la escenificación de la danza moderna, el movimiento, las luces, las telas volátiles de los trajes en los espectáculos del cambio de siglo en Europa y Estados Unidos, como nuevas formas de la sensibilidad que progresivamente adoptó la cultura más sofisticada, que ya los había visto desarrollarse en los espectáculos populares.

⁵ El mundo de la disciplina del cuerpo, tanto la militar como la del trabajo, convergen en los espectáculos masivos. El circo moderno fue creado por un militar (Philip Astley) y los espectáculos de baile sincronizado, por un burgués entrenado en una moderna empresa algodонера (John Tiller). Véase: J. Nickell. *Secrets of the Sideshows*.

Y afectaron el modo de producción, estas formas en las que cierto azar de los encuentros casuales en el mercado de la cultura —y bajo su lógica— habilita nuevos tipos de composiciones. Modificaron también la relación entre los diferentes consumidores culturales, entre los públicos. Los espectáculos populares habían experimentado, mucho antes de la aparición de las vanguardias, con experiencias y procedimientos absolutamente nuevos. Lo que se introduce en el cambio de siglo es la difusión generalizada, igualitaria, de los procedimientos estéticos en relación con un nuevo *sensoreo* de las modernidades urbanas. La vanguardia no "padece" la cultura de masas; la vanguardia también es parte de la nueva cultura del espectáculo y habría que leerla en su continuidad. Comparten mucho más que su gusto por el impacto; también el impulso a unir vida y arte/espectáculo y en subrayar el artificio. En este contexto, los espectáculos masivos que tanto atrajeron a Darío se desarrollan al ritmo del crecimiento del tiempo libre entre la población urbana.

Roberto Gache, inteligente cronista argentino de la vida urbana, viajó a París a mediados de los años 20 y describe su experiencia frente a los nuevos espectáculos, en los que encuentra novedades radicales; sostiene que "El music-hall ha suprimido entre el espectador y la escena la distancia respetuosa que en los demás teatros los separa. Ha hecho más: ha puesto al intérprete en la sala y al espectador en la escena. El music-hall ha hecho del espectador el espectáculo. El público canta, el público juega" (*París. Glosario argentino*: 91); se ha roto una frontera y la masa se mira a sí misma. Conservador y crítico de los géneros populares, Gache no percibe en ello una "emancipación", sino la alteración de un orden problemático, que puede habilitar otros desplazamientos, y una clara manifestación del mal gusto. Jacques Rancière define la emancipación como "la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo" (*Espectador emancipado*: 24). Pero la alteración de esa frontera no necesariamente resulta en emancipación política; puede derivar en un reacomodamiento por el cual la cultura pierde su aura y se hace masiva, la cultura deja de ser un lugar imaginario, institucional o sociológico y se vuelve un espacio de actuación y consumo.

Cultura de masas

Creo que la novedad que trae Darío es su convicción de que la cultura se había transformado radicalmente con el nacimiento de la sociedad de masas. Darío articula, junto con Martí, una lengua moderna. Esa lengua le habla a un público anónimo, con diferentes niveles de escolaridad, con diferentes experiencias sociales y culturales. Lo que en *Azul...* es una propuesta, se profundiza en su obra posterior: romper la homogeneidad de la comunidad letrada para infiltrarla con las experiencias de la sociedad de consumo, con los nuevos productos de la industria cultural. Después de él creo que solo Borges fue capaz de ensamblar la cultura letrada con un tipo nuevo de textualidad sin que "nadie se diera cuenta". Darío está atento a lo que se escribe en las revistas de actualidad y trata de aprender de sus procedimientos para renovar la tradición literaria. De ahí la peculiaridad de su empresa: desde la erudición comenzó a escribir para públicos masivos. En verso y en prosa. La vanguardia hizo de esta práctica su definición, su rúbrica. Darío lo había experimentado, antes, con otro tipo de intensidad.

No en vano Ángel Rama, quien le dedicó a Darío (a su literatura pero también a él) probablemente lo mejor de su obra crítica, lo acusó de *kitsch*. Rama lee a Darío como intelectual liberal; por eso, sus apelaciones, incursiones, interlocuciones con la cultura masiva le generan un malestar que califica con el peor adjetivo para la tradición letrada: cursi. Si leemos a Darío, por el contrario, en la encrucijada, como el escritor que se hace cargo de una novedad radical, no podemos sino entender sus textos más allá de una evaluación elitista. Lo *kitsch* se convierte (y hay que traducirlo en) lo masivo alojado en el corazón de la cultura letrada. Una operación que, en Darío, no fue vergonzosa. No solo lo hizo, sino que también creó las condiciones para que sus contemporáneos pudieran leer su obra como la del gran poeta de la lengua y los públicos anónimos, como el gran cronista de su tiempo.

Darío murió en 1916; conoció el manifiesto futurista de Marinetti, al que no tomó muy en serio, aunque le dedicó una nota. No llegó a conocer la vanguardia latinoamericana, que estuvo muy próxima a la fama y al prestigio de Darío como para rechazarlo realmente. Hubo algunas declaraciones estruendosas de

jóvenes vanguardistas contra el modernismo pero, en general, todos ellos aprendieron de Darío. Su obra trajo algo completamente nuevo a la literatura latinoamericana, que era algo que las vanguardias europeas estaban problematizando: la relación con la cultura masiva. Porque hizo dos cosas al mismo tiempo: modernizó la escritura hispanoamericana y lo hizo en función de los nuevos públicos, no solo de sus pares. Por la proximidad temporal de la renovación que hizo Darío, muchos de los vanguardistas terminaron siendo sus discípulos. Él no fue vanguardista, pero habilitó un tipo de cambio estético y cultural particular en América Latina, aquel que estuvo atento a la novedad de las masas, de la técnica, al público y al espectáculo. Darío, desde fines del siglo XIX, advirtió esos cambios, los impulsó.

Ahora bien, ¿qué pensé yo cuando desde este encuentro me propusieron escribir sobre "Darío y las vanguardias"? Pensé en una coincidencia. Una coincidencia temporal que definió ciertos rumbos de la cultura latinoamericana. A fines del siglo XIX, la renovación estético-cultural de Darío fue profunda y no estaba aún desgastada cuando irrumpieron las vanguardias en la escena estético-cultural; pudieron mirarse cara a cara. Darío no habla la lengua de las vanguardias, pero puede comunicarse con ellas, como cuando en una nota aparecida el 8 de febrero de 1915 en el suplemento femenino del *New York Tribune*, donde lo interrogaban sobre las mujeres en el mundo hispano, él contestó en francés. No se trataba solo de las lenguas disponibles (para decir, como solo dijo sobre las americanas, "ce sont prodigés", no se necesitaba mucho), se trataba de cambiar la lengua, cambiarle la lengua al otro, establecer un diálogo que no se basara en lo común. Contestar en otra lengua.

Su lectura, glosa, crítica, del manifiesto futurista de F. T. Marinetti (1908/1909) es una verdadera declaración de principios contra lo nuevo, contra cualquier experiencia radical de la estética, contra un cambio de estatuto del arte. Allí —cambiando la lengua— ataca al corazón de la novedad de la vanguardia: no reconoce su novedad, no reconoce la radicalidad, no reconoce la crítica sino que, por el contrario, le encuentra lazos profundos y clásicos a todos y cada uno de los intentos futuristas de contravenir la tradición. Darío intenta reducir al absurdo todas y cada una de las declaraciones futuristas.

No ahondaré en ellas. Bajo la superficie literal de aquellas declaraciones, autosuficientes, irónicas, paternalistas, simplificadoras, se agitan otros fantasmas. Bajo el tono ligero y perdonavidas con que Darío, de 42 años, trata a Marinetti, de 33, se discuten también otras cosas. Darío fue el escritor, el intelectual, que permitió crear las condiciones, en el cambio del siglo XIX al XX, de una modalidad particular de vanguardia en América Latina. En este sentido, su figura ocupa un lugar anómalo: rechazo literal de la vanguardia pero, al mismo tiempo, introducción de todas las novedades del *fin de siècle* que hicieron posible una renovación radical de la literatura, aunque no en un sentido "vanguardista".

La idea de cultura se redefine en el *fin de siècle* en América Latina con la aparición de las masas. En este contexto, la cultura de masas, al generar una nueva dinámica de producción y consumo, resignifica y politiza la forma en la que la cultura comienza a operar como un abierto campo de inclusiones y exclusiones sociales; es el momento en el que la cultura se hace abiertamente política para todos los ciudadanos. Es la experiencia que Darío vive cuando llega a las primeras ciudades modernas (en 1893 ya conocía Buenos Aires, París, Nueva York y había viajado por América Central y Chile). El proyecto de una ciudadanía disciplinada por la cultura normalizada desde el Estado derivó en usos diferenciados de los instrumentos de alfabetización, que adoptaron sus propios caminos. La cultura de masas, en su inicio, es un espacio abierto, donde las fronteras que separan a los diferentes sectores tienen una relativa porosidad, que genera nuevas formas de intercambios simbólicos y políticos.

En el marco de la producción y el consumo cultural, las masas son el nombre del lugar donde se contactan distintos tipos de superficies. Peter Sloterdijk, en su ensayo sobre las luchas culturales en la sociedad moderna, afirma que cuando la alta cultura se confronta con la baja, "dos heridas abiertas se enfrentan cara a cara [...] cada parte, moviéndose entre la confianza y la desesperación, sospecha que la otra representa lo que le falta" (*El desprecio de las masas*: 65). Quisiera poner esta confrontación en suspenso. No para eliminarla, sino para pensar por fuera de ella, para tratar de entender un proceso en el que la emergencia de nuevas formas de actuación de la cultura diseña sus propias fronteras.

La cultura de masas implica, en primer término, una forma de producción y consumo mediada necesariamente por el mercado. Las masas entonces suponen un tipo de consumo cultural organizado en torno al número, al espectáculo, al gusto, una cultura de exposición en el espacio público a la que puede haber acceso irrestricto aunque mediado por el consumo, creando un espacio de igualdad virtual.

Recordemos que Rubén Darío escribió, entre muchas otras cosas, notas sobre el carnaval, la exposición universal, las corridas de toros, los carteles publicitarios, los restaurantes de Madrid, los circos, entretenimientos como la ciudad en miniatura animada por enanos, las tarjetas postales, las danzas modernas (*cake-walk*), el turismo de fin de semana, la moda femenina y masculina, los paseos de la aristocracia europea, entre muchos otros temas mundanos. Y no solamente tiene esa capacidad de ver lo que pasa en los espectáculos más comunes de la cultura de masas. También lo ve en la literatura. En un artículo de *España contemporánea*, "La novela americana en España", sostiene que el único novelista interesante de América es Eduardo Gutiérrez cuando escribe folletines. Así habla de *Juan Moreira*:

Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gauchesca es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autóctono, en su salvaje fiereza y poeta va el alma de la tierra. (*España contemporánea*: 290-1).

Describe aquí un tipo de escritura que se involucra con el mercado, con los gustos, con las formas de atraer públicos nuevos. En la obra de Darío tenemos la versión no trágica de la herida de Sloterdijk. Tenemos, para decirlo con las palabras del encuentro, la sutura de los mundos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1991). *The Culture Industry. Selected Essays on mass culture*. London/New York: Routledge.
- Bara, O. (2005). "Introduction". *Orages. Littérature et Culture 1760-1830: Boulevard du crime: Le Temps des Spectacles Oculaires* (4), marzo.
- Benjamin, W. (1995). "El circo de Ramón". En *Labalsa de la Medusa* (34), abril. Disponible en: http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1995&idPublicacion=1000484
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale: University Press.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- , (1999). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA/London: MIT Press.
- Darío, R. (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo* (ed., pról. y notas Graciela Montaldo). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , (1984). "Marinetti y el Futurismo". En *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (ed., sel., pról., notas y bibliografía de Nelson Osorio). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- , (s/f.). *España contemporánea*. Madrid: Mundo Latino.
- Gache, R. (1928). *París. Glosario argentino*. Buenos Aires: Babel.
- Gómez de la Serna, R. (1968). *El circo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- , (1998). *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*. London/New York: Verso.
- Nickell, J. (2005). *Secrets of the Sideshows*. Lexington, KY, USA: University Press of Kentucky.
- Mullins, P. R. (2011). *The Archeology of Consumer Culture. The American Experience in Archeological Perspective*. Tallahassee: Fl. University Press of Florida.
- Rama, A. (1985). "Prólogo". En Darío, R. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- , (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sloterdijk, P. (2002). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-Textos.

La figura de Rubén Darío en el homenaje de los vanguardistas nicaragüenses

DIANA MORO

Resumen

José Coronel Urtecho (1906-1994) y Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) fueron representantes longevos del Grupo Nicaragüense de Vanguardia que tuvo su presentación pública en 1927 con la publicación “Oda a Rubén Darío”, de Coronel Urtecho, en *El diario nicaragüense*, de Granada. A poco del triunfo de la insurrección que derrocó la dictadura somocista, se publicó el número especial de *El pez y la serpiente*, en homenaje a los cincuenta años del grupo. En ese número, al tiempo que se vinculan las acciones vanguardistas con la revolución en marcha, se repositona la figura de Rubén Darío. Así, el número 22/23 de la revista constituye un “lugar de la memoria”, según el concepto de Pierre Nora, constituye una “bisagra” entre la historia como “traza, distancia, mediación” y la memoria, “siempre encarnada en grupos vivientes”. Se analizará el contenido y la organización del volumen conmemorativo y se evaluará cómo determinados textos leídos en el momento de la publicación de la revista propician una alianza entre los protagonistas vivientes de la Vanguardia histórica con el Frente Sandinista de Liberación Nacional. Uno de los modos de establecer esa alianza se centra en consolidar la figura de Rubén Darío como uno de los pilares en la configuración de la literatura nicaragüense.

Palabras clave: Rubén Darío - vanguardia - Nicaragua.

La figura de Rubén Darío en el homenaje de los vanguardistas nicaragüenses

José Coronel Urtecho (1906-1994) y Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) fueron representantes longevos del Grupo Nicaragüense de Vanguardia que, como se sabe, tuvo su presentación pública en 1927 con la publicación de “Oda a Rubén Darío”, de Coronel Urtecho, en *El diario nicaragüense*, de Granada.¹ El protagonismo de estos poetas condensa, en gran medida, la acción intelectual y literaria, en Nicaragua, respecto de la reposición de Rubén Darío, no solo en el canon poético nacional, sino en tanto figura aglutinante, entre las diferentes tendencias estético-literarias y, también, políticas. Esta presentación se centrará en la publicación del número especial de *El pez y la serpiente*, en homenaje a los cincuenta años del Grupo de Vanguardia. Según se lee en el colofón de la revista: “Este número extraordinario de *El pez y la serpiente* n° 22/23 comenzó a ser editado a mitad del año 1978 pero la guerra de liberación y la caída del tirano interrumpió el trabajo editorial que fue reanudado en septiembre de 1979 en una Nicaragua Libre”.

Tanto en el contenido de la publicación como en su disposición, puede leerse un afán de vincular las acciones vanguardistas con la revolución en marcha y, al mismo tiempo, se reposiciona la figura de Rubén Darío. Desde esta lectura, ese número homenaje constituye un “lugar de la memoria”, según el concepto de Pierre Nora, una “bisagra” entre la historia como “traza, distancia, mediación” y la memoria, “siempre encarnada en grupos vivientes”.

Estudios diversos (Jorge Eduardo Arellano, Nicasio Urbina, entre otros) han caracterizado al movimiento nicaragüense de vanguardia.² Interesa retomar aquí la preocupación por lo nacional. En su accionar respecto a la construcción de un discurso nacional, los integrantes del movimiento se propusieron indagar en el folclore e incorporar a la poesía los motivos simples a

¹ El poema se publicó en la edición del día 29 de mayo de 1927, según Jorge Eduardo Arellano (1991: 12).

² Respecto de la caracterización del movimiento, resultan un gran aporte el artículo de Jorge Eduardo Arellano, “El movimiento nicaragüense de vanguardia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, y también, del mismo autor, *Entre tradición y modernidad: el movimiento nicaragüense de vanguardia* (1992); *El siglo de la poesía en Nicaragua* (2005) y *El movimiento de vanguardia de Nicaragua* (2002).

efectos de oponerlos a lo que ellos consideraban artificialidad. En el terreno poético, el paradigma de esa propuesta se percibe en *Canciones de pájaro y señora*, de 1929-1931 y *Poemas nicaraquíenses*, de 1930-1933, de Pablo Antonio Cuadra.³ Nicasio Urbina (2002) lee en esa obra temprana la valoración de la cultura popular, "que el verdadero perfil de la Patria hay que buscarlo en sus gentes y en sus tradiciones, en sus cantos ancestrales, en su flora y su fauna". Según Arellano, estos jóvenes, que se definían "católicos en religión, escolásticos y maritanianos en filosofía,⁴ antipartidarios y conservadores en política [...], planteaban un cambio político y social sustentado en una dictadura sana, apoyada por intelectuales, campesinos y artesanos" (1991: 14). Esa preocupación por lo nacional los lleva a confrontar con la intervención del Cuerpo de Marina estadounidense en el país y a reivindicar la resistencia de Sandino en Las Segovias. Sin embargo, adherían a un "nacionalismo de inspiración maurraciana" (16);⁵ en consecuencia, vieron con expectativas positivas el poder ascendente que prometía el que en ese entonces era un joven militar, Anastasio Somoza García, de modo que apoyaron su candidatura, luego del retiro de "los marines" y del asesinato de Augusto César Sandino.

En el período comprendido entre 1934 y 1979, que coincide con el gobierno de la familia Somoza en Nicaragua, José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, cada uno desde perspectivas políticas e ideológicas diferentes, mantuvieron una actividad intelectual intensa. Coronel participó del gobierno somocista como funcionario, aspecto que fue objeto de reflexiones en su obra ensayística y autobiográfica.⁶ Pablo Antonio Cuadra dirigió el suplemento literario del diario *La Prensa* por largos años y, jun-

³ Cf. P. A. Cuadra, *Poesía selecta*. Biblioteca Ayacucho, y, en particular, el Prólogo elaborado por Jorge Eduardo Arellano.

⁴ Jacques Maritain, filósofo católico francés, escribe y publica sus primeros libros en los años veinte.

⁵ La expresión remite al pensamiento del francés Charles Maurras (1868-1952), defensor de la monarquía, del Antiguo Régimen y de la jerarquía eclesiástica católica, enemigo de la República, en el contexto de la Tercera República francesa.

⁶ Leonel Delgado realiza un estudio de la obra autobiográfica de Coronel Urtecho que permite sopesar, entre otros aspectos, la preocupación por lo nacional y las concepciones desde las cuales las pensaban.

to con otros intelectuales, mantuvo la edición de *El pez y la Serpiente*, cuyo primer número apareció en 1961.⁷

En un texto de 1958, ya Cuadra pretendía vincular, un poco a ultranza, como apelando a la magia, la figura de Darío con la renovación poética en Nicaragua:

En nuestra patria las palabras estaban ya escupidas en el pavimento de la vulgaridad cuando Rubén Darío volvió —inmenso y desconocido como un dios extranjero— a entregar su muerte a Nicaragua. Nadie podrá nunca saber en qué misteriosa medida está vinculada esa muerte de Rubén en nuestra tierra con la resurrección poética de esta misma tierra por obra de la nueva poesía vernácula. (Cuadra, 1958: 148-149).

En la edición virtual de *El pez y la serpiente* (2001), Cuadra firma la presentación en la cual explica el significado del nombre de la revista y para ello recurre con naturalidad a una definición dariana: “‘El pez y la serpiente’ significan, en primer lugar, la dualidad de este país de lagos y volcanes y la ‘armonía áspera’ de la que habló Rubén Darío”.

Estas breves referencias a la presencia de Darío en el discurso de lo nacional demuestran que esa relación no constituía una novedad en 1979, sino que el número homenaje de *El Pez y la Serpiente* redobla la apuesta porque consolidaba la figura de Rubén Darío al tiempo que establecía una cercanía entre vanguardia y revolución.

El primer artículo del número especial 22/23 de *El pez y la serpiente* es un capítulo de la tesis universitaria que Ernesto Cardenal escribió en 1948, en México, un estudio titulado “Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense”. A través de ese texto, Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, como artífices del número conmemorativo, recuperan la figura de Darío. Cardenal, en ese capítulo, elabora una lectura interpretativa de la “Oda a Rubén Darío”, de Coronel; dice:

Mediante la burla, Coronel quería en esa oda despojar a Rubén de sus anacrónicas vestiduras, su apollillado disfraz de príncipe con que se presentaba en las grandes

⁷ Los últimos números se encuentran en edición en línea, desde el 40, marzo/abril de 2001 al 51, invierno 2003.

paradas militares [...] La oda es una defensa de ese otro Rubén íntimo, sin artificios. (*El pez y la serpiente*: 10).

Como puede leerse en la cita, Cardenal entiende que se trata de una recuperación, de "una defensa" a través de la burla a lo que consideraban un ropaje, en oposición a lo verdadero y profundo. Así lo expresa el mismo autor, en otro fragmento: "En busca de lo humano en Darío, arremetió con todo irrespeto contra él, para arrancarle la verdad al Maestro" (*El pez y la serpiente*, 22/23:11). La perspectiva de Cardenal, en el momento en que escribe esa tesis, estaba teñida ya de la apropiación somocista de Darío;⁸ por lo tanto, esa ubicación del poeta en las "grandes paradas militares" como uno de los blancos de la beligerancia vanguardista podría leerse como un anacronismo que, sin embargo, contribuye a la reposición de Darío que tanto Coronel como Cuadra realizan desde antes de 1978.⁹

La "Oda a Rubén Darío" de Coronel inaugura el primer apartado del volumen¹⁰ homenaje de la revista y, en esa posición, se vincula rápidamente con el texto de Cardenal que, al haberse incluido en el comienzo —porque, según se aclara, reviste la importancia de ser el primer estudio académico sobre el grupo—, allana el camino para exponer el vínculo amigable de los exvanguardistas en relación a Darío. En el conjunto de la compilación, la referencia a Darío es bien escasa. La mención a su figura y a los símbolos típicos del modernismo aparece, en la "Oda..." de Coronel, que es la más iconoclasta y conocida; en el "Preludio a Managua en B Flat",

⁸ En 1941, el gobierno de Somoza García realizó un apoteótico homenaje a Darío para conmemorar los veinticinco años de su muerte; con esa acción convirtió las conmemoraciones, que hasta entonces habían sido provincianas, en cuestión de Estado. Cf. M. Ayerdis García, "La fiesta nacional dariana de 1941 o la canonización de la cultura oficial".

⁹ Jorge Eduardo Arellano en el "Prólogo" a *Poesía selecta* de Pablo Antonio Cuadra celebra la recuperación de Darío por los vanguardistas: "con el tiempo los principales exvanguardistas comprendieron esa superficial perspectiva juvenil y recuperaron a Darío como nicaragüense" y cita un fragmento de "Un nicaragüense llamado Rubén Darío", de Cuadra: "voz de nuestra geografía y palabra de nuestra historia, verbo ecuménico e inaugurador de la literatura nacional". Ese texto de Cuadra es de 1967 y corresponde al volumen *El nicaragüense*.

¹⁰ El volumen conmemorativo organiza los textos en once apartados: "Manifiestos, presentaciones y propósitos", "Artículos", "Encuestas y polémicas", "Canciones en busca de una guitarra", "Contra el espíritu burgués", "Contra la intervención y el imperialismo", "Poesía de protesta", "Poesía lúdica y experimental", "Descubrimiento de la narrativa", "Del 'yo', del amor y otros temas", "Poemas caligráficos".

de José Román; en el poema "Los cisnes", de Joaquín Pasos; en la serie también denominada "Los cisnes", de Octavio Rocha y en "Sonsoneto N° 2 – Leda de Herrera", de Pablo Antonio Cuadra. Sin embargo, esos poemas no asumen una perspectiva distanciada, ni satírica respecto de Darío. Por ejemplo, Octavio Rocha, además de caracterizar al "cisne burgués" como "Bajo y obeso / obeso y bajo" (108), cuando habla de la poesía se distancia del romanticismo: "El cisne romántico" "Usa una rosa en el pico / y se pinta las ojeras" y al establecer una crítica al "Cisne poeta" dice "y ama a Rubén". Podría leerse no como una crítica a Darío, sino a aquellos que se dicen poetas porque "lo aman", o sea, los epígonos. Estos textos vendrían a justificar el argumento de Cardenal acerca de que "la lucha no era contra Darío, sino contra los falsificadores de Darío" y que los vanguardistas "fueron [...] los verdaderos continuadores de su obra" (13-14). Por su parte, Pablo Antonio Cuadra recurre al soneto de Fernando de Herrera y, aunque pretende parodiar esa tipología poética (lo titula "Sonsoneto"), mantiene los catorce versos, el endecasílabo, la rima consonante, la cadencia y el ritmo del soneto del poeta del siglo de oro; la única modificación consiste en unir los dos últimos tercetos. Pareciera también que recupera el gesto de la poesía satírica, propia del barroco español, al transformar un soneto de amor desproporcionado en una sátira social. En ese poema de Pablo Antonio Cuadra, el yo lírico irónicamente desea transformarse en un burgués, para ello toma el primer verso y el último del poema de Herrera: "Si transformar pudiese mi figura":

como Júpiter fácilmente hacía
no del dariano cisne tomaría
su blanca interrogante arquitectura;
de un obeso burgués la envergadura
idealizado en cerdo fingiría [...]
Por eso en metamorfosis burguesa
convierto en cheque este soneto airado
y pago precio a su mayor tesoro. (110).¹¹

¹¹ El soneto de Fernando de Herrera: "Si transformar pudiese mi figura / como el Ideo Júpiter solía, / en blanco cisne vuelto ya sería, / mirando de mi Leda la luz pura, // y sin algún temor de muerte oscura / en honra suya el canto ensalzaría, / su frente y bellos ojos tocaría, / ensandeciendo, ufano, en tal ventura. // Mas en luciente pluvia convertido / perdería el electro la fineza, / si el velo esparce, suelto en rayos de oro; // pero siendo en la falda recogido, / y junto al esplendor de la belleza, / tendría el precio del mayor tesoro."

Así, el efecto de lectura de la compilación de los textos vanguardistas —publicada cuando ya había triunfado la insurrección contra la dictadura de Somoza— ubica también a Darío en el lugar del homenaje. El poema de Cuadra opone el cisne dariano al obeso burgués y, al ser leído en el período revolucionario, adquiere una significación anticapitalista. Además, las expresiones contrarias a la intervención estadounidense —que, en el momento de la escritura, formaba parte del presente—, a fines de la década de 1970 se leen como proclamas antiimperialistas, en sintonía con el movimiento insurreccional y con su vanguardia política, es decir, los grupos revolucionarios que, al derrotar a la dictadura, asumían el gobierno de Nicaragua. Esos textos vanguardistas resultan funcionales a la apropiación de Darío que hicieron los intelectuales vinculados al sandinismo y el texto de Cardenal, aunque haya sido escrito en 1948, constituye todo un indicio en ese sentido, pues, como se sabe, fue un funcionario relevante en el gobierno revolucionario. A su vez, a través de ese texto, los exvanguardistas limpian su pasado respecto al apoyo que supieron brindar, en los inicios, al gobierno de Somoza. Al final del artículo, Cardenal dice elípticamente: “Más tarde, las tendencias nacionalistas llevaron a la Vanguardia a la lucha política; pero la tiranía acalló sus voces” (*El pez y la serpiente*, 22/23: 17). Es preciso recordar, sin embargo, que en 1934, desde el diario *La reacción*, Coronel expresaba la necesidad de un líder fuerte que guiara los destinos del país y Pablo Antonio Cuadra también sugería, a través del personaje de su obra de teatro *Por los caminos van los campesinos* (estrenada en 1937), la idea de un “Jefe permanente de Nicaragua” (Ayerdis, 2009: 5-6). Coronel Urtecho, por su parte, colaboró con el régimen, incluso fue nombrado subsecretario de Instrucción Pública, en 1938.

Además del interés expuesto hasta aquí de reacuñar la figura de Darío como símbolo nacional, el grupo viviente recupera la memoria desde el presente revolucionario (para lo cual viene bien distanciarse del somocismo) y pone a disposición de ese momento algunos de sus planteos juveniles: la preocupación por lo nacional, la idea misma de ruptura, quiebre y revolución, y la producción poética de temática antiimperialista producida en cercanía de la intervención del Cuerpo de Marina de Estados Unidos en Nicaragua y de la lucha de Sandino.

Las preocupaciones vanguardistas de construir lo nacional expresadas en sus proclamas y materializadas en poemas y canciones constituyen un plafón cultural de relevancia para la nueva perspectiva política que se abría en Nicaragua, luego de la destitución del último Somoza. En el artículo "Dos perspectivas", publicado en el número conmemorativo se lee:

Una: nacionalizar. Dos: hacer un empuje de reacción contra las roídas rutas del siglo XIX. Mostrar una literatura nueva (ya mundial) [...] No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indoespañol. Conservar nuestra tradición, nuestras costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días. (*El pez y la serpiente*, 22/23: 27).

Una línea probable de entender lo nacional consiste en la oposición entre lo vernáculo y lo extranjero como sinónimo de intervención. Por ejemplo, en el texto, "Una firma mía en 'La Prensa'. Una nota polémica de Pablo Antonio Cuadra", fechada en 1932 (78), el autor rompe lanzas contra conservadores y liberales y, en el último párrafo, señala: "No es solo una intervención armada la que avergüenza a Nicaragua. Es el coloniaje espiritual de la civilización yanca la que debería alarmar a las juventudes y a los intelectuales" (78). A continuación, aparece un artículo de Cuadra escrito en el presente de la publicación, es decir, en 1978, sobre la poesía para ser cantada producida por ellos:

Hablo del ritmo interno, propio de nuestro pueblo, relegado a las zonas rurales y al campo y protesto por la invasión arrasadora, entonces ya fuertísima de los ritmos extranjeros (en una nota debe haber caído bastante mal a la Policía de los Marineros digo: 'esto es uno de los tantos males que nos ha traído esta odiosa intervención extranjera') y pido que rompamos a todo trance nuestro silencio, que reanudemos el canto propio. (*El Pez y la serpiente*, 22/23: 84).

Las nociones de ruptura, quiebre y revolución aparecen de manera persistente y, si bien se refieren a la poesía, al tratarse de manifiestos y proclamas, el discurso está construido con vocablos pertenecientes a la esfera política y también algunas veces recu-

rran al léxico bélico. A modo de ejemplo, en "Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense", cito:

Desconocemos la palabra imposible; queremos hacer uso de todos los medios, hasta de la dinamita y del fusil literario para emprender nuestra revolución incruenta, que es más noble, más gloriosa que las sangrientas revoluciones partidarias, más útil que los obesos horizontes comercialistas. (25-26).

Los vanguardistas habían producido múltiples poesías, canciones, caligramas, poemas-afiches con temática antiimperialista, que cobran actualidad en el momento de la reedición en 1978/1979. Entre esos textos, por ejemplo, "Intervención (poema-afiche)", de Pablo Antonio Cuadra:

Ya viene el yanqui patón
Y la gringa pelo e' miel.
Al yanqui decile:
go jón
y a la gringuita:
veri güel. (115).

Con motivos similares, aparecen títulos como "Desocupación pronta, y si es necesario violenta" y "Canción de proveeduría", de Joaquín Pasos; "Poema del momento extranjero en la selva", también de Pablo Antonio Cuadra; "Preludio a Managua en b flat" de José Román, entre otros.

Con este breve desarrollo, se puede conjeturar que al menos uno de los sistemas literarios nicaragüenses, sin dudas canónico, se asienta en dos pilares fundamentales: la figura y la obra de Rubén Darío y la acción de los vanguardistas no solo en los años treinta, sino durante gran parte del siglo XX. Ello en consonancia con la producción del discurso revolucionario y antiimperialista, que marcó la década revolucionaria.

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. E. (1991). "Prólogo". En Cuadra, P. A. *Poesía Selecta* (pp. 9-48). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- , (1989). "El movimiento nicaragüense de vanguardia". *Cuadernos Hispanoamericanos* (468), 7-44.
- , (1992). *Entre tradición y modernidad: el movimiento nicaragüense de vanguardia*. San José: Libro Libre.
- Ayerdis García, M. (2005). "La fiesta nacional dariana de 1941 o la canonización de la cultura oficial". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 10, enero-junio.
- Ayerdis García, M. (2009). "Espacios simbólicos, iniciativas culturales y proyecto político durante la década de los cuarenta en Nicaragua: las revistas *Nuevos horizontes* y *Cuaderno del Taller San Lucas*". *Ihnca/Universidad Nacional de Costa Rica*, pp. 1-25.
- Cardenal, E. (1978/1979). "El grupo de Vanguardia". *El pez y la serpiente*, 22/23, 9-17.
- Cuadra, P. A. (1958). "Los poetas en la Torre (memoria del movimiento de vanguardia)". En *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- , (1987). *El nicaragüense*. Managua: Hispamer.
- Delgado Aburto, L. (2011). "Resistencia de la memoria: (Pos) Vanguardia, dictadura y restitución afiliativa en José Coronel Urtecho". *Estudios*, 19 (38), 73-94.
- El pez y la serpiente* (1978/1979), 21/22. 50 Aniversario del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Solís, P. X. (2002). *El movimiento de vanguardia de Nicaragua*. Colombia: Fundación Vida.
- Urbina, N. (1991). "Palabras del silencio hablado: Introducción a la poesía nicaragüense". *Revista Iberoamericana*, 57 (57), 891-914.
- Valle-Castillo, J. (ed.) (1993). *Poetas modernistas de Nicaragua* (intr., sel. y notas Julio Valle-Castillo). Managua: Editorial Nueva Nicaragua.

Por un Rubén Darío en pijama (acerca de cómo José Coronel Urtecho usa la poesía modernista norteamericana en 1927)

SERGIO RAIMONDI

Resumen

El presente trabajo propone leer la “Oda a Rubén Darío” (1927), de José Coronel Urtecho, uno de los escritos fundacionales del Movimiento de Vanguardia nicaragüense, como el despliegue de una operación tendenciosa basada en una aproximación a la obra dariana desde los caracteres mayores de la “New poetry” norteamericana que, al mismo tiempo, sienta las bases para lo que será un desplazamiento de la centralidad de la tradición simbolista francesa mediante un programa de difusión de la poesía modernista norteamericana que tendrá en la traducción una práctica decisiva.

Palabras clave: Rubén Darío - poesía modernista norteamericana - José Coronel Urtecho.

1.

En “Nota sobre la otra vanguardia” (1979), artículo de José Emilio Pacheco destinado a poner en evidencia cómo la denominada “New poetry” norteamericana, contemporánea de las vanguardias europeas, permitió el surgimiento de otra tradición de vanguardia en la poesía latinoamericana, hay un malentendido: no consiste este en reconocer la labor seminal que, con respecto a aquella poesía, se dio en México durante la década del veinte a partir del trabajo de Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo, sino en el hecho de dar por descontado, o por suficientemente conocido, el rol de José Coronel Urtecho como “gran difusor de los poetas norteamericanos en Hispanoamérica” (Pacheco, 1979: 333). Con la voluntad de pasar de esa frase declarativa a una serie de explicativas, es decir, de indagar en todo caso en qué consistió esa tarea que llevó adelante Coronel Urtecho durante décadas, con qué lecturas, según qué intereses y según qué estrategias, pretendo volver a considerar la ya varias veces considerada “Oda a Rubén Darío”, publicada en *El Diario Nicaragüense* el 29 de mayo de 1927 y fechada en San Francisco, California, un año antes.

La lectura que Urtecho hace de la obra de Darío es evidentemente no solo polémica sino también fragmentaria y, por supuesto, interesada más en el delineamiento de una poética propia que en la indagación crítica de su objeto. “Burlé tu león de cemento al cabo”, el primer verso afirmativo y en sí mismo burlón de la “Oda”, señala un hecho definitivo: la figura ya institucionalizada de Rubén Darío constituía un peso. La estrategia destinada a diluir el peso de una obra devenida monumento (el verso referencia la tumba de Darío en la catedral de León) se sostendrá en el ejercicio de leer la poesía de Darío por fuera de sus propios términos, incluyendo las tradiciones literarias mayores con las que esa poesía había configurado sus condiciones de lectura. La hipótesis del presente trabajo es que Urtecho encuentra en la “New poetry”, que había empezado a leer casi sincrónicamente a su emergencia en los Estados Unidos, la base desde la cual ejercer esa lectura tendenciosa y disonante capaz de actuar como alternativa al peso institucional que la obra y la figura de Darío habían adquirido no solo en la escena literaria nicaragüense sino también en la continental.

La rúbrica de fecha y lugar de escritura que exhibe el poema en su primera publicación ("San Francisco, California, 1926") articula el poema con la instancia biográfica de la estancia de poco más de dos años de Coronel Urtecho en aquella ciudad en la cual, según planteó en detalle en otras instancias narrativas, adquirió contacto con esa poesía norteamericana emergente. Pero ese vínculo ya forma parte de la intervención general en la que se produce la publicación de la "Oda..." con su inmediata polémica, dado que, apenas unos meses después publicó también, en el mismo periódico, sus primeras traducciones de Carl Sandburg, las cuales dieron lugar a una segunda polémica a la que contribuyó con dos escritos titulados "Los poetas yanquis". Son dos instancias mayores, entonces, las que conviene relevar para pensar la intervención de Urtecho en relación a la "Oda...": por un lado, el poema aparece en simultaneidad con sus primeras traducciones de poesía norteamericana contemporánea; por otro, Urtecho se presenta en el campo literario nicaragüense mediante una instancia triple (de poeta, de crítico, de traductor) que irá a configurar en buena medida sus intervenciones durante el resto de su vida, lo cual amerita al menos reconocer como advertencia esa posible valencia triple que pueda presentar cada uno de sus aportes, ya sean poemas, críticas o traducciones.

De ahí que haya que tener en cuenta la posibilidad de leer la "Oda a Rubén Darío" como la primera emergencia de una extensa operación en la escena literaria nicaragüense destinada a generar un desplazamiento radical en relación al entendimiento de la poesía moderna: la de disputar la centralidad de la tradición poética simbolista, apartando así la biblioteca francesa, para reponer una biblioteca anglosajona y, más particularmente, la modernista norteamericana, en un sitio de privilegio.

Porque si bien el Movimiento de Vanguardia, como se sabe, tuvo como una de sus acciones mayores la de la actualización de las lecturas de la poesía contemporánea, tanto de la francesa como de la norteamericana (Arellano, 1989: 24-28), es la relación con esta última la que se terminará de constituir como la privilegiada a partir de un programa consciente, constante y extenso de traducciones de esa poesía que será llevado a cabo en gran medida por Coronel Urtecho a lo largo de varias décadas y cuyos hitos mayores serán, además de los adelantos publicados en

revistas como *Cuadernos del Taller San Lucas* primero y *El pez y la serpiente* después, el *Panorama y antología de poesía norteamericana* de 1949 y la *Antología de poesía norteamericana* publicada por Aguilar en Madrid en 1963, con la coautoría de Ernesto Cardenal. Ese programa de traducciones ya está previsto en la "Oda..." como una de sus consecuencias necesarias.

2.

El movimiento primero de la "Oda..." es el de una confrontación binaria de poéticas: "Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas, / i no de perlas". No es curioso que esa misma voluntad binaria trame la tendencia crítica que proyecta Urtecho en sus dos artículos sobre "Los poetas yanquis", publicados también en 1927, con relación al nuevo reordenamiento de la historia de la poesía norteamericana que se estaba produciendo por aquel entonces vinculado a la emergencia de la "New poetry". El despliegue argumentativo de esa perspectiva se da de modo exhaustivo en la larga introducción a *Panorama y antología de la poesía norteamericana* (1949), un texto fundamental para distinguir sus intereses y estrategias con respecto a la cuestión.

Urtecho propone allí una historia de la poesía norteamericana a partir de lo que entiende son las dos grandes obras elaboradas en la segunda mitad del siglo XIX: la de Edgar Allan Poe y la de Walt Whitman. Esas dos obras son sopesadas a partir de cualidades radicalmente dispares: "Edgar Allan Poe y Walt Whitman parecen polarizarse en los dos extremos opuestos del genio poético" (Coronel Urtecho, 1949: 40). Poe es la poesía de música encantatoria concebida como expresión de la fantasía, cuyo material proviene del orbe onírico; Whitman, involucrado con las hablas populares, propone una poesía que da cuenta de las multitudes y los paisajes de Norteamérica. Si la tendencia de Poe es "romántica" ("romanticismo no es en esencia otra cosa que la transmutación de la vida en romance, en ensueño y en ficción imaginativa, es decir, la purificación poética de un mundo percibido como impuro", p. 42), la de Whitman será entonces "realista" ("una irresistible invitación a no abandonar completamente la realidad objetiva por el hechizo de la forma abstracta, ni por el misterio del sueño", p. 55).

El antagonismo que Urtecho organiza en la introducción a *Panorama...* en 1949 (con referencias a sus lecturas de las antologías y obras críticas de Louis Untermeyer y Amy Lowell, entre otros) puede ser pensado cronológicamente como continuidad de la "Oda...", pero también como su punto de partida. Es decir, habría que verificar si Urtecho no distingue en la operación binaria crítica que se está dando en relación a la historia de la poesía norteamericana un tipo de confrontación apropiada para, ya con un valor de uso local, ofrecer una alternativa a la hegemonía dariana. ¿Hay referencias a Darío en la introducción a *Panorama y antología de la poesía norteamericana*? Hay; y le alcanzan efectivamente para ubicar a su "paisano inevitable" en uno de los dos polos radicalmente delimitados. Mientras da cuenta de la poética "onírica" de Poe (Coronel Urtecho, 1949: 44), señala el magisterio que este tuvo no solo en el simbolismo francés sino también en el "modernismo hispanoamericano", y menciona entonces la admiración que el propio Darío sentía por "el celeste Edgardo", añadiendo una referencia al fragmento XII de su poema "Divina Psiquis", si bien podría haber ejemplificado además con la elección de Edgar Allan Poe como uno de los primeros de sus "raros".

Aunque no es difícil advertir en *Panorama...* la predilección del traductor por el otro polo de ese esquema binario, las crónicas de trama más personal de *Rápido tránsito*, cuya primera edición es de 1953 (apenas cuatro años después de *Panorama y antología...*) no dejan dudas sobre su posicionamiento. Ya en el primer capítulo de ese libro, destinado a dar cuenta de los viajeros norteamericanos que, durante los siglos XIX y XX, pasaron por el Río San Juan en proximidad de su hacienda, nos cuenta, al modo de un aparente detalle anecdótico, que en su biblioteca, encima de "un estante lleno de libros norteamericanos", tenía una reproducción del famoso retrato de Whitman por Thomas Eakins, "recortada por mí de la revista *Life* y que estaba clavada con cuatro tachuelas en la pared de tablas" (Coronel Urtecho, 1959: 8).

Y el capítulo de ese libro destinado exclusivamente a dar cuenta del impacto que la "nueva poesía norteamericana" tuvo en su vida durante su breve estancia en San Francisco se inicia justamente con ese planteo binario y una declaración explícita de su opción: "Casi puedo decir que aprendí a leer inglés leyendo a Poe y Whitman. Aunque dudaba a ratos y aunque secretamen-

te a veces prefería a Poe, mis preferencias declaradas eran por Whitman" (Coronel Urtecho, 1959: 25). Esa confesión inicial va a dar lugar a una lectura demorada de la poesía de Walt Whitman, reconocida en su tendencia realista, amplia en motivos y temas, y sostenida primariamente desde la predilección por la dicción de las hablas. Es evidente que Urtecho ve la poesía de Whitman, y no la de Poe, como la obra fundamental a partir de la cual se ha desarrollado esa "nueva poesía" cuyas traducciones empieza a publicar simultáneamente a la "Oda...".

Urtecho no retorna entonces a Nicaragua solo con sus primeras traducciones al español de poemas de Sandburg; vuelve también con algunas de las categorías críticas que esa poesía estaba generando con respecto a su propia tradición nacional: retorna con un antagonismo de poéticas, personalizadas en las figuras de Poe y de Whitman, que le servirán en su esquema dual para efectuar así la operación de cuestionamiento de la poética dariana. El retrato de Walt Whitman, clavado con cuatro tachuelas sobre el estante de libros norteamericanos en su biblioteca del río San Juan (donde a mediados de los 50 un visitante podía extraer entre los volúmenes el *Four Quartets*, de T. S. Eliot) es un testimonio de la persistencia no solo de su propia elección, sino de la elección de una operatoria crítica.

3.

La proyección del antagonismo Poe / Whitman hacia la obra de Darío permite entender cómo la percepción de su poesía se constituyó desde la radicalización de los rasgos primarios del modelo esbozado a partir de la poesía de Edgar Allan Poe. Por el contrario, en el otro polo de la interlocución aparecerán prioritariamente los rasgos mayores de la nueva poesía norteamericana: el habla como materia prima, el cuestionamiento de la poesía entendida en relación primaria al dominio musical, la detección de lo cotidiano como nuevo ámbito de lo poético, la apelación a una imagen más "realista" que "simbólica", la exigencia de temas locales y la aspiración a una temporalidad sincrónica.

A favor de la potencia de sentido que la operación de Coronel Urtecho, con base en este poema, pueda tener para las derivas de

la poesía nicaragüense posterior (e inclusive de la poesía latinoamericana a partir de la década del 50), no conviene desmerecer la escena primera con la que Urtecho organiza la "Oda...": se trata de una conversación. Hay en el poema un término fundamental y escandaloso (en tanto admite una horizontalidad entonces inverosímil) que concentra esa instancia: "Hablamos". "Te dije", "Tú dijiste", "Hablamos"; hasta el ángel de la guarda de Rubén "dice". Es desde una poesía que afirma un decir diario como su materia prima que comienza el cuestionamiento de la poética de Darío. La poesía sostenida desde una nueva verosimilitud más próxima al habla viene a denunciar, por un lado, un límite para la poesía escrita con una dicción ya naturalizada como "poética": ya no "perlas", en todo caso "lágrimas"; ya no "traje de emperador", en todo caso "pijama". Por otro lado, la negativa a una poética sostenida por un registro más "literario" implica señalar también el agotamiento de la mitología clásica como repertorio de imágenes y figuras. Ubicada entre paréntesis, como si se tratase de una interlocución apropiada para un tema delicado, que se hace en voz baja: "(Por fin te dije: 'Maestro, quisiera / ver el fauno'. / Mas tú: 'Vete a un convento')". La respuesta que da el Darío del poema confirma las bondades de toda la operación: se trata de desplazar a Darío no de su propio léxico, tampoco solo de sus figuras, sino directamente de su poética. Este Darío ya no canta; ni siquiera escribe. Al contrario, se lo conmina a "hablar" en verso. Es decir, Urtecho logra, con la aproximación que el verso de la "Oda..." hace a la dicción del habla, que Darío aparezca en su poema como un poeta conversacional.

La preferencia por un registro de la poesía con resonancias del habla se enfatiza con la detección del ámbito de lo cotidiano como nuevo repertorio destacado de motivos. La misma escena inicial de la conversación se da, en su horizontalidad, en un ámbito ordinario: "Por primera vez comimos naranjas", verso que arma su antagonismo con "tus frutas de cera" en la tensión doble de dos retóricas, la de la dicción diaria y la de la dicción poética, pero también desde la apuesta por una limitación del uso de figuras consagradas. El énfasis en la necesidad de un entendimiento menos "poético" del mundo alcanza su radicalidad en la cita al interrogante del poema de Darío "El poeta pregunta por Stella". Se trata de una escena en la que el interlocutor sorprende a Darío

ensimismado consigo mismo y respondiéndose: "Stella... / llegó por fin después de la parada". La referencia a un poema de evidentes vínculos con la poética de Poe, al que el propio Darío alude inclusive en su texto sobre el poeta en *Los raros* (antecediendo con la mención a su propia Stella el listado de las amadas muertas del poeta norteamericano), constituye un argumento más en la extensión del esquema crítico binario. La pregunta por "el vuelo del alma de Stella" debía admitir al final una respuesta mundana: Stella se demoró a causa de una interrupción de tránsito propia de una urbe; se cruzó con un desfile. La contundencia del planteo está inscrita además en el matiz lingüístico y, por tanto, cultural que ofrece el léxico del poema, con esa "parada" que, versión del norteamericano "parade", testimonia menos la escritura californiana del poema que la otra lengua poética desde la que la operación está siendo tramada.

Ese reconocimiento del "habla" como material (presente una y otra vez en los comentarios de Urtecho sobre la poesía de Whitman y de los nuevos poetas modernistas) actúa además en detrimento de una poesía entendida como práctica vinculada al dominio de lo musical. De hecho, la "Oda..." hace que el ángel de la guarda de Rubén haga una cita equívoca de la famosa declaración final del "Art poétique" de Verlaine, cuyo verso inicial ha funcionado como consigna mayor de la aproximación del verso a la música. Ya no habrá más —así la define la "Oda..."— la "música suntuosa" de Darío. El poema adjudica a los propios imitadores de Darío ("el Ladrón de tus corbatas") la responsabilidad de este final: "el cual me ha roto tus ritmos / a puñetazos en las orejas", pero la atención ha de verificarse en el hecho de que el poema no permita entrever que esa "música suntuosa" será reemplazada por una música nueva. Por el contrario, frente a la constatación de que los "ritmos" han sido rotos, el sentido que aloja la "Oda..." es el de la emergencia de un tiempo de ruido, no exactamente (aunque también) desde una apuesta a favor de la experimentación con el verso libre sino, además, desde la consideración del carácter propiciatorio de la disonancia. Esa admisión está presente en las sugerencias de acompañamiento para las tres partes de la "Oda...": "de papel de lija"; "de tambores"; "con pito". Estos instrumentos estridentes, que adquieren su resonancia en relación de oposición al "clavicordio", son además instrumentos populares

que provienen inclusive, en algunos casos, del mundo del trabajo. La "Oda..." no solo los presenta nominalmente, sino que, mediante versos detenidos en su punto final ("Burlé tu león de cemento al cabo"; "Soy el asesino de tus retratos"; "Por vez primera comimos naranjas"), con puntuaciones bruscas a mitad de verso ("i no de perlas. Te amo.") o suspendidos con una preposición o inclusive con la partición de términos propia de la prosa ("que se comieron los ratones en / mil novecientos veinte y cin-"), los vuelve modelos de un verso que deja abierta la sospecha ante las posibilidades de lo disonante para una poesía del presente.

¿Por qué aquella demanda caústica del interlocutor por ver el fauno? Porque la poesía empieza a ser concebida desde esa voluntad por un registro "realista" que Urtecho detecta ya en la poesía de Whitman. Ese "Maestro, quisiera / ver el fauno" señala entonces el requisito de una poesía que pueda funcionar con las cualidades propias de una aproximación periodística. De ahí que, en un solo sintagma, la "Oda..." yuxtaponga estratégicamente el habla como modelo con una alusión a la tecnología de la fotografía: "tú comprendes por qué te hablo / como una máquina fotográfica". Las crónicas de *Rápido tránsito...* permiten detectar cómo sus lecturas de, por ejemplo, Vachel Lindsay y Carl Sandburg abrevan de ese paradigma: con respecto al primero, escribe, "reproducía con cinematográfica viveza el multitudinario panorama de la vida norteamericana" (Coronel Urtecho, 1959: 69). Y a Sandburg lo define, directamente, como "el fotógrafo poeta, el camarista de las ciudades grandes y pequeñas de todos los Estados" (Coronel Urtecho, 1959: 75). El poeta se empieza a definir para Urtecho menos desde el oído que desde el ojo: un ojo girado hacia un mundo particular, contemporáneo y local.

La capacidad de una poesía que opere en la sincronía es tal vez la característica que Urtecho releva con mayor detalle en su encuentro con la "nueva poesía norteamericana". En realidad, se trata de un par de características: sincronía y territorialidad. Por eso, ya en consonancia con las pretensiones de una "literatura nacional" entrevista en el horizonte, el que escribe en la "Oda..." escribe desde un "acá" tácito y nicaragüense, aunque el poema esté rubricado en San Francisco. De ahí el antagonismo en la segunda parte del poema entre las referencias internacionales de Darío (sinfonías parisienses, mármoles de Grecia) y "nuestra

casa". Para la "Oda...", configurada desde un "acá", Darío es el que se va ("En nuestra casa nos reuníamos / para verte partir en globo") y el que regresa ("y regresabas a la gran fiesta / de la apertura de tu maleta"), pero no el que está. La mención que hace el poema de la furia de la abuela ante las sinfonías de París invita a preguntar por qué en esa categoría de lo foráneo no habría de entrar la poesía norteamericana, o la misma California, desde donde el poema se escribe: sin duda, porque Urtecho, aun en un contexto político y social de rechazo a lo norteamericano en Nicaragua, podía entender entonces que esa poesía era, doblemente, un producto americano; por un lado, americano en el sentido norteamericano y específico de una nación de lengua inglesa de América del Norte frente a la tradición anglosajona, pero, por otro, también americano en un nuevo sentido (pan) americano a enfrentar entonces a una tradición europea en la que quedaba, en ese sistema antagónico, acotado Darío.

Con respecto a la temporalidad sincrónica, tanto el planteo en torno al agotamiento del repertorio de la mitología clásica como la mención a la "máquina fotográfica" buscan instalar en el poema una oposición radical de temporalidades que pretende evidenciar el carácter anacrónico, o acaso atemporal, de la poética que se confronta, relevada sin más en una Victoria de Samotracia que dejaría entender cómo el mundo de la obra dariana tiene más bien las características de un museo. El sentido mismo de fechar el poema, con una coordenada temporal precisa ("te saludo / con mi bombín, / que se comieron los ratones en / mil novecientos veinte y cin- / co.") también pretende señalar la perspectiva general de una poética emergente que pudiese ser enunciada no solo desde un acá sino también desde un ahora.

Por supuesto, la poética general que esboza la "Oda..." con la predilección por la retórica del "habla" como modelo discursivo, la detección de lo cotidiano como ámbito, la limitación del elemento musical e inclusive la tendencia a lo disonante, la preferencia por una imagen "fotográfica" frente a la imagen simbolista o la aspiración sincrónica y localista proviene de, y al mismo tiempo configura, una nueva concepción de poeta. El cuestionamiento mayor del poema va en este sentido: se trata de ubicar una figura de poeta capaz de dudar, desde la elección y la constitución misma de sus recursos, de sus propios e históricos privilegios;

o, en todo caso, ya menos de lamentar la falta de esos privilegios históricos que de distinguir en su falta la posibilidad de una potencialidad nueva.

Tu vestido de emperador, que cuelga
de la pared, bordado de palabras,
cuánto más pequeño que ese pijama
con que duermes ahora...

La "Oda..." toma evidentemente a Darío como ejemplo del poeta autoconcebido como emperador social y deja con mayor o menor evidencia una pregunta acerca de la pertinencia de su "lujo verbal". A ese traje los versos le confrontan el más democrático pijama, no simplemente la prenda nocturna y habitual, sino por supuesto el término más usual. La preferencia whitmaniana general de la poética con la que se enfrenta a Darío busca reponer al menos la pregunta por una poesía que se posicione desde lo ordinario del día a día y, en ese movimiento, ubique la instancia de un poeta que se autoconsidere, al margen de todo drama, como un hombre más. Es decir: la "Oda..." constituye sin duda un replanteo sobre el lugar social del poeta e inclusive de la poesía. En ese sentido, cobra toda su dimensión la escena inicial de la conversación: no hay ya más un sitio hiperbólico, superior, extraordinario, de enunciación. La palabra del poeta no tiene ya más prioridades o, tal vez mejor, no tiene más *cierto* tipo de prioridades; el poeta es invitado a dialogar; es decir: a escuchar. Por eso es ejemplar el hecho de que Rubén sea "sorprendido" así en el poema: "—tú hablabas contigo mismo".

4.

La posibilidad de leer la "Oda a Rubén Darío" no ya meramente como uno de los escritos fundacionales del Movimiento de Vanguardia nicaragüense, sino como la plataforma inicial de una estrategia que consistió en desplazar la biblioteca poética francesa (y la simbolista en particular) por la modernista norteamericana, está inscrita en la conciencia del poema. De hecho, son dos las otras lenguas que, además de la española, traman la oda. Por un lado, el ángel de la guarda de Darío, como si hubiera leído él también la carta famosa de abril de 1899, de su protegido a Unamuno, habla en francés: "*Il n'y a pas de chocolat*". Pero ese francés será

finalmente relegado por el inglés en el recorrido de la "Oda...". Si Darío, o su ángel de la guarda, citan a Verlaine, su antagonista busca una cita de otra biblioteca:

"All's right with the world", nos dijo
con su prosaísmo soberbio
nuestro querido Sir Roberto
Browning. Y es cierto.

Acá el poema termina de tramar su intervención. El pasaje exhibe el mismo nivel de causticidad del resto de la "Oda...". ¿Por qué "Roberto" y no "Robert", como si Browning fuera un paisano más? ¿Porque el propio Darío, en su momento, llamó "Edgardo" a Poe? Pero el antagonismo se configura acá entre la "música suntuosa", así caracterizada de Darío, y este "prosaísmo soberbio" ejemplificado con un verso de uno de los tantos poemas dramáticos de Browning, en este caso proveniente de "Pippa Passes", publicado en 1841, y que exhibe tanto resonancias de su carácter coloquial como una tendencia afirmativa que se aleja de la percepción que el poema ofrece de la poética dariana como melancolía y tragedia.

Ahora, ¿por qué la referencia a la capacidad sincrónica del poema cuando se está acudiendo no solo a una biblioteca decimonónica sino, además, poco visitada? Y también podría preguntarse: ¿por qué, si la hipótesis de esta lectura sostiene que la operación de Urtecho proviene de su proximidad con la poesía norteamericana modernista e inclusive del entendimiento de esa poesía como alternativa "americana" frente a la tradición anglosajona, la cita es la de un poeta inglés victoriano? ¿Por qué no Whitman, si se trataba de oponerle a Verlaine otro poeta del diecinueve? O directamente, para afirmar de modo neto su cualidad sincrónica, ¿por qué no Lindsay o Sandburg, tan reconocidos en las prosas de *Rápido tránsito...* desde el impacto que ejercieron y que entonces recién publicaban sus primeros libros? Hay que tener en cuenta que, si el reordenamiento de la tradición norteamericana en base a los polos Poe / Whitman constituye uno de los efectos críticos que tendrá la emergencia de la "New Poetry", también había otros, menos visibles o consolidados, que estaban asomando. Uno de estos era de hecho la recuperación de la poesía dramática de Browning como alternativa frente a lo que se entendía eran las

derivas del "verbalismo dieciochesco" de la poesía inglesa de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, pero también como alternativa anglosajona frente a la práctica poética simbolista francesa. Quien inicia esta recuperación, desde la voluntad de configurar una nueva biblioteca que pudiera producir un cambio radical en la percepción de la poesía moderna, detectando un paradigma en la prosa de Flaubert o Stendhal frente al verso de Verlaine o Mallarmé y ubicando en Browning una práctica técnica acorde a ese desafío, es Ezra Pound, quien había publicado para entonces en la revista *Poetry* su ensayo "Mr. Hueffer and the Prose Tradition in Verse" (1914) y que, inclusive antes, en su mismísimo primer libro, *A Lume Spento*, de 1908, lo había homenajeado explícitamente invocándolo como maestro de la nueva poesía modernista desde un trato tan cariñoso y próximo como el que exhibe la "Oda..." de Urtecho: "You, Master Bob Browning". El despliegue de la práctica de lectura que ejercitará Urtecho con respecto a la obra de Ezra Pound —que, de hecho, podría ser considerada no solo el eje de su programa de traducciones, sino también el ámbito modélico de su práctica triple de poesía, crítica y traducción, además de (sin duda) un ejemplo decisivo para el "extravío" político del propio Urtecho en relación a su apoyo a la dictadura de Somoza (Delgado Aburto, 2008: 74-75)— quedará para otra ocasión.

Por lo pronto, quisiera dejar planteada la hipótesis acerca de si la operación radicalmente tendenciosa que la "Oda..." de Urtecho proyecta, en términos binarios, con respecto a la obra de Darío, dejándola confinada del lado de la poética de Poe como alternativa a una poética whitmaniana considerada no solo un antecedente de la "nueva poesía norteamericana", sino una alternativa americana frente a la tradición europea, no persiste a su modo desde un mismo esquema dual varias décadas después en la emergencia de las poéticas conversacionales en Nicaragua, en particular en el desarrollo de las caracterizaciones de la "poesía exteriorista" y a pesar de las diversas rectificaciones que el propio Urtecho planteó en otras etapas de su vida con respecto al juicio de la "Oda..." sobre la obra dariana (cf. en particular, el capítulo "Un poeta de nuestro tiempo", de *Rápido tránsito...* y sus "Anotaciones sobre literatura norteamericana", de 1974). Para confirmar o desestimar esta hipótesis no hay que desme-

recer que, entre la “Oda a Rubén Darío” (1927) y el prólogo de Ernesto Cardenal a *Poesía nueva de Nicaragua* (1972) —donde se plantea a la exteriorista como “la principal tendencia de la poesía nicaragüense”—, se produce bajo la impronta particular de Coronel Urtecho un programa ingente y sostenido de traducciones de la poesía modernista norteamericana que parecería haber tenido como aspiración esta frase poundiana: “Una gran época literaria es tal vez siempre también una gran época de traducciones, o su consecuencia” (Pound, 1968: 232).

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. E. (1989). "El Movimiento nicaragüense de Vanguardia". *Cuadernos hispanoamericanos*, 468, 7-44.
- Cardenal, E. (ed.) (1974). *Nueva poesía de Nicaragua*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- , (2008). "Presentando la poesía gringa". *Casa de las Américas*, 250, 11-19.
- Coronel Urtecho, J. (1949). *Antología y panorama de la poesía norteamericana*. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos.
- , (1959). *Rápido tránsito (al ritmo de Norteamérica)*. Madrid: Aguilar.
- , (1985). "Anotaciones sobre literatura norteamericana". En *Prosa reunida* (pp. 159-188). Managua: Nueva Nicaragua.
- , (1993). "Oda a Rubén Darío". En *Pol-La D'Ananta Katanta Paranta. Dedójmia T'élson* (pp. 95-99). Managua: Nueva Nicaragua.
- Costa Picazo, R. (ed.) (2014). *Ezra Pound. Primeros poemas (1908-1920)*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Delgado Aburto, L. (2008). "Americanismo, modernidad y escritura: Rápido tránsito de Coronel Urtecho". *Revista de Historia*, 22, 63-83.
- Pacheco, J. E. (1979). "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana*, 106-107, 327-334.
- Pound, E. (1968). *Literary essays of Ezra Pound*. New York: New Directions.
- , (1991). *Ezra Pound's Poetry and Prose: contribution to periodicals, vol. I (1902-1914)* (ed. Lea Baechler, A. Walton Litz y James Longenbach). New York: Garland.

“El caracol y la sirena”: Rubén Darío y la modernidad poética en Octavio Paz

DANIELA CHAZARRETA

Resumen

En “El caracol y la sirena” (1965) —posteriormente incluido en *Cuadrivio* (1965)—, Octavio Paz (México, 1914-1998) diseña un *locus* del modernismo hispanoamericano en el contexto de las letras hispánicas y universales. A Paz le interesan evidentemente dos aspectos. Por una parte, considerar a Rubén Darío en lo que construye como una nueva lectura de la tradición hispanoamericana delineando una hoja de ruta en la que se distancia de la ruptura con el modernismo efectuada por las vanguardias históricas; ellas, según Paz, incorporaron la renovación del discurso poético logrado en el modernismo; desde allí, Darío es, pues, el “fundador”. Por otra parte, a Paz le interesa dialogar y discutir con las lecturas coetáneas acerca del poeta nicaragüense, distanciándose, sobre todo, de la influyente imagen de escritor derivada de las consideraciones de Juan Ramón Jiménez. El examen de este “cadáver exquisito”, sin embargo, no solo se detiene en el contexto hispanoamericano, sino que amplía su horizonte adscribiéndose a la modernidad cultural emergente en el fin de siglo predominantemente francés y también anglosajón, constante universo de comparación con las letras hispánicas en el ensayo paciano. Por supuesto que, al considerar a Darío, Paz da cuenta de su propia poética poniendo en relevancia tres categorías fuertemente propias: la analogía, el erotismo y el ritmo, incluyendo, por cierto, sus propias modalidades de apropiación e incorporación de la cultura universal que conformarán líneas fundamentales de la “vanguardia otra”, categoría que cierra *Los hijos del limo* (1974). Paz, además, erige su *locus* de enunciación, pues su lectura dariana se inscribe en recientes lecturas emergentes de la crítica

literaria latinoamericana: Enrique Anderson Imbert y Max Henríquez Ureña.

Palabras clave: Octavio Paz - "vanguardia otra" - Rubén Darío.

I.

En “El caracol y la sirena” (1964) —posteriormente incluido en *Cuadriño* (1965)—, Octavio Paz (México, 1914-1998) diseña un *locus* del modernismo hispanoamericano en el contexto de las letras hispánicas y universales. A Paz le interesan evidentemente dos aspectos. Por una parte, considerar a Rubén Darío en lo que construye como una nueva lectura de la tradición hispanoamericana delineando una hoja de ruta en la que se distancia de la ruptura con el modernismo efectuada por las vanguardias históricas; ellas, según Paz, incorporaron la renovación del discurso poético logrado en el modernismo; desde allí, Darío es, pues, el “fundador”. Por otra parte, a Paz le interesa dialogar y discutir con las lecturas coetáneas acerca del poeta nicaragüense, distanciándose, sobre todo, de la influyente imagen de escritor derivada de las consideraciones de Juan Ramón Jiménez. El examen de este “cadáver exquisito”, sin embargo, no solo se detiene en el contexto hispanoamericano, sino que amplía su horizonte adscribiéndose a la modernidad cultural emergente en el fin de siglo predominantemente francés y también anglosajón, constante universo de comparación con las letras hispánicas en el ensayo paciano. Por supuesto que, al considerar a Darío, Paz da cuenta de su propia poética poniendo en relevancia tres categorías fuertemente propias: la analogía, el erotismo y el ritmo, incluyendo, por cierto, sus propias modalidades de apropiación e incorporación de la cultura universal que conformarán líneas fundamentales de la “vanguardia otra”, categoría que cierra *Los hijos del limo* (1974). Paz, además, erige su *locus* de enunciación, pues su lectura dariana se inscribe en recientes lecturas emergentes de la crítica literaria latinoamericana: Enrique Anderson Imbert y Max Henríquez Ureña.¹

II.

Tanto la *Breve historia del modernismo*, de Max Henríquez Ureña, como la *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Enrique An-

¹ Esta propuesta debe mucho al artículo “‘El caracol y la sirena’ de Octavio Paz”, de Alfonso García Morales. El antecedente inmediato de “El caracol y la sirena” es, según este estudioso, “El corazón de la poesía” (1943) (1999: 634 y ss.).

derson Imbert, son de 1954 (las ediciones que cita Paz datan de 1962). El poeta mexicano se inscribe, como indicábamos, en las líneas que estos críticos instauran, sistematizan, pero, sobre todo, ellos historizan acerca del modernismo y del lugar que Rubén Darío tiene en este contexto, lejos ya de aquella pugna por el podio que la crítica había instalado entre el nicaragüense y José Martí. Para Octavio Paz, el lugar de Rubén Darío es indiscutible y producto de un contexto continental. Justamente el objetivo del ensayo paciano es ubicar a Rubén Darío en la historia literaria hispanoamericana. Ello tiene dos antecedentes fundamentales, como lo establece Alfonso García Morales (1999: 638). El primero, *Laurel*, antología de la poesía moderna en lengua española recopilada por Xavier Villaurrutia con la colaboración de Paz (1941). Los criterios de selección del volumen —que trataban de equilibrar cosmopolitismo y nacionalismo, pureza estética y revolución— concluyeron con la ruptura entre Pablo Neruda —entonces cónsul en México— y el poeta que nos concierne. El segundo antecedente, "El corazón de la poesía" (1943), nos permite introducir el nódulo que posibilita la ubicación central de Rubén Darío en la constelación hispanoamericana, pues allí Paz expresa con claridad los lineamientos que retoma en "El caracol y la sirena": comunidad entre la palabra poética de América y España, el desplazamiento de la ruptura en pos de construir una tradición y la autonomía de la literatura.

Iniciamos con el segundo aspecto. El modernismo hispanoamericano —tras la lectura paciana— resulta una significativa instancia de religación, por una parte hacia la apropiación del pasado y su consecuente construcción selectiva de la tradición y, por otra, en prospectiva, por sus vínculos con las vanguardias históricas hispanoamericanas. Lejos de un espíritu de ruptura, para Paz el modernismo abreva el discurso poético en idioma español y lo incluye en la poesía moderna universal. Desde un discurso por momentos comparatista, el horizonte de estimación estética que prima en "El caracol y la sirena" tiene un centro que es la cultura europea, en este caso específico, enfocado en el siglo XIX; se destaca sobre todo la producción francesa, aunque también la inglesa y la alemana están presentes. Es allí donde, para Paz, se instauran los logros estéticos dignos de ser mencionados:

Un índice de sus preferencias es la serie de retratos literarios que Rubén Darío publicó en un diario argentino, casi todos recogidos en *Los raros*. En esos artículos los nombres de Poe, Villiers de l'Isle Adam, León Bloy, Nietzsche, Verlaine, Rimbaud y Lautréamont alternan con los de escritores secundarios y con otros hoy totalmente olvidados [...] en ciertos casos, es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont (Paz, 1965: 17).²

Pero el canibalismo estético del modernismo también incluye la tradición española circunscripta a su Siglo de Oro: "La importancia del modernismo es doble: por una parte dio cuatro o cinco poetas que reanudan la gran tradición hispánica, rota o detenida al finalizar el siglo XVII; por la otra, al abrir puertas y ventanas, reanimó al idioma" (Paz, 1965: 12).

Finalmente, Rubén Darío —y, con él, el modernismo— resulta el estrato de una tradición otra, la de la moderna literatura hispanoamericana:

El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador (Paz, 1965: 13).

Anteriormente había afirmado el fuerte lazo entre Darío y las vanguardias históricas hispanoamericanas: "Después de esa experiencia el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas. [...] la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo" (Paz, 1965: 12).

III.

Lejos de ocultar sus móviles, la lectura de Paz se devela como una apropiación de la figura de Rubén Darío y, así como podemos

² Todas las citas se harán de esta edición: Octavio Paz (1965). "El caracol y la sirena". *Cuadrivio* (pp. 11-65). México: Joaquín Mortiz.

dirimir que diseña el *locus* del nicaragüense en la poesía latinoamericana, también podemos ver que diseña el lugar que Darío ocupa en su propio universo poético. Por ello, probablemente, destaca dos instancias que son de mucha estimación en su propia estética: el ritmo y el erotismo.

Por una parte, entonces, Octavio Paz va a destacar que el ritmo unifica dos criterios modernistas: el anticasticismo en aras del cosmopolitismo y el vínculo entre discurso poético y cosmovisión analógica:

la búsqueda de un lenguaje moderno, cosmopolita, lleva a los poetas hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica. Digo la y no una tradición española porque la que descubrieron los modernistas, distinta a la que defendían los casticistas, es la tradición central y más antigua. [...]. Al recobrar la tradición española, el modernismo añade algo nuevo y que no existía antes en esa tradición. El modernismo es un verdadero comienzo. Como el simbolismo francés, el movimiento de los hispanoamericanos simultáneamente fue una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima [...]. (Paz, 1965: 27-28).

Por otra parte, Octavio Paz ve en el erotismo —otra de las instancias fundamentales de su propia estética— de Darío, un halo que intuye significaciones orientales de lo femenino, resemantizando el eterno femenino: "El poeta no busca salvar su yo ni el de su amada sino confundirlos en el océano cósmico. Amar es ensanchar el ser. Estas ideas, corrientes en la alquimia sexual del taoísmo y en el tantrismo budista e hindú, nunca habían aparecido con tal violencia en la poesía castellana" (Paz, 1965: 57).

El discurso predominantemente utópico de Paz acerca del modernismo retacea las condiciones socio-culturales que rodearon la emergencia de esta estética y que Ángel Rama destacará, en especial, en el caso de Rubén Darío. El interés se va cercando, hacia el final del ensayo, en definir lo propio, lo hispanoamericano. En este terreno, el modernismo se destaca por un doble descubrimiento: permitir la aparición de una sensibilidad americana y hacer del

verso la confluencia entre lo americano y lo europeo (Paz, 1965: 29). Esta doble riqueza se traduce en una conciencia de ser una civilización distinta, cuestión que le permite a Paz, una vez más, arremeter contra postulados marxistas radicalizados en la lucha entre sistemas sociales antagónicos (Paz, 1965: 49) y, por lo tanto, volver a disputas coetáneas al *locus* de producción del ensayo:

En aquellos años los Estados Unidos, en vísperas de convertirse en un poder mundial, extienden y consolidan su dominación en la América Latina. [...]. [Darío] no ve en los Estados Unidos la encarnación del capitalismo ni concibe el drama hispanoamericano como un choque de intereses económicos y sociales. Lo decisivo es el conflicto entre civilizaciones distintas y en diferentes períodos históricos. (Paz, 1965: 48).

IV.

En cuanto al primer aspecto señalado, es decir, propugnar una comunión estética entre España e Hispanoamérica —que nos había quedado pendiente—, el diseño que se concreta en el ensayo es, por lo pronto, capcioso. Juan Ramón Jiménez inicia y cierra el texto, pues el epígrafe con que inicia “El caracol y la sirena”, de Octavio Paz, corresponde al poema “A Juan Ramón Jiménez” que Rubén Darío le dedicó al poeta español, fechado en París del 1900; la figura del poeta español se retoma al final del ensayo paciano, trayendo la imagen del caracol con la que Jiménez definiría en “Rubén Darío” (1940) la poesía dariana. Sin embargo, “El caracol y la sirena”, tras este marco de comunión, traza con sutileza que el esplendor literario de España yace en el Siglo de Oro español y que el modernismo abre cauce al predominio hispanoamericano.

Además, por cierto, a partir de la década del 40, Juan Ramón Jiménez se alinea junto con Darío, García Lorca y Neruda como uno de los poetas faro de las nuevas generaciones hispanoamericanas.³

³ En “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”, Juan Ramón Jiménez afirma lo siguiente: “Según la crítica general, Rubén Darío, J. R. J., Pablo Neruda y Federico García Lorca han contagiado en sus tiempos respectivos, más que otros, a las juventudes de lengua española. Esto no quiere decir que no haya habido poetas tan importantes como ellos, pero nadie puede saber qué coincidencias contribuyen a estos fenómenos de contagio, mejor o peor según los libros” (Litvak, 1981: 240).

Paz, sin embargo, reorganiza el tablero buscando una y otra vez a Darío, como lo indica Lafaye:

El poeta "moderno" y joven, Octavio Paz, llegó a París en diciembre de 1945 y puso sus plantas en las huellas del "modernista" Rubén Darío, hasta en La closerie des Lilas, famoso café literario del Carrefour Port-Royal, y en La Source, bulevar Saint Michel [...], donde Darío llegó a conocer a Verlaine. En estos datos topográficos y mundanos de la Rive Gauche hay más que un ritual y un símbolo: hay una herencia. (Lafaye, 2013: 22).

"El caracol y la sirena" significa, pues, el diseño de algunos de los aspectos que, para Octavio Paz, Darío ha dejado como legado literario.

Referencias bibliográficas

- García Morales, A. (1999). “El caracol y la sirena’ de Octavio Paz”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (28), 637-657.
- Jiménez, J. R. (1981 [1946]). “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”. En Litvak, L. (ed.) *El Modernismo* (pp. 227-241). Madrid: Taurus.
- , (2012 [1940]). “Rubén Darío”. En *Obras de Juan Ramón Jiménez* (pról. Juan Cobos Wilkins). Madrid: Visor.
- Lafaye, J. (2013). *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1965). “El caracol y la sirena”. *Cuadrivio* (pp. 11-65). México: Joaquín Mortiz.

Lecturas de Rubén Darío en la posvanguardia chilena: Edgar Allan Poe en Darío y Rosamel del Valle

MACARENA URZÚA OPAZO

Resumen

Darío fue una figura central en la producción poética y estética en Latinoamérica y particularmente en Chile, donde su presencia y su impronta tuvo un impacto desde la publicación de *Azul...* en 1888 hasta entrado el siglo XX, donde autores como Neruda y Mistral reconocen una amplia influencia en la obra del poeta nicaragüense. Sin embargo, en este trabajo me interesa tensionar esta postura de admiración a la poesía de Darío, con una crítica que comienza a enarbolarse en primer lugar desde las vanguardias, particularmente con el creacionismo del chileno Vicente Huidobro quien, en su poema “El espejo de agua” (1916), sostiene “Mi espejo, más profundo que el orbe / Donde todos los cisnes se ahogaron”. A la figura de Huidobro se le suman la de otros poetas vanguardistas y posvanguardistas que me interesa explorar, en particular Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva, para quienes esta presencia dariana continúa siendo relevante ya entrados los años veinte y treinta. De manera que cabe preguntarse de qué manera se configura el campo cultural de principios de siglo en Chile, en cuanto a la lectura de poesía y estética, por lo que resulta fundamental atender a aquellas lecturas que prevalecen, tales como la presencia de los simbolistas franceses —los poetas Mallarmé y Apollinaire— o bien Edgar Allan Poe, de quien Darío habla en *Los raros* (1896). De esta manera se intentará responder a la pregunta de si son ciertas estéticas afines tanto a modernistas como a vanguardistas. Si es posible hablar de cierta supervivencia de algunas imágenes (*La imagen superviviente*, Didi-Huberman) o si son más bien momentos en los que ciertas imágenes fantasmagóricas, presentes en poemas y estéticas,

resurgen como gestos que incluso preceden y sobreviven al modernismo. Esta ponencia intentará ejemplificar y dar cuenta de estas lecturas que se complementan y se contraponen, poniendo el foco en las lecturas de Darío más allá de las vanguardias, en el período de posvanguardia desde 1930 en adelante.

Palabras clave: posvanguardia - modernismo - poesía - Rosamel del Valle.

Darío fue una figura central en la producción poética y estética en Latinoamérica y particularmente en Chile, donde su presencia y su impronta tuvo un impacto desde la publicación de *Azul...* en 1888 hasta entrado el siglo XX, donde autores como Neruda y Mistral reconocen una amplia influencia en la obra del poeta nicaragüense. Sin embargo, en este trabajo me interesa tensionar esta postura de admiración a la poesía de Darío, con una crítica que comienza a enarbolarse en primer lugar desde las vanguardias, particularmente con el creacionismo del chileno Vicente Huidobro quien, en su poema "El espejo de agua" (1916), sostiene "Mi espejo, más profundo que el orbe / Donde todos los cisnes se ahogaron". A la figura de Huidobro se le suman la de otros poetas vanguardistas y posvanguardistas que me interesa explorar, en particular Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva (quienes comienzan publicando en Chile en los años veinte). Para ellos esta presencia dariana continúa siendo relevante ya entrados los años veinte y treinta. De manera que cabe preguntarse de qué manera se configura el campo cultural de principios de siglo en Chile, en cuanto a la lectura de poesía y estética, por lo que resulta fundamental atender a aquellas lecturas que prevalecen, tales como la presencia de los simbolistas franceses —los poetas Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire— o bien Edgar Allan Poe, de quien Darío habla en *Los raros* (1896). De esta manera se intentará responder a la pregunta de si son ciertas estéticas afines tanto a modernistas como a vanguardistas. Si es posible hablar de cierta supervivencia de algunas estéticas poéticas o si son más bien momentos en los que ciertas imágenes fantasmagóricas, presentes en poemas y estéticas, resurgen como gestos que incluso preceden y sobreviven al modernismo.

Rosamel del Valle, considerado uno de los poetas de la vanguardia y posvanguardia chilenas, formó parte, en el año 1925, del grupo Ariel y fundó también una revista (1925-1926), cuyo motivo era plegarse a la lucha ideológica, a las transformaciones sociales. Estos poetas quieren promover un arte que revele la contemporaneidad; el artista se para "frente a la vida actual para hacer arte actual, en un impulso de andar con la hora que anda" (235).¹

¹ Citado en artículo de Patricio Lizama: "La Revista Ariel: manifiestos y voces de la vanguardia" (*Revista Chilena de Literatura*: 72).

Como sostiene Luis Sánchez Latorre, este grupo de poetas, del que formaban parte, entre otros, Juan Florit, los hermanos Arce y Gerardo Moraga Bustamante, fueron los primeros en reconocer la importancia del creacionismo y de la obra de Huidobro. "Desde la imperial de un tranvía desparramaron octavillas en que se invitaba a la rebelión ciudadana contra los viejos usos de la poesía", así quieren "asustar con ella a los burgueses pacatos y detenerlos en su lectura de los poetas antiguos" (Lizama: 235). No es extraño que Rosamel siguiera a Darío por la renovación que implicaba su poesía, ya que él perseguía un arte nuevo, tal como lo plantea Nelson Osorio en la introducción a *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*:

Un examen de los textos programáticos y los artículos polémicos que los vanguardistas publican en esos años hace evidente, por otra parte, su manifiesta intención de distanciarse críticamente de los ismos vanguardistas europeos. Incluso es notoria la insistencia en autodenominar sus propuestas como "arte nuevo", "nueva sensibilidad", etc., evitando deliberadamente los términos "vanguardia", "vanguardismo".

Para los poetas del grupo Ariel o Claridad, la poesía fue también no solo una expresión estética, sino también de vida. Sin embargo, Rosamel del Valle se decidió por el "arte nuevo", renunciando a la estética modernista de su primer libro, *Los Poemas Lunados* (1920), cuya edición aún se halla desaparecida.²

Sí, Rubén Darío criticó a la vanguardia histórica, el manifiesto de Marinetti, pero no significa esto que su visión de la poesía

² La siguiente cita e información está extraída de la tesis doctoral de René Olivares Jara "Mito y Modernidad en la obra de Rosamel del Valle" (2014); Rosamel del Valle (1920). *Los Poemas Lunados*. Santiago de Chile: Casa Editora Memphis. En estricto rigor, este es el primer libro de Rosamel del Valle, aunque en las listas de obras publicadas, *Mirador* siempre aparece en primer lugar. Se trata de un texto inscrito en un modernismo epigónico en el que el amor ("El ensueño celeste de tus ojos / puso en mí una florida primavera" [13]) y la tristeza (el libro posee dos secciones: "La tristeza del amar" y la "La tristeza del pensar") son temas centrales. Sin embargo, a poco de aparecer, el texto fue retirado de circulación, supuestamente a instancias del mismo autor. Es probable que el contacto con las nuevas formas de poesía lo hayan convencido de seguir otros rumbos estéticos. Encontramos un rastro de este "pecado de juventud" en un pasaje de *La violencia creadora*, en el que alude indirectamente a su caso: "El primer libro; la aventura, el riesgo y a menudo el lastre" (19).

estuviera anquilosada, hay que recordar su lectura de Mallarmé y la necrológica que publicó, situándose en la línea del simbolismo poético. Graciela Montaldo, en el prólogo de *Viajes de un cosmopolita extremo* señala:

Darío rechazó la vanguardia e instaló la novedad y el presente en perspectiva histórica, trazó siempre relaciones y no produjo cortes [...] tituló muchas de sus crónicas –muy modernamente– “Films” o “Fotografías”, subrayando la operación de recortar imágenes y disparar sobre un objetivo [...] solía de hecho, enmarcar lo que describía desde ventanas [...] privilegiando siempre la visión focalizada pero nunca fragmentaria. (25).

Describir y mostrar la vida moderna, herencia del poeta moderno Baudelaire, desde el *flâneur* que recorre calles y plasma las expresiones de esa modernidad... Vemos que Darío continúa esta tradición, que no necesariamente debe romper con lo anterior, como lo planteó cierta primera vanguardia huidobriana. Y aquí quisiera recordar el postulado de Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, donde estableció una vinculación entre modernismo y vanguardismo dentro de lo que él llama la tradición de la ruptura. Según él, en la vanguardia culmina un proceso de desarrollo de la literatura moderna del cual el modernismo también es parte, como una “metáfora” del romanticismo europeo. Por otro lado, Nelson Osorio asume la postura del quiebre, al señalar que la aparición del vanguardismo literario es la inauguración de una nueva época, la contemporánea (10). De este modo: “El vanguardismo pasa a ser entendido así como un aspecto de la renovación que viene al agotarse el ciclo Modernista” (38). Sostiene René Olivares Jara, en su tesis dedicada al mito en Rosamel del Valle, que autores como Vicente Huidobro comenzaron su producción dentro del modernismo y luego variaron hacia posiciones francamente vanguardistas. Pese a este cambio, Huidobro nunca renegó del valor de la obra de Rubén Darío (32). No hay que olvidar que Huidobro, aun en su impronta modernista, publicó un texto titulado “Rubén Darío”, en 1912.

Para Olivares Jara, el modernismo allanó el terreno para la aceptación de una innovación estética, de la cual el vanguardismo

puede ser visto como un desarrollo extremo. Pero no es menos cierto que esa continuidad se debe a un aspecto del pensamiento estético del modernismo. Como lo dice Darío en sus "Dilucidaciones" respecto de la supuesta retórica detrás de sus propuestas: "Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas" (302). De este modo, los autores vanguardistas que recogieron más el pensamiento del poeta nicaragüense que la forma modernista pueden ser vistos como el puente y gozne entre uno y otro movimiento. "Lo que postula el poeta chileno Rosamel del Valle es una relectura de la tradición que no sea un servilismo acrítico respecto de ella ni un rechazo injustificado en pos de un fetichismo por lo nuevo". Como agrega en "De la mente alegórica en la poesía II" (Olivares: 194). Citamos parte de este artículo de Del Valle, publicado en el periódico *La Hora* en 1946:

Nada de valedero en la poesía sin la experiencia, sin la renovación, sin la libertad. Pero nada tampoco menos favorable a la creación poética que la sumisión, la excusa, la costumbre, el vasallaje al libro abierto de los cinco sentidos no del todo trabajados en la experiencia poética. Sin esta adoración en libertad no nos hubiese sido posible contar nunca con un Rubén Darío, ni las [sic] experiencia europea nos hubiera encontrado con los ojos bastante abiertos, ni estos tiempos de renacimiento se nos hubiese [sic] presentado propicios para nuestro propio desarrollo, como lo prueba la clara existencia de una poesía chilena digna de todo respeto.

Por lo tanto, para del Valle y varios de sus contemporáneos su estética se configura, en parte, gracias a la presencia y herencia de Darío. En este punto, quisiera hacer referencia a la idea que propone Mariano Siskind, en *Cosmpolitan Desires*, al aludir a Darío y su deseo cosmopolita de situarse como un intelectual hispanoamericano en un contexto mundial. "Darío explains that its rise in Latin America was triggered by a desire to connect with different cultures of the world, a modern desire articulated in relation to the world at large" (111). Es decir, este cosmopolitismo tiene que ver con el "deseo de mundo" de los modernistas. Creo que la trayectoria de este deseo puede seguirse en varios de estos poe-

tas, por lo que una figura como la de Edgar Allan Poe funciona como una bisagra para unir la poesía hispanoamericana no solo con lo anglófono, sino también con lo francés. Ya en 1856 Charles Baudelaire había traducido *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de Poe, bajo el título de *Histoires extraordinaires*, por ende, la lectura de Poe llega primero a través de lo francés a Hispanoamérica, a los poetas como Darío, que después asumieron, con esta lectura, la apertura a lo norteamericano vía Poe, vía las crónicas de Estados Unidos de José Martí y también con la poesía de Walt Whitman, más adelante. De esta manera, esta relación con los viajes y con otras ciudades —en este caso, Nueva York— se relaciona con la idea planteada por Mariano Siskind en “Marginal Cosmopolitanism”:³ “Latin American modernists can inscribe their own aesthetic subjectivity in those imagined cities and thus transcend the Latin American identity that bears the marks of exclusion and belatedness” (238-239).

En estas ciudades imaginadas, se camina, se pasea, se anda no solo como *flaneur* sino como *wanderer* y es este paseo el que establece filiaciones entre los autores desde el modernismo hispanoamericano hasta los poetas de la posvanguardia, quienes vuelven a hacer ese recorrido para desentrañar el secreto del lugar habitado por los poetas modernos como Poe y Whitman.

Estados Unidos: Darío, Poe y los sueños entrelazados con Rosamel del Valle

Rubén Darío viaja a Estados Unidos y escribe crónicas sobre su visita a Nueva York, principalmente sobre los lugares que habitó el escritor Edgar Allan Poe. Según Graciela Montaldo: “Otro tipo de modernidad encuentra en su primera visita a Nueva York en 1893, descrita años después como prólogo a su retrato de E. A. Poe en *Los raros*. Estados Unidos es una condensación del materialismo, del pragmatismo, pero a su vez es capaz de producir poetas” (31). Asimismo sostiene Pedro Lastra en su artículo “Relectura de *Los raros*”, en cuanto a la singular impresión de EE.UU. que Darío registra en sus escritos y al lugar de

³ En este sentido, cabe recordar que Julio Cortázar traduce también los cuentos de E. A. Poe.

Poe en estas correspondencias y enfrentamientos entre Calibán y Ariel. Casi cincuenta años después, la misma fascinación por esa ciudad habrían de describir Rosamel del Valle y Díaz Casanueva en su estadía en Nueva York. Del Valle en sus numerosas crónicas escritas desde esa ciudad y publicadas en el periódico *La Nación* de Chile, particularmente en una, "Edgar Allan Poe en Fordham", de 1947, anota:

 Mi real peregrinación hacia Edgar Allan Poe empezó, en verdad, por el fin. Es decir, por su muerte, por el lugar de su descanso definitivo en aquel cementerio abandonado de Baltimore. Luego visité el viejo caserón de tres pisos de la 137 Waverly Place, en Greenwich Village, en el fantástico Village de los artistas en Nueva York, y donde vivió Poe en 1884. Ahí donde la gran ciudad guarda su parte del sueño, a pesar de los rascacielos, de Wall Street, del Rockefeller Center, del Empire State, y donde los artistas y los poetas mantienen su vieja barricada estilo París... Porque, y aunque cueste creerlo, Nueva York es la ciudad del arte y donde la posibilidad de los sueños es más que una ilusión... Y allí brilla la vieja casa de Edgar Allan Poe. En una negrura mágica. En una soledad llena de ojos. En una noche sin fin... Ahora es ella misma quien se mueve un poco después de la muerte, y su lividez crece hacia todas partes en pos de la estrella detenida de aquel a quien abandona ya y que lo sabe un débil y oscuro creador de sus sueños. La veo y pienso en esa larga agonía, en ese extraño intervalo entre la lámpara y las tinieblas donde su alma enferma de la más terrible de las melancolías, como Poe mismo, vislumbra al fin aquel mundo mucho más real de lo que imagina ... Como el Park Poe está ubicado sobre una pequeña colina, puedo divisar fácilmente la cabeza lejana del Empire State, atracción que hubiera estremecido a Poe, ya que él gustaba del progreso ... Y pienso que ese cerezo apacible es allí la imagen "viva" de Poe brillando al aire y al sol de los jardines ... y como el Cuervo petrificado que dormita sobre el umbral de la puerta, entre la biblioteca y la habitación de la "muerta presente", es el ojo nocturno por donde cobra eternidad

la imagen de la soledad y de la bruma de los sueños de los cuales Poe era el mensajero sin par... Y sigo viendo a Edgar Poe en todo... Y por encima de las aguas negras del río Harlem hay un pequeño temblor que no es sino el vuelo del Cuervo, del tétrico cuervo de Poe, hacia la noche sin fin. (51).

El poeta-cronista Rosamel del Valle incluye al mundo de Poe, o más bien se anexa a él, a su tradición poética y estética también: "A Poe le gustaba el progreso y le habría gustado el Empire State" (53), tal como Darío admiró su arte y su forma de habitar el mundo en este autor. En su siguiente crónica sobre el cuentista y poeta norteamericano, "Allan Poe en Baltimore", también del año 1947, Del Valle relata la visita a la tumba de Poe: "Se acaba de cumplir el 138° aniversario del nacimiento del gran poeta norteamericano Edgar Allan Poe, el hermano de Hoffman y de Baudelaire, cuya poesía se debate en una atmósfera brumosa donde el misterio y la nostalgia despiertan en el hombre las luces dormidas de la lejana profundidad desde el principio del mundo" (18). En el mismo texto, Del Valle realiza una comparación —o más bien correspondencia— entre la existencia de Poe y Baudelaire.

El poeta de "Las flores del mal" fue el primero, tal vez, en abrir el corazón hacia la estrella brumosa de Edgar Poe. Ambos tuvieron una existencia extraña y pasaron por la tierra como de viaje hacia un país sin nombre, y en ambos brillaba la aureola bellamente endemoniada de la poesía... Y ahí está Poe, todavía. El monumento es siempre para la poesía lo que despoja un poco al poeta de su honda consagración a la noche y a la tierra. Sí, Poe está ahí todavía, junto al cuervo, al lado del abuelo. (21).

La poesía no habita sino en lo oculto, dice del Valle, y así también se reconoce en esa hermandad poética al visitar la tumba de Poe en Baltimore y dice: "Y yo bajo la mirada hacia la tierra húmeda en cuyas profundas raíces oigo la voz lejana de Poe que me parece haber reconocido" (22). De este modo, la correspondencia a la que alude del Valle en su crónica puede leerse también como una reverberación, un eco de esta línea poética,

estética y de vida, que va de Baudelaire, Poe, Darío y del Valle, en este caso.⁴

Darío, por su parte, también percibió a Nueva York como un lugar ensordecedor que colmaba los sentidos; así lo vemos en su crónica "Edgar Allan Poe", publicada en *Los raros*:

Sobre el suelo de Manhattan parece que va a verse surgir de pronto un colosal Tío Samuel, que llama a los pueblos todos a un inaudito remate, y que el martillo del rematador cae sobre cúpulas y techumbres produciendo un ensordecedor turno metálico... El ruido es mareador y se siente en el aire una trepidación incesante; el repiqueteo de los cascos, el vuelo sonoro de las ruedas parece a cada instante aumentarse... esos cíclopes dice Groussac, esos feroces calibanes escribe Péladan... Calibán se satura de whisky... Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte... como un Ariel hecho sombra, que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio... De un país de cálculo bota imaginación tan estupenda... Poe, como un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio. Nacido en un país de vida práctica y material, la influencia del medio obra en él al contrario... El don mitológico parece nacer en él por lejano atavismo y véase en su poesía un claro rayo del país del sol y azul en que nacieron sus antepasados... Era un sublime apasionado, un nervioso, uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio... (*Los raros*: 30).

Según Pedro Lastra en el artículo "Relectura de *Los raros*", Darío establece un sistema de correspondencias e intertextualidad re-

⁴ En otra crónica publicada en *La Nación* el domingo 24 de septiembre de 1950, la titula "Sinfonía del hombre de la multitud", con una clara resonancia al cuento de E. A. Poe. Cito un fragmento: "Y se sabe, el azar es un monstruo. Bien lo sabía Mallarmé, bien que lo llevaba Gerardo de Nerval como una avispa dentro del alma, y bien que me suelo alentarle yo mismo dentro de mis pensamientos en constante alarma" (s/n).

fleja, como él la llama: "una suerte de autofecundación de textos poéticos que atraen hallazgos o posibilidades alcanzados en la prosa o viceversa" (110), es decir, estudiar esas correlaciones en la obra de Darío desde la producción textual de sus crónicas y otros escritos, no solo desde su poesía.

El poeta Tomás Harris, en la introducción a la última reedición de *Los raros* (2015) realizada en la Biblioteca Nacional de Chile, sostiene:

Este interés en reivindicar la imagen de Poe, de escritor maldito y bohemio y situarlo en su real dimensión, para Darío de genio incomprendido... establece una relación amor odio con EU y para calificarlo como un Calibán (antes que Rodó)... Los raros, se puede y se debería leer como una especie de poética de Darío y de los modernistas de su generación... lo transgresor moderno y novedoso... nueva sensibilidad a través de una nueva forma y un nuevo léxico, que expurgue el español o el castellano peninsular con una modulación francesa, para fundar una nueva poesía... latinoamericana. (13).

Y aquí creo fundamental esta configuración de *Los raros* como una poética para leer a Darío, ya que Darío hace un mapa de esta nueva sensibilidad, cartografía estas subjetividades para incluirlas en su inventario personal pero también como una suerte de manual de lo que debe leerse para acceder a esta nueva estética; y, en este contexto, pareciera querer incluir en sus raros al poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé; escribe más tarde una necrológica en *La Nación*; comenta también a Flaubert, entre otros; escribe más textos sobre Poe y también cita a Baudelaire, cuya impronta, como sostiene el poeta chileno Harris, es "una suerte de corazón irrigador de modernidad a la sensibilidad hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX" (12); sin embargo, esta impronta se continúa pasados los años treinta incluso en algunos de los poetas que comienzan publicando en las vanguardias hispanoamericanas, pos-Huidobro y su creacionismo.

En la nota sobre Mallarmé publicada en *El Mercurio de América*, en Buenos Aires, Darío sostiene: "El poeta concentra en el instrumento del idioma humano las potencialidades de la música,

creando en el ritmo un mundo fugitivo, pero que, en el instante de la percepción mental, se posee... La teoría de los silencios; y la supresión de todo signo, en veces, ortográfico, los componentes quedan al influjo de la música personal" (192). Esa música personal que Darío maneja con maestría y que es justamente uno de los componentes de su poesía. En su texto, "Edgar Poe y los sueños", escrito en París en 1913 (publicado en *La Nación* en 1913 y editado por Ángel Rama en *El mundo de los sueños*, en 1973), Darío se refiere a ese soñar de Poe, en el sentido de ser visionario, de tener ese ojo similar a Gerard de Nerval, ese excesivo soñar despierto:

los sueños en él eran una disposición natural e innata, como en Nerval: vivía soñando. Así pudo escribir en *Ber-nice*: "Las realidades del mundo me afectaban como visiones, y como visiones, solamente, en tanto que las locas ideas del país de los sueños eran en él, en cambio, no la materia de mi existencia de todos los días, sino en verdad mi única y entera existencia". Sí, el sueño se encuentra en todo Poe, en toda su obra y yo diría en toda su vida. (180).⁵

Este ojo visionario habla no solo desde el mandato vanguardista, no solo es la llave que abría mundos, el verso, según Vicente Huidobro, sino que antes esa llave la usó Mallarmé y antes Poe, antes Baudelaire, incluso Coleridge, así Darío cita *País de sueños* (en relación a esa adicción al sueño y al láudano) y dice de él: "cuyas visiones de inmenso y de infinito, fuera del Espacio y del Tiempo". Tampoco hay que olvidar que Mallarmé, a la muerte de Poe, publicó el soneto "Le tombeau d' Edgar Poe", que luego, en 1887, fue transcrito en la tumba del poeta en Baltimore.⁶ Sobre estas visiones y esa poética, como si fuera una correspondencia al modo de Baudelaire, podemos leer este fragmento de *País Blanco y negro* (1929), de Rosamel del Valle:

⁵ Un artículo que trabaja en profundidad el texto de los sueños en Poe y su relación con Darío, particularmente a través de la poesía, es el texto de Beatriz Colombi, "Rubén Darío y el mito Poe en la Literatura Hispanoamericana".

⁶ Esta información se encuentra en el artículo de L. Rebaza-Soraluz (primavera-otoño, 1996) "El viaje de Edgar A. Poe en la barca del modernismo y la construcción poética de Manhattan en el siglo XX". *Inti Revista de literatura hispánica* (43), 198.

El corazón: he ahí un enemigo, pequeño dragón para quien aún no ha aparecido el ángel. Dulce pez que se ahoga con el peso de sus innumerables escamas. Hacia ese mito quiero arrastraros con mi mejor sentido. Lo tomo en mis manos y supongo que no hay otro relámpago más rápido. Yo lo he tenido otras veces tan vivo y no cantaba. Lo he visto florecer como la electricidad. Pero es del corazón que yo hablo y no de su aspecto de piedra filosófal que lo empequeñece o lo agranda, de tal modo que llega a ser un resorte fisiológico un poco olvidado. Entonces me acuerdo del corazón de Poe, del pálido corazón de Poe y del corazón demasiado inútil de Napoleón. (26-27).

En su artículo de 1929, "La nueva literatura chilena: *País blanco y negro*" por Rosamel del Valle", Humberto Díaz Casanueva sostiene que en este libro se disuelven las rutinas de una retórica y hace hincapié en las imágenes poéticas cercanas a las vanguardias históricas y también a lo fantasmagórico: "Es cierto que una mujer atraviesa el libro, además de ciertas calles que nos son conocidas. En efecto, la clásica mecánica de la composición literaria desaparece (se asemeja a un cuadro cubista, a velocidad o visiones de embriagados)" (23). El libro y más aún el poema aparecen como una luz que debe ser desentrañada en donde, dice Díaz Casanueva: "Tenemos aquí el juego fantástico de las imágenes, pero de una calidad finísima. Imagen humana, vitalizada, que no nace ingeniosamente ni siquiera a la manera facetada del creacionista" (26).⁷ Por su parte, en su texto *La violencia creadora* (1959), Rosamel del Valle enfatiza este rol de la poesía: "Porque la virtud de la poesía no es como se cree, regocijar o entretener, sino, en muchos casos y como afirmaba Valery, 'despertar'" (115). Ya en su texto, "Poesía", de 1935, afirmó: "Luego, me parece una experiencia cuando lo que despierta en el ser tiene que valerse de un lenguaje para dar forma a algo que desea tocar, retener, ver una vez más todavía antes que el pensamiento vuelva a su sueño".

⁷ Como Florit, del Valle, Seguel y Díaz-Casanueva ya habían contribuido poemas en el *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, 1926), la antología con prólogos de A. Hidalgo, V. Huidobro; y en E. Anguita y V. Teitelboim (1935). *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.

Rosamel le plantea a Humberto Díaz Casanueva en una carta:

No sé cómo explicarme, como siempre. Pero hay que defenderse de caer en la prosa. Difícil, en verdad. Otra cosa: el caso de Neruda. Neruda ha declarado ya que la poesía debe volver a hacerse sencilla, al alcance de todos. "Escribir como se va silbando por la calle", ha dicho. Vea usted que nuevas genialidades aporta el provinciano genial. Y lo peor es que todos los poetas y pintores se volverán locos con esas ideas y rechazarán todo lo que no esté en los siete círculos nerudianos. Nosotros estamos con la imaginación, con la inteligencia, con la sensibilidad. Es decir con esas tres "viejas sin dientes". Estamos no con renovadas y cambiables consignas, sino en obediencia y desobediencia con nuestras propias consignas. (*Brígida y el olvido. La radiante Remington: 314*).

Esta cita nos muestra poéticas que no quieren cuadrarse con ese llamado al habla cotidiana que hace Neruda y luego Parra, desde el grupo Claridad (1937-1938), sino en un lugar anterior, que les permite diferenciarse de lo conocido y lo meramente de moda; ellos quieren sentirse modernos y parte de esta sensibilidad.

Quiero entender y leer estas poéticas no como temporalidad o bajo el lente de las influencias o la tradición o ruptura, sino como pliegues donde confluyen ideas, imágenes, *links*. Se cree o se sobrevalora lo rupturista y se confía quizás no mucho en la lectura hecha. Las figuras fantasmagóricas se hacen presentes, tal como en la poesía y los relatos de Poe a lo largo de varios textos en prosa de Darío, así como se ve la presencia de ambos en la poesía de Del Valle y Díaz Casanueva, y así como también se ve en un texto elegíaco de del Valle, "Oda a la tumba de Edgar Poe en Baltimore", poema aún inédito:

Hay un tiempo en que la bruma se desprende las raíces
un tiempo en que se ve
el más gris de la nostalgia ...
las serpientes anidan los años
y cambian la hora del reino
allí he visto un sol húmedo, una piedra
... Y estaba

el sueño profundo del ángel ciego
Bajo cuyos párpados la noche
Liba
En tiempo con la copa llena del sino
de los muertos...

Hay otro texto de Rosamel del Valle, "Edgar Poe y su 'Ligeia'", en donde, retomando las ideas de "Poe y los sueños" de Darío, se refiere a esa zona a la que lo lleva la lectura: "Porque un buen día uno ha tenido al alcance de la mano el fantasma de esa imagen que no pertenece sino al tiempo, pero que, se quiera o no, acude a la existencia. Y esta imagen flota en las cosas hasta ahí no del todo estremecidas" (261).

Es posible leer a un poeta como Rosamel del Valle —considerado surrealista o vanguardista por muchos críticos, pero que continuó publicando hasta los años sesenta— en concordancia con modernismo, simbolismo y *modernism* norteamericano, es decir, la lectura de esta poética y otras de la llamada posvanguardia se puede hacer desde un lugar en el que no se busque solamente la forma en que se exhiba esa fractura con lo inmediatamente anterior, en este caso el modernismo. Por esta razón, la figura de Poe sirve como una bisagra entre puertas y entre un siglo y otro, entre modernidad y el paso posterior a la primera vanguardia.

Baste ver las coincidencias entre un manifiesto como el "Non Serviam" (1914), de Huidobro; "El espíritu nuevo y los poetas", de 1918, de Apollinaire y el manifiesto del creacionismo (1916), con algunas de las líneas de Darío en "Poe y los sueños", su semejanza de Poe y su lectura coincidente con poetas que publicaron casi cincuenta años después. Presencias espectrales que continúan su eco en las estéticas que siguen, hasta movimientos como los *beatniks*, con quienes varios poetas chilenos y latinoamericanos tienen relación. Particularmente con Allen Ginsberg, dado que incluso Rosamel del Valle es el traductor al español del poema de Ginsberg "En la tumba de Apollinaire", por lo que podemos seguir este recorrido de tumba en tumba, ese paseo hecho crónica por Rosamel del Valle y poema por Ginsberg en el Père Lachaise, al ver la tumba de Apollinaire:

Fui a Pere Lachaise a buscar los restos de Apollinaire
buscábamos la dirección de un ilustre francés

habitante de la nada
para rendir nuestro tierno y
criminal homenaje a su indefenso menhir
y depositar mi Aullido Americano en su silencioso
Calligrame (1: 18-22).⁸

Asimismo, hay testimonios, como el de Hernán Castellano Girón, que hablan de una relación de amistad entre ambos poetas durante la estadía del chileno en la ciudad de Nueva York.⁹ Para Ginsberg la figura de Poe también es relevante, según lo señala en su artículo "La influencia de Walt Whitman: una montaña demasiado grande para ser vista": "Como Poe, que presentó la moderna conciencia del yo a Baudelaire y Dostoievski, también la exposición de Whitman de un nuevo yo en el hombre y la mujer fortaleció a toda alma particular que escuchó el largo aliento de su inspiración" (111).

En su texto "Poesía", del Valle se refiere también a la idea de la videncia poética como un extraño secreto que tiene y lo distingue del resto de los seres. Así, afirma que la poesía sí obedece a ley y forma: "la poesía obedece a un esfuerzo de inteligencia, a un control vigoroso de la sensibilidad y su expresión extrae al ser del sueño en que se agita [...]. Pero entonces ¿qué sería la poesía?: Nada más irreal que la existencia" (5). Este texto fue la nota que antecedía a sus poemas publicados en la *Antología de poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (1935). La relevancia de los sueños puede leerse como un hilo desde Baudelaire a Poe a Darío, quien escribe sobre esto en "Poe y los sueños", y luego podemos atribuir esa relevancia del elemento onírico en la creación poética planteada por el grupo Ariel, Mandrágora y casi todos, diría, los grupos vanguardistas latinoamericanos. Estas obras que no pueden leerse solo desde las vanguardias, sin modernismo ni simbolismo, creo que habría que explorarlas bajo el lente del modernismo norteamericano y más tarde la poesía

⁸ La traducción apareció en la *Revista Orfeo*, 21, 1966.

⁹ Una carta de Rosamel del Valle al poeta Humberto Díaz Casanueva da cuenta de esta relación, 13 de mayo de 1960, New York: "Ginsberg se mostró sorprendido de hallar en mi casa casi todos los libros y revistas de su grupo... Conversamos hasta medianoche y creo que se fue muy contento de nuestro encuentro... 'Pero la poesía de ustedes es puro grito', agregué. 'Sí, en el comienzo', dijo..." (2).

beatnik, con quien estos autores tienen relación en EE.UU., entre los años cincuenta y sesenta, poetas que hay que notar que fueron también lectores de Poe, Baudelaire y Apollinaire.

De este modo, vemos la temporalidad de ciertas imágenes sobre otras. Georges Didi-Huberman habla, en *La imagen superviviente*, de cómo Gombrich invalida la estructura (al referirse a Aby Warburg) de una dialéctica de supervivencia, "es decir, negar que un doble ritmo hecho de supervivencias y de renacimientos, organice —y haga impura, híbrida— toda temporalidad de imágenes [...]. La segunda operación consiste en invalidar la estructura anacrónica de la supervivencia" (83). Darío y sus imágenes plasmadas en *Los raros*, sus poemas y sus crónicas de viajes: visiones de París, Baudelaire, William Blake y Poe, imágenes que sin duda persisten y perviven colándose en las estéticas posteriores al modernismo. En el manifiesto del grupo Ariel, los poetas llamaban a crear según la vida moderna, terminar con todo lo anterior, en 1925. Ya antes, Vicente Huidobro sostenía que el poeta es aquel que sorprende la relación oculta entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen y decía: "Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas" (*Índice de la nueva poesía americana*).

Rupturas, reacciones, absorciones, dice Didi-Huberman, preguntándose por la dialéctica del tiempo. Si bien se refiere a la historia del arte, creo que podemos pensar también la historia de la literatura y particularmente la del modernismo, ya que no es tan claro que los movimientos posteriores de las vanguardias y las posvanguardias sean totalmente rupturas con lo anterior; en este caso, Darío y sus preceptos poéticos, sino más bien transformación y reaparición de una imagen que sobrevive, como también los sueños de Poe, reanimados por Darío en su serie de escritos titulados "Poe y los sueños" (1913). En este sentido, y siguiendo a Montaldo en su artículo acerca de Darío en el circo, Darío es una figura anómala, que, si bien por una parte rechaza a la vanguardia, por otra introduce las novedades. De este modo, sostiene, lo moderno siempre tiene una porosidad.

He intentado así ejemplificar estas lecturas, saltos, *links*, para no hablar de influencias sino más bien de lecturas y flujos que dan cuenta de estas lecturas que se complementan y se contraponen, enfocándome en las relecturas de Darío más allá de las vanguar-

días, en el período de posvanguardia desde 1930 en adelante, a través, en este caso, de la figura recurrente de Edgar Allan Poe. Relación que estaría dada a través de una genealogía del paseo, del recorrido de Nueva York que pinta Darío en su texto sobre Poe y de la visita a la tumba de Poe de Rosamel del Valle. Para concluir, cito aquí un ejemplo a partir del fragmento de un poema de Rosamel del Valle en *El joven olvido* (1949). Libro este que, para Grínor Rojo, muestra a un Orfeo que deambula por Nueva York en esta genealogía del paseo del poeta, "Rosamel se desliza por ese Nueva York, entre la 'húmeda multitud'" (106):

Si había sol, era que sonaban las campanas del alba por
la muerte

de Rimbaud.

Si todo era blanco, era que Mallarmé escribía arrodillado sobre el

Césped

Si los cisnes morían al borde de la fuente, era Rubén Darío en busca de la cítara (89-90).

Referencias bibliográficas

- Colombi, B. (2013). "Rubén Darío y el mito Poe en la Literatura Hispanoamericana". En Oviedo, R. (ed.) *Rubén Darío en su laberinto* (pp.223-238). Madrid: Editorial Verbum.
- Darío, R. (1973). "Edgar Poe y los sueños". En Rama, A. (ed.) *El mundo de los sueños* (pp. 175-191). Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- , (1978). "Dilucidaciones". En *Poesía* (p. 302). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Del Valle, R. (1929). *País blanco y negro*. Santiago: Ediciones Ande.
- , (1946). "De la Mente Alegórica o de la Poesía (I)", "De la Mente alegórica o de la Poesía (II)", "De la Mente alegórica o de la Poesía (III)". En *La Hora*. Santiago de Chile, pp. 12-5; 26-5; 9-6; 2-3.
- , (1950). "Oda a la tumba de Edgar Poe en Baltimore". Manuscrito. Archivo del escritor. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional.
- , (1950). "Sinfonía del hombre de la multitud". En *La Nación*, 24 de septiembre.
- , (1960). "Carta de Rosamel del Valle al poeta Humberto Díaz Casanueva". 13 de mayo de 1960, New York. Archivo del escritor. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional.
- , (2000). "Edgar Poe y su 'Ligeia'", "Peligro del arte y del sueño". En *Los bellos desastres. Obra poética, vol. II*. Santiago: Juan Carlos Sáez editor.
- , (2001 [1935]). "Poesía". En Anguita, E. y Teitelboim, V. (eds.) *Antología de la poesía chilena nueva*. Santiago: LOM Ediciones.
- , (2002). "Allan Poe en Baltimore", "Edgar Allan Poe en Fordham". En *Crónicas de New York* (pp. 18-22; 51-55). Santiago: RIL.
- , (2009). *Brigida o el olvido y La Radiante Remington*. Santiago: Cuarto Propio.
- Díaz Casanueva, H. (1929). "La nueva literatura chilena: País blanco y negro" por Rosamel del Valle". *Revista Letras*, octubre.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Barcelona: Abada.
- Ginsberg, A. (1966) "En la tumba de Apollinaire" (trad. Rosamel del Valle). *Revista Orfeo*, 21.
- , (2016 [1992]) "La influencia de Walt Whitman: una montaña demasiado grande para ser vista". En *Allen Ginsberg. Prosa deliberada. Literatura, drogas, política, profecías* (pp. 111-113) (trad. Rodrigo Olavarria). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Harris, T. (2015). "Prólogo". *Los raros* (pp. 9-19). Santiago: Dibam.
- Lastra, P. (1979). "Relectura de *Los raros*". *Revista Chilena de Literatura*, 13, 98-115.
- Lizama, P. (2008). "La Revista Ariel: manifiestos y voces de la vanguardia". *Revista Chilena de Literatura*, 72, 235-254.
- Montaldo, G. (2015). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- , (2016). "Rubén Darío. Visita al circo". En *Actas del Congreso Internacional Rubén Darío. "La sutura de los mundos"*. Buenos Aires: Untref.
- Olivares Jara, R. (2014). "Mito y Modernidad en la obra de Rosamel del Valle". Tesis para optar a grado de

- doctor en literatura. Philosophische Fakultät der Universität Potsdam Institut für Romanistik.
- Osorio T. N. (1988). *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Rojo, G. (2001). "El regreso de Rosamel del Valle". *Revista Chilena de Literatura*, 59, 99-110.
- Siskind, M. (2014). "The Rise of Latin American World Literary Discourses (1882-1925)". En *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. (pp. 103-183). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Había una vez en “El velo de la reina Mab” y en “El linchamiento de Puck”

ARIELA ÉRICA SCHNIRMAJER

Resumen

El desplazamiento y la ensoñación son característicos de Rubén Darío y de Julián del Casal en sus entregas periodísticas (cf. “Tigre Hotel” y “Crónica semanal X”). En publicaciones anteriores he abordado el modo en el que la ensoñación ocupa el espacio del discurso crítico en la crónica “Conversaciones dominicales. Lohengrin”, de Julián del Casal. En ese marco, la crítica, lejos del lugar subsidiario, se plantea como artefacto artístico (2015: 149-165).

En continuidad con la indagación en torno a los roles de la ensoñación en el *fin de siècle*, en esta comunicación analizo su función en una narración de *Azul...*, “El velo de la reina Mab” y en “El linchamiento de Puck”, publicado en *Tribuna*. Gastón Bachelard explica que, en el proceso poético, el ensueño se confunde frecuentemente con el sueño. Pero, en el caso del primero, “no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión [...] activa. En una imagen poética el alma dice su presencia” (1965: 18). Por su parte, Adriana Astutti considera que “el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba” (2001:94). Luego, Julio Ortega señala que el ensueño dariano es una forma de conocimiento que “... gesta un escenario alternativo de la creatividad” (2003: 66). Atendiendo a las consideraciones de Bachelard, Astutti y Ortega, propongo que, lejos del “torremarfilismo”, en estas narraciones, la ensoñación, en conexión con el cuento de hadas y con las figuras del desplazamiento —con funcionamientos diversos—, se proponen como espacios críticos.

Palabras clave: ensoñación - desplazamiento - cuento de hadas.

Ensoñación versus torremarfilismo

El desplazamiento y la ensoñación son característicos de Rubén Darío y de Julián del Casal en sus entregas periodísticas. En “Tigre Hotel”, del nicaragüense, en el paisaje del Tigre, el narrador cree ver a los personajes de la poesía de Paul Verlaine, lectura que lleva consigo. Y en “Crónica semanal X” Casal asiste a una función del circo de Pubillones y se imagina transportado a la llanura de Orán. El autor encuentra la imagen de un Oriente compuesto de fragmentos intertextuales como filtro sobre la pobre realidad local (Schnirmajer, 2012: 32-33).

En una publicación anterior he analizado el modo en el que la ensoñación ocupa el espacio del discurso crítico en la crónica “Conversaciones dominicales. Lohengrin”, de Julián del Casal. En dicha entrega periodística, la crítica teatral, lejos de ser un discurso subsidiario, se plantea como artefacto artístico, concepción que dialoga con las consideraciones de Charles Baudelaire en sus *Salones de arte* de 1846 (2015: 149-165). Sin haber presenciado la ópera representada en La Habana, Casal (re)crea *Lohengrin* en el terruño insular; una ópera de la que él es autor y espectador. Lejos del estilo enjoyado y abigarrado de sus crónicas sobre las mercancías en *El Fénix*, la prosa poemática fluye a un ritmo acompasado y continuo. Reagrupa, expande o abrevia escenas, conforme a sus propios intereses. Es un modo de operar que nos acerca al cosmopolitismo de las literaturas periféricas, en términos de María Teresa Gramuglio, (2013: 365-373) y, en ellas, a la literatura latinoamericana.

En continuidad con mi indagación en torno a los diversos roles de la ensoñación y sus derivas en el *fin de siècle*, en esta comunicación analizo este motivo en el poema en prosa “El velo de la reina Mab” (1887), incluido en las dos ediciones de *Azul...*¹ y en “El linchamiento de Puck”, narración publicada en 1893 en la sección de “Mensajes de la tarde” de *Tribuna*, de Buenos Aires, di-

¹ Atiendo a las habituales contaminaciones genéricas finiseculares, donde a menudo llegan a borrarse los límites genéricos. Una frontera difusa separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín, como se advierte en “El velo de la reina Mab”. Asimismo, las contigüidades del relato con la crónica pueden verse en “Ésta era una reina”. Estos límites borrosos han sido reiteradamente señalados por la crítica (Véase: Lida, 1991: 8; Anderson Imbert, 1967; Martínez, 1997:57) y sigo especialmente las consideraciones de José María Martínez acerca de los significativos efectos de tal cruce genérico (1999: 55-58).

rigida por Mariano de Vedia, donde Darío firmaba con el seudónimo de "Des Esseintes", nombre del protagonista de *A Rebours*, de Huysmans. Esta última narración fue recién recuperada por E. K. Mapes y publicada en los *Escritos inéditos* de 1938.² Como se ve, esta no contó con la misma difusión de "El velo de la reina Mab". El medio de publicación periodístico implicó un pacto de lectura diferente entre el autor y sus lectores que dejó, como veremos, marcas en el tratamiento intertextual.

En ambas prosas, el escritor se apropia de fórmulas estilísticas y de elementos estructurales y de composición del cuento de hadas para proponer lo literario como espacio que interpela y cuestiona lo real, aunque con funcionamientos distintos.

Gastón Bachelard, en su "Introducción" a *La poética del espacio*, se refiere al rol activo del poeta en el ensueño (1965: 18). En esa línea, Adriana Astutti considera que "el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba" (2001: 94). Atendiendo a las consideraciones de Bachelard y de Astutti, proponemos que, lejos del "torremarfilismo", en "El velo" y en "El linchamiento de Puck", algunos elementos del cuento de hadas ubican a la literatura como espacio desde el cual problematizar lo real.

Las hadas y la ironía de los mundos

Con *Azul...*, publicado en Chile, Darío entra por primera vez en contacto con la modernización voraz y con la riqueza sudamericana. Allí los cuentos de ensueño narran la situación del poeta frente al burgués. El nuevo orden se presenta en desequilibrio, "disfórico"—desde la perspectiva de José María Martínez (1997a: 41)—, porque los individuos que moldean el sistema son seres incapacitados para entender las aspiraciones espirituales del hombre. Desde esta perspectiva puede entenderse la miopía del rey burgués, el afán lucrativo del padre de Garcín, que lleva al suicidio de su hijo, o la fe ciega en la ciencia de los hombres de "El rubí". Estas historias trascienden la narración individual para adquirir un sentido simbólico acerca de los valores negativos que

²Todas las citas de "El velo de la reina Mab" corresponden a la edición de Mejía Sánchez, 1991 y las correspondientes a "El linchamiento de Puck" a E. K. Mapes, 1938.

encarnan dichas sociedades. El mundo que surge será uno donde el artista se sentirá ajeno y adoptará ante él un distanciamiento crítico, en muchas oportunidades trabajado a través de la ironía. Así, en "La canción del oro", Darío, en vez de cantar a Dios como propone el burgués, emprende el canto del oro, porque ese es el dios que rige a la sociedad.

Para José María Martínez, una forma de compensación ante la alta frecuencia de situaciones inarmónicas son los "momentos eufóricos". El crítico ubica aquí, entre otras narraciones, "El velo de la reina Mab" –objeto de nuestro análisis– donde Darío acude al arte como fuerza capaz de postular, "si no un mundo nuevo, sí ámbitos particulares donde la euforia sea posible" (1997a: 43). Desde nuestra perspectiva, en "El velo de la reina Mab", Darío ubica un hecho factual dentro de la estructura del "cuento de hadas" para postular al arte no solo como espacio compensatorio frente al rechazo del burgués, sino también como espacio crítico.

La elección del género maravilloso implica una toma de posición. José María Martínez señala en "Nuevas luces para las fuentes de Azul" (1996: 206) que en "El velo de la reina Mab" se advierte el influjo de *Escenas de la vida bohemia*, de Enrique Murger. El crítico establece un paralelismo entre las rítmicas intervenciones de los cuatro artistas en el poema en prosa de Darío y las continuas tertulias de los cuatro personajes de Murger en los cafés y pensiones parisinas. Una prueba de la cercanía entre ambas narraciones es el capítulo XI, titulado "Un café de la bohemia", donde la presentación de los personajes de Murger recuerda a la de los artistas de Darío:

En aquel tiempo, Gustavo Colline, el gran filósofo, Marcelo, el gran pintor, Schaunard, el gran músico, y Rodolfo, el gran poeta, como se llamaban entre sí, frecuentaban regularmente el café *Momo*, donde se les conocía con el nombre de los *cuatro mosqueteros*, porque se les veía siempre juntos, y algunas veces no pagaban su consumo, siempre con una armonía digna de la orquesta del Conservatorio. ([1851] 1945: 85).

Siguiendo con las analogías, el personaje de Barbemuche que aparece en este capítulo XI puede entenderse como el equiva-

lente de Mab en el cuento de Darío: ambos funcionan como *dei ex machina*; el primero resuelve los agobios económicos de los bohemios mientras que Mab tiñe de esperanza las aspiraciones de sus protegidos. Una vez señaladas las analogías entre ambos textos —lectura en la que seguimos a Martínez—, nos interesa destacar las diferencias. En “El velo de la reina Mab”, Darío sustituye el marco realista, el ambiente parisino por la indeterminación espacio-temporal, acudiendo para ello al préstamo de las formas de apertura de los cuentos de hadas (Jackson, 1986: 30): “Por aquel entonces, las hadas habían repartido sus dones a los mortales” (1991: 123). De esta forma, aleja la historia que relatará del presente e invita al lector a ingresar en otro mundo, el mundo de lo no verídico. De todos modos, no deslinda al destinatario totalmente del presente pues lo que va a relatar les sucedió a los seres humanos. Profundicemos en este último aspecto, es decir, en el trabajo textual y estilístico en torno a la representación de los personajes y sus concepciones poéticas.

En “El velo de la reina Mab” se narra que las hadas han repartido entre los hombres los bienes materiales y físicos deseables. Sin embargo, cuatro artistas pobres —un escultor, un pintor, un músico y un poeta— exhiben su desaliento ante la situación en la que se encuentran, ya que, si bien tienen los materiales para la realización de su obra —la cantera, el iris, el ritmo y el cielo azul, respectivamente—, desean modelarla con el Ideal que también poseen, pero saben que esto no es posible porque serán rechazados por la sociedad burguesa a la que necesitan para poder sobrevivir.³ En la exposición de los cuatro personajes, Darío pone en boca de ellos algunas de sus concepciones del arte y de su poesía. El personaje del poeta define las características concretas de su lírica. El poema es “el ánfora” que alberga el “celestes perfume”, que despierta el goce sensorial y amoroso: “Y para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa” (1991: 125). La definición del poema

³ En conexión con nuestra hipótesis de que Darío expone en los cuatro artistas de “El velo de la reina Mab” su concepción del arte, recordemos que Ángel Rama señalaba que “El Garcín de ‘El pájaro azul’, el poeta de ‘El velo de la reina Mab’, el ‘El rey burgués’, y aquella especie de poeta” de ‘La canción del oro’, y aun el escultor de ‘Arte y hielo’ y la alondra de ‘El sátiro sordo’, parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos” (1985: 97).

se imbrica con el código erótico y quedan ambas esferas unidas. Luego, en la intervención del músico, Darío enuncia su concepción del arte como resonancia armónica del universo. El poeta es quien posee "la música de los astros", es decir, quien puede conciliar el mundo interior y su canto con el macrocosmos (125). En las afirmaciones del pintor, resuenan las operaciones de asimilación, filtración y transposición de la experiencia vital y libresca dariana, en cuyo trayecto el poeta redefine el concepto romántico de originalidad para imponer uno moderno: la originalidad como estrategia del uso de los materiales. Juan Valera había señalado este aspecto en sus críticas a *Azul...* al enunciar que Darío "se adelanta a la moda y pudiera modificarla o imponerla" (Madrid, 22 de octubre de 1888). El pintor de "El velo de la reina Mab" señala: "he recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas. He pintado el torso de Diana y el rostro de la Madona. He pedido a las campiñas sus colores, sus matices... He sido adorador del desnudo..."

Advertimos una gran diferencia entre las peripecias de los cuatro héroes de *Escenas de la vida bohemia* de Murger y los enunciados poéticos analizados aquí de "El velo de la reina Mab". En el primero, los hechos son más propios de un pícaro que de un poeta: los personajes recurren a artilugios para comer, para conseguir un lugar donde pernoctar, para vestirse en forma apropiada o para huir de las pensiones alquiladas sin abonar un chelín.

En cambio, en los cuatro artistas de "El velo de la reina Mab", el desengaño de los personajes se ficcionaliza en un plano alejado de la situación vivencial del autor, aunque estos parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos y, como se analizó, asociamos varias de las concepciones poéticas de los artistas con las del poeta. Las críticas académicas negativas, la incompreensión de la "muchedumbre que befa" y un porvenir de miseria o de locura desalientan a los personajes del cuento. Pero, lejos de acercarse a una literatura confesional, el poeta desliza su historia de frustración dentro de un decorado fantasioso y lo plasma a través de la penetración del verso en la prosa, es decir, a través de una forma nueva: "El deslumbramiento shakespereano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa" (*Historia de mis libros*).

Desde la narración maravillosa, el escritor lleva al lector al plano de la realidad, en la que denuncia indirectamente que el conflicto entre el artista y la sociedad no está resuelto. El lector compara lo que les sucede a los artistas del Ideal en el mundo maravilloso con lo que les acontece en la sociedad contemporánea. De ese contraste surge la crítica en el plano extra textual.⁴

Si avanzamos hacia el desenlace, la reina Mab, que se había colado por la ventana de la boardilla donde los artistas vivían, después de escuchar sus quejas extiende sobre ellos el "velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen la vida de color de rosa". Desde entonces la tristeza se transforma en esperanza para todos los "brillantes infelices", como los nombra el narrador. El ensueño sirve para suspender la realidad y asegurarles un porvenir, una promesa. Cabe señalar que, en este caso, el cierre del relato también recuerda la forma conclusiva de los cuentos de hadas "Y fueron felices...": "Y desde entonces, en las boardillas de los *brillantes infelices*, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en una aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza" (126).

El desenlace adquiere un carácter irónico: en la fórmula del "final feliz" resuenan los *brillantes infelices*. El procedimiento irónico, como se sabe, presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Marchese y Forradellas explican que es particularmente importante el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar de los subrayados irónicos escondidos en los pliegues del discurso. Parafraseando a Marchese y Forradellas, en los pliegues de "El velo de la reina Mab", el enunciado *brillantes infelices* hace estallar la contradicción entre el desenlace feliz del plano maravilloso y el desdichado del plano extra textual: todos sabemos que no hay hadas que extiendan un velo esperanzador sobre los artistas del Ideal. Se trata de una fórmula irónica en el marco de la literatura maravillosa para adultos, que nos devuelve a la realidad, que la cuestiona indirectamente y

⁴ Carmen Luna Sellés efectúa una lectura alegórica de la narración, en la cual se problematiza una sensibilidad finisecular en tensión con una realidad hostil (2001: 60).

donde se advierte que el conflicto no tiene resolución.

Darío se apropia de algunas formas del cuento de hadas y le confiere al lector un rol activo para que complete el sentido, operación que se encuentra en las antípodas del género, según la definición acuñada por Rosemary Jackson.

Lo maravilloso se caracteriza por una narración funcional mínima, cuyo narrador es omnisciente y tiene una autoridad absoluta [...]. Las narraciones de este tipo producen una relación *pasiva* con la historia. El lector, igual que el protagonista, es apenas un receptor de acontecimientos que ponen en marcha una pauta preconcebida. (1986: 30-31).

"El velo de la reina Mab" no es la única composición dariana que introduce elementos del cuento de hadas en su estructura y que le confiere un significado irónico a alguno de ellos con el fin de problematizar el espacio extra textual. En "El linchamiento de Puck" (1893), la narración se ubica en el género maravilloso: "Esto pasó en la selva de Brocelianda" (267). El escritor retoma el personaje del duende Puck abordado por William Shakespeare en *Sueño de una noche de verano* y lo introduce en el cuento de hadas. En la narración, Puck cae en el tintero de un poeta y una mariposa blanca, al verlo todo negro, comienza a gritar y a pedir auxilio. Todos los animales del bosque lo persiguen sin reconocerlo. Una vez que lo atrapan, con un cabello cano de un hada lo cuelgan de un laurel casi seco. Pero, como señala el narrador acudiendo a la fórmula típica del final feliz del cuento de hadas, un hada caritativa que pasó casualmente por allí lo descolgó, con las mismas tijeras que había utilizado para cortar el vestido de Cenicienta.⁵

Lo sucedido a Puck es una contaminación con los sucesos de violencia y discriminación racial que tenían lugar en los Estados Unidos por esa época.⁶ Entre 1880 y 1930 era frecuente en

⁵ Recordemos otro texto de linchamiento, "El asesinato de los italianos", de José Martí. En este caso, se trata de un suceso de odio racial entre la población de italianos de Nueva Orleans.

⁶ Cuestión a la que atiende Darío años más tarde en *Films de Paris* donde, al ver a una francesa con un negro, señala: "Como no estamos en los Estados Unidos, la muchacha jovial que ama los oros no gradúa ni los relentes ni los inconvenientes de la mayor o

Estados Unidos el linchamiento de personas por el color de su piel. En 1893, el mismo año de la publicación del cuento dariano, se produjo en París, Texas, un suceso de gran trascendencia que fue el linchamiento de un joven negro de 17 años, acusado de haber asesinado a la pequeña hija de un oficial de policía. El joven fue agredido por una multitud que se había congregado para asistir a su tormento, dándolo por culpable y ejerciendo la justicia por mano propia. Smith fue paseado por la ciudad en una carroza triunfal y conducido a un patíbulo construido al efecto en una pradera cercana a la estación de ferrocarril, donde fue torturado (Cf. Menaza, D., 2013). Si bien no tenemos la certeza de que Darío conociera esta noticia, la ficción dariana se imbrica con los sucesos del mundo real. Esta última afirmación cobra mayor certeza al advertir la vasta heterogeneidad genérica que convive en la sección "Mensajes de la tarde", donde se publicó la narración: poemas como "Sinfonía en gris mayor", luego recopilado en *Prosas Profanas*; narraciones fantásticas, entre ellas, "La pesadilla de Hornorio"; la crónica "En París"; noticias policiales ficcionalizadas; críticas de libros y cartas de lectores con sus correspondientes respuestas de Darío. Este último género discursivo, la carta de lectores, nos da una pista del circuito de lectura en el que se inserta la narración "El linchamiento de Puck", publicada el 12 de septiembre de 1893. Seis días más tarde, en la misma sección de *Tribuna*, Darío incluye una carta de Julián Martel titulada "La ley Lynch en París", en la que el autor de *La Bolsa* se refiere a un linchamiento que, en este caso, no sucedió en Estados Unidos sino en París: "París linchando! El boulevard resplandeciente convertido en un burgo yankee!" (1938: 7), con la rápida respuesta de Darío. El modernismo abrevó en las difusas fronteras genéricas: recordemos la crónica martiana sobre Jesse James, en la que el corresponsal transforma la noticia policial del asesinato del bandido de bancos en un texto ficcional con ribetes épicos. En el caso que nos ocupa, "El linchamiento de Puck" participa de la contaminación genérica entre crónica y cuento, reforzada por otros discursos que enmarcan el relato y dialogan con él.

La inscripción periodística de "El linchamiento de Puck" per-

menor cantidad de betún de su acompañante" (*Todo al vuelo*, 1917, Vol. XVIII).

mite comprender la forma bastante libre en la que ingresan las referencias intertextuales del cuento de hadas, que difieren respecto de su modo de inclusión en "El velo de la reina Mab". Vayamos a la referencia puntual. Tal como se analizó en el desenlace de "El velo de la reina Mab", en "El linchamiento de Puck", la intervención del hada caritativa que corta la cuerda para salvar a Puck remite al final feliz que, como sabemos, no tiene lugar en el espacio extratextual. Como explica Marc Soriano, para los filósofos, el término *hada* proviene del latín *fatum*, destino. De modo que, por ese lado, descienden directamente de las Parcas, que hilan la vida de los seres humanos y la cortan sin previo aviso (2010: 320-321). Como se deduce de ambas narraciones analizadas, el hada se convierte en la que arregla o estropea todo, la encarnación de la justicia o del mal en la tierra.⁷ En "El linchamiento de Puck", como se señaló, Puck sobrevive porque "un hada caritativa [...] con las tijeras con que cortó los vestidos de Cenicienta, cortó la cuerda de Puck" (268). Al acudir a la versión original, notamos que la referencia corresponde a Blancanieves, no a la Cenicienta. En el relato, cuando la madrastra cruel, vestida de vieja buhonera, intenta asfixiar a Blancanieves con un lazo, son los siete enanos quienes la salvan, pero Darío lo atribuye a un hada. En este caso, la confusión en la referencia nos ilumina acerca de una forma bastante libre de inclusión de los intertextos en esta narración,⁸ más cercana a las urgencias de una narración que remite a la actualidad; quizás a una circulación del cuento de hadas instalada en la memoria cultural de los lectores y, por lo tanto, Blancanieves o Cenicienta son intercambiables y fácilmente decodificables.

En estas narraciones, Darío efectúa un trabajo artístico de selección, asimilación, filtración y transposición de otros universos culturales, de acuerdo con sus propios intereses, cuyo resultado

⁷ Desde la perspectiva psicoanalítica de Melanie Klein, el hada representa a la madre, "buena" y "mala".

⁸ Martí ha usado en el argumento de su entrega del 9 de febrero de 1885 una referencia del semanario ilustrado *Puck* de un año antes, fechada el 16/01/1884. Es evidente que lo hace en forma bastante libre, ya que el niño de la caricatura se ha transformado en una niña en la crónica martiana. Véase A. Schnirmajer (2014). "Puck en las Escenas norteamericanas: luchas obreras, monopolio y trabajo entre 1880 y 1890". En *La Habana Elegante*, segunda época, (56), otoño-invierno. Disponible en http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2014/Dossier_Marti_Schnirmajer.html.

es la invención propia. En "El velo de la reina Mab", se apropia de los intertextos de *Escenas de la vida bohemia* de Murger, del poema en prosa y de algunos elementos estructurales del cuento de hadas, analizados aquí.⁹ En "El linchamiento de Puck", interviene el personaje de Puck de *Sueño de una noche de verano* y también los elementos estructurales y argumentales del cuento de hadas.

Las dos narraciones analizadas acuden a este último intertexto, el cuento de hadas, para proponer la literatura como espacio desde donde problematizar lo real. En "El velo de la reina Mab", el narrador posa su mirada sobre la difícil inserción del artista en la sociedad moderna, mientras que en el segundo, "El linchamiento de Puck", se problematiza el mundo de lo social y lo político. En ambos, la literatura y el lector adquieren un rol central.

⁹ En esta comunicación no nos hemos concentrado en la apropiación de los intertextos de Catulle Mendès y Shakespeare presentes en "El velo de la reina Mab". Para ello, véase Martínez, 1996b.

Referencias bibliográficas

- Astutti, A. (2001). “...vasto como un deseo...’ La ensoñación en *Prosas Profanas*”. *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig* (pp. 93-111). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bachelard, G. (1965). “Introducción”. En *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (1988). *Historia de mis libros*. Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua.
- , (1917). “Films de París”, “Los exóticos del “Quartier””. En *Todo al vuelo, vol. XVIII* de las *Obras Completas*. Madrid: Mundo Latino.
- , (1938). “El linchamiento de Puck”. En *Escritos inéditos de Rubén Darío* (recopilación y notas E.K. Mapes) (pp. 3-4). New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- , (1991). “El velo de la reina Mab”. En *Cuentos completos* (ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez) (pp. 123-126). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gramuglio, M. T. (2013). “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp. 365-373). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Jackson, R. (1986). “Lo maravilloso”. En *Fantasy: literatura y subversión* (pp. 30-31). Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (p. 221). Barcelona: Ariel.
- Martínez, J. M. (1997a). “Prólogo”. En Martínez J. M. (ed.) *Cuentos de Rubén Darío* (pp. 11-66). Madrid: Cátedra.
- , (1996b). “Nuevas luces para las fuentes de *Azul*”. *Hispanic Review*, 64, (2), 199-215.
- Menaza, D. (2013). *La ley de Lynch*. Disponible en <http://anatomiahistoria.campusadr.com/wp-content/uploads/2013/03/ley-de-lynch.pdf>
- Murger, E. (1945 [1851]). *Escenas de la vida bohemia*. Buenos Aires: Editorial Sopena.
- Ortega, J. (2003). *Vidas literarias. Rubén Darío*. Barcelona: Omega.
- Rama, A. (1985). “La transformación chilena de Darío”. En *Rubén Darío y el modernismo* (pp. 81-103). Caracas: Alfadil Ediciones.
- Schnirmajer, A. (2015). “El crítico como artista: Julián del Casal y su ensoñación wagneriana”. En Silva, G. y Pampín M. F. (comps.) *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras, tradiciones* (pp. 149-166). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- , (2012). “Prólogo”. En Schnirmajer A. (sel. y pról.), Olijnyk, M. J. (notas) *Flores de invernadero: prosa y poesía. Julián del Casal*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sellés, C. L. (2001). “‘Érase una vez...’ en el modernismo hispanoamericano”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 4, 55-71.
- Soriano, M. (2010). “Hadas”. En *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas* (pp. 320-324). Buenos Aires: Colihue.
- Valera, J. (1998). “Carta-Prólogo” (22 de octubre de 1888). En Martínez, J. M. (ed.) *Rubén Darío. Azul - Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.

III. SIMPOSIO: DARÍO Y LA CONSTRUCCIÓN DE AMÉRICA

COORDINA MARIANO SISKIND

La América ingenua que tiene sangre indígena, la América invasora de las fuerzas del norte, la América del gran Moctezuma, la América fragante de Colón, la América católica, la América protestante y capitalista. De Roosevelt a Caupolicán, los vaivenes americanos de Darío producen un espacio cultural dislocado, que no coincide consigo mismo. Dislocaciones cosmopolitas o americanistas que configuran una geografía de antagonismos políticos y estéticos producida en viaje desde Santiago de Chile, desde Buenos Aires, desde París o desde una Nicaragua imaginaria. Este simposio se propone explorar las Américas desplazadas de Darío con especial énfasis en sus dimensiones geopolíticas, culturales y estéticas, pero también con atención a los espectros cosmopolitas que amenazan con descomponer su identidad cultural.

Raíz y raigambre de la crítica rubendariana a las asechanzas del expansionismo de Estados Unidos

ARMANDO VARGAS ARAYA

Llegado al cenit de su trayectoria, en San José de Costa Rica, donde vive por nueve meses, Rubén Darío escribe una temprana crítica a las amenazas del expansionismo de Estados Unidos: “El hombre del Norte: ¡he ahí el enemigo!”, y advierte en ese texto: “La tremenda fuerza al servicio del mal existe ya”. Su artículo de prensa del 15 de marzo de 1892 amplía y ahonda conceptos de su ensayo “La risa”, dedicado siete meses antes a José Martí, y de su poema en prosa “Bronce al soldado Juan”, sobre uno de los héroes costarricenses en la Guerra Patria, “cuando se echó al bucanero de rifle y bota, como a una fiera invasora”.¹

El conflicto bélico de 1856 y 1857 surgió por la invasión militar esclavista procedente de la Unión Americana, lucha armada, diplomática y política que tuvo la virtud de unir por única vez a las repúblicas de América Central en una alianza militar para la defensa de la independencia nacional, la integridad territorial y la soberanía política.² La ocupación parcial y temporal del País de los Lagos y los Volcanes, comandada por William Walker —“uno de los más peligrosos criminales internacionales del siglo dieci-

¹ Rubén Darío (en adelante, RD), “Por el lado del Norte”, *El Heraldo de Costa Rica*, 15 de marzo de 1892; “La risa”, *La Prensa Libre* (San José), 29 de agosto de 1891; y “Bronce al soldado Juan”, *El Heraldo de Costa Rica*, 15 de setiembre de 1891. Si bien el bardo atribuye a “un gran escritor” la frase: “La tremenda fuerza al servicio del mal existe ya”, ciertamente la hace suya y la utiliza con marcado efecto; en otras ocasiones suele citarse a sí mismo y atribuye la mención a un tercero.

² A. Vargas Araya (2006). *Juan Rafael Mora y la Guerra Patria*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales (en prensa); R. Obregón Loría (1991). *Costa Rica y la guerra contra los filibusteros*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría; V. M. Soto (1957). *Guerra Nacional de Centroamérica*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública.

nueve"—³ fraguó la liga ístmica que “acudió en ayuda de Nicaragua, con apoyo de todos, y muy especialmente de Costa Rica”; a juicio del bardo, “la defensa contra el famoso yanqui ha quedado como una de las páginas más brillantes de la historia solidaria de las cinco repúblicas centroamericanas”.⁴

La trascendencia de la Guerra Patria —poco estudiada y casi desconocida— reside, *inter alia*, en la conquista de su segunda independencia por las cinco naciones de la América del Centro. A tres décadas de la victoria aliada, elucida Martí: “De la tiranía de España supo salvarse la América española; y ahora, después de ver con ojos judiciales los antecedentes, causas y factores del convite [a la Conferencia Panamericana de Washington], urge decir, porque es la verdad, que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia”.⁵ Faltaba a estas repúblicas consagrar sus derechos a la vida autónoma, ya que los pueblos no gozan ante el mundo de las prerrogativas y respetos de patria libre mientras no se muestren dignos en la defensa de su libertad. Darío lo tiene claro al explicar que la página principal de la historia nicaragüense —y centroamericana— es su “segunda independencia, cuando se vio libre de la ocupación del filibustero yanqui William Walker”.⁶

³ T. J. Stiles (2009). *The first tycoon: the epic life of Cornelius Vanderbilt*. New York: Alfred Knopf, p. 564. Véase: L. Greene (2012). *El filibustero. La carrera de William Walker* (trad. Raúl Aguilar Piedra). San José: Euned; A. Bolaños Geyer (2003). *William Walker el predestinado*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría; E. Guier (1971). *William Walker*. San José: Litografía Lehmann.

⁴ RD (1912). “El fin de Nicaragua”, *La Nación* (Buenos Aires), 28 de setiembre de 1912, reproducido en el cuaderno N° 22 de la *Colección Ariel*, dirigida por Joaquín García Monge. San José, noviembre de 1912, 42-50. La Guerra Patria estalló el 28 de febrero de 1856 al declarar Costa Rica las hostilidades contra los invasores del Norte y concluyó el 1° de mayo de 1857 con la victoria de las fuerzas aliadas centroamericanas.

⁵ J. Martí (1889). “Congreso Internacional de Washington. Su historia, sus elementos y sus tendencias”, Nueva York, 2 de noviembre de 1889, texto publicado en *La Nación* (Buenos Aires), 19 de diciembre de 1889. Incluido en R. Fernández Retamar y P. P. Rodríguez (eds.) (2003). *Periodismo de 1881 a 1892* (pp. 1330-1335) Madrid: ALLCA XX - Colección Archivos.

⁶ RD (1917). *Prosa política (Las repúblicas americanas)*. Madrid: Editorial Mundo Latino, p. 128, reproducción de su artículo “Nicaragua”, *Mundial Magazine* (París), enero de 1913. Ya en 1873, su amigo guatemalteco Lorenzo Montúfar se había adelantado a definir que la independencia de 1821 solo tiene importancia a la luz de los triunfos de 1856 y 1857. *Filibusterismo* define a los aventureros que, a mediados del siglo XIX, organizaban invasiones militares irregulares desde Estados Unidos contra países hispanoamericanos; la palabra se aplicó originalmente a bucaneros o piratas que por el siglo XVII infestaban el mar de las Antillas; llegó al español a través del francés *flibustier*, que

1.

¿Cuál es la génesis de la crítica rubendariana a los tejemanejes del expansionismo de Estados Unidos? ¿Qué influencia determinante pudo haber recibido en su infancia y juventud? ¿Dónde abreva los nutrientes para su latinoamericanidad indignada ante la potencia hegemónica emergente que extiende su *poder cinegético* sobre el Mundo de Colón?

Ese poder acumulado por medio de la cacería de personas ha sido un instrumento de control y dominación a lo largo de la historia, de la captura de esclavos en África a la caza de cimarrones en las Américas. Los jóvenes espartanos —vestidos con piel de lobo— tenían como rito de iniciación la *krypteia* o cacería y matanza de ilotas [o siervos] —vestidos con piel de perro—. Varios filósofos justificaron la caza de humanos bajo el concepto de la esclavitud natural: el *andrapodistes* capturaba hombres que vendía en el mercado de esclavos. “La ciencia de la adquisición de esclavos, tiene a la vez alguna cosa de la guerra y alguna cosa de la caza”, dijo Aristóteles, en tanto Platón opinaba que “somos un animal manso y afirmo que se da una caza del hombre”.⁷

Faltan doce años aún para su combativa oda “A Roosevelt” —en la cual increpará al presidente de Estados Unidos como *Cazador* mayúsculo, “primitivo y moderno, sencillo y complicado, con un algo de Washington y cuatro de Nemrod”—.⁸ Ya plantea su caracterización tremebunda de los usamericanos en su proyección internacional como “cazadores *yankees*”, rifleros paridos por una “tierra de cazadores de hombres”, inicialmente en las guerras

a su vez proviene del inglés *freebooter* y este del holandés *vrijbuitter* (*vrij*, libre y *buitter*, saqueador).

⁷ G. Chamayou (2002). *Les Chasses à l'homme*. Paris: La Fabrique éditions - *Las cacerías del hombre. Historia y filosofía del poder cinegético*. Santiago: LOM Ediciones - Ediciones Trilce, 2014; Aristóteles (1932). *La política* (trad. Nicolás Estévez). Paris: Casa Editorial Garnier Hermanos, libro 1, capítulo 2, p. 16; Platón (1979). *El sofista o del ser*. En *Obras completas* (trad. del griego de Francisco de P. Samaranch). Madrid: Aguilar, p. 1005.

⁸ RD (1904). “A Roosevelt”. *Pandemonium* (San José), semanario ilustrado que dirige Ricardo Fernández Guardia, Año 3, N° 49, 16 de abril de 1904, p. 6. Véase J. E. Arellano (2011). “Dos poemas políticos de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (40), 117-130; D. H. Allen Jr. (1967). “Rubén Darío frente a la creciente influencia de los Estados Unidos”. *Revista Iberoamericana* (33) 64, 387-393; K. Ellis (1967). “Un análisis estructural del poema ‘A Roosevelt’”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 212-213, 523-528.

contra los habitantes originarios de Norteamérica.⁹ Seguramente ha leído la recriminación de Hugo a "hombres vastos y feroces" como Atila, Gengis Kan, Alejandro o Napoleón, a los que llama "cazadores de gente" (*traqueurs de peuples*).¹⁰ Del mismo modo, conoce el pasaje veterotestamentario sobre "el primero de los héroes" Nemrod o Nimrod, tirano asirio que hizo erigir la Torre de Babel,¹¹ a quien el mismo Hugo denomina "el cazador de hombres" (*le chasseur d'hommes*), por haber esclavizado primero al pueblo que posteriormente llega a someter como su rey.¹²

Más adelante, Darío señala que cuando llegaron a Nicaragua "los rifleros de ojos azules, se hallaban los Estados Unidos harto preocupados con sus asuntos de esclavistas y antiesclavistas, y el futuro imperialismo estaba en ciernes. [...] Walker se impuso por el terror, con sus bien pertrechadas gentes. Sembró el espanto en Granada [cuartel de su régimen dictatorial]. Sus tiradores cazaban nicaragüenses como quien caza venados o conejos".¹³ En París, el chileno Bilbao denunciaba en 1856 a la Unión Americana pues a diario extendía sus garras "en esa partida de caza que ha

⁹ Véase R. Thornton (1987). *American Indian holocaust and survival: A population history since 1492*. Oklahoma City: University of Oklahoma Press; S. C. Tucker (ed.) (2011). *The encyclopedia of North American Indian wars, 1607-1890: a political, social, and military history*. Santa Barbara: CA: ABC-CLIO.

¹⁰ V. Hugo (1864). *William Shakespeare*. Paris: Librairie internationale, p. 567.

¹¹ "Y Chus engendró a Nemród: este comenzó a ser poderoso en la tierra. Y fue forzado cazador delante del Señor; por lo cual salió el proverbio: 'Forzado cazador delante del Señor como Nemród'. Y el principio de su reino fue Babilonia, y Arach, y Acad, y Calane, en tierra de Senaar. De esta tierra salió Assúr, y edificó a Nínive, y las plazas de la ciudad, y a Chale. Y también a Resén, entre Nínive y Chale: esta es la ciudad más grande". *Biblia Vulgata Latina* (1854) (trad. y notas Felipe Scío de San Miguel). París: Librería de Rosa y Bouret, libro del *Génesis*, 10: 8-12. Sobre lo de "poderoso en la tierra", ahí mismo anota Scío de San Miguel: "Este es un hebraísmo. Quiere decir: el hombre más violento y osado que había debajo del cielo, tanto que después quedó como proverbio entre los hebreos, a la manera que decimos *es un Nerón*, para significar la crueldad de alguna persona". Otras referencias bíblicas a este personaje en 1.ª *Crónicas*, I: 10 y *Miqueas* 5:6.

¹² V. Hugo (1931). *Napoleón-le-petit*. Paris: Nelson Éditeurs, p. 242, edición original: Bruxelles: A. Mertens, faubourg de Cologne, 1852. Chamoyou titula el breve capítulo segundo de su estudio sobre el poder obtenido por medio de la cacería de humanos, "Nimrod o la soberanía cinegética". Escúchese del compositor inglés sir Edward Elgar el adagio *Nimrod*, novena de sus catorce *Variaciones Enigma*, opus 36 (de 1889), interpretado en funerales de Estado, ocasiones solemnes y ante el Cenotafio de Londres como parte del *Remembrance Sunday* dedicado a los británicos caídos en diversas guerras.

¹³ RD, "El fin de Nicaragua", pp. 42-43.

emprendido contra el Sur".¹⁴ El montero que caza personas prefiera la cinegética humana a la batida de piezas mayores. Balzac escribió que "la caza del hombre es superior a la otra caza en forma equivalente a la distancia que existe entre los hombres y los animales"; para Hemingway, "ninguna caza es comparable con la cacería del hombre, y quien ha cazado hombres armados durante mucho tiempo y con placer, después ya no siente interés en otra cacería".¹⁵ En lo tocante al imperialismo en ciernes, en 1892 dista todavía una década para su formulación como doctrina relativa a la extensión de la hegemonía de un país sobre otros por medio de la fuerza militar, económica, cultural o política; el estudio pionero sobre el imperialismo aparece en Londres en 1902 y el folleto de Lenin sobre el tema se editó un lustro después.¹⁶

Observador de anomalías, excesos y paradojas en la conducta humana, el bardo no duda en aplicar el pavoroso concepto de *cazadores de hombres* a los usamericanos, que recurren de súbito a este arbitrio extremo de control político y dominación completa. Peor que el "*homo homini lupus*" de Hobbes, "hombre lobo del hombre", cercano al "*lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit*", de Plauto, "lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro".¹⁷

2.

En las 700 palabras de su recio artículo de prensa, rubrica el pensamiento del poeta bogotano Torres Caicedo sobre las dos Américas,

¹⁴ F. Bilbao (1856). *Iniciativa de la América. Idea de un congreso federal de las repúblicas*. París: Imprenta de D'Aubusson y Kugelmann, p. 11. RD conoce el pensamiento de Bilbao, a quien cita en su artículo "Balmaceda", *La Prensa Libre* (San José), 4 de octubre de 1891.

¹⁵ H. de Balzac (1846). *La Comédie humaine. Études de mœurs. Scènes de la vie politique*, Paris: Furne, Vol. 12, p. 299, citado por Chamoyou. E. Hemingway (1936). "On the Bluewater". *Esquire magazine*, abril de 1936.

¹⁶ J. A. Hobson (1902). *Imperialism, a study*. London: James Nisbet & Co.; Lenin (1917). *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, edición original rusa: Имперализм как высшая стадия капитализма, Петроград: Zhizn' i znanie. En el primer párrafo del prólogo a su folleto, Lenin dice que "la obra inglesa más importante sobre el imperialismo, el libro de J. A. Hobson, ha sido utilizada con la atención que, a mi juicio, merece".

¹⁷ T. Hobbes (1949). *De Cive or The Citizen*. New York: Appleton-Century-Crofts, p. 1; T. M. Plauto *Asinaria o Comedia de las asnos*. Parlamento del Mercader al final del acto II. En Plauto (1989 y 1995) *Comedias* (trad. J. R. Bravo). Madrid: Ediciones Cátedra.

cristalizado al calor de la Guerra Patria: "...la raza de la América latina, / al frente tiene la sajona raza, / enemiga mortal que ya amenaza / su libertad destruir y su pendón".¹⁸ Estos versos nacen cual "lema doctrinario de resistencia hispanoamericana al expansionismo de los Estados Unidos"¹⁹ y constituyen la fuente originaria del nombre de la América Latina.²⁰ Las palabras de Darío son diáfanas: "Mas las dos razas jamás confraternizarán. Ellos, los hijos de los puritanos, los retoños del grande árbol británico, nos desdeñan. [...] La raza latina para ellos es absolutamente nula".

En 1823, el presidente Monroe notifica a las monarquías europeas que cualquier intervención de potencias extracontinentales en la política de las Américas sería considerada por la Unión Americana como un potencial acto hostil. La así llamada *doctrina Monroe*, pretendía sustentar la expansión territorial y la consolidación hegemónica de Estados Unidos, como lo hizo en su guerra contra México (1846-1848).²¹ El bardo rechaza de un tajo esa doctrina: "América para el hombre de la larga pera, del chaleco estrellado y de los pantalones a rayas... *América para los americanos* no reza con nosotros".

La repugnancia hacia la persona del latinoamericano en "el país monstruoso y babilónico [que] no nos quiere bien", se asentaba en el etnocentrismo cuyas manifestaciones más profundas eran la esclavitud y el exterminio de indios. Un frenólogo inglés sentenció sobre el habitante originario y el afrodescendiente: "Uno de ellos es como el zorro o el lobo; el otro es como el perro. En ambos, el cerebro es de tamaño inferior —particularmente en las regiones moral e intelectual— al de la raza anglosajona,

¹⁸ J. M. Torres Caicedo (1857). "Las dos Américas", *El Correo de Ultramar* (París), 15 de febrero de 1857. El poema, fechado en Venecia el 26 de septiembre de 1856, contiene varias estrofas sobre el conflicto causado por la invasión militar del expansionismo esclavista en Centroamérica.

¹⁹ A. Ardao (1986). *Nuestra América Latina*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, p. 32.

²⁰ Véase A. Ardao (1980). *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos; M. Rojas Mix (1991). *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Barcelona: Lumen, pp. 357-381.

²¹ Véase D. Perkins (1955). *Hands off. A history of the Monroe doctrine*, edición revisada. Boston: MA: Brown Little (trad. Luis Echavarrí. *Historia de la doctrina Monroe*. Buenos Aires: Eudeba, 1964); D. S. Frazier (ed.) (1998). *The United States and Mexico at war: nineteenth-century expansionism and conflict*. New York: Macmillan Reference USA.

y de allí el fundamento de la superioridad natural de esta última sobre ambos".²² El "civilizador" Walker se refería a los aborígenes nicaragüenses como "salvajes", desdeñaba las "naciones católicas" y las "razas híbridas" o mestizas.²³ De salir a la calle delegados de Latinoamérica a un cónclave en Estados Unidos, según el bardo, "el pueblo yankee los rodeará, curioseando y mirán道les como si fuesen osos o monos sabios".

"Hormiguero cosmopolita, Briareo cuya cabeza nunca acari-ciara el sol de ningún ideal, Babel de los pueblos, pozo en donde cae toda la espuma del mar humano", escribe en lenguaje reminiscente de las proclamas de la Guerra Patria contra el invasor ojiclaro. "Banda de forajidos, heces corrompidas de otras naciones", se lee en un documento pastoral del obispo de Costa Rica,²⁴ al tiempo que su capitán general Juan Rafael Mora los apostrofa como "gavilla de advenedizos, escoria de todos los pueblos".²⁵

Contrasta en su mencionado ensayo sobre la risa "el chiste grueso y rudo" de los anglosajones con la hilaridad de la América del Mediodía, "rosada, vibrante, sonora, entre las rosas, bajo los nidos de los pájaros, en un ambiente poblado de armonía y de sol".²⁶ Incluso la gracia de Mark Twain es mal vista por el bardo, pues el humorista recorta su picardía "como en cartón y a cada paso se ve la huella de su pesado y férreo tacón de yankee". Es

²² G. Combe (1841). *Notes on the United States of North America during a phrenological visit in 1838-1840*. London: Longman & Company, citado por R. Horsman (1985). *La raza y el destino manifiesto: orígenes del anglosajonismo racial norteamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 202.

²³ B. Harrison (2004). *Agent of empire: William Walker and The Imperial Self in American Literature*. Athens, GA: The University of Georgia Press, pp. 20-21.

²⁴ A. Llorente y Lafuente (1940). Edicto episcopal del 22 de noviembre de 1855, *Revista de los Archivos Nacionales* (San José), (4) 9-10, 528-529. Esa gente invasora "es el sargazo que el oleaje de la sociedad arroja constantemente sobre las playas de [Estados Unidos] y que tanto baldón echa sobre su buen nombre con ese furor de filibusterismo que lo agita", escribe F. S. Astaburuaga (1857). *Repúblicas de Centro-América: idea de su historia i de su estado actual*. Santiago de Chile: Imprenta del Ferrocarril, p. 91.

²⁵ J. R. Mora "¡Alerta costarricenses! Proclama a todos los habitantes". En R. Aguilar Piedra y A. Vargas Araya (eds.) (2014). *Palabra viva del Libertador. Legado ideológico y patriótico del Presidente Juan Rafael Mora para la Costa Rica en devenir*. San José: Eduvisión, p. 226.

²⁶ El ensayo "La risa", dado a conocer en San José por *La Prensa Libre*, el 29 de agosto de 1891, es el segundo texto de RD publicado un año después en *La Nación* (Buenos Aires), el 8 de agosto de 1892.

que, para él, Estados Unidos es una "nación deformada, inflada y orgullosa por la fiebre de Nueva York, por el arca de Washington, por el algodón de Boston, por el puerco de Chicago; sin artistas, porque el poco arte que tiene es todo ajeno".

Añade fuerza a su exposición con imágenes verbales acuñadas por otros intelectuales. El inmigrante español Emilio Segura avisa en San José que "el *coloso* del Norte avanza. Ese pueblo-esponja, que desea absorber cuanto existe, esa *nación-boá* que estrangula a Méjico, [...] que tortura a Nicaragua y amenaza devorar nuestras fluctuantes nacionalidades, crece y se dilata con tal rapidez que muy pronto será imposible detenerla en su carrera asoladora".²⁷ Darío se refiere a la crisis del *USS Baltimore* que enfrentó a Chile con Estados Unidos poco después de la guerra civil de 1891: "La *república colosal* hará alardes de poder y de altanería con cualquiera de los pequeños países 'hermanos' que cantó el poeta y que bendijo el reverendo. Así con ese país chileno, tan heroico, tan noble y desgraciado. En los momentos en que restaña su sangre, después de una revolución ejemplar y tremenda, siente que llega el *boa*". Las proporciones gigantescas de la Unión Americana, recelada en Latinoamérica como *boa* constrictora, son comunes a los dos autores.²⁸ "Me asustan los yanquis", escribe el maestro Bello desde Chile.²⁹

"¡Falsos predicadores de paz y de concordia!" resultan para el bardo el presidente Harrison y el secretario de Estado Blaine, más aún, a este lo reputa de "mentiroso". Llama la atención a sus hermanos de América: "Desconfiemos de esos hombres de ojos azules que no nos hablan sino cuando tienen la trampa puesta". Blaine, el que "dora los anzuelos, [...] un día, en fiestas y pompas,

²⁷ E. Segura "Nuestros intereses materiales: inmigración". *Eco de Irazú* (San José), 10 de noviembre de 1854.

²⁸ Bilbao utiliza también la imagen: "Ya vemos caer fragmentos de América en las mandíbulas sajonas del *boa* magnetizador", en *Iniciativa de la América*, p. 11. RD recuerda que el poeta y general salvadoreño Juan José Cañas descuellan entre los que lo animaron a emigrar a Chile, el mismo que había estado en Nicaragua "cuando la invasión del *yankee* Walker". RD (1950) *Obras completas I*. Madrid: Afrodísio Aguado, p. 50. En su artículo "Chile y los EE.UU.", *Diario del Comercio* (San José), 2 de diciembre de 1891, dice RD: "La verdad es que no falta cierta inquina entre los chilenos y los *yankees*. Ya desde en tiempo de la Guerra del Pacífico manifestaron los hijos de la tierra de Arauco sus pocas simpatías para con los hombres del Norte".

²⁹ Carta de Andrés Bello a Miguel Rodríguez, Santiago, 30 de mayo de 1857. En A. Bello (1984). *Epistolario*, tomo 26 de sus *Obras Completas*. Caracas: Fundación La Casa de Bello, pp. 359-362.

nos panamericaniza y nos banquetea". Martí, que desde Nueva York observa al político durante largo tiempo, cataloga a Blaine de aventurero y arrogante, capaz de practicar una "política sin escrúpulos"; califica a uno de sus discursos de "falsedad" y registra que Argentina y Chile se oponen a su elección para presidir la Conferencia Panamericana de Washington.³⁰

La adquisición de la Perla de las Antillas y la dominación de su país natal son designios usamericanos que, a criterio suyo, reclaman vigilancia permanente. La absorción territorial representa para él la plataforma del espíritu nacional de Estados Unidos, que "quiere comprar a Cuba y descuartizar a Nicaragua". Un sexenio antes de la guerra hispano-estadounidense es categórico su rechazo de la compraventa o del anexionismo, "lo que se sueña es Cuba de Cuba: ni de España, ni del *yankee*, y si ha de ser de alguien, que sea de España". El antiguo proyecto de abrir un canal a través del río San Juan, el lago de Nicaragua y el estrecho de Rivas —que Walker habría inaugurado de haber triunfado la invasión filibustera—, estaba concesionado desde 1880 a una corporación estadounidense. El bardo previene que no "se les deje tomar un dedo de la mano, porque si toman el dedo se llevarán todo el cuerpo. Son ruedas dentadas".³¹

"Por el lado del Norte está el peligro. Por el lado del Norte es por donde anida el águila hostil": es la clarinada que da a sus anfitriones costarricenses, que negocian un tratado de reciprocidad arancelaria con Estados Unidos, cuando el *hegemón* tiene "la garra lista para nuestro pescuezo". Washington suscribirá siete de diez tratados de esos con países de América Central o territorios antillanos, si bien Costa Rica logra escabullirse de la boa constrictora. Por razones de orden distinto, la admonición dariana es acatada por el Gobierno de San José: "Nada de tratados de reciprocidad, con quien al hacer el tratado nos pone la sogá al cuello".³²

³⁰ J. Martí "En los Estados Unidos", 9 de enero de 1889; "Noche de Blaine", 20 de octubre de 1888; y "El Congreso de Washington", 4 de octubre de 1889. Textos escritos en Nueva York, en *Periodismo de 1881 a 1892*, pp. 1169-1174, 1128-1131, 1312-1315. Véase T. Ward (2007). "Martí y Blaine: entre la colonialidad tenebrosa y la emancipación inalcanzable". *Cuban Studies* (38), 100-124.

³¹ RD, *Obras completas III*, p. 813.

³² El 4 de agosto de 1892, el presidente de la República de Costa Rica clausuró el Congreso por dos años, lo que —por carambola— impidió la ratificación constitucional del tratado.

En fin, el bardo opina sobre las relaciones entre las naciones, persuadido de que "en la historia de la diplomacia americana, no ha brillado nunca la buena fe ni la cultura moral". El régimen espurio de Walker, que se hizo elegir presidente de Nicaragua, recibió el reconocimiento diplomático de un gobierno solamente, el de los Estados Unidos de América. Aconseja siempre gran tiento en "las relaciones diplomáticas con el monstruo", palabra suya esta que resuena en la célebre frase que escribió Martí un trienio más tarde: "Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas; —y mi honda es la de David".³³

Desde San José, lleva el pulso cotidiano de cuanto acontece en las Américas y Europa. A los dos días del sonoro rapapolvo a los usamericanos, da a conocer un texto de índole profética:

El siglo que viene verá la mayor de las revoluciones que han ensangrentado la tierra. ¿El pez grande se come al chico? Sea; pero pronto tendremos el desquite. [...] El espíritu de las clases bajas se encarnará en un implacable y futuro vengador. La onda de abajo derrocará la masa de arriba. La Commune, la Internacional, el nihilismo, eso es poco; ¡falta la enorme y vencedora coalición!³⁴

3.

La raigambre de la crítica dariana a las estratagemas del expansionismo angloamericano se distingue con claridad en lo antes expuesto. La doctrina Monroe, la doctrina del destino manifiesto y el etnocentrismo usamericano; la guerra de conquista territorial contra México; los designios sobre Cuba y las invasiones filibusteras; la Guerra Patria de América Central; la Conferencia Panamericana de Washington; las ideas de Bilbao, Martí y Torres Caicedo, entre otros, forman parte de los imbricados veneros telúricos que suscitan y sustentan sus acres reflexiones en torno a la América Latina y la Unión Americana.

³³ Carta de José Martí a Manuel Mercado, Campamento de Dos Ríos, 18 de mayo de 1895. En J. Martí (2001). *Correspondencia a Manuel Mercado*. La Habana y Ciudad de México: Centro de Estudios Martianos - DGE Ediciones, pp. 273-276.

³⁴ RD, "¿Por qué?", *El Heraldo de Costa Rica*, 17 de marzo de 1892.

Su pensamiento, que expresa con igual eficacia y destreza por medio de la poesía, el ensayo o el periodismo, evoluciona y madura. La edad lo remansará, sin contradicciones significativas. Llegará a comprender, aceptar y apreciar algunos aspectos de la civilización y la cultura usamericanas, pero jamás desarrollará afectos comparables a su devoción por Francia, España, Argentina, Chile o América Central.³⁵

Mas, ¿cuál es la raíz profunda de su animadversión hacia la potencia hegemónica del continente?

Aquí se postula que esa raíz madre se encuentra en su relación filial con el teniente coronel Félix Ramírez Madregil y el rol que le correspondió desempeñar a este, su padre adoptivo, en la guerra contra la invasión esclavista. Lo recordaba así: "Hombre alto, buen jinete, algo moreno, de barbas muy negras. Era él un militar bravo y patriota, de los unionistas de Centroamérica, con el famoso caudillo liberal Máximo Jerez".³⁶

Darío vive su niñez y adolescencia en el hogar de Ramírez Madregil y Bernarda Sarmiento, su tía abuela materna, en la amplia casa esquinera que habitaban sobre la calle real de León. Por el teniente coronel lleva el nombre de Félix Rubén y en la escuela se apellida Ramírez: "Yo me criaba como hijo del coronel Ramírez", escribe en su *Autobiografía*.³⁷ La inteligencia del chavalito y el cariño que por él siente, mueven al militar retirado —que él llama "papá"— a hacerlo retratar a los tres años de edad.

"El coronel Ramírez Madregil consagra a su pequeño Félix el amor que tendría a un hijo de su carne. Le enseña a montar a caballo; le hace conocer las novedades introducidas en León: el hielo, las manzanas de California y, más tarde, hasta el champaña; ¡pobre coronel, que no sabe lo que hace!", dice Torres, el biógrafo. Enseña a leer a su precoz hijo del corazón. Le regala un pequeño acordeón. El chico se duerme en sus regazos durante las tertulias con liberales leoneses en la sala de la casona estilo colonial. Juega con las botas del exmilitar, que le suben hasta las

³⁵ Véase: A. Acereda "Las otras miradas de Rubén Darío a Estados Unidos", en R. Oviedo Pérez de Tudela (ed.) (2013). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 153-166.

³⁶ RD, *Obras completas I*, pp. 19-20, 26.

³⁷ *Idem.*, p. 20.

ingles y se ciñe su espada, que arrastra. A tierna edad, Rubén descubre en la biblioteca familiar los libros del teniente coronel.³⁸

Desdichadamente, el hombre que más le cuida en su infancia y que más apoyo le habría proporcionado en la pubescencia, falleció en 1871. "Fue un segundo padre para mí", dijo en España;³⁹ más todavía: "Mi verdadero padre, [fue] el que me había criado desde los primeros años, el que había muerto, el coronel Ramírez. [...] Dios le haya dado un buen sitio en alguno de sus paraísos".⁴⁰ No obstante, el viejo militar le marca de tal manera la vida que incluso dos días antes de su propia muerte pide ser enterrado en la tumba de Ramírez Madregil y doña Bernarda, a quienes invoca en su delirio agónico.⁴¹ Para el bardo, "la paternidad única es la costumbre del cariño y del cuidado. El que sufre, lucha y se desvela por un niño, aunque no lo haya engendrado, ese es su padre".⁴²

Félix Ramírez Madregil había gozado de las confianzas de Francisco Castellón, el Supremo Director de Nicaragua en la disidencia liberal leonesa o "calandraca" de 1854 a 1855.⁴³ Este se enyuntó en el gobierno provisorio con el general Máximo Jerez, que llegaría a ser el padrino de bautismo de Darío. Fue Castellón el que hizo traer por contrato a Walker y su denominada "Falange Americana", en el afán de imponerse en la guerra civil sobre el gobierno conservador o "timbuco" establecido en Granada. La confianza de Castellón en Ramírez Madregil se patentiza en el hecho de que es a él a quien comisiona para dar la bienvenida a Walker y "felicitarlo a nombre del gobierno provisorio" en su

³⁸ E. Torres (1982). *La dramática vida de Rubén Darío*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, pp. 27-33 y siguientes. J. Vanegas (1962). *Nacimiento y primera infancia de Rubén Darío*. Managua: Ediciones del Club del Libro Nicaragüense, pp. 14-18.

³⁹ R. García de Castro (1967). "Rubén Darío y Asturias. Entrevista", *Papeles de San Armadans* (Palma de Mallorca), 46, 305-320.

⁴⁰ RD, *Obras completas I*, pp. 20 y 26.

⁴¹ F. J. Bautista (2015). *Último año de Rubén Darío*. Managua: La Salle Siglo XXI, p. 128.

⁴² RD, *Obras completas I*, p. 26.

⁴³ Francisco Castellón Sanabria fue Supremo Director de Nicaragua en disidencia del 11 de junio de 1854 al 2 de setiembre de 1855. Víctima de la peste del cólera asiático, expiró el 8 de setiembre de 1855. Había sido ministro plenipotenciario de Nicaragua en el Reino Unido.

arribo al puerto de El Realejo, el 13 de junio de 1855.⁴⁴ Aunque luego cambió de actitud, el futuro padre afectivo del bardo fue el primer nicaragüense en estrechar la mano del "civilizador", que descendía de la Unión Americana con una misión abarcadora del "destino no solo de Nicaragua sino tal vez la redención y civilización apropiada de toda la América española".⁴⁵

Como ayudante de campo suyo, lo escoltó a León, donde se reunieron con Castellón el Supremo y el general José Trinidad Muñoz, comandante de las fuerzas liberales. El político lo recibió con los brazos abiertos; el militar se cerró en banda a que los mercenarios no intervinieran en los asuntos internos de Nicaragua. Walker notificó al Supremo que él y su mesnada prestarían servicios al gobierno provisorio, pero "de ningún modo bajo las órdenes de Muñoz". Castellón aceptó la propuesta del recién llegado para lanzar una expedición sobre Rivas, a fin de dominar la Vía del Tránsito, utilizada en el trasiego de oro y gente entre California y Nueva York. El Supremo lo naturalizó en el acto y le concedió el grado de coronel efectivo; además, ordenó a Ramírez Madregil alistar 200 hombres que marchasen al mando del flamante jefe, que todavía no hablaba una palabra de español. El hombre de las confianzas del Supremo refunfuñaba por los riesgos de la operación; el condotiero creía que era Muñoz quien cizañaba a través del teniente coronel. Cien combatientes nicaragüenses de Ramírez Madregil y 55 soldados de fortuna usamericanos se embarcaron en El Realejo a las órdenes de Walker.

Llegados a Rivas, toparon con la eficaz resistencia de los conservadores granadinos, que habían sido alertados por Muñoz, el malqueriente de Walker. En la batalla del 29 de julio de 1855 perecieron varios jefes y oficiales usamericanos naturalizados, junto con numerosos soldados del país. Ramírez Madregil escapó hacia Costa Rica con una cincuentena de sus hombres. En el parte a Castellón, Walker le dice que "Muñoz tenía la culpa de la derrota

⁴⁴ J. Pérez (1993). *Obras históricas completas* (ed. y notas Pedro Joaquín Chamorro Zelaya). Managua: Fondo de Promoción Cultural Banic, p. 122.

⁴⁵ Discurso de William Walker en una revista de sus tropas en Rivas, *El Nicaragüense* (Granada), 7 de junio de 1856. Walker "se atrae a todos los aventureros de los Estados Unidos y halaga la vanidad de ese pueblo. [...] Según su decir, sus esfuerzos se dirigen a civilizar y americanizar a estos degradados países", señala Astaburuaga, *Repúblicas de Centro-América...*, p. 92.

por haber dado aviso al enemigo de su movimiento y por haber influido en el coronel Ramírez Madregil para que lo abandonase en medio del combate".⁴⁶ Capturados y desarmados, los nicaragüenses fueron trasladados a San José, donde permanecieron pocas semanas a título de reos políticos. Félix Ramírez Madregil partió de regreso a El Realejo el 22 de agosto.⁴⁷ Ahí se pierde el rastro de su participación en la Guerra Patria. Sobre el teniente coronel, un compatriota suyo dice: "Le disgustaba recordar que en una ocasión había sido edecán de Walker y su guía hasta la ciudad de Rivas".⁴⁸

La memoria de la Guerra Patria estaba fresca en León durante la mocedad de Darío, especialmente entre los liberales afiliados a la causa de Jerez. A sus 17 años, el novel escritor reseña el libro *La guerra de Nicaragua*, prospecto que el condotiero vencido elabora para recaudar dólares con los cuales financiar nuevas aventuras: "Walker y sus prosélitos amenazaron de un modo violento destruir o transformar nuestro modo de ser en la escala de las naciones. [...] Era una gran inteligencia, pero su ambición no tenía valladares".⁴⁹ Añadió mucho después: "El filibustero yanqui Walker, que cultivó su espíritu en una universidad alemana, no llevó a Nicaragua sino la barbarie de ojos azules, la crueldad y el rifle".⁵⁰ Y más adelante: "Era aquel filibustero culto y valiente, y de ideas dominadoras y de largas vistas tiránicas", pues ambicionaba, a partir de Nicaragua y América Central, expandir los dominios de la dictadura militar

⁴⁶ J. Pérez, *Obras históricas completas*, p. 123.

⁴⁷ Comisión de Investigación Histórica de la Campaña de 1856-1857, *Documentos relativos a la guerra contra los filibusteros*. San José: Imprenta Universal, 1956, pp. 243-244.

⁴⁸ P. R. Gutiérrez (1988). *Darío y Costa Rica en el centenario de Azul*. San José: Universidad Autónoma de Centroamérica, p. 10.

⁴⁹ RD, "Bibliografía. Historia de la Guerra de Nicaragua", *El Porvenir* (Managua), 7 de noviembre de 1884, citado por D. M. Sequeira (1945). *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, pp. 170-171. W. Walker (1860). *The War in Nicaragua*. Mobile: S. H. Goetzel & Co. (*La guerra en Nicaragua*, trad. Fabio Carnevallini, Managua: Tipografía de *El Porvenir*, 1883).

⁵⁰ RD, *El viaje a Nicaragua* (1909), en *Obras completas III*, pp. 1054-1055. Walker, graduado *summa cum laude* por la Universidad de Nashville, en su natal Tenesí, a los 14 años, había estudiado Medicina en las universidades de Edimburgo y de Heidelberg, antes de obtener su diploma por la Universidad de Pensilvania, a los 19 años. Ejerció la profesión de médico por corto tiempo, en Filadelfia.

angloamericana a la península de Yucatán hasta el istmo de Tehuantepec, con el objetivo de engullir más tarde a Cuba, Haití y la República Dominicana.⁵¹

En San José y París, el bardo llega a desentrañar el significado hondo de aquellas hazañas homéricas, cuando América Central derrotó al expansionismo esclavista impelido desde la Unión Americana. En *La caravana pasa* (1903) observa que "las tentativas del filibustero Walker en Nicaragua no fueron sino vistas con gran simpatía en los Estados Unidos".⁵²

El conquistador nórdico [o norteño] no llegó solo por su propio esfuerzo, sino que fue llamado y apoyado por uno de los partidos en que se dividía el país [*calandracas* versus *timbucos*,⁵³ 'odios de campanario, odios de bandería, odios odiosos de grotescos Montescos y absurdos Capuletos']. Luego habrían de arrepentirse los que creyeron preciso apoyarse en las armas del extranjero peligroso [que] fusiló notables; incendió, arrasó", escribe en Europa a medio siglo y un lustro de la Guerra Patria. "Y aún he alcanzado a oír cantar ciertas viejas coplas populares: 'La pobre doña Sabina / un gran chasco le pasó, / que por andar tras los yanques / el diablo se la llevó'. [...] Y llegó Walker a imperar en Granada, y tuvo partidarios nicaragüenses, y hasta algún cura le celebró en un sermón, con citas bíblicas y todo, en la parroquia."⁵⁴

Varias veces recuerda que la alianza defensiva de América Central hubo de combatir no solo contra el expansionismo militar esclavista, sino también "con los nicaragüenses que se unían a los invasores de Guillermo Walker".⁵⁵ En relación con hechos políticos posteriores, escribe: "En esa misma ciudad de Granada se formó una agrupación *yanquista* que envió a Washington actas en que se pedía la anexión, que paseó por las calles, entre músicas y vítores,

⁵¹ RD, "El fin de Nicaragua", p. 42.

⁵² RD, *Obras completas III*, p. 838.

⁵³ Véase la novela histórica de Jorge Eduardo Arellano (2013). *Timbucos y calandracas*, 4.^a edición, Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.

⁵⁴ RD, "El fin de Nicaragua", pp. 43-44, 49.

⁵⁵ RD, "Bronce al soldado Juan", *El Heraldo de Costa Rica*, 15 de septiembre de 1891.

el pabellón de las barras y las estrellas, clamando por depender de la patria de Walker". Más adelante, asienta:

Dícese que estando reunido el Congreso de Nicaragua se recibió un cablegrama de la Casa Blanca, en el cual se ordenaba —esa es la palabra— que no se tratase de la reforma de la Constitución hasta que [no] llegase un comisionado del gobierno de los Estados Unidos... Si esto no es ya perder completamente la nacionalidad, que venga Washington y lo diga —porque ya sería tarde para preguntárselo a San Martín o a Bolívar—. ⁵⁶

Vale decir, como en la citada letrilla callejera, el que "anda tras los yanques / el diablo se lo lleva".

Al inaugurarse la estatua del héroe popular Juan Santamaría, caído en la Guerra Patria, expresa el bardo el anhelo de que "en determinados tiempos y en distintos lugares surjan del pueblo, entre los proletarios del campo o de la montaña, figuras grandiosas, dignas del canto de los bardos y de los monumentos inmortales". ⁵⁷ Menciona a Juan de Dios "Aldea, el sargento de Chile, que como Santamaría en Alajuela, tiene en Valparaíso su simulacro de bronce, que saludarán con respeto y admiración profundísima las generaciones venideras". ⁵⁸ Y enaltece: "Estos son los buenos, los grandes, los que no mueren en la memoria de las naciones; estos son los que se cantan en los romanceros, y en las epopeyas, los que lucen con mayor aureola en las historias y en los anales, los que sirven de eterno ejemplo y de eterna enseñanza, y forman en el cielo de la patria, resplandecientes y supremas constelaciones". ⁵⁹

⁵⁶ RD, "El fin de Nicaragua", pp. 44-45, 47-48.

⁵⁷ Juan Santamaría (1831-1856), tamborcillo del Ejército Expedicionario de Costa Rica, que pereció en la segunda Batalla de Rivas, el 11 de abril de 1856, mientras ponía fuego a un edificio usado como caserna por los mercenarios de Walker.

⁵⁸ Juan de Dios Aldea Fonseca, héroe de la Guerra del Pacífico (1853-1879), pereció en el combate de Iquique entre la corbeta *Esmeralda* y el monitor peruano *Huáscar*. RD exalta en el *Canto épico a las glorias de Chile*: "Mas no está solo. Pudo Aldea / el bravo Aldea, / acompañar a Prat en aquel día / en su hazaña gloriosa y gigantea. / [...] Aldea, que a aquel grito / de «¡Abordaje!» saltó firme y seguro, / siguiendo siempre al capitán Arturo, / se hundió también con él en lo infinito", en *Obras completas V*, pp. 603-604.

⁵⁹ RD, "Bronce al soldado Juan".

4.

Rubén Darío se hizo el verbo del alma latinoamericana, "el poeta de la totalidad de la raza de habla hispánica, el bardo de nuestras tradiciones y de nuestros ideales".⁶⁰ La afirmación de su identidad *nuestramericana* nace y crece en contraposición a los designios hegemónicos del *anglosajonismo*. Hegel presagiaba en 1822 que Estados Unidos llegaría a mostrar su importancia, "acaso en la lucha entre América del Norte y América del Sur".⁶¹

El expansionismo territorial usamericano, que en el siglo XIX viaja únicamente en dirección sur, deshumaniza y clasifica como menos que hombres a los latinoamericanos. Esa despersonalización del otro obedece a una decisión de estrategia política. La inferioridad racial viene a ser una coartada para la diferenciación entre el cazador y la presa. Persecución, expulsión, captura y exterminio son parte de una misma técnica violenta de dominación. La emoción del cazador aumenta si la presa es inteligente y astuta: los rifleros esclavistas tiroteaban nicaragüenses, dice Darío, "como quien caza venados o conejos". El atributo principal que el bardo adjudica a Estados Unidos como potencia hegemónica es su carácter de cazadores de humanos.

La guerra de Estados Unidos contra México —guerra de conquista para la extensión de la esclavitud—, seguida por las expediciones filibusteras contra Cuba y la invasión del expansionismo esclavista a América Central, lo encrespan y estremecen. Esas agresiones militares a Latinoamérica espolean el desarrollo de un pensamiento propio —Bilbao, Martí, Torres Caicedo, para citar a tres entre varios—, pensamiento que el bardo hace suyo y procesa, recreándolo. Tales hechos e ideas —verdadera raigambre de su crítica a las desafortunadas políticas de Washington con relación a los países del Sur— se transfiguran por su genio en piezas ensayísticas, poéticas y periodísticas que tienen una coherencia minuciosa y una lógica sólida entre sí. Examinadas como un todo y no cual compartimentos estancos, adquieren su significado cabal en

⁶⁰ P. Henríquez Ureña, "Rubén Darío", en E. Mejía Sánchez (comp.) (1968), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica - Comunidad Latinoamericana de Escritores, p. 172.

⁶¹ F. Hegel (1999). *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial, p. 177.

expresiones suyas ante la intervención en 1891 de fuerzas navales usamericanas en Chile, el panamericanismo de la Casa Blanca, los tratados de reciprocidad arancelaria entre Estados asimétricos, la oferta de 300 millones de dólares de Washington a Madrid para la compraventa de Cuba en 1897, la guerra hispano-estadounidense de 1898 y la consiguiente angustia existencial española, la injerencia usamericana de 1904 en el desmembramiento de Panamá, el desembarco de los *marines* en Nicaragua que da al traste con el gobierno en 1909 o la ocupación militar de su país natal por fuerzas de Estados Unidos en 1912. "Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal", esclarece en el prefacio de sus *Cantos de vida y esperanza*; "y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter".⁶² Rubén Darío es baluarte macizo del espíritu latinoamericano.

La raíz primordial de su crítica constante a las desgracias engendradas en América Latina por el expansionismo anglosajón, está en la experiencia de su padre adoptivo durante la Guerra Patria. Esa influencia determinante es lactada por el bardo en su más tierna infancia, junto con el liberalismo leonés y el unionismo centroamericano. Las grandes botas con que juega el niño habían sido calzadas por el teniente coronel Félix Ramírez Madregil en la guerra centroamericana contra el invasor esclavista. La espada que él arrastra por los corredores de la casona colonial habría sido usada ceremonialmente por su padre afectivo en la bienvenida a William Walker. Por lo que se sabe, el militar se contaba entre los arrepentidos de haberse apoyado en las armas del extranjero peligroso, lo mismo que el caudillo Jerez y otros muchos "que el diablo se los llevó". No bien ingresa a la etapa de su juventud, el bardo empieza a escribir sobre los tiempos acerbos del dominio filibustero sobre su patria. Esta es la causa eficiente de la raigal animosidad dariana ante el coloso del Norte, el fuerte Cazador que codiciara atrapar a la América morena en sus férreas garras.

⁶² RD, *Obras completas V*, p. 860.

Anexos

1. "Bronce al soldado Juan"

Bronce al soldado Juan! Música, himnos al Mestizo! Pompas y gloria al "gallego"! Costa Rica celebra al pueblo en el soldado, y al heroísmo en el ciudadano humilde, que murió valiente, en trance raro y épico, digno del canto de un Homero indígena, con su antorcha en la mano! Bronce al soldado Juan! para que vea el costarricense de mañana en su civilización creciente y brilladora cómo eran los que iban arma al hombro, al son del clarín de las viejas campañas, mandados por capitanes que hoy tienen la cabeza, fogueada antaño, llena de canas. Buenos tiempos viejos, caros a nuestros padres! Entonces fue cuando se echó al bucanero de rifle y bota, como a una fiera invasora; entonces era cuando cantaban en los campamentos los soldados bravos, canciones patrióticas al son de la guitarra que iba sobre el morral del sargento o la chamarra del cabo, para alentar y alegrar con sus cuerdas, en las noches del vivac, a los que luchaban por la patria y la libertad.

Eran los atrevidos combatientes de la guerra nacional; era el momento histórico en que Costa Rica fue el país salvador de sus hermanas de América Central. Y en una noche, en un instante, de entre los hijos del pueblo, brota una hermosa encarnación del heroísmo, admirablemente a propósito para ser eternizada en una estatua por un escultor fogoso y fuerte, por un artista magistral.

Juan Santamaría...? He oído discutir su acción...; que no es de Alajuela sino de Barva...; que era feo, con el pelo erizado, que era un hombre vulgar...; truenos de Dios! Si no hubiera existido sería un sagrado símbolo para la noble patria costarricense! Del estúpido Eróstrato se sabe que existiese, incendiario brutal y desatentado, después de tantos siglos que han pasado sobre su memoria. Ayer no más realizó su triunfo Santamaría y ya habría que discutir su existencia?

Nazca en Barva o en Alajuela, o en San José, lo que brilla es su frente de héroe, ya resplandeciente en una lírica y espléndida apoteosis. La pobre madrecita, hija del pueblo como él, y a quien se le dio pensión escasa aunque aliviadora, diría como era su hijo Juan Santamaría, "el gallego", "el erizo", el pobrecillo que tiene

ahora pedestal de granito para su estatua y una gloria de luz inmortal para su nombre.

Se ha comparado a Juan Santamaría con Ricaurte. Ambos son de sangre heroica, y en la sublime democracia de la gloria, pasan juntos bajo el mismo arco de palmas, ceñidos con los mismos laureles, el capitán gallardo que voló el polvorín y el soldadito atrevido que prendió fuego al mesón.

Cuando llegaron a Rivas los militares de Costa Rica, el 8 de abril del año 56, iba en las filas el hijo de Alajuela, camino de la muerte, con su fusil de chispa, sin advertir que sobre su cabeza desplegaba las grandes alas la diosa soberbia que haría resonar el nombre humilde, el eco augusto de su bocina de oro. Íbase a arrojar del suelo de América Central al bizarro aventurero y sus cazadores *yankees*; íbase a combatir con ellos y con los nicara-güenses que se unían a los invasores de Guillermo Walker. Así era la campaña nobilísima! Así caminaban los batallones costarricenses, a ayudar al hermano a echar de su casa al filibustero.

La bandera de Costa Rica flamea en una luz de triunfo, en el día que se inaugura la estatua del héroe popular. Quiera Dios que en determinados tiempos y en distintos lugares surjan del pueblo figuras grandiosas, dignas del canto de los bardos y de los monumentos inmortales. Salen de entre los proletarios, del campo o de la montaña. Ya es Tell, el cazador de la Suiza, cuyo enorme perfil se pierde entre las vagas nieblas de la leyenda; ya es Aldea, el sargento de Chile, que como Santamaría en Alajuela, tiene en Valparaíso su simulacro de bronce, que saludarán con respeto y admiración profundísima las generaciones venideras. Estos son los buenos, los grandes, los que no mueren en la memoria de las naciones; estos son los que se cantan en los romanceros, y en las epopeyas, los que lucen con mayor aureola en las historias y en los anales, los que sirven de eterno ejemplo y de eterna enseñanza, y forman en el cielo de la patria, resplandecientes y supremas constelaciones.

Bronce al soldado Juan! Música e himnos al Mestizo! Gloria al que se sacrificó por la libertad bajo el triunfante pabellón de su tierra! Apoteosis al hombre mínimo, cantado la primera vez por la palabra himnica y fogosa de Álvaro Contreras, celebrado por los versos de los poetas nacionales, eternizado en el metal de la inmortalidad por el cincel de artífice europeo, y cuyo

nombre y recuerdo vivirá por siempre en el corazón de todos los costarricenses.

El Heraldo de Costa Rica, 15 de setiembre de 1891.

2. "Por el lado del Norte"

Por el lado del Norte está el peligro. Por el lado del Norte es por donde anida el águila hostil. Desconfiemos, hermanos de América, desconfiemos de esos hombres de ojos azules que no nos hablan sino cuando tienen la trampa puesta. El país monstruoso y babilónico no nos quiere bien. Si es que un día, en fiestas y pompas, nos *panamericaniza* y nos banquetea, ello tiene por causa un estupendo *humbug*. El tío Samuel es el padre legítimo de Barnum. "América para los americanos" no reza con nosotros: América para el hombre de la larga pera, del chaleco estrellado y de los pantalones a rayas. Si Whitier canta el amor mutuo en el mundo nuevo, Blaine entre tanto, dora los anzuelos. Mas las dos razas jamás confraternizarán. Ellos, los hijos de los puritanos, los retoños del grande árbol británico, nos desdeñan en nombre del *roast beef* y del *beefsteak*. La raza latina para ellos es absolutamente nula. Musculosos, pesados, férreos, con sus rostros purpúreos, hacen vibrar sobre nuestras cabezas su *slang* ladrante y duro; aunque en cambio, miss Jonathan gusta de los hombres ardientes de ojos negros.

El presidente dirá en su mensaje palabra de paz y afecto a nuestras nacionalidades; si hay congreso internacional el orador hablará sobre hermosos temas: *A nuestros hermanos del continente: La paz y la fraternidad*; el reverendo pronunciará su discurso amistoso salpimentado de evangelio; mandará Whitier o Whitman su verso profético, o su saludo glorioso; y el pueblo *yankee*, cuando salgan a la calle nuestros representantes, los rodeará, curioseando y mirándoles como si fuesen osos o monos sabios. Después, si los sucesos lo ocasionan, la república colosal hará alardes de poder y de altanería con cualquiera de los pequeños países "hermanos" que cantó el poeta y que bendijo el reverendo. Así con ese país chileno, tan heroico, tan noble y desgraciado. En los momentos en que restaña su sangre, después de una revolución ejemplar y tremenda, siente que llega el boa. El mundo estuvo con el débil,

no por la debilidad, sino porque vio oscurecerse la antorcha de la estatua de la Libertad; porque vio al Goliath rubio y pletórico de oro, amenazar al David latino. ¡Falsos predicadores de paz y de concordia! El mismo presidente de los mensajes serenos y fraternales, el mismo Blaine mentiroso, los encariñados de ayer, ellos son los que mandan sus notas hoscas y su soberbio ultimátum al país en donde después de la muerte romana de Balmaceda, se trabaja por levantar siempre bien alto el nombre de la patria chilena.

Mirémonos en ese espejo. *Home, sweet home!* y la garra lista para nuestro pescuezo. Hormiguero cosmopolita, Briareo cuya cabeza nunca acariciará el sol de ningún ideal, Babel de los pueblos, pozo en donde cae toda la espuma del mar humano; nación deforme, inflada y orgullosa por la fiebre de Nueva York, por el arca de Washington, por el algodón de Boston, por el puerco de Chicago; sin artistas, porque el poco arte que tienen es todo ajeno; mercado en donde todo se vende, por el poder del dios dólar; tierra de los cazadores de hombres; sin nada propio, sin nada genuino, como no sea el fundamento de su espíritu nacional: la absorción: ¡cuidémonos de ella! Quiere comprar a Cuba y descuartizar a Nicaragua. "¡Anexión!" dicen por allá; "¡Canal!" exclaman por aquí. Anexión nunca. Lo que se sueña es Cuba de Cuba: ni de España, ni del *yankee*, y si ha de ser de alguien, que sea de España. Canal, magnífico. Sin que se les deje tomar un dedo de la mano, porque si toman el dedo se llevarán todo el cuerpo. Son ruedas dentadas. Y en cuanto a las relaciones diplomáticas con el monstruo, siempre gran tiento. Que en Washington haya muchos romeros, como el Romero de México, que no se deje tocar las bragas. Y hay que recordar que en la historia de la diplomacia americana, no ha brillado nunca la buena fe ni la cultura moral. Y nada de tratados de reciprocidad, con quien al hacer el tratado nos pone la soga al cuello. "La tremenda fuerza al servicio del mal existe ya", dice un gran escritor a este respecto. Y es la verdad. El hombre del Norte: ¡he ahí el enemigo!

El Heraldo de Costa Rica, 15 de marzo de 1892.

Una aproximación a los temas americanos desde la poética de Rubén Darío:

los *Sonetos americanos*

MARÍA VICTORIA MARTÍNEZ

Resumen

Rubén Darío mantuvo, desde los inicios de su obra poética, un gran interés por los temas americanos y ello resultaba de una creciente reflexión sobre las raíces comunes de América Hispánica. Estas cuestiones aparecen simbolizadas en gran parte de sus poemas, publicados en *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, obra que dio cuenta de la madurez política de Darío respecto del pasado y presente de América. Sin pretender sustituir esta concepción literaria ampliamente desarrollada por la crítica especializada, este trabajo explicará por qué puede decirse que la conciencia sobre el americanismo impresa en la obra poética dariana es, por mucho, anterior.

Palabras clave: americanismo - *Sonetos americanos* - identidad.

Será fuente primaria de esta investigación la trilogía compuesta por los *Sonetos Americanos*, publicados en noviembre de 1888 en el periódico chileno *La época*. Se explicará cómo la experiencia literaria de Rubén Darío con los denominados "temas americanos" no se circunscribe exclusivamente a la madurez poética del autor, sino que se despliega tempranamente con la publicación de los sonetos antes mencionados y apela a la cosmovisión mítica precolombina para imaginar un pasado de esplendor común para los pueblos originarios del suelo americano, en tanto punto de partida de un presente que debe construirse con miras a ese tiempo anterior.

Desde la perspectiva de la crítica literaria, esta temática resulta interesante, puesto que dada la copiosa bibliografía analítica y crítica publicada sobre el nicaragüense, no hay estudios puntuales sobre este corpus de sonetos y sobre la vinculación temprana de Rubén Darío con la preocupación por el americanismo.

Introducción

Es ampliamente conocida la deuda de la poesía modernista para con la tradición literaria española; más aún la influencia de Rubén Darío en la renovación de dicha tradición. En extremo trabajadas han sido las temáticas preciosistas que los modernistas cultivaron como resultado de este contacto con España. De hecho, fue el mismo Darío quien se encargó de poner de manifiesto en su obra la raíz de la lengua madre; el padre del modernismo jamás ocultó su amor por aquella cultura, se proclamó "americano en España y español en América" y enunció una marcada dirección para su producción poética que incluía como proyecto explícito forjar una identidad común a toda América Latina sin por ello desdeñar los lazos con Europa.

En relación con lo antes mencionado, este trabajo tiene como finalidad realizar una aproximación a los temas americanos que ayudaron a forjar una tradición literaria propia de América Hispánica. Temas que fueron preocupación de Rubén Darío, mucho antes de que apareciera su expresión literaria política a través de la prosa; más aún, cuando recién comenzaba a consolidarse el modernismo como movimiento estético, revalorizando el espíri-

tu americanista temprano que se pone de manifiesto en cada uno de los tres sonetos que componen el corpus seleccionado.

Nuestro tema de análisis serán los llamados *Sonetos americanos*, publicados el 11 de noviembre de 1888 en el periódico *La Época*, de Chile, que forman una trilogía compuesta por "Caupolicán", "Chinampa" y "El sueño del Inca".¹

El soneto como construcción poética ha sido ampliamente trabajado por Darío, tanto en sus formas convencionales como en las originales variaciones que de él hiciera. Dichas variantes se han convertido en marca central del proyecto de renovación poética llevado a cabo por todos los modernistas. Desde los inicios, el nicaragüense sintió la necesidad de apropiarse de la cultura occidental como unidad, de forma totalizadora; pero, más allá de esto, Darío no negó nunca la deuda cultural con España y afirmó que: "una cosa que nos hace superiores a los europeos en punto a la ilustración, es que sabemos lo de ellos más lo nuestro".² Para cuando llega a la etapa de su madurez poética con *Cantos de vida y esperanza*, ha saldado ya su deuda con España y acrecienta el empleo de motivos relacionados con nuestras raíces originarias, pero sin caer en el pesimismo, sino desde una perspectiva esperanzadora que reivindicará nuestro pasado mítico y maravilloso.

Ahora bien, si de influencias se trata, Francia representa la influencia máxima en la prosa y la lírica de Darío. El poeta toma de la poesía francesa las pautas para efectuar gran parte de su reforma lírica. La lectura de Victor Hugo, de los parnasianos y de los autores del *arte por el arte* aportó a la forma y al contenido de la lírica dariana todo su caudal y formó parte de su doctrina de renovación.

Para sintetizar, podríamos decir que España fue para Darío su patria racial e idiomática y Francia lo fue en términos de refinamiento sensual, pensamiento intelectual, creación estética y

¹ Curiosamente, solo el primero de ellos fue publicado en el libro *Azul*, obra fundacional del modernismo. Los otros dos sonetos fueron recogidos mucho más tarde en las obras completas e integrados en la sección titulada *Del chorro a la fuente* (1886-1916). También resulta llamativo el poco tratamiento que la crítica ha otorgado a *Chinampa y Sueño del Inca*, dado que oportunamente se ha tildado a Rubén Darío de europeizante y estos sonetos constituyen materia probada sobre su interés temprano por la tradición americana precolombina.

² Frase dicha por Rubén Darío y citada por Ignacio Zuleta (1988: 21).

renovación literaria. Tanto España como Francia fueron "sus patrias". Pero aparece una forma de patria más cercana y extensiva: la del mundo precolombino, la del continente en el que nació. En ella confluyen como unidad todas las patrias: se forja así "la solidaridad americana" y esta es la cuestión que concentra la atención de este trabajo.

Justo en el momento del surgimiento del interés por el americanismo como tema de investigación,³ escribe Darío los sonetos americanos y lo hace desde una perspectiva hispanoamericana. Estos poemas fueron parte de su intento de dotar de espesor a la historia de un continente que nacía como tal, para el resto del mundo. Formaron parte de una suerte de repositorio de la identidad a partir de los escombros de la conquista.

En "Caupolicán", "Sueño del Inca" y "Chinampa", Darío echa mano del pasado precolombino para ir formando la idea que otorga sentido al presente hispánico que le toca vivenciar. Los motivos que actúan como fuente de esta trilogía poética son, ante todo, la revitalización de las figuras guerreras indígenas⁴ y los mitos de las grandes civilizaciones precolombinas. Dichos tópicos ya habían sido legitimados por los europeos en los encuentros americanistas que, a modo de congresos, se llevaron a cabo a finales del siglo XIX. No es casual que estos temas se instalaran en la poesía de Darío, ya que él conocía dichas cuestiones y la inclusión del indígena en sus sonetos tiene un fuerte significado político (para nada inocente), como bien lo expresara Octavio Paz en *Los hijos del Limo*: Darío exalta el mundo precolombino en la medida que lo utiliza como un elemento antimoderno frente a la pujanza que representaba los Estados Unidos, ya que, según el mexicano, el espíritu antiimperialista era una de las pocas experiencias "de la modernidad que un hispanoamericano podía tener..." (Paz, 1974: 132).

Lentamente, Darío inicia un proceso de legitimación de América a partir de la politización de los orígenes y de exotización de la cultura precolombina, que queda plasmada de manera sen-

³ Respecto de la cuestión del americanismo como tema de investigación y análisis, sobre todo por parte de la cultura europea, véase Camacho (1997).

⁴ Nótese que la recuperación de las figuras de héroes precolombinos sienta precedente en la literatura romántica.

sualista sobre todo en "Chinampa". Dicho proceso se completó y se puso totalmente de manifiesto cuando publicó *Cantos de vida y esperanza* (1905). De este modo, a través de la exaltación de los héroes guerreros, las ruinas del pasado común y el paisaje exuberante, se erigen los cimientos para poder hacer de América un lugar mítico y maravilloso.⁵

Darío matiza el violento sometimiento de las culturas originarias y lo expresa en *Los sonetos americanos* como estrategia para la conformación de un espacio de identidad americana a partir de la exaltación de la belleza y la magnificencia de los caracteres americanos.

Breve caracterización estructural de los sonetos

Los modernistas rindieron culto a la forma métrica; el mismo Darío sostenía que su poesía trataba de obedecer "al divino imperio de la música", por esto otorgaba gran importancia a la exaltación del verso, experimentando variaciones en la métrica y en la rima. Con el modernismo, el soneto recupera el prestigio de sus mejores tiempos. Nuestro autor ha cultivado casi todas las formas posibles del soneto. Entre las diferentes manifestaciones de las que hablamos pueden mencionarse los sonetos eneasílabos, como "El soneto de trece versos", original hasta en su título, puesto que anuncia no respetar la versificación propia del soneto, para luego terminar concretándola. Darío implementa también el soneto octosílabo, son ejemplos: "Para una cubana" y "Para la misma", incluidos ambos en *Prosas profanas*. También en dicha obra se encuentran ejemplos de sonetos endecasílabos ("Ama tu ritmo") y alejandrinos ("Yo persigo una forma"). En su libro *Azul...* encontramos sonetos heptadecasílabos como "Venus" y dodecasílabos como "Walt Whitman" y "Salvador Díaz Mirón". *Cantos de vida y esperanza* repite la aparición de sonetos alejandrinos —uno de los tipos más cultivados por el poeta—; un ejemplo es "Propósito primaveral" y aparece también, allí, un soneto tridecasílabo ("Urna votiva").

⁵ Cabe destacar que la tradición mítica y maravillosa de América Latina fue retomada por los autores del *boom* latinoamericano en los años 60 y encontró, en los recursos del realismo mágico, el correlato de lo que fue la poesía de corte americanista de finales del siglo XIX.

Esta ejemplificación dista por mucho de ser completa. El solo intento de analizar en profundidad todo su aporte a la renovación de la poesía hispanoamericana sería una empresa que excede por mucho los límites de nuestro trabajo. En este caso, nos remitiremos únicamente a las cuestiones básicas sobre la condición estructural de los tres sonetos que componen nuestro objeto de interés.

En los tres, Rubén Darío modifica la rima de orden clásico, propia del soneto, que exhibe la combinación del tipo ABBA: ABBA y elige sustituir los cuartetos por serventesios con rimas alternantes de la forma ABAB con rima aguda en los versos pares; además, acentúa internamente las sílabas pares de cada hemistiquio. En el caso de los tercetos, opta por rimar CCD: CCD. En cuanto a la métrica, los tres componentes de la trilogía son sonetos alejandrinos, cuyos versos se dividen en dos hemistiquios heptasílabos.

Métrica y rima combinadas maravillosamente otorgan a los poemas un ritmo perfectamente armonioso y este se convierte en el principio constitutivo de toda la estructura.

Sobre la expresión y el contenido de los sonetos

"Caupolicán" ve la luz por primera vez el 11 de noviembre de 1888 en el periódico santiaguino *La época* con el título original de "El Toqui" y la publicación se realiza junto con "Chinampa" y "Sueño del Inca". Ese mismo año se publica *Azul...* —libro fundacional del modernismo— y ninguno de los tres sonetos aparece en la sección poética de dicha obra.

Recién en 1890, en la edición guatemalteca de *Azul...*, Darío incluye "Caupolicán", pero omite publicar los otros dos sonetos. Tal vez uno de los motivos de esta incorporación se deba a un intento de suavizar las acusaciones que Juan Valera le hiciera al mismo Darío en las dos epístolas americanas,⁶ en las cuales tilda al poeta de "galicismo mental". En nuestra opinión, la incorpora-

⁶ Valera realiza una crítica a la primera edición de *Azul* en la cual incluye equilibradamente elogios a la pluma del poeta y ataques a su supuesta condición de "superfluo europeizado". La carta fue escrita el 22 de octubre de 1888 y puede encontrarse en formato virtual desde el año 2003 en la Biblioteca Virtual Cervantes.

ción del soneto ha ido más allá de un simple resarcimiento para con la temática americana, sino que aquella habría sido intencionada por la reflexión creciente que el poeta hizo sobre la situación de América y por el afán de recuperación de una tradición mítica olvidada. Esta inclusión sirve también como prueba de la práctica culturalista que ejerció Darío a lo largo de su vida artística y que lo situó muy lejos de una actitud superficial, de preocupaciones que solamente incluían la artificiosidad y el afrancesamiento, como Valera intenta hacer pensar cuando prologa la primera edición de *Azul*...

Según ya se dijo, los tres sonetos conforman una unidad y por ello comparten características estructurales y temáticas. El acercamiento a la tradición mítica precolombina se presenta como un intento de exaltación de los héroes americanos a partir de referencia a hechos colosales, sueños proféticos y amores épicos, dignos de los protagonistas de las antiguas epopeyas.

Por momentos, los sonetos ganan fuerza narrativa y este efecto se logra al ocurrir un ocultamiento del yo poético. Prevalece la enunciación en tercera persona y el sentimiento del hablante poético cede espacio a una suerte de narración lírica, en la cual se rememora un pasado espectacular que otorga significación a todo el conjunto. Darío propone la necesidad de considerar estos textos insertos en el contexto histórico y social de un pasado común americano.

"Caupolicán" sintetiza un famoso episodio vivido por el gran guerrero araucano y se incorpora como otra importante pieza literaria dentro de la gran tradición que alberga este motivo iniciada con *La araucana*, de Alonso de Ercilla. La estructura acompaña al desarrollo rítmico del contenido, pues los dos serventesios están destinados a la descripción del héroe mientras que en los dos tercetos posteriores se condensa su hazaña.

La intención épica del soneto se evidencia ya desde el uso de los adjetivos epítetos, que otorgan al personaje y a su acción heroica una estampa imponente. En el primer verso se aclara que es "imponente" lo que se expresará. Caupolicán es nombrado en el segundo y tercer verso con epítetos encabalgados que nos dan idea de personaje legendario, primitivo y valeroso: "salvaje y aguerrido" complementan a "campeón", que es presentado no solo como triunfador, sino con la acepción de héroe militar.

El protagonista se iguala a otros héroes de su talla, uno de la mitología griega (Hércules) y otro bíblico (Sansón). La significación sobre la fuerza, que se inicia con la mención de Sansón, cruza toda la composición y los objetos por medio de los cuales se expresa imprimen carácter de duradero: "robusto tronco", "fornida maza". La valentía de Caupolicán construye analogía con los trabajos realizados por Hércules, al decir el cuarto verso del segundo serventesio que él bien pudiera: "desjarretar un toro o estrangular un león".

Esta sensación predominante de fuerza continúa en la descripción del aspecto físico del araucano, su desnudez, símbolo de ser básico y primitivo. Esta calificación alude a que el guerrero no necesita de ninguna armadura: "por casco sus cabellos, su pecho por coraza"; con este quiasmo resalta Darío la talla del héroe.

De los dos serventesios en presente comentativo, propio para la descripción, pasamos a los tercetos en pretérito narrativo, dado que aquí comienza el relato de la prueba que Caupolicán llevó a cabo para demostrar si sería digno de dirigir a su pueblo frente a los conquistadores españoles. Dicho reto consistía en sostener durante tres días el tronco de un árbol para poner a prueba la fuerza, la capacidad y la resistencia de quien sería el líder de toda la región araucana.

La acción persistente del héroe se refuerza con la anáfora: "anduvo, anduvo, anduvo", que además funciona como recurso intensificador de una proeza que parece ser inacabable. Esta idea de duración la expresan también las tres yuxtaposiciones de estructura gemelar: "le vio la luz del día", "le vio la tarde pálida", "le vio la noche fría". Estas también constituyen en "le vio" una anáfora que —sumada a la acentuación interna— da idea de continuidad. Todo esto mientras el héroe sigue sosteniendo el tronco como un "titán" y, así, se refuerza el carácter mítico del soneto.

"La vieja raza, la conmovida casta" es la que se presenta como testigo de una proeza que finalizará cuando la fuerza natural de la aurora diga: "basta"; pero la sucesión temporal día-tarde-noche va más allá del período solar y alude a un valor y una fuerza trascendentes que nacen con el principio de los tiempos y perdurarán hasta el final de ellos.

Toda esta fuerza salvaje, estos hechos formidables y esta hazaña colosal encuentran refuerzo sonoro en las aliteraciones de

consonantes ásperas como: "raza", "braza", "maza", "robusto", "aguerrido". Confirman el maravilloso trabajo melódico y la capacidad de creación armoniosa que ostentaba Darío al exponer líricamente a este Nemrod,⁷ al que llama "poderoso cazador ante dios" y ante los hombres que habrían de recordarlo como parte de su identidad, en la hora de la lucha frente al conquistador.

El soneto "El sueño del Inca" presenta la misma forma de exaltación épica y deja ver la dotación mítica del protagonista desde los primeros versos. La adjetivación cumple una función predominante. El adjetivo encabalgado "sueño" sirve como enlace para ensayar la epifanía onírica del dios. El Inca reposa luego del "holocausto" y, con el empleo de este sustantivo, Darío define de forma sintética el sentimiento americano sobre la conquista.

Todo el primer serventesio está destinado a marcar la superioridad del Inca, que se encuentra separado de la esfera humana y se acerca a la extrahumana, al poder interpretar la génesis cósmica de los dioses: "el sol y la luna". La blancura de la luna es resaltada con la aliteración de la consonante líquida en "l". Esta blandura del ritmo fonológico contrasta con la dureza marmórea de la aliteración en "r" utilizada para definir la fuerza del sol: "ardiente", "rubio".

La connotación mitológica del pasado maravilloso de América realiza un cruce intertextual con la figura maravillosa de Ariel tomada del personaje creado por Shakespeare en *La tempestad* y que aquí se remite a la significación analógica de Calibán-Estados Unidos y Ariel-Hispanoamérica, que hacia el 1900⁸ fue el motivo predominante de los temas americanistas desde la perspectiva y la voz de los conquistados.

Este Ariel es el lucero que le sirve de paje majestuoso al gran Inca y que posee la condición de ser "*Azul profundo*". La inclusión del término *azul* y su correspondiente caracterización no son casuales, ya que el mismo año en que se escriben estos sonetos se publica *Azul...*, cuyo nombre explica la profundidad del arte, su

⁷ Rey legendario de Babilonia.

⁸ Tema trabajado por reconocidos autores americanos como José Enrique Rodó y José Martí. El mismo Darío lo hace también en su famoso artículo "El triunfo de Calibán", publicado en 1898 como reseña de una velada celebrada en el teatro Victoria de Buenos Aires.

inmensidad y su condición etérea, que los modernistas trataron de imprimir.

Al pasar a los tercetos, el motivo del sueño se termina de describir. El sol es aún más eterno que su majestad, el Inca, y este muestra su respeto a Febo. Para ello, Darío vuelve a elegir el quiasmo: "Al padre sol bendice, a su majestad admira". Lo apacible y luminoso del sueño cambia al irrumpir el relámpago, que también exhibe su fuerza sonora en la aliteración: "relámpago", "ronco", "rueda". Así, una divinidad cede espacio a otra, "el sol retorna a su palacio" y suena el clarín de la tormenta en manos de Illapa.⁹ Todo el soneto reviste categoría de religioso. Darío se muestra conocedor de la religión incaica y utiliza este saber como sustento para explicar la génesis de los cambios climáticos. Se retoma el carácter narrativo que tuviera "Caupolicán" y el soneto adquiere cariz de leyenda.

"Chinampa" introduce al lector en la civilización azteca. La chinampa era una estructura flotante (a modo de balsa) hecha con troncos unidos con fibras de maguey que se llenaba de tierra fértil y permitía el cultivo cuando ya no quedaban espacios en tierra firme. Desde el inicio del soneto, el poeta destaca la fortaleza del imperio, el avance sobre la naturaleza y la posibilidad de que la vida se abra paso, incluso más allá de la destrucción que dejó la conquista.

Los primeros cuatro versos están dedicados a describir la belleza de la chinampa flotando en "el lago de cristal". La perdurabilidad del tronco que forma la chinampa contrasta con la fragilidad del cristal. A la belleza visual se agrega la enumeración de las flores que hace brotar el "color primaveral". Darío utiliza las imágenes organolépticas –visuales y auditivas– para recrear un paisaje casi imposible de transcribir.

La aurora es el único testigo de tamaña magnificencia, como en "Caupolicán" fue la encargada de determinar la finalización de la prueba heroica. Se erige, así, como una testigo calificada para semejantes visiones. El uso del hipérbaton en los dos primeros versos apoya la idea de que ambas, aurora y chinampa, se miran entre sí, maravilladas.

El segundo serventesio da paso a la historia de amor entre la india y el guereño, ambos descriptos con adjetivos encabalgados

⁹ Dios de la tormenta en la mitología incaica.

que denotan la simpatía en ella ("gallarda", "encantadora") y el porte heroico para él ("magnífico", "triumfal"). Las aseverativas "ella le adora" y "un beso" definen lo concreto de la situación amorosa. En el último verso, la tierra tropical queda bañada de luz y la chinampa se instaura como *locus amoenus* para el idilio. En los tercetos, la escena es ya sublime cuando, a través de la pregunta retórica, el yo poético interroga sobre el tono del encuentro y lo califica de apoteótico. Amada y amado fundidos en lo ardoroso de la pasión y al mismo tiempo en la candidez que presume una primera vez. Ella se presenta "tímida" y él, "trémulo". El verso final del primer terceto encabalga con el primer verso del segundo en cuanto a descripción física del guerrero, que se muestra majestuoso e impacta en la sucesión de colores que plantea el flujo constante de imágenes visuales: "brazos morenos", "túnica blanca", "corazón oro" y "penacho de color".

El complemento final de la armonía semántica se logra cuando el guerrero es nombrado "vencedor" y a la vez sensible al lado de su amada. En un excelente uso de los epítetos que caracteriza no solo a este soneto, sino a toda la trilogía.

Consideraciones finales

A lo largo del tiempo, la obra de Rubén Darío se ha enfrentado a la incomprensión e incluso al desdén de quienes no veían en su poesía más que el brillo estético de la renovación de la lengua de España, la preocupación por la tradición española y el afrancesamiento artificioso, que forman parte de los rasgos de escritura del modernismo. Darío carecía, para muchos, de una preocupación comprometida y seria en cuanto al contenido.

Según nuestra lectura, es indiscutible que la obra dariana evoluciona y que el compromiso con la identidad americana y con la política cultural se acrecienta, sobre todo a partir de 1898,¹⁰ y con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905) se consolida. Para entonces, Darío escribe fuertes declaraciones críticas sobre materia política.

¹⁰ Período en el cual ocurre la guerra entre España y Estados Unidos y la creación del canal de Panamá y en el que tiene oportunidad de viajar por el país del norte y por Europa.

Pero ¿qué ocurre antes de esa época? En los inicios de su reconocimiento como autor, hacia 1888, parece ser que ninfas, duendes y cisnes ocuparon el lugar central de su poética y la crítica sobre el nicaragüense se llena de motes que van desde lo superficial hasta lo excesivamente ornamentado. *Los Sonetos Americanos* son publicados también en 1888 y dan cuenta de que el inicio de una búsqueda sobre la identidad hispanoamericana por el poeta comenzó mucho antes de su militancia explícita de 1898.

Esto lo reafirma luego, en la madurez de su obra. El prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905) expresa que en sus versos hay política, pero no desde una escritura activista, sino porque la política aparece como un universal del hombre. Luego incluso acota el concepto de política a un "clamor continental", cuando se refiere al poema dedicado a Roosevelt.

En el corpus que hoy nos ocupa el poeta retrata al sujeto sensitivo, raíz de la cultura americana, y muestra la tensión emocional y política de su época desde una perspectiva bien nuestra. Si sumamos a su obra el hecho de que Darío conocía los estudios americanistas que comenzaron a tener auge internacional a partir de los congresos efectuados en Europa entre 1881 y 1883, podremos corroborar que el intento de recuperar la tradición mítica precolombina constituyó un esfuerzo consciente por resignificar el pasado glorioso de las primeras civilizaciones, que incidió en la preservación del reservorio cultural de nuestra América y que permitió gestar el concepto de comunidad que dio sentido al presente latinoamericano. Para esto, revalúa las figuras guerreras, algunas ya aparecidas en las narraciones del romanticismo, e investiga los mitos fundacionales. Este estudio del pasado viene acompañado de un profundo sentido de pérdida de lo nuestro, que requiere la superación del vacío y la soledad que implicó el proceso de aculturación iniciado con la conquista y seguido por los afanes colonialistas del siglo XIX.

En estos sonetos se percibe la conciencia reflexiva y el pensamiento americanista que venían acuñándose desde Andrés Bello, aunque con un inocultable matiz retórico propio de la poesía como forma. Darío aborda lo americano desde lo que Pedro Salinas llamó "paisajes de la cultura",¹¹ trabajando al extremo el

¹¹ Véase P. Salinas (2005). *La poesía de Rubén Darío*.

léxico y la armonía como actores principales de la transmutación de unos motivos que parecían dormidos en los recuerdos de los pocos que sobrevivieron al genocidio de la conquista, en temática viva de la identidad americana resultante del choque de culturas.

En estos sonetos, algunas palabras son elegidas por su connotación sonora; otras, por su fuerza semántica y todas ellas nos ponen frente a la semiótica compleja de la musicalidad que solo una destreza impecable en el manejo del idioma, un compromiso serio sobre el significado de la palabra y un oído privilegiado como el de Rubén Darío pudieron llevar a cabo en el campo de la poesía hispanoamericana del siglo XIX.

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. (1997). “Darío crítico perdurable de nuestra lengua”. *Journal of Hispanic Modernism*, 17-43.
- Auladell Pérez, M. Á. (2006). *De Caupolicán a Rubén Darío*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-caupolicn-a-rubn-daro-0/>
- Camacho, J. (1997). “Arqueología, americanismo y modernismo”. *Journal of Hispanic Modernism*, 44-56.
- Darío, R. (1939). *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile, t I*. Santiago: Universo.
- Navarro Tomás, T. (1995). *Manual de métrica española*. Barcelona: Editorial Labor.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Ribero, E. (1980). “Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio”. En VV.AA. (eds.), *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 259-270). Canadá.
- Salinas, P. (2005). *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Editorial Península.
- Valera, J. (2003). *Epístolas a Rubén Darío*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/azul-a-don-ruben-dario-carta-i-22-de-octubre-de-1888--0/>
- VV. AA. (1985). “El soneto en *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*: una aproximación a la métrica de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (14). Universidad Complutense de Madrid.
- Zuleta, I. (1988). *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

El paisaje rural americano en Rubén Darío y Amado Nervo

LOURDES PACHECO LADRÓN DE GUEVARA
MIGUEL GONZÁLEZ LOMELÍ

Resumen

El texto aborda textos seleccionados de Rubén Darío (Meta-
pa, Nicaragua, 1867 - León, Nicaragua, 1916) y Amado Nervo
(Tepic, México, 1870 - Montevideo, Uruguay, 1919) en torno al
paisaje rural de los países latinoamericanos de los que eran origi-
narios: Nicaragua y México. El marco teórico en que se inscribe
este documento es el de la originalidad americana. Se retoma el
concepto borgiano de originalidad americana en tanto

somos originales en la medida en que todo el mundo lo
es: tenemos una experiencia concreta del mundo. Pero
sería distinto suponer que la originalidad está ya dada en
la realidad por fascinante que ésta sea o haya sido para el
europeo. Suponerlo así explica esta reiterada voluntad por
mostrar la exuberancia de la naturaleza americana: enu-
merar todos sus dones y seguir alimentado los mitos de
una posible tierra de gracia. (Borges: 1952, 103).

La hipótesis que guía el trabajo consiste en que la mirada de am-
bos poetas se centra en el mundo europeo que recorrieron y vi-
vieron, visto a partir de la impronta que dejaron en ellos los pai-
sajes de su infancia. Precisamente en el contraste entre lo vivido
en los pequeños pueblos durante su infancia y juventud (Meta-
pa y Tepic, respectivamente) y lo experimentado en las ciudades
cosmopolitas europeas, se fragua la mirada de ambos poetas mo-
dernistas. El objetivo se centra en poner de relieve el hecho de
que tanto Darío como Nervo comparten una misma sensibilidad
anclada en la tierra americana natal, donde se ubica la infancia,

así como poner de manifiesto la relación de ambos poetas que compartieron un espacio literario epocal.

Palabras clave: Amado Nervo - Rubén Darío - americanismos.

La mirada del origen

Tanto Rubén Darío como Amado Nervo construyen una mirada nueva de su propio origen a partir de tomar conciencia de quiénes son. Ambos nacen en pequeños poblados del interior de sus países en un momento en el cual estaban surgiendo las naciones después del largo proceso de independencia de la corona española y en medio de los vaivenes con que se fraguaba el proceso de constitución de cada país. Se saben diferentes a los pueblos originarios del continente, pero también se saben herederos de grandes civilizaciones. Se saben diferentes de los europeos, pero también reclaman esa herencia, sobre todo la herencia de la palabra. Este mestizaje racial se convierte en un mestizaje cultural que permite una conciencia propia desde la cual se reflexiona literariamente. Se fusionan ambos mundos, se mezclan las tradiciones, se comparten las narrativas de diferentes culturas y, por ello, son capaces de ver el mundo, de verse ellos con un nuevo ropaje.

Para el poeta nicaragüense las lenguas en que se expresa la experiencia humana son diversas, pero la canción es la misma:

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.

A vosotros mi lengua no debe de ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez...
Soy un hijo de América, soy un nieto de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez...
(Darío, 2013: 51)

Darío puede considerarse un autor de la fidelidad a su tierra porque en el uso que hace del lenguaje utiliza nombres nativos y los vuelve, por ello, pertinentes para el lenguaje. Lejos de folclorizarlos, los incorpora al río de la literatura universal. Utiliza términos como “chinampa”, “canao”, “Guatemoc”:

Más la América nuestra, que tenía poetas
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;

que consultó los astros, que conoció la Atlántida,
cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
que desde los remotos momentos de su vida
vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
la América del gran Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc:
"Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor,
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra: y es la hija del Sol.
(Darío: 2013:34).

Con ello, Darío desarrolla una nueva faceta del lenguaje, en la que la palabra revela el momento hispanoamericano, la condición propia de quien no es indígena pero tampoco español. Ello a su vez va a convertirse en una ventana de apertura al mundo indígena, pues es la lengua mestiza desde la cual se muestra. Al incorporar palabras de uso común en América, permite otorgarles un nivel más allá de lo meramente local para convertirlas en expresiones de lo universal.

Darío, en su poética, revela el proceso que ha iniciado a partir del dominio de varias lenguas y de sus propias decisiones:

Pienso, cuando llegue a Madrid, dar una conferencia sobre la nueva poesía. Quiere la gente enredar el asunto. Todo es cuestión de cultura. Ni en Italia, ni en Francia, ni en Inglaterra, ni en Alemania —¡desde Goethe!— toman como cosa rara formas absolutamente lógicas. Yo lo que he hecho es aplicar a nuestro verso formas y maneras de poéticas extranjeras o clásicas... (Ghiraldo, 1943: 471)

Exotismo y familiaridad

Si para los españoles de la metrópoli y en general para los viajeros europeos la naturaleza americana constituía parte de lo exótico, para los hispanohablantes de América, la naturaleza formaba parte del paisaje natural. El paisaje nativo constituido por el trópico exuberante de León y la selva subtropical de

Tepic son sometidos a la reflexión por Darío y Nervo desde la lejanía. Puede afirmarse que es precisamente en la lejanía del paisaje originario que surge la conciencia de las particularidades de ese paisaje.

La característica del paisaje nativo consiste en que surge de la experiencia personal y vital, a partir de una realidad directamente vivida por los poetas, donde el ambiente natal ha dejado huellas constantes que pueden seguirse a través de sus obras. Darío dice:

Yo sé lo que debo a la tierra de mi infancia y a la ciudad de mi primera juventud; no creáis que en mis agitaciones de París, que en mis noches de Madrid, o en mis tardes de Roma, que en mis crepúsculos de Palma de Mallorca, no he tenido pensares como estos: un sonar de viejas campanas de nuestra catedral. (Darío, 1950: 1027).

Por su parte, Amado Nervo recuerda la pequeña ciudad donde nació:

En Tepic, la quieta ciudad en que yo nací, fue a anidar su espíritu luminoso, donde había una necesidad muy grande de amor y de bien; e hizo muy santamente en quedarse allí, lejos de las modas literarias, de la literatura misma... La ciudad, llena de dulce monotonía, de íntima y sedante mansedumbre, le premió su predilección... ¡encontró la Paz!.. Tenía muy cerca a su gran amigo el Mar, una de cuyas olas le decía: ¡espera! ¡espera! (Nervo, 1967:59).

Todo lo que he pensado, he sonreído y sentido leyéndolo, y cómo, en ese espejo he visto pasar, deliciosamente descriptas, tantas y tantas escenas de mi infancia, transcurrida en una ciudad de segundo orden de la República mejicana, cuyo nombre mismo, Tepic... (123).

La diferencia del paisaje nativo es el paisaje cultural, el paisaje americano visto desde la experiencia artística ajena, la consideración del paisaje desde quien lo observa pero que no ha sido parte de la propia vida.

La impronta que dejó ese paisaje en el imaginario de Darío y Nervo los acompaña en los diversos viajes por Estados Unidos,

Europa y América del Sur. Los paisajes rurales parecen convertirse en viñetas pictóricas desde la reminiscencia:

¡Qué alegre y fresca la mañanita!
Me agarra el aire por la nariz:
los perros ladran, un chico grita
y una muchacha gorda y bonita,
junto a una piedra, muele maíz.
Un mozo trae por un sendero
sus herramientas y su morral:
otro con caites y sin sombrero
busca una vaca con su ternero
para ordeñarla junto al corral.

Sonriendo a veces a la muchacha,
que de la piedra pasa al fogón,
un sabanero de buena facha,
casi en cuclillas afila el hacha
sobre una orilla del mollejón.

Por las colinas la luz se pierde
bajo el cielo claro y sin fin;
ahí el ganado las hojas muerde,
y hay en los tallos del pasto verde,
escarabajos de oro de oro y carmín.

Sonando un cuerno corvo y sonoro,
pasa un vaquero, y a plena luz
vienen las vacas y un blanco toro,
con unas manchas color de oro
por la barriga y en el testuz.

Y la patrona, bate que bate,
me regocija con la ilusión
de una gran taza de chocolate,
que ha de pasarme por el gazzate
con la tostada y el requesón.

(Darío, 1900)

Por su parte, Amado Nervo, describe en "Sensaciones de antaño", el paisaje de Tepic después de la tormenta:

En las tardes de mayo
después de la tormenta,
cuando el ambiente húmedo
trasciende a arcilla fresca,
nostálgico de antiguas
sensaciones de América,
desearía ir por calles
espaciosas, desiertas,
en donde hubiera casas
limitadas por rejas;
y tener una novia
que con la cabellera
mojada aún del baño,
me aguardase en la verja,
entre las campanillas
de las enredaderas...

O bien, en la ventana
de una casa de hacienda
leer alguno de esos
libros, en que se cuentan
aventuras de príncipes
perdidos en la selva;
mientras que las crecientes
que avanzan por las quiebras,
espumarajeando
de rabia entre las peñas
arrastran desgajadas
ramazones, y reinan
en la atmósfera, vasta
palpitación eléctrica,
perfumes de resinas
y aliento de mareas.
(Nervo, 1920)

También en el poema "Guadalupe la Chinaca", Nervo expresa el paisaje rural mexicano:

[...]

En aquella madrugada
todo halaga su mirada
finge púrpura el nopal
y los órganos parecen
candelabros que se mecen
con la brisa matinal.

En los planos y en las peñas,
el ganado entre las breñas,
rumia y trisca mugidor
azotándose los flancos,
y en los húmedos barrancos
busca tunas el pastor.

A lo lejos, en lo alto,
bajo un cielo de cobalto
que desgarrar su capuz,
van teñiéndose las brumas,
como un piélago de plumas
irisadas en la luz.

Y en las fértiles llanadas,
entre milpas retostadas
de color, pringan el plan.
amapolas, maravillas,
cempazuchitl amarillas
y azucenas de San Juan.

Guadalupe va de prisa
de retorno de la misa,
que en las fiestas de guardar,
nunca faltan las rancheras,
con sus flores y sus ceras,
a la iglesia del lugar;
con su gorra galoneaba,
su camisa respunteada,
su gran paño para el sol,
su rebozo de bolita,

y una saya suavécita
y unos bajos de charol;
con su faz encantadora,
más hermosa que la aurora
que colora la extensión,
con sus labios de carmines,
que parecen colorines,
y su cutis de piñón,
se dirige al campamento,
donde reina el movimiento
y hay mitote y hay licor,
porque ayer fue bueno el día,
pues cayó en la serranía
un convoy del invasor.

¡Que mañana tan hermosa!
¡cuánto verde, cuanta rosa
y que linda la extensión!
rosa y verde se destaca,
con su escolta, la chinaca,
que va a ver a Pantaleón.
(Nervo, 1967)

Tanto Darío como Amado Nervo realizan crónicas urbanas derivadas de su incursión en las ciudades norteamericanas (Darío) y europeas/latinoamericanas (Nervo). Los dos escriben sobre París:

Y me volvía a París. Me volví al enemigo
terrible, dentro de la neurosis, ombligo
de la locura, foco de todo surmenage
donde hago buenamente mi papel de sauvage
encerrado en mi celda de la rue Marivaux,
confiando sólo en mí y resguardando el yo.
(Darío, 2008: 221)

Se va especialmente de América a París, porque aquí se
nos predica constantemente que en París hay muchas
cosas nuevas para nosotros. El hombre no va ni ha ido
jamás tras la dicha. El hombre va y ha ido siempre tras
de lo nuevo.
(Nervo, 1946)

Naturaleza y paisaje nativo

A lo largo de la obra de ambos autores se encuentran diversas y reiteradas alusiones a la naturaleza de sus países natales. En artículos y crónicas vuelven a las reminiscencias de su infancia vinculadas al paisaje nativo. Es claro que la modernidad europea los maravilla, como dice Amado Nervo, en París está la novedad, pero en América está la familiaridad de lo conocido, la naturaleza maravillosa que los acompaña.

Y qué gloria de vegetación, qué triunfo de vida en todo lo que la mirada abarca después de ascender a la región en donde el clima cambia y el aire es fresco y los valles se extienden como en visiones de edén, y hay toda la gama del verde, y un vasto rumor se esparce de los sonoros bananeros o plataneros, de los árboles enormes y caprichosos sobre los que saltan las ardillas grises y vuelan las palomas arrulladoras y los carpinteros y los pitorreales y toda la fauna alada que haría las delicias de Ovidio.

(Darío, 1950:1036).

Amado Nervo, por su parte describe el típico paisaje mesoamericano:

Cómo fingen los nobles magueyes,
a los rayos del sol tropical,
misteriosas coronas de reyes,
colosos vencidos en pugna mortal!

Majestuosas sus pencas de acero
en las tardes parecen soñar...
Ellas vieron a Ixcoatl altanero,
vestido de pieles y plumas, cruzar...

En el monte y el plan y el barranco,
de sus venas haciendo merced,
con su néctar narcótico y blanco
calmaron piadosos del indio la sed.

Con su fibra le dieron un manto,
y supieron en ella esconder

el sutil jeroglífico santo
que cuenta a los nuevos las glorias de ayer.

Ellos vieron a Anáhuac sentada
en sus lagos de plata y zafir,
y la vieron después humillada,
y al cabo la vieron rendirse y morir.

Majestuosos y nobles magueyes:
cuántas veces os oigo contar
vuestras viejas historias de reyes,
¡algunas tan tristes que me hacen llorar!
(Nervo: "Los magueyes", 1967)

El viaje de los poetas a través de continentes y culturas los devuelve a la patria original como un deseo de calma a través de esa modernidad expresada en la efervescencia de las ciudades.

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,
en la hacienda fecunda, plena de la armonía
del trópico; paloma de los bosques sonoros
del viento, de las hachas, de pájaros y toros
salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.
(Darío, "Allá lejos", 2013: 128)

En tanto que Amado Nervo escribe sobre la avidez de la modernidad occidental expresada en los viajes: "En todos los hoteles habrá idénticos criados. [...] Nuestro turista inquieto saldrá a la calle y tropezará con las mismas vejestorias góticas y los mismos palacios... Nos queda algo inédito, sí, en nuestro admirable México: los sorprendentes vestigios, los palacios y ciudades zapotecas y mayas... Ahí aún se puede meditar, aún se puede estudiar, aún se puede soñar" (Nervo, 1946: 49).

El regreso al país de la infancia

Rubén Darío regresa físicamente a su tierra natal, a su patria Nicaragua, después de haber arribado al cosmopolitismo de su época. Escribe:

Tras quince años de ausencia, deseaba yo volver a mi tierra natal. Había en mí algo como una nostalgia del trópico, del paisaje, de las gentes, de las cosas conocidas en los años de la infancia y de la primera juventud. [...] Salí de París hacia el país centroamericano, ardiente y pintoresco, habitado por gente brava y cordial, entre bosques lujuriantes y tupidos, en ciudades donde sonríen mujeres de amor y gracia y donde la bandera del país es azul y blanca... Nada más propio de esta vuelta a mis lares que la generosidad de mis compatriotas, la elevación del nivel intelectual y una simpatía palpitante y orgullosa, han convertido en una apoteosis, si apenas merecida por los sufrimientos de la ausencia y por ese perfume del corazón de la tierra nuestra que no han podido hacer desaparecer ni la distancia ni el tiempo. (Darío, 1967: 1019).

En tanto que Amado Nervo, solo regresa en el recuerdo en las diversas crónicas:

¡Había heno, mucho heno! Recuerdo la Nochebuena en que desfilaron frente a nuestras puertas los Reyes Magos, dejando en el calcetín pendiente de las rejas el presente cariñoso: la Misa del Gallo, rebosante de fulgor y de aromas: a mi madre, el hogar lejano... ¡cuántas cosas dice el heno!... (Nervo, "En el salón de patinar", 1967: 1009).

Cuatro años antes de su muerte, en 1915, Nervo escribe sobre el país México:

Nací de una raza triste,
de un país sin unidad
ni ideal ni patriotismo;
mi optimismo
es tan solo voluntad;
obstinación en querer,
con todos mis anhelares,
un México que ha de ser
a pesar de los pesares,
y que yo ya no he de ver...
(Nervo, "Mi México", 1967: 1102).

Reflexiones finales

Tanto Rubén Darío como Amado Nervo nutrieron su espíritu literario a partir del espacio provinciano en que vivieron en Nicaragua y México. Su itinerario cultural, la trasposición de países y culturas, la convivencia en el final del siglo XIX y principios del siglo XX, el ser testigos de cambios vertiginosos a partir del descubrimiento de la electricidad y el ferrocarril, la presencia de la guerra europea, los descubrimientos científicos, las ideas sobre lo social, los deslumbraron, pero, al mismo tiempo, los devolvieron a la patria de la que habían surgido.

Se puede decir que fueron universales en la medida en que descubrieron su propia originalidad en la conciencia de la identidad del suelo americano.

Darío y Amado Nervo, contemporáneos en el tiempo, también lo fueron en la búsqueda de la identidad de América Latina. Ambos dejaron sus pequeños lugares de origen donde transcurrió la infancia y las primeras letras para trasladarse a la capital del país y de ahí a Europa. Este recorrido desde el pequeño lugar a la urbe cosmopolita también fue el recorrido de la infancia a la madurez, del uso de la lengua local al uso de lenguas extranjeras, de lo tradicional a lo moderno, de los localismos a los cosmopolitismos.

En ese proceso, ambos autores abordaron la búsqueda de su propia identidad hispanoamericana donde se abre la mirada a la tierra y a la raza. Es la búsqueda de lo propio lo que les permite mirar lo que ya estaba ahí desde la infancia: el paisaje, los seres humanos que los habitan, las relaciones sociales con que se construye la vida, los héroes propios. No se trata solamente de un acto de nostalgia, sino de una apuesta por el porvenir de la propia Hispanoamérica, de la lengua, de sus cantos.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. (1952). *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- Darío, R. (1900). *Del Trópico*. Disponible en: <http://www.poemas-del-alma.com/del-tropico.htm>
- , (1950). *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , (1967). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- , (2008). “*Epístola (A la Señora de Leopoldo Lugones)*”. En Serna Arnaiz M. y Castany Prado, B. (comps.) *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana* (pp. 218-227) Madrid: Alianza editorial.
- , (2013). *Cantos de vida y esperanza*. México: Conaculta.
- Ghiraldo, A. (1943). *El Archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Lozada.
- Nervo, A. (1920). *Obras Completas*, vol. XXI (texto al cuidado de Alfonso Reyes). Madrid: Biblioteca Nueva. Disponible en: <https://archive.org/details/obrascompletasde-21nervuoft>
- , (1946). *Crónicas*. Buenos Aires: Editorial Calomino.
- , (1967). *Obras completas, vol. II*. Madrid: Aguilar.

Un bardo en el laberinto paraguayo

ALICIA RUBIO

Resumen

Rubén Darío escribe en “Las Repúblicas Americanas” un texto en el que afirmaba que Paraguay era “Tierra de sol, tierra de épica historia, tierra de leyendas. Lo que hicieron sus hombres en la guerra terrible, se ha contado a los niños de América, como las hazañas de los héroes homéricos los cuentos fabulosos. Porque allí se demostró con sangre y muerte, saber de patria y de sacrificio, quizás como en ninguna parte...” y termina citando el poema de Guido y Spano, en el que el argentino llora la desaparición del Paraguay. Sin embargo, fue la pluma de Darío la que exaltó la figura del General Mitre en una oda en la que no solo enaltece su figura militar sino que también alaba su talento para dedicarse en esos días aciagos a la traducción de la más alta literatura. ¿Cuál es la visión de Rubén Darío sobre la historia paraguaya? ¿Acaso es su carácter de cónsul paraguayo el que lo lleva a manifestar una empatía con la agonía del pueblo que no se condice con su “Oda” al Comandante General de la Triple Alianza? ¿La contradicción en sus escritos es producto de su carácter de profesional de las letras? ¿Puede hablarse de Darío como de un intelectual atravesado por el entremedio (*in-between*) de la cultura, que su identificación con el mundo moderno pone en evidencia las contradicciones de sus escritos sobre la Tierra sin mal?

Palabras clave: escritos políticos - Paraguay - estudios poscoloniales.

Cuánto conocía Rubén Darío sobre el Paraguay para afirmar que ese país era:

Tierra de sol, tierra de épica historia, tierra de leyendas. Lo que hicieron sus hombres en la guerra terrible, se ha contado a los niños de América, como las hazañas de los héroes homéricos los cuentos fabulosos. Porque allí se demostró con sangre y muerte, saber de patria y de sacrificio, quizás como en ninguna parte...¹

El nicaragüense termina citando el famoso poema de Carlos Guido y Spano, *Nenia*, en el que el argentino imagina a su protagonista ver llorar a un urutaú, ave que vive en territorio sudamericano, la desaparición del Paraguay como consecuencia de la Guerra de la Triple Alianza (Darío, 1919) integrada por Argentina, Brasil y Uruguay y comandada por el general Bartolomé Mitre.

Pero la pluma de Darío también exaltó la figura de Mitre en una Oda en la que no solo enaltece la estampa del militar sino que también alaba su talento para dedicarse, en los días aciagos de la guerra que desangraba a Sudamérica, a la traducción de la más alta literatura:

Y para mí, Maestro, tu vasta gloria es ésa:
amar los hechos fugaces de la hora
sobre la ciencia a ciegas,
sobre la historia espesa,
la eterna Poesía más clara que la aurora.
(Darío, "Oda a Mitre", 1919: 130).

Curiosamente, o no tanto, el empeño puesto por el general en esa tarea había inspirado al propio Guido y Spano el artículo "Le roi s'amuse" (El rey se divierte), donde lo caricaturizaba en tanto hombre de armas y letras a quien no había que interrumpir el sueño para avisarle si Paysandú había caído vencido por la artillería brasileña. Cabe aclarar que justamente el sitio de esa ciudad uruguaya fue el desencadenante de la sangrienta guerra del Paraguay.

¹ Aunque hago referencia a la publicación *Mundial Magazine*, cito la edición de las *Obras Completas* de Rubén Darío (1919) en la que esos textos aparecen, en el tomo XIII, bajo el título "Prosa Política", p. 99.

El propio Darío canta la anécdota en su "Oda a Mitre":

Pues tú fuiste aquel fuerte que se reposó un día
después de los horrores terribles de la guerra,
hallando en los amores de la santa Armonía
la esencia más preciosa del zumo de la tierra.
(Darío, 1919: 126)

Darío alaba en Mitre la que para él es la principal virtud el general: ser hombre de letras. Ensalzándolo se honra a sí mismo, poniendo por encima al cultor de la armonía más que al hombre de armas. Por otra parte, no menciona sus batallas, pero queda implícito que gracias a ellas ha cambiado la faz de la región:

¡Ilustre abuelo!, partes, pero
cuando contempla el orbe entero
la obra en que hiciste tanto tú,
¡triunfo civil sobre las almas,
el progreso llena de palmas,
la libertad sobre el ombú!

Fue Mitre uno de los que introdujo drásticos cambios en la historia del Paraguay con la Guerra de la Triple Alianza. ¿Cómo ve el nicaragüense la espesa historia de ese Jano bifronte? ¿Cuál es la visión de Rubén Darío sobre la historia paraguaya? Seis años median entre la *Oda a Mitre* y su artículo para el *Mundial magazine*. Ese lapso tal vez le permitió a Darío evaluar las terribles consecuencias de la conflagración ¿Es acaso su carácter de cónsul paraguayo lo que lo lleva a manifestar empatía con la agonía de ese pueblo? Aunque esto no parece impugnar lo manifestado en su oda al Comandante General de la Triple Alianza, ¿la contradicción en sus escritos es producto de su carácter de profesional de las letras? Puede hablarse de Darío como de un intelectual atravesado por el entremedio (*in-between*) de la cultura (Bhabha, 2002: 159): su identificación con el mundo moderno pone en evidencia las contradicciones de sus escritos sobre la Tierra sin mal.

Por otra parte, Darío nunca estuvo en Paraguay, aunque esto no signifique que no conociera la temática y problemas de ese país. Escribió, haciendo referencia a la inestabilidad política que asolaba a esa tierra por esos días, que "cuando los niños que quedaron fueron a su vez hombres, ya que no lucharon con el ex-

tranjero, lucharon y luchan entre ellos, como en otras tierras de nuestra América. ¡Fatalidad!" (1919: 99).

Sabía acerca de los conflictos que aquejaban al país. Podía intuir el pesar de una sociedad en la que los enfrentamientos entre distintos factores de poder no proporcionaban la tregua necesaria para recuperarse de la Guerra Guasú. Conocía esos padecimientos por haberlos sufrido en su propia patria.

Sin embargo ¿existía un hilo de Ariadna que le permitiera introducirse en el laberinto de la historia paraguaya y salir medianamente airoso? Tal vez su amistad con intelectuales de ese país lo puso al tanto de su devenir, de un pasado que aún ardía y un presente que no lograba superar el caos al que lo había condenado la guerra. Fue amigo de Manuel Gondra, a quien conoció cuando este fue ministro plenipotenciario en Río de Janeiro entre 1906 y 1908. En su artículo sobre el Paraguay para la revista *Mundial magazine* también destaca la figura de Juan Emiliano O'Leary, uno de los iniciadores del movimiento de reivindicación del mariscal Solano López, figura estigmatizada en contra de quien se había firmado el tratado de la Triple Alianza entre Brasil, Uruguay y Argentina.

Ríos de tinta corrieron (y correrían) acerca de esa guerra, de los contendientes y de sus consecuencias. Darío tampoco pudo, o quiso, mantenerse al margen del tema. ¿Cómo evadir lo que puede ser tenido como uno de los mitos fundacionales del Paraguay?

A consecuencia de la guerra espantosa de 1865 a 1870 que desoló al Paraguay llevándolo a una miseria inaudita, las ciudades y pueblos quedaron reducidos a escombros, y sólo restan de los tiempos de bravura heroica muy contados edificios. [...] En los arsenales de la Asunción se construían barcos, armas y municiones para la guerra, y ese gran desarrollo industrial animaba extraordinariamente la capital. (Darío, 1919: 102).

En la pluma de Darío parece alivianarse el conflicto pero no desaparecer. Puede decirse que en sus textos se cuele la visión de los vencidos. Esa es una forma de resistencia a la que el nicaragüense da paso, ¿cómo no hacerlo, si entre sus lenguaraces se encuentran los principales defensores del lopismo, como Juan E. O'Leary?

Hoy el Paraguay trata de renacer, como el ave mitológica, de sus cenizas y escombros, y en el recuerdo de sus épicas desventuras se levanta en el continente americano, como un ejemplo admirable de patriotismo. (Darío, 1919: 103).

Pero, entre las múltiples amistades del poeta también se encontraban veteranos argentinos como el coronel Lucio V. Mansilla, quien llamaba al nicaragüense "el Verlaine sudamericano" y además lo convirtió en el destinatario de la dedicatoria que escribió como homenaje al decadentismo de Buenos Aires. Quien los había presentado era Julián Martel. Juntos recorrían la calle Florida y la Plaza de Mayo lamentándose de la incapacidad que padecía Buenos Aires de reconocer una literatura refinada. Pese a esta falencia de la ciudad fenicia, Darío le escribe a Manuel Ugarte en noviembre de 1910:

El nuevo Gobierno de Nicaragua, en su violenta organización, no ha tenido tiempo, todavía, para enviarme mi carta de retiro como Ministro, ante la Corte de España. Pero, dado que según aseguran los diarios y afirman los orígenes de la revolución nicaragüense que ha colocado al nuevo Gobierno, Nicaragua será una dependencia norteamericana. Y como yo no tengo la voluntad de ser yankee, y como la República Argentina ha sido para mí la Patria intelectual, y como, cuando publiqué mi *Canto a la Argentina*, la prensa de ese amado país pidió para mí la ciudadanía argentina quiero, debo y puedo ser ciudadano argentino. (Darío, 2000).

¿Es esa empatía que siente por la Argentina la que lo coloca en el medio de una querrela que para el país no ha concluido? Él considera, como le escribe a Ugarte:

Como usted mi querido amigo, ha hecho por nuestra América Latina mucho, le comunico mi determinación. Usted sabe lo que yo he amado el Río de la Plata y yo sé que allí todo el mundo aprobaría mi preferencia por el Sol del Sur ante las Estrellas del Norte. (ídem).

Eso es lo que lo une al Paraguay. La experiencia de levantamientos: "que las conmociones guerreras de ancestral influencia ten-

gan definitivo término, y que bajo una bandera de armonía, la nacional, mediten los bravos paraguayos en el porvenir" (Darío, 1919: 111).

Y plantea el temor de que "el Paraguay es un ejemplo hoy que el águila yankee mira hacia el Sur, como orientándose para un vuelo de rapacidad conquistadora" (103).

¿Dónde se ubica el discurso de Darío? Podemos hipotetizar que se encuentra en los márgenes, en ese intersticio del que habla Homi Bhabha? Escribe odas a los vencedores, describe la desolación de los vencidos, denuncia la amenaza que representa el naciente imperialismo norteamericano. Darío parece sintetizar todas las contradicciones de un intelectual de la época. ¿Acaso está negociando su propio espacio en el campo intelectual y, por ende, político?

En oficio del Ministerio de Relaciones Exteriores del Paraguay, de fecha 6 de setiembre de 1912, se consigna que Darío ha sido designado cónsul de Paraguay en París, el último cargo que desempeña como diplomático. Lo había designado el presidente Eduardo Schaerer, político liberal que completó su mandato e inició un período de estabilidad que posibilitó grandes transformaciones en el país.

En mayo de 1912 Darío había escrito en el *Mundial magazine* sobre las transformaciones que vivía por esos días Paraguay:

El desenvolvimiento que adquieren las instituciones de crédito, las industrias que cada día se implantan, la rápida y creciente valoración de la propiedad y la importancia que han adquirido las transacciones comerciales por sus proporciones, son signos de prosperidad, que vienen a revelar que existen en el país gérmenes fecundos de vitalidad que, desarrollados convenientemente, concurrirán a la formación de la grandeza futura. (Darío, 1919: 104).

Tal vez Darío se desplaza entre una incómoda dicotomía por la cual quiere encontrar en ese gobierno liberal la mimesis de los gobiernos del mismo signo argentinos, aunque hubiese sido uno de ellos el que cuarenta años antes había sembrado la desolación en esas tierras. Estabilidad y progreso u orden y progreso, como rezaba en la bandera del vecino brasileño, eran consignas irrenunciables para el nicaragüense. Cabe pensar que Darío preten-

día construir un espacio de negociación a través del cual el poeta pensaba que podía el pueblo paraguayo ser rescatado de su condición de vencido y retornar del Hades por las aguas del Leteo, en una aceptación de la ideología impuesta por los vencedores:

Llegó, sin embargo, al Paraguay la gran revolución del siglo; tendió el progreso sobre la tierra los rails de la ferrocarril, por aire los alambres del telégrafo y teléfono, y el vapor por sus ríos navegables, y la heroica viuda, cumplido el luto por el fatal destino, abrió de nuevo su pecho a la esperanza, despojó a sus hijos de anticuadas preocupaciones, ensanchó sus estrechas creencias para que entrara en sus templos la luz de la fraternidad y de la tolerancia, dio a fundir para calderas de vapor el hierro de sus montañas, empleado antes en campanas, fusiles y cañones, compró segadoras y trilladoras para los colonos, cargó los trenes y navíos con las producciones naturales y desarrolló la industria y el comercio, que sirven de base a la prosperidad. (103).

Beber las aguas del Leteo implicaba aceptar el olvido ¿cuál sería entonces el atisbo de resistencia? Probablemente para Darío, en su condición de poeta, nada como la lengua para mantener la identidad más allá de los avatares de la guerra. De allí su alabanza al guaraní:

El alma nativa, propensa al ensueño y enamorada de la gloria, da campo a los escritores nacionales para ejercer el apostolado de todas las grandes ideas del arte, de la filosofía, de la patria. El mismo dialecto Guaraní, lengua armónica, melodiosa y sensitiva, revela la varia intensidad del espíritu paraguayo, y es una demostración de la grandeza de aquel pueblo. Tal lengua tiene su literatura. Una literatura llena de brillo y sentimiento, que cuenta con poemas de vasta inspiración, en que son alabados dulcísimamente los encantos naturales: el natural amor, el río de plata, la flora magnífica (108).

El guaraní como acto de rebeldía, como pasaporte al futuro de una modernización que pretendía dejar la historia, o parte de ella, de lado. Y como elemento de reconciliación, porque solo se

puede nombrar al Paraguay a través de su lengua primigenia y todos se verían obligados a usarla, a seguir usándola. El poeta había dado su consentimiento. ¿Conocería que el uso del guaraní había sido prohibido después de la guerra? Seguramente. Al menos lo sabría despreciado por vastos sectores. Por eso podemos afirmar como Homi Bhabha que:

En esa guerra sutil del discurso colonial acecha el miedo de que al hablar en dos lenguas, el lenguaje mismo quede doblemente inscripto y el sistema intelectual se haga incierto. La interrogación del colonizador se vuelve anómala [...].” Si la palabra del amo ya ha sido apropiada y la palabra del esclavo es indecidible, ¿en dónde está la verdad del sinsentido colonial? (Bhabha, 2002: 165).

Seguramente profundizar sobre esto nos posibilite definir cuál era el margen de libertad con el que podían contar (o se permitían hacerlo) los intelectuales como Darío. Hay un debate, tal vez imprescindible: confrontar, a través de la figura del nicaragüense, el pensamiento de Raymond Williams y H. Bhabha.²

² Vale una cita de H. Bhabha: “Ahora, cuando se encara la resistencia en el contexto de la supervivencia, entonces creo que realmente se hace estallar el binarismo de amo y esclavo. Porque por más que se tenga víctima y vencedor en un binarismo, siempre se los puede invertir, pero nunca es posible salir de esas equivalencias. Con la supervivencia quiero introducir otro término que precisamente rompe esa dependencia mutua y también sugerir que el acto de supervivencia nos hace pensar en el acto de resistencia fuera de ese tipo de noción pura de oposición política. Nos permite pensar en los costos humanos, psíquicos, sociales; en las ruinas destrozadas que están involucradas en el acto político” Entrevista con Homi K. Bhabha, A. Fernández Bravo y F. Garramuño (1995). Bordes, (1), Puerto Rico.

Referencias bibliográficas

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Darío, R. (1919). *Obras Completas, vol. IX y XIII*. Madrid: Mundo Latino.

----, (2000). *Epistolario selecto* (sel. y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris; pról. Eduardo Árellano).

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epistolario-selecto>.

Fernández Bravo, A. y F. Garramuño (1995). "Entrevista con Homi K. Bhabha", *Bordes*, (1). Puerto Rico.

“Cien negros con sus cien alabardas”

Exclusión de la negritud en la visión americanista de Rubén Darío

ANTONIO JIMÉNEZ MORATO

Resumen

Aunque en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* Darío sugiriese la posibilidad de que la sangre africana fluyera por sus venas, no pareciera que en su obra el negro cuente con una dignidad equiparable a la del blanco o el indígena. El negro aparece exotizado en su obra, ajeno a la realidad local latinoamericana; en numerosas ocasiones —muchas de ellas en un contexto carente de referencias históricas, como el verso de la “Sonatina” que da nombre a la ponencia, y cuando se trata de establecer miradas abarcadoras, como en su concepción de la América de habla hispana, la que se opone el imperialismo de Roosevelt en primera instancia o la que lo abraza más tarde—, no parece encontrar un lugar para la comunidad negra. En sus textos en prosa, donde aparece de modo más habitual, el negro es tratado siempre de modo genérico, como masa, y en sus individualizaciones, cuando habla de los cabecillas de la Revolución haitiana, caricaturizado. Y eso es algo que contrasta con otros pasajes donde aboga por la igualdad entre razas, incluida la “raza de Cham”. Asunto poco tratado por la crítica rubeniana, acaso la referencia más explícita sea un artículo en la *Revista Iberoamericana* firmado por Richard Jackson en 1967 (una época convulsa dentro de los conflictos raciales en los Estados Unidos) que se usa siempre como referente al respecto, nunca ha sido repensada la mirada de Darío hacia el negro con objetividad y sin forzar una ubicación ideológica: la raza negra como ajena a América, problemática más que problematizada, que no entra en su conceptualización del continente.

Palabras clave: negro - negritud - exclusión.

“Cien negros con sus cien alabardas”

No creo que sea necesario recordar de dónde proviene el título de esta ponencia. Todos conocemos el verso, trigésimo quinto de la “Sonatina” que lo alberga: “que custodian cien negros con sus cien alabardas”. Suena, como el resto de los cuarenta y siete versos que completan el poema, perfecto. No es gratuito que sea este uno de los poemas más citados cuando se trata de enaltecer a Darío. En varios otros poemas también, pero sin duda en la “Sonatina”, puede encontrarse al poeta capaz de trascender los límites de la poesía como cadencia verbal para componer música. Un hipotético estudio podría dedicarse a desgranar cuántos de los efectos eufónicos que hoy se dan en el rap aparecieron ya en la lírica rubeniana. Pero los signos lingüísticos tienen significante y significado, aun cuando al escuchar parecieran desaparecer, hacerse mudos, para que nuestro cerebro se llene de las imágenes que siembran sus significados. Y se despilfarra esa música verbal, todo un capital artístico, que para muchos llega a pasar desapercibido. Es una de las desgracias, en el caso de la poesía de Darío, para los que tenemos el castellano como lengua materna. Pondré un ejemplo que, valga la paradoja, será siempre más gráfico. Yo mismo he experimentado esa seducción eufónica o musical escuchando a ciertos poetas, como Brodsky, leyendo sus poemas en ruso, un idioma que desconozco por completo pero que puedo estar escuchando durante minutos sin cansarme cuando se trata de la voz de Brodsky. Algo así sucede con la “Sonatina”, con el “Responso a Verlaine”, con varios de los poemas que ensambló para tejer su libro *Prosas profanas*.

En esa tensión entre atender a la forma o al sentido de sus poemas se mueve hoy la valoración de Darío entre los poetas. Pareciera que lo uno desactiva lo otro. Al final, ni se escucha la música de sus poemas ni se atiende bien a sus palabras. Me temo que demasiado a menudo ha venido ocurriendo eso con Darío. De ahí que no llame la atención que debería el verso que he usado como título para esta intervención. A mí me llamó poderosamente la atención desde la primera vez que lo oí o leí y su influjo ha ido creciendo a medida que han pasado los años. Les confesaré el porqué: es uno de los escasísimos momentos en que

aparecen personas de raza negra en la poesía de Rubén Darío. La presencia más famosa es, por supuesto, el poema de la Negra Dominga. Hay un estudio de Pedro Carrero Eras que fatiga el poema y su relevancia. Publicado por vez primera en agosto de 1892, en el semanario *La Caricatura*, de La Habana, fue luego siempre reunido por los editores de su poesía dentro de epígrafes como "Obra dispersa" u "Otros poemas". Lo determinante al caso que nos ocupa es que el propio Darío jamás lo incluyó en ningún poemario. Carrero Eras lo explica aduciendo a la condición de "fragmento" que se explicita en el mismo poema y la posibilidad de que Darío pensara, a lo largo de su vida, en extender el poema, cosa que nunca hizo. Creo que eso es secundario, lo importante es que se trata de un poema donde sí aparece una mujer mulata, pero siempre sometida a la mirada que la sociedad blanca proyecta sobre ella: la de símbolo sexual; en concreto, la de una pantera sexual que excita al blanco. Pero es porque Darío no está retratando puntualmente a una persona, sino a un tipo, lo que se revela hasta en el uso de un nombre difundido, el de la Negra Dominga, que aparece en más composiciones habaneras y puede decirse que llegó a ser un tipo local. Contrasta notablemente esta Negra Dominga, en ese tipismo, con el retrato personal y minucioso de los dos sonetitos a María Cay, que escribió en el mismo viaje a Cuba en 1892 y que sí fueron incluidos en un poemario, *Prosas profanas*, donde se plasma cómo atrajo poderosamente su atención pero por la blancura de su piel, ya que es el fruto de una mezcla mucho menos habitual, la de japoneses y cubanos. Leo, en todo caso, el poema de la Negra Dominga porque no es uno de los más famosos poemas de Darío:

¿Conocéis a la negra Dominga?
Es retoño de cafre y mandinga,
es flor de ébano henchida de sol.
Ama el ocre y el rojo y el verde
y en su boca, que besa y que muerde,
tiene el ansia del beso español.
Serpentina, fogosa y violenta,
con caricias de miel y pimienta
vibra y muestra su loca pasión:
fuegos tiene que Venus alaba

y envidiara la reina de Saba
para el lecho del rey Salomón.
Vencedora, magnífica y fiera,
con halagos de gata y pantera
tiende al blanco su abrazo febril,
y en su boca, do el beso está loco,
muestra dientes de carne de coco
con reflejos de lácteo marfil.

La caracterización, aunque bella, cae en los clichés de la mujer de origen africano *mejorada* por la mezcla con la estirpe española. El arquetipo de barra de bar: la mulata. Es evidente la atracción que genera esa mujer, pero no trasciende, pudiera decirse, a dicha función arquetípica. Aun así, como sucede siempre en Darío, no se puede prescindir sin más de la forma del poema. Escrito en sextetos decasílabos con rima paralela, para los oídos atentos destaca la ruptura con los metros clásicos de la lírica en castellano. Ni es el endecasílabo de la poesía culta ni el octosílabo de la folclórica. De hecho, si se han dado cuenta al escucharlo, su sonido emula el contrarritmo de la clave del guaguancó, que corta en seco la cadencia del endecasílabo. O sea, la influencia negra se da no tanto en el discurso semántico, donde se elabora una mirada eurocéntrica sobre la mulata, sino en el ritmo del poema, que es extraño e infrecuente en la tradición lírica, pues mantiene la cadencia del ritmo de origen africano. Quiero recordar, así, que no se trata de que Darío no deje permear su poesía por la cultura negra en su visita a Cuba, sino que fusiona culturas en planos donde estas no chocan, sino que se emulsionan o pasan desapercibidas, según la capacidad del receptor.

Pero volvamos a una lectura atenta de la "Sonatina", específicamente el sexto sexteto, donde se encuentra el verso en cuestión. Los "cien negros con sus cien alabardas" forman parte de la custodia de la princesa que protagoniza el poema. Una custodia cuyo inventario se esboza en el texto: los guardas del palacio soberbio, un lebrél que no duerme y un dragón colosal, además de los cien alabarderos. A lo largo del poema ya se ha ido construyendo un escenario atópico (no utópico o distópico, sino atópico, ya que es un lugar indeterminado pero que parece estar ubicado en este planeta) con alguna referencia concreta a lugares reco-

nocibles (China, Ormuz) y que, por los meses que se usan en la construcción de imágenes (abril y mayo), parece ubicado en el hemisferio norte, en concreto en alguna zona templada por la referencia a la primavera boreal. Nada más. La presencia del dragón no puede ser obviada: dirige al lector hacia los lugares utópicos o fantásticos, o al terreno de los mitos, llenos de caballeros que se vieron obligados a enfrentarse a un dragón. El poema, novedoso por su focalización, que no en su interpretación, representa la espera por el príncipe azul de la hastiada princesa. Convengamos en que no es, desde luego, un poema muy feminista. Pero mejor dejar eso a un lado para volver a los cien negros. Se da el caso de que su arma no es un arma cualquiera, es una alabarda. Jamás, salvo que ande yo muy equivocado, se han visto alabardas en África. Pero no pasa nada, ya ha quedado claro que es un poema figurativo pero no realista, o realista pero no naturalista, elijan la terminología que más les convenza. Aun así, no deja de resultar llamativa la presencia de esta arma, que se relaciona, como la usa el propio Darío, con guardias de monarquías. Para ser más exactos: quizás los dos regimientos militares más famosos relacionados con las alabardas sean los Reales Guardias Alabarderos de España y la Guardia Suiza del Vaticano. Fueron, de hecho, los regimientos suizos los que más se destacaron en su uso de la alabarda en combate y quizás por eso en los cantones católicos se creó este singular regimiento que custodia todavía hoy al Pontífice. Como es sabido, los miembros de este cuerpo deben ser católicos, solteros y medir más de un metro setenta y cinco de estatura para formar parte del regimiento. Aunque acá va el dato más curioso: la Guardia Suiza está compuesta por ciento diez integrantes. Resulta tentador imaginar a esos cien negros que custodian a la princesa enfundados en los trajes tricolores que, pese a la extendida leyenda, no diseñó Miguel Ángel. Pero, eso sí, las investigaciones que he llevado a cabo para realizar esta presentación me han cerrado las puertas a esa imagen, ya que el diseño de los uniformes se debe a Jules Répond, quien fuera comandante de la Guardia entre 1910 y 1921. Aunque esté basado en un fresco de Rafael, el uniforme es posterior a la escritura de "Sonatina". Queda así la indumentaria de esos cien negros con sus cien alabardas a la imaginación del lector, que puede verlos occidentalizados como su armamento o, por el contrario, exageran-

do la mencionada atopía, vestidos con cualquiera de los atuendos de las sociedades negras del continente africano (ya sean las coloridas ropas de la costa occidental del continente, los tonos rojizos y ocres de la sabana o los cuerpos semidesnudos de las selvas del corazón del continente) pero, eso sí, armados con sus alabardas. Siempre exotizados, improbables, fruto de la imaginación rube-niana, desubicados e imposibles.

Pero, oh sorpresa, hay otro negro en *Prosas profanas*, aunque muchas veces pasa desapercibido. Se trata del propio Rubén Darío. Así lo reconoce él mismo en las "Palabras liminares" del libro: "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser". Aunque, acto seguido, desactive todo lo que pudiera tener de orgullo de raza marginalizada clausurando la frase con un "a despecho de mis manos de marqués". Lejos de ser un detalle insustancial, creo que estas palabras de Darío deben ser tomadas mucho más en serio de lo que se ha venido haciendo hasta el día de hoy. En primer lugar, por donde están ubicadas: en el prólogo del que había sido concebido, sin duda, como su gran libro programático, golpe de mano donde la estética modernista buscaba ser entronizada como vanguardia estética hegemónica a ambos lados del Atlántico, y que ancla sus fuentes en la herencia literaria del Siglo de Oro, así como en la considerada gran literatura europea en la época. Repasando ese mismo prólogo, puede comprobarse que no hay un solo autor hispanoamericano en la lista de referencia que exhibe Darío: Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso, Quintana, Gracián, Teresa de Ávila, Góngora y Quevedo conforman su particular Parnaso español. Al que añade a Shakespeare, Dante, Hugo, "Y en mi interior: ¡Verlaine!", aderezados todos con el pasado mítico precolombino. "Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro", y confía en el modelo estadounidense de la poesía civil del "demócrata" Whitman como referente y par en la literatura del continente. Estas líneas de fuerza se fueron confirmando a lo largo de los sucesivos poemarios o las intervenciones que realizó con el paso de los años a vueltas con los acontecimientos que tenían lugar en Latinoamérica. Así, la "Salutación del optimista" funge como ejemplo de la reivindicación de la madre patria hispánica,

que en la "Oda a Roosevelt" cobra un carácter de enfrentamiento con el imperialismo norteamericano y que más tarde mudará, en la posterior "Salutación del águila", a un cambio de registro en el que abraza a los Estados Unidos como modelo para el resto del continente. Conviene recordar, en todo caso, que el mismo Rubén se pregunta si no pudiera correr sangre negra por sus venas, pese a sus nobles modos y aspiraciones. Y es ese debate en torno a su "negritud" o, como he leído también, "africanidad" —término que considero menos acertado porque se dirige a señalar como ajena al continente a la raza, mientras que nadie habla de "europeidad" para englobar a los blancos— de Rubén Darío un tema que ha sido reflejado incluso en novelas, como *Margarita está linda la mar*, de Sergio Ramírez, donde se dibuja la figura del poeta estigmatizado por su condición mulata. Jorge Eduardo Arellano ya ha señalado que fueron varios los autores que se han referido a la negritud de Darío, unas veces para exaltarlo, como Julio Camba; otras para denigrarlo, como en el caso de Salvador Rueda. Sí que es indudable que el mismo Darío usó el concepto de mulato no con connotaciones muy positivas, a tenor de lo que escribió en el prefacio de sus *Cantos de vida y esperanza*: "Podría repetir aquí más de un concepto de las palabras liminares de *Prosas profanas*. Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia". Los nueve años transcurridos entre ambos libros no parecen haber hecho mella en su consideración del negro y del mulato a tenor de las imágenes a las que recurre en esas líneas.

Por eso, conviene tener presente esa mirada despreciativa cuando se lee el que es, sin duda, el texto más problemático en torno a este asunto salido de su pluma. Se trata del artículo "La raza de Cham", que cierra el libro *Parisiense*, publicado en 1907. Richard L. Jackson —en el artículo que apareció en la *Revista Iberoamericana* en 1967, época muy relevante sobre los conflictos raciales y los derechos civiles en Estados Unidos, donde estudia la presencia negra en la obra de Rubén Darío, y que acaso es el estudio más profundo y serio sobre el tema aunque hayan pasado ya casi cincuenta años desde su publicación—, se concentra en esta colección de artículos y en particular en el

último de sus textos, sabedor de lo determinante para evaluar la visión que el poeta tuvo de la raza negra. De hecho, es en sus crónicas parisinas donde los negros aparecen con abundancia. Allí presencia muchos negros de diversos orígenes, pero lo más llamativo del caso es que son siempre exotizados, relacionados con mitos antiguos, salvo que sean protagonistas de noticias, como el boxeador Jack Johnson, primer deportista negro en recibir atención internacional. También cae Rubén Darío en clichés que se irán tornando ubicuos con el tiempo, como cuando habla del baile llamado *cakewalk* y afirma que nadie lo puede bailar como lo hace un negro. ¿Cuántas veces no habremos oído lo mismo de otros bailes a lo largo de los años, no? Lo que resulta más sangrante al leer esta colectánea —que demuestra el trato con negros durante su estancia en la capital francesa a tenor de las descripciones, superficiales, sí, pero descripciones que evidencian un conocimiento mayor de la raza negra— es que el volumen donde recoge estas crónicas se cierre con un texto abiertamente racista como es "La raza de Cham". Permítanme que lea el inicio para que se hagan una idea bastante aproximada de su tono:

Mientras en espantosas catástrofes los amarillos se imponen, en farsas sangrientas los negros se hacen notar. Parece que un mal diablo estuviese azuzando las razas unas contra otras. Así, pues, de Haití llegan a Francia malas nuevas. La macacada está furiosa; los pocos blancos que hay en la isla ven con temor la agitación de los naturales. Saben que una insurrección de color es terrible para los europeos. En el negro, danzante, tristón, jovial, pintoresco, carnavalesco, surge, con el fuego de la cólera y el movimiento de la revuelta el antepasado antropopiteco, el caníbal de África, la fiera oscura de las selvas calientes.

En realidad, el artículo consiste en una serie de citas extensas, paráfrasis y glosas de las opiniones ajenas, pero oportunamente enlazadas y salpimentadas con aportaciones propias. Pretender, como han hecho algunos estudiosos, que no puede hacerse una lectura racista del texto por no ser las opiniones del mismo Darío sino citas me parece tan ingenuo que, más allá de mencionarlo,

no voy a extenderme sobre el asunto. De entre las palabras que cita del argentino doctor Damián Lan quizá sean estas especialmente llamativas: "La negrada es todo un problema social en los Estados Unidos; esto, todos lo sabemos. [...] El negro aquí no es el ente medroso y pusilánime que conocemos, no; demuestra al blanco el más decidido desprecio, lo mira siempre figsándose de él, se ensaña con él cuando puede hacerlo víctima de alguna perversidad, y goza entonces con su desgracia". El tono de las palabras del francés Rémy de Gourmont no se aleja mucho del de estas:

Los americanos, protestando contra los sentimientos demasiado bíblicos de Mr. Roosevelt, sirven a la causa de la civilización, absolutamente ligada a la preeminencia de la raza blanca; pero si ellos quisieran obedecerle, y aceptar funcionarios negros, y casarse con negras, y procrear una bella raza de mestizos, si consintiesen en degenerar, en fin, harían un gran servicio a la Europa. El país del juez Lynch es demasiado vigoroso para consentir en tales humillaciones, y el noble patriotismo de la especie es demasiado potente. Vale más linchar negros que elevar estatuas a los Schoelchers.

Del brasileño doctor Roxo comparte esta cita:

Después de haber estudiado en todos sus pormenores las perturbaciones mentales en los negros, resulta que es un hecho probado que la raza negra es inferior: en la evolución natural es retardataria, y mientras el cerebro de los negros no entre en un periodo de actividad creciente, será una utopía la nivelación de las razas. Cada cual tiene un grillete que le retiene por los pies: es la tara hereditaria. Y ésta es pesadísima en los negros.

Son, desde luego, bastante gráficas e inequívocas, pero es que el tono de Darío en este texto armoniza con sus referentes. Así podemos leer:

Estamos lejos del excelente Domingo de Robinson, del famoso tío Tom, de los gratos esclavos de las familias de la Colonia. Felizmente, el negro, en su especie, no tiene las

condiciones de la raza amarilla, y no es fácil, al menos por ahora, que la preponderancia de las razas de color que augura el convencido Tobías, se realice, para ruina y mengua de la civilización occidental, es decir, blanca.

O, más adelante:

Habitados a una secular obediencia, a una tradicional pasividad, la libertad vuelve a los negros locos de vanidad y de crueldad. [...] Su teoría, su sueño, su meta, es la igualdad. Pero que no tenga la más simple representación, la autoridad más pequeña, el honor más mínimo, porque entonces se convierte en el peor tirano. Nada por eso más horroroso y sangriento que las represalias negras en el Norte, y que la política negra, y las insurrecciones negras, en ese todavía misterioso Haití, en donde aún impera el recuerdo de Biassan el feroz, del vampírico Dessalines, y del mismo Toussaint, que, a pesar de la poetización lamartiniana, decía a sus gentes, después de la comunión: *Zote comé bon Gin; ce li mi fe zoté voer. Blan touyé li touyé blan yo toute*, lo cual en romance quiere decir: "Ya conocéis al buen Dios. Es el que os hago ver. Los blancos le mataron. Matad vosotros a todos los blancos!" Y en seguida tenía la osadía de escribir a Napoleón: "Al primero de los blancos el primero de los negros", cosa que hacía arrugar el entrecejo al duro emperador.

No me malinterpreten, no es mi intención realizar el ejercicio malicioso y aburrido de juzgar a un personaje histórico desde perspectivas actuales y consignas morales o éticas de una sociedad a la que no perteneció. Nada más alejado del objetivo de esta argumentación. Es más, para que quede clarificado de modo inequívoco mi punto de vista personal, totalmente intrascendente y poco relevante, lo sé, se me hace muy claro que Darío fue un hombre racista, como es lógico serlo en una sociedad racista dirigida por intereses racistas. Darío fue, como somos todos fatalmente, un hombre de su tiempo. No creo que sea pertinente ni la mirada benévola de Jackson en su artículo, quien, tras enumerar una serie de ejemplos de esa mirada racista los obvia, para destacar lo afortunado de que Darío tocara el tema del negro y que,

por lo tanto, ocupe una presencia en su obra. Ni lanzarse a elaborar la idea de que Rubén Darío fuera, en realidad, un amante de los negros y casi un benefactor de ellos, como pareciera apuntar el escritor e historiador de la Academia nicaragüense de la lengua Jorge Eduardo Arellano, recurriendo a otros artículos como "El talento de los negros", de 1912, donde, en realidad, glosa un libro francés y traduce a una poeta norteamericana, Phillis Wheatley, pero pareciera estar hablando de alienígenas que poco o nada tienen que ver con América Latina, o sobredimensionar un poema menor del repertorio rubeniano como es "Raza" para defender un difuso ideal de nación plurirracial. No hay que convertir a los autores, por grandiosos e importantes que sean, en santos o en demonios. Es un ejercicio inane e innecesario. Darío es grande independientemente de sus deslices personales.

Más fructífero es entender, o intentar hacerlo, qué supone ese reiterado desprecio o exotización que ejerce sobre la raza negra Darío. Creo que, en realidad, se trata de que, en su concepción de América, que es fruto de la herencia del Imperio español y las civilizaciones precolombinas y está orientada al modelo de la potencia emergente de los Estados Unidos, no concibe un lugar para lo negro. La combinatoria se basa en una fusión de dos elementos: el europeo como ingrediente civilizatorio, el indígena como base identitaria y el negro, el afroamericano, no tiene un espacio dentro de esa visión, de ese organigrama. Por eso aparece siempre considerado como algo ajeno, proveniente de lejanas sociedades, o algo de segunda categoría, que debe ser ocultado u obviado. En realidad Darío no es más que el continuador de una concepción reduccionista y, sobre todo, marginalizadora, aunque sea de modo involuntario. Una concepción que ha empujado a los márgenes a los pueblos negros y, siguiendo el discurso de Walter Benjamin, los ha invisibilizado. Muchas veces se ha señalado, pero conviene recordarlo una vez más, que las matanzas llevadas a cabo para someter las revueltas de los trabajadores de las compañías bananeras a finales de la década de los años 20 del siglo pasado en Colombia fueron especialmente virulentas con los individuos de raza negra. Pese a haber sido incluidas como uno de los episodios determinantes de *Cien años de soledad*, nada se dice en la novela de Gabriel García Márquez sobre la raza de dichas víctimas. ¿No mencionar el hecho ha de ser leído, como se

ha hecho durante muchos años, como síntoma de la falta de racismo en la sociedad? Pensar algo así sería ingenuo. No, se trata de lo contrario: una cuestión de invisibilización. Didi-Huberman, al releer a Benjamin en *Peuples exposés, peuples figurants*, habla de pueblos sobreexpuestos y subexpuestos y quizás no haya mejor ejemplo de ese mecanismo que el pueblo negro en América Latina. La sobreexposición del cliché, donde no hay lugar para la singularización, deviene en una asimilación como pueblos borrosos. Rubén no tiene problema alguno en singularizar a personajes de la mitología indígena o de la historia de la conquista como Caupolicán, tampoco a los grandes prohombres de la América Latina decimonónica y ni siquiera a la hija del embajador japonés, como en el caso de la mencionada María Cay. Pero los personajes negros aparecen desenfocados, sin nombre, como funciones, la de guardas alabarderos, o personificaciones de clichés, como la Negra Dominga o, cuando son singularizados, como los líderes haitianos, son convertidos en monstruos que despiertan pavor o asco. Y cuando no son caricaturizados es porque están ubicados en sociedades ajenas, como Jack Johnson, como Phillis Wheatley, etc. No hay un negro hispano con nombre propio, no hay una determinada negra latinoamericana en la poesía de Darío. Y eso debe ser leído, creo, como una prueba manifiesta de que no contaban para él como una parte de esa sociedad latinoamericana en ciernes. No me parece que se le deba culpar o pedirle explicaciones, al fin y al cabo, durante años se ha evitado verbalizar, hacer visible, mediante la palabra, la existencia de negros en América Latina. Reparemos en que son mulatos, siempre son mulatos, porque sin ese matiz no entran en las categorizaciones culturales. El procedimiento es más o menos este: Machado de Assis debe ser mulato para poder ser escritor, etc. Como ya dije, no quiero jugar a ser juez y verdugo de un autor; me parece un ejercicio académico aburridísimo. De hecho, confesaré que mi estima por la obra de Rubén Darío no disminuye en modo alguno por lo que hasta aquí he comentado. Ahora bien, como sucede siempre, hay que poner el asunto sobre la mesa de una vez. No discutirlo es invisibilizarlo y de ese modo tan solo se extiende el problema hasta el infinito.

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. E. (2008). "Rubén y la africanidad". En *La Prensa*, Managua, 1 de marzo.
- Carrero Eras, P. (2007). "Rubén Darío y el tema de la mulata: 'La negra Dominga'". En Civil, P. y Crémoux F. (coords.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*. París.
- Darío, R. (1920). *Parisiana*. Madrid: Mundo Latino.
- , (1993). *Retratos y figuras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- , (2007). *Obras completas, vol. I. Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Jackson, R. L. (1967). "La presencia negra en la obra de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana*, (64), 395-417.
- Ramírez, S. (1998). *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Alfaguara.

El gesto romántico de una generación de intelectuales hispanoamericanos: un diálogo de vicisitudes entre *Nuestra América*, de Martí; el *Ariel*, de Rodó; *Cantos de vida y esperanza*, de Darío; y *Ensayos críticos, Horas de estudio* y textos periodísticos, de Henríquez Ureña

WILLIAM MARÍN OSORIO

Resumen

El tema central alrededor del cual gira la presente reflexión es el diálogo crítico entre las ideas de Rubén Darío, José Enrique Rodó y José Martí y la obra del dominicano Pedro Henríquez Ureña. Las reflexiones que se suscitan en este diálogo hacen parte de dos investigaciones de tesis doctoral que actualmente llevo a cabo en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, bajo el título *Pedro Henríquez Ureña, pensador de América, entre el ensayo y la Utopía*, bajo la dirección del doctor Gustavo Bombini, profesor de Lengua y Literatura en las universidades de Buenos Aires, La Plata y General San Martín; y en la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, bajo el título *La Utopía social o el discurso sobre América en Pedro Henríquez Ureña*, bajo la dirección del doctor Juan Carlos Mercado, profesor del Programa doctoral de literaturas hispánicas y luso-brasileñas de la Universidad de Nueva York. Se pretende aquí demostrar que en la “construcción de América”, estos intelectuales fundaron una mirada crítica sobre el tema de la identidad y la autonomía latinoamericanas, y constituyeron, a su vez, una fase fundamental sin la cual hoy no podríamos pensar a América Latina desde otras perspectivas, especialmente desde las ideas poscoloniales.

Palabras clave: Modernismo - identidad - latinoamericanismo - poscolonialidad.

Introducción

La guerra hispano-estadounidense fue sin duda el acontecimiento político de mayor trascendencia, a finales del siglo XIX (1898), para los destinos de América Latina y especialmente para Cuba, pues allí se enfrentaron los Estados Unidos y España como consecuencia de la explosión del acorazado Maine, que había sido enviado a Cuba para proteger los intereses de los ciudadanos estadounidenses en el conflicto que sostenía España con la isla. La guerra para obtener la independencia de España se conoció como Guerra del 95 y en ese contexto surgió la figura poética, política y mítica de José Martí, quien, desde 1871, había organizado, en los Estados Unidos, el Partido Revolucionario Cubano y quien había asumido —en esta guerra en la que luego, en 1895, pereció bajo las balas españolas— un papel protagónico en la lucha por la independencia de Cuba de la metrópoli. Con la derrota del ejército cubano, derrota que se conoció como el desastre del 98, España allanó el camino a los nuevos conquistadores norteamericanos, lo que significó para Cuba pasar de un imperialismo a otro.

El diálogo de una élite intelectual

En este panorama surgió una élite intelectual con una serie de narrativas anticolonialistas que, de la mano de Martí, como poeta y hombre de acción política, y de José Enrique Rodó, con *Ariel*, empezó a sentir, soñar y pensar a América Latina y su defensa de la identidad, para establecer una cartografía mental y cultural de lo que significaban históricamente Europa y los Estados Unidos ante un continente que alzaba su voz original con una dignidad y una muestra de auténtica necesidad de soberanía ante los intereses expansionistas de los nuevos imperios. Narrativas que pasaban por la reivindicación de la autenticidad de los pueblos colonizados; los encargados de proteger esa autenticidad irían a ser los *ariele*s, letrados e intelectuales críticos de la realidad social, política y cultural del continente. Así surgió *el latinoamericanismo* como discurso y forma de lucha contra el colonizador. Veamos un ejemplo tomado de las *Páginas escogidas* de José Martí:

Lo que quede de aldea en América ha de despertar.
Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la

cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras.

Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras. [...] Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan o talen las tempestades; ¡los árboles se han de poner en fila para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora del recuerdo y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes. [...] ¡Estos hijos de nuestra América, que ha de salvarse con sus indios, y va de menos a más; estos desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte, que ahoga en sangre a sus indios, y va de más a menos! [...] ¿Ni en qué patria puede tener un hombre más orgulloso que en nuestras Repúblicas dolorosas de América, levantadas entre las masas mudas de indios, al ruido de pelea del libro con el cirial, sobre los brazos sangrientos de un centenar de hombres? De factores tan descompuestos, jamás, en menos tiempo histórico, se han creado naciones tan adelantadas y compactas. (Martí, "Nuestra América", 1985: 77-78).

José Enrique Rodó, por su parte, entra en la escena intelectual como baluarte de la defensa de la identidad y cohesión de Hispanoamérica, especialmente con la publicación, en 1900 y en Montevideo, Uruguay, de *Ariel*, un proyecto de transformación de las ideas dedicado a la juventud de América que cuestiona a su vez el proyecto expansionista del imperio norteamericano. Rodó funda así *el arielismo*, movimiento ideológico que centra su mirada en los valores espirituales de Hispanoamérica frente al utilitarismo de los Estados Unidos y el triunfo del positivismo que, en la segunda mitad del siglo XIX, ganaba terreno en los campos del pensamiento filosófico y social.

La sombra de los Estados Unidos, que se empezaba a cernir sobre América Latina, fue también avizorada por Henríquez Ureña, uno de estos *latinoamericanistas* o, mejor, hispanistas, un *arielista*, cuando desde las crónicas enviadas desde Washington al

periódico *Heraldo de Cuba*, en 1914, estudia el caso del puerto de Veracruz y la ocupación de sus costas por parte de barcos de guerra norteamericanos —presidencia de W. Wilson (1914-1916)—, con el pretexto de aliviar la situación social de caos e inequidad que estaba viviendo el país después de la Revolución mexicana (1910). Ureña ironiza sobre esta circunstancia, haciéndose una serie de preguntas en torno a la ocupación norteamericana del más importante puerto mexicano de la época:

Si fue un acto de fuerza contra la tiranía, ¿por qué se limitó al puerto? Si tuvo por fin el evitar el desembarco de pertrechos, ¿cómo no se hizo igual cosa, después en Coatzacoalcos? Si solo se procedía contra el tirano, ¿por qué, ido éste, no terminó la ocupación? Y por último, si el pretexto para permanecer allí era el estado caótico de México, así como el deseo de proteger a los refugiados ¿cómo se explica la retirada de ayer, cuando el caos no se resuelve aún, ni hay, por lo tanto, de quien esperar protección eficaz? (Henríquez Ureña, 2004: 48).

Fue una intervención exigida al presidente Wilson por los inversionistas norteamericanos, un puñado de hombres de negocios que defendían sus intereses económicos. Este acontecimiento histórico, al igual que el desembarco en las costas de República Dominicana, fue llevado a novela por Gabriel García Márquez. En *El otoño del patriarca* asistimos a la invasión del mar Caribe por los marines norteamericanos y a la sucesiva devastación de sus riquezas, hasta el punto de que se fueron llevando el mar por bloques numerados y dejaron un paisaje lunar que simboliza la soledad del poder y la soledad del dictador frente al poder del imperio.

Igual cosa sucede, y Ureña fue testigo de ello, con los fondos públicos de la República Dominicana, que son objeto de vigilancia por parte de los Estados Unidos. En 1914, recuerda Ureña, el National City Bank otorgó un préstamo a la República Dominicana por un valor de un millón quinientos mil dólares, dinero respaldado por las recaudaciones aduaneras que eran objeto de la vigilancia y la intervención norteamericanas. Así, señala Henríquez Ureña, irrumpieron los Estados Unidos en los asuntos internos de la República Dominicana, con el apoyo del ministro James

Mark Sullivan al gobierno provisional de Borlas Valdés quien, sin contar con el respaldo del voto popular y, en consecuencia, sin asegurar elecciones libres, se hizo elegir presidente (con sus aspiraciones continuistas). Pero después fue derrocado: el 4 de mayo de 1916 desembarcaron los marines apoyados por barcos de guerra e instalaron un gobierno con oficiales de los Estados Unidos.

Señala Ureña que "desde el convenio de 1907, la intervención de los Estados Unidos en la política dominicana ha sido grande, y ha aumentado día por día. Pareció benéfica mientras el país estuvo en paz; pero después ha sido, con frecuencia, un elemento más de discordia" (Henríquez Ureña, 2004: 44).

Son estos signos de una época de inestabilidad política y económica que registran los textos periodísticos de un Pedro Henríquez Ureña que, como corresponsal del *Heraldo de Cuba* durante su estadía de varios meses en Washington, empieza a definir su ideario sobre América. La compilación por Minerva Salado de estos textos periodísticos, muchas veces dispersos y recuperados a lo largo del tiempo, así lo demuestra. Se advierte en ellos una decidida toma de partido por América Latina o América Hispánica, como prefería denominarla el escritor e intelectual dominicano, toda vez que su escritura es reveladora de la necesidad de afirmarnos como cultura Hispanoamericana. En estos textos se reafirma de paso el rechazo al sentimiento de inferioridad que tradicionalmente definió nuestra personalidad histórica.

Henríquez Ureña expone, en una de sus corresponsalías para el *Heraldo de Cuba*, una idea que luego fue un pilar fundamental de su pensamiento; nos referimos al texto "Cuba en Nueva York", fechado el 20 de noviembre de 1914 y publicado el 26 de noviembre del mismo año con el seudónimo de E. P. Garduño. Sobre esa idea construyó luego su *Utopía de América*, que surge de la crítica que hace el escritor a la exposición cubana en el Grand Central Palace de Nueva York. Frente a la ausencia de propaganda de la cultura cubana y latinoamericana en esa exposición, Ureña reclama:

Una propaganda discretamente calculada, por medio de conferencias, libros, artículos, por medio también de intercambio universitario; una propaganda que no fuera insistente y monótona, sino que estudiara cuidadosamente las oportunidades (como la que hace, por ejemplo, Fran-

cisco García Calderón a favor del Perú), llegaría a formar en la opinión pública de los Estados Unidos un concepto exacto sobre el valor del pueblo cubano. Se llegaría a comprender lo que ahora comienza a adivinarse sobre toda la América Latina: que no somos inferiores, sino distintos, y que nuestras inferioridades reales son explicables y corregibles, y que nuestra personalidad internacional tiene derecho a afirmarse como original y distinta. (Henríquez Ureña, 2004:42-43).

Así, un sentimiento por la defensa de la soberanía de América Latina empieza a recorrer el continente desde sus pensadores y artistas más preclaros; como habíamos señalado más arriba, desde Martí, que había vivido en Nueva York y se había formado en el periodismo una imagen de la libertad de América Latina en el marco de la revolución; desde Henríquez Ureña, que también había vivido en Nueva York con su hermano Max y su padre, quien a la sazón, por aquella época, había sido ministro de Relaciones Exteriores de la República Dominicana en los Estados Unidos; desde José Enrique Rodó, quien, bajo la influencia de Shakespeare y su *tempestad*, le dio impulso a la figura de *Ariel*; también Rodó recibió una influencia importante de Ernest Renan, especialmente desde el simbolismo de los personajes, y también del pensamiento dualista del educador brasileño José Veríssimo. *Ariel* fue un programa de pensamiento de una élite letrada frente al expansionismo norteamericano de fines del siglo XIX y principios del XX. *Ariel* representa dos posiciones encontradas: los latinos y los sajones. Rodó simboliza la cultura sajona en la figura shakespeariana de Calibán, aludiendo así a los rasgos de automatismo y barbarie del pragmatismo norteamericano, mientras que la cultura latina es simbolizada en la figura de *Ariel*, que representa los ideales estéticos y morales que definen a la América Hispánica.

Ensayos críticos fue el primer libro de Henríquez Ureña, publicado en 1905 en La Habana, antes de partir hacia el puerto de Veracruz y la experiencia mexicana que lo llevaría a trabar amistad con José Vanconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso, entre otros; a fundar centros de estudios como *El Ateneo de la Juventud* y *La Sociedad de Conferencias*, y a publicar en diferentes periódicos y revistas literarias. Ureña escribió allí un texto sobre el significado de

Ariel para Hispanoamérica. Ya por el año de 1904, los hermanos Henríquez Ureña habían solicitado permiso a Rodó para publicar *Ariel* en Cuba; por la época de la publicación de *Ensayos críticos* el propio Ureña ya había establecido una relación epistolar con Rodó, por quien profesaba una profunda admiración. La admiración era recíproca, porque Rodó, al tener noticias de los *Ensayos críticos*, los celebró con entusiasmo en una de sus cartas, en la que se refería a Henríquez Ureña como "una brillante promesa para la crítica hispanoamericana". Ureña también contribuyó a la publicación de *Ariel* en Monterrey, México, con el auspicio económico del general Bernardo Reyes, padre de Alfonso Reyes. *El Ateneo de México* era entonces una organización de carácter cultural que convocó, en torno al *Ariel* de Rodó, a un grupo de jóvenes intelectuales, entre los que se contaban también José Vasconcelos y Antonio Caso. Fue gracias a Rodó que el grupo de jóvenes conoció la corriente espiritualista europea a través del escritor peruano Francisco García Calderón. Los ateneístas, entre ellos Alfonso Reyes y Henríquez Ureña —quienes resumieron en sí mismos los ideales humanistas clásicos de cultura y educación— defendieron y promovieron el modernismo, especialmente en los actos celebrados en memoria del escritor Manuel Gutiérrez Nájera. Estos intelectuales se interesaron poderosamente por movimientos filosóficos surgidos a raíz de la crisis del positivismo; esta posición anti-positivista del *Ateneo* fue resultado del impacto que produjo el encuentro con *Ariel* y, en general, con el renacimiento idealista de José Enrique Rodó.

El escritor español Marcelino Menéndez y Pelayo avizó al intelectual dominicano en su lectura de la edición francesa de *Horas de estudio*, publicada en 1910. En carta dirigida a Henríquez Ureña y fechada en Madrid el 23 de noviembre de 1910, Menéndez y Pelayo lo exhorta a seguir escribiendo, complacido en reconocer que su libro "está sinceramente pensado y sobriamente escrito, con una gravedad y decoro que se echan muy de menos en la actual generación literaria. Todo ello es prueba de exquisita educación intelectual, comenzada desde la infancia y robustecida con el trato de los mejores libros" (Roggiano, 1989). En *Horas de estudio* hay un ensayo sobre Rubén Darío, en el que se reafirma esta condición que supo ver e interpretar el humanista español Menéndez y Pelayo, a propósito de la madurez intelectual de

Henríquez Ureña para abordar temas filosóficos, literarios, lingüísticos y sociológicos de su tiempo y diferentes personalidades en el campo de las humanidades. En este ensayo, afirma Ureña lo siguiente:

[...] desde *Azul* [...] el escritor se muestra gallardamente original; en *Prosas profanas* es más personal aún, y hoy, en *Cantos de vida y esperanza*, es en un todo independiente, a la vez que más rico de erudición cosmopolita y de experiencia humana.

Sabido es también lo que Rubén Darío ha significado en las letras hispanoamericanas: la más atrevida iniciación de nuestro *modernismo*. Fue él mucho más revolucionario que Casal, Martí y Gutiérrez Nájera, y en 1895, quedó, con la muerte de estos tres, como corifeo único. (Henríquez Ureña, 2001b: 95-96).

Como observábamos líneas más arriba, en su libro anterior, *Ensayos Críticos*, con el que inicia su carrera como crítico literario, Henríquez Ureña había revelado su admiración por Rodó y su obra *Ariel*; especialmente se había referido a Rodó como "el estilista más brillante de la lengua castellana" y a su obra como la demostración de "la importancia y los beneficios del arte, la necesidad de desarrollar el sentido de la belleza como una de las virtudes que hacen grandes a los pueblos y mejores a los individuos". A propósito de las figuras representadas en la obra de Rodó, Ureña expresaba así su punto de vista:

Próspero, el maestro tras cuya silueta se oculta Rodó, habla a un grupo de jóvenes —la juventud americana, a quien se dedica el libro— de lo que deben hacer por sí mismos y por la sociedad de que forman parte. Desde luego, se dirige a una juventud ideal, la élite de los intelectuales; y en la obra hay escasas alusiones a la imperfección de la vida real en nuestros pueblos. Rodó no ha intentado hacer un estudio sociológico [...] su propósito es contribuir a formar un ideal en la clase dirigente, tan necesitada de ellos. [...] a definir el ideal de Hispanoamérica tiende Rodó a definirlo y fijarlo en la conciencia de la juventud intelectual. [...] Por eso, Rodó se dirige a los jóvenes, in-

dagando si conciertan en su espíritu la fe, la esperanza, el entusiasmo, la constancia, el vigor necesario para la magna obra. [...]Y sobre esto discurre el joven maestro: sobre el desarrollo de la personalidad, sobre el cultivo del jardín interior, sobre el valor inestimable de la fe en el porvenir y de la alegría, demostrando que la alegría animó los dos grandes movimientos creadores de la civilización moderna: la cultura griega, esa "sonrisa de la historia", y el cristianismo. (Henríquez Ureña, 2001^a: 24-25)

En esta perspectiva se sitúa *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. No en vano el poemario está dedicado a Rodó, lo que significa que Darío adhiere filosóficamente al ideario propuesto por este pensador a la juventud intelectual de América, una élite que debe tomar conciencia de su papel en la naciente sociedad Hispanoamericana, conciencia de su valor histórico y el poder de su originalidad en el lenguaje para renovar espiritualmente a esa sociedad. Veamos el poema *Canción de otoño en primavera*:

Juventud, divino tesoro, ¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer...

[...]

Mas a pesar del tiempo terco, mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris, me acerco a los rosales del jardín...

[...]

¡Mas es mía el Alba de oro! (Darío, 1985: 58-60)

Cantos de vida y esperanza es una obra poética que constituye, siguiendo el proyecto de renovación de la mirada sobre América desde el arte, desde el lenguaje, un florecer del yo del poeta en el mundo, en la humana condición de la carne, en la existencia misma. El verso es un tránsito de una poética centrada en la palabra y su cristalino arrullo, y la necesidad de salir de sus contornos y sus jardines de resplandores interiores hacia el alba de sus días y sus marchitas rosas. Veamos el poema I:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,

en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;

[...]

Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud..., ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan la fragancia...
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
Iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En mi jardín se vio una estatua bella,
se juzgó mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.

[...]

La torre de marfil tentó mi anhelo,
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.

Como la esponja que la sal satura
en el jugo del mar, fue el dulce y tierno
corazón mío, henchido de amargura
por el mundo, la carne y el infierno.

(Darío, 1985: 11-13)

En *Ariel* y su ideario se observan los trazos iniciales del proyecto poético de Darío en *Cantos de vida y esperanza*. Darío, conscientemente, se acoge a este ideario, dándole forma poética a la visión política que está marcada en la escritura de Rodó. Veamos:

[...] debéis empezar por reconocer un primer objeto de fe en vosotros mismos. La juventud que vivís es una fuerza de cuya aplicación sois los obreros y un tesoro de cuya inversión sois responsables. Amad ese tesoro y esa fuerza; haced que el altivo sentimiento de su posesión permanezca ardiente y eficaz en vosotros. Yo os digo con Renan: "La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso, que es la Vida". El descubrimiento que revela las tierras ignoradas necesita completarse con el esfuerzo viril que las sojuzga. Y ningún otro espectáculo puede imaginarse más propio para cautivar a un tiempo el interés del pensador y el entusiasmo del artista, que el que presenta una generación humana que marcha al encuentro del futuro, vibrante con la impaciencia de la acción, alta la frente, en la sonrisa un altanero desdén del desengaño, colmada el alma por dulces y remotos mirajes que derraman en ella misteriosos estímulos, como las visiones de Cipango y El Dorado en las crónicas heroicas de los conquistadores. Del renacer de las esperanzas humanas; de las promesas que fían eternamente al porvenir la realidad de lo mejor, adquiere su belleza el alma que se entreabre al soplo de la vida; dulce e inefable belleza, compuesta, como lo estaba la del amanecer para el poeta de Las Contemplaciones, de un "vestigio de sueño y un principio de pensamiento". La humanidad, renovando de generación en generación su activa esperanza y su ansiosa fe en un ideal al través de la dura experiencia de los siglos. (Rodó, 1993 5-6).

Darío se hace eco de este programa al fundar un movimiento estético que supone una independencia de las formas del lenguaje imperantes en la metrópoli. A este respecto nos dirá Ángel Rama que si Darío representa una independencia en el lenguaje, la formación autónoma de un nuevo lenguaje, don Andrés Bello, el esteta, será la independencia en la visión política sobre América.

El fin que Rubén Darío se propuso fue prácticamente el mismo a que tendieron los últimos neoclásicos y primeros románticos de la época de la Independencia: la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba

establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno, con una implícita aceptación de la participación de esta nueva literatura en el conglomerado mayor de la civilización europea, que tenía sus raíces en el mundo grecolatino. (Rama, 1985: 5).

En *Rubén Darío y el modernismo*, Rama realiza un examen del significado de la obra de Darío como expresión de su lucha desde el lenguaje por afianzar un sentimiento y una identidad con el orden latinoamericano frente a los modelos estéticos procedentes de España. Ese sentimiento fue una búsqueda incansable, por parte del poeta, de una expresión propia, lo que Henríquez Ureña llamó más adelante "la búsqueda de nuestra expresión, la expresión americana", sin olvidar que Darío, en las palabras liminares de *Prosas profanas*, había manifestado, de la mano del abuelo español de barba blanca, su admiración por Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso, Gracián, Santa Teresa, Góngora, don Francisco de Quevedo y —también y muy especialmente— por la literatura francesa, su querida, representada en Victor Hugo y Paul Verlaine: "con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo" fue el ideario esencial que guió su obra.

En su texto sobre Darío que apareció publicado primero en *Ensayos críticos* (1905) y luego en *Horas de estudio* (1910), en torno al significado de la obra del insigne poeta modernista para la América española, pero fundamentalmente para España, Henríquez Ureña subraya:

Ha exultado con tal fervor, en los cantos de su último libro, los ideales de la raza, y ejerce hoy tal verdadera y poderosa influencia en la literatura de España, que ha llegado a ser el poeta *representativo* de la juventud de nuestro idioma en este momento. [...]

Rubén Darío acaso pertenece hoy, más que a la América, a España. América, en verdad, nunca lo poseyó por completo. Pero no haya temor de perderle: él pertenece a toda la familia española; su *latinismo*, su hispanismo actual, acrecen su americanismo antes indeciso: su oda "A Roosevelt" es un himno casi indígena, es un reto de la América española a la América inglesa. (Henríquez Ureña, 2001b: 102).

Para seguir esta idea que plantea Henríquez Ureña y que está presente en las líneas finales de su ensayo anterior, es necesario releer el poema de Darío, sus articulaciones, su métrica; sentir su ritmo, el silencio de cada palabra; sopesar cada verso y su contenido; profundizar en la idea de la afirmación de una identidad americana frente a la realidad inglesa en cuyo pragmatismo y sus consecuencias ni Dios mismo la puede salvar:

A Roosevelt

¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,
que habría que llegar hasta ti, cazador!
¡Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod!
Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

[...]

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si clamáis, se oye como el rugir del león.

[...]

Mas la América nuestra, que tenía poetas
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,

[...] esa América

que tiembla de huracanes y que vive de Amor,
hombres de ojos sajones y alma bávara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.
Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos del León Español.
Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo,
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

(Darío, 1985: 28-29).

A continuación, en su ensayo sobre Rubén Darío y, especialmente, sobre el poema "A Roosevelt", Ureña afirma que no está de acuerdo con la actitud del poeta, lo que él llama el antisajonismo de Darío. La crítica a los Estados Unidos se debe adelantar solo a su expansionismo e intervencionismo económico, insistía Ureña, no a sus productos culturales, a su *intelligentzia* cultural. Una situación similar separaba a Ureña de Vasconcelos en México, cuando Ureña quiso interesar a los mexicanos por la poesía imaginista norteamericana, de inclinación contraria al latinismo antiyanqui de Vasconcelos. Y, en tal sentido, señala Ureña, volviendo al poema "A Roosevelt", que

[...] el bardo deber ser vidente, debe ser la avanzada del futuro, y profetizar, como Almafuerte, "un mundo celeste, sin odios, ni muros, ni lenguas ni razas". La civilización es el triunfo del amor. Entonces ¿por qué hacer hincapié en rivalidades de raza que el tiempo barrerá, por qué suponer un Dios que entienda la justicia a nuestro modo y sea quizás protector de los latinos? (103).

Intelectuales de la talla de Martí, Ureña, Reyes y Rodó, por mencionar unos cuantos nombres, que fueron conocidos como maestros de América, contribuyeron a formar con su palabra un pensamiento sobre Hispanoamérica. Rodó, por ejemplo, fundó una imagen del maestro de América en la figura de Próspero, el venerado maestro que congregaba a su alrededor a la juventud de América, un símbolo de intelectualidad y sensibilidad tan caras a una élite joven y culta. *Ariel* simbolizaba el espíritu y la nobleza de carácter, mientras que Calibán representaba la sensualidad y la irracionalidad. Observamos bellamente descrita en *Ariel* la figura del maestro que congrega a su alrededor a la juventud:

Próspero acarició, meditando, la frente de la estatua; dispuso luego al grupo juvenil en torno suyo; y con su firme voz —voz magistral, que tenía para fijar la idea e insinuarse en las profundidades del espíritu, bien la esclarecedora penetración del rayo de luz, bien el golpe incisivo del cincel en el mármol, bien el toque impregnante del pincel en el lienzo o de la onda en la arena—, comenzó a decir, frente a una atención afectuosa:

Necesidad de que cada generación entre a la vida activa con un programa propio. Belleza moral de la juventud; su papel en la vida de las sociedades. Los pueblos más fuertes y gloriosos son los que reúnen las condiciones propias de la juventud. Ejemplo de Grecia.

Necesidad de la fe en la vida. No debe confundirse esta fe con un optimismo cándido. América necesita de su juventud. (Rodó, 1993: 4).

Cantos de vida y esperanza cumple a cabalidad este programa que exige Rodó en boca de Próspero: belleza moral de la juventud, fe en la vida y una necesidad de volcar las energías de la juventud en la vida misma, en la construcción de una nueva sociedad desde la renovación del lenguaje y desde la autonomía que otorga al poeta la sabiduría del mundo y la conciencia de ser ante la muerte inevitable. Rubén Darío expresa esta idea desde el prefacio de su libro, porque es consciente del movimiento de libertad que le correspondió iniciar en América y cuyo eco se expandió hacia España. "Cuando dije que mi poesía era 'mía en mí' sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión ninguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la belleza" (Darío, 1985: 8).

A manera de conclusión

En su ensayo *Introducción: La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización*, Santiago Castro y Eduardo Mendieta (1998), al señalar que tanto los latinos como los sajones son herederos de la civilización grecorromana, consideran, igualmente, que:

[...] mientras los Estados Unidos reciben esta herencia —la vía del humanismo nórdico-protestante—, Hispanoamérica la recibe directamente por la vía del humanismo latino-católico que se desarrolló en las regiones mediterráneas de Europa, Francia, Italia y sobre todo España. Desde el punto de vista de la religión, la lengua, la moral y el pensamiento, estos dos pueblos son opuestos.

En ambas estructuras mentales, pervive la misma racionalidad de carácter técnico-instrumental.

Sin embargo, sostienen los autores que, mientras que para los sajones el ahorro, el trabajo y el culto al mercantilismo son aspectos esenciales de su culto a las promesas redentoras del industrialismo, la cultura del tener, los valores de la sociedad latinoamericana son el sentimiento de solidaridad, el sacrificio y la generosidad.

Frente a la perspectiva de mirar a América Latina desde estos valores esenciales que han definido su identidad, un siglo después de la publicación de *Ariel* surge el fenómeno de la globalización, que ha producido nuevas formas culturales que obligan a replantear las representaciones y los imaginarios que Rodó sembró en su obra, a la luz de las teorías poscoloniales surge un nuevo debate sobre *el latinoamericanismo* y las categorías histórico-culturales con las que se venía pensando o inventando a América Latina desde el siglo XIX. *Ariel* había producido a fines del siglo XIX unas representaciones culturales —la vuelta a la tradición, la mirada nostálgica a lo local, la construcción de un sujeto histórico en función de la identidad nacional y territorial— que la globalización obliga a replantear poco más de un siglo después. Un fenómeno que entraña un nuevo modo de producción capitalista que ya no se fundamenta en Estados territoriales o Estados nacionales, que eran los que jalonaban la producción, sino en corporaciones transnacionales sin vínculos con el territorio nacional que se mueven libremente por el planeta, porque, después de la Segunda Guerra Mundial y el final de la Guerra Fría, el mundo se convirtió en sociedad planetaria.

Pero el trabajo de esta élite intelectual de fines del siglo XIX y principios del XX fue fundamental para entender un momento histórico crucial en el desarrollo de la sociedad hispanoamericana, de cara al emergente tema de la identidad nacional y territorial. Los intelectuales que hemos llamado aquí *románticos* fueron esenciales en el desarrollo de un pensamiento propio sobre América Latina; sus elaboraciones conceptuales y filosóficas permitieron construir una cartografía mental sobre nosotros mismos que no éramos inferiores, al decir de Henríquez Ureña, y que habíamos definido una personalidad histórica a pesar de las crisis

constantes de nuestras sociedades. Nuestros vínculos con España, a través del legado de la lengua y la cultura, seguían presentes en nuestra forma de ser y de pensar, pero habíamos obtenido la mayoría de edad reafirmando el carácter de nuestra identidad a través de productos culturales como la poesía, el ensayo, la novela, el teatro, la música, auténticas manifestaciones de nuestra espiritualidad.

Referencias bibliográficas

- Castro, S. y Mendieta, E. (1998). "Introducción. La translocalización discursiva de 'Latinoamérica' en tiempos de la globalización". En *Teorías sin disciplina. (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Porrúa.
- Darío, R. (1985). *Cantos de vida y esperanza*. Bogotá: Oveja Negra.
- , (2007). *Azul*. Bogotá: Planeta-España Calpe.
- Guadarrama González, P. (2003). *José Martí y el humanismo en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Henríquez Ureña, P. (2001a). "Ensayos críticos". En *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , (2001b). "Horas de estudio". En *Obra Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , (2004). *Desde Washington* (comp. Minerva Salado). México: Fondo de Cultura Económica.
- Martí, J. (1985). *Páginas escogidas*. Bogotá: Oveja Negra.
- Rama, Á. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Laia.
- Rodó, J. E. (1993). *Ariel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Roggiano, A. (1989). *Pedro Henríquez Ureña en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

IV. SIMPOSIO: DARÍO Y SUS CONTEMPORÁNEOS

COORDINA ALFONSO GARCÍA MORALES

En una de las bibliografías de referencia sobre Rubén Darío, Hensley C. Woodbridge seleccionó y anotó dos largas listas de investigaciones darianas realizadas hasta 1975: una sobre “Darío y sus contemporáneos hispanoamericanos”, que incluía estudios desde Groussac y Martí hasta Casal, Rodó, Lugones, Gómez Carrillo o Nervo, y otra sobre “Darío y sus contemporáneos españoles”, desde Valera y Menéndez Pelayo hasta Unamuno, Valle-Inclán, los hermanos Machado o Juan Ramón Jiménez. Pero Darío interactuó con otros muchos escritores, periodistas, intelectuales, artistas y editores, así como políticos, diplomáticos y hombres de negocios y de la sociedad de su tiempo. El simposio “Darío y sus contemporáneos” está abierto a la revisión y al rescate, con nuevas interpretaciones y nuevos datos, de las múltiples relaciones que configuraron el mundo dariano.

Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez

Retrato con el mar de fondo

ALFONSO GARCÍA MORALES

Resumen

Entre los contemporáneos españoles de Darío, posiblemente ninguno tuvo con él una relación literaria tan intensa, decisiva y compleja como Juan Ramón Jiménez. Este se consideró su discípulo y heredero, y le dedicó múltiples textos que forman parte de su obra concebida como unidad y sucesión. La ponencia se centrará en la génesis, el lugar y el significado de “Rubén Darío (1940)”, su retrato literario de “un Darío marino”.

Palabras clave: Rubén Darío - Juan Ramón Jiménez - relaciones entre maestro y discípulo.

Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez. Retrato con el mar de fondo

Entre los contemporáneos españoles de Darío, posiblemente ningún otro tuvo con él una relación literaria tan intensa, decisiva, persistente y compleja, en la que se cumpliera con tanta claridad y también con tantos matices el tema del maestro y el discípulo, como Juan Ramón Jiménez. El testimonio fundamental de esa relación es *Mi Rubén Darío*, un libro larguísimo planeado pero nunca acabado de Juan Ramón, el único que pensó dedicar en exclusiva a un poeta y que conocemos gracias a la reconstrucción aproximada que Antonio Sánchez Romeralo llevó a cabo en 1990. *Mi Rubén Darío* (en adelante *MRD*) contiene cartas, poemas y críticas intercambiadas por el maestro Darío y su discípulo Juan Ramón, así como los principales textos en los que el heredero Juan Ramón rememoró o recreó a su Darío. Es un libro de gran valor documental, pero que hay que entender dentro de la obra total de Juan Ramón, en el que puede observarse cómo este fue siempre fiel a una idea trascendentalista o religiosa del arte y cómo, a partir de la figura fundadora de Darío, desplegó sus estrategias de autoridad en el cambiante campo de la modernidad poética en español.

El presente trabajo continúa otros anteriores (García Morales y García Gutiérrez, 2002, y García Morales, 2014) y tiene como eje fundamental el retrato literario “Rubén Darío (1940)”. Juan Ramón lo escribió durante su exilio en Florida, lo adelantó en *Letras de México* (nº 16, 15 de abril de 1940) y en principio lo destinó al libro de retratos literarios *Espanoles de tres mundos* (1942), pero también pensó ponerlo en un significativo primer lugar dentro de *Mi Rubén Darío*. Es una reescritura de su serie de textos dedicados a Darío, varios de ellos retratos, algunos inéditos, a los que de hecho empieza refiriéndose: “5º, 7º, 13º, 17º Rubén Darío mío. ¡Tanto Rubén Darío en mí; tan vivo siempre, tan igual y tan distinto; siempre tan nuevo! Ninguna de mis siluetas sucesivas (*Mi Rubén Darío*, *Contra y por Rubén Darío*, *Rubén Darío español*, etc.) es la siguiente” (*MRD*: 43). Lo igual y sobre todo lo distinto de este Darío del 40 es que, para emplear palabras propias de Juan Ramón, el “lado” o “perfil esencial” que se destaca es el de un Darío marino: “Hoy, más cerca de su León y su cuerpo

deshecho, el capricho de la onda incesante de las figuraciones trae a mi imaginación un Rubén Darío marino" (MRD: 43). Un Darío "raro monstruo humano marino", "ente de mar más que de tierra", "capitán de navío" lírico, "nostálgico navegante", asociado a un "fondo" o paisaje también esencial: el mar elemental y mitológico, el Atlántico, el Pacífico y el Mediterráneo surcados por el poeta y que se resumen simbólicamente en el mar de Citeres, con sus olas y caracolas, su Venus y su isla final. Mi propósito es situar sucintamente el retrato entre los múltiples escritos sobre Darío de Juan Ramón, interpretarlo dentro de su obra en marcha, unitaria y sucesiva, en cambio permanente, una de cuyas grandes metáforas es el mar, y seguir la génesis, evolución y significado de la imagen del Darío marino.

Cuando Ernesto Mejía Sánchez rescató el cuento dariano "Historia del mar", dedicado al chileno Alberto del Solar, e indagó en las relaciones de este con Darío, también creyó encontrar la "fuente" de inspiración de Juan Ramón. Su retrato del 40 se habría basado en la necrológica que Del Solar dedicó a Darío y cuyo tema es la compartida afición literaria por el océano. La necrológica se publicó en España en 1917 y Juan Ramón pudo, efectivamente, conocerla (Solar, 1917). Aunque tanto o más probable es que conociese el prólogo que el propio Darío había escrito veinte años antes para *El mar en la leyenda y en el arte* (1897), de Del Solar, y que había sido a su vez rescatado en 1938 por Saavedra Molina. En él, Darío hace una declaración sobre su predilección y sintonía con el mar —corazón rítmico del cosmos, materialización del misterio profundo de la poesía y sublime escenario mitológico de la aventura poética—, que tuvo múltiples desarrollos en su literatura:

Yo, que amo con profundo amor ese gran corazón del mundo que no cesa de palpar, como el corazón del hombre, más de una vez al recorrer estas bellas páginas, he volado con mi espíritu a la orilla del Mar, soberano y sensitivo, venerable y trágico, y le he saludado como un ser de misterio y maravilla, cuna de la Rosa Olímpica, Venus, y dominio de la Rosa Mística, María, *Maris Stella*. (Darío, 1938: 78).

Son, en realidad, muchas las sugerencias que a lo largo de los años Juan Ramón pudo recibir sobre el vínculo de Darío y el mar, pero

estas no harían más que confirmar una intuición muy personal y temprana, que nace de sus primeras lecturas de Darío y que, de hecho, está ya formulada en el primer texto que publicó sobre él en 1903.

Debo recordar aquí que Juan Ramón descubrió y conoció a Darío durante la segunda estancia de este en España, entre 1899 y 1900. Fue su encuentro literario decisivo, el que con más fuerza evocó y mitificó siempre. En medio de la pobre literatura española del momento, Darío representó el primer maestro vivo, el primer modelo contemporáneo auténticamente renovador, el que revolucionó, elevándolo, su concepto de la poesía. Juan Ramón contó muchas veces cómo, animado por su entonces amigo Francisco Villaespesa, viajó de Moguer a Madrid, a conocer a Darío, a "luchar" por el modernismo y a publicar su primer, inmaduro y precipitado poemario, que finalmente apareció dividido en dos: *Ninfeas* y *Almas de violeta*. El contacto fue breve. A los quince días Darío se marchó a la Exposición de París. Pese a su desconfianza de entonces sobre el futuro del modernismo español, Darío cumplió la promesa que le había hecho al entusiasta Juan Ramón y le envió un poema prólogo que apareció al frente de *Ninfeas* con el título "Atrio". Es un soneto de sentido iniciático, un soneto de preguntas. Un maestro interroga a un discípulo sobre su vocación antes de emprender la aventura heroica y religiosa de la vida artística. Comienza: "¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza / para empezar, valiente, la divina pelea?", y se cierra con la bendición, el espaldarazo, la ordenación del nuevo caballero y sacerdote de la Belleza: "Sigue, entonces, tu rumbo de amor. Eres poeta. / La Belleza te cubra de luz y Dios te guarde" (MRD: 93-94). Juan Ramón siempre le agradeció a Darío su confianza y su generosidad, consideró este poema una joya, la primera de su tesoro documental dariano, y le confirió un enorme valor simbólico. Por carta le aseguraba —y lo cumplió— que sería el único prólogo de otro a sus obras. Más tarde diría: "Aunque yo lo conservo y lo pongo al frente de mi obra, no es a mí a quien está dedicado, porque aún no existo yo, sino a algo que empieza" (Guerrero Ruiz, 1999: 230).

Darío le estaba señalando el rumbo: un horizonte de amor hacia la Belleza. Pero orientación no es igual a camino personal, algo que Juan Ramón debía descubrir por sí mismo. Desde que

se convirtió en el maestro del modernismo en América, Darío insistió ante las jóvenes generaciones que los únicos principios eran el culto a la belleza y el desarrollo de la propia personalidad: "Yo no tengo literatura 'mía' para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal" (Darío, 1967: 545). Y que desde que volvió a España propugnó la necesidad de renovarse sin abandonar los valores de la tradición: "Una literatura de base nacional en la corriente del mundo" (Darío, 1998: 408). Que es lo que harían algo después los mejores modernistas españoles, no sus seguidores, sino los discípulos que supieron apropiarse creativamente de su mensaje.

A fines de 1902, Juan Ramón reanudó el contacto enviándole su nuevo poemario *Rimas* e invitándole a colaborar en *Helios*, la revista "seria", el *Mercure de France* de aquellos jóvenes poetas españoles que trataban de armonizar la novedad simbolista con la tradición nacional. También le pidió un ejemplar de *Peregrinaciones*, que él se encargaría de reseñar personalmente en el primer número. Darío, muy decepcionado ya de París, de sus posibilidades de reconocimiento en París, y mucho más confiado, tras la aparición de los Machado, en el futuro literario español, aceptó. Se inició entonces el período de colaboración propiamente dicha entre maestro y discípulo, que duró tres años y que tuvo sus puntos culminantes, primero entre 1903 y 1904, con la visita de Darío a Andalucía y la publicación de *Tierras solares*, y luego, en 1905, con la estancia de Darío en Madrid y la publicación de *Cantos de vida y esperanza*.

En *Helios*, Juan Ramón publicó sus primeros escritos sobre Darío, que empiezan por la prometida reseña a *Peregrinaciones* y que él concibe ya como adelantos de un libro en el que estudiaría la personalidad literaria del maestro, como el primerísimo germen de *Mi Rubén Darío*. Tienen un tono polémico característico del debate modernista: "Vosotros no sabéis, imbéciles, cómo canta este poeta" (MRD: 170). Y por carta: "Tengo que decir mucho sobre usted, a estas pobres bestias madrileñas que, a lo que parece, cada día se dan menos cuenta de las cosas"; "Un día, con vida y con salud, haré un libro sobre usted... ¡para estos brutos!" (Jiménez, 2006: 112 y 119). Mucho después, señalaba: "'Admirable' es la palabra alta de la época, 'imbécil' la baja. Con 'admirable' e

‘imbécil’ se hizo la crítica modernista” (Jiménez, 1981: 83). Los imbéciles eran, desde luego, el público burgués y los críticos antimodernistas más cerriles y chabacanos. Pero, en ese momento, su defensa de Darío se extendía a críticos más cultos, como el académico Juan Valera, para él un escritor sin alma, incapaz de comprender el “azul”; se extendía incluso a modernos antirrubendarianos, como Unamuno o Rodó, y a todos los que, pensaba, se quedaban en la superficie, sin llegar al “fondo” de Darío. Frente a ellos quiso ofrecer una crítica penetrante y creativa, un Darío esencial y suyo, cercano a su propia poética simbolista. Creo que los puntos que le interesaron destacar desde el comienzo son los siguientes:

- Darío no es un literato, sino, ante todo y sobre todo, un poeta. En este tiempo Juan Ramón estuvo empeñado en recordar —y recordarle al propio Darío— su condición de gran poeta y fue quien más le insistió en que, antes que nada, debía escribir poemas. Por ello lamentaba que tuviese que dedicar tanto tiempo y esfuerzo a escribir para medios periodísticos burgueses, incluso aunque el suyo fuera un “periodismo lírico” (*MRD*: 166), algo a lo que siguió aludiendo en su retrato del 40, cuando lo imagina “libre ya de aquel ‘destierro’ de periodista del mar, que era su melancolía” (*MRD*: 45).
- Darío es, además, un poeta interior y melancólico. Por eso hace ver que bajo su esteticismo y brillantez verbal hay un alma, por eso —pese a su naturaleza solar— lo asocia a su estirpe de poetas lunares y lo hermana con Verlaine.
- Darío es un poeta español. “Uno de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos”, dice en su reseña (*MRD*: 166). Y por carta: “Usted es el único gran poeta que hay actualmente en España” (Jiménez, 2006: 132). La definición nacional de Darío nunca dejó de ser motivo de controversia. Para los americanistas no era el poeta de América, para los casticistas era antiespañol. Frente a estos últimos, Juan Ramón lo reconoce como un poeta nutrido de la mejor tradición española, cada vez más vuelto a los temas españoles, más hermanado con los peninsulares.

- Juan Ramón presenta ya, sorprendentemente, a Darío como un poeta marino, como un peregrino, a veces perdido, que se acerca al mar elemental y eterno, y se reencuentra consigo mismo, con la vida y la poesía, la libertad y el absoluto. Es curioso que, al reseñar *Peregrinaciones*, Juan Ramón deje prácticamente de lado las crónicas sobre la Exposición parisiense y las ciudades italianas y solo parezca fijarse en las pocas y últimas referencias que Darío hace ante el mar de Génova o Nápoles, para comentar: "Los ojos del gran poeta tienen su más largo éxtasis en las rojas apoteosis crepusculares por donde pasan los dioses, al rumor sinfónico del agua amarga y vieja del mar" (*MRD*: 168). Sobre todo es sorprendente porque, aunque más tarde disminuirá o negará lo español, lo verleniano o lo interior de Darío, nunca dejará de verlo como un gran poeta marino, un poeta cuya naturaleza y fondo último es el mar.

Poco después, Darío fue a pasar el invierno y a reponerse de una de sus crisis alcohólicas a la costa andaluza. De ese viaje de búsqueda real y simbólica del sol y del mar nació la serie de crónicas (para *La Nación*) *Tierras solares*, varias de las cuales se reprodujeron en *Helios* y fueron reunidas en libro por los editores de este, Juan Ramón y, sobre todo, Gregorio Martínez Sierra. A diferencia de *España contemporánea*, *Tierras solares* significó el verdadero reencuentro de Darío con España y con su nueva poesía. Si el "Atrio" a *Ninfeas* había sido su apuesta por el aprendiz Juan Ramón, "La tristeza andaluza", la intensa reseña que dedicó a *Arias tristes*, fue su confirmación: Juan Ramón, decía, "ha aprendido a ser él mismo" (*MRD*: 122). Y, por carta: "Me alegro de ver despertar la poesía de España. Hay poetas nuevos que anuncian mucha belleza, y sueñan y dicen bellamente su soñar. Y entre ellos, dos, que quiero y prefiero: Antonio Machado y V., mi amable Jiménez" (*MRD*: 97).

Las crónicas dedicadas a Málaga empiezan: "Escribo a la orilla del mar, sobre una terraza adonde llega el ruido de la espuma" (Darío, 2001: 51). Y terminan: "Ella (Thalasa) vive en su misterio. Hace su eterna obra, cumple su destino infinito. Apenas si se comunica con los corazones que se acuerdan con la palpitación del suyo, con las mentes de los soñadores y pensadores que se hunden en lo insondable del tiempo y del espacio, con los buzos

de Dios" (74). Juan Ramón escribe en *Helios*: "Como Rubén Darío está junto al Mediterráneo, andará por las playas midiendo el oleaje bravío y azul del mar con el oleaje de su alma" (*MRD*: 169). Y por carta le solicita: "¿Qué versos ha hecho usted en Málaga? Supongo que el Mediterráneo no dejará de poner su azul en muchas rimas de usted. ¿Por qué no me manda a *Helios* algo de ese mar?" (Jiménez, 2006: 130). Los poemas que estaba escribiendo eran su autorretrato "Yo soy aquel..." y la antiimperialista "Oda a Roosevelt", dos piezas claves para la configuración de *Cantos de vida y esperanza*. La primera la mandó a la revista *Alma española*, de Azorín, y la segunda, a *Helios*. También es curioso que cuando Juan Ramón la publica y comenta, no mencione su mensaje político (algo que sí hizo mucho después, en Estados Unidos), sino que siga desarrollando su intuición, su obsesión por el Darío marino. Las estrofas de la oda "están aprendidas en el trueno espumoso de las olas. Hay dentro de ellas una marina apoteosis de gloria" (*MRD*: 169). Esa técnica de ola (de la que también hablará en el Darío del 40: "Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola". *MRD*: 44) es la musicalidad y la plasticidad que el verso dariano trae a la acartonada poesía posromántica en español, la naturalidad profunda, aprendida del ritmo del cosmos.

Tras la vuelta de Darío a París, Juan Ramón no dejó de insistirle en que lo que debía terminar era su nuevo poemario. El epistolario entre ambos es la mayor fuente de información sobre lo que tras varias dudas se llamó *Cantos de vida y esperanza*. *Los Cisnes y otros poemas*, cuya publicación se concretó durante la nueva estancia de Darío en Madrid, entre febrero y julio de 1905. Se ha discutido el grado de intervención de Juan Ramón. Recuerdo que este nunca dio muchos detalles del asunto ni se atribuyó otra responsabilidad que la puramente organizativa y tipográfica, y apunto una hipótesis que, creo, no se ha señalado. En algún momento, algo antes de la publicación de *Cantos*, Juan Ramón pensó que Antonio Machado (a quien en el libro va dedicado el soneto "Caracol") y él, discípulos españoles predilectos, podían presentar o incluso prologar el libro. Como posibles prólogos interpreto el poema de Machado "Al maestro Rubén Darío. Con motivo de la próxima publicación de sus *Cantos de vida y esperanza*", cuyo autógrafo Juan Ramón conservó (*MRD*: 212), y la prosa inédita

de este que comienza "Había oído a Dios en el bosque, había visto a Venus en el mar, a Caupolicán en la Pampa, a Hugo en su plaza, a Verlaine en su jardín y, al llegar a España..." (MRD: 171). Se trata de una caracterización y de una defensa frente a Rodó y a Unamuno, en la que el Darío de *Cantos*, su "libro grande y maduro", es presentado como poeta universal y total, americano, francés y español, religioso y pagano, culturalista y natural, sensual y sentimental. Es también el escrito en el que por primera vez Juan Ramón identifica a Venus como diosa reina de la mitología dariana.

Con *Cantos*, con el "triumfo" definitivo de Darío y del modernismo en España, terminó prácticamente la colaboración y el intercambio de favores entre ambos. Darío volvió nuevamente a París y Juan Ramón se retiró a Moguer. Nunca volvieron a verse, ni aun cuando Darío volvió a Madrid como ministro de Nicaragua. Comenzó un gradual distanciamiento y el trato, aunque cordial, se fue haciendo intermitente e indirecto. Con todo, ambos fueron los poetas de mayor presencia en *Renacimiento*, la revista que sustituyó a *Helios* y donde Darío adelantó otra serie de poemas marinos escritos en la isla de Mallorca, que enseguida pasaron a *El canto errante*. En el recuerdo de Juan Ramón, estos poemas ("¡Eheu!", "Epístola a Madame Lugones", "Hondas") llegaron a superponerse a los escritos en Andalucía y en el Darío del 40 dirá: "Siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra [...] En España, lo sentí vivir más por Málaga, por Mallorca. Desde ellas me envió ramos de versos. Madrid lo cerraba y lo enroscaba hipnotizado como una serpiente marina" (MRD: 43). Posiblemente tampoco pasaría desapercibido a Juan Ramón el artículo que el hoy olvidado pero entonces influyente escritor y crítico Andrés González Blanco dedicó a *El canto errante*:

[Darío] necesita refrescarse de cuando en cuando. El ambiente irrespirable de los grandes centros urbanos se tonifica con la brisa salobre del mar. Rubén Darío es uno de los poetas marinos. Hay poetas de tierra como Antonio Machado, como Juan Ramón Jiménez. Darío, como D'Annunzio, como el mismo Rueda, es un poeta de mar. Tiene, como todos los que pasan horas contemplando ese mar, una visión de horizontes vastos y una rutilancia espejeante [...] ¡Qué luminoso poeta, oceánico, solar! Es ver-

daderamente un espíritu mediterráneo [...] En los versos de Rueda hay melodía... en los de Darío hay cierta polifonía: como el mar, la de las olas. (en Lozano, 1978: 126).

Juan Ramón también llegaría a ser un poeta de mar, aunque precisamente a partir de la muerte de Darío y de manera nuevamente diferente a como lo había sido este. La última referencia que hizo a Darío vivo fue la dedicatoria que preside el libro *Melancolía* (1911): "A Rubén Darío, melancólico capitán de la gloria" (MRD: 186). En ella fija al Rubén melancólico con el que se identificó siempre y, más concretamente, al Darío postrero de *El canto errante*, con sus "Dilucidaciones" ("Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia"), con su elegíaca "Oda a Mitre" ("¡Oh!, gran capitán de un mundo / nuevo y radiante...") y con el soneto final "Los piratas", tan romántico, tan parnasiano y tan sutilmente asociado a los grandes poemas simbolistas del viaje, dedicado a la gloria de "los caballeros del viento", de "los reyes del mar": "Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora / de que la vela pruebe el pulmón de la racha" (Darío, 1967: 767).

La dedicatoria es una anticipada despedida. Juan Ramón recreó casi tantas veces como el encuentro de 1900, el momento en que se enteró de la muerte del maestro: viajando a Nueva York, mientras iba escribiendo el *Diario de un poeta recién casado*, oyó por radio la noticia y escribió su elegía a Rubén, voz y corazón de América, que empieza: "No hay que decirlo más. Todos lo saben / sin decirlo más ya. ¡Silencio!" (MRD: 163). Juan Ramón interpretó el acontecimiento como la señal de un cambio trascendente. El viaje por mar y el *Diario* (ese "segundo primer libro mío", al que más tarde retituló *Diario de poeta y mar*), significaron una transformación —muerte y resurrección— no solo personal sino histórico-literaria: el siglo XIX cedía paso al XX; el simbolismo crepuscular, al simbolismo moderno; Darío, antiguo maestro de los jóvenes, al nuevo Juan Ramón, quien lo sustituyó en la influencia general. Al menos en España, durante la década siguiente, Juan Ramón se convirtió en el maestro indiscutido, en el poeta consagrado a su obra, a depurar y renovar el legado simbolista y, al mismo tiempo, en el poeta volcado a animar y seleccionar a los nuevos, que con el tiempo serían conocidos como generación del 27.

Ahora bien, ya entonces había algo no dicho: un doloroso desacuerdo de Juan Ramón con la trayectoria final de Darío, en la que consideraba que este había claudicado de las exigencias de la pura poesía, un desacuerdo que se insinúa en su silencio casi completo de esos años, incluso en ese severo pero piadoso silencio del que habla su poema fúnebre. Solo el cariño a Rubén, pero también su insobornable fidelidad a la verdad de la poesía, hicieron que Juan Ramón callase, que no escribiese una necrológica o que no se sumase al homenaje colectivo *La ofrenda de España a Rubén Darío*, de 1916. A todo ello alude en el Darío del 40:

Y la silueta posible de su muerte me dolía, al querer escribirla, como cuando, yendo yo de España a New York, 1916, febrero crudísimo, me dolió el radio con la noticia lamentable, frente a Terranova ciego de ciclón blanco en la tarde; en un vano de la ruta que él, un poco vivo aún en sí, había ocupado antes. (MRD: 43).

Fue un silencio que no se rompió hasta 1923, en ocasión de una polémica en la que Juan Ramón intervino —esa fue su expresión— “Contra y por Rubén Darío”. La cosa comenzó cuando una improvisada y pomposamente denominada “Junta Suprema de Patronato del Primer Congreso de Juventudes Hispanoamericanas” solicitó a Juan Ramón colaborar en el proyecto de construcción, en Madrid, de una estatua a Darío. El poeta rehusó con una carta durísima, en la que volvió a mostrar su terrible faz de polemista. Comienza manifestando su desagrado por “estos asuntos de hispanoamericanismo de oficio, liceo y junta suprema” y termina proponiendo otro monumento a Darío: “la edición perfecta, sólida, sencilla, definitiva, que digo, de su obra buena”. En medio se explaya en la falsa popularidad, en la barata gloria en que cayó Darío en su “turbio ocaso”:

Si el poeta, al final de su traqueteada y triste existencia, cayó un poco —por sinrazones sólo disculpables “en él”, que tanto tenía de razón alta— en ciertos nauseabundos beleños de patrioterías, academicismos y compadreo fácil, la obligación de quienes lo admiramos de veras es no hundirlo más —con la pesada mortaja de un uniforme que él se

puso a veces, inconscientemente, como un niño— en ellos; sino levantarlo, en una purificación de respetuoso “olvido transitorio” [...] El Rubén Darío que tenemos la ineludible deuda de perpetuar en esta España que tales pruebas le mereció de exaltación y cariño, no puede ser —insisto, porque será necesario insistir mucho en esto— ese Rubén Darío tan manoseado por ahí, de revista cuché y latina de modas, turné de ballena indefensa, postal, álbum, abanico y ¡ay! prólogo de compromiso diplomático o periodístico [...], sino el otro, mejor, el “uno”, arisco y desnudo, de la mar, la carne y el cielo. (MRD: 148).

“Contra y por Rubén Darío” es uno de los “asuntos ejemplares”, de “ética estética”, acerca de los cuales Juan Ramón se creyó obligado a pronunciarse en estos años. También hay que situarlo en su correspondiente contexto histórico y literario. Creo que el ataque de Juan Ramón al “turbio hispanoamericanismo” —otra vez la palabra turbio: no puro, no espiritual— responde a la instrumentalización política que de esta ideología estaba haciendo la recién estrenada dictadura del general Primo de Rivera (hay sibilinas alusiones de Juan Ramón a los “vividores generales” MRD: 150) y que su propuesta de editar dignamente a Darío se explica por la situación en que estaban la crítica y las ediciones darianas. La influencia y los réditos de Darío habían caído en manos de lo que Juan Ramón llamaba los “amigos peores”, que no contribuían sino que se aprovechaban de la “gloria” de aquel, representantes del modernismo menguante, industrializado o popularizado, como Vargas Vila, al que detestaba, o el mencionado González Blanco, que ese mismo año estaba comenzando a dirigir junto a Alberto Ghirardo una irresponsable edición de la *Obra Completa* de Darío. En medio de la polémica, y de acuerdo con Alfonso Reyes y Enrique Díez Canedo, “amigos mejores”, Juan Ramón anunció en la Biblioteca de Índice *Cartas y versos a Juan Ramón Jiménez de Rubén Darío*, una recuperación y una evolución de su viejo proyecto de libro sobre su primer maestro. Y sobre todo, por primera vez, abiertamente, Juan Ramón distingue críticamente y se pronuncia contra el peor, el más fácil Darío, el Darío del rubendarismo, y a favor del mejor y más exigente, de quien se sigue considerando heredero. Nótese las imágenes, que reaparecerán en el retrato

del 40, de la ballena desorientada y del uniforme frente a las del Darío desnudo, "de la mar, la carne y el cielo".

No cabe aquí entrar en detalle en los años 30, fundamentales para que Juan Ramón ampliase su perspectiva sobre la modernidad poética en español. Su colaboración en la gran *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), de Federico de Onís, donde se caracteriza al modernismo como época —época en la que la literatura hispanoamericana alcanza su efectiva independencia y la española vive su segundo renacimiento, y en la que Darío y él son los polos ordenadores—; sus artículos necrológicos nada convencionales sobre el limitado y superado Salvador Rueda, el picaresco y desacreditado Villaespesa y el gran Valle Inclán, en los que vuelve a rememorar sus inicios y sus encuentros con Darío, todo ello le lleva a una revisión histórico-crítica sobre el modernismo y sobre la función que en él cumplió Darío. Su concepción aparece adelantada en una entrevista del periodista Ángel Lázaro, "Proel", de 1935:

Lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

—Rubén Darío fue el capitán, ¿no es eso?

—Hay el Darío universal que yo defiendo, y hay el Darío de lo exótico y lo castellanista [...] Queda el gran Darío. Ése está vivo en todos los poetas actuales. (Jiménez, 2013: 203).

Pero hay que añadir que, ya para entonces —en realidad desde 1927 hasta al menos 1941—, su visión estuvo condicionada y deformada por su encarnizado enfrentamiento con los poetas del 27 que él había prohijado. Una pelea ideológica, estética y, sobre todo, personal que tuvo uno de sus picos en 1934, cuando se sumó a ella Pablo Neruda, cónsul de Chile en Madrid, simbólicamente hermanado con Lorca y sus amigos a través del padre y maestro mágico Darío, no a través del "puro" y pronto injustamente menospreciado Juan Ramón. Por entonces Juan Ramón concibió también otro proyecto inacabado —que ya no abandonó durante su largo exilio americano— de un gran libro sobre el modernis-

mo, del que nacieron la serie de conferencias *Alerta* y el curso sobre el modernismo de Puerto Rico (Jiménez, 1962 y 1983), un libro que sería su testamento crítico, "el intento de una visión total y verdadera de este gran movimiento, mezcla de verdad y de mentira; verdad que, salvada de la mentira, integra para mí toda la poesía y literatura mejor españolas e hispanoamericanas, de lo que va de siglo" (en Díez Canedo, 1943: 137-142). Estas serían las coordenadas finales en las que situar su Rubén Darío del 40.

"Rubén Darío (1940)" fue preparado expresamente para *Españoles de tres mundos*, una colección de retratos que Juan Ramón calificó de "panorama de mi época", "salón de mi recuerdo", "plaza de mi imaginación", en la que historia, crítica y autobiografía quedan unidas y transformadas por el recuerdo, la imaginación y la escritura. El dedicado a Rubén está construido como un desarrollo metafórico e intertextual de imágenes presentes en sus escritos anteriores, de poemas marinos de Darío, así como de cierta iconografía dariana. Su método es dual, lírico e irónico y, al hablar del Darío humano, demasiado humano, el retrato se convierte en caricatura e introduce la deformación pero sin llegar a lo grotesco:

Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de la sal, del tónico. No sabía nunca qué hacer, así, con su levita, sus guantes, su sombrero de copa, y menos con su disfraz diplomático. No eran éstos sus trajes ni como favorito plenipotenciario de su reina oriental, ni como almirante de su dios Neptuno. Él tenía colgado en la percha de su pensión su desnudo mayor. Por eso lo encontraron a veces caído en la acera; se enredaba en el uniforme. (*MRD*: 44).

La dualidad entre el auténtico y el falso Darío se concreta en la metáfora, esencial en la poética juanramoniana, de lo desnudo y lo vestido, esta última en la forma de uniforme o disfraz diplomático, lo que remite a la famosa fotografía de Darío embajador en Madrid (imagen n° 1), en la que este "estalla sus galas diplomáticas brillosas" (Jiménez, 1981: 83). Además, Darío aparece mareado, náufrago, perdido. Pero nunca del todo. El Darío de Juan Ramón se salva gracias a un instinto de belleza que lo devuelve al rumbo espiritual y que aparece simbolizado en una brújula, en el

caracol donde se oye el corazón y el mar y, sobre todo, en la diosa Venus, que para Darío es un astro y para Juan Ramón es también una isla:

Siempre Venus, vigilándolo, desde la juventud, mujer
isla del espacio verde:

... Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar...

En su segura transfiguración, Rubén Darío habrá sido destinado por sus divinidades paganas (entre las que asomó Cristo como un curioso de su alma, tierna visita que él agradeció tanto) a una isla esmeralda. Isla verde transparente, ovalada en el poniente del mar cerúleo, gran joya primera y última, perenne apoteosis tranquila de la esperanza cuajada. Que él vio la eternidad también como isla sinfónica final del poniente cotidiano, y lo inmortal lo esperó como espera al nostálgico navegante. (MRD: 45).

Darío ("En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal ensueño...", 1967: 572) queda así exaltado en su paraíso de belleza perdida y reencontrada, purificado y completado, vivo en su poesía mejor (vivo en el propio Juan Ramón), cósmicamente fundido con el "tesoro marino total", señalando el rumbo a los demás poetas: "Rubén Darío —termina—, ministro tú, mejor que otro, de los capitanes del viento" (MRD: 45).

Mejor, por cierto, que qué otro. Pienso en Neruda, en el poeta cónsul, en el poeta oceánico, en el para Juan Ramón "gran mal poeta". Poco después Juan Ramón empezó si no a rectificar sí a matizar sus opiniones sobre Neruda, a reconocerlo como "el poeta más poderoso de Hispanoamérica, después de Rubén Darío", el cuarto de "los influyentes mayores", después de este, Juan Ramón y Lorca (Jiménez, 1983: 83). Una nota al margen: para entonces el joven Octavio Paz comenzó su polémica con Neruda (otro avatar del tema del maestro y del discípulo), usando como punto de partida a Darío y el retrato de Juan Ramón que, como dije, se publicó en México. En su ensayo "El corazón de la poesía" (1943), Paz se defendió de los ataques que Neruda les lanzó a él y a los europeístas y descomprometidos poetas mexicanos de *Contemporáneos* amparándose en la universalidad de Darío, y caracterizando así a este:

El poeta de *Cantos de vida y esperanza* no sólo es el inventor del modernismo sino, por encima de todo, el padre de la poesía moderna en español. Su poesía es como un corazón que alimenta con su sangre a todos los poetas que le suceden en el tiempo [...] Todos viven en él. Su corazón los concentra y su palabra los empuja. Unos son piedra, otros el cielo, el viento, el fuego; él es el mar. Su corazón es una caracola y en ella, junto al latido de su corazón, oímos el flujo y reflujos infinitos del mar, el latido inagotable de las aguas primeras, origen de la vida. Esa caracola es un testimonio de nuestro nacimiento y en ella están inscritos los signos de nuestro destino. (Paz, 1988: 353-354).

Una visión que Paz renovó y profundizó veinte años después, en "Rubén Darío. El caracol y la sirena" (1964), el ensayo que abrió las puertas al redescubrimiento académico del esoterismo modernista (García Morales, 1999: 637-657).

Y termino con un último aspecto del retrato, con un detalle en el que recuerdo, imaginación y realidad acaban extrañamente confundidos. Desde el comienzo, Juan Ramón Jiménez dice inspirarse en una foto o, mejor, en el recuerdo (pues tras la Guerra Civil no tiene a mano muchos de sus documentos) de una foto de Darío que hacía años le había regalado Alfonso Reyes, "amigo siempre mejor de Rubén Darío", en la que Darío aparecía "en uniforme blanco veraniego, de ¿capitán de navío?" (MRD: 43). Juan Ramón usó como base para algunos de sus retratos literarios darianos fotografías y cuadros conocidos del escritor, pero esa fotografía del Darío en uniforme de marino parece no existir y es muy posible que la confundiese con otras, como las de Darío vestido de blanco en su retorno a Nicaragua de 1908 (imagen n° 2). Y, sin embargo... Sin embargo, en 1944 Juan Ramón accedió a grabar unas palabras, que se transmitieron por radio, en ocasión de la botadura en Savannah, Georgia, del buque de la armada norteamericana bautizado con el nombre de "Rubén Darío" (imagen n° 3). Era el final de la Segunda Guerra Mundial y él creyó contribuir así a una obra de concordia interamericana que favorecía la causa aliada. En la alocución volvió sobre su idea—"Rubén Darío fue ante todo y siempre un poeta marino. Lo mejor de su obra está hundido, bañado, mecido o salpicado de mar"—y sobre lo de la fotografía:

Me complazco ahora, con mi imaginación, en embarcar a Rubén Darío, vestido de blanco como en la fotografía, en el *Liberty ship* que lleva su fastuoso nombre. Que con el poeta en su puente, salga al Atlántico el buque y sea saludado por los coros de delfines y recibido al anochecer de Savannah por esta Venus, "luciente tembladora", de junio. (MRD: 88).

Juan Ramón ignoraba otras cosas más "turbias" que estaban tras ese acto, como la instrumentalización de la imagen de Darío que realizaba el régimen somocista (Whisnant, 1992: y *passim*). Tampoco sabía que desde hacía tiempo circulaba en Nicaragua la leyenda de que Darío en un viaje o visita a un barco se había fotografiado vestido de capitán de marina ¿norteamericano? Ni supo, en fin, que a alguien se le ocurrió hacer de alguna manera realidad esa historia y, con ello, su fotografía recordada o soñada, y que esta terminó presidiendo el salón principal del barco "Rubén Darío".

Agradezco al siempre generoso Jorge Eduardo Arellano el obsequio que hace años me hizo de la portada de la revista nicaragüense *Orto*, en la que apareció ese montaje fotográfico del Darío marino (imagen n° 4).¹

¹ El retrato apareció con una nota editorial: "En el salón principal del Barco de la Libertad 'RUBÉN DARÍO' se exhibe un retrato del gran poeta nicaragüense, enviado por el señor Adán Díez F. al doctor Guillermo Sevilla Sacasa, Embajador de Nicaragua en los Estados Unidos, quien a su vez lo obsequió al Ministerio de Estado de los Estados Unidos. Este retrato de Darío, completamente desconocido, es creación del Estudio Díez F. e hijas, de Managua. Darío aparece en uniforme americano como Capitán de Corbeta, pues existe la historia de que en uno de los viajes del Poeta, o visita que hiciera a un Barco Americano, en calidad de broma los admiradores del genial revolucionario de la Lírica, lo designaron con el Título de Capitán de Marina. Hay la creencia de que le fue tomada una fotografía, la cual no se ha conseguido. Con esta anécdota del Poeta, el Estudio Díez F. tuvo la ocurrencia de transformar una fotografía del Darío que le fuera tomada hace algún tiempo en Managua, la que aparece hoy con uniforme de Capitán de Corbeta. La fotografía es real, pero transformada como dejamos dicho" ("El retrato...": 40-41).

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Referencias bibliográficas

- Darío, R. (1938). *Poesías y prosas raras* (ed. J. Saavedra Molina). Santiago: Universidad de Chile.
- , (1967). *Poesías completas* (ed. A. Méndez Plancarte y Á. Oliver Belmás). Madrid: Aguilar.
- , (1998). *España contemporánea* (ed. N. Rivas Bravo). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- , (2001). *Tierras solares* (ed. N. Rivas Bravo). Managua: Fondo Editorial CIRA.
- Díez Canedo, E. (1944). *Juan Ramón en su obra*. México: El Colegio de México.
- “El retrato de Darío en nuestra carátula” (1956). *Orto. Órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos (Sec. Nicaragua)*, (2), 40-41. Managua.
- García Morales, A. (2014). “Helios, Juan Ramón Jiménez y ‘siempre, más lejos o más cerca, Rubén Darío’”. En O. Pérez de Tudela, R. (ed.) *Rubén Darío en su laberinto* (pp. 6-21). Madrid: Verbum.
- García Morales, A. (1999). “El caracol y la sirena” de Octavio Paz: una lectura ‘surrealista’ de Rubén Darío”. *Anales de literatura hispanoamericana*, (28), 637-657. Universidad Complutense de Madrid.
- García Morales, A. y García Gutiérrez, R. (2002). “El ‘Átrio’ de Rubén Darío y otros ecos de la fraternidad modernista hispanoamericana en *Ninfeas*”. En Navarro Domínguez, E. y García Gutiérrez, R. (eds.) *Unidad. Monográfico sobre Ninfeas y Almas de violeta. Juan Ramón y la poesía hispánica en torno a 1900* (41-90). Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Guerrero Ruiz, J. (1999). *Juan Ramón de viva voz*, vol. II. Valencia: Pre-textos/Museo Ramón Gaya.
- Jiménez, J. R. (1962). *El modernismo. Notas de un curso (1953)* (ed. R. Guillón). México: Aguilar (Nueva ed. de J. Urrutia [1999]). Madrid: Visor).
- , (1981). *Prosas críticas* (ed. P. Gómez Bedate). Madrid: Taurus.
- , (1983). *Alerta* (ed. J. Blasco). Salamanca: Universidad.
- , (1990). *Mi Rubén Darío* (ed. A. Sánchez Romeralo). Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- , (2006). *Epistolario I (1898-1916)* (ed. A. Alegre Heitzmann). Madrid: Residencia de Estudiantes.
- , (2013). *Por obra del instante. Entrevistas* (ed. S. González Ródenas). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Lozano, C. (1978). *La influencia de Rubén Darío en España*. León, Nicaragua: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
- Mejía Sánchez, E. (1975). “Otro cuento desconocido de Rubén Darío. ‘Historia del mar’”. *El Pez y la Serpiente. Revista de Cultura*, (16), 122-130.
- Paz, O. (1988). *Primeras letras* (ed. E. M. Santí). Barcelona: Seix Barral.
- Solar, A. del. (1917). En Darío, R. *Ramillete de reflexiones (Obra inédita)* (pp. 169-176). Madrid: Librería de Sucesores de Hernando.
- Whisnant, D. E. (1992). “Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital.” *Latin American Research Review*, 27 (3), 7-49.

Jaimes Freyre y Darío: modernismos opuestos

ANA REBECA PRADA

Resumen

En la última década del siglo XIX, Ricardo Jaimes Freyre y Rubén Darío se conocieron en Buenos Aires y fundaron y dirigieron la influyente *Revista de América*. De allí, y siendo que sus biografías asumieron derroteros muy distintos —incluso contrarios—, los dos poetas cultivan una amistad que dura toda la vida. En París, ya en la segunda década del siglo XX, se encuentran y conversan con otros escritores hasta el amanecer; Darío expresa: “¡Hemos estado trescientos años escuchando al ruiseñor!”. Cuando el nicaragüense muere, Jaimes Freyre le dedica uno de los homenajes más sentidos y bellos que se hayan escrito. La ponencia, partiendo de esta relación amistosa y de admiración literaria, enfatizará, sin embargo, en las profundas diferencias entre los dos poetas. Si Montaldo afirma que Darío fue el “cosmopolita extremo” a partir de su capacidad de moverse y comunicarse, queriendo “abarcarlo todo”, Jaimes Freyre tendía hacia el costado opuesto: añoraba su hogar de ciudad pequeña cuando tenía que abandonarlo (ubicado en la nada cosmopolita Tucumán, donde vivió por 20 años, por ejemplo) y, desde allí, su Potosí de origen (un origen construido y acariciado durante toda su vida), estableciendo un imaginario que contradice de base la idea del anhelo por Europa y por el fragor de la vida moderna de los modernistas. No escribió sobre dos visitas que hizo a Europa, y sí fue profundamente moderno en la lengua que ayudó a revolucionar, como también un exquisito cosmopolita en sus lecturas y en su escritura. Jaimes Freyre prefirió “el rincón”, el retiro tranquilo, la vida dedicada a la enseñanza, a la investigación, a la escritura. Rompe, pues, con los muy estudiados circuitos de muchos de sus congéneres y establece una imagen a contrapelo de poeta

modernista. De hecho, seguramente de una de las imágenes más distintas que haya a la de Darío.

Palabras clave: viaje - provincia - cosmópolis - escritura.

Entrada

De modo de contagiarnos del tono a partir del cual vamos a trabajar esta mirada sobre Jaimes Freyre y Rubén Darío, vale la pena empezar con tres escenarios fundamentales.

El primero, una carta, enviada desde la provincia:

Tucumán, Junio 6 de 1905

Mi querido y recordado Rubén:

Leo en este momento una carta suya a *La Nación*. Dos veces he encontrado a usted en ella; a usted, el amigo fraternal, el compañero de otra época [...].

¿Sabe usted, por cierto, que estoy aquí, en este rincón del mundo, linda y próspera ciudad, donde llevo trazas de echar raíces como un antiguo fauno que *se vegetalizara*? [...].

Por mi parte, sigo a usted [...] poniendo alfileres en un mapa para no perder la pista... Roma, Berlín, Viena, España, África...

Marcopoliza usted un poco y hernandodemagallaniza otro poco... (Jaimes Freyre 2016: 462).

El segundo escenario parte del crítico argentino Carilla y del hermano de Ricardo. El primero establece que Jaimes Freyre se reencontró con Rubén Darío en las dos ocasiones en que fue a Europa: “Jaimes Freyre había tenido la oportunidad de ver a Rubén Darío —ya un Rubén Darío de salud declinante y crecientes apremios económicos— en los dos viajes que realizó a Europa por encargo del gobierno de la provincia de Tucumán” (Carilla 1962: 63) — en 1910 y 1913—. Entre las anécdotas narradas por Raúl Jaimes Freyre, el hermano de Ricardo, en un libro publicado 20 años después de la muerte del poeta, está la de una reunión en París: “se reunieron en un café de París, varios literatos y artistas, para rendir homenaje a Ricardo” (Raúl Jaimes Freyre 1953: 79). Luego de establecer que uno de los asistentes lo recibió con las palabras del *Infierno*, de Dante: *Onorate l’altissimo poeta*, narra el ingenio y la

amenidad derrochados por Ricardo en su conversación, haciendo que las horas volaran hacia el amanecer y que Darío dijera: "¡Hemos estado trescientos años escuchando al ruiseñor!" (80).

El tercero tiene que ver con el discurso que leyó Jaimes Freyre en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires el 21 de mayo de 1916, en el homenaje que le hicieron a Rubén Darío, recientemente fallecido, los escritores argentinos.

Cuanto más ahondo en el recuerdo de ese insigne poeta, a quien amé como un hermano, y a quien admiré como a un artista excepcional —que me escribía, al enviarme su último libro: "Eres el alfa y el omega de mi amistad"—, cuanto más me esfuerzo para evocar, clara y sin pliegues, esa psiquis que no tuvo nunca complicaciones ni tinieblas, más exactas, más precisas, más definitivas me parecen las palabras con que pretendí definirlo hace un instante: era un niño genio. Porque el genio literario no es otra cosa, en último análisis, que la potencia superior del vuelo imaginativo, y porque Rubén Darío era crédulo, impresionable, temeroso, imprevisor y voluble como un niño.

En su obra, en cambio, se encuentra siempre la orientación firme y segura; la marcha sin vacilaciones hacia un solo ideal de belleza; entrevisto en sus primeros años, alcanzado más tarde, afirmado luego con creaciones definitivas. (Jaimes Freyre 2016: 181-2).

Viaje y escritura. La crónica de viaje

Se ha estudiado apenas la presencia de la crónica en la obra de Jaimes Freyre: Raúl Antelo le ha dedicado a una crónica sobre San Pablo un corto ensayo y Emilio Carilla hace mención de ella pero no profundiza.

Dos elementos son importantes en la consideración de la crónica de viajes de Jaimes Freyre, género tan característico del modernismo. Primero, que, a diferencia de otros escritores (Darío, pero también Martí y Gómez Carrillo), Jaimes Freyre lo cultivó muy poco. Segundo, que el alcance de sus viajes fue muy diverso, concentrado en un mapa que incluye, sobre todo, Perú, Bolivia, Argentina y Brasil, pero extendiéndose a EE.UU., a Chile, a Eu-

ropa. Lo curioso es que no escribió sobre la mayoría de estos destinos, siendo particularmente sorprendente que no escribiera sobre sus viajes a Europa. Salvo por un relato publicado en 1922 –“Roma”– que parece corresponder a una visita que hiciera en alguno de sus dos viajes, en 1910 o 1913 a Italia, y que pudiera ser leído como una crónica armada como cuento y publicada mucho después de los hechos.

El suyo fue un viaje sui géneris para el modelo de viaje de Darío y de otros escritores de su tiempo: un viaje que incluye de manera importante la provincia, en fuerte contraste con el imaginario (y experiencia) modernista, que estuvo eminentemente volcado a grandes capitales. Aunque hay que resaltar su importante estancia en Buenos Aires (en la que hizo amistad, precisamente, con Rubén Darío y fundó con él la *Revista de América*) y en otras capitales, como diplomático. Ya Blanca Wiethüchter ha trabajado sobre esta diferencia del poeta respecto de sus congéneres en su *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002). A Jaimes Freyre no lo llamó tanto la imperiosa necesidad de contar sus viajes, tal vez porque su actividad central era la poesía, la docencia y la investigación, no el periodismo. Colaboró activamente con periódicos y revistas (con la propia, de hecho, la *Revista de Letras y Ciencia Sociales*, 1904-1907), pero claramente no se trata de la colaboración que en otros casos tenía muy centralmente que ver con la crónica de viaje.¹

Wiethüchter encuentra que Jaimes Freyre (pie fundacional de lo que ella llama el Arco de la Modernidad de la literatura boliviana en su *Historia crítica*) “desplaza el lugar de la escritura hacia una interioridad”:

Y, en contra de lo que podía pensarse de un modernista clásico, Jaimes Freyre elige la provincia para vivir: alejado de las “civilizaciones angustiadas y apresuradas”, se marcha a Tucumán (Darío denominaba cosmópolis a Buenos

¹ Carilla dice: “En Tucumán fue, de manera total, el catedrático, el maestro (y son veinte años largos), dentro de una vida familiar sin nubes; después de 1920, en años de vigoroso luchar, el político y el diplomático al servicio de su patria. Pero si fue diplomático (y aquí tomó una línea iniciada mucho años atrás) no lo fue –como lo fue, por ejemplo, Rubén Darío– como pretexto que le permitiera una obra literaria sin contratiempos económicos, sino para actuar en defensa de los intereses de Bolivia y de algunas ideas caras de Jaimes Freyre” (1962: 162).

Aires y la ciudad era imaginada como el lugar para ser profundamente moderno [...]). Esta elección del margen, del "rincón", no sólo manifiesta el rechazo a la época que le había tocado vivir, sino que se realiza como una especie de elevación sobre ese presente convulso que le permitía hacerse de una palabra propia. Esta marginalidad que crea, sin dudas, un lugar íntimo no debe ser comprendida como una evasión de su presente, sino como un espacio desde el cual podía, protegido, confrontar, interrogar, escribir su tiempo a través de un lúcido ejercicio crítico exaltado por la pasión de la palabra. (2002, I: 81).

Encuentra Wiethüchter, sobre todo contrastando la experiencia de Jaimes Freyre con la de Darío, una

[...] distancia con la que [Jaimes Freyre] se situaba respecto de la "onda modernista": su rechazo a una vida volcada a la ciudadanía del mundo, al cosmopolitismo, afiliándose más bien, románticamente, diría yo, a esa asombrosa decisión para un moderno, de habitar una pequeña ciudad en la provincia... Ahí su residencia lo destina al profesorado y a la investigación histórica. (198).

El viaje, ya sabemos, no solo es desplazamiento en extensión, sino también en *intensidad*. Wiethüchter insiste en que —siempre a diferencia de Darío— Jaimes Freyre "viajó" de otras maneras; digamos, "hacia adentro". O que "no necesitó" viajar en extensión cuando había en él tanta intensidad interna. Wiethüchter encuentra —es obvio— la estancia de 20 años en Tucumán como símbolo de toda una vida, pues, en verdad, Jaimes Freyre viajó mucho toda su vida.

El primer escenario citado al inicio de este ensayo, en el que Jaimes Freyre le dice a Darío: "¿Sabe usted, por cierto, que estoy aquí, en este rincón del mundo, linda y próspera ciudad, donde llevo trazas de echar raíces como un antiguo fauno que *se vegetalizara?*", no podría resumir mejor cómo el poeta asumía su residencia lejos del mundo cosmopolita. Ese "rincón" tiene que ver con la decisión de no optar por la residencia porteña (por la que a todas luces podría haber optado); tiene que ver con una "renuncia": "Elegir Tucumán —dice Wiethüchter— es elegir el margen; la intimidad en lugar del ritmo cosmopolita que le ofrecía la capital argentina; los jazmines y los lapachos en lugar de los automóvi-

les" (2002, II: 199).² Ese rincón, ese margen contrastan, al decir de Jaimes Freyre, con el viaje de Darío, quien "marcopoliza" y "hernandodemagallaniza".

En 1921 deja Tucumán para volver a Bolivia —escribe Raúl Rolando Hill—. Nunca olvidó esta etapa de su vida. Sin embargo, daba la impresión de que eligió esa tierra para huir de la fama. Le confesaba a Terán que "impiden mi éxito y mi acción dos cosas: la inteligencia y la pereza, aún como hombre de letras. Nunca he distribuido mis libros; no contesto jamás correspondencia literaria. Darío tiene pereza pero no indiferencia, Lugones no tiene ninguna de ambas" (2010: s/p).

Su amigo Juan Terán, precisamente, luego de la solitaria muerte del poeta, escribe:

Me daba cuenta que en aquella renuncia a la fama había una confesión, quizás una conversión. Se preguntaba si no sería que, como a Alfred de Vigny, lo llevó al retiro la convicción de que rodearlo de un gran silencio era el mejor homenaje que podía hacerse a la dignidad de su propio espíritu. O era desdén, era sabiduría. Y, se contestaba, que era de todo un poco. Para él, la cruzada de su juventud constituyó una aventura como sagrada. Y, al modo de un trovador medieval, vivió en la contemplación de la princesa lejana que se ama una sola vez y para siempre. Había confesado que nunca fue tan feliz como en Tucumán. Es que los hombres inactuales buscan las pequeñas ciudades porque las grandes están demasiado impregnadas de presente... [...]. Desinteresado, desamorado de la fama, resuelto a vivir por encima de las cosas vulgares, para adherirlo a la vida con la adoración de la forma, el amor y la amistad romántica (Hill 2010: s/p).

Los viajes a Europa, en 1910 y 1913, que son principalmente a España, al Archivo de Indias, son viajes de trabajo, encomendados por

² Carilla habla de un hombre de familia, tranquilo, nada bohemio: "Jaimes Freyre era hombre de vida regular y no hombre de bohemia, en una época en que la condición de hombres de letras (y sobre todo del 'modernista', o 'decadente', o 'esteticista', como entonces le llamaban a los compañeros de escuela de Jaimes Freyre) apenas se concebía fuera de ese ambiente. A lo más, aceptamos que la breve época de bohemia de Jaimes Freyre se marca en el Buenos Aires finisecular" (1962: 161).

el Gobierno de Tucumán. No hay motivo de viaje que aparte más a Jaimes Freyre de Darío y de Gómez Carrillo: ellos viajaron por corresponsalías y diplomacia (y, hay que decirlo, por el gran gusto por el viaje). Gómez Carrillo se instaló en el centro mismo de la cosmópolis. Jaimes Freyre es enviado a hacer trabajo de archivo, es enviado en tanto profesor e investigador. Aparte de recopilar materiales para el Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, recoge materiales para su propia labor escritural. En el primer viaje (que inicia en 1910 y se prolonga hasta 1911), sale de España y visita también Francia e Italia. A decir de Mauricio Souza, varios poemas de su libro *Los sueños son vida* (1917) —ese otro gran libro del modernismo— fueron escritos en esta travesía (2005: 455). En 1913, a los 47 años, viaja nuevamente a Europa. En lugar de escribir la crónica que en otros habría sido lo regular, Jaimes Freyre trabaja en los tomos de la historia de la provincia de Tucumán y no escribe sobre el viaje de placer que vino después del viaje de trabajo.

Su actividad central, su interés natural no fue empaparse de la modernidad, de la velocidad, de las nuevas tecnologías, de las novedades, sino visitar los sitios usuales y elaborar su segundo gran libro de poemas.

Ya al final de su residencia tucumana es designado por el gobierno boliviano ministro plenipotenciario de Bolivia en Chile; acepta y confía estar de vuelta en Tucumán no mucho después, pero ya no volvió. En octubre de 1922 le escribe a su hermano Raúl: "Como es de creer que me necesitan para un asunto especialmente —el gran asunto que tenemos con Chile—, no me parece indispensable quedarme indefinidamente en Santiago. *Sigo siendo, por desgracia, el globo cautivo. Puedo elevarme un poco en el espacio pero hay cuerdas que me sujetan a la tierra*" (2016: 465; mi subrayado).

Es interesante explorar esta imagen: lo ideal es ser un globo libre, en vuelo. Lo "real", no necesariamente ideal, es ser "un globo cautivo", sujeto a la tierra. Es interesante porque, para Jaimes Freyre, Tucumán y su vida retirada están vinculados a la imagen del globo en libertad y estas otras tareas que lo anclan al mundo "real" (la política boliviana, por ejemplo) son cautiverio.

En 1923 es nombrado ministro plenipotenciario en Washington DC. En 1924 le escribe a su hermano Raúl acerca de la capital norteamericana: "Es una de las ciudades más hermosas del mundo; todo lo contrario de las demás de este país inmenso y agitado,

donde la belleza es asunto de tercer orden, siempre pospuesto" (2016: 469). ¿No es extraño que no escribiera —así no fueran unas cuantas líneas— sobre "una de las ciudades más hermosas del mundo"? En 1926 escribe: "Yo estoy eternizándome en Washington. Nunca hubiera creído pasar años y años en esta tierra, donde me aburro soberanamente" (476). ¿Lo visita una nostalgia por su "rincón", por sus papeles y por sus actividades académicas, editoriales, poéticas? Páez de la Torre, historiador tucumano, escribe: "Entre nosotros se sentía a sus anchas: 'nunca fui más feliz que en Tucumán', declaró una vez" (2013: s/p).

Una imagen final de su aislamiento en Buenos Aires, aparte de dolorosa, habla de ese alejamiento y rechazo a la fama:

Un testimonio de arrepentido suministra Gálvez. Dice que "al pasar yo todas las tardes por la calle Florida, infaliblemente veía a Jaimes Freyre solo, junto a la puerta de entrada de Gath y Chaves. Jamás lo vi con nadie. Nos saludábamos a la distancia. Me impresionó tanto su aislamiento [...], tanto dolor me causaba ver, en una esquina y solitario, al gran poeta de *Castalia*..." (ibíd.).

En cuanto a la escritura del viaje en términos de crónica, como decíamos, existen en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* algunos escritos sobre viajes, sobre todo viajes a Brasil, donde Jaimes Freyre fue diplomático, antes de su residencia tucumana. Se trata de cuatro crónicas, publicadas en 1906 y 1907: "Río de Janeiro", "San Paulo", "La isla de las serpientes. Dirceu" y "Minas". Publicadas en la revista mencionada, que él co-fundó y dirigió, llevaban todas una nota al final: "libro de viajes, próximo a aparecer". Dicho libro nunca se publicó. Publicó las crónicas en la revista tucumana, recuperando borradores que redactó en su estancia brasileña de 1897 y 1898. Esta revista, que se publicó entre 1904 y 1907, trató de comunicar la pequeña ciudad con el mundo, de traer el mundo a la pequeña ciudad. De participar mediante comentarios, reseñas, noticias, artículos y traducciones en lo central del quehacer político, cultural y literario de la cosmópolis (el allá afuera europeo y norteamericano particularmente), articulando todo ello al quehacer local.

Llevan las cuatro crónicas el título general de "Aspectos del Brasil". Mucho antes, en 1889, Jaimes Freyre había publicado,

en *El Álbum*, de Sucre —revista dirigida por su madre, Carolina Freyre de Jaimes—, una corta crónica de un viaje realizado en su juventud a Potosí; este escrito también pertenece al género. Así, de las cuatro crónicas brasileñas, de la crónica potosina y del relato "Roma" es que consta su ejercicio de tan fundamental género del modernismo.

Entre 1896 y 1898, Jaimes Freyre fue nombrado secretario de la Legación de Bolivia en el Brasil. A decir de Mauricio Souza, "[vive] allí todo el 97 y 98, que son los años de redacción de buena parte de los poemas de su primer libro, *Castalia Bárbara*" (2005: 451). Envía desde Petrópolis —ciudad de las legaciones diplomáticas de la época— a revistas de Venezuela y Uruguay algunos poemas. Souza cita al poeta diciéndole a su hermano Raúl Jaimes Freyre: "Mi *Castalia* se hizo en las melancolías de mi vida en Petrópolis; mis otros libros en los días de continua ocupación y trabajo en Tucumán" (451).

Potosí

Si Tucumán significa la gran diferencia entre Jaimes Freyre y Darío, Potosí la significa de manera aún más intensa. Jaimes Freyre no vivió sino 10 años de su vida en Bolivia y adoptó —tarde en su vida— la nacionalidad argentina, pero está claro que se consideraba boliviano. Su identificación con Bolivia, origen de una familia chuquisaqueña antigua, los Jaimes, de cuya prosapia se sentía tan orgulloso —como de la familia tacneña de su madre— refiere, sin embargo, indefectiblemente, a Potosí. Dice Souza:

El nomadismo de Jaimes Freyre, como tantos, traza sus desplazamientos alrededor de un centro imaginario, un origen, un punto de partida: Potosí. Este Potosí es más bien uno que ya no existe, el colonial. Aunque no hay que desdeñar su alcance efectivo, que se identifica con el área de influencia histórica del llamado "mercado potosino". Tacna y Tucumán, momentos de su peregrinación, son dos instancias, dos lugares, articulados a ese alcance. Su nomadismo está, además, anclado a Potosí porque éste es el "origen" de un linaje: los Jaimes, esa sangre que alimenta, en la comprensión de sí mismo, una nostálgica filiación

señorial, es decir, confundida con un escudo de armas, una casa solariega y una provincia (Sud-Chichas). (43-44).

Es importante en este punto citar un fragmento de la carta que le envió el poeta a su hermano Raúl en noviembre de 1919:

Tienes en tu favor la circunstancia de vivir en nuestra tierra, nuestra verdadera tierra, donde (creo habértelo dicho otra vez) han vivido veinte generaciones de Jaimés, grandes y chicos, escritores, soldados, políticos, obreros, *ckoya-runas*, todo desde los terribles aventureros de la Conquista... [...]. ¡No puedes imaginar cómo me llama Potosí, desde las tapias de su cementerio! ¡Me parece que declinando ya mi vida, los gérmenes ancestrales se agitan dentro de mí y me hablan sordamente de caminos equivocados y de vidas truncadas! Estas no son retóricas ni fantasías. Es una inquietud permanente. Una especie de bovarismo, como empezaban a llamar los franceses a la idea de haber errado la senda, y a la nostalgia del camino que no se ha seguido; de la vida que no se ha vivido, por seguir otra vida. De todo lo pasado lo que más me agita, desconcierta y aflige es tener que decir: Lima, Potosí, Buenos Aires, Río de Janeiro, Tucumán, La Paz... en vez de decir una sola, ahora y siempre. Lista escribía: *Feliz el que nunca ha visto / Más río que el de su patria, / Y duerme, anciano, a la sombra / Do pequeñuelo jugaba*. En estas civilizaciones angustiosas y apresuradas, nada hay que sea consolador ni cordial. Buenas para las que en ellas nacieron, como es bueno el fuego para la salamandra y el charco para la rana. (Raúl Jaimés Freyre 1953: 157-8).

Wiethüchter establece que:

Nació en Tacna, lejos de lo que el poeta consideraría su lugar de origen: Potosí, ciudad en la que finalmente nunca residió sino de pasada [...]. Aun así, de la Villa Imperial mantuvo un recuerdo tal vez más vivo del que hubiese conservado habiendo pasado su infancia ahí. Potosí fue en Jaimés Freyre un lugar del deseo y su don para con la ciudad fueron sus cenizas. Nunca llegó a ser el lugar real de

residencia a pesar de ser para el poeta la ciudad entrañable. (2002, II: 194).

Esto plantea algo muy "extremo" —y a contrapelo de lo que dice Montaldo de Darío—: su verdadera nostalgia era la de residir allí donde situaba su identidad primera y profunda. No tenía la nostalgia del viaje allá, lejos, sino aquí, incluso *más adentro que Tucumán*. Nostalgia del viaje a un Potosí y a una residencia construidos imaginariamente como lo verdaderamente feliz. Ya en su juvenil "Tres días en Potosí" construye el espesor que tendrá siempre esta nostalgia:

Yo he recorrido con íntima tristeza las callejuelas de la noble Villa Imperial y en medio de esas vías que la industria moderna hace concurridas y animadas, he resucitado dentro de mí todo el mundo de recuerdos.

Aquellas rejas de espesos y torneados barrotes, destacándose de monumentales muros, en que la arquitectura más caprichosa mezclaba a placer grifos, leones y ángeles, columnas salomónicas y columnas en espiral, me han traído involuntariamente a la memoria un galán embozado en lengua capa, cubierto con negro sombrero en que la pluma agitada por el viento denotaba la nobleza de su dueño, diciendo amores a una de aquellas hechiceras criollas, incessantemente vigiladas por la severidad de una época en que el honor se reverenciaba al par de la divinidad. (2016, I: 30).

Así, cuando consideramos sus escritos de viaje, "Tres días en Potosí" remite a algo central en el escritor: el origen, la identidad, el abolengo. Nos acercamos de este modo a una construcción de sí estructurada desde el señorío de antiguas familias y raíces en el espacio colonial. "Tres días en Potosí", escrito por un joven Jaimes Freyre en el año 1889, es muy anterior a su viaje a Brasil y a su trabajo en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*. Pero es —hay que anotarlo claramente— el resultado de una visita (de un retorno) a Potosí, el comentario sobre la experiencia de viaje.

Su percepción de la Villa en este escrito tiene que ver, sobre todo, con la reminiscencia de la grandeza pasada y el referente cultural al que la remite el autor es España: "Potosí es la Toledo de Bolivia". La ciudad contemporánea a él es vista como una su-

perficie que guarda aún las marcas del magnífico pasado; como lugar de reminiscencias claramente grato al historiador, al viajero y al poeta, a los “espíritus soñadores”. La ciudad que recorre el cronista se le presenta “regular y elegante”, “noble, sencilla y hospitalaria”, resistiéndose a dejar de ser reliquia de pasado extraordinario.

El relato romano

Seguramente el paseo por Italia incluyó Roma —el paseo que realizó el poeta luego de la visita a los archivos españoles, en 1910 y 1913—. Raúl Jaimes Freyre solo cuenta anécdotas sobre Venecia y Florencia, pero lo más seguro es que su hermano Ricardo visitara Roma. ¿O no?

Si efectivamente no fue a Roma, entonces “Roma” es un cuento armado por las lecturas sobre aquella ciudad. En este caso, se trataría del cuento de una visita imaginada creado totalmente desde el archivo (“He recordado demasiados versos latinos, versos italianos, elocuencias de plaza pública o de senado; páginas muy nobles, muy sutiles y muy crueles; líneas y colores, fascinación de los ojos y la imaginación” dice el narrador del relato). Así, el viaje sería un viaje de ficción y perdería su hipotético rasgo experiencial. Una vez más estaríamos ante el viaje a través de la lectura (que es el tipo de viaje que Jaimes Freyre realizó profusamente).

En todo caso, encontramos en “Roma” una posible crónica de su paso por aquella ciudad, esta vez construida con elementos de la ficción. Hay un personaje narrador que conversa con otros mediante un clásico diálogo narrativo:

¡Mi última noche de Roma! Ya sabía que me esperabais, amigos míos, en este pequeño gabinete, lleno de luz y de flores; que los taponos del vino espumoso se esforzaban por saltar, saludando mi llegada; sabía que de tiempo en tiempo os acercabais con impaciencia a las ventanas y recorriais con la vista la plaza luminosa y desierta, donde la Fuente de las Náyades deja oír la fresca risa de los surtidores, frente a las viejas ruinas de las Termas de Diocleciano... Pero me faltaba una emoción; la última y ya la tengo. Ahora soy vuestro. (2016, I: 69).

A la manera de la escritura modernista (de la crónica de viaje), en la que percibimos la articulación de la experiencia y el archivo —es decir: la experiencia personal del viaje no puede ir sino acompañada por las lecturas realizadas previamente al viaje—, pero también a contrapelo de ella, el narrador recorre admirado, conmovido, la Roma de las antiguas edificaciones (“Roma infinita, eje del mundo”). A diferencia de Darío en su *Peregrinaciones* (libro publicado en 1901, una década antes de la visita de Jaimes Freyre a Europa), en el que Roma está tomada por los turistas peregrinos, el narrador de Jaimes Freyre recorre una Roma nocturna (“¡A las dos de la mañana, en el corazón del invierno, a pie desde la orilla derecha del Tíber hasta la Piazza delle Terme!”), ajeno y alejado del bullicio diurno y del desorden urbano, de la multitud (“Ningún transeúnte retardado hacía resonar sus pasos en las calles dormidas”), ofreciéndosele la ciudad a la experiencia que busca dejar lo contemporáneo y sumirse en lo antiguo.

Tomemos en cuenta la crónica “Roma” de Darío, publicada con las crónicas sobre la Exposición Universal de París en 1900 y sobre su recorrido por varias ciudades de Italia, y el comentario de Graciela Montaldo:

Darío cede tanto al impulso de registrar lo desconocido como al de corroborar lo que ha leído. La visita de diversas ciudades de España, Francia, Italia produce la alteración o corrección mínima de una mirada ya colonizada por las referencias culturales. En Italia, precisamente, está tentado de ver el pasado y le cuesta aceptar la realidad de ciudades sucias [...]. Escribir desde Europa confronta a Darío con la experiencia de deconstruir la imagen admirativa, colonizada por el archivo. El aura de la cultura europea comienza a resquebrajarse cuando el pasado convive con las miserias de la vida moderna. (2013: 34-5).

Cuando visita el Coliseo, nuevamente lo acosa la invasión turística; Darío arremete con referencias culturales para contrarrestar el avance moderno sobre las ruinas. Sin embargo, su crítica se limita a la ironía, pues ya conoce lo irreversible de la era de las multitudes (Montaldo: 36-7).

Dice el narrador en el relato de Jaimes Freyre:

—Sabéis que mañana dejo Roma. Quise antes de partir, buscar una emoción muy honda, una compenetración del alma muerta de la vieja ciudad con mi alma fatigada por las evocaciones. He recordado demasiados versos latinos, versos italianos, elocuencias de plaza pública o de senado; páginas muy nobles, muy sutiles y muy crueles; líneas y colores, fascinación de los ojos. Me faltaba el verdadero latido de la antigüedad, del medioevo, del *cinquecento* dentro de mi propio ser; me faltaba sentir que mi espíritu [...] se alejaba de mí, por un instante, y venía a reemplazarlo un viejo espíritu, contemporáneo de todas las generaciones. Recordar, evocar, imaginar, no es nada; es preciso renacer. (2016: 69).

¿Y cómo logra esto? Hundiendo la mano en el Tíber, luego de dirigirse hasta su orilla después de atravesar el puente de Sant' Angelo y bajar por las escaleras de piedra del Castillo de Sant' Angelo: "El Tíber es más viejo que el imperio y que el pasado y su voz es la única que nos queda entre las voces que aclamaban los triunfos, excitaban a los gladiadores o maldecían a los bárbaros de ojos azules y cabellos rojos" (2016: 69-70). Al tocar el agua del río antiguo abandona la contemporaneidad ("La nueva Roma, la Roma de la Italia nueva, no existía para mí") y entra en contacto con la historia romana a través del monólogo —en una "lengua extraña, gutural y monótona"— del Tíber. La historia y sus protagonistas se le presentan:

Yo estaba en el centro de un inmenso cementerio, donde salían de sus sepulcros, bajo la luz de la luna, para bañar sus huesos en las aguas sagradas del Tíber, los esqueletos de generaciones desaparecidas para siempre; los guerreros primitivos, rústicos y supersticiosos; los viejos sacerdotes que entonaban cánticos místicos de una poesía nebulosa y bárbara, largas teorías de hombres rudos y toscos en cuyas cuencas parecía encenderse un fuego extraño; el pueblo formidable que vislumbró su fuerza, como pudieron las gotas unidas de una ola contra los peñascos de la orilla; los conductores de legiones, los domadores de seres humanos, mitad fieras, mitad dioses, los que inventaron los grandes goces y los grandes su-

plicios, seguidos por leones y panteras que les lamían las manos. (2016: 70-1).

Nada más lejano del escrito de Jaimes Freyre que anotar la mínima característica de la Roma contemporánea. En ella están los amigos que lo esperan, está el paseo por las antiguas calles y los antiguos edificios. Pero se trata, sobre todo y ante todo, de una ciudad que guarda —en este caso, en su río antiguo— la historia del “eje del mundo”: en las antípodas de Darío, Jaimes Freyre guardaba una noción aurática de la ciudad, purificándola de su presente. Y evitando —ignorando, en verdad— absolutamente “las miserias de la vida moderna”. El tema del relato es *cómo acceder a eso que Roma guarda* (un poco como hace en “Tres días en Potosí” con la antigua Villa Imperial). Cuando llega al lugar donde lo esperan los amigos, luego de haber vivido esa experiencia de “compene-tración con el alma muerta de la ciudad” que le permite ver la prodigiosa procesión de los muertos que constituyen tan magno pasado, puede el narrador “ser contemporáneo de sí mismo otra vez”. Ya ha logrado la máxima emoción, sin la cual no habría podido partir de Roma.

Tal vez, parte de las razones por las que Jaimes Freyre se vio, en general, tan poco animado a escribir crónica es el interés mediano que le provocaba la contemporaneidad, si pensamos en ella así como la pensaban Martí, Darío, Gómez Carrillo: axial a su escritura. Si asumimos al narrador de “Roma” como una metáfora posible del poeta viajero, tan distante del narrador de los escritos de viaje de aquellos otros modernistas, nos encontramos con un narrador atento al pulso antiguo, a la densidad histórica contenida, al pasado, al posible contacto con los mundos idos que ofrece lo actual. Sería peligroso llevar este argumento demasiado lejos, pues podemos encontrar (en sus notas y reseñas publicadas en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, por ejemplo) una clara atención y preocupación por las cosas de su tiempo. Sin embargo, no lo obsesionó atestiguar la velocidad y el cambio de las cosas que rodeaban a las gentes de las metrópolis. En la buena dosis de experiencia personal de viajes, de participación intelectual y política, vemos que no fue ajeno a su tiempo, el tema es cómo procesó todo ello y qué peso le dio al interior del teatro de su escritura.

Salida

Está visto que la de Jaimes Freyre y la de Darío fueron dos formas muy diferentes de ser modernistas y de ser modernos. A diferencia de Wiethüchter, creo que el contraste debe ser mirado en este sentido, no siendo una forma superior a la otra. Jaimes Freyre (partiendo de la lectura de Wiethüchter) ocupa un lugar opuesto al que ocupa Darío (y también Gómez Carrillo) en la forma de generar experiencia y en la manera de encarar la escritura. Frente al cosmopolitismo y el afrancesamiento de Gómez Carrillo, a su atención obsesiva por lo nuevo y lo más chic —en tanto todo debía ser registrado rápidamente y enviado inmediatamente a alguna revista o periódico— y a su exceso en la escritura, Jaimes Freyre prefiere la provincia y la densidad máxima de una escritura sin apuros.

Las cuatro crónicas brasileñas —seguramente quedaron como borrador o idea una quinta y una sexta (¿quién sabe?), que conformarían el libro nunca publicado— no alcanzaron otro destino que el de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y el anuncio del libro finalmente nunca concretado. Lo mismo que la crónica potosina y el cuento romano: se quedaron en la revista y en el periódico en los que fueron primeramente publicados, sin pasar a conformar alguna otra publicación. Muy distante esto de la recopilación que en vida hicieron Darío y Gómez Carrillo de las crónicas que escribieron para periódicos y revistas, llegando de este modo a publicar muchos libros.

Por otro lado, Jaimes Freyre no vio la importancia de escribir sobre el Buenos Aires o el Washington DC donde vivió, o sobre la Venecia y el París que visitó. No sufrió el frenesí de la anotación apurada del detalle y la rapidez de lo que ocurre, de lo novedoso. Obviamente, lo suyo era primordialmente la poesía y la escritura intelectual, académica. Se tomó su tiempo, además, cuando se trató de publicar aquello poco que había escrito sobre viaje. En el caso de las crónicas brasileñas, finalmente terminó lo que había empezado a redactar varios años antes en Petrópolis y lo publicó en la *Revista*. Y el cuento romano, si realmente responde a una experiencia del paseo por la noche italiana, fue también publicado muchos años después de realizado el viaje.

Así, las cuatro crónicas brasileñas van más allá de lo que la crítica ha establecido como lo central en la escritura de Jaimes

Freyre (la poesía, sus cuentos, la preceptiva literaria) y nos ponen en contacto con una versión muy particular de la crónica y del cronista. No las estructura a partir de la noción más usual de la escritura al vuelo, por requerimiento de algún diario o revista; más bien, son asumidas como literatura, en el sentido más tradicional de la palabra. Las imágenes que utiliza en algunos pasajes de sus crónicas brasileñas se igualan en belleza a las que armó Martí en sus crónicas sobre Nueva York, pero se diferencian en que no fueron armadas para un lector cercano, identificable, inmediato. Como la literatura en general, fueron más bien armadas en el lenguaje que haría posible expresar de manera poética (por un lado) y erudita (por otro) experiencias de viaje altamente significativas. Como para el poeta la urgencia de la novedad no existía, entonces la escritura no se apuraba. A diferencia de otros modernistas, que sí vivían de lo que extraían de la experiencia en el seno de la inmediata contemporaneidad, escribiendo para ser leídos muy pronto por un público inmenso, Jaimes Freyre guardaba apuntes, borradores, y luego se demoraba en terminarlos.

Entonces, lo poco que hemos propuesto como crónica en su obra proyecta más bien al poeta, al observador pausado, al escritor poco apurado. Frente a los escritos de Darío sobre el Brasil —procesados desde el pedestal del ilustre poeta, escritor y hombre de mundo—³ vemos que Jaimes Freyre no construye un narrador cronista en tanto conocido escritor, importante hombre de letras, intelectual involucrado en urgentes asuntos de política continental. No. Siendo diplomático, habría podido acercarse a ese modelo de narrador en tanto hombre público. Pero no. En las antípodas de Darío, Jaimes Freyre construye un *chroniqueur* paseante íntimo, solitario, ajeno a las multitudes y a los círculos intelectuales. La experiencia registrada es una experiencia personal, una mirada estética e intelectual interior.

³ Véase el excelente artículo "Rubén Darío. Uma obnubilação brasílica", de Juan Manuel Fernández (2012).

Referencias bibliográficas

- Antelo, R. (2001). "Materia dura. Tierra roja". En *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG.
- Bibbó, F. (2012). "El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades". *Prismas*, 16 (2), diciembre. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000200009
- Carilla, E. (1957). "Jaimes Freyre en Tucumán". *Universidad de México* (UNAM), 12 (4).
- , (1961). *Jaimes Freyre, cuentista y novelista*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- , (1962). *Ricardo Jaimes Freyre*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia.
- Carter, Boyd G. (estudio y notas) (1967). *La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Edición facsimilar. Publicaciones del Centenario de Rubén Darío. Managua: Comisión Nacional para la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío/Instituto Nacional de Seguridad Social.
- Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo* (sel. y pról. Graciela Montaldo). Buenos Aires: FCE.
- Fernández, J. M. (2012). "Rubén Darío. Uma obnubilção brasílica". *Caracol. Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, (3), FFCLH-USP. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/download/57684/60739>.
- Gómez Carrillo, E. (1912). *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la China, la India y el Japón*. París: Garnier Hermanos.
- (s/f). *La vida parisense*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Disponible en: http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=152&tt_products=258.
- Hill, R. R. (2010). "Poeta, humorista e historiador". *Revista Yerba Buena*, (44). Disponible en <https://mbasic.facebook.com/notes/revista-yerba-buena/revista-n-44-generacion-del-centenario-ricardo-jaimes-freyre/178324938863408/>.
- Jaimes Freyre, Ricardo (2016). *La prosa de Jaimes Freyre, t I* (ed. de A. R. Prada). La Paz: Carrera de Literatura UMSA/Instituto de Estudios Bolivianos UMSA.
- Jaimes Freyre, Raúl (1953). *Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre*. Colección de la Cultura Boliviana. Colección Tercera: Los Escritores Modernos n° 1. Potosí: Editorial Potosí/Sociedad Geográfica y de Historia/Casa de la Moneda.
- Montaldo, G. (2013). "Guía Rubén Darío". En *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: FCE.
- Páez de la Torre, C. (2013). "El gran poeta que vivió en Tucumán". En *La Gaceta*. San Miguel de Tucumán, 7 de julio. Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/551495/sociedad/gran-poeta-vivio-tucuman.html>
- Souza, M. (2003). *Lugares comunes del modernismo. Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*. La Paz: Plural editores.
- , (ed.) (2005). *Ricardo Jaimes Freyre. Obra poética y narrativa*. La Paz: Plural editores.
- Wiethüchter, B., Paz Soldán, A. M. et al. (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, tomos I y II. La Paz: PIEB.

La contemporaneidad de Jaimes Freyre y Darío

OMAR ROCHA VELASCO

Resumen

Un grupo de investigación de docentes y estudiantes de la carrera de Literatura y del Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés se dedicó a recopilar, editar y estudiar los escritos en prosa de Ricardo Jaimes Freyre. El escritor potosino, amigo y contemporáneo de Rubén Darío, ha sido tomado en cuenta por la crítica sobre todo desde su dimensión de poeta, pero a lo largo de su larga trayectoria como periodista, profesor, historiador y diplomático dejó una serie de textos en prosa – ensayos literarios, crónicas, teatro, prosas breves, cartas y una novela– que estos investigadores han recuperado de periódicos, revistas y hojas dispersas. La ponencia recogerá los aspectos más importantes que unen y separan a Ricardo Jaimes Freyre y Rubén Darío desde su participación en *La Revista de América*, publicación que ambos dirigieron en 1894.

Palabras clave: *Revista de América* - Jaimes Freyre - modernismo -modernidad.

Un horizonte común

Ricardo Jaimes Freyre y Rubén Darío coincidieron en Buenos Aires en 1893: seguramente se conocieron durante las tertulias del Ateneo de Buenos Aires. Se hicieron muy amigos; no podía ser de otra manera, pues eran dos jóvenes que compartían una especial sensibilidad poética y tenían el mundo por delante.

Una hermosa anécdota, que considero como escena cultural,¹ involucra a Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. Una fría mañana de 1895, el doctor Plaza, amigo de los poetas, estaba a punto de partir a la Isla Martín García —un lugar al que se destinaba a las personas que tenían enfermedades peligrosas y contagiosas—; Darío acaba de salir de un café, no ha dormido en toda la noche y ambos coinciden camino al puerto. Después de un breve intercambio de palabras, Darío decide acompañar al doctor a la famosa isla, pero hace frío y va desabrigado (no cabe mejor palabra), entonces, como por arte de magia, aparece Jaimes Freyre (¿sale unos minutos más tarde del mismo café?) y en un gesto de magnánima amistad se saca el abrigo y se lo pone a Darío para evitar que el viaje se frustre.

Esta es una anécdota muchas veces contada por los estudiosos de la obra de Rubén Darío, pues es justamente durante ese viaje a la isla Martín García que Rubén escribe el célebre poema “Marcha triunfal”. El poema fue mandado a Ricardo Jaimes Freyre para ser leído en el Ateneo de Buenos Aires. En un suplemento especial de *La Nación* (mayo de 1895), apareció una nota llamada “El festival de mañana en El Ateneo”, donde se da a conocer un programa en el que la “Marcha Triunfal” aparece en la primera parte: “4º Marcha triunfal, poesía por el señor Rubén Darío”. El lunes 27 de mayo el mismo periódico publica una noticia del evento: “se escuchó con sumo agrado una elegante y magnífica

¹ Entiendo como “escenas culturales”: anécdotas, vivencias y puestas en acto que sintetizan un momento determinado de la historia o incluso de una época; estas dicen mucho sobre lo que acontecía, sobre lo que se pensaba y sobre lo que se debatía. La escena cultural, desde la perspectiva de Silvia Molloy, es el lugar “donde se enfrentan, entran en pugna, se reconocen o más generalmente, se niegan nuevas formas de ‘ser en la sociedad’ y (lo que no es siempre lo mismo) ser en la nación” (Molloy, 2012: 12). Por ejemplo, en su texto *Poses de fin de siglo*, toma como escenas fundamentales los encuentros entre José Martí y Oscar Wilde o entre Rubén Darío y Oscar Wilde, para establecer cómo estos escritores latinoamericanos, a pesar del respeto y admiración por los textos de Wilde, se sentían incómodos por su apariencia y sexualidad.

poesía de Rubén Darío, titulada Marcha triunfal, que leyó el señor Ricardo Jaimes Freyre con muy oportuna entonación y noble acento" (s/n, 2009). Darío también escribe en esa isla sus tres "Cartas de Lazareto" y el 2 de mayo de 1895 una humorística "Epístola a Ricardo Jaimes Freyre", en verso, imitando el castellano del siglo XVI. Jaimes Freyre escribe una respuesta que publica su hermano Raúl Jaimes Freyre en un anecdotario digno de ser reeditado.

Se trata de gestos² amistosos, sin duda, pequeñas muestras de confianza que explican por qué estos dos escritores decidieron publicar unas hojas volantes. ¿Habría algo más relacionado con lo que está detrás de la fundación de una revista literaria? Finalmente, las revistas son actos colectivos de amistad y complicidad.

Darío cuenta en su autobiografía cómo fundó la *Revista de América* junto a Ricardo Jaimes Freyre en 1894;³ estas pocas palabras que son los recuerdos más destacados que Darío tiene de su época moza nos dan a conocer sus inclinaciones:

Con Ricardo nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas d'annunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces, sin olvidar nuestras ancestrales Hitas y Berceos, y demás castizos autores. Fundamos, pues, la "Revista de América", órgano de nuestra naciente revolución intelectual y que tuvo, como era de esperarse, vida precaria, por la escasez de nuestros fondos, la falta de suscripciones y, sobre todo,

² Marcelo Villena Alvarado, en su libro *Las tentaciones de San Ricardo* (2003), hace una lectura de la narrativa boliviana del siglo XX tomando la siguiente afirmación como uno de sus pilares: "La historia de todas las literaturas es la historia de la lucha de gestos". La conceptualización que este autor hace del gesto se relaciona con la *praxis* y la experiencia de escritura: "Como la puesta en escena, como la dramatización de dicho hacer y dicha experiencia: una imagen o una secuencia que desde la propia ficción (o el mundo poéticamente construido) alude a la acción que mueve a su escritura. [...] Piénsese, como ejemplos, en el jugar a la rayuela en *Rayuela* (Cortázar), en el no llegar a resolver el irresoluble *puzzle* de *La Vida Instrucciones de Uso* (Perec), en el sacarse el cuerpo para *Felipe Delgado* (Sáenz), hacerlos que, en cada uno de los casos, desbordan ampliamente lo referencial "compartiendo" con su lector las encrucijadas de una escritura. (Villena, 2003: 29).

³ Ese mismo año se publicaron *Azul*, y *El mundo* en México, *El Iris* en Lima y *El Cojo Ilustrado* y *Cosmópolis* en Caracas. Todas estas revistas fueron importantes vehículos del modernismo y muestran la importancia del año 1894 en la difusión del movimiento en Latinoamérica.

porque a los pocos números, un administrador italiano, de cuerpo bajito, de redonda cabeza calva y maneras untuosas, se escapó llevándose los pocos dineros que habíamos podido recoger. Y así acabó nuestra entusiasta tentativa. (Darío, 1991: 91).

En este fragmento Darío habla de una "naciente revolución intelectual", una actitud de renovación que se sustentaba en novedades venidas de Europa, donde predominaban el simbolismo y los decadentes franceses, además de su adscripción al poeta italiano D'Annunzio y la hermandad de los prerrafaelistas. Todas estas "filiações" e inquietudes están plasmadas en el poema que abre la *Revista de América* y que hace de editorial, marcando el camino que seguirá la publicación en su breve vida. El texto en cuestión se llama "Nuestros propósitos" y está firmado por "La dirección", lo que significa que es atribuible a Darío y Freyre; sin embargo, luego se establece que es un texto que escribió Rubén Darío, ya que lo vuelve a publicar íntegro en el libro *Los raros*, de 1896.

En este poema/editorial se tiene clara conciencia de que se trata de una generación nueva (se saben poseedores del ímpetu juvenil) que enfrenta un combate contra "fetichistas", "iconoclastas" y tendencias "utilitaristas", donde predomina también la idea de un movimiento irradiador que parte de la ciudad más "grande y práctica de América" (Buenos Aires, que ofrecía las condiciones para establecer nexos con otros ámbitos culturales).

Se alude claramente una tendencia hacia el viaje, no solo en relación al desplazamiento y difusión de estas ideas, sino hacia la "peregrinación estética", lo que muestra una concepción de creación: un viaje estético apegado a la belleza ("arte puro", "perfección"). Estos aspectos ligados a una concepción de arte se plantean también como universales, pero de una clara raíz americana, que se desplaza hacia otros ámbitos y hacia otros territorios culturales. Se trata de un gesto que fomenta el encuentro con Occidente (Europa) y "desconocidos orientes de sueño". Esta es, sin duda, una postura universalista emparentada con los "santos lugares del arte". Finalmente, el programa poético reivindica el trabajo de la lengua castellana, pero con el brillo que le dio América Latina.

En definitiva, los directores de esta publicación parten de la relación crítica y de la creación artística (poética). Pelean contra

una sensibilidad burguesa y positivista que se estaba apropiando de la vida política y estética de los países latinoamericanos, como efecto y reflejo de lo que acontecía con la industrialización. Abogan por un "subjetivismo analítico", en el que la perspectiva personal se impone al conocimiento objetivo, caro ideal del positivismo científico.

En su revista, estos poetas fueron defensores y difusores del decadentismo; entendían que el aporte fundamental de esta poesía se relacionaba con el "misterio" o el "ensueño", conceptos tan frecuentemente citados en sus textos.

El año de la creación de la *Revista de América*, 1894, es muy importante para la difusión de una nueva sensibilidad latinoamericana que, paulatinamente, fue decantándose en el modernismo. Este mismo año se fundó en México la revista *Azul* (1894/1896), dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo y en Venezuela, la revista *El Cojo Ilustrado*, dirigida por Manuel Ravega. Desde el inicio hubo una voluntad de establecer redes y conexiones, pero esto no significó que en todas partes surgiera la idea clara en respuesta a un programa conjunto y bien delineado: surgían horizontes comunes en distintos países y cada lugar tenía sus particularidades.

El inicio de un camino particular

El poema "Aeternum vale", de Jaimes Freyre, apareció en el número 3 de la *Revista de América* con el nombre "Castalia bárbara" y luego Jaimes Freyre le dio ese nombre al libro que publicó poco tiempo después (1899). Este dato es fundamental porque se relaciona con los principios estéticos que motivaron la obra del poeta.

Un texto de Gómez Carrillo fue absolutamente determinante para alimentar la visión poética de Ricardo Jaimes Freyre; se trata de su reseña, aparecida en el número dos de la revista, sobre la obra de Adolphe Retté en la que habla del "agua poética de las Castalias Bárbaras":

Enemigo apasionado del arte meridional, Adolphe Retté se aleja voluntariamente de las islas luminosas del Mar Divino, y va a buscar, entre la niebla del extremo Norte, el agua poética de las Castalias bárbaras. Para él los *Niebelungos* valen más que la

Iliada, la *Canción de Igor* más que la *Canción de Rolando* y las crónicas *bilinas* más que las fábulas milesianas. Su paraíso soñado no es el Olimpo majestuoso de los griegos en cuyo santuario florecen los laureles inmortales, sino el Walhala escandinavo en donde los seres de elección se desgarran entre sí los miembros robustos para saborear la suprema voluptuosidad del dolor y de la lucha. (Gómez Carrillo, 1966: 22).

Así, sin negar la posibilidad de que Freyre tuviera también en mente *Les poèmes barbares* de Leconte de Lisle y las *Odi barbare* de Carducci, no cabe duda de la influencia inmediata que ejerció el ensayo de Gómez Carrillo en el joven poeta boliviano.

La palabra "Castalia" también aparece en el prólogo al poemario *Daphne*, de Emmanuel Signoret, que fue traducido por Ricardo Jaimes Freyre y publicado en el número tres: "Pero la música triunfa. La sombra de Orfeo ha roto los infiernos. El árbol de Delfos ha reflorado. Castalia se vierte aún allí donde beben las tórtolas quejumbrosas. Y avanza Dafne que trae el canto" (Jaimes Freyre, 1966: 56).

Es indudable que este joven Jaimes Freyre bebe de las Castalias Bárbaras a la hora de construir su poética; sin embargo, en este poema iniciático encontramos una tensión: si bien Jaimes Freyre recurre a la mitología nórdica, alejándose del Olimpo y el mundo griego (clara indicación de Gómez Carrillo), también se trata de la irrupción del cristianismo como fe que vence a la fe germánica. Sin bien es un dios inmóvil y con los brazos abiertos, tiene potencia y vitalidad física, pues "blande una maza". Lo fundamental, en todo caso, es resaltar la recreación de la memoria, la vuelta a una edad de oro que hace que la palabra poética pertenezca a la de un maestro y un mesías, a la vez, que hace posible hablar de otro tiempo y de otro espacio dirigiendo el deseo y los impulsos vitales, es decir, la acción.

Los textos de Enrique Gómez Carrillo aparecidos en la *Revista de América* están agrupados bajo el título "Poetas jóvenes de Francia"; en ellos realiza una muestra de los poetas franceses más destacados de la época —muchos de los cuales eran prácticamente desconocidos en América Latina— y quizá fue la primera vez que el público recibió noticia de ellos: Jean Moréas (1856-1910), Maurice du Plessys (1864-1924), Adolphe Retté (1863-1930), Saint-Pol-Roux (1861-1940) y Charles Morice (1861-1905).

Un primer aspecto planteado por Gómez Carrillo fue destacar el individualismo como parte fundamental de la creación literaria. Esta actitud parece contradictoria, pues se trata de una revista que tiene conciencia de iniciar un movimiento, en todo caso, marca una actitud estética y ética:

Hoy los literatos que comienzan á ser célebres, no están unidos entre sí por ningún lazo verdaderamente sólido. Unos se llaman romanos, otros místicos, otros instrumentistas, otros ideólogos, otros estetas y otros magníficos; pero en realidad esos adjetivos no son sino términos vagos que apenas deben emplearse para hablar de algunos círculos estrechos y de algunas personalidades aisladas. La única palabra que aun puede pronunciarse con justicia cuando se trata de los poetas jóvenes de Francia es: INDIVIDUALISMO. (Gómez Carrillo, 1966: 4-5).

Enrique Gómez Carrillo plantea un elemento fundamental como característica de los poetas que selecciona; ninguno de ellos concibe el arte como "imitación de la Naturaleza", sino "como imitación del Arte", afirmación que sigue la senda inaugurada por Baudelaire. "Los poetas de hoy proceden de una manera distinta, pues en vez de pedir auxilio a la Naturaleza, tratan de alejarse de ella lo más que pueden. Para ellos el simbolismo no es 'fuerza sobrehumana', sino 'figura retórica'" (Gómez Carrillo, 1966: 5).

Quizá el mayor de los conceptos estéticos en "Los poetas jóvenes de Francia" tiene que ver con la idea de lo que es "simbolizar"; Gómez Carrillo retoma a Jules Tellier:

Hoy por hoy simbolizar consiste en buscar una imagen que exprese un estado de alma y en no enunciar sino la imagen que lo materializa. Cuando yo he comparado mi esperanza a un navío, no digo: "Navío de mi esperanza, ¿te has perdido para siempre entre la indiferencia?" sino que exclamo: "Querida galera... ¿te has perdido para siempre entre la nieve del polo? (ibíd.)

La perspectiva es clara: la idea se materializa en la metáfora; la imagen es lo que predomina, como aparece más adelante en el texto que abre la revista; el objeto del arte es la belleza entendida como la imagen de una idea; el arte no imita, sino crea. En el ejemplo que retoma Gómez Carrillo existe una doble imagen, la primera que tiene que ver con la asociación que une esperanza

y navío; la esperanza, en este caso, es la galera de ese navío. La otra imagen asocia la desesperanza con la nieve del polo, es decir, con frío y soledad. Esta concepción/simbolización fue también asumida por Ricardo Jaimes Freyre, sus imágenes, metáforas, su "ritmificación" tienen que ver con la creación de la "imagen de una idea", como proponía Carrillo. Baste como muestra significativa la oposición o enfrentamiento de los versos "peregrina paloma imaginaria / [sobre la] adusta roca solitaria" que aparecen en el poema más conocido de Ricardo Jaimes Freyre: "Siempre".⁴

Sin embargo, Jaimes Freyre ofrece también otras inquietudes. En su primer texto publicado en la *Revista de América* —que va justamente al lado de la editorial llamada "nuestros propósitos"— publica el texto "Karl el grande" (Freyre 1966: 1) y es importante añadir que este texto pretendía inaugurar una columna llamada "La poesía legendaria", que luego no continuó.⁵

Se trata de un escrito especial. Mauricio Souza (2003) lo publica como un relato, un cuento; sin embargo, es posible leerlo también como un "ensayo histórico/literario", una reflexión sobre la poesía y la creación. En efecto, "Karl el grande", no es un texto que solo tiene la intención de recontar las hazañas de Carlomagno, sino de recuperar la figura del "trovador". Es un viaje por la Edad Media en el que Jaimes evoca a estos "cantores de las gestas heroicas", que son los que en definitiva definen la grandeza del gran monarca: "El mundo medioeval es una inmensa leyenda. Su espíritu se levantó por encima del humano y fue a buscar en los campos de lo desconocido y lo ultraterrestre la fuente que calmara su sed de ideal" (Freyre, 1884: 2).

Tan así es que si aquellos *trouvers* hubieran puesto atención en otras dimensiones, quizá menos guerreras, la leyenda habría dado lugar a un rey diferente, por lo menos en su juventud:

La imaginación meridional y ardorosa de los trovadores, hubiera encontrado en la corte del árabe encantadora

⁴ Remito al análisis que hace de este poema Mauricio Souza en la introducción de su libro Ricardo Jaimes Freyre. *Obra poética y Narrativa*. (Souza, 2005: 21).

⁵ Como se dijo más arriba, "Nuestros propósitos" tiene la firma de "La Dirección"; sin embargo, este texto es atribuible a Rubén Darío porque lo publicó un tiempo después como suyo en el libro *Los raros*. Por la disposición de los textos de esa primera página de la *Revista de América*, es posible plantear que los dos directores escribieron sus propias editoriales, Darío, "Nuestros propósitos" y Freyre, "Karl el grande".

inspiración, exornando con maravillosos incidentes el juvenil destierro del príncipe franco. Le habría hecho vagar por jardines paradisiacos, entre los sones suaves del laúd y de la *guzla*, bajo la mirada intensa de hermosísimos ojos negros, semi ocultos entre velos y blondas; le habría depurado caballerescas, amorosas aventuras; le habría seguido a los placeres del harem, y puesto en sus labios dulces y encantadas frases; pero los poetas walones son más severos y prestan secundaria atención a los placeres y al amor. (ibíd.)

Finalmente, estos cantores de gestas, los hacedores de las figuras y la historia aman las batallas, las espadas, el hierro, las campanas y las trompas de guerra, eso es parte de su genio y su "intuición profunda de la verdadera poesía" (ibíd.). La figura del *trouver* expresa ese doble movimiento que Jaimes Freyre persigue desde el principio, la "fervorosa oración medieval y el combate".

Brocha Gorda y Ricardo Jaimes Freyre

El año de la creación de la *Revista de América*, Ricardo Jaimes Freyre era ya un gran animador cultural en Buenos Aires.⁶ Trabajaba en el periódico *La Nación*,⁷ donde también escribía su padre, Julio Lucas Jaimes (Brocha Gorda), e ingresó al Ateneo de Buenos Aires, del cual Brocha Gorda era uno de los fundadores.

Cuando los jóvenes Jaimes Freyre y Darío fundaron la *Revista de América*, acudieron sin vacilar a la firma de Brocha Gorda, que tuvo el lugar importante de "colaborador permanente". Este hecho es significativo porque don Julio Lucas Jaimes representaba

⁶ Después de la *Revista de América*, Jaimes Freyre siguió "moviéndose" y publicando, hasta que en 1901 llegó a Tucumán para convertirse accidentalmente, como sucede casi siempre, en uno de los intelectuales más importantes de esa provincia de la Argentina. Los investigadores Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano atribuyen a Jaimes Freyre la publicación de la revista *Horizontes* en 1903, aunque este dato todavía no pudo ser corroborado. Los citados investigadores en su texto sobre revistas literarias argentinas afirman: "Por su parte, Ricardo Jaimes Freyre —el más fiel de los discípulos de Darío— insistiría con las revistas: en 1901, habiendo publicado ya *Castalia Bárbara* (Buenos Aires, 1899), fundó *Horizontes* (1903), que circuló durante dos años. Mayor fortuna tuvo con la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, que publicó en Tucumán en colaboración con Juan B. Terán (1904-1907). (Lafleur, Provenzano, Alonso, 2006: 42).

⁷ Muchos escritores modernistas de finales del siglo XIX fueron columnistas o cronistas de periódicos. La prensa escrita, de gran tiraje, en realidad era como un pago obli-

a los "tradicionalistas" del momento. Aparentemente, se trata de una contradicción, porque los principios de la revista inicialmente manifestaban un apego a las "bondades de la modernidad". La irrupción de un conglomerado de objetos y máquinas cambiaron la forma de habitar los espacios de los modernistas, esto fue lo que intentaron reflejar estéticamente; sin embargo, ese apego no deja de ser problemático, ¿en qué medida, entonces, Brocha Gorda alimenta los horizontes imaginados por su hijo Ricardo?

Sin duda, el modernismo fue un movimiento explícitamente urbano; el espíritu de época que se iba decantando paulatinamente en la revista⁸ tomó a la ciudad como espacio que posibilitaba desplegar los mundos posibles u horizontes visibilizados. Desde el principio, en el texto llamado "nuestros propósitos" se hablaba de Buenos Aires como de "la ciudad más grande y práctica de América Latina". Se trataba de una ciudad que se había transformado, había acogido oleadas migrantes que la hacían universal y era pujante materialmente, lo que la hacía "grande" y "práctica"; por otro lado, era un lugar desde el cual se podía tener contacto con otras urbes, algo capital para las intenciones de los jóvenes poetas.

A pesar del peso de esa modernidad, a Jaimes Freyre le interesaba Buenos Aires como la ciudad grande y práctica relacionada con grandes universales, se imponía la voluntad de fundir tiempos a través del arte. La perspectiva estética de estos jóvenes poetas no se limitaba a enaltecer localías o novedades simplemente por el hecho de ser novedades; el suyo fue un gesto más abarcador: el arte como universal, el Ideal trascendente que puede manifestarse en todas las épocas.

También en el número uno, Brocha Gorda inauguró una serie de colaboraciones sobre los teatros de Buenos Aires. "Los teatros" era una de las dos columnas fijas en la revista; la otra era "Poetas jóvenes de Francia", que escribía Enrique Gómez Carrillo. Las demás secciones eran variables: poemas, reseñas, crónicas, etc. El teatro que elige Brocha Gorda es "El Casino" y muestra las razones por las que se debería ir a ese lugar:

⁸ Una revista literaria es la concreción material de algo que representa a una época determinada, una manifestación cultural en la que podemos ver modos de ser y actuar en un determinado período de tiempo. Da cuenta de transformaciones y afianzamientos propios de ese tiempo; esto, sin embargo, no es algo dado, son las lecturas posteriores las que reconstruyen una época.

Pero no anheláis más que divertirnos, borrar una idea fija, una mala impresión del día, sentir la sugestión del vivir juvenil, pensar en las delicias de París, recibir algo como perfumes de tocador, ambiente de cenas, timbre de risas y ... ¡Vamos! Id al Casino. (Brocha Gorda, 1884:19).

Desde el principio, fue un texto adherido a formas y referencias francesas, lo que le gustaba de El Casino es que se trataba de un pequeño París; el texto empezaba con las siguientes palabras: "Hablando a la francesa...", lo que ya era una marca, una adhesión clara y contundente a lo que Walter Benjamin denominó "París, capital del siglo XIX" (1991). Otro de los puntos fuertes del artículo era la descripción de mujeres que circulaban en El Casino, algunas reales y otras salidas del mundo ficcional que la novela o el teatro regalaron. Así, salen a desfilas en las palabras del escritor potosino Lise Fleuron, Molly Ray, Morés, La Bianchetti, etc. Brocha Gorda no se guarda de describir trajes, talles, senos, gargantas, portes, etc. El espacio es propicio para el despliegue de una sensualidad deslumbrante y transgresora: "Tal me parece a mí el Casino, salvo mejor opinión de moralistas y sacerdotes del arte trascendental no alcanzado por el vulgo". El pintor de Brocha Gorda se deja desbordar por las formas y se aleja de la mirada aristocrática y la crítica al vulgo⁹ para dejarse seducir por la belleza del espacio y la sensualidad de las mujeres que lo habitan.

En el segundo número de la revista, Brocha Gorda inició una columna llamada "Buenos Aires pintoresco". Este primer texto estaba dedicado a La Boca y se construía a partir de la conversación de "un pintor de lo fino y otro de Brocha Gorda", una bifurcación fundamental a la hora de pensar cómo se construyó discursivamente a las ciudades –Buenos Aires específicamente– en la época de la que estamos hablando. En su autobiografía, Darío rememora:

Con Brocha Gorda, pseudónimo de Jaimes Freyre padre, solíamos hacer amenas excursiones teatrales, o bien por la isla de Maciel, pintoresca y alegre, o por las fondas

⁹ Otra de las tensiones que vivieron los modernistas y que se expresa claramente en este pasaje de Brocha Gorda es la crítica a la mediocridad de las masas y la necesidad de dirigirse a ellas a través de los medios masivos en los que intervenían, es decir, periódicos y revistas.

y comedores italianos de La Boca, en donde saboreábamos pescados fritos, y pastas al lujo regados con tintos chiantis y oscuros barolos. (Darío, 1991: 90-91).

Los lugares mencionados en este pasaje son justamente los que Brocha Gorda "pinta" en sus artículos de la *Revista de América*.¹⁰ Los paseos de los tres extranjeros (Darío y los Freyre) sin lugar a dudas dieron lugar a una construcción discursiva de la ciudad de Buenos Aires que mostraba ciertas instantáneas o "panoramas".¹¹ Como afirma Margarita Martínez (2008), "la ciudad se convierte en producto estético" o, en otras palabras, "el capital también engendra belleza".

La ciudad de los modernistas fue testigo de grandes avances técnicos y arquitectónicos pero, al mismo tiempo, necesitaba de esos lugares alejados (a los que se llegaba en tren) en los que las clases medias y bajas se fundían en un paisaje "bello" y dedicado al ocio. Los modernistas de la *Revista de América* veían la ciudad como espacio y como "experiencia", la oposición espacio rural/ espacio ciudadano no tuvo sentido para ellos. Vivieron en una ciudad abarcadora, sin fronteras, que tuvo esos espacios dedicados al ocio que no se contradicen con el hierro, los pasajes y los cafés.

La visita de Brocha Gorda a La Boca es una clave de cómo se entendía la ciudad en esos momentos iniciales del modernismo. En primer lugar, el cronista tiene que dividirse en dos voces: el pintor de "lo fino" y el pintor de "brocha gorda". El primero ve en la diversidad de mujeres (pelinegras, pelirrubias, tipo moreno, ojos negros, labios rojos, cejijuntas, mórbidas, olientes a belleza agreste) "excelentes volúmenes de positivismo a la rústica" y "[...] novela en germen". El segundo dice:

Para vos no; no es vuestra atmósfera: no sois ni seréis naturalista; vos, poeta de lo regio, trovador caballeresco, cantor de la estética pura, que alienta entre sedas y perfu-

¹⁰ Como ya se dijo, en el número 2 de la revista Brocha Gorda publica "La Boca", en el número 3 publica "El riachuelo" y "Arroyo Maciel e Isla del recreo".

¹¹ "[Los libros de la literatura de panorama] Consisten en unos cuantos bosquejos cuyo revestimiento anecdótico corresponde al primer plano plástico de los panoramas (cuyo fondo informativo corresponde a su vez a su trasfondo pintado). También socialmente es panorámica esa literatura. Por última vez aparece el obrero, fuera de su clase, como figura de un idilio" (Benjamin, 1991: 177).

mes del Oriente místico, que busca la pasión en delicados cuerpos, vestidura de cultas almas. No, esto es vulgar, sin grandeza, sin pasiones que no fuesen instintos, sin venganzas que no fuesen crímenes, sin vínculos que no fuesen los sexuales de la generación para el aumento de la especie. (Brocha Gorda, 1884: 27).

La tensión está establecida, uno de los pintores ve belleza y adorno por donde pasa, es decir "cree en lo que no ve"; el otro es más naturalista/realista, ve antes que creer. La tensión muestra que no se asume un cosmopolitismo a rajatabla, si bien París era horizonte y límite, la "périphérie" se hace presente con fuerza "¡Vamos! este pescado no se toma ni en Mercer ni en el Café de París" (28). El arte por el arte y la sola fascinación por la palabra ceden espacio a la experiencia y la cata de vino, aunque esta experiencia se ve cada vez más tensionada "Su hija tiene hermosos ojos, y ese cuerpo abultado por la maternidad, sería magnífico bajo el corsé y la falda aristocráticos" (ibíd.). Los modernistas se consideran aristócratas de la lengua, pero además hay una cierta dependencia del vulgo, así como lo plantea Cortés-Rocca (2009): "el aristócrata de la lengua no es parte de la muchedumbre pero se relaciona con ella, fugazmente, en este roce, porque sabe que es la condición de posibilidad de su existencia y de su poética".

En el siguiente número de la revista, Brocha Gorda repara en los trajes sencillos, en las lanchas y botes "endomingados", es decir, varados, ondeando y en las obreras de los talleres. Es la gente y el espacio del día domingo, el día de ocio en el que todo el mundo confluye. La industria para su pujanza, es una pausa, el agua pierde sus ondas y se torna tranquila.

Salida

La *Revista de América* acogió una sensibilidad modernista naciente; fue canalizadora de cuestionamientos estéticos, políticos y éticos. En sus páginas, aunque escasas, se promovió un cambio; fue un espacio de expresión de un nuevo modo de pensar, no solo en el ámbito artístico y literario, sino en la sociedad en su conjunto. Fue parte también de ese conjunto de "vasos comunicantes o conexiones que existieron entre publicaciones de la época, sien-

do parte de una compleja red de (in)tensidades y (ex)tensidades. Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre compartieron esa "sensibilidad nueva" que se convirtió en impuso inicial del movimiento modernista, compartieron una sensación común acerca de su labor y su futuro, es decir, compartieron un hacer y un decir.

Luego, cada uno fue construyendo sus propias particularidades, Jaimes Freyre, ya en esa temprana publicación, fue tallando esa mirada, un tanto nostálgica, que se dirigía hacia mitologías nórdicas y leyendas de la tradición medieval, como aquellas que dejaron plasmadas los trovadores en su oficio guerrero y escritural. El joven Ricardo Jaimes Freyre fue prefigurando aquí las inquietudes poéticas que luego se plasmarían en su obra.

En la *Revista de América*, no todo fue apego a lo moderno y a la pujanza material, se pueden percibir tensiones que complejizan el asunto; la ciudad no fue asumida solo como la luz artificial, comercio o máquina. Así, la ciudad que se da a conocer en la revista surge de contrapunteos altamente significativos. El papel que cumplieron Jaimes padre y Jaimes hijo fue fundamental para establecer ese contrapunto al embeleso que producía lo moderno. Fue uno de los inicios (claro que hubo otros) del movimiento artístico, nacido en América Latina, que más influencia y repercusión tuvo en el mundo entero. Un gesto de amistad, que se plasmó en tres números de la *Revista de América*, tuvo mucho que ver en esto.

Retomo, para finalizar, la noción de contemporaneidad que aporta Giorgio Agamben:

La contemporaneidad es [...] una singular relación con el propio tiempo, que se adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es *aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo*. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (2011: 18-19).

Darío y Freyre comparten esa contemporaneidad que los une y los separa, cierta anacronía, cierta "intempestividad", cierto desfasaje con el tiempo, un anacronismo que los ligó al pasado inevitablemente, pues si hubieran estado demasiado imbuidos en su tiempo no habrían logrado lo que lograron.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2011). "Qué es lo contemporáneo". En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, W. (1991). *Poesía y capitalismo - Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Brocha Gorda (1966). "Los teatros"; "Buenos Aires Pintoresco". *Revista de América*, (1, 2, 3). Managua.
- Carter, Boyd. G. (1966). "Rubén Darío y la Revista de América". *Revista de América*: Managua.
- Cortés-Rocca, P. (2009). "La ciudad bajo los ojos del modernismo". *A Contra corriente, revista de historia social y literatura de América Latina*, 7 (1).
- Darío, R. (1966). "La Exposición Mendilaharsu". *Revista de América*, (3). Managua.
- , (1991). *Autobiografía*. Caracas: Ayacucho.
- Jaimes Freyre, R. (1919). *Leyes de la versificación castellana* (2^{da} ed.). La Paz: González y Medina Editores.
- , (1966). "Karl el grande". *Revista de América*, (1). Managua.
- , (1966). "Daphne" (trad. del pról. al libro de Emmanuel Signoret). *Revista de América*, (3). Managua.
- Gómez Carrillo, E. (1966). "Los poetas jóvenes de Francia". *Revista de América*, (1, 2 y 3). Managua.
- Gutiérrez, J. I. (1996). "La crítica literaria en la Revista América de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana*, 62 (175). Pittsburg, abril-junio.
- Lafleur, R., Provenzano, S. y Alonso, F. (2006). *Las revistas literarias argentinas: (1893-1967)*. Buenos Aires: El Octavo Loco.
- Martínez, M. (2008). "La Revista de América: caleidoscopio urbano-modernista". *Revista La Biblioteca*, (7). Buenos Aires.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo, desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sacasa, R. (1966). "Presentación". *Revista de América de Ricardo Jaimes Freyre y Rubén Darío* (Ed. facsimilar; estudio y notas de Boyd G. Carter). Managua: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío.
- s/n. (2009). "El manuscrito de marcha triunfal y su valoración". En *El Nuevo Diario*. Managua, viernes 2 de octubre. Disponible en: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2009/10/02/opinion/>.
- Souza, M. (2005). "La escritura de Ricardo Jaimes Freyre". En *Jaimes Freyre. Obra poética y narrativa* (ed. Mauricio Souza). La Paz: Plural.
- Villena, M. (2003). *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos/Universidad Mayor de San Andrés.

“Sin vacilar”, “en las venas”: Rubén Darío y las poetisas americanas

MARÍA LUCÍA PUPPO

Resumen

Indudablemente, la lectura de Rubén Darío tuvo un rol primordial en la formación de los poetas latinoamericanos del 900 y de las primeras décadas del siglo veinte. En este trabajo centraremos nuestra atención en la impronta que causaron la figura y la obra del nicaragüense en cuatro “poetisas americanas”. Con este sintagma aludimos a una red intercontinental de autoras que, más allá de la amistad y las afinidades estéticas, compartieron prácticas e intereses en el contexto de la creciente profesionalización de las mujeres escritoras (Romiti, 2013; Doll, 2014).

Si tras conocer personalmente a Darío, en 1912, Delmira Agustini lo declaró “padre, maestro máximo” y “guía espiritual”, ese mismo año una joven Gabriela Mistral reclamaba la atención del “mago” luego de que se frustrara su paso por Chile (García Gutiérrez, 2014; Sáinz de Medrano, 1995). Identificadas con el sentimentalismo y la cursilería, en la siguiente década las *poetisas* serán objeto de burla para los vanguardistas de *Martín Fierro*, en tanto que el joven Borges sepultará la “belleza rubeniana” en un escrito de 1921 como “una cosa acabada, concluida, anonadada”. Consolidando la distancia con respecto al modernismo, en un soneto de *Ocre* (1925) Alfonsina Storni evocaba la poesía de Darío como lectura de juventud, tan embriagadora como un antiguo “amante”.

Un episodio anecdótico —la conversación que sostuvieron Dulce María Loynaz y Gabriela Mistral en La Habana, en enero de 1953— fue el punto de partida para examinar retrospectivamente algunas estrategias de construcción autoral de las poetisas, quienes, mediante distintos tipos de referencias a Darío, buscaron

posicionarse en un campo cultural preponderantemente masculino (Molloy, 1984; Saporta Sternbach, 1988; Vallejo, 2012).

Palabras clave: poetisas americanas - lectura - red.

1. Encuentros, desencuentros, cartas y escenas de lectura

El 23 de abril de 1979, con motivo del Día del Idioma, Dulce María Loynaz pronunció una conferencia sobre Delmira Agustini en la Academia Cubana de la Lengua. Se trata de una de las primeras intervenciones públicas de la poeta, por entonces septuagenaria, luego de casi veinte años de reclusión simbólica. Loynaz comienza su intervención con este breve relato autobiográfico:

Un día de enero de 1953, conversando yo con Gabriela Mistral aquí, en mi casa, donde me había cabido el honor de hospedarla, me preguntó ella cuál era a mi juicio el primer poeta de América, y yo le contesté sin vacilar:

—Rubén Darío.

Su comentario no pudo ser más escueto ni más inesperado:

—Coincido con usted.

Pensaba yo todavía en lo curioso que resultaba el hecho de que Gabriela, tan celosa siempre de su tierra andina, de sus raíces indoamericanas, sintiera tal admiración por el bardo de los jardines versallescos... (Loynaz, 1993: 157).

Prosigue Loynaz que luego la chilena le lanzó otra pregunta, esta vez más difícil de contestar: “—Y de nosotras, ¿cuál cree usted que sea la primera?”. La cubana confiesa el halago que le causó esa formulación de la frase y narra que, después de ciertos reparos y cortesías, la ganadora del Nobel y ella confesaron la predilección que ambas sentían por la obra de Delmira Agustini.¹ El relato del episodio nos sitúa frente a dos temporalidades, 1979 y 1953, que a su vez remiten a un tiempo anterior en la vida de las poetisas consagradas. Hablar de sus preferencias poéticas implicaba para Loynaz y Mistral recordar el impacto causado por sus lecturas de juventud, evaluar las horas del disfrute y la emoción, en fin, jerarquizar experiencias y nombres para ofrecer —en sus breves respuestas— un mínimo canon personal: Rubén Darío, Delmira Agustini.

¹ El lugar central que ocupa Agustini en el parnaso de las mujeres poetisas resulta evidente en los escritos de pares, críticos y antólogos a partir de los años veinte. Por ejemplo, en enero de 1938, en un acto en Montevideo, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou hicieron referencia a Delmira como una de “nuestras [...] grandes muertas” y la “maestra de todas nosotras” (Veljacic, 2014: 43).

Acaso esta anécdota pueda resultar un buen punto de partida para examinar el rol que jugaron la figura y la obra de Darío en algunas estrategias de construcción y posicionamiento autoral utilizadas por las "poetisas americanas".²

Como señaló Sylvia Molloy, la "escena de lectura" es un autobiografema básico que remite a los orígenes (imaginarios) del futuro escritor o la futura escritora (Molloy, 1996: 18). Particularmente las escenas de lectura protagonizadas por mujeres a comienzos del siglo veinte "narran sus primeros encuentros con el libro, en una época en que la mujer aún no ha alcanzado la libertad para forjar su identidad individual sin los controles familiares y sociales" (Romiti, 2013: 72). Si las lectoras románticas eran ardorosas, ilustradas y representaban un momento de enciclopedización de la cultura (Zanetti, 2002: 73), leer a Darío y a los modernistas significaba, para las jóvenes del 900, abrir la puerta a un nuevo tipo de fantasía y de sensualidad. Cómo no imaginar la fascinación que causaban los versos saturados de palabras incandescentes y sonidos deslumbrantes, donde el idioma castellano se renovaba con el lujo verbal de los parnasianos y el impulso musical de Verlaine y Mallarmé. Leer a Darío, y tal vez antes a Asunción Silva y Gutiérrez Nájera, era ingresar en salones untuosos y jardines exquisitos como paraísos artificiales; otras veces, el poema invitaba a sumergirse en las cavernas inconscientes del deseo o a ascender tímidamente por luminosidades secretas del "reino interior". En la poesía modernista tenía cabida el paisaje exótico, así como también "el impuro amor de las ciudades" de Julián del Casal y el "clavel sangriento" de la patria que había denunciado Martí. Pero probablemente el mayor descubrimiento de las jóvenes lectoras tuviera que ver con el erotismo abierto de los nuevos versos, que exhibían la belleza corporal en escenarios de mitología decadentista, bañada en perfumes heredados de Baudelaire.

En principio, el modernismo fue concebido como un club literario de hombres, donde solo constituían la excepción algunas

² Se advertirá que utilizamos de forma neutra el término "(mujer) poeta", habitual en nuestro medio, en tanto que recurrimos al de "poetisa" en su uso histórico. Este último es mayormente rechazado hoy en día por estar asociado a connotaciones peyorativas y a temáticas prejuzgadas atribuidas al universo femenino (Balcells, 2008: 365).

pocas narradoras y poetas como Clorinda Matto, Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini (Saporta Sternbach, 2015 [1988]: 359). Tina Escaja distingue este grupo de escritoras que, con objeciones y desvíos, reflejan la estética modernista, de otro grupo de mujeres "modernas" que la refractan, como es el caso de la boliviana Adela Zamudio y la mexicana Laura Méndez de Cuenca (Escaja, 2008: 47). Por su parte, Catharina Vallejo (2012) ha estudiado el protagonismo de poetas como Juana Borrero, Mercedes Matorros y Nieves Xenes, que tomaron la posta para erigirse como *The Women in the Men's Club* del modernismo cubano.

Como apuntó Manuel Alvar, Delmira Agustini "adviene al mundo poético cuando el modernismo ya no es un problema; cuando se conocen muy bien sus alcances; cuando Darío ha hablado estéticamente por todos" (2006 [1954]: s/p). Para poner a la autora en contexto, tengamos en cuenta que en 1912 Rubén Darío inició un viaje por España, Portugal y Sudamérica para promocionar las dos revistas que dirigía, *Mundial* y *Elegancias*, propiedad de los empresarios uruguayos Alfredo y Armando Guido. Pese al enorme reconocimiento que suscitaba su figura, en 1911 el nicaragüense se quejaba, en París, de apremios económicos. Con la salud deteriorada, continuaba enviando colaboraciones para *La Nación*; un año antes había publicado *Poema del Otoño* y, con motivo del Centenario, había escrito el "Canto a la Argentina". Por otro lado, es una Delmira de veintiséis años, autora de dos poemarios publicados, quien aguarda la llegada de Darío al puerto de Montevideo.

Han sido profusa e inteligentemente analizadas las cuatro cartas que se conservan del intercambio entre Agustini y Darío luego del encuentro montevideano (Molloy, 1984; García Gutiérrez, 2014). Recordemos que en la primera Delmira le pedía consejo —"una sola palabra paternal"— al maestro a quien le reconocía "más esencia divina" que a todos "los humanos" que había tratado hasta entonces. La respuesta de Darío comenzaba insistiendo en aquello que, a su juicio, le faltaba a la chiquilla exaltada: "Tranquilidad, tranquilidad". En su segunda misiva Agustini se presenta frágil y femenina ante "el más genial y profundo guía espiritual". Como una niña obediente, o la masoquista ante el dómine (sugiere Molloy), le promete y le ruega: "Seré dúctil, pero sea usted suave. Escúlpame sonriendo". Más adelante esboza una escena de lectura de gran intensidad:

[...] usted mismo ignora de cuánto bien y de cuánto mal ha nutrido mi corazón. El supremo placer y divino dolor de la belleza. Sus versos me dan continuamente la sensación irremplazable. El momento inefable que nunca más se gozará, que nadie más podrá darnos. Todo aquel placer y aquel dolor que no volverán jamás aunque acaso vengan otros tan fuertes y profundos. Esta exquisita y suma sensación artística, fuera de usted, me la dieron dos veces solas en la vida: una Verlaine, en un soneto adorable, y otra Villaespesa (¿soy absurda?... , hablo con el corazón), en unos versos maravillosamente dulces. Y usted, maestro, usted me la da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su Sinfonía en gris. (Agustini, 2006: 68).

La joven poeta expone su fascinación (artística) con los lenguajes hiperbólicos del sexo y la religión: "supremo placer y divino dolor", "sensación irremplazable", "momento inefable", "exquisita y suma sensación" que "usted me [...] da siempre [...] tan intensa, tan vertiginosamente". Se autfigura (leyendo) una vez pasada la urgencia del deseo, en el instante en el que el gozo le devuelve la respiración a la amante, en el lecho, o le desata lágrimas al místico, frente al altar. Eleva al amado (autor) por encima de todos los otros: más adelante en la misma carta lo llamará "el rey de los poetas" y le confirmará su "adoración". ¿Y cómo responde el *poeta senex* a esta declaración de amor incondicional? La última carta de Darío invita a Delmira a seguir "el rumbo a que se siente llamada" y la despide también con un lenguaje doble, que combina distancia profesional y captación masculina: "Produzca. Aunque de lejos, intelectualmente la miro y la admiro" (Agustini, 2006: 69). Al año siguiente, 1913, apareció la primera edición de *Los cálices vacíos* con el "Pórtico" de Darío que elogiaba el "alma sin velos" de "esta niña bella" y "deliciosa musa".

Por problemas de salud, ese mismo año de 1912 Darío canceló un viaje de Buenos Aires a Santiago de Chile. Por entonces, Lucila Godoy tiene veintitrés años y le escribe una carta a "nuestro grande y nobilísimo poeta" que no oculta su decepción ni la de cien pequeñas "discípulas" del Liceo de Niñas de Los Andes que

frecuentan y aman los textos del bardo. No firma como Gabriela Mistral, pero en su presentación la poeta fusiona la experiencia de lectura dariana con el surgimiento de su propia escritura:

Yo, Rubén, soi una desconocida; yo no publico sino desde hace dos meses en nuestros "Sucesos"; yo, maestra, nunca pensé antes en hacer estas cosas que Ud., el mago de la Niña-Rosa, me ha tentado i empujado a que haga. ¡Es Ud. culpable de tantas cosas en el campo juvenil! ¡Si supiera, si supiera! (Sáinz de Medrano, 1995: 139).

En una hábil estrategia, por un lado, la futura Gabriela se asimila a las niñas, por su temprana edad e inexperiencia, y, por otro, se identifica con el poeta en su rol de maestro de la juventud. Delmira pedía unas palabras preliminares, en cambio Mistral le solicita a Darío que le dé su opinión sobre un cuento y "unas estrofitas" que, si él les diera su visto bueno, tal vez podrían publicarse en *Elegancias* o en *Mundial*. Luego se despide agradecida y avergonzada, "con emoción" y "humildemente", deseándole "primavera eterna en su campo de triunfos, en su corazón nobilísimo y en su vida, gloria de nuestra América latina". Agrega en una posdata que el escritor Antonio Bórquez-Solar le ha ofrecido prólogo para sus "cuentecillos".

La retórica de Mistral no escapa de los protocolos usuales, para la época, del escritor o la escritora novel que escribe al consagrado y, desde luego, no rozan siquiera el paroxismo orgásmico de la carta de Agustini. En pos del tópico de la *captatio benevolentiae* la chilena abusa de diminutivos y adverbios, mientras diseña algunos nombres en común para demostrar cierto conocimiento del campo intelectual. La carta cumplió exitosamente su misión, pues en 1913 el cuento "La defensa de la belleza" y el poema "El ángel guardián" fueron publicados en *Elegancias*, firmados por quien ya no sería nunca más una ignota escritora chilena (Zegers, 2004: 10).³

Tanto para Agustini como para Mistral, Darío representa una figura simbólica paterna dotada de autoridad artística y espiri-

³ El antes y el después en la vida de Mistral quedará confirmado por la publicación de sus "Sonetos de la Muerte" en 1914, tras ganar el concurso de Juegos Florales de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. En 1922 vio la luz su primer poemario, *Desolación*.

tual. Hay sin duda un componente edípico en el vínculo idolátrico que este despierta en las poetas jóvenes, en consonancia con el liderazgo que ejercía entre sus seguidores masculinos. La lógica del autor afamado que expresa su beneplácito y da su apoyo a la obra de una escritora en ciernes será frecuente entre los discípulos de Darío, como es el caso del prólogo de Manuel Gálvez a *Las lenguas de diamante* (1918), de Juana de Ibarbourou, o la semblanza que hizo Juan Ramón Jiménez de Dulce María Loynaz en 1941. Pero más allá de la actitud paternalista de Darío y los otros modernistas, me interesa subrayar el *carácter iniciático e inspirador* que las poetas le atribuían a la lectura de sus textos. Esta doble función también se advierte, por ejemplo, en una escena de lectura descrita por Dulce María Loynaz en 1956:

Era todavía yo una niña cuando mi madre puso en mis manos ciertos cuadernos muy pequeños, impresos en modesto papel, y con carátula también del mismo papel coloreado; me parece recordar que de verde en uno, de amarillo en otro, y en el otro de azul.

Esos cuadernos eran nada menos que las primeras ediciones de los versos de Julián del Casal. Y qué pena haberlos perdido en aquella edad, y qué satisfacción poder afirmar en este día [...] que si bien perdí los cuadernos, no perdí nunca el espíritu de esa letra, no perdí la revelación que los cuadernos encerraban.

Aquel regalo de mi madre, inusitado ciertamente para serlo a una niña, debió sin duda fermentar, en mi oscura conciencia, no sólo la afición congénita por los versos, sino también una especial por esos versos mismos, una como intuición o sensibilidad para captar en ellos, desde entonces, un mensaje distinto y misterioso. (Loynaz, 1993: 83).

Leer a Julián del Casal, un autor presumiblemente inconveniente para una niña de principios de siglo, constituyó un rito de pasaje en la vida de Dulce María Loynaz. La lectura del antecesor habría de alimentar la tendencia "congénita" a la escritura que la principiante poseía en germen.⁴

⁴Ya en una conferencia de 1953 Loynaz se había referido a las figuras de Casal y Martí a

2. "Otras formas"

Todo lo sólido se desvanece en el aire. En 1921 el Borges ultraísta firmó la sentencia de muerte del movimiento de Darío cuando declaró "la belleza rubeniana" como "una cosa acabada, cumplida, anonadada" (Borges, 1997: 126).⁵ Efectivamente, en la década del veinte las vanguardias monopolizaron la novedad en materia artística, de modo tal que, poco a poco, el término "modernismo" se fue vaciando de su connotación inaugural de "modernidad" y pasó a designar un movimiento más en la historia literaria.

El ocaso de la estética modernista se hizo patente en un soneto incluido por Alfonsina Storni en *Ocre* (1925), libro de transición que antecede a sus dos últimos poemarios, donde se hizo visible la incursión de la autora en la escritura de vanguardia:

Palabras a Rubén Darío

Bajo sus lomos rojos, en la oscura caoba,
tus libros duermen. Sigo los últimos autores:
otras formas me atraen, otros nuevos colores
y a tus fiestas paganas la corriente me roba.

Gozo de estilos fieros – anchos dientes de loba.
De otros sobrios, prolijos – cipreses veladores.
De otros blancos y finos – columnas bajo flores.
De otros ácidos y ocres – tempestades de alcoba.

Ya te había olvidado y al azar te retomo,
y a los primeros versos se levanta del tomo
tu fresco y fino aliento de mieles olorosas.

Amante al que se vuelve como la vez primera:
eres la boca que allá, en la primavera,
nos licuara en las venas todo un bosque de rosas.
(Storni, 1994: 252).

la hora de subrayar la influencia de los poetas cubanos en la formación y consolidación del modernismo.

⁵ La opinión de Borges sobre Darío fue cambiando en un proceso similar al de su postura sobre Lugones. Décadas después del rechazo de los años veinte, en un escrito de 1967 declaraba que "todo lo renovó Darío" y, en una entrevista de 1981, afirmó que "todos somos hijos de Rubén Darío" (Alemany Bay, 2007: 139-140).

En los dos cuartetos la hablante poética marca claramente la distancia que la separa de la estética de Darío, como ya lo había hecho en el poema inicial del libro, "Humildad", una reescritura del comienzo de *Cantos de vida y esperanza*. Entre los "nuevos colores" que ahora elige podemos imaginar el "ocre" que da título al volumen, un color sucio y natural —oxidado, terroso—, situado en las antípodas del "azul" dariano (López Jiménez, 2002: 43, Diz, 2003: 128-129). Acaso entre los "últimos autores" y los nuevos "estilos" que la atraen sea posible adivinar la fiereza ultraísta o creacionista, la sobriedad de un Banchs, la finura de un Valéry, la acidez del expresionismo.

En contrapartida, el primer terceto ofrece una escena de lectura azarosa pero sorprendentemente potente, dado que, apenas encontrados, los poemas del nicaragüense exhalan un aire "fresco" y sensual. Finalmente, el segundo terceto confirma el imaginario erótico —el autor como un antiguo amante— de las lecturas iniciáticas —"allá, en la primavera"—. De ese modo, Alfonsina sintetiza en catorce versos alejandrinos —en claro homenaje a Darío— un ciclo de tres fases en el que las sucesivas etapas vitales se corresponden con actitudes fluctuantes hacia el modernismo: deslumbramiento juvenil, abandono en la adultez, reconocimiento definitivo de su impronta "en las venas".

Es notable que hasta el segundo terceto el yo poético se expresa mediante la primera persona del singular, pero, sin embargo, el último verso revela una enunciación plural. Ante la reencarnación simbólica del poeta muerto como amante recobrado, surge en el texto un sujeto colectivo femenino. Me arriesgo a ver allí plasmada una hermandad de Alfonsina con las lectoras de Darío de su generación y, aún más, con sus pares poetas.⁶

El "nosotras" que subyace en el verso final de Alfonsina es el mismo que tanto agradó a Loynaz en la pregunta de Mistral de 1953. Remite a una conciencia de sororidad entre las "poetisas"

⁶ Según Alicia Salomone, en estos versos finales se atisba una "relación cómplice" entre Alfonsina y Darío, puesto que a la poeta no le resulta posible operar un parricidio estético. Por otra parte, el poema debe ser leído en conjunto con un texto gemelo, "Palabras a Delmira Agustini", donde se observa la misma dicotomía: la hablante poética toma distancia frente a "la escenificación erótica" de la poesía de Agustini, pero, al mismo tiempo, se ofrece a enjugar una lágrima de la autora muerta con su mano, "que más que mano amiga parece mano hermana" (Salomone, 2006: 152-157).

que se plasmó en horizontes de lectura, búsquedas estéticas y rasgos de escritura compartidos, pero sobre todo en una forma de estar en el mundo que buscaba expresar la "diferencia" de una identidad sexuada y alcanzar la "igualdad" de derechos, libertades y conquistas con sus pares masculinos. Hablamos con propiedad de una *red de poetisas americanas* que unía a una serie de mujeres vinculadas por el oficio, la relación epistolar y, muchas veces también, la amistad.⁷ La "hermandad lírica" o "artística" entre las autoras nace, como ellas, en el siglo XIX y desde un principio favoreció su inserción en un campo literario eminentemente patriarcal (Garrido Donoso, 2014: 16).⁸

Hoy podemos entender como gestión cultural buena parte de las prácticas, las actividades y los desplazamientos entre lo público y lo privado que protagonizaron las poetisas americanas (Doll, 2014b: 26). En el período en el que se iba consolidando la profesionalización de las mujeres escritoras, la categoría de "red" permite visibilizar, además, a un numeroso y entusiasta público lector —mayormente femenino— que les aseguraba a las autoras cierto apoyo de los gobiernos y las instituciones culturales, así como un espacio en el mercado editorial, la prensa y la radio de la época. Un estudio aparte merecerían las antologías, que posiblemente constituyeron, junto con las revistas, los principales órganos de difusión de la poesía escrita por mujeres.

La red de poetisas americanas se sustentaba en una unidad de género y una unidad regional que operó sobre las subjetividades y las figuras sociales de las poetisas, pero también sobre el conjunto social (Veljacich, 2014: 49). Con lazos tendidos hacia España y

⁷ La conformación y el funcionamiento de redes intelectuales transnacionales ha ocupado un lugar destacado en las agendas de la crítica literaria y cultural de los últimos años (Casás Arzú y Pérez Ledesma eds. 2005, Fernández Bravo y Maíz eds. 2009). En el caso de la escritura de mujeres, destacamos las compilaciones de Camboni (2004), y Alzate y Doll (2014).

⁸ Como explica Darcie Doll: "Si bien es evidente que las relaciones entre los sujetos en el campo intelectual se construyen en juegos de poder y alianzas de acuerdo a políticas de afinidades y hacia la formación de colectivos de distinta índole, para el caso de las mujeres esto ha sido, en algunas épocas, especialmente importante, y puede trascender las afinidades programáticas y estéticas. En este sentido, la construcción e inscripción de la autoría se hace también mediante una estrategia de visibilización colectiva; por medio de referencias mutuas entre las escritoras, por ejemplo, en la escritura de poemas sobre sus compañeras, en las dedicatorias, o en las defensas ante la crítica adversa" (Doll, 2014a: 80).

América del Norte, en la primera mitad del siglo veinte permitió concretar un diálogo intercontinental que habría sido impensable antes del modernismo. Luego, por el contexto histórico que les tocó vivir, las figuras de algunas autoras fueron recortadas para crear íconos del nacionalismo. Así es que Ibarbourou devino "Juana de América" y Mistral fue la "Maestra" por antonomasia (Torres, 2012: 168; Rojo, 2001: 69-70).

Las poetisas de las que nos ocupamos en estas páginas son, en buena medida, frutos tardíos del modernismo. Crecieron a la sombra de Darío pero muy pronto encontraron nuevos cauces de expresión, más propios. Ya en los poemas de alto voltaje de Agustini, la mujer abandona el rol de musa pasiva y deviene sujeto, dueña de la pasión y —más importante aún— del discurso, aunque no siempre de su destino. La poética singular y el protagonismo político que fue desarrollando Mistral, el tono contestatario de Alfonsina o el despojamiento retórico de Loynaz las situaron en el período posmodernista, una especie de camarín inocuo en donde —por más o menos tiempo— pudieron alojarse, con cierta placidez, las voces renuentes a la vanguardia.

Referencias bibliográficas

- Agustini, D. (2006). *Cartas de amor y otra correspondencia íntima*. Montevideo: Cal y Canto.
- Alemaný Bay, C. (2007). "Versiones, revisiones y subversiones de la poesía de Rubén Darío en el siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (36), 137-152.
- Alvar, M. (2006). *La poesía de Delmira Agustini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Original de 1954.] Disponible en: 0a-b-7 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-poesa-de-delmira-agustini-0/html/00ec95a8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0
- Alzate, C. y Doll, D. (comps.) (2014). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Montserrat Ordóñez*. Bogotá: Universidad de los Andes - Universidad de Chile.
- Balcells, J. M. (2008). "Del término 'poetisa': aceptaciones y repulsas". *Estudios humanísticos. Filología*, (30), 361-369.
- Borges, J. L. (1997 [1921]). "Ultraísmo". En *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 126-131). Barcelona: Emecé.
- Camboni, M. (ed.) (2004). *Networking Women. Subject, Places, Links. Europe-America. Towards a Re-Writing of Cultural History, 1890-1939*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Casás Arzú, M. E. y Pérez Ledesma, M. (eds.) (2005). *Redes intelectuales y formación de naciones en España y América Latina 1890-1940*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Diz, T. (2003). "Tonos ocre en la escritura poética de Alfonsina Storni". *Revista escuela de Letras*, 1 (1), 124-131.
- Doll, D. (2014a). "Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX". En C. Alzate y D. Doll (comps.) *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Montserrat Ordóñez* (71-84). Bogotá: Universidad de los Andes - Universidad de Chile.
- , (2014b). "Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción". *Taller de Letras*, 54, 23-38.
- Escaja, T. (2008). "Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a «Salomé decapitada»: el caso de Delmira Agustini". *Cuadernos de Literatura*, 13 (25), 37-60.
- Fernández Bravo, A. y Maíz, C. (eds.) (2009). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- García Gutiérrez, R. (2014). "Auto-retrato, poética y relato: *Los cálices vacíos*". En *Delmira Agustini en sus papeles*. Separata de *Lo que los archivos cuentan*, (3), 7-34.
- Garrido Donoso, L. (2014). "Género epistolar y hermandad artística en la poesía de mujeres de la primera mitad del siglo XX". *Literatura y lingüística*, (29), 10-15.
- López Jiménez, I. (2002). *Julia de Burgos: la canción y el silencio*. San Juan de Puerto Rico: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.
- Loynaz, D. M. (1993). *Ensayos literarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: FCE.
- , (1984). "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". En P. E. González y E. Ortega (eds.). *La sartén por el mango* (pp. 57-69). Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Rojo, G. (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM.
- Romiti, E. (2013). *Las poetisas fundacionales del Cono Sur*. Montevideo: Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional del Uruguay.
- Sáinz de Medrano, L. (1995). "Carta de Gabriela Mistral a Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (24), 137-143.
- Salomone, A. (2006). *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Saporta Sternbach, N. (2015 [1988]). "La muerte de una mujer bella: Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica". Trad. de Carolina Rolle. *Badebec*, 5 (9), 356-384.
- Storni, A. (1994). *Poesías completas*. Buenos Aires: Galerna.
- Torres, M.I. (2012). "La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo". *Revista de la Biblioteca Nacional*, 3-4 (6-7), 157-169.
- Vallejo, C. (2012). *The Women in the Men's Club. Women Modernista Poets in Cuba (1880-1910)*. New Orleans: University Press of the South.
- Veljacic, K. (2014). "Escenas de lectura: la circulación fantasmática en las redes de las poetisas Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni". IV (9), 41-49.
- Zanetti, S. (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Zegers, P.P. (2004). "El legado literario de Gabriela Mistral en el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile". Conferencia dictada en el *Seminario sobre Archivos Personales*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, mayo 2004. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014605.pdf>.

“Ahí va un abrazo absolutamente leal”: la espinosa relación entre Rubén Darío y Salvador Rueda

JEFF BROWITT

Resumen

En la teorización del campo literario-intelectual moderno en América Latina a fines del siglo XIX, se ha puesto mucho énfasis en el poder de las obras de autoinstituir el campo, cuando se debe prestar igual o más atención a las pugnas internas del campo. Esta ponencia busca alumbrar y revivir dichas pugnas a través de una reconstrucción de la espinosa relación entre Rubén Darío, el poeta español Salvador Rueda, el cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el crítico español Leopoldo Alas. Las pugnas eran sintomáticas del campo incipiente. Los “textos menores” o “paratextos” que corresponden al campo literario-intelectual —entre ellos, las cartas del autor, las notas periodísticas, las dedicatorias— ayudan en esta reflexión.

Palabras clave: campo literario transatlántico - Darío - polémica - legitimación - textos menores.

La función de la crítica literaria y la creación de redes fueron centrales para la institución de un campo literario autónomo y moderno en América Latina. Se pueden rastrear las redes o campos de prácticas sociales en las que Darío estaba inmerso y que sirvieron como fondo y contexto propicio para la recepción del modernismo, pues ya se sabe que el aparato cultural afecta la forma en que se recibe la escritura artística. Dichas redes incluían actores como los propios artistas, los críticos, editores, distribuidores, academias, así como sus lugares de encuentro: salones, sociedades literarias, periódicos, revistas, editoriales, cafeterías, bares y así sucesivamente. Estas redes fueron creadas por temáticas literarias y estilos de vida afines y, a menudo, antecedentes sociales comunes. El nuevo campo literario instituido por los artistas independientes iba paralelo con un nuevo tipo de crítico; es decir, aquel cuya consagración y dedicación en el campo establecía su capital social y cultural. Los artistas más serios estaban mutuamente imbricados en la adquisición de capital simbólico-cultural y legitimidad y veían a otros artistas como su único y verdadero público, por lo que la legitimidad artística, en el mundo moderno, solo podía ser otorgada por otros artistas, críticos e intelectuales ya establecidos que tenían el estatus simbólico necesario. Entonces, era necesario alinearse con figuras literarias y críticos consagrados y buscar su aprobación para establecerse en el campo. Así, el campo se autoinstituía y se autolegitimaba.

La espinosa relación entre Darío y el poeta español Salvador Rueda fue sintomática de las pugnas en el campo literario-intelectual naciente a fines del siglo XIX en el mundo de habla hispana. Las estrategias de Darío como poeta y como intelectual para sobrevivir en ese campo eran varias. Lo que la argentina Paula Bruno identifica como "tres pilares fundamentales" en el ejercicio de poder cultural en Buenos Aires del crítico franco-argentino Paul Groussac bien podía aplicarse a Darío: "la dirección de revistas culturales; la participación recurrente y sistemática en polémicas; y la definición de una fama basada en la ponderación de cualidades que tanto el personaje como sus contemporáneos consideraron distintivas" (Bruno, 2005: 19). Podríamos expresar estos tres aspectos como una lucha por el reconocimiento, el prestigio y la legitimización en un campo literario-cultural modernizante. Dice Bruno de Groussac: "Seleccionar los escritos,

escribir los comentarios bibliográficos y redactar los 'medallones' le permitía impulsar o censurar trayectorias, establecer límites entre lo aceptable y lo prescindible del mundo de las producciones culturales, señalar quiénes eran para él protagonistas destacados de la intelectualidad argentina y quiénes, decididamente, no lo eran" (79).

Sin duda, Darío aprendió de Groussac a "manejar" el campo, pero sin la crueldad y la censura del franco-argentino, aunque, como veremos más adelante, Darío sabía herir y burlarse de otros cuando le era conveniente. Darío afirmó que Groussac era una influencia importante en su desarrollo como escritor. Podríamos buscar esa influencia en Darío a través de análisis microsemióticos comparativos del estilo lingüístico de ambos, incluso la manera como la crónica y la crítica pueden ser obras de arte. Pero quizás la verdadera lección de Groussac fuera cómo ser "buen estratega intelectual" en un campo escritural rumbo a la autonomización. Debemos tomar con reserva, entonces, las aseveraciones de Alberto Tena, al referirse a Darío en 1916 en el número especial de la revista *Nosotros* dedicado al poeta recién muerto: "Todo su ser era bondad. No era orgulloso. Nunca daba importancia a sus obras, y los elogios, vinieren de quien vinieren, no lograban provocar en él ni la más ligera vanidad" (Tena, 1917: 214). Mentiras. No es que Darío no fuera buena gente, es que también era capaz de maniobrar de manera muy sagaz, muy estratégica, para salirse con la suya. De otra manera, *nunca* habría sobrevivido en un campo cultural en el cual proponía una revolución estética, un campo lleno no solo de "almas sinceras" (palabras darianas), sino también de gente envidiosa, insincera, manipuladora, es decir, como cualquier campo cultural en el siglo XX y hoy en día también. Y si a veces nuestro poeta se descarrió con el sarcasmo, la burla, los chismes, era a causa de otra gente que lo atacaba o le dificultaba la vida y que lo obligaba a defenderse con las mismas armas para sobrevivir y mantener intacto su capital cultural.

En un interesante artículo publicado originalmente en 1958 en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIV (pp. 41-61), bajo el título "Salvador Rueda y el modernismo", y recopilado en *El canto de las sirenas* (Martínez Cachero, 2000), el crítico español José María Martínez Cachero rastrea la dificultosa relación entre Rueda y Darío, desde los primeros días cuando Rueda era

modernista entusiasta y amigo de Darío hasta su vuelta hacia una postura agresivamente antimodernista años después. La accidentada relación de amor y odio entre Darío y Salvador Rueda corre paralela con los roces entre Darío y el crítico literario y cronista salvadoreño Enrique Gómez Carrillo, escenificada en el epistolario entre ambos. Aunque el peso de la culpabilidad por el desaire ellos dos se deba a Gómez Carrillo, Darío no sale completamente inocente del asunto. Ignacio López-Calvo ha demostrado que había cierta envidia de Darío por el éxito de Gómez Carrillo en París y Gómez Carrillo, como Rueda, buscaba ansiosa y servilmente la aprobación de Darío (López-Calvo, 2010). Debemos tener en mente, entonces, que estos no eran casos aislados sino fricciones constantes a medida que el campo se ajustaba a los audaces asaltos estéticos de los jóvenes modernistas. Dice Martínez Cachero: "Acaso fue Rubén, escribiendo a vuela pluma sus impresiones españolas de 1899, el que diera motivo al primer rompimiento" (p. 363). Martínez recrea la situación citando las palabras de Darío sobre Rueda en un artículo en *La Nación* de Buenos Aires en agosto 1899:

S. R., que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento. No es que no trabaje... pero los ardores de libertad estética que antes proclamaba un libro tan interesante como *El ritmo* [recopilación de artículos], parecen ahora apagados" [...] Rueda no pudo pasarla en silencio y arremetió contra Rubén en un artículo inserto en *El Correo Español*, de Buenos Aires; un escritor argentino, Eugenio Díaz Romero, remite a Darío el oportuno recorte en carta fechada el 3-VII-1901: 'Le adjunto un artículo de Salvador Rueda, contra usted, publicado últimamente en *El Correo Español*. Es una infame diatriba, indigna de usted y de la cultura de Rueda'. Ignoro si a este ataque —o a otro posterior que pudo darse— alude Gómez Carrillo en carta a Rubén: 'Me extraña lo que me dice Rueda, pues yo creí siempre que éste era el más ardiente de sus admiradores. En *El Liberal* me parece imposible escribir contra Rueda, porque éste es uno de sus colaboradores. Pero podemos hacerlo en otra parte: en *El País* o en *El Pueblo*. Yo tendré mucho gusto en defenderlo a usted y

en atacar a Rueda por un acto inútil de violencia. Dígame lo que quiere que haga'. (p. 28) (Darío citado en Martínez Cachero: 363-364).

Vaya situación, ¿no? ¡Qué lealtad la de Díaz Romero! ¡Qué estrategia la de Gómez Carrillo! ¡Qué capacidad la de Darío para generar amores y odios por igual! Aquí vemos en todo su esplendor, en toda su desnudez, las pugnas en un campo cultural naciente y todos los protocolos de entrada y salida, de adhesiones, de lealtades y de deslealtades. Sigue Martínez, recopilando la historia del desaire:

A las depresiones afectivas siguen muy cordiales reconciliaciones, de las que nos queda algún expresivo testimonio. Ante unas afectuosas palabras de Rubén en un artículo de *El Imparcial*, Rueda responde así: 'Mi querido Rubén: Te agradezco la invocación de mi nombre en tu capítulo de cosas íntimas que leo hoy en *El Imparcial*. En aquellos tiempos me querías y aún no habías formulado contra mí tu negación injusta, origen de una serie de cosas lamentables. Yo me ajusté a tu desamor. ¿Qué iba a hacer? Pero noto al leer hoy tus palabras que mi corazón te quiere por encima de todo, y ahí va un abrazo absolutamente leal'.

¿Cuánto hay de sinceridad y cuánto de estrategia en esta declaración de Rueda? Nunca lo sabremos. Pero una cosa es segura: Darío sabía manejar semejantes situaciones con mucha sutileza y estrategia. La adulación servil de Gómez Carrillo y Rueda los exponía a la manipulación de sus emociones por Darío.¹ El enfrentamiento entre Rueda y Darío ocurre más o menos al mismo tiempo que la fricción con Gómez Carrillo, basada esta en varios incidentes, incluso en una reseña negativa que Gómez Carrillo había publicado sobre el libro *España contemporánea*, de Darío, en *La Nación* el 31 de marzo de 1901. Dicha reseña negativa esta-

¹ Actitud servil de Rueda que se repite con "Clarín", Leopoldo Alas, desde comienzos de su carrera como escritor. Véase J. Rubio Jiménez y A. Deaño Gamallo (2014). "Vivir de la pluma: 24 cartas inéditas de Salvador Rueda y Rubén Darío a Leopoldo Alas, 'Clarín'": "[E]l modesto escritor que era Rueda se convirtió en un apocado alumno que acudía una y otra vez al maestro temeroso de sus palmetazos. Es sorprendente la insistencia en sus cartas utilizando términos asociados con el castigo del *dómine* crítico y con una sumisa aceptación" (5).

ba relacionada con la ya conocida tempestuosa relación entre los dos. Los roces habían empezado mucho antes, como lo menciona Darío en "Historia de un sobretodo", en la cual se refiere a Gómez Carrillo como "inteligente, burlón, brillante, insoportable... que tenía buenas dotes artísticas y que se atrajo todas mis antipatías por dos artículos que publicó, uno contra Gutiérrez Nájera y otro contra Francisco Gavidia" ("Historia de un sobretodo": 169). Y comenta Ignacio López-Calvo:

En la colección *Cartas desconocidas de Rubén Darío*, editada por Jorge Eduardo Arellano, aparece una epístola al poeta argentino Luis Berisso, firmada el 3 de junio de 1899, en la que arremete contra el guatemalteco: "me habla usted de Gómez Carrillo... mejor es no meneallo... Es un desesperado que habla mal hasta de quienes no conoce y no debiera. Se fue ya, porque aquí no encontré nada de lo que buscaba. Yo he quedado bien con él; es decir, evito que me muerda". (Darío citado en López-Calvo: 309).

Como explica Johan Kronik, en junio de 1890, cuando era todavía un joven precoz de apenas 17 años, Gómez Carrillo había publicado un artículo en dos partes en *El Imparcial* de Guatemala en el cual defendía férreamente al temible crítico español, Leopoldo Alas ("Clarín"). Justo antes del artículo Gómez Carrillo le había enviado a Alas recortes de la prensa guatemalteca en los que el literato salvadoreño Francisco Gavidia había atacado a Alas por su antiamericanismo y sus opiniones sobre el modernismo.² Como se sabe, Gavidia ejerció mucha influencia sobre el joven Darío y le introdujo a los parnasianos franceses. Con base en esa alerta de

² Enrique Gómez Carrillo, "El último folleto de Clarín, I". Gavidia se había disgustado por la crítica de Alas acerca de las *Cartas americanas* de Juan Valera, promotor entusiasta del modernismo dariano. Entre otras cosas, en su defensa a Clarín, Gómez Carrillo dice: "La crítica debe ser justa, hasta donde alcance la justicia humana, pero también debe ser inexorable, debe ser severa y hasta grosera [...] hace de guardia civil o de policía, tiene la obligación de cortarles las alas a todas esas *locas fantasías* que, en realidad, parecen locas... furiosas" (citado en Kronik: 248); "Y ahora permítame Ud. una pregunta, para terminar, señor Don Francisco, ¿Para qué demonios se mete Ud. a juzgar las obras de Leopoldo Alas, cuando no es Ud. ni capaz de comprenderlas siquiera? Haga Ud. versos *etéreos*, si le da la gana, señor Don Francisco, pero, por Dios santo, no haga Ud. críticas, porque le salen a Ud. peores que los versos" ("El último folleto de Clarín, II", citado en Kronik: 253).

Gómez Carrillo, Alas se lanzó al contraataque a Gavidia y a Darío en *Madrid Cómico* el 5 de abril de 1890: "Seamos, señor Gavidia, un pueblo solo en dos continentes. Pero concédaseme la extradición de los ripios, cobíjelos una u otra bandera" ("Palique": 63). No obstante, y a pesar de su actitud imperiosa y sus comentarios burlescos, Alas jugó un papel fundamental y esencial en la formación del campo. Era un crítico independiente e insobornable y dio visibilidad al modernismo a través de su crítica docta y mordaz, que luego obligó a los modernistas a defender su estética; la crítica fue cocreadora del nuevo campo literario. Es más que probable que Gómez Carrillo, todavía buscando su norte como literato adolescente, decidiera que era aconsejable congraciarse con una figura de poder en el campo literario modernizante (mantuvieron una relación amistosa por muchos años). De hecho, como apunta Kronik, meterse en la polémica entre Alas y los literatos centroamericanos era "una rotunda demostración de la fama que había adquirido Leopoldo Alas entre los círculos literarios de la América hispana" (242). Gómez Carrillo creía que el poder residía con Alas, pero no se dio cuenta (como tampoco lo hicieron muchos otros literatos) de que el campo estaba cambiando. Sea como fuere, Darío se disgustó muchísimo con Gómez Carrillo. Todo esto ocurrió en cuestión de 18 meses. En aquel entonces, la información periodística y de revistas empezaba a circular más rápidamente por el Atlántico.

Darío tenía que practicar el equilibrismo entre, por un lado, el deseo de ser fiel a la renovación en la poesía y al juicio sincero sobre la calidad de la poesía contemporánea; y, por otro, las exigencias de otros poetas y literatos que solicitaban incesantemente una dedicatoria, un comentario elogioso, un prólogo suyo. Según el nicaragüense José Jirón Terán, Darío escribió más de 50 textos en prosa y verso (*Prólogos de Rubén Darío*) y se publicaron varios más después de su muerte. No todas esas obras prologadas necesariamente merecían elogios, pero por compromisos, deudas de amistad y la necesidad de forjar un contrapeso a los ataques contra el modernismo, Darío se sentía obligado a complacer a muchos escritores. Y a todo esto debemos añadir las pugnas en el campo entre los críticos literarios a ambos lados del Atlántico que cerraron filas en pro o en contra del proyecto estético modernista.

Hay un cuento apócrifo de Darío titulado "El último prólogo", que está incluido en la colección de crónicas, *Impresiones y sensaciones* (1925). El cuento fue publicado originalmente en el diario *El Cubano Libre de Santiago de Cuba* el 20 de abril de 1913. El narrador, el doble ficcional de Darío, busca justificar los exagerados prólogos que había escrito mediante una conversación imaginada con un joven literato que lo arrinconca y le recrimina por haberles regalado prólogos y palabras elogiosas a escritores/poetas mediocres. Aunque hoy día parezca muy cursi un relato inventado así —el concepto autobiográfico retórico—, es valioso porque indica una de las cosas que preocupaba a Darío en aquel entonces (1913): el haberse arrepentido de tantos elogios a otros escritores, algunos de los cuales de veras resultaban mediocres y abusaban de su generosidad. Además, el desenlace del relato es genial: el joven que le reprocha termina pidiéndole un prólogo; es decir, hasta el joven aparentemente sincero es, de hecho, insincero y un buen estratega también.

Hay varias interpretaciones posibles de "El último prólogo". Aquí hay cuatro que he inventado yo: 1) Darío intenta, sinceramente, disculparse por los elogios exagerados del pasado; 2), Darío es muy astuto y, con la fama y la autoridad ya aseguradas, intenta explicar los elogios exagerados autoelogiándose, o sea, parece decir: "yo, que tengo un alma prístina, he sido demasiado bueno con mucha gente"; es decir, se echa flores; 3) él sabía muy bien que en aquel entonces elogiar a los no merecidos era parte del juego, ya que contribuyó a consolidar su posición en el nuevo campo literario transnacional forjando lazos por todos lados, y en el cuento intenta cubrirse de acusaciones de frívolo u oportunista; 4) "El último prólogo" es una venganza contra alguien.

Me convencen más estas dos últimas interpretaciones, especialmente la cuarta. Me arriesgo a decir que el relato es un desquite velado contra Salvador Rueda y sus críticas a Darío cuando Rueda ya les había dado la espalda a sus experimentos poéticos modernistas. Inicialmente, Rueda había apoyado y promocionado a Darío en la Península. Quizás el guiño está en la referencia en "El último prólogo" a "pórticos" y, por extensión, al famoso prólogo en verso de Darío, "Pórtico", para el poemario *En tropel*, de Rueda mismo (Rueda, 1893). En el cuento Darío pone en boca del joven literato inquisitivo las siguientes palabras: "¿No

escribió usted en una ocasión que casi todos los pórticos que había levantado para casas ajenas se le habían derrumbado por encima?”. Es bien curioso que Darío hiciera semejante montaje literario en “El último prólogo”. Parece que todavía tenía la espina tantos años después y decidió escenificar esa problemática de una manera muy elegante. Se puede imaginar a los contemporáneos de Darío leyendo este cuento y pensando: ¿quiénes serán los mediocres injustamente prologados por Darío? Entonces, ¿cuál sería la función del cuento, su moraleja, más allá de la venganza? El hecho de que Darío alegóricamente se sitúa a sí mismo, a su doble estético, en el cuento (como lo había hecho con el poeta en el cuento “El rey burgués”) evidencia un movimiento estratégico en la construcción del valor artístico, otra variante de la idea de que el artista tiene que ser original y buscar su propio camino estético (“mi poesía es mía en mí”).

Las relaciones accidentadas entre Darío, Rueda, Gómez Carrillo y Alas (entre muchísimas) demuestran cuán intenso y espinoso era el campo literario transatlántico de las letras hispánicas después del cambio causado por el modernismo. En aquella época, según Kronik, la crítica era de orden “acerbo, sardónico y personal” (247). ¿Qué relevancia tiene esta historia hoy? Me parece que los campos literarios-intelectuales siguen más o menos iguales en cuanto a las estrategias empleadas para sobresalir en las luchas culturales y establecer la legitimidad y el reconocimiento. Solo han cambiado los órganos de difusión y ahora, con la tecnología digital, las comunicaciones son casi instantáneas. Pero sigue la necesidad de forjar alianzas, establecer redes de apoyo y ser reconocido y legitimado en un campo dado. Pero se lo puede hacer sin recurrir a la chismografía, a la malicia, o a los celos.

Referencias bibliográficas

- Alas, L. (1890). "Palique". *Madrid Cómic*, 10, (372), 5 abril.
- Bruno, P. (2005). *Paul Groussac: un estratega intelectual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (1892). "Pórtico". En S. Rueda *En tropel*.
- , (1917). *Ramillete de reflexiones (Obra inédita)*. Madrid: Librería de Los sucesores de Hernando.
- , (1925). "El último prólogo". En R. Darío *Impresiones y sensaciones* (pp. 173-196). Madrid: Biblioteca Rubén Darío.
- , (1950). *España contemporánea. En Obras completas, t III*. Madrid: Afrodio Aguado.
- Gómez Carrillo, E. (1890). "El último folleto de Clarín, I"; y "El último folleto de Clarín, II". En *El Imparcial*. Guatemala, 24 y 27 de febrero.
- Kronik, J. W. (2003). "Enrique Gómez Carrillo a la defensa de Clarín". *Revista de Literatura*, 65, pp. 239-256.
- López-Calvo, I. (2010). "Estrategias de poder en el campo cultural del Modernismo: la escabrosa relación entre Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo". En J. Browitt y W. Mackenbach (eds.). *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua: IHNCA.
- Martínez Cachero, J. M. (1958). "Salvador Rueda y el modernismo". En *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 34, 41-61. Recopilado en J. Martínez Cachero (2000). *El canto de las sirenas: (páginas de investigación y crítica)*.
- , (2001). "La actitud anti-modernista del crítico 'Clarín'". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-actitud-antimodernista-del-critico-clarin-1/>
- Rubio Jiménez, J. y Deaño Gamallo, A. (2014). "Vivir de la pluma: 24 cartas inéditas de Salvador Rueda y Rubén Darío a Leopoldo Alas, 'Clarín'". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vivir-de-la-pluma-24-cartas-ineditas-de-salvador-rueda-y-ruben-dario-a-leopoldo-alas-clarin/>
- Rueda, S. (1893a). *El ritmo. Crítica contemporánea*. Madrid: Tipografía M. G. Hernández, Biblioteca Rueda, IV.
- , (1893b). *En tropel*. Madrid: Tipografía M. G. Hernández.
- Tena, A. (1917). "Rubén Darío". En Darío, R. *Ramillete de reflexiones* (obra inédita) (pp. 199-218). Madrid: La viuda de Pueyo.
- Terán, J. J. (ed.) (2003). *Prólogos de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.

La poesía de Rubén Darío en el oído de sus contemporáneos

ANDRÉ FIORUSSI

Resumen

Uno de los componentes fundamentales en la valoración de la poesía de Rubén Darío es la musicalidad que se reconoce en sus versos. Sin embargo, lo que se oye hoy en sus poemas no ha de ser lo mismo que oyeron sus primeros lectores y es probable que un acercamiento a los juicios de los contemporáneos de Darío sobre la cuestión de la música poética favorezca la investigación de sus sentidos básicos, de sus funciones y efectos históricos. Esta ponencia pretende reunir y discutir juicios escritos por algunos de los primeros lectores de Rubén Darío —Manuel Rodríguez Mendoza, Eduardo de la Barra, Juan Valera, José Enrique Rodó, Justo Sierra y otros—, que registran su recepción de la cuestión. A lo largo del siglo XX, eufonía, armonía, gracia, belleza, elegancia son palabras que se repiten en la apreciación de muchos lectores. La cuestión de la “música” en Darío se ha tratado, según distintas perspectivas, como elemento de reforma métrica, como artificio poderoso de conmoción, como adorno innecesario y obstáculo a la comprensión, como impostación falsificadora de voces o sujeción colonial a modismos europeos, etc. Pero los juicios decimonónicos sobre la cuestión solían cumplir otros caminos: basados en comparaciones con otros versos de la tradición castellana e internacional, efectúan una audición activa, culta e intelectualizada, no limitada a la impresión producida en los sentidos por la belleza sonora, sino dedicada a construir continuamente nuevas lecturas de versos conservados en la memoria y en el archivo de la lengua. De esta manera, su comentario ofrece elementos para una caracterización de lo que habría sido el “oído modernista” y para el entendimiento de la participación

fundamental que tuvo la crítica en la consolidación histórica del modernismo dariano.

Palabras clave: primeros lectores del modernismo - musicalidad poética - Darío y sus contemporáneos.

Lo nunca oído

En su prefacio al libro *Peregrinaciones* de Darío, de 1901, Justo Sierra escribe que el poeta “ha entrevisto y nos ha hecho entrever, un color más en la poesía castellana, un ultravioleta que no conocíamos; [...] nos ha hecho sentir un sonido más no percibido antes de él” (Sierra, 1968: 139). Aun si fuera posible oír hoy un poema de Darío recitado por él mismo o por un contemporáneo suyo, no lo podríamos escuchar con el oído de la gente de su tiempo, como algo nunca oído. Cuando oímos o leemos hoy un poema de Darío, nos suena quizás en primer lugar a Darío, pues hemos aprendido a manejar categorías de análisis que evidentemente no existían antes de él, por ejemplo: el estilo de Darío, la música de Darío, categorías que podemos aplicar igualmente a poemas escritos por otros autores. ¿Cómo suena hoy la primera estrofa de “Era un aire suave”?

Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos. (Darío, 1901: 51)

Podemos oír la reverberación de los sonidos, las rimas internas y externas, los ecos, los paralelismos, todo concurriendo para sugerir una danza de movimientos reglados; o la disposición de los acentos, que revela un compás ternario latente, adecuado al baile de la fiesta galante. Es decir, en primer lugar, probablemente, suena a Darío. Y ¿qué efectos produce? Los más variados: desde el sueño por aburrimiento hasta el éxtasis. En su conjunto de disposiciones, esa estrofa concentra muchas de las características de lo que se identificaría como la música de la poesía modernista. Eufonía, gracia, belleza, elegancia, artificialidad son algunos de los atributos que se han repetido en su apreciación. Y las alusiones frecuentes a la música y a instrumentos musicales configuran un apoyo semántico a la interpretación de que el poeta imita a la música o quiere hacer música con sus palabras. Enrique Anderson Imbert (1952) escribió que Darío convirtió la versificación castellana en “orquesta sinfónica”; Octavio Paz (1965: 31), que su ritmo “hace del idioma una inmensa masa acuática”; Jorge Luis Borges (1994: 258), que es el gran poeta “que nos dio la [música]

de Francia", así como Garcilaso nos había dado la de Italia, etc.; Pedro Henríquez Ureña, Tomás Navarro Tomás, Arturo Marasso, Julio Saavedra Molina y otros trataron de explicar sus secretos rítmicos y armónicos, etc. Creo que todo esto puede aparecer en nuestra escucha de la primera estrofa de "Era un aire suave".

Sin embargo; no es probable que oigamos hoy en los mismos versos lo que dice haber oído José Enrique Rodó en 1899. Lo cito:

Nunca el compás del dodecasílabo, el metro venerable y pesado de las coplas de Juan de Mena, que los románticos rejuvenecieron en España, después de largo olvido, para conjuro de evocaciones legendarias, *había sonado a nuestro oído* de esta manera peculiar. El poeta le ha impreso un sello nuevo en su taller; lo ha hecho flexible, melodioso, lleno de gracia; y libertándole de la opresión de los tres acentos fijos e inmutables que lo sujetaban como hebillas de su traje de hierro, le ha dado un aire de voluptuosidad y de molicie por cuya virtud parecen trocarse en lazos las hebillas y el hierro en marfil. (Rodó, 1899: 19. Subrayados míos).

Rodó descubre las cualidades musicales de los versos de Darío en comparación con versos de la tradición castellana y no directamente en ellos mismos. Su comentario ofrece elementos para una comprensión de la primera legibilidad histórica del poema de Darío: valoriza una audición culta, que no se limita a la impresión sensorial, sino que coteja el poema que se pone ante los ojos o los oídos con otros poemas conservados en la memoria. Como un geógrafo que sobrepone mapas, Rodó empieza por establecer una escala, al elegir evaluar los versos por el canon del número de sílabas ("el compás del dodecasílabo"). Es decir, piensa primero en el metro, que nuestro oído ha prácticamente abolido, pues lo ha convertido en un esquema vacío. Luego, coteja dos documentos (el poema de Darío y las coplas de Juan de Mena) para verificar las diferencias de dibujo del metro. Por fin, como crítico literario comprometido con la producción contemporánea, concluye el párrafo con una breve narrativa teleológica que tiene los dodecasílabos como personajes: de las manos de Juan de Mena pasan a las de los románticos y llegan a las de Darío, que

finalmente los liberta de una opresión histórica. Y las palabras bailan para celebrar el hecho.

La lectura de Rodó abre una vía de acceso a la historicidad del poema, una vez que el crítico, compartiendo el repertorio del poeta a quien comenta, dice oír en el interior de los versos de Darío una otra música proveniente de una serie resonante de otros versos, los cuales, en ese sentido, *estarían realmente ahí* —y no creo que sigan ahí para muchos de nosotros—. Es evidente que esa latencia solo se manifiesta cuando el que lee los versos de Darío lleva en la memoria los versos de la tradición y esto, entre otras cosas, ha sostenido la leyenda de un modernismo elitista y aristocrático, destinado a una media docena de desocupados lectores. Dígase de paso que esa imputación, que a nosotros parecerá probablemente negativa, fue a veces ostentada como una gran ventaja. Cito, por ejemplo, lo que escribió sobre Darío el poeta brasileño Elisio de Carvalho en 1906:

En oposición a esa baja y frívola literatura que se adquiere en los mercados mundiales a 3,50 francos, él concibe una poesía muy pura, inaccesible a la inteligencia de las multitudes, hecha sólo para placer de raros y refinados espíritus, revistiéndose de misterio y de sueño e imperiosa en el culto que ella exige a sus fieles. (Carvalho, 1968: 157).

En cambio, Paul Groussac escribió contra Darío esta depreciación desafortunada de Mallarmé, leyendo su obra como "literatura degenerada": "El apocalíptico Mallarmé ha necesitado tornarse incomprensible, para dejar de ser abiertamente mediocre: su esoterismo verbal es el cierre secreto de un arca vacía" (Groussac, 1916: 154).

En síntesis, parece que la búsqueda de un lenguaje musical hería determinadas normas de legibilidad y que, para algunos lectores, lo "nunca oído" implicaba lo incomprensible. Desde España, Manuel Machado (2000: 244) llegaría a escribir esta memorable definición: "Por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende". Se observa asimismo que la percepción de una musicalidad no siempre depende de comparaciones cultas como la de Rodó: destituidos de sus relaciones con versos anteriores y ajenos, a partir de las cuales Rodó construyó su profundidad

histórica, los versos de "Era un aire suave" pierden seguramente alguna cosa, pero pueden conservar su dibujo melódico de superficie. En ese sentido, convendría investigar hasta qué punto el repertorio culto de una selecta cofradía de lectores es un requisito indispensable de esa práctica o si no sería el caso valorizar y estudiar la capacidad inscrita en los textos de Darío y los modernistas de instruir, aunque parcialmente, a su propia declamación, ensanchando las habilidades de escucha poética de un público más numeroso de lo que se podría suponer. Al escribir sobre la "Sonatina", por ejemplo, Rodó observa que la música poética se va cristalizando a lo largo del poema hasta el punto en que parece no depender de él:

Se cultiva –casi exclusivamente– en ella, la virtud musical de la palabra y del ritmo poético. Alados versos que desfilan como una mandolinata radiante de amor y juventud. Acaso la imagen, en ellos evocada, de la triste y soñadora princesa, se ha desvanecido en vosotros, cuando todavía os mece el eco interior con la repercusión puramente musical de las palabras, como el *aire* de un canto cuya letra habéis dejado de saber... (Rodó, 1899: 31).

Si el recuerdo del poema se asemeja al *aire* (la melodía) de un canto cuya letra se nos olvidó, puede decirse también que fue capaz de producir una música interior que va a repercutir en la memoria del lector. Más que reforma métrica y técnica, la poesía modernista ofrece, por medio de la musicalidad, un nuevo conjunto modelar para el repertorio de la poesía en español. En otros poemas modernistas, por ejemplo el "Nocturno", de Silva, el ritmo funciona también como "voz interior", como resonancia, dentro del verso, de sus partes sobre sí mismas o de otros versos, otros poemas, otros poetas. Abstraído del poema como cuadrícula estructurante, el ritmo que resulta de las lecturas del poema de Silva ha llevado a asociaciones diversas (con el "Cuervo" de Poe, con una fábula de Iriarte, con las cláusulas rítmicas de González Prada, etc.). Uno de los efectos producidos por el poema es precisamente el de hacer eco a otros poemas y otros ritmos en la memoria auditiva del lector. Esas asociaciones, además de tener un papel importante en las diferentes interpretaciones posibles, trabajan incesantemente por la verosimilitud de la propia

elocución poética, pues ayudan a compensar el aspecto "nuevo" del corte de los versos con la resonancia de cosas ya conocidas, ya identificadas como poéticas y previamente amalgamadas con la representación de determinadas pasiones y movimientos patéticos de la voz.

El papel de los lectores

Lo que quiero subrayar es que la novedad del modernismo no radicaba solo en la introducción de técnicas y formas o en el rescate y la adaptación de cosas viejas, sino además en la revolución de los hábitos de lectura y de los criterios de apreciación de la poesía, revolución que el romanticismo había consignado a lo largo del siglo XIX en otras partes pero que no se había consumado completamente en los medios cultos de lengua española, en que imperaban criterios académicos de evaluación típicos del siglo XVIII, como la clareza, la corrección y la adecuación. Ya en 1906, Elisio de Carvalho sintetiza en estos términos el impacto de la poesía de Darío:

Darío es, pues, un innovador. Su técnica, sus procesos métricos, sus innovaciones poéticas, sus versos libres de toda convención, emancipados de las reglas fijas de la antigua métrica, sin las cesuras pedantes e inútiles, los acentos tónicos, los hemistiquios obligados, sus ritmos extraños, sus palabras fluidas, aéreas, musicales, sus imágenes audaces e imprevistas, provocaron en América y principalmente en España, discusiones sin cuento, juicios hostiles y defensores extremados. (Carvalho, 1968: 153)

De hecho, desde la primera polémica en torno a *Azul...* —la que entablaron Manuel Rodríguez Mendoza y Eduardo de la Barra en periódicos de Valparaíso—, la recepción de su obra parece haber sido la ocasión para una enorme descarga de energía intelectual y erudición acumuladas en el continente a lo largo del siglo XIX y dio paso a la discusión y a la creación de nuevos acercamientos al arte.

Amigo y enemigo de Darío y la nueva poesía, Eduardo de la Barra tuvo un papel fundamental en el proceso. No sé si están de acuerdo pero me parece que su prólogo a *Azul...* suele ser poco

aprovechado en los estudios darianos —mucho menos, por ejemplo, que las “Cartas Americanas” de Juan Valera—. Y este es solo el primero de una enorme serie de textos críticos que el autor chileno escribió sobre Darío o sobre problemas que emergieron de la recepción a Darío. En el momento del prólogo a *Azul...*, si no me equivoco, las *Prosas profanas* no existían ni siquiera en plan y Eduardo de la Barra identifica la armonía sonora como rasgo fundamental de estilo:

Rubén Darío tiene el don de la armonía bajo todas sus formas. Ya es la armonía imitativa, que nace como sabéis, de la acertada combinación de las palabras, cual aquella “agua glauca y oscura que chapoteaba musicalmente bajo el viejo muelle”, y, “el raso y el moaré que con su roce ríen” [...].

Fuera de la armonía imitativa hai aquí en grado supremo, aquella otra, que convierte la lengua en una flauta suave y sonora; y hai la gran armonía, la más artística de todas, la que consiste en el perfecto acuerdo entre la idea y su expresión, de manera que parezcan ambas nacidas a la par y la una para la otra.

Agregad a estas tres faces de la armonía, las melodías del lenguaje sometido a la lei del metro y el ritmo, y sabréis en qué nuestro poeta es maestro como pocos. El don de la armonía es uno de los secretos que tiene para encantarnos (Barra, 1888: 27-28).

En Barra, sin embargo, lo “nunca oído” era antes un riesgo que un valor. Temía, como sabemos, que el joven poeta se dejara arrastrar por el canto de la sirena francesa. Desde ahí en adelante Barra escribió innumerables trabajos destinados a combatir el decadentismo y probar que las cualidades de Darío eran perfectamente explicables según la tradición castiza. Por ejemplo, la polémica del endecasílabo dactílico. Uno de los más vigorosos ataques a Darío fue escrito por Leopoldo Alas “Clarín” y fue objeto de una larga respuesta de Eduardo de la Barra, el estudio *El endecasílabo dactílico —crítica de una crítica del crítico Clarín* (1895). Clarín había censurado el metro adoptado por Darío en el poema “Pórtico” (1894), por imperfecto e inadecuado al idioma. En el verso “y en los boscajes de frescos laureles”, por ejemplo, según Clarín,

la posición de los acentos no tiene antecedentes en la tradición castellana y le parece, por lo tanto, imposible. Lo nunca oído, lo imposible y lo prohibido son sinónimos en este caso. Con base en el elenco de metros que conserva en su memoria, Clarín sugiere que el verso solo se podría pronunciar así: “y en los boscajes dé frescos laureles”. La respuesta de Eduardo de la Barra, aun cuando es más invectiva que didáctica, registra datos preciosos con respecto a la interpretación académica de la poesía modernista. Con el pretexto de defender a Darío y rebajar al crítico Clarín, Barra encuentra numerosos endecasílabos dactílicos en el canon castizo y empeña toda su erudición en un intento quijotesco de legitimar los versos de Darío argumentando que se acomodan perfectamente a la tradición: “Con el apoyo de autoridades irrecusables, nos concretaremos a hacer ver que este verso es un verso castellano y que siempre lo ha sido” (Barra, 1895: 12). Barra alcanza a menospreciar, así, ambos polos de la polémica: los críticos conservadores (porque ignoran la tradición que dicen defender) y los poetas innovadores (porque se creen innovadores mientras no serían más que talentosos reproductores). Tras cincuenta largas páginas de demostración de la absoluta validez castiza del verso empleado por Darío, Barra se anima finalmente a lanzar algún juicio crítico, y escribe:

Tiene el Pórtico, sin duda, algunas coplas hermosas y de ritmo irreprochable [...], pero a veces le hacen falta la regla y el compás de arte. No todas sus estrofas son primorosas; y lo peor es que no siempre tienen la gracia de la señora de la Vallière para ocultar que claudican [...]. En cuanto al conjunto de la composición del tan nombrado Pórtico, hecho famoso por una geniada de Clarín, siento tener que confesar ingenuamente que no lo entiendo, probablemente por indeficiencia mía. [...] Pero aquí me detengo, que no es mi objeto por ahora tratar del decadentismo de Darío, ni de su influencia mórbida y contagiosa en la nueva y novelera jeneración americana... (Barra, 1895: 51).

No en vano Barra fue uno de los primeros académicos correspondientes de la Real Academia Española en América, desempeñando gallardamente su papel de guardián del tesoro de la lengua

en las excolonias. El estudio sobre *El endecasílabo dactílico* puede leerse, en fin, como un compendio de la incomprensión de los letrados conservadores y, quizás por antipático, ha sido ocultado en los estudios sobre el modernismo —cosa que conviene repensar, pues se trata de todos modos de una lectura histórica detallada y cualificada—.

Otro caso emblemático es el de la lectura pública del elogio a Fray Mamerto Esquiú, en Córdoba, 1896, en homenaje a Lugones y la nueva poesía. La polémica fue relatada por Arturo Capdevila (1946) y estudiada por Alfonso García Morales (1996), entre otros. Entre los que asistieron a la velada, hubo algunos que identificaron en el poema de Darío el signo terrible de la decadencia, la corrupción del idioma y de las costumbres. El día siguiente, tras haber oído el afamado verso según el cual el clérigo Esquiú era "un blanco horror de Belcebú", un académico cordobés, Antonio Rodríguez del Busto, renunció a su puesto en la sociedad ateneísta bajo la siguiente alegación:

Quiero salir del manicomio donde se llama blanco al horror; donde, según Quevedo, se llama al arroje crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosa*; donde, por último, cada letra tiene un color, según René Ghil. (Apud Capdevila, 1946: 122).

La reacción es ejemplo de uno de los modos predominantes de apreciación poética en fines del siglo XIX en español: un modo que podemos llamar arbitral, prerromántico, apoyado en criterios objetivos de juicio y clasificación de los usos de la lengua y de la tradición, y además en la autoridad conferida por academias, liceos y ateneos. Polémicas como esas ayudan a comprender por qué los poetas modernistas apelaban a un nuevo tipo de lector. Julio Herrera y Reissig (1978: 349-50), en "Psicología literaria", escribe, por ejemplo: "El gran arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión, el que necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre". Al parecer, el académico de Córdoba era un hombre que no era un clavicordio. En cambio, según los relatos, la mayoría de los oyentes aprobó con entusias-

mo el poema de Darío. Capdevila (1946: 119) escribe que los versos sonaron como "griego en castellano", pues "música como otra no se había oído [...] por nuestra región Austral". Aparte la sugestión quizás involuntaria de que nadie comprendió lo que oyó (pues si sonaba griego en castellano...), el juicio revisita el tópico de lo nunca oído. Ya por entonces parecía posible anteponer los goces de la armonía a la clareza de los conceptos. El mismo año, el joven Lugones había "hecho su estreno" en el Ateneo de Buenos Aires con la lectura de un largo poema titulado "Profesión de fe". Dos días después, el recital fue relatado en *La Nación*, en un texto precioso que no lleva firma. Cito un fragmento porque es un poco largo:

Su "Profesión de fe", es una sucesión no interrumpida de metáforas coloridas, sonoras, retumbantes, que van desfilando como las cuentas de un collar sin que sea del todo fácil distinguir el hilo que las une. ¡Pero el verso suena tan bien! ¡Su música acaricia tanto al oído! La melodía, que impresiona un momento con algunos compases altamente majestuosos, como las sinfonías wagnerianas tiene de pronto arrebatos que recuerdan una marcha triunfal y arranques de cólera y lánguidos suspiros de amores terrenales y divinos: se diría que vibraran en el aire una buena parte de las pasiones humanas. Pero eso es la música. La letra ¿qué decía? [...] Nosotros queremos decir [...] que hemos admirado la belleza de la forma de la poesía del Sr. Lugones; pero que en cuanto a entender su concepto nos declaramos chinos. (*La Nación*, 1896: 3).

Se destaca en esa nota la desmesurada descripción de las cualidades "musicales" del poema, en un elogio tan bien provisto de clichés a la moda del tiempo que hace sospechar una práctica ya consolidada de apreciación de la poesía contemporánea —un código instituido—. Justo Sierra escribe que los versos de Darío tienen "una gran música extraña, que sorprende primero, que parece un reto a todas las reglas de la métrica y la prosodia, pero que leída atentamente, se filtra en el alma gota a gota de miel y la anestesia y subyuga" (Sierra, 1968: 137); y para Elisio de Carvalho, que con estas palabras parece querer mostrar que es un clavicordio, "La cadencia doliente de sus estrofas, de su ritmo dulce, como

campanario de oro en mañanas inesperadas, no sólo nos encanta el oído, sino que *penetrando* nuestro organismo como un anestésico, nos arrebatada del mundo, arrastrando al alma apasionada a cantar" (Carvalho, 1968: 152).

Conclusión

En América Latina, desde la década de 1880, los modernistas representaron su práctica como lucha en el ámbito literario, como letras por armas; pretendieron revivir los triunfos históricos de los románticos y modernos; el círculo de Jena; los *Lake Poets* y Lord Byron; la "batalla de Hernani"; los tísicos ángeles negros y azules de la poesía maldita, siempre que bien dicha; y la resistencia tácita de los *raros*, que Darío identificó como los protagonistas de un "arte en silencio", entregados a la "misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista" (Darío, 1905: 7-8). En Darío la música es metáfora maestra de toda actividad artística, no solo de la poesía, y, aun cuando haya aprovechado en sus versos las otras artes, pretende haberlo hecho "bajo el divino imperio de la música" (Darío, 1968: 697), por lo que recibió este elogio de Justo Sierra:

Es suyo el instrumento poético, enteramente suyo. Quiero decir que Rubén lo domina al grado que parece su creador, que parece el inventor de su modo de hacer versos; y ese instrumento es un orquestrión: clarín, flauta, címbalo, arpa, violín y lira, todo lo pulsa por igual. No sé si alguno haya dudado jamás de que este poeta fuese capaz de cincelar su estrofa en mármol clásico como Leconte de Lisle y Núñez de Arce, ó en bronce como Hugo y Díaz Mirón, ó en arcilla de Tanagra como Campoamor y Banville; muestras de su destreza de escultor ha dado no para olvidarlas; pero es músico y es músico wagneriano. (Sierra, 1968: 139).

Como efecto, sin embargo, la música no pertenece entera al poema: hay en él elementos capaces de dispararla, pero ella solo se realiza en la lectura, la cual siempre cambia según las contingencias. Quisiera proponer que no dejemos de estudiar la música de la poesía de Darío en el oído de sus contemporáneos: la sugestión

sonora pasa por el filtro intelectual así como los sentidos de las palabras, que solo se definen cuando encuentran su puesto en la mente del lector.

Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, E. (1952). *Rubén Darío, poeta*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barra, E. de la (1888). “Prólogo”. En Darío, R. *Azul...* Valparaíso: Imp. y Lit. Excelsior.
- , (1895). *El endecasílabo dactílico*. Rosario de Santa Fe: J. Ferrazini y Compañía.
- Borges, J. L. (1994). Prólogo a *El otro, el mismo* [1964]. En *Obras completas, t II*. Buenos Aires: Emecé.
- Capdevila, A. (1946). *Rubén Darío, un bardo rey*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Carvalho, E. (1968). “Rubén Darío”. En Mejía Sánchez, E. (ed.) *Estudios sobre Rubén Darío*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (1901). *Prosas profanas y otros poemas*. París: V^{da} de Ch. Bouret.
- , (1905). *Los raros*. Barcelona: Maucchi.
- , (1907). *El canto errante*. Madrid: M. Pérez Villavicencio.
- , (1968). *Poesías completas* (ed. de Méndez Plancarte, A. y Oliver Belmás, A.). Madrid: Aguilar.
- García Morales, A. (1996). “Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (25), 143-170.
- Groussac, P. (1916). “Los Raros”; “Prosas profanas”. En *Nosotros*, 21 (82), año 10, 151-160.
- Herrera y Reissig, J. (1978). *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- La Nación* (1896). “En el Ateneo – presentación de un poeta”. *La Nación*, Buenos Aires, 7 de marzo, p. 3.
- Machado, M. (2000). *Impresiones: El Modernismo* (ed. R. Alarcón Sierra). Valencia: Pre-Textos.
- Paz, O. (1965) “El caracol y la sirena”. En *Cuadrivo*. México, D. F.: Joaquín Mortíz.
- Rodó, J. E. (1899) *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Dornaleche y Reyes.
- Sierra, J. (1968). Prólogo a *Peregrinaciones de Rubén Darío*. En Mejía Sánchez, E. (ed.) *Estudios sobre Rubén Darío*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

De discípulo rubendariano a la encarnación modernista: Count François G. de Cisneros y la pose aristocrática

SHAWN MCDANIEL

Resumen

Rescatando a un discípulo rubendariano hoy en día olvidado, esta presentación analiza las dimensiones somáticas, estéticas e ideológicas de su pose como un proyecto latino-modernista diaspórico. Cuando el dandi cubano Francisco García Cisneros (1877-19??) emigró a Nueva York, en 1895, se convirtió en Count François G. de Cisneros, una reconfiguración identitaria que le dio acceso al “mundo de lujo y frivolidad,” como él mismo afirmaba. Partiendo de una carta que le escribió a Darío en 1895, junto con crónicas escritas desde Estados Unidos y fotos, se recalca que la agencia de la pose de Cisneros radicaba en la construcción de un imaginario, tanto individual como colectivo, en el que convergen el aparecer y el ser. O sea, mi lectura señala cómo el aristocratismo y el esnobismo operan como mecanismos –inventados y elaborados desde Nueva York– de los que Cisneros se sirve para distanciarse de Darío y otros modernistas que pretenden hacer el papel de sujetos estéticos de elegancia, pero cuya credibilidad, debido a sus genuflexiones a las demandas socioeconómicas de la modernidad, no resulta convincente. Ventilando las políticas de autenticidad y *passing*, este gesto revela que Cisneros conceptualiza lo latino no con fingidas “manos de marqués”, como Darío, sino con las manos enguantadas de un verdadero aristócrata. Mediante las ideas de Heidegger y Molloy, se pone de manifiesto que Cisneros propone una temporalidad alternativa de la latinidad desde Nueva York que localiza su superioridad en la moda, la blancura y la heráldica europea.

Palabras clave: modernismo cubano - pose - aristocratismo.

En marzo de 1895, en Buenos Aires, Darío recibió una carta de La Habana, de un autoproclamado "antiguo amigo, admirador y discípulo". Al comienzo de esa carta, un joven modernista cubano, Francisco García Cisneros escribe, "Maestro: [...] ¿Se acuerda V. de mí? Creo que no..." Acto seguido, recuerda al bardo nicaragüense que él fue uno de los miembros del íntimo grupo de modernistas —junto con Julián del Casal, Enrique Hernández Miyares y otros— que albergó a Darío en su breve y algo espontánea visita a La Habana en julio de 1892. Lo que comienza como veneración al "más espiritual y más esquisito [sic] de los poetas hispano-latinos," cambia retóricamente para, como voy a sugerir en esta charla, abrir espacios y poses diaspóricos para que otros modernistas no canónicos cobren mayor protagonismo en el movimiento.

La carta de García Cisneros, que está en el Archivo Rubén Darío de la Biblioteca Complutense de Madrid, es un documento de crucial importancia para entender el modernismo cubano en los años posteriores a la muerte de Casal, en 1893. Según el joven modernista, "la escuela que Casal implantó aquí, [...] hoy tiene pocos prosélitos. Pero qué se va a pedir en una factoría de burgueses. Hoy es muy reducido el grupo de los que aman el Arte por el Arte." Escrita apenas unas semanas después del inicio de la Guerra de la independencia de Cuba, en 1895, y solo dos meses antes del martirio de Martí, la carta de García Cisneros subraya el carácter escindido del modernismo cubano debido tanto a las realidades del exilio político como a las muertes prematuras de Casal, Juana Borrero (1896) y Carlos Pío Uhrbach (1897), este último, al igual que Martí, muerto en el campo de batalla apoyando la causa independentista.

No obstante, no se ha perdido todo, pues Cisneros —y pronto se explicará por qué he omitido el "García"—insiste en su propia importancia como difusor del modernismo. En primer lugar, observa que la *Revista de América* había dejado de existir hacía seis meses. Pero, como suplente, aparece otra revista, fundada y redactada por Cisneros mismo: "Desde hace seis meses tengo una revista sustentadora en Cuba, del brillantísimo modernismo..." Afirmar el hecho de que ya no circula la *Revista de América* es una cosa, muy otra es insinuar la obsolescencia de Darío mismo como cabeza del modernismo. Señala que Darío "escribe poco" y que,

además, van circulando rumores de su muerte. En cambio, el cubano se cartea "con casi todos los escritores de la 'Joven América.'" Estas aseveraciones van más allá de las de un mero cómplice en una misión modernista. Más bien, Cisneros parece estar listo para empuñar las riendas.

En este sentido, el joven cubano suena más maduro de lo que es. Y esta no es la única instancia de tal postura. Cisneros a menudo hace eco de las opiniones articuladas por Darío con respecto a las edades de la juventud modernista, como si él no formara parte de ella. De acuerdo con el *Diccionario de la literatura cubana*, publicado por los investigadores literarios del Instituto de Literatura y Lingüística en La Habana, Cisneros nació en 1877 (367). Por consiguiente, tenía catorce años de edad cuando Darío desembarcó en el puerto de La Habana en 1892. O sea, era dos años menor que Arturo Ambrogi, el benjamín modernista salvadoreño que para Darío era "el enfant terrible [que] tiene 16 años" (Max Henríquez Ureña: 409). Justo después, Cisneros repitió una frase muy parecida en su propio artículo dedicado a Ambrogi ("Arturo Ambrogi": 3). Pongamos otro caso: Darío describe al grupo de jóvenes salvadoreños que participaba en la revista *La Pluma* como "casi niños" (Max Henríquez Ureña: 409).

También, al referirse, en su carta, a los hermanos Uhrbach, Cisneros una vez más se apropia de las palabras de Darío para opinar que son "niños casi". Lo interesante es que los hermanos Uhrbach eran cuatro y cinco años *mayores* que Cisneros, pero él habla de ellos como si fueran menores. Esta fingida madurez es un gesto escurridizo, pues ni precisar la edad de Cisneros es fácil. La mayoría de las fuentes y documentación informan que nació en 1877. Pero las listas de pasajeros indican que a veces daba 1876 como su fecha de nacimiento y otras veces 1878. Sin embargo, su cartilla militar en los Estados Unidos, de 1918, consigna que nació en 1873: podemos suponer que con el objetivo de hacerse el viejo para no tener que ir a luchar en la Primera Guerra Mundial.

La incertidumbre en torno a la edad de Cisneros también se registra en un perfil que Nicanor Bolet, redactor venezolano de *Las Tres Américas* —una revista modernista de Nueva York—, publicó en esta en setiembre de 1895. Dice que la *Revista* se complace en contar con la participación del joven cubano, quien, según Bolet, tiene 21 años de edad (859). Es probable que solo tuviera

18 años. En la Gran Manzana, Cisneros no se convirtió inmediatamente en un éxito de las letras, como queda atestiguado en una carta que le dirigió a Federico Uhrbach en marzo de 1896. En ella, Cisneros habla de sus planes de ir a Caracas y, si las cosas no le van bien allí, entonces piensa continuar a Lima, donde "una plaza de portero la puedo conseguir bien pronto" (229).

Pero no habría que atender esa puerta porque, en primer lugar, a partir de 1897 sus escritos llegaron a un público lector más amplio, en foros como la *Revista Nacional de Literatura*, en el Uruguay; la *Revista de Cayo Hueso y Cuba y América*, entre muchos otros. Por tanto, para 1900 su reputación como un lúcido cronista y crítico literario se había consolidado en todo el continente. Pero, sin lugar a dudas, el evento más clave en su vida sucedió en 1900, cuando, en Nueva York, conoció a la cantante de ópera Eleonor Broadfoot, una figura emergente, con quien se casó en La Habana el mismo año. Nacida en Brooklyn, Nueva York, de padres de ascendencia escocesa e irlandesa, Broadfoot fue la primera cantante sin formación europea contratada por la Metropolitan Opera Company. Después de solo un año en los Estados Unidos, Broadfoot y Cisneros se fueron a Italia. A lo largo de la década siguiente, Broadfoot interpretó más de cuarenta papeles en producciones de *Die Walküre*, *Salome* y *Elektra* —para citar unos cuantos ejemplos— por toda Europa, los Estados Unidos, América del Sur y hasta Australia y Nueva Zelanda. Fue la cantante norteamericana más exitosa de aquella época. Es claro que la alianza resultó beneficiosa para ambos, pues el matrimonio de un crítico musical y una cantante de ópera les concedía a ambos credibilidad y publicidad.

Estar así en el candelero entra en marcado contraste con la queja que Darío articuló en las páginas de la revista habanera *El Figaro*, en 1910. Según Darío, "En la tumba de Casal había este año menos visitantes que en los anteriores," y agregó que, al preguntar por la ubicación de su tumba, "Nadie lo sabía" ("Films habaneros": 45). Pero es seguro que los lectores de *El Figaro* sabían al dedillo dónde se hallaba Cisneros. La pareja y sus suntuosos viajes a lugares exóticos por todo el mundo fueron meticulosamente documentados, tanto textual como visualmente. Al mismo tiempo que Darío buscaba en vano los restos de Casal, Cisneros estaba plenamente expuesto como "el culto viajero" ("En honor": 203).

Si bien es cierto que los integrantes de la pareja eran vistos como figuras pop en su época —ella, en el apogeo de su fama; él, realizando el sueño modernista en tierras lejanas—, también existía en torno a ambos cierto estigma que había que erradicar, a saber, las connotaciones de sus nacionalidades en los entornos de la élite global —la estadounidense y la cubana—. Me refiero, con respecto a Cisneros, al intento de superar el estigma del sujeto tropical neocolonizado y, en el caso de Broadfoot, el de la supuesta vulgaridad estadounidense. Por lo tanto, en un momento impreciso, alrededor de 1906, durante el frenesí de viajes transatlánticos y por toda Europa, el cubano Francisco García Cisneros súbitamente se transformó en el aristocrático Count François G. (pronunciada la “g” en inglés) de Cisneros, el nombre que usaría el resto de su vida. Contó con buena publicidad de amigos íntimos para hacer convincente su aristocratismo recién adquirido. Por ejemplo, un cronista cubano —el Conde Kostia, cuyo propio seudónimo procede del personaje creado por el novelista francés Victor Charles Cherbuliez— afirmó “He oído asegurar que desciende del gran Cardenal [Francisco Jiménez de Cisneros]” (6). Otro cronista cubano y contemporáneo suyo en Nueva York, Eulogio Horta —quien por cierto escribió dos crónicas sobre Broadfoot y su matrimonio con Cisneros— recalcó que “François” Cisneros era bien nacido y por tanto el aristocratismo de su comportamiento se realizaba “sin esfuerzo” (158).

Eleanor Broadfoot también sacó provecho de la reconfiguración identitaria de Cisneros, pues ella se convirtió en la Countess Eleonora de Cisneros, un título que imprimió en sus tarjetas de visita para los jefes de las compañías de ópera reacios a contratar a una cantante formada en Estados Unidos. Nótese, además, que agregó una “a” al final de su nombre para que este resonara a continentalismo. Es más, la pareja hablaba español, inglés, francés e italiano con soltura. Y esto se manifiesta en las múltiples máscaras que llevaron en distintos momentos. Según los numerosos manifiestos de buques consultados, los nombres de Cisneros variaban: Francisco, François, Frances, Francis, de Cisneros. Y lo mismo puede afirmarse de Broadfoot: Eleanor, Eleanore, Eleanora, di Cisneros. El ensamblaje identitario se reflejaba, asimismo, en la variedad de los conceptos de raza y nacionalidad que manejaba la pareja: él oscilaba entre blanco, cubano y español, en tanto que

ella oscilaba entre blanca, cubana, española y, la opción menos frecuente, estadounidense.

Por un lado, esta maleabilidad quizá epitomiza el lema rondoniano en *Motivos de Proteo*, "renovarse es vivir." Sin embargo, el ensayista uruguayo se refería a una trayectoria emergente de "personalidades sucesivas," no del todo sintetizadas y simultáneas (63). Es más, la fluidez e indeterminación identitarias significaban que los condes de Cisneros eran casi siempre extranjeros y, al mismo tiempo, *pertenecían*. Su saber y parecer aristocráticos —aunque cultivados— eran convincentes, sobre todo para la prensa estadounidense. Por ejemplo, en 1906 el *Washington Post* relata un par de episodios de virulento desacuerdo en torno a la moda que tuvo lugar entre el conde, la condesa y un mesero. Años más tarde, en sus páginas de sociedad, el *Oakland Tribune* citó a una dama de las artes que había comentado que "Por fin he tocado la espalda de una verdadera condesa".

Como bien nota Sylvia Molloy, Darío vincula la pose y la autenticidad en su semblanza sobre el conde de Lautréamont en *Los raros* (1896). Pero, como señala Mariano Siskind, por más aristocrático que se considerara, Darío no podía eludir el calificativo ubicuo de "rastacuero" (222). Cisneros no tenía ese problema, pues para él no había que escribir con las fingidas "manos de marqués" como Darío, sino con las manos enguantadas de un "auténtico" conde. El hacerse pasar por un noble resulta un gesto que difería de otros modernistas, que se servían de seudónimos aristocráticos, como por ejemplo Casal y el conde de Camors, porque Cisneros procuraba justificarse trazando una genealogía heráldica de su familia. Durante su primera fase como redactor de *La Habana Elegante* y *Gris y azul* en los años 1890, Cisneros firmó sus textos con el seudónimo Lohengrin, el caballero del cisne. Es ya consabido que el cisne fue el símbolo predilecto del modernismo. Es revelador, entonces, que, en el retrato que le pintó el artista neoyorquino Arthur R. Freedlander, se destaca el escudo de armas de los Cisneros, que incluye dos cisnes. Es decir, parece que Cisneros estaba convencido de que había nacido para ser un modernista.

En tanto que el seudónimo literario "Lohengrin" lo distancia de su propia identidad originaria, en Count François G. de Cisneros convergen creativamente realidad y deseo. Se trata, pues,

de un seudoseudónimo –un símbolo trasculturado de la modernidad compuesto de aspectos verídicos, traducciones, fantasías y reformulaciones–. Por su parte, Pedro Henríquez Ureña, íntimo amigo de Cisneros, indica que su título de nobleza quizá no era del todo falsificado o arbitrario. En una carta que le escribió al intelectual mexicano Alfonso Reyes, el escritor dominicano puntualiza que Cisneros “había exhumado un título de Conde que había existido en su antigua familia” (*Memorias*: 79).

No resulta difícil vislumbrar que la destreza de moldearse facilitada por la modernidad tiene sus límites. El aristocratismo hiperbólico y pesimista de Cisneros cansaba a Henríquez Ureña. Este dice que había recibido una carta de “François G. de Cisneros, Conde” –cabe reparar en cómo el dominicano aleja el título hasta el final, como algo nuevamente adquirido o, quizá, risible– (“Requisitoria”: 101). Y no olvidemos que Darío también se mofa de los falsos condes de París en su crónica “Los hispanoamericanos” (1900). Según Darío, si bien hay “altas familias hispanoamericanas que figuran entre la más elevada aristocracia francesa,” también existen timadores que se hacen pasar por condes:

Por tener de amigo íntimo un conde –“¡oh, mi querido conde!”–, o un marqués, –“¡oh, mi querido marqués!”–, suelen caer en las trampas más absurdas. ¡Hay un noble de estos, que circula entre la colonia de Hispanoamérica, y que no hace mucho tiempo estuvo preso por ofensas a la moral!... Su nombre con todas las letras apareció en los diarios. Se le hicieron algunas reconvencciones y preguntas en los círculos que frecuenta, se dio tales o cuales explicaciones, y continúa tan campante y fresco. Otro noble, de apellido algo italiano, acostumbra atraer a su elegantísimo departamento a caballeros criollos que juzga exprimibles, y acontece que les deja casi siempre sin jugo. (305-306).

En esta descripción que ofrece Darío hay varias resonancias del aristocratismo de Cisneros, especialmente en torno a la identidad cuya nacionalidad resulta difícil de discernir. En el caso de Cisneros, la estrategia de la indiscernibilidad tuvo, claro está, éxito. Entre su estética literaria y la somática no hubo separación. En sus crónicas, que son intensamente adjetivales, impresionistas y sinestéticas, se perfilan la frivolidad y el esnobismo hasta la

náusea. Su mirada—siempre lanzada por el *monocle*— informa despectivamente sobre los detalles minuciosos y las incorrecciones de los gustos, comportamientos y costumbres de la aristocracia moderna. Simultáneamente, y a pesar de no ser recordado hoy, fue un cronista-crítico de renombre sobre literatura, arte, música y moda. Y, como sugiere Susana Rotker, ¿qué espacio más propicio hay que la crónica para fusionar varios elementos identitarios y profesionales? En su repertorio se reúnen tres facetas del modernismo: el decadentismo, heredado de Casal; la pose y prosa aristocrática, de Darío; y la movilidad cosmopolita, de Gómez Carrillo.

Pero todo lo que sube tiene que bajar. La Primera Guerra Mundial marcó un punto de inflexión para la pareja y sus privilegios patricios. La guerra fue desastrosa para el circuito operático internacional y en 1919 Eleonora se declaró en bancarrota en Manhattan, donde comenzó a dar clases de canto hasta que se murió sin dinero y sin fanfarria, en 1934. Puesto que fue ella la que sustentaba a la familia, François no tuvo más remedio que desempeñar un cargo diplomático del gobierno cubano, primero como agregado en París, durante los años 20 y 30, y luego como cónsul de segunda clase en Lisboa, donde escribió, en 1944 —todavía en un estilo sumamente modernista—, lo que es hasta la fecha su último texto hallado. Se trata, entonces, de una estética rubendariana que se practicó hasta la Segunda Guerra Mundial (1894-1944).

Para el nicaragüense, la pose es peligrosa “porque se llega a ser” lo que se simula (*Los raros*: 176). En este análisis de Cisneros, se deja ver una trayectoria que comienza en la juventud con la imitación de Darío, para luego superarlo como el epítome del modernismo, una pose que intentó mantener, con mayor o menor éxito, incluso cuando tuvo que bajar de la torre de marfil. Es significativa, entonces, la nostalgia que emana de una crónica suya escrita en 1932. En ella, Cisneros narra su primer viaje a París, donde pasó una noche inolvidable con los maestros del modernismo, Darío, Gómez Carrillo y Nervo: “Del boulevard Montparnasse —antes que los metecos lo hubieran cambiado en feria de fieras— al Barrio Latino, como dos navíos hicimos escala en los puertos de demencia y Rubén comenzó los primeros versos de un soneto que jamás terminó, donde yo era el caballero del cisne

de mi escudo, que me guiaba a través del mundo, el Lohengrin de mis primeras crónicas" ("Cuando los espectros": 44). Aquí se vislumbra que hasta décadas después de que el modernismo había pasado de moda, Cisneros seguía insistiendo en su propia centralidad en ello, pues en la cita se hace patente que se había convertido en la musa de la poesía rubendariana. Nótese que ninguno de los tres modernistas podía corroborar o corregir el episodio que se puntualiza, pues los tres estaban muertos, y vale preguntarnos por qué Cisneros esperó tantos años para publicar una prueba de su rito de paso modernista. Si Darío no pudo terminar el soneto dedicado al cubano era porque el sujeto poético resultaba evasivo. Hasta la fecha, hasta dónde sé nadie ha podido precisar la fecha y el lugar de la muerte de Cisneros, una figura paradójicamente célebre y recóndita del periodismo literario.

Referencias bibliográficas

- Bolet Peraza, N. (1895). "Francisco García Cisneros." *Las Tres Américas*, 3 (33), 859.
- Darío, R. (1905). *Los raros*. Barcelona: Editorial Maucci.
- , (2012 [1910]). "Films habaneros. El poeta Julián del Casal." En F. Morán. (ed.) *Julián del Casal (In Memoriam)* (pp. 44-45). Doral, Fl: Stockcero.
- , (2013 [1900]). "Los hispanoamericanos." En G. Montaldo. (ed.) *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo* (pp. 300-309). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- "En honor de un compañero: François G. de Cisneros" (1911). En *El Figaro*, 27 (13), 203.
- "Francisco García Cisneros" (1980). En *Diccionario de la literatura cubana* (p. 367). La Habana: Letras Cubanas.
- García Cisneros, F. (1894). "Arturo Ambrogi." En *El Hogar*, 11 (26), p. 3.
- , (2005 [1896]). "Carta a Federico Uhrbach." En F. Morán. (ed.) *La pasión del obstáculo: poemas y cartas de Juana Borrero* (pp. 229-230). Buenos Aires: Stockcero.
- , (2014 [1895]). "Carta a Rubén Darío." Archivo Rubén Darío. Colección Digital Complutense, Universidad Complutense de Madrid.
- , (1932). "¿Cuando los espectros me sonríen!". En *Social*, 17 (7), pp. 44, 73.
- Henríquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (1989). *Memorias. Diario*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- , (1986). "Requisitoria contra la frivolidad y la pereza. Representación de "La Gioconda" de D'Annunzio. Varia. De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes, México, febrero 24 de 1908." En P. Henríquez Ureña y A. Reyes *Correspondencia, 1907-1914* (pp. 96-103). México: Biblioteca Americana.
- Horta, E. (1906). "Alianza de amor y de arte." En *El Figaro*, 22 (12), p. 158.
- Kostia, C. [Aniceto Valdivia]. (1894). "Figuritas literarias: Francisco García Cisneros." En *El Hogar*, 11 (13), p. 6.
- Molloy, S. (1998). "The Politics of Posing." En S. Molloy y R. Irwin, *Hispanisms and Homosexualities* (pp. 141-160). Durham, : Duke .
- Rodó, J. E. (1976). *Motivos de Proteo*. Caracas: Ayacucho.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin American*. Evanston: Northwestern .

El reconocimiento del mundo ibérico en *España contemporánea*, de Rubén Darío, y en *Portugal d'agora*, de João do Rio

LUCÍA GONZÁLEZ

Resumen

El presente trabajo se propone analizar comparativamente el libro *España contemporánea*, publicado en 1900 por Rubén Darío, y *Portugal d'agora*, publicado en 1911 por el escritor brasileño João do Rio. Ambos libros son el resultado de los respectivos viajes de estos escritores a España y Portugal en el momento en el que dichas naciones se encontraban en crisis –tanto económica como social– y permiten observar ciertos puntos de encuentro entre el decadentismo brasileño y el modernismo hispanoamericano, especialmente con respecto a las contradicciones que asumen estos discursos respecto de la modernización económica y de la modernidad cultural que estaba atravesando América Latina a comienzos del siglo XX.

Así, por ejemplo, las crónicas que integran dichos volúmenes procesan esas contradicciones a partir de una mirada valorizadora de la tradición. El reconocimiento del mundo ibérico resulta un componente clave del antipositivismo noventayochista de estos autores. El posicionamiento como latinoamericanos los autoriza a tomar una distancia prudencial para observar los conflictos políticos y sociales de los países que visitan y, al mismo tiempo, establecer un campo de identidad común entre sus países de origen y aquellos de los cuales estos habían sido colonia.

Para realizar dicho análisis se recurrirá, entre otros conceptos, a la idea de “viajero intelectual” propuesta por Beatriz Colombi en su libro *El viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, la cual permitirá reflexionar sobre el desplazamiento, tanto físico como simbólico, que realizan am-

bos autores. Por otro lado, resultará fundamental el libro de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, en el que el autor advierte las estrategias de legitimación –entre ellas, el “inventar” la tradición– instituidas por la crónica modernista.

Palabras clave: Rubén Darío - João do Rio - viaje.

El presente trabajo se propone analizar comparativamente las crónicas que abren *España contemporánea*, publicado en 1900 por Rubén Darío, y *Portugal d'agora*, publicado en 1911 por el escritor brasileño João do Rio. Ambos libros son el resultado de los respectivos viajes de estos escritores a España y Portugal en el momento en el que dichas naciones se encontraban en crisis –tanto económica como social– y permiten observar ciertos puntos de encuentro entre el decadentismo brasileño y el modernismo hispanoamericano, especialmente con respecto a las contradicciones que asumen estos discursos frente a la modernización económica y a la modernidad cultural que estaba atravesando América Latina a comienzos del siglo XX.

Las dos crónicas que dan inicio a ambos libros, sugerentemente tituladas “En el mar”, procesan esas contradicciones a partir de una mirada valorizadora de la tradición. El reconocimiento del mundo ibérico resulta un componente clave del antipositivismo noventayochista de estos autores. El posicionamiento como latinoamericanos los autoriza a tomar una distancia prudencial para observar los conflictos políticos y sociales de los países que visitan y, al mismo tiempo, establecer un campo de identidad común entre sus países de origen y aquellos de los cuales estos habían sido colonia.

Como afirma Adriana Rodríguez Pésico, los relatos sobre la modernidad¹ se organizan en torno a determinados núcleos – como el arte, la ciencia, la nación o el continente, la vida urbana, etc. – que representan conflictos grupales o debates generales y encarnan en historias individuales. La narratividad de dichos relatos propone herramientas para dilucidar la desconcertante fisiónomía del mundo moderno, atendiendo particularmente a dos coordenadas. La primera responde al problema del tiempo. Al respecto, Rodríguez Pésico señala:

Podríamos pensar que le compete a la literatura repopular la historia de forma oblicua y lateral; proponer modos

¹ Adriana Rodríguez Pésico toma del libro *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, de Fredric Jameson, cuatro principios para pensar la modernidad, entre los cuales se postula que la modernidad no es un concepto sino una categoría narrativa, lo cual implica no hablar de teorías sino de relatos sobre la modernidad que, a su vez, están sometidos a todos los obstáculos de la narración.

de resistir a la aceleración de la modernidad. El conflicto de lo culto a lo nuevo y la historia desemboca en dos preguntas: ¿Cómo se escribe la novedad? Y, de modo complementario y paralelo, ¿Cómo se reescribe la tradición y la historia? (Rodríguez Pésico, 2008: 31).

Por otro lado, una segunda coordenada remite al modo en el que se desarrolla la dicotomía entre lo local y lo global, reconfigurando e incluso fracturando las comunidades preexistentes, fijando límites geográficos y otorgando espacios de inclusión y exclusión. Ambas coordenadas permitirán leer la contingencia epocal en la que se inscriben las obras que se analizarán a continuación.

Las crónicas que forman parte de *España contemporánea* y de *Portugal d' agora* fueron producidas en un primer momento con el objetivo de ser publicadas en la prensa periódica, para *La Nación* de Buenos Aires en el caso de Rubén Darío y para *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro en el caso de João do Rio. Tanto uno como otro escritor fueron enviados como corresponsales a Europa con el objetivo de dar cuenta de la realidad social y política de las respectivas naciones ibéricas: Darío viajó en diciembre de 1898 con la premisa de realizar apreciaciones sobre la reacción española ante el "Desastre", y do Rio realizó dos viajes –uno en 1908 y el siguiente en 1910– con motivo de informar al público brasileño y la gran comunidad portuguesa instalada en Brasil sobre la realidad política de Portugal. Ahora bien, dicha inscripción en la producción periodística da cuenta de la relevancia del vínculo entre periodismo y literatura en el período de entre siglos y, con ello, de la configuración de la crónica como espacio en el cual el escritor se distancia prudentemente de la escritura "mercantil" del periodismo y, al mismo tiempo, de los aparatos exclusivos y tradicionales de la república de las letras, estableciendo así un lugar propio de enunciación (Ramos, 1989). Si bien, como señala Susana Zanetti para el caso de *España contemporánea*, la publicación en formato libro conlleva una intención discursiva orientada hacia el ensayo más que a la crónica, hay que tener en cuenta las condiciones materiales en las cuales se originaron, ya que, si se piensa, junto con Julio Ramos, que la funcionalidad de la crónica latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX fue representar y reordenar un nuevo espacio urbano altamente

transformado (Ramos, 1989), el destino al cual se dirigió cada uno de estos autores (es decir, España y Portugal) cobra una singularidad mayor. Así como los centros urbanos estaban siendo atravesados por grandes cambios propios del proceso modernizador —importantes reestructuraciones arquitectónicas, la aplicación de políticas de exclusión de los grupos populares de ciertas áreas, etc.—, generando nuevas configuraciones de la ciudad, la representación del mapa global también estaba siendo objeto de cambios al instaurarse ciertos países como faros económicos y culturales, como fue el caso de Estados Unidos. De este modo, no solo la ciudad se diagramaba, para el escritor cronista, en función de “centros” y “márgenes”, sino también el mundo entero se presentaba ante él como un sitio en el cual se destacaban geografías y culturas generando la marginalización de otras. Es así como España y Portugal, a fines del siglo XIX, connotaban el margen de Europa, dos imperios en decadencia: tanto la pérdida de Cuba en 1898 por parte de los españoles a manos de los norteamericanos como el desgaste de la monarquía portuguesa, que cedía desde hacía tiempo su poder imperial ante otras potencias como Inglaterra, iban a contrapelo del concepto de progreso implícito en el proceso modernizador y en el discurso positivista que lo sostenía ideológicamente.

Ahora bien, además de estas consideraciones respecto de las condiciones de producción de ambos volúmenes, se debe tener en cuenta un análisis que atienda a sus particularidades en tanto relato de viajes. Para este propósito, resulta provechosa la idea de Beatriz Colombi respecto de que

Frente a la presunción común de pensar el viaje como un género meramente aditivo, secuencial, gradual o referencial, descubrimos detrás de todo relato una selección de momentos y escenas, una articulación de los sucesos, un dispositivo que apunta en un sentido determinado. En este sentido, Edward Said acuñó el sintagma *ficciones de viaje*, con lo que aludió al carácter retórico de estas narraciones, capaces de construir figuraciones culturales convincentes y generar lo que llamó una *actitud textual*, es decir, un modelo de escritura y lectura de peso en las futuras representaciones sobre el mismo espacio. (Colombi, 2010: 292).

Importa entonces pensar el tipo de figuraciones culturales que establecen estos dos escritores respecto del lugar al que se dirigen y respecto de sí mismos en tanto viajeros, al mismo tiempo que dialogan —concordando o disputando— con ciertas representaciones propias del período de entre siglos en América Latina. En primer lugar, entonces, se analizará el modo en el que ambos se posicionan como cosmopolitas. En el caso de *España contemporánea*, el escritor hace referencia a la vida de a bordo, centrándose en dos escenas que relatan el encuentro con dos individuos diferentes: un presidiario italiano que vuelve a su país para ser juzgado por un crimen y el recuerdo de un náufrago norteamericano, conocido en otro viaje previo. Darío es capaz de reordenar la experiencia vivida en el barco y disponer de lo que esta le ofrece para armar discursivamente el camino hacia España, observando sin perturbaciones la “máquina social en miniatura”, (Darío, 1987: 2) que es el transatlántico en el que se encuentra, “un lindo laboratorio de psicología, en donde se hace obligatorio el comercio de la conversación” (Darío, 1987: 2). Configurándose como un “cosmopolita extremo”,² es decir, como aquel que es lo suficientemente dúctil como para entablar diálogo con todos y en cualquier situación, Darío es altamente competente para entrar en ese tipo de comercio e, incluso, hablar con aquellos que viajan en tercera clase, como es el caso del prisionero italiano. El barco —y la situación misma del viaje— se impone como un mundo en sí mismo en el cual es debido presentar ciertas habilidades para transitar por él sin perderse ni sucumbir en el intento. Haciendo uso de sus capacidades, Darío consigue que el italiano —primer individuo que recorta y decide mostrar de esa “máquina social en miniatura”— comparta con él los motivos de su retorno a Italia y los pormenores de su acusación, dejando al descubierto un crimen por causas materiales. Esto mismo provoca gran desilusión en el escritor nicaragüense, que lo consideraba hasta el momento inocente, creyendo que el delito había sido cometido por causas

² Graciela Montaldo define a Darío del siguiente modo: “ser cosmopolita significaba ser versátil, ser una suerte de interlocutor absoluto, poder comunicarse con todos (con los iguales, con los diferentes, con los saberes particularizados y especializados pero también con la *doxa*) desde un espacio de enunciación que quería abarcarlo todo y que se constituía como lugar de poder. Darío fue un cosmopolita extremo” (Montaldo, 2013: 12).

sentimentales, respondiendo a una "vendetta". En lugar de eso, encuentra el espíritu italiano, o una construcción idealizada de este, corrompido.

Esta imagen de la corrupción de ciertos valores dialoga con el modo en el que Darío representa al segundo individuo, evocado a partir del recuerdo de un viaje anterior en el que el cronista se trasladaba de Cuba a Santander, España. En ese trayecto, el transatlántico se encontró con un naufrago estadounidense, un trabajador de una fábrica de jabones norteamericana que se niega a subir —y ser rescatado—. Ahora, reviviendo ese recuerdo en la "soledad oceánica" (Darío, 1987: 5) de ese mar que es como un "ondulado desierto" (Darío, 1987: 5), Darío evoca al naufrago como "el Colón Yankee que va a descubrir España" (Darío, 1987: 5).

Si bien el océano que se surca es el mismo —el Atlántico—, los caminos marítimos a España se han visto reducidos a partir de la pérdida de Cuba y el mar es ahora más literalmente un desierto, en el que reina la soledad, y los encuentros o cruces pueden ser propiciados solo a través del recuerdo. Por otro lado, esa evocación confirma un presente oscuro: el avance por sobre el territorio y por sobre la cultura por Estados Unidos, estableciendo entre el Colón enviado por la corona española y el "Colón norteamericano" una continuidad que, a su vez, implica un quiebre. Mientras las dos figuras imponen un avance sobre el territorio ajeno y una acción imperialista, el primero, el Colón que llega a América desde España, es aquel que dio origen al alma "americanoespañola" de la que habla Darío (Darío, 1987: 1), generando una cultura, una patria aunada bajo la misma lengua. Por el contrario, el Colón de Estados Unidos representa una empresa capitalista que posee como centro al dinero, en desmedro de otros valores, siendo el prisionero italiano ejemplo vivo para Darío de los cambios culturales que Estados Unidos impone.

Al contrario del escritor nicaragüense, João do Rio da cuenta, desde el comienzo de *Portugal d' agora*, de la falta de competencias propias de un hombre cosmopolita, manifestando su preocupación e interés por ser un "Homem que viaja", categoría que define como "a função natural do homem cosmopolita, civilizado e superior" (Do Rio, 1911: 7). Como él nunca antes había viajado, la ida a Portugal se convirtió entonces en un viaje de iniciación. "En

el mar" se organiza en torno a la figura del escritor y a los sufrimientos por los que ha pasado al demorarse tanto en lograr subir a un transatlántico: "O homem que não viaja é um desprezado, um desclassificado" (Do Rio, 1911: 5). El viajar se ha convertido, según Do Rio, en una actividad necesaria para el hombre moderno: "Como resistir à corrente colossal? Como não ser do século e não desejar viajar, ver novo, lavar a alma, lavar o cérebro, lavar os sentimentos, colaborar na grande obra de synthese universal [...]?" (Do Rio, 1911: 10), dejando en claro, de este modo, que los nuevos tiempos imponen la necesidad de llevar a cabo nuevas actividades y de establecer nuevas relaciones. Ya no es posible la existencia de un Machado de Assis, escritor faro de las letras brasileñas que no precisó viajar para ser moderno y consagrado: ese modelo de hombre de letras ya pertenece al pasado.

Ahora bien, el mero hecho de viajar no alcanza para adquirir el anhelado cosmopolitismo moderno. Como Darío, también el escritor brasileño entabla conversación con el resto de los pasajeros. Sin embargo, lejos del éxito que obtiene el nicaragüense, João do Rio se siente apabullado ante la excesiva confianza entre los pasajeros:

Antes de chegarmos à Madeira, essa intimidade covarde, que não pode ser um resultado de amizade, estabelecera como que uma cumplicidade geral, uma inexplicável cumplicidade inútil, ligando todos na Apparência, em torno das partidas de jogo e de "sport", impossibilitando o isolamento, cavando esse bocejo coletivo da sociedade que se tem nos fins dos bailes e em tudo é permitido, desde o "flirt" até as confissões de necessidades mais secretas. Foi então que eu reagi e fechei-me no camarim. (Do Rio, 1911: 18).

En este caso, y retomando la comparación con las escenas analizadas de *España contemporánea*, do Rio fracasa en el "negocio" de la conversación porque no tiene el suficiente capital simbólico como para desenvolverse en esa situación. Es decir, no actúa como un cosmopolita extremo, capaz de moverse por cualquier sitio como si fuese el suyo, sino como un cosmopolita improvisado que aún no ha adquirido las capacidades adecuadas como para dominar cualquier tipo de encuentro, y por ello mismo fracasa en

sus textos. Se podría pensar que dicha posición converge con su condición de homosexual, de mulato e incluso también incluso, probablemente, con la condición epigonal o marginal del decadentismo brasileño frente a la centralidad del modernismo en la América hispánica.

Ahora bien, el modo diverso en el que Darío y do Rio se posicionan en tanto viajeros es fundamental para entender el modo en el que cada uno configura su llegada a España y a Portugal, respectivamente. Mientras que el escritor nicaragüense no necesita llegar a destino —porque ya lo conoce— para marcar las pautas de una identificación con él, el cronista carioca precisa, por el contrario, visualizar el lugar para poder reconocerse en él. Con sus diferencias, entonces, ambos diagraman imágenes que funcionan como puentes, lazos de unión entre España e Hispanoamérica y entre Portugal y Brasil. Al comienzo del libro, Darío determina una cadena de continuidades entre el punto de origen y el punto de llegada:

Siento que estoy en una casa propia, voy a España en una nave latina, a mi lado el sí suena. Sopla un aire grato que trae todavía el aire de la pampa. De nuevo en marcha y hacia el país maternal que el alma americana —americanoespañola— ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo. [...] Porque si ya no es la antigua, poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble; y si está herida tender a ella mucho más. (Darío, 1987: 1)

Se presenta aquí, como apunta Colombi, la construcción de un campo de identidad común entre el viajero y su objeto, desmontando el mecanismo de la confrontación que había caracterizado la retórica del viaje a España (Colombi, 2004), plegándose de esta manera a un discurso emergente en la época que bregaba en los dos lados del Atlántico, por la regeneración del vínculo entre Hispanoamérica y España.³

³ Según Oscar Terán, el *dispositivo hispanista* respondía, a fines del siglo XIX y principios del XX, por un lado, a la preocupación por la "redefinición de una identidad nacional que debía no solo inventar un linaje autóctono ante lo que se percibía como una amenaza de disolución contenida en el aluvión inmigratorio" y, por otro lado, "al recelo hacia el avance del expansionismo yankee, alentando la elaboración de lo propio contrastante con la del hermano-enemigo del norte".

El modo en el que ambos autores establecen, en las líneas que dan inicio a sus textos, la relación con el país ibérico, es sintomático de lo que acontece en el resto del libro: en ambos, la unidad posible aparece en un linaje latino que, por sobre todas las cosas, va a dar origen a una lengua en común, al mismo tiempo que la tradición cobra peso en la revisión de los elementos culturales: las corridas de toros, el carnaval, la monarquía y, por sobre todo, la actividad literaria. El trayecto que recorren está forjado por la selección de estas prácticas que permiten confirmar una identidad tradicional ibérica compartida.

En el caso de Rubén Darío, se trata de un relato que intenta suturar las heridas con una visión desdramatizadora del presente. Procura matizar la idea de "desastre" al destacar cómo el pueblo español continúa celebrando ciertas prácticas culturales tradicionales —como por ejemplo el carnaval— sin que el momento político que atraviesa España las opaque, reconociendo en dicha actitud la herencia latina. Rechaza así la mirada negativa de algunos periódicos madrileños sobre estas prácticas y niega la necesidad de expresar un sentimiento de pérdida. Por el contrario, ve en el pueblo la disponibilidad propicia para continuar hacia adelante. Ahora bien, el paso necesario para un futuro próspero para España está dado mediante el desarrollo del arte; por eso destaca aquellas figuras —pertenecientes a la Generación del '98— que son "diamantes intelectuales". España es definida por Darío como un yacimiento al que aún hay que explorar, un suelo óptimo pero que precisa de desarrollo: "Hay que ir por el trabajo y la iniciación en las artes y empresas de la vida moderna" (Darío, 1987: 76). Se propone, así, un modelo de interpretación de la realidad española que ahuyenta los fantasmas sobre su presente, reivindicando la supervivencia de ciertas tradiciones, pero que al mismo tiempo se permite profetizar sobre un futuro cuya posibilidad de concreción se encuentra en las manos del arte modernista.

En el caso de João do Rio, el vínculo con Portugal se establece de modos diferentes. Si en Darío la fuerza unificadora entre España e Hispanoamérica radica en la pertenencia a una misma cultura (lo cual se percibe desde el barco mismo, a punto tal que no es necesario pisar el suelo español para constatarlo), Do Rio, por el contrario, apela a la figura del *locus amoenus* para establecer la cercanía necesaria con la cultura lusitana:

E, de repente, como nas mágicas, sentia um sentimento até então insentido: o eternecimento diante da paisagem. [...] Diante a cidade a acordar, no Tejo largo e profundo, não era o pasmo que me acometia, era o reconhecimento de me sentir ligado a uma raça valorosa e antiga [...]. Sentia bem forte um imenso aconchego amoroso, como se carregada de penas e de glorias, coberta de trophéos, *maternalmente* Lisboa abrisse a beleza deliciosa de seu amphiteatro numa acolhença cheia de penetrante ternura. E, por isso, tudo parecia tão suave céu e terra, arvores do monte e aguas do rio, como se os trechos a descobrir na paisagem fossem novas acolhidas de meiguice na corrente crescente de encanto e de infinito bem estar. (Do Rio, 1911: 32).

A diferencia de Darío, el autor brasileño apela a una memoria emotiva que se activa a través del paisaje. Esta imagen idealizada del espacio en el que circunscribe a Lisboa vuelve a aparecer en el texto cuando la mira de lejos, desde el mar, en una mañana clara y soleada, repleta de aves que vuelan sobre la ciudad, contribuyendo así a la configuración de un espacio idílico, impoluto y no corrompido por los cambios que el proceso modernizador introduce en la ciudades. El atraso portugués se convierte así en una ventaja, como reservorio de la identidad cultural. De este modo, se establece desde el comienzo una contraposición entre una ciudad que conserva una convivencia con el medio natural —y, por extensión, con el pasado histórico— y el medio urbano del hombre americano que proviene de un país “sem tradição, com os olhos no futuro, não vendo mais do que ascensores, confronto, estradas de ferro” (Do Rio, 1911: 32). En estas citas, además de asociar la preservación del espacio físico con la de las tradiciones, continúa presentándose como un viajero inexperto que mira Portugal “por primera vez”, priorizando el énfasis en el paisaje. Ahora bien, esa posición de “recién llegado” pierde sus aspectos de inocencia en la “Introducción” a la edición en libro, pues allí Do Rio se reconoce como el primer y único escritor que produjo un texto sobre Portugal, reclamando para sí un lugar de privilegio dentro de la tradición literaria de su país. Si bien durante el siglo XVIII y parte del XIX el viaje a Portugal era frecuente entre

la élite brasileña como parte de la formación, el relato de viajes no tiene un desarrollo como género en sí. No es sino hasta el siglo XIX que los escritores comienzan a relatar sus viajes, pero esto sucede una vez que Francia se instaure como destino preferencial. En este sentido, do Rio intenta adjudicarse una posición discursiva innovadora en tanto se configura para el lector como un guía que lo lleva por lugares que aún no ha visitado. Al igual que Darío, el escritor carioca también posee una preocupación por mostrar al público de su país el estado de desarrollo de la literatura ibérica y, al remitirse al estado de la producción literaria y del teatro portugués, señala la escasa apertura de Portugal hacia otras culturas y hacia la novedad en el campo artístico. Sin embargo, desde su punto de vista, falta de innovación no es homologable con el término "decadencia", ya que se destacan varias figuras, las cuales el escritor brasileño se ocupa de nombrar y conocer. En *Portugal d' agora*, las razones para dicha inmovilidad en las prácticas artísticas se encuentran en las condiciones geográficas y económicas del país: "Portugal é de costumes resistentes como todo país de fundo rural" (do Rio, 1911: 118), despejando así la sombra de la crisis política por sobre el arte. Si bien la situación de inestabilidad social es comentada a través del registro que el cronista hace sobre el medio periodístico y su producción, se propone una visión de las condiciones del desarrollo del arte ibérico exento de esos avatares, en la cual se busca resaltar la incidencia del paisaje y el mantenimiento de las estructuras económicas y sociales.

Se puede agregar, para finalizar, que en la escritura de *España contemporánea* y de *Portugal d' agora* las dos preocupaciones epocales mencionadas al comienzo del trabajo —los modos de escribir la tradición y la dicotomía entre lo local y lo cosmopolita— están atravesadas (o, ¿por qué no supeditadas por ella, en el caso de Rubén Darío?) por la reivindicación de una literatura hispanoamericana que se quiere ligada a la tradición española pero no relegada a ella⁴ y, en el caso de João do Rio, por la pugna por un

⁴ Al respecto, señala Susana Zanetti: "Ese espacio ficcional dariano, construido en el complejo borde en que se encuentran su intensa renovación y su revitalización de la tradición poética española, autorizaba, a despecho de los voceros de esa celebración vacía de la antigua grandeza, su discurso, nuevo por entonces en Hispanoamérica, para promover desde su incommovible cosmopolitismo y galomanía que se le achacaba, la

lugar propio en el campo literario brasileño. De esta manera, el sitio que cada uno asigna para sí —en tanto hispanoamericano para Darío y en tanto brasileño para el caso del escritor carioca— les permite configurarse como mediadores culturales que reconocen la cultura ibérica lo suficientemente ajena como para precisar de mediación —en este caso con los lectores argentinos y brasileños— pero lo suficientemente cercana como para emitir un discurso sobre ella.

unión con España sobre la base del respeto a la independencia y a las diferentes vías elegidas para la constitución de una literatura y una cultura propias.”

Referencias bibliográficas

- Antelo, R. (1989). *João do Rio o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Timbre Taurus.
- Caresani, R. (2013). “Prólogo”. En *Rubén Darío Crónicas viajeras: derroteros de una poética*. Buenos Aires: EFFL.
- Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- , (2010). “El viaje, de la práctica al género”. En Marinone, M y Tineo, G. (eds.) *Viaje y relato en Latinoamérica* (pp. 287-308). Buenos Aires: Katatay.
- Darío, R. (1987). *España contemporánea*. Barcelona: Lumen.
- D’Ávila, C. (org.) (2013). *Cartas de João do Rio a João de Barros e Carlos Malheiro Dias*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Do Rio, J. (1911). *Portugal d’agora*. Rio de Janeiro: Garnier.
- Magalhaes Júnior, R. (1978). *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Montaldo, G. (2013). “Guía Rubén Darío”. En *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo* (pp. 11-51). Buenos Aires: FCE.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Rodríguez Pérsico, A. (2008). *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Süssekind, F. (1990). *O Brasil não é longe daqui*. Río de Janeiro: Companhia das Letras.
- Terán, O. (1992). “El dispositivo hispanista”. En Martínez Cuitiño, L. y Lois, E. (eds.) *Actas III Tercer Congreso Argentino de Hispanistas España en América y América en España, t I* (pp. 126-137). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literatura Hispánica Dr. Amado Alonso.
- Zanetti, S. (2010). “España contemporánea de Rubén Darío entre la crónica y el ensayo”. En Weinberg, L. (comp.) *Estrategias del pensar, I* (pp. 65-92). México: Universidad Autónoma de México.

V. SIMPOSIO: MODERNIDAD DE DARÍO

COORDINA ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

En su vida nómada, Darío cumple hasta el exceso el rol de testigo de su tiempo, un conocedor refinado de experiencias disímiles que aprovecha convirtiéndolas en literatura por medio de una política estética que va de la imitación a la provocación: “Qui pourrais-je imiter pour être original?” le inquiera, con aire socarrón, a Paul Groussac. Su obra acaba con la concepción del arte como expresión y supone el ingreso de la literatura latinoamericana al concierto mundial de las letras modernas. Este simposio se propone explorar no solo esta faceta de Darío a través de sus decisiones y producciones, sino los diversos modelos de modernidad (estética, política) que se desprenden de su trabajo.

Darío en la crítica de la modernidad: de Rama a Antelo

ROXANA PATIÑO

Resumen

El trabajo se detiene en algunos textos que dan cuenta de dos escenas de la crítica literaria latinoamericana que tocan a Darío y, entramándose en su obra, dan cuenta de una propuesta crítica que expone su política sobre la modernidad cultural. He elegido a Ángel Rama y a Raúl Antelo como términos de un contrapunto que me permita visualizar qué Darío construyen desde su particular crítica de la modernidad. Me centraré en los principales textos de Rama sobre Darío: *Rubén Darío y el modernismo* (1970); el estudio preliminar a *Poesías* de Rubén Darío de la Biblioteca Ayacucho (1978); y su ensayo *Las máscaras democráticas del modernismo*, publicado póstumamente, en 1985, y en dos ensayos de Antelo de sus dos libros más recientes: “Rama y la modernidad secuestrada”, en la revista *Estudios* 2003, republicado en su libro *Crítica acéfala* (2008) y, finalmente, en *Imágenes de América Latina* (2014), y “Mesa y crimen. Ciudad y violencia”, capítulo de *Archi-filologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento* (2015).

Palabras clave: Rubén Darío - crítica literaria latinoamericana - modernidad.

“Estoy en una biblioteca en ruinas y también entre las polvorientas ruinas de conceptos y nociones, la literatura (¿qué es eso?) muestra sus múltiples cabezas”, “¿Cómo leer entre las ruinas de una biblioteca?” Una percepción semejante a la que trasunta esta cita del ensayo “La biblioteca en ruinas”, de Hugo Achugar (1994), me acompaña cada vez que recurro a ese rincón de la biblioteca personal en busca de la crítica del modernismo que acarreo desde mi etapa de formación universitaria. Irrumpe una necesidad de sustituir tanto la armonía pedagógica de la “lectura monumental” como el inmediato desasosiego que deviene de la contemplación de sus ruinas. Pero sucede que gran parte de lectura dariana se encuentra en esa biblioteca en ruinas, en la biblioteca de la modernidad crítica letrada. En efecto, un recorrido sobre Darío en la incesante crítica sobre el modernismo, hasta por lo menos principios de los años setenta, arrojaría una rápida conclusión acerca de su condición de figura troncal en la construcción de la biblioteca letrada hispanoamericana.

Quisiera en esta exposición detenerme aunque más no sea fugazmente en dos escenas de la crítica latinoamericana que tocan a Darío y, entramándose en su obra, dan cuenta de una propuesta crítica que expone su política sobre la modernidad cultural. He elegido a Ángel Rama y a Raúl Antelo como términos de un contrapunto que me permita visualizar qué Darío construyen desde su particular crítica de la modernidad.

Los estudios de Rama sobre el modernismo y particularmente sobre Darío son ya un clásico dentro de la crítica literaria latinoamericana. Me refiero principalmente a *Rubén Darío y el modernismo* (1970), el estudio preliminar a *Poesías* de Rubén Darío de la Biblioteca Ayacucho (1978), y su ensayo *Las máscaras democráticas del modernismo*, publicado póstumamente, en 1985. Una mirada generalizadora respecto de esos años los colocaría dentro de la biblioteca en ruinas, sin advertir que fue precisamente Rama el que rompió abruptamente con el sólido continuum de la crítica sobre el modernismo que para los años sesenta se visualizaba como edificio sólido en los “estudios hispanoamericanos”, construido mayoritariamente con el aporte de la matriz de la estilística. Dos pilares de esa crítica, entre mediados de los años cuarenta y cincuenta, y separados casi por una década, resumen el andamiaje más importante de la crítica del modernismo posterior,

curiosamente ambos derivados de cursos y conferencias dados en prestigiosas universidades norteamericanas. En el marco general, Pedro Henríquez Ureña, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), que llama "incolore" al término *modernismo* y decide llamarlo "literatura pura" en su capítulo respectivo, y, en un marco específico, Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo* (1954).

Los estudios de críticos de esta matriz —Raúl Silva Castro,¹ Ricardo Gullón,² Iván Schulman,³ Homero Castillo,⁴ Manuel Pedro González,⁵ Federico de Onís,⁶ Juan Ramón Jiménez,⁷ Juan Marinello,⁸ Luis Monguió,⁹ Arturo Torres Rioseco,¹⁰ Enrique Anderson Imbert,¹¹ entre los principales— dan cuenta de un sólido corpus de trabajos ya institucionalizado, esto es, distribuido en el circuito de revistas y editoriales académicas no solo del mundo de habla hispana. Porque cabría resaltar que el modernismo fue un movimiento dilecto de la crítica internacional, principalmente aquella ya asentada en la academia norteamericana. La mayoría de los críticos hispanoamericanos o españoles que acabo de mencio-

¹ Raúl Silva Castro publicó *Obras desconocidas de Rubén Darío publicadas en Chile* (1934), *Rubén Darío a los veinte años* (1956), *Antología crítica del modernismo* (1963) y numerosos artículos sobre el tema en revistas especializadas desde fines de los 50 en adelante.

² Ricardo Gullón publicó *Direcciones del Modernismo* (1964) así como otros artículos sobre el tema en revistas académicas durante la misma década.

³ Iván Schulman publicó *Génesis del modernismo* (1966) y numerosos artículos sobre el tema en revistas académicas desde fines de los 50 y toda la década del 60.

⁴ Homero Castillo publicó *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos* (1966) y editó *Estudios críticos sobre el modernismo* (1968).

⁵ Manuel Pedro González publicó *Notas en torno al modernismo* (1958), *José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista* (1958), *Antología crítica de José Martí* (1960), así como numerosos artículos sobre la obra del José Martí durante la década del 60.

⁶ Federico de Onís publicó desde principios de los 50 artículos sobre el concepto y la caracterización del modernismo. Su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) tuvo mucha difusión, en particular, su estudio preliminar.

⁷ Juan Ramón Jiménez publicó *El modernismo* (1962).

⁸ Juan Marinello publicó *Sobre el modernismo: polémica y definición* (1959).

⁹ Luis Monguió publicó artículos críticos sobre el modernismo desde mediados de los 40 y tuvo una producción sostenida a lo largo de las dos siguientes décadas.

¹⁰ Arturo Torres Rioseco escribió muy tempranamente "El modernismo y la crítica", en *Nosotros*, (243-244), 320-327, 1929. Ha publicado *Precursores del modernismo* (1963).

¹¹ Enrique Anderson Imbert publicó *La originalidad de Rubén Darío* (1967).

nar pertenecieron de manera permanente o transitoria a universidades de EE.UU. y el circuito de revistas americanas y norteamericanas por donde circulan sus estudios ofrece ya una fluidez que se acrecentó a niveles exponenciales en las décadas siguientes.

Hay dos antologías críticas sobre el modernismo: la de Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo* (1968), y la de Lily Litvak, *El modernismo* (1975) —que, en general recogen trabajos críticos anteriores de la saga de autores ya mencionados—, que constituyen también un buen escenario para advertir el estado de revisión de algunos criterios troncales de la crítica anterior sobre el movimiento: su exacerbado esteticismo en detrimento de otros aspectos, como el americanismo, y el “neoespiritualismo” antiburgués, el casi excluyente énfasis en la poesía, su escasa vinculación con los procesos sociales y económicos que le fueron contemporáneos, por ejemplo.

Por varias razones, la intervención de Rama con la publicación de *Rubén Darío y el modernismo*, en 1970, comporta una abrupta intervención en este constructo crítico que reseñamos brevemente. Podría decirse que, con esta obra, la crítica sobre el modernismo traslada su eje hacia la órbita de otro campo de los discursos críticos de enfoque socio-histórico, que estaba por entonces consolidándose como el polo teórico e ideológico de relevo a la línea formalista que desde la estilística se extendería al estructuralismo y los estudios semióticos. El subtítulo del libro —presente en su primera edición y elidido en la segunda, póstuma, de 1985— lo denota de manera taxativa: *Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. No solo se desplaza el tipo de discurso sobre el modernismo sino también el tipo de enunciadador. A diferencia de los *literati* y los académicos puros, Rama, por el contrario, respondía al perfil de intelectual latinoamericano que, en los años sesenta, compartía las tareas universitarias con las periodísticas en la dirección del suplemento de *Marcha* y las de editor de *Arca*, pero, sobre todo, las compartía con las múltiples actividades de toda la izquierda intelectual de la región. La década de gestación de esta obra es cercana a la órbita cubana y al universo cultural que ella proyectó desde Casa de las Américas, a donde él acudió asiduamente y, en lo que a esta obra concierne, al congreso organizado en el Centenario del nacimiento de Rubén Darío, en enero de 1967. En ese congreso, Rama lee parte

de este ensayo, que luego extenderá como libro en un momento clave de este viraje respecto del paradigma cubano. Marca el momento de su mayor adhesión a la revolución cubana entre 1966, cuando estalla el debate en torno a *Mundo Nuevo*,¹² y 1971, con el Caso Padilla, a partir del cual Rama se irá distanciando progresivamente y tomando una posición crítica respecto de Casa de las Américas y de la política cultural oficial de Cuba. El período de su pertenencia al Consejo de Redacción de la revista *Casa de las Américas* (1965-1971) marca, asimismo, este periplo coincidente con la etapa de su marxismo heterodoxo.

Su perspectiva "culturalista", fuertemente articulada con la teoría crítica, la historia cultural, la sociología, la antropología, la teoría política, la filosofía y la estética del medio siglo, fagocitaba y procesaba la teoría cultural contemporánea, a igual distancia del eclecticismo y del reduccionismo. Como buen hegeliano, encontraba contradicciones y buscaba síntesis.¹³ Sus teorías de la modernización, de la transculturación y de la tecnificación son variantes de una búsqueda que entroniza la cuestión de la modernidad como piedra de toque de los distintos objetos que trabaja.

En el caso de esta obra, Rama coloca a Darío como la "figura síntesis", aquella que puede llevar al máximo las operaciones más lúcidas con la modernidad que enfrenta. Rama enumera una serie de cuestiones específicamente literarias que los modernistas debieron tener en cuenta a diferencia de los románticos, pero señala una en especial que le permite al poeta modernista, en una "época de intenso cambio y por lo mismo confusa y contradictoria" poseer la conciencia reflexiva y crítica del arte y de lo que él considera "la línea rectora del proceso histórico". Esta línea es la que, para Rama, lo lleva al escritor —"su" Darío— a "instalarse de lleno en la modernidad" (Rama, 1985: 6).

Estos nuevos contenidos ideológico-estéticos son los que para Rama les dan, a Darío y a los modernistas, ese plus que los

¹² Sobre este conflicto, véase: M. E. Mudrovic (1997). *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo.

¹³ Sostiene Saúl Sosnowski (1985): "La integración multidisciplinaria estaba encaminada al logro de una síntesis que conducía a la identificación y al esclarecimiento de la identidad cultural latinoamericana." Cf. "Ángel Rama: un sendero en el bosque de palabras". En *Ángel Rama. La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

coloca "de lleno" en la conciencia histórica de la modernidad. Rama apunta entonces a la postulación de un "sistema literario" instaurado desde el modernismo y con centro en Darío. La palabra "sistema" se repite enfáticamente; Rama lo concibe como una "estructura que sostiene hace casi un siglo —lo dice en los setenta— la poesía moderna" (12). En efecto, piensa que esa estructura sobrevive al modernismo y construye la modernidad literaria y cultural hispanoamericana. Este "sistema", así gestado en ese proceso mayor, tiene la condición de reexaminarse a sí mismo articulado a la sociedad que gestiona los cambios. La correlación que establece entre subjetivismo y liberalismo le permite arraigar esta imbricación en dos grandes vectores —la originalidad y la novedad— propulsados por el pensamiento liberal, que desintegran todo el cuerpo ideológico precedente y le permite navegar en tensión con el nuevo escenario. Es decir, la subjetivación modernista como antídoto para la lógica de la mercancía pero, al mismo tiempo, el reaseguro de una "pieza original" que pueda ser transada en el mercado. Por eso, para Rama, Darío es el agente ideal de cruces de discursos, el que puede mantener el equilibrio, contener las contradicciones y proporcionar una instancia de estabilidad de las transformaciones aun sin resolverlas.

Es notorio cómo el crítico traza una continuidad entre Darío y la situación de la poesía en la actualidad del presente de la escritura, fija un comienzo, busca un origen del relato, delimita claramente la ruptura con la tradición anterior, marca la irrupción y consolidación del liberalismo como el gran "sistema operativo" que traslada su lógica a la literatura, y mantiene la base de sustentación material de su vigencia hasta el presente de la escritura. Construye, en fin, los lindes de la modernidad cultural.

La experiencia de la modernidad, aun en sus versiones más "opacadas y lejanas", comienza a generar para Rama la instancia de "originalidad" respecto de los referentes metropolitanos. Esta es la forma en la que resuelve la relación centro-periferia en la construcción de la modernidad literaria autónoma, estructura dilemática, dicotómica, que se traslada también a la relación entre creación artística y estructura socioeconómica del liberalismo finisecular. Rama reafirma su tesis —opuesta a las críticas tradicionales del modernismo— de que, si no se hace un análisis del rechazo de la segunda sobre la primera, no se puede abordar

acabadamente el impacto de la modernidad en los escritores modernistas. Para desmontar este escenario, Rama apela a todo el arsenal de la moderna teoría cultural de mediados del siglo XX. Es evidente su esfuerzo —proveniente de la historiografía moderna— hacia el contextualismo, hacia el *cronos* que busca establecer las series, los contextos, en fin, busca cerrar el modernismo dentro de esta versión de la modernidad y, sobre todo, verlo como la matriz dentro de la cual son posibles las transformaciones y la crítica a través de la mediación de un sujeto letrado. No hay un afuera de la crítica a la modernidad. Y no lo hay porque la voz crítica tampoco está fuera de ella. En la lectura ideológica de Rama todo conduce a una verdad, asentada fuertemente en la voz del letrado que con tanta precisión describió en *La ciudad letrada*, ensayo póstumo de 1984. Esa voz de autoridad que guía el proceso de la modernidad como un palimpsesto del artista que construye con su discurso, en un dibujo cuyo perímetro no deja resquicios para los “restos” que no alimenten ese artefacto.

La crítica ramiana generó un impacto de largo alcance, que abarcó al menos las siguientes dos décadas y provocó un conjunto de trabajos en torno al modernismo dentro de la problemática de la modernidad que superó su propia lectura: un ejemplo acabado de esto puede encontrarse en *Desencuentros de la modernidad en América latina*, de Julio Ramos, en 1989, que merecería un capítulo aparte por la densidad y riqueza de sus aportes.

La segunda escena de la crítica que queremos contrastar con la de Rama claramente invierte todos los términos de la primera. Raúl Antelo es, en mi opinión, quien con más revulsividad y consistencia teórica ha llevado adelante una crítica de la modernidad literaria y cultural latinoamericana que desmorona el enorme edificio discursivo creado a lo largo del siglo en torno a este tema. Me centraré, dentro de su ya vasta obra, en dos ensayos de sus dos libros más recientes: “Rama y la modernidad secuestrada” (revista *Estudios* 2003, republicado en su libro *Crítica acéfala* (2008), y finalmente en *Imágenes de América Latina* (2014),¹⁴ y “Mesa y crimen. Ciudad y violencia”, capítulo de *Archifilologías latinoamericanas. Lec-*

¹⁴ “Rama y la modernidad secuestrada” apareció originalmente en la revista *Estudios*, de la Universidad Simón Bolívar, (22-23), Año 10/11, 17-36, Caracas 2003-2004; luego en R. Antelo (2008). *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, pp. 197-217.

turas tras el agotamiento (2015), sin dejar de señalar que las cuestiones de la modernidad pueden rastrearse en más de una docena de libros —en particular desde *Transgressão e modernidade*, 2001— y numerosos ensayos de altísima densidad. Del mismo modo que en Rama, me centraré aquí exclusivamente en el modo en el que, al pensar la crítica y la modernidad, Antelo redefine radicalmente los presupuestos que la crítica ramiana había pensado para Darío.

Podríamos señalar una primera gran diferencia: la concepción de la crítica de Antelo ha desplazado el lugar del letrado como la voz de la verdad autorizada en el texto. Resistente a todo orden del saber que la modernidad construyó, Antelo, con Foucault, concibe la crítica como la operación de desmonte de esa *política de la verdad* y sus discursos, así como sus consecuentes operaciones de poder. De allí la postulación de una "crítica acéfala". Al constructivista esfuerzo de Rama para fundar, delimitar y caracterizar una versión de la modernidad latinoamericana que construyó como tradición, Antelo le opone una proliferación de escenas. La apertura del archivo moderno le devuelve una caja de Pandora que va descomponiendo como un prisma ese magno edificio con la maquinaria de la archifilología. "La arqueología de lo moderno" es una operación de lectura no solo teórica, porque también busca armar una política para el cambio en la que la verdad siempre es un espacio desplazado, "a venir".

El *cronos* ha sido reemplazado por el anacronismo, por eso las escenas antelianas pueden empezar y terminar donde no hay inicios ni finales, sino el permanente y sorpresivo montaje bajo un mecanismo asociativo que desautomatiza el relato historiográfico moderno. Lo que él denomina "la mesa de montaje" es el espacio en el que se disponen y se desplazan las escenas en un dispositivo que reorganiza el archivo y que desmonta todas las operaciones que el reproductivismo de la crítica y la historiografía cultural moderna instrumentó para organizar su relato. Antelo activa la dimensión del juego pero conoce a fondo, como un experto relojero, cada una de las piezas que tiene, y el placer de la recombinación inoperante no desconoce la minuciosidad con que trabaja en su caja de herramientas.

Para parafrasear el texto de su primer ensayo mencionado, Antelo busca las ondas perdidas de una polifonía "secuestrada" en el archivado de la modernidad de la operación Rama. En "Rama y

la modernidad secuestrada”, Antelo monta una escena desplazada de un diálogo entre el crítico uruguayo y Antonio Cándido sobre un filme de Glauber Rocha al que Rama alude en un artículo de *Marcha*,¹⁵ contemporáneo a la elaboración de *Rubén Darío y el modernismo*. Antelo parte de esta escena para demostrar cómo, precisamente, los valores más altos de la modernidad, la noción de “lo nuevo”, de “lo joven”, son unos de los más secuestrados en la concepción ramiana. Entre las dos alas de la modernidad, la marxiana y la nietzscheana, y en el cruce tensionado de “Capitalismo, democracia y secularización” como “prerrequisitos de una escena común de la modernidad latinoamericana”, Antelo coloca a Rama en la primera y le señala su ostensible predominio por sobre la segunda. Por el desvío de esa escena y a través del diálogo de autorización entre los dos grandes críticos de la modernidad regional, Antelo despliega el envés de la programática racionalista y pedagógica del crítico uruguayo, incapaz de leer gran parte del potencial moderno que posee el cine de Rocha, como una sinécdoque del arte moderno, en particular el filme *Deus e o diabo na terra do sol*, presentado en la Quinta Muestra del Cine Latinoamericano de Génova de 1971, lugar en donde transcurre la escena que dispara el montaje anteliano.

Maximiliano Crespi, en su excelente estudio preliminar a *Imágenes de América Latina*, resalta que este ensayo “es uno de los textos más destacados de la producción teórica de Antelo”, porque marca un “distanciamiento crítico” y una “colocación intelectual” respecto de los “conflictos teóricos y posicionamientos políticos que subyacen al complejo proceso de la modernidad latinoamericana” (2014: 34). Refiriéndose a la escena que propone este ensayo, señala que “el acierto teórico de Antelo radica justamente en leer [en Rama] [...] el síntoma tras el cual se perfilan dos políticas culturales diversas: ‘una residualmente mimética y otra emergente, antimimética’”. Lo que está en juego es el paso de “una política letrada de afirmación populista” —que supone la afirmación del Estado como agente de distribución simbólica— a una posición emergente, la de una multitud reticente a la obe-

¹⁵ Se trata del artículo de Antonio Gundin (pseudónimo de Ángel Rama) “Los jóvenes testimonian la verdad”, en *Marcha*, (1244), 3-4. Montevideo, 19 de febrero de 1965, citado en Antelo, 2014: 71.

diencia estatal, "que funciona ambivalentemente como sujeto renegado de la modernidad y soberano del despojo postindustrial" (41). En esta tensión propia de la modernidad periférica conviven en contradicción multitud y poder.

Tal vez, al menos en parte, por esta última cuestión, retome Antelo a Darío en una escena del densísimo ensayo "Mesa y crimen. Ciudad y violencia", de *Archifilologías latinoamericanas*. Hay también aquí el intento de retomar otra línea de la polifonía secuenciada que es el proyecto americanista de principios del XX, al tomar uno de los poemas darianos sobre los "vestigios precolombinos aún activos en el 1900" (2015: 44) como "Tutecotzimi". Este poema, publicado en revistas en 1892 y en 1896 e incluido en *El canto errante* (1907), es retomado, sin embargo, por Antelo no en esas publicaciones sino en la escena de su "supervivencia" como parte de los vestigios culturales en la modernización, en la revista porteña *Plus Ultra*, en noviembre de 1916, pocos días antes de la muerte de Darío.¹⁶

La lectura confrontada nuevamente asoma en este texto: Rama —dice Antelo— lee en el poema sincretismo y síntesis entre naturaleza y conciencia poética. Por el contrario, este nuevo montaje despliega un Darío que "no propone estrictamente un escenario idealizado y humanista sino una mesa de operaciones donde el entrelugar humano-no humano dramatiza las fuerzas confrontadas" (58).

Para Antelo, "Tutecotzimi" es el poema de la política indoamericana que da lugar a la emergencia de una "nueva voz del pueblo". El poeta aquí no es una conciencia que reorganiza un estado, es el medio a través del cual los estratos se contactan en "un nuevo modo de construir lo político a través de la violencia sacra" que lo conecta con la línea Sade —no leída por Rama articulado a una concepción reductiva de la teoría crítica en los 70—. Antelo convoca al montaje a la teoría laclausiana para rehuir a la interpretación letrada de la experiencia política de lo popular y deja abierto el espacio de la especulación sobre una nueva forma de construir lo político en la que se crea la posibilidad de una poesía popular.

¹⁶ Otros poemas de la serie americanista de Darío: "Del trópico", Caupolicán" (en la segunda edición de *Azul*), "Momotombo" (1896), "A Colón" (1892), recopilados en libros posteriores a *Prosas Profanas* pero que pertenecen a la juventud de Darío.

En estos “montajes heteróclitos”, donde el tiempo de la modernidad latinoamericana se transforma en la espacialidad de una mesa que cruza sin jerarquías “constelaciones de elementos” dispares y disonantes en un relato moderno, cifra Antelo su apuesta por una biblioteca contradictoria que recupere los restos de un “relato desde siempre dislocado”. Por eso, su archifilología se instala más allá del agotamiento del esfuerzo moderno por una literatura como relato de un orden ya, inevitablemente, diseminado.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1994). *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce.
- Antelo, R. (2014). *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.
- (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Castillo, H. (sel. y pról.) (1968). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos.
- Henríquez Ureña, P. (1945). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE.
- Henríquez Ureña, M. (1954). *Breve historia del modernismo*. México: FCE.
- Litvak, L. (ed.) (1975). *El modernismo*. Madrid: Taurus.
- Rama, A. (1977). "Prólogo a Rubén Darío". En *Poesías*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1985 [1970]). *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socio-económica de un arte americano*. Caracas: Alfadil.
- , (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América latina*. México: FCE.
- Sosnowski, S. (1985). "Ángel Rama: un sendero en el bosque de palabras". En Rama, A. *La crítica de la cultura en América Latina* (sel. y pról. S. Sosnowski y T. E. Martínez). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

De *La tempestad*, de Shakespeare, y el *Calibán*, de Ernest Renan, a su recepción en el modernismo latinoamericano: Rubén Darío y Enrique Rodó

FRANCISCO NAISHTAT

Resumen

En 1898, veinte años después de la aparición en Francia del primer *Calibán* de Renan, Rubén Darío reapropió los personajes conceptuales de Ariel, Próspero y Calibán para su propio planteamiento histórico-político, no desprovisto de fuerte contenido polémico en el contexto de la guerra de Cuba y de la emergencia de los EE.UU. como flamante potencia mundial. Darío entra, por así decir, en constelación con Shakespeare y Renan, a través de un ensayo sugerentemente titulado “Triunfo de Calibán. Visiones de América” (Darío, 1898). Si este título sugiere ya claramente una continuidad con el tema de Renan de una inflexión de la Ilustración moderna a partir de la irrupción de la sociedad de masas, encarnadas simbólicamente por Calibán, hay, sin embargo, un desplazamiento producido por Darío en su replanteo del personaje de *La tempestad*, a saber, la introducción, ajena a Renan, de un antagonismo entre dos modernidades históricas: la modernidad greco-latina, que Darío piensa en una comunidad de destino entre los países latinos de Europa e Iberoamérica, y la modernidad sajona, encarnada por los Estados Unidos y su modelo utilitario de sociedad. Fue precisamente la estancia de Darío en Nueva York, en el curso de 1893, que permitió al poeta nicara-güense medir esta oposición entre dos modernidades posibles de América y realizar de este modo un nuevo uso del personaje de Calibán, que Darío alegoriza, llamativamente, como la expresión misma de la sociedad norteamericana. Retomando, en la estela de Darío y de Renan, los personajes de *La tempestad* como personajes conceptuales, Rodó, sin embargo, invierte en su ensayo

“Ariel” (1900) el centro de gravedad del triángulo dramático, que ya no se deposita, como en Darío, en el triunfo de Calibán, como figura del enajenamiento de los tiempos modernos, sino en el triunfo de Ariel, expresado a través del largo monólogo de Próspero, único portavoz imaginario del autor en el ensayo. En el contexto de las celebraciones por el centenario de la muerte de Rubén Darío, que es también el contexto de los cuatro siglos de la muerte de William Shakespeare, proponemos esta constelación entre Shakespeare, Renan, Darío y Rodó, como un caleidoscopio conceptual de lo bárbaro y lo civilizado en el horizonte de la modernidad y de sus crisis.

Palabras clave: Calibán - modernidad - barbarie.

A cien años de la muerte de Rubén Darío y a cuatrocientos años de la muerte de William Shakespeare

Quisiera inscribir mi texto no solo en el marco del homenaje a Darío por el centenario de su muerte, que enmarca el motivo de este extraordinario encuentro en Buenos Aires organizado por la Untref, sino, asimismo, en el contexto de los cuatrocientos años de la muerte de Shakespeare, que se cumplen en abril de este mismo año 2016. Pero las fechas son en verdad un pretexto para dibujar una constelación que nos sirva aquí de punto de partida. Esta constelación se abre con los personajes conceptuales de Ariel, Próspero y Calibán, y se inicia, como se sabe, con la comedia que precede en tres siglos la aparición del texto de Rubén Darío “Triunfo de Calibán. Visiones de América” (1898) y el ensayo de José Enrique Rodó, “Ariel” (1900): nos referimos, por cierto, a *La tempestad* de William Shakespeare (*The Tempest*) (1611) —terminada en Londres apenas un lustro antes de la muerte del dramaturgo—, en la que el personaje de Ariel encarna aquel “genio del aire”,¹ sin forma animal ni corpórea determinadas, y al que Shakespeare confiere el poder de la decisiva victoria de Próspero contra sus detractores, y la victoria, no menos significativa, contra la fallida conspiración del gran salvaje de *La tempestad*, es decir, Calibán, quizá el primer personaje americano del gran teatro europeo, hijo de una bruja argelina, Sycorax, y, por ende, de una estirpe difícilmente asimilable a la civilización dominante europea.

La comedia del genial isabelino, ubicada entre sus últimas obras y escrita apenas un lustro antes de morir, apunta en dirección de la identidad y alteridad en lo tocante a América y a Europa. Ambientada al albor de la modernidad en una isla casi virgen del Nuevo Mundo, que algunos comentaristas identificaron con Haití² y otros con las Bermudas,³ la comedia de Shakespeare cobra fun-

¹ Con estas tres palabras, “genio del aire”, Rodó presenta a Ariel al inicio de su ensayo (2007: 55).

² Eduardo Grüner, por ejemplo, en reciente panel sobre Pierre Clastres (2014) y remitiendo a su propia investigación sobre Haití (2010), da este dato por muy verosímil.

³ Aníbal Ponce, en su conocido ensayo de 1938 sobre Ariel, Próspero y Calibán, cita un estudio de Sidney Lee sobre Shakespeare que remite, como fuente histórica del drama de *La tempestad*, a la crónica de un naufragio de 1609, en el que una flota inglesa, que navegaba rumbo a América, fue sorprendida por una tempestad que le arrebató la nave

ción de símbolo, precisamente, para una perspectiva periférica, la cual ha sido significativa para ciertas producciones de la filosofía de la historia latinoamericana. Las oposiciones Europa-América, civilización-barbarie, república-tiranía, cultura-naturaleza, corrupción-virtud, democracia-élites, metrópoli-colonias y también historia-utopía, lenguaje-cuerpo, identidad-alteridad, definen, en efecto, el juego de polarizaciones en el que *La Tempestad* ha sido inscripta por la ensayística y la filosofía, sin mencionar la escena teatral y el cine. Es apretada, por ende, la secuencia de interpretaciones, reescrituras y resemantizaciones de *La Tempestad*, desde el último cuarto del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI. Esta serie, que tiene epicentro en Iberoamérica, se inició sin embargo en Francia, con el filósofo y filólogo Ernest Renan, quien inauguró, en 1878, un nuevo género de ensayística, por él bautizada "drama filosófico", con dos obras precisamente inspiradas en *La Tempestad* de Shakespeare, a saber, su *Caliban. Suite de La Tempête* (1878) (*Calibán, continuación de La tempestad*) y su *Eau de Jouvence. Suite de Caliban* (1880) (*Agua de rejuvenecimiento. Continuación de Calibán*).⁴

Pero es en América Latina, significativamente, que la recepción, reinterpretación y reescritura de *La tempestad* recibió un renovado impulso: por empezar, con *Triunfo de Calibán*, del nicaragüense Rubén Darío (1898), seguido inmediatamente por el ya mencionado *Ariel*, de Rodó (1900), y por su *Mirador de Próspero* (1913), al que siguió, años más tarde, el capítulo del marxista argentino Aníbal Ponce, titulado "Ariel o la agonía de una obstinada ilusión", (en *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*, 1938) y, en el extremo opuesto del arco ideológico, *Calibán. Tragicomedia de la vida política*, del novelista conser-

capitana, la cual "había sido arrojada sobre las costas de las Bermudas, sin que uno solo de sus hombres pereciera". Según Sidney Lee, los sobrevivientes del naufragio pudieron regresar a Europa y "la aventura extraordinaria corrió en todas las lenguas, bajo las mil y una formas de los relatos fabulosos y la narraciones tupidas" (Ponce, 2009: 69); (Lee, 1901). Luis Astrada Marín remite, en cambio, a conocidos episodios acaecidos algunas décadas antes a la flota española en las costas del Río de La Plata, lo que explicaría los nombres de Miranda, Gonzalo y Sebastián en la comedia del isabelino; véase el estudio preliminar que acompaña la edición de *La Tempestad* en la edición española de las obras completas de Shakespeare (Astrada Marín, 1951: 110-111).

⁴ De modo sorprendente, hasta la fecha no existe una traducción al español de los dramas filosóficos de Ernest Renan, ni, por ende, de sus dos dramas inspirados en *La tempestad* de Shakespeare.

vador, también argentino, Manuel Gálvez (1943). La década del sesenta, marcada por la reaparición y agudización del conflicto colonial, asistió asimismo a un renovado interés por la polarización Ariel-Calibán-Próspero, cuyos productos más significativos han sido *Une Tempête*, del martiniqués Aimé Césaire (1969) y *Calibán*, del cubano Roberto Fernández Retamar (1971 y 1995), sin mencionar los numerosos artículos y ensayos producidos sobre *La tempestad* en los llamados *estudios postcoloniales* y, últimamente, en los estudios de género (Silvia Federici, 2010).

Y es que Shakespeare llamó *Calibán* al único humano salvaje de la isla encantada; la voz *Calibán* es, desde luego, una transliteración o anagrama deliberado de la palabra *caníbal*.⁵ Ahora bien, aquí salta a la palestra un dato insoslayable, que ilumina de modo decisivo la elección del nombre: en 1580 habían llegado a manos de Shakespeare los *Ensayos*, de Montaigne (1580), que habían hecho furor en el Londres de entonces, en traducción inglesa del librepensador italiano Giovanni Florio.⁶ Como es sabido, el capítulo XXXI de los *Essais* se titula "*Les cannibales*", nombre que remite en Montaigne a las poblaciones nativas del Caribe, término, este último, también ligado a la palabra *caníbal*, ya que se llamó indistintamente "los caribe" o "los caríbales" a los salvajes de las Antillas, en el momento del contacto colombino en el siglo XV. Este capítulo de Montaigne es una intervención contundente del filósofo francés en rechazo del anatema respecto de las sociedades indígenas de ultramar y en contra de la arrogancia civilizadora, que las consideró infrahumanas. Ahora bien, Shakespeare sorprende, precisamente, en la escena I del Acto II de *La tempestad*, poniendo en boca del noble Gonzalo un largo elogio de las formas salvajes de sociabilidad, que el autor extrajo casi literalmente del texto de Montaigne, donde toda la atención está puesta en lo saludable de ciertas carencias salvajes, bajo la forma

⁵ Como observa la filóloga tucumana Adriana Sleibe-Rahe, la práctica de usar anagramas era corriente entre poetas y dramaturgos del barroco. El conocido crítico literario británico Frank Kermode llama asimismo la atención, como observa Sleibe-Rahe, sobre el hecho de que el nombre "Caníbal" deriva a su vez del nombre "Caribe", que alude a los indios del Nuevo Mundo y que es la palabra que usó Cristóbal Colón para nombrar a la tribu presuntamente antropófaga del mar homónimo (Sleibe-Rahe, 2007: 258).

⁶ Cf. L. Astrada Marin (1951). Estudio Preliminar de *La Tempestad*. En W. Shakespeare, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, pp. 110-111.

de lo "sin": sin soberanía, sin propiedad privada, sin servidumbre, sin egoísmos y sin engaño.⁷

Esta intertextualidad de Shakespeare a partir de los *Essais* produce la irrupción de lo indígena en la civilización, apuntando, por una parte, a lo utópico, esto es, a aquello que no ha sido corrompido por el lujo y la riqueza modernas, y, por otra, a la violencia y rusticidad de las costumbres salvajes, de donde la ambigüedad del personaje de Calibán, a la vez ingenuo y brutal.⁸ En efecto, en

⁷ La caracterización de Montaigne no es ajena, como lo indica el antropólogo francés Pierre Clastres, a las crónicas de expedicionarios y navegantes europeos sobre los salvajes del Amazonas en los siglos XV y XVI, donde los guaraníes, entre otros, fueron tempranamente caracterizados por los expedicionarios portugueses con tres atributos negativos como sociedades "sin ley, sin fe y sin rey" ("*sans loi, sans foi et sans roi*") (Clastres, 1974: 175). Al respecto, señala la crónica del portugués Pero de Magalhaes Gandavo, publicada en Lisboa en 1576, sobre el lenguaje de la comunidad Tupinambá: "*carece de três letras, convém a saber, nao se acha nela f, nem l, nem r, coisa digna de espanto, porque assim nao têm Fé, nem Lei, nem Rei*" (Góes Neves, 2014: 71). No deja de ser digno de atención que Montaigne, vivamente interesado en el descubrimiento del Amazonas, al relatar, al final de su capítulo *Les Cannibales*, su encuentro con tres nativos del Brasil presentados al rey Carlos IX en Rouen durante el año 1562, recuerde que, después de que el Rey mostrara con gran pompa a los nativos las majestuosidades de la ciudad y del palacio real, e interrogados los salvajes sobre cuáles maravillas habían afectado más su curiosidad, reproduzca el siguiente extracto de respuesta: "*Ils dirent qu'ils trouvoient en premier lieu fort étrange que tant de grands hommes, portant barbe, forts et armés, qui estoient autor du Roy (il est vray-semblable que ils parloient des Suisses de sa garde), se soub-missent à obéyr à un enfant [...]; secondement [...], qu'ils avoyent aperçu qu'il y avoit parmy nous des hommes pleins et gorgez de toutes sortes de commoditez, et que leurs moitez estoient mendiants à leurs portes, décharnez de faim et de pauvreté; et trouvoient étrange comme ces moitez icy necessiteuses pouvoient souffrir une telle injustice, qu'ils ne prissent les autres à la gorge, ou missent le feu à leurs maisons*" ("Ellos dijeron que encontraron en primer lugar muy extraño que tantos grandes hombres barbudos, fuertes y armados, que estaban alrededor del Rey (es verosímil que hablaban de los Suizos de la guardia real), se sometieran a un niño y se pusieran a obedecerle [...]; segundamente [...], que hubiera entre nosotros hombres repletos de toda clase de bienes, mientras que en las puertas mismas de sus casas, la otra mitad de hombres fuesen mendigos, descarnados por hambre y pobreza, encontrando muy extraño que estas mitades aquí menesterosas pudieran sufrir tal injusticia sin asir del cuello a la otra mitad o incendiar sus casas") (Montaigne, 1962: *Essais*, cap. 31, 212-213) (hemos traducido por nuestra cuenta del original (viejo francés).

⁸ Obsérvese que Etienne de la Boétie, autor en 1543 del célebre ensayo *El discurso de la servidumbre voluntaria* (La Boétie, 2003), de circulación manual hasta su publicación en 1576, no escogido por motivos de prudencia política en la selección de textos de La Boétie publicados póstumamente por Montaigne, fue, como este último, oriundo del puerto de Burdeos, centro marítimo por entonces gravitante en la apertura de Francia al océano y al intercambio de mercancías con las Américas; las abundantes crónicas y relatos de viajes, que inspiraron más tarde a Montaigne su relato "*Les Cannibales*", debieron, por ende, haber ejercido un influjo en el propio Etienne de La Boétie, al referir este a "*la liberté naturelle*" y al "*droit naturel*" (La Boétie, 2003: 16 y 20), a la hora

La tempestad, Calibán admite haber aprendido de Próspero el lenguaje, pero confiesa que solo lo usa para maldecir a su amo (Acto I, Escena II),⁹ ya que, después de haberle revelado benévolamente al europeo todos los recursos y bellezas de su isla, graciosamente obtenida de su madre Sycorax, no solo se encontró desposeído por Próspero de su territorio, sino además condenado a proporcionarle todo el trabajo físico para que este último sobreviva en la isla con su hija Miranda, quedando Calibán confinado en una mera roca (Acto I, Escena II).¹⁰ Próspero, por su parte, alega que la opción de someter a Calibán se le impuso después de descubrir que el salvaje intentó violar a Miranda, un intento que Calibán asume sin complejo, por mor de dotar a la isla desierta de "muchos Calibanes".¹¹

de argumentar en torno a una comunidad sin sometimiento "à l'Un". Por su parte, el pasaje que Shakespeare pone en boca de Gonzalo (Acto II, Escena I) es el siguiente:

Gonzalo:

*I' the Commonwealth I would by contraries
Execute all things :for no kind of traffic
Would I admit ; no name of magistrate :
Letters should not be known; riches, poverty
And use of service, non ; contract, succession ;
Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none ;
No use of metal, corn, or wine, or oil ;
No occupation : all men; idle, all ;
And women too ;but innocent and pure ;
No sovereignty ;*

(Shakespeare, 1964: Acto II, Escena I, p. 17)

Este pasaje es una réplica casi literal del siguiente pasaje del capítulo *Les Cannibales* de Montaigne:

"C'est une nation, dirais-je à Platon, dans laquelle il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance de lettres, nulle sciences de nombres, nul usage de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nulles successions, nuls partages, nulles occupations qu'oisives, nul respect de parenté que commun, nuls vêtements; nulle agriculture, nul métal, nul usage de vin ou de blé. Les paroles mêmes, qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la détraction, le pardon, inouïes. Combien trouverait-il la république qu'il a imaginée éloignée de cette perfection" (Montaigne, 2009: v. 1, c. 31, p. 398).

⁹ Calibán (a Próspero): *You taught me the language; and my profit ont'
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language* (Shakespeare, 1964: Acto I, Escena II).

¹⁰ Calibán (a Próspero): *This island's mine, by Sycorax my mother, Which you takest from me
[...] For I am all the subjects that you have,
Which first was mine own King: and here you sty me
In this hard rock, whiles you do keep from me
The rest of the island* (Shakespeare, 1964: Acto I, Escena II).

¹¹ Próspero (a Calibán): *Thou most lying slave,*

Así se va dando la singularidad de Calibán, que es descrito con rasgos brutales y propios de una criatura físicamente deforme; de características bestiales y humanas (Acto II, Escena II);¹² hijo de una bruja venida de Argelia (Acto I, Escena I); servidor, como su madre, del demonio Setebos —conocida divinidad de los Patagones— (Acto I, Escena II), y que no vacilará en complotar contra el iluminado Próspero, apenas se le brinde la oportunidad, inclusive al precio de planear la destrucción de todos sus libros, de donde Calibán infería que Próspero extraía sus poderes mágicos (Acto III, escena II). Calibán encarna, por ende, la condición brutal y salvaje de esta isla de ultramar, respecto de la cual el espiritual Ariel —que Sycorax redujo en la cavidad de un tronco de pino, privándolo de acción y palabra (Acto I, Escena II)— vendría a definir la antítesis. Pero para que dicha lucha se defina a favor de Ariel, Próspero habrá tenido que usar su poder y liberar al genio del aire del hechizo de Sycorax, permitiendo, de este modo, que Ariel despliegue su poder sobrenatural en la comedia. Merced a sus excelsos dones recobrados, Ariel permitirá, *in fine*, que Próspero recupere el poder que usurpó su hermano Antonio en Milán: en efecto, aprovechando el retorno por mar a Italia de los enemigos de Próspero, que regresaban de la boda de Claribel (hija del rey de Nápoles) en Tunes (Acto II, Escena I), Ariel los hace naufragar en una tempestad, que mágicamente, sin embargo, los arriamará a la isla encantada, donde Próspero y Ariel les propinarán una derrota humillante, seguida de una lección de moral, que los dejará vencidos y arrepentidos (Acto III). De este modo, Próspero podrá finalmente emprender un retorno victorioso a su patria y recuperar la autoridad de su ducado, no sin llevarse en trofeo el compromiso matrimonial de Fernando, hijo del rey de Nápoles,

*Whom stripes may move, not kindness! I have used thee,
Filth as thou art, with human care, and lodged thee
In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honour of my child
Calibán (a Próspero): O ho, O ho! Would't had been done!
Thou didst prevent me; I had peopled else
This isle with Calibans* (Shakespeare, 1964: Acto I, Escena II).

¹² Stephano (refiriendo a Calibán): *This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an aque. Where the devil should he learn our language? I will give him some relief, if it be but for that. If I can recover him and keep him tame and get to Naples with him, he's a present for any emperor that ever trod on neat's leather* (Shakespeare, 1964: Acto II, Escena II).

con Miranda (Acto IV), augurando, de este modo, la futura unidad entre las dos ciudades rivales de Italia. Calibán, entretanto, pagará con su sometimiento a Próspero el ultraje que intentó contra Miranda y el complot fallido contra Próspero, a quien intentó vanamente derrocar, aprovechando el desembarco de los náufragos. Finalmente, Ariel será devuelto a su condición aérea y liberado de toda servidumbre (Acto IV).¹³ Próspero, por lo tanto, ha necesitado pasar con su hija Miranda por la extrema alteridad de esta experiencia en una isla encantada de ultramar para restituir orden y legitimidad en la corrupta Milán, como si la distancia y el descentramiento se hubiesen convertido en mediación necesaria para un retorno salvífico a la civilización. La partida feliz de Próspero a su patria, con el que se sella el final de la comedia shakesperiana, marca como un desplazamiento, mediado por magia, razón y experimentación, en el reencuentro de la península consigo misma.

La comedia de Shakespeare es, en cierto punto, una anticipación dramática del modo en que otro imperio, esto es, Inglaterra, en la modernidad europea naciente, encaró la refundación de la monarquía, no ya mediante una restauración teológica de inspiración medieval, que había quedado fuera de programa en la era moderna, sino mediante la conquista de las tierras de ultramar. Pero este desplazamiento del juego geopolítico, en el contexto de la irrupción de la nueva ciencia experimental, define entretanto el *spielraum* de los nuevos tiempos.

Ahora bien, si el triunfo de Calibán de Darío y el *Ariel* de Rodó invisten las figuras de *La tempestad* con la dignidad de personajes conceptuales, el contexto histórico y cultural que los latinoamericanos tienen ante sus ojos no es ya el de la consolidación naciente de las modernas potencias europeas, que definía el contexto isabelino, sino el de un malestar propio de la modernidad avanzada y que se manifiesta no solo en el centro, sino en la periferia de Occidente, como enfrentamiento entre orientaciones de sentido de la propia modernidad latinoamericana. En este nuevo contexto, la fuente directa de Darío y de Rodó, en su retorno a Shakespeare, es el filósofo y filólogo francés Ernest Renan, cuyos dos "dramas

¹³ Próspero (a Ariel): *and thou shalt have the air at freedom* (Shakespeare, 1964: Acto IV, Escena I).

filosóficos" inspirados en *La Tempestad* (1778 y 1880)¹⁴ sintetizan, en el Renan maduro, los nudos de su crítica y de su diagnóstico filosófico acerca de los nuevos tiempos. De nulo impacto en Francia y en Europa,¹⁵ fue sin embargo en Latinoamérica, y merced principalmente a Rodó (1900), que la iniciativa renaniana de resucitar filosóficamente *La tempestad* adquirió celebridad en el debate de ideas. Pero, entretanto, las miradas del *Calibán* de Darío (1898) y del *Ariel* de Rodó, en afinidad con una intervención previa del argentino de origen galo Paul Groussac (1897), reincorporan, en el horizonte hermenéutico-agonal de *La tempestad*, el drama abierto del destino del Nuevo Mundo en la historia moderna, desplazando el eje meramente europeísta de Renan.

Aunque en el contexto de este homenaje a Darío desentone detenerse en los dos dramas de Renan, es insoslayable que el impacto latinoamericano del francés en la transición de los siglos XIX al XX amerita unas líneas de comentario, lo que nos permite a su vez situar mejor el *Ariel* de Rodó, incomprensible sin tener presente el desplazamiento que opera Renan en relación a *La tempestad*. Sugerentemente, en efecto, Renan, estando por entonces (1878) en la isla tirrena de Isquia, inicia, con su "*Calibán. Continuación de La tempestad*" ("*Caliban. Suite de la Tempête*"), la escritura de un género que designó con el nombre de "drama filosófico" ("*drame philosophique*").¹⁶ Aquí, por empezar, Renan opera un despla-

¹⁴ En los numerosos estudios y comentarios del *Ariel* de Rodó, aparecidos en ocasión del centenario de su primera edición, son escasas las referencias al *Caliban. Suite de la Tempête* (1778) de Renán, y casi inexistentes aquellas referidas a su otro drama shakesperiano, *Eau de Jouvence. Suite du Caliban* (1880), con excepción, entre otros, del notable estudio de Liliana Irene Weinberg (2001) y, con anterioridad al centenario del *Ariel*, del análisis consagrado a la relación entre el *Caliban* de Renán y el "*Calibán* de Rodó" de Arturo Ardao (1971). La lectura de la modernidad que plantea y enfrenta, desde una óptica modernista y americanista, el *Ariel* de Rodó, está sin embargo claramente atravesada por la mirada que Renan, muerto en 1892, apenas ocho años antes de la publicación del *Ariel*, ofreció acerca de las patologías sociales y culturales que afectaban a Francia, entre el Segundo Imperio y la Tercera República.

¹⁵ Es notable que los dos *Caliban* de Renán no se hayan reeditado en Francia desde 1923 (centenario de su nacimiento) y que jamás hayan sido llevados al teatro, contrariamente a su otro drama, *L'Abesse de Jouarres (La abadesa de Jouarres)*; al respecto, véase el estudio del filósofo Henri Gouhier, *Renan, auteur dramatique* (1972). París: Vrin. Tampoco existe, según nuestros datos, ninguna traducción de los dramas de Renan al español, ni, por lo tanto, de sus dos *Caliban*.

¹⁶ Un género que debía radicalizar al diálogo filosófico, agregándole la acción dramática, de significado conceptual; véase H. Gouhier (1972). *Ernest Renan, auteur dramatique*. París: Vrin.

miento significativo en relación al drama shakesperiano: el eje ya no es la restauración del orden estatal legítimo de Próspero, sino, paradójicamente, la conquista de dicho orden por Calibán, quien, entretanto, ha asimilado la técnica del poder en la sociedad de masas, no sin haber adquirido los estándares de la cultura civilizada, superando la condición servil a la que lo había confinado Próspero en el drama de Shakespeare. De este modo, Calibán se vuelve, en Renan, la expresión del moderno dispositivo demagógico, que aparece en la obra del filósofo francés como el último subterfugio de la gobernabilidad burguesa, ante el vacío de poder dejado por una aristocracia decadente o por un Próspero cada vez más alejado de la realidad política y entregado a los esoterismos de su ciencia experimental. Por ello, esta usurpación política de Calibán, contrariamente a lo ocurrido en la versión shakesperiana de *La Tempestad*, no es la torpe reacción resentida del nativo frente al civilizado —que, aprovechando una confusión y el vacío de poder, trama un complot que finalmente fracasa y deja lugar a la restauración de un poder estatal legítimo y reforzado en su contraofensiva victoriosa contra los usurpadores—. Por el contrario, en el drama de Renan, el *coup d'État* del ahora carismático Calibán se salda por la consolidación demagógica del poder de facto, consagrado y reconocido por la sociedad burguesa y hasta por la Iglesia y el papa, en un símil del episodio bonapartista, en el que Renan, lejos de ver una aventura pasajera, percibe como una condición estructural de la era moderna, marcada por los desequilibrios de la sociedad industrial y las modernas revoluciones de masas: en estas condiciones, el poder carismático y la demagogia transitan de su condición excepcional a su normalización política. Si en su primer drama filosófico Renan concluye con la violenta desintegración de Ariel y la resignación pesimista de Próspero,¹⁷ en el segundo (1880), que es la continuación de la carrera exitosa de Calibán, cobra primacía la estabilización del nuevo orden burgués, con mayor margen de juego político e institucional. En estas condiciones, Renan imagina una reconciliación, no desprovista de ironía, entre Próspero, Calibán y Ariel, en el marco de una nueva rutina institucional y de un nuevo régimen de soberanía. Esta reconciliación adquiere

¹⁷ Ariel, antes de desintegrarse, anuncia en estos significativos términos su disolución a Próspero (Acto V, Escena II): *Prius mori quam foedari* (Renan (1878) 1923: 94).

la forma de un reparto de esferas de incumbencia, donde Próspero, enteramente entregado a su investigación experimental (de un elixir para prolongar la juventud), quedará relegado en su esfera esotérica, ya ajena a la política; por su parte, Ariel, resucitado y físicamente humanizado, quedará circunscripto en el universo poético y expresivo de la subjetividad; Calibán, finalmente civilizado, valorado ahora como el único garante de gobernabilidad, encarna en adelante la esfera del poder y de su reproducción. En estas dos obras, por ende, Renan presenta una visión descarnada de la modernidad, con tonalidades de Tocqueville, Baudelaire y Nietzsche, donde el tono está dado por el ascenso de la sociedad de masas y el inevitable aplanamiento social implicado por esta tendencia democrática moderna, que no excluye ni la demagogia carismática ni su normalización a través de las rutinas políticas burocratizadas. No deja de ser significativo que el ascenso de la sociedad industrial esté simbolizado en el primer drama por el anuncio de los "nuevos dioses de acero" ("*dieux d'acier*") (acto II, escena II, Renan, 1878 [1923]: 41-42), que anticipan, por un lado, la fuerza de la civilización tecnológica, que ya había comenzado a despuntar en el París del siglo XIX, reflejada en las exposiciones universales, y que anticipan también, sugerentemente, el ascenso de esta otra máquina, que es la "máquina social", esto es, la burocracia política moderna, donde "acero" (en alemán, *Stahl*) es la expresión también elegida por Max Weber, al final de su *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo* (1904), para hablar de la modernidad capitalista tardía, referida en términos de un "duro estuche de acero", literalmente, *stahlhartes Gehäuse* (Weber, 1920: 203).¹⁸ Sin embargo, Renan dista mucho de encarnar el tono apocalíptico de la *Rationalisierung*

¹⁸ Estos "dieux d'acier" de Renan se anticipan también a lo que Nietzsche llamó, apenas unos años más tarde, en su *Zarathustra* (1883), los nuevos ídolos (*neue Gotzen*), allí donde precisamente Nietzsche refiere al estado como "el más frío de todos los monstruos fríos" (*das kälteste aller kalten Ungeheuer*), anticipando la maquinaria burocrática moderna; Cf. F. Nietzsche (1980), *Also sprach Zarathustra*. En *Sämtliche Werke*, Herausgegeben Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, München: de Gruyter, Band 4, "Vom neuen Götzen", p. 61; F. Nietzsche (1951). *Así habló Zarathustra*. Buenos Aires: Aguilar, "Del nuevo ídolo", p. 57. No podemos siquiera rozar aquí el problema de si Renan, como escéptico y elitista, puede admitir vasos comunicantes con la crítica de Nietzsche a las sociedades modernas; sin embargo, es bien claro que Renan ha sido, en el momento de su Calibán, un republicano crítico y que es a título de dicho republicanismismo que su obra ha sido recibida en América Latina, lo que plantea un cierto divorcio con la tonalidad más anarquista de Nietzsche; véase sobre este punto Barret (1992: 81-107).

weberiana; si su diagnóstico de la modernidad no está desprovisto de un tono resignado, este último queda subordinado a un republicanismo que, aunque escéptico y crítico, admite en Renan un fundamento teleológico de corte naturalista, que haría de la historia una evolución y progreso por hibridación entre fuerzas que empujan desde abajo y que, como en el fenómeno de la vida, no estarían exentas de mestizaje entre lo más elevado y lo más inferior. Entretanto, el tema del océano y de ultramar, muy presente en la tempestad de Shakespeare, ha quedado elidido y reabsorbido en Renan por la asimilación de lo salvaje y de la otredad en el vientre mismo de la civilización, donde lo otro está encarnado por la ajenedad de las masas, seducidas por Calibán, y funcionales al nuevo orden social.

En 1898, veinte años después de la aparición en Francia del primer Calibán de Renan, Rubén Darío reapropió los personajes conceptuales de Ariel, Próspero y Calibán para su propio planteamiento histórico-político, no desprovisto de fuerte contenido polémico en el contexto de la guerra de Cuba y de la emergencia de los EE.UU. como flamante potencia mundial. Darío entra, por así decir, en constelación con Shakespeare y Renan, a través de un ensayo sugerentemente titulado "Triunfo de Calibán. Visiones de América" (Darío, 1898). Si este título indica ya, claramente, una continuidad con el tema de Renan de una inflexión de la Ilustración moderna a partir de la irrupción de la sociedad de masas, encarnada simbólicamente por Calibán, hay, sin embargo, un desplazamiento producido por Darío en su replanteo del personaje de *La Tempestad*, a saber, la introducción, ajena a Renan, de un antagonismo entre dos modernidades históricas, la modernidad greco-latina, que Darío piensa en una comunidad de destino entre los países latinos de Europa e Iberoamérica, y la modernidad sajona, encarnada por los Estados Unidos y su modelo utilitario de sociedad. Fue precisamente la estancia de Darío en Nueva York, en el curso de 1893, que permitió al poeta nicaragüense medir esta oposición entre dos modernidades posibles de América y realizar de este modo un nuevo uso del personaje de Calibán, que Darío alegoriza, llamativamente, como la expresión misma de la sociedad norteamericana. Junto al *Triunfo de Calibán*, Darío publicó, por la misma época, otros dos ensayos, "El crepúsculo de España" (1898) y "Edgar Allan Poe" (1905), que acusan

una afinidad manifiesta en términos de una idea agonal, contradictoria y polémica de la modernidad, a través de una caracterización despiadada de sus patologías. Darío realiza, así, la primera reapropiación de las figuras de Ariel y Calibán, en el contexto de la derrota española frente a los Estados Unidos en la guerra de Cuba; el texto de Darío es, por ende, una intervención agonal del poeta en una circunstancia crítica y pesimista, de donde el título "El triunfo de Calibán". Y aunque este antecedente no es mencionado por Rodó en su *Ariel*, su personaje no se comprendería sin el Calibán de Darío, que por primera vez encarna no meramente lo bárbaro, como en *La tempestad*, sino lo *bárbaro en la civilización* (Darío, 1898: 6) o, si se me permite la expresión, la *civilización bárbara*, oxímoron que en rigor no usa Darío, pero que describe perfectamente el blanco y la intención de su discurso: una nueva barbarie, es decir, la sociedad norteamericana como expresión de un tipo patológico de progreso histórico que Darío llama, literalmente, "progreso apoplético" (Darío, 1898: 7). Por esto, se trata de hacer blanco contra esta nueva barbarie o la barbarie en la civilización moderna (Darío, 1898: 6-9), opuesta a la "raza latina", heredera de la cultura y de la tradición greco-latina, que Darío desea ver encarnarse en la otra América, "desde México hasta la Tierra del Fuego" (Darío, 1898: 11). Darío inviste, consecuentemente, a su personaje *Ariel*, aparecido al final de su discurso (Darío, 1898: 13), con la esperanza que debemos depositar en la "raza latina", como encarnando otro modelo de cultura y de sociedad. Es así que Darío, en sintonía con el paso ya dado por Renan de transformar a Calibán en una figura representativa de un malestar de civilización, lo convierte en la expresión de una sociedad bien concreta, que anuncia los nuevos tiempos, es decir, de la sociedad norteamericana. Y si el Calibán de Darío expresa al "coloso" imperialista, cuya codicia era ya evidente después de la guerra de México (1846-1848) y la subsiguiente anexión norteamericana de los territorios de California y de Tejas, confirmada después por la doctrina Monroe y por la guerra de Cuba (1898), también es expresión del tipo medio de la sociedad norteamericana, descrita con rasgos típicos de brutalidad, codicia y utilitarismo mercantiles, pero que en Norteamérica parecen cosificarse, para Darío, en una segunda naturaleza, merced a una suerte de armonía preestablecida entre los valores utilitaristas

y las características idiosincrásicas de la nación norteamericana (Darío, 1892: 11).

José Enrique Rodó se inscribe, como él mismo lo indica un año antes de la edición del *Ariel*, en ocasión de su ensayo sobre Darío, en el movimiento estético latinoamericano del modernismo: "Yo soy un 'modernista' también—declara Rodó—; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas" (Rodó, 1990: 65). En su batalla contra el naturalismo y el positivismo, el modernismo ha favorecido el impulso regeneracionista que despuntó con el cambio de siglo y que se ha cristalizado en la prosa de Rodó. Es en su *Ariel*, precisamente, aparecido en Montevideo en 1900 e inmediatamente propagado a escala de toda América Latina, donde mejor se ha cristalizado el impulso del modernismo en el plano de las ideas filosóficas y, específicamente, en su relación con la cultura, la sociedad y la concepción de la historia.

Retomando, en la estela de Darío y de Renan, los personajes de *La tempestad* como personajes conceptuales, Rodó, sin embargo, invierte el centro de gravedad del triángulo dramático, que ya no se fija, como en Darío, en el triunfo de Calibán, como figura del enajenamiento de los tiempos modernos, sino en el triunfo de Ariel, expresado a través del largo monólogo de Próspero, único portavoz imaginario del autor en el ensayo. "Ariel triunfante", en efecto, como concluye Rodó hacia el final de su ensayo (Rodó, 2007:137), es el gran motivo épico de su obra y la inflexión que el uruguayo imprime en relación al "triunfo de Calibán" de Darío y del "*Calibán, suite de La Tempête*" de Renan. Sin embargo, más allá de esta inversión fundamental de resultado, Rodó mantiene las líneas de significación de los tres símbolos: Ariel es el genio inmaterial y aéreo del espíritu, "sublime instinto de perfectibilidad" (Rodó, 2007:137), expresión eterna de la idealidad y del orden armonioso de la razón (Rodó, 2007:137), en el gran legado del humanismo greco-latino, que resiste, según Rodó, a la especialización y la amputación espiritual encarnadas por la hipertrofia ultramoderna, que representa el personaje-símbolo de Calibán.

"Ariel, genio del aire, representa en el simbolismo de la obra de Shakespeare", nos advierte Rodó al inicio de su ensayo, "la

parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos instintos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado de la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida" (Rodó, 2007: 55). Ariel, por ende, solo abandona provisoriamente su condición etérea para encarnarse en la circunstancia vital decisiva de la batalla contra las fuerzas aplanadoras y utilitarias representadas por Calibán (Rodó, 2007:138), que, como en Darío, remiten a la hipertrofia de la civilización moderna, caracterizada en Rodó por la especialización a ultranza de la actividad humana, la búsqueda inmediata y frenética de la utilidad y del éxito, la venalidad y el fetichismo mercantilista como motivo dominante del deseo y de la actividad del individuo moderno, la homogeneidad y uniformidad de la sociedad de masas, determinaciones que Rodó, al igual que Darío, ve plenamente desarrolladas en la civilización estadounidense, como el grado máximo de la modernidad en América.

Ahora bien, fijadas estas líneas de significación de los personajes-símbolo, ¿cómo sería posible el triunfo de Ariel, cuando todo en la historia moderna parecía moverse, ya en época de Rodó, en orientación contraria?: en primer lugar, la fuerza imparable de la civilización capitalista del norte, que dejaba traslucir plenamente la eficacia avasallante de su poder como civilización, fruto de una organización y de un desarrollo económico y tecnológico funcionalmente diferenciado según la separación moderna de las esferas vitales, y cuya eficacia social reconoce el propio Rodó a lo largo de su capítulo V, en su amplia caracterización de Norteamérica (Ariel, 2007:105-127). En una palabra, ¿en qué basa Rodó el triunfo de Ariel? ¿No se vuelve este la expresión de una utopía voluntarista, nostálgica y anacrónica, que fueron desmintiendo los diagnósticos sociológicos más desencantados de la modernidad, de Tocqueville a Max Weber? Al final de su *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo* (1904), solo cuatro años después de la aparición del Ariel, Weber refiere, en efecto, al capitalismo tardío en términos de un "duro estuche de acero", literalmente, *stahlhartes Gehäuse* (Weber, 1920: 203), como un

destino que se cierne sobre Occidente y cae sobre las sociedades modernas y cuyo molde burocrático nos veremos obligados a obedecer —escribirá Weber unos años después, en 1918— con la impotencia propia de los “*fellhas* del antiguo estado Egipcio” (*wie die Fellachen im altägyptischen Staat*, 1958: 332). Sin embargo, es propiamente una filosofía de la historia, apenas insinuada entre líneas en el *Ariel*, pero suficientemente diseminada en la obra del uruguayo, que permite a Rodó destilar su argumento, distinguiéndose del aristocratismo “reaccionario” de Nietzsche (1990: 100-101) y del elitismo antidemocrático de su “maestro Renan” (1990: 102). El ideal alternativo de la modernidad, fundado en la “selección espiritual”, “en el ambiente providencial de la cultura” (Rodó, 2007: 99) y en una reforma política apuntalada por la “educación de la democracia” (Rodó, 2007: 97), procede, en Rodó, de una teoría evolutiva de la cultura y de la sociedad, que se basa en el despliegue, inspirado en Herder y en Edgar Quinet, epígono y traductor francés de Herder (Rodó, 2007: 134), de las diferencias de los pueblos y de la lucha por la cultura y la lengua. Por ende, si la historia de la humanidad es, para Rodó, “lucha entre Ariel y Calibán”, en cuanto lucha entre utilitarismo e ideales, se destila en Rodó, igualmente, un principio de inducción recíproca entre ambas polaridades, que, según el uruguayo, está orientado por un principio de evolución de la humanidad a favor de las fuerzas espirituales (Rodó, 2007: 125). Esto se refuerza después en el otro ensayo de Rodó, *Motivos de Proteo*, editado en 1909, donde Rodó combina un criterio de originalidad de cada cultura con un criterio evolutivo de la humanidad, según el desencadenamiento agonal y situado de la pugna entre los ideales y las fuerzas aplanadoras (Rodó, 2014: 556-557). Al pesimismo y elitismo renanianos Rodó termina oponiendo, en definitiva, un dosificado optimismo, mediado por la agonalidad circunstanciada de cada cultura, pero que inclina la balanza en favor no solo de los ideales, sino, y esto es una divisoria clara entre Rodó y Renan, de una democracia significada, no por el aplanamiento en términos de “ese despotismo blando” que describía Tocqueville a propósito de la sociedad norteamericana, sino por una diferenciación cultural armónica, en términos de una educación orientada en cierto modo por la idea herderiana de “formación” (*Bildung*) (Rodó, 2014: 585), es decir, por la formación de la

figura espiritual de los pueblos y de los individuos, que Rodó combina con la idea de nación, de influencia renaniana (Rodó, 2014: 584-586).

Referencias bibliográficas

- Césaire, A. (1969). *Une Tempête*. Paris: Collection Théâtre, Seuil.
- Darío, R. (2011 [1898]). “El triunfo de Calibán”. En *Triunfo de Calibán. Visiones de América* (Antología) (pp. 6-13). Barcelona: <https://linkgua-digital.com/>.
- , (2013 [1896]). “Edgar Allan Poe”. En Darío, R. *Viajes de un cosmopolita extremo* (pp. 129-133). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Federici, S. (2010). *La mujer, Calibán y la bruja*. Madrid: Ediciones Traficantes de Sueños.
- Fernández Retamar, R. (1995 [1971]). *Calibán y Contra la leyenda Negra*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida.
- Gálvez, M. (1943). *Calibán. Tragicomedia de la vida política*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Gouhier, H. (1972). *Renan, auteur dramatique*. Paris: Vrin.
- Groussac, P. (1904). *El viaje intelectual: impresiones de la naturaleza y el arte*, primera serie. Madrid: Victoriano Suárez.
- , (1925 [1897]). *Del Plata al Niágara*. Buenos Aires: Jesús Menéndez.
- , (2005 [1920]). *El viaje intelectual: impresiones de la naturaleza y arte*, segunda serie. Buenos Aires: Simurg.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Madrid: Edhasa.
- Jameson, F. (1989). Prólogo. En Fernández Retamar, R. *Calibán and Other Essays* (trad. Edward Baker). Minnesota: University of Minnesota Press.
- La Boétie (de), E. (2003). *La servitude volontaire. Suivie de vingt-neuf sonates et d'une lettre de Montaigne*. Paris: Ar-lée.
- Montaigne (de), M. (2009). “Des Cannibales”. En *Essais I*, cap. 31. Paris: Gallimard/ Folio.
- Montaigne (de), M. (1962). *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, NRF.
- Pellegrini, J. C. (1968). *El modernismo. Antología de la poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Huemul.
- Ponce, A. (2009 [1938]). *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Renan, E. (1923 [1878]). “Caliban. Suite de la tempête”. En Renan, E. *Caliban et L'eau de jouvence* (pp. 7-112). Paris: Calmann-Lévy.
- , (1923 [1880]). “L'eau de jouvence. Suite de Caliban”. En Renan, E. *Caliban et L'eau de jouvence* (pp. 113-276). Paris: Calmann-Lévy.
- Rodó, J. E. (1990 [1899]). “Rubén Darío”. En *A propósito de Rubén Darío y su obra* (sel. E. Restrepo) (pp. 15-66). Bogotá: Norma.
- , (2007 [1900]). *Ariel*. Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.
- , (2014). *Motivos de Proteo*. Madrid: La Biblioteca Digital.
- Shakespeare, W. (1951). *La tempestad*. En W. Shakespeare *Obras completas* (pp. 2027-2067). Madrid: Aguilar.
- , (1964). *The Tempest*. En *The complete Works of William Shakespeare* (pp.

- 9-30). London: Abbey Library/
Murrays Sales & Service Co.
- Sleibe-Rahe, A. (2007). "Calibán, Ariel
y Próspero: resemantizaciones del
paradigma shakespereano". En *Pos-
colonialismo en literaturas anglófonas*.
Actas de las Primeras Jornadas In-
ternacionales de Poscolonialismo en
Literatura Anglófona (pp. 257-265).
17-19 de noviembre de 2005. San
Miguel de Tucumán: Universidad
Nacional de Tucumán.
- Weber, M. (1920 [1904]). *Die protestan-
tische Ethik und der Geist des Kapitalis-
mus (La ética protestante y el espíritu del
capitalismo)*. En Weber, M. *Gesammel-
te Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tü-
bingen: J.C.B. Mohr/Paul Siebeck.
- , (1958). "Parlement und Regierung
im neugeordneten Deutschland"
("Parlamento y gobierno en el nu-
evo ordenamiento alemán"). En
Gesammelte Politische Schriften. Tübin-
gen: J.C.B. Mohr.

Modernismo nómada y últimas gestas de Rubén Darío

JULIA MEDINA

Resumen

Para conmemorar el centenario de la partida de Darío, esta intervención aborda sus gestos finales, no solo en cuanto a su función de autor, según se presentan en sus últimos cuentos, poemas y crónicas, sino también incluyendo su correspondencia postrema. Estas intervenciones, que marcan el cierre de una trayectoria profesional y personal, apuntan a una práctica, una realidad y una subjetividad nómadas que superan la categorización de parámetros genéricos, nacionales y epistémicos; según se encuentran entre lírica y prosa, periodismo y ficción, persona y figura, masculino y femenino, (inter/trans)nacional, (pos/no)humano y modernidad y naturaleza. Dicha postura ha quedado encubierta por las premisas modernistas y nacionalistas que han cooptado las implicaciones del punto final de la obra dariana.

Palabras clave: modernidades - biopolítica - colonialidad del saber.

Modernismo nómada y las últimas gestas de Rubén Darío

Consecuente con la lógica biopolítica¹ del linaje hereditario al que fue sometido el príncipe de las letras hispanas, a cien años de su partida, el legado de Rubén Darío sigue subordinado a un segundo plano en relación al poder. En un sentido más abstracto, su obra se somete a los límites críticos, pues seguimos sin saber leerla con todo su alcance, en parte, porque su poesía encubre el resto de una producción que traspasa las categorías de la literatura misma y, también, porque supera nuestros límites de lectura. La producción y la trayectoria bio/geográfica de Rubén Darío atraviesan y cuestionan términos nacionalistas, racionales y letrados que socavan la modernidad latinoamericana, según se ha entendido tradicionalmente.

Los sucesos macabros, la tanatopolítica en torno a su agonía y a sus restos, pone en evidencia la cuestión del biopoder a nivel material y simbólico.² Las últimas líneas de su supuesta última misiva —dictada por el poeta en su lecho de muerte en enero de 1916 y dirigida al director de *La Nación*, Emilio Mitre y Vedia—³ ejemplifican esta preocupación por lo material, tanto biológico como económico, así como por los bienes simbólicos: “A usted le pido por mi hijo, ahora solo, y a quien ruego tener por único heredero de mis bienes. Me despido de usted con el agradecimiento que le debo por sus cuidados. He servido a *La Nación* con todo mi pensamiento y a usted con mi respeto más devoto” (404). Sin ningún

¹ Siguiendo lo articulado por Foucault, el biopoder se refiere a las formas históricamente arraigadas en la institucionalización de control social para disciplinar cuerpos, tanto individuales como colectivos. El control sobre la sexualidad y el sexo ejemplifica cómo se manifiesta la biopolítica. En el caso de Darío, consideremos su matrimonio renegado con Rosario Murillo, con quien se casó por obligación, y ese estado civil que tuvo que mantener, pese a sus lazos afectivos y efectivos con Francisca Sánchez, su compañera de vida.

² Referirse al estudio de Erick Blandón “Rubén Darío: mutilación y monumentalización” y, de la presente autora, “Retrato de un proceso profano: Rubén Darío y la agonía del poeta werneriano”. Ambos ensayos forman parte de la colección editada por Jeffret Browitt & Werner Mackenbach *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*.

³ Según *Cartas desconocidas de Rubén Darío: 1882-1916*. Introducción, selección y notas de J. E. Arellano. En esta colección, la última carta dirigida a su compañera de vida, Francisca Sánchez, se fecha el 12 de agosto de 1915 desde Guatemala. En ella hace referencia a su primer hijo con la esposa, Rafaela Contreras, de forma despectiva “Estuvo aquí el Rubén Trigueros. Se fue. Es un sinvergüenza” (402). Cito esta referencia a para insistir en la cuestión de biopolítica y des/afecto.

otro cierre ni despedida más que su nombre concluye Darío su repertorio letrado/público, dejando clara su precaria situación. Asimismo, insiste por última vez en la distancia profesional que establece entre su función periodística, sirviendo al periódico con todo su pensamiento, y su corazón, que servía en otras formas.

Aparte de cualquier drama personal, este último escrito público marca la dependencia del poeta de la prensa argentina, donde constata la inquietud práctica de sus legados simbólicos y biológicos. Este documento comunica sus preocupaciones afectivas y su necesidad económica, desplegando sus desarraigos prácticos y encarnando, precisamente, las cartografías desiguales de poder dentro de las que tuvo que navegar el escritor. Se cristalizan también otras dos trayectorias borradas y secuestradas de la subjetividad dariana por la mayoría de las lecturas contemporáneas desde América Latina, que tienen que ver con su relación con la naturaleza⁴ y su condición nómada o trashumante.

La omisión de esta relación revela la racionalidad colonial⁵ que opera en nuestra época, por marcos cosmopolitas que obsesionan a la crítica hispana tradicional. En relación a Darío, Browitt y Mackenback cuestionan la rigidez de estos términos para insistir que el cosmopolitismo "se puede concebir como una crítica no positivista [...], contra el mundo social cerrado y circunscrito por las naciones-estado" y que sería lo que hoy se consideraría a *queering of literatura* (6).⁶ Siguiendo esta línea, se puede decir que

⁴ Recientemente, la crítica estadounidense ha señalado la preocupación ecológica de Rubén Darío, por ejemplo, Steven F. White sugiere que el poeta es un precursor del "eco-cosmopolitismo" y nos presenta "formas más responsables de vivir en la tierra" (2011). Por su parte DeVerties explica que "el arte por el arte" como lema y práctica dariana se aplica también en cuanto a su concepción de la naturaleza, por la naturaleza, a diferencia de sus homólogos anglosajones que insistían en ella como medio económico (2013: 23).

⁵ Siguiendo la propuesta de Aníbal Quijano, Erick Blandón hace referencia a la racionalidad colonial y colonidad de poder que opera en (torno) a Darío (2011: 13, 22-23) Por su parte, Ángel Rama nos señala que Julio Saavedra primero "equipara el modernismo con el liberalismo, estableciendo un paralelismo estrecho entre las escuelas literarias y las orientaciones políticas (1985: 30-31). Rafael Gutiérrez Girardot, a su vez, explica que el modernismo es una expresión de la expansión del capitalismo, "la 'universalización' de la literatura que va pareja a la unificación del mundo" (1983: 16).

⁶ En las notas, los autores citan las definiciones de Eve Sokofsky Sedgwick y las de Christopher Lorey y John Plews para insistir que *queering* "puede referirse a cualquier destabilización de regímenes normativos y autoritarios" (15).

Rubén Darío encarna una subjetividad y una experiencia nómadas, tanto en el sentido literal de la palabra como también en su alcance teórico, según la conocida propuesta de Rossi Braidotti, que insiste en que las figuraciones del nómada, además de sobrepasar la categorización binaria de género, supone la negación de separar la razón de la imaginación (2011:18). El mapa epistémico, además de artístico, que traza el profesional del lenguaje, también ratifica lo dicho.

El cosmopolita necesita pasaporte(s) para ser ciudadano del mundo, encontrándose cómodo en el orden de la metrópolis, mientras que la figura nómada, trashumante, se halla en otros espacios, entre ellos, en la naturaleza. Leonel Delgado Aburto anticipa este desarraigo en sus lecturas de la autobiografía de Rubén Darío, donde explica que “el modernista se hizo un errabundo (factual o metafórico), y operó de manera audaz dentro de la modernidad” (2009:36) y que su “distanciamiento lírico a los espacios libres de la naturaleza (un motivo por entero literario) anida la creación de una escritura” (2009:42). Ese distanciamiento lírico a los espacios libres, como (pre)condición de escritura y del ser, necesitan encuadrarse dentro de una estética y una ética sustentadas en una experiencia y quizás de preferencia rural. Esto queda de manifiesto no solo en la autobiografía, a la que nos referiremos a continuación, y en el resto de su obra literaria, sino también en las otras formas que cuajan sus últimas gestas.

Retomando su última misiva: allí se posiciona casualmente en marcos nacionales afectivos y sin quejarse del sufrimiento físico: “me hallo en mi patria, enfermo” (1999: 404). Con un toque lúdico continúa insistiendo en su preferencia campestre: “en mis deseos está el mejorarme un poco para irme al campo, gozar de la soledad, de buena mesa y montar un burro como Sileno para caminar al sol, y sentir el soplo libre del monte” (1999: 404). A pesar de haber nacido y haber pasado los primeros años de su vida en el campo, su mundo personal tanto como su vocación lo secuestran a las ciudades de las letras y a la urbanidad que debía habitar y condecorar como su máximo exponente. Es preciso señalar que León y cualquier otra ciudad de Nicaragua en el siglo XIX eran excepciones apenas urbanas en torno a una exuberante naturaleza. Más allá de cualquier pose romántica, en su vida y en su obra se observa claramente una tensión entre el mundo

urbano y una preferencia o nostalgia personal por el campo o la naturaleza como concepto y realidad que entra en conflicto con su profesión.⁷

Su condición errante, que empezó desde su infancia y condicionó su trayectoria vocacional, inadvertidamente le permitió apuntar a otras configuraciones (en parte desapercibidas o descartadas por su alcance) de estética y de pertenencia, en las que sorteaba y neutralizaba una paradoja profesional/personal y cultural. Por eso interesa, dentro de este contexto de últimas gestas escriturales, considerar brevemente *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912); porque, simbólicamente, dio por terminada su vida profesional por la oportuna solicitud (o demanda) de *Caras y Caretas* en un momento de necesidad.

Reparo en las primeras páginas para resaltar sus primeros recuerdos, que son precisamente en el campo y que se encasillan como su inicio y como eventos cerrados, distanciados de su trayectoria profesional y de su presente enunciativo.⁸ Ese primer recuerdo es "el de un país montañoso [...] en tierras de Honduras, por la frontera nicaragüense" y el de su madre junto a "una criada india" que la acompañaba en una casa primitiva "sin ladrillos, en pleno campo" (32). Su lugar en este espacio silvestre, jerarquizado y maternal, incluye el cuadro travieso y tragicómico del niño que se pierde en el campo y es encontrado luego "debajo de las ubres de una vaca" (32). Así se conjuga, por un lado, la frontera del abandono, la frontera nacional, la frontera entre lo humano y animal, y, por otro, el olvido y el recuerdo, lo rural y la tecnología: "con el castigo de unas cuantas nalgadas y aquí mi recuerdo de esa edad desaparece como una vista de cinematógrafo" (8). Las nuevas tecnologías se incorporan al imaginario del recuerdo para formar, para moldear la memoria dislocada que constituye su nomadismo modernista.

⁷ Según Ángel Rama en "Naturaleza: la selva Sagrada" (1985: 104-109), para el poeta la naturaleza se trata solo de un "diagrama intelectual" (109). Si siguiéramos esos términos, aquí se propone que constituye el diagrama afectivo o vital del poeta.

⁸ El estudio de Leonel Delgado Aburto "*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Escritura autobiográfica y políticas del nombre" (2005), además de enfocarse en la primera parte de este texto, propone que este "responde a un específico tipo de interpelación, en la que el liberalismo y el individualismo artístico articulan un espacio discursivamente conflictivo". Esta propuesta de Delgado se desarrolla en su libro *Excéntricos y periféricos: escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica* (2012).

Su trayecto personal y sus textos ilustran esta tensión entre la naturaleza y la ciudad letrada y su propia profesión. El resto de la autobiografía constata esto durante sus momentos de crisis personal, en los cuales busca refugiarse en el campo, en Mallorca, Costa Brava, etc. Continuando con esta tensión/atracción por la naturaleza, Jorge Eduardo Arellano nos recordó, en su charla plenaria del congreso que recogen estas actas, que Rubén Darío hace mención de al menos 1200 animales en su obra artística.

Si la subjetividad nómada es una "herramienta analítica y como proyecto creativo dirigido a cualificar el cambio de conciencia que corresponde al espíritu de nuestra época" (Braidotti: 11), Darío supo apuntar al cruce de la suya. Siguiendo con lo que expone la crítica italiana, la figuración nómada cuenta con una fuerza imaginativa en sintonía con las estructuras energizadas y transnacionales de nuestra situación histórica (17), por tanto, Darío se amolda a su situación histórica, lo que le permite, a través de la imprenta, esos desplazamientos tanto físicos como afectivos y genéricos. Para pensar a Darío en términos de nomadismo, en cuanto a la subjetividad como una "herramienta crítica para explicar la materialidad incrustada y localizaciones encarnadas y relaciones de poder" (Braidotti: 12), es preciso leer esa configuración nómada y trashumante en su vida y obra y, en este caso, en distintos registros textuales que le dan un cierre a su vida profesional y personal.

Volviendo a su última misiva y a su desarraigo afectivo en ella se verifica el cruce entre la subjetividad personal y la necesidad artística y práctica, que plasma su interdependencia y apego a su patria intelectual: "¡Lloro pensar que nunca más volveré a ver tierra argentina!" (1999: 404). Interesante que anticipe las lágrimas de su último poema, al que nos referimos a continuación, y convoque un retorno a la tierra del país y no necesariamente a la ciudad de Buenos Aires, pero sí insistiendo siempre en otra configuración nacional.⁹ La palabra "tierra", además de sugerir una visión planetaria, ubica su nostalgia en el suelo, el campo, ya sea en su llanura o en la pampa, pero lejos de la urbe.

⁹ Se ha establecido que Darío quería ir a Buenos Aires, pues no confiaba en los médicos ni en la gente de su país natal. Erick Blandón nos presenta los testimonios que constatan sus deseos de viajar a Buenos Aires para buscar tratamiento y para ser enterrado allí (2010:111-112).

En este último registro queda expuesto el componente afectivo y práctico de Darío hacia Argentina, lo cual no se ha considerado lo suficiente, en parte porque cuestiona los esquemas y las narrativas nacionales y regionales de pertenencia, de afiliación, como también apunta a dinámicas asimétricas de interdependencia regional de producción y campo cultural. Ya sabemos que las editoriales porteñas le permitieron una profesionalización periodística y artística a partir de 1892¹⁰ y hasta el fin de sus días. No es de más que esta incorporación se llevara a cabo en el centenario de la conquista, publicando un texto titulado: "La exposición histórico-americana en Madrid. Arqueología Precolombina". En producción, en contenido y en la biogeografía se revela un nomadismo que opera, también, como lo indica el título de su crónica, sobre una arqueología de saber y de poder en el mapa hispanohablante.

Pasando entonces a su despedida lírica, en su último poema póstumo, "Tristemente triste", insiste en la tristeza ingénita a su condición de artista y a su condición humana: "Un día estaba yo triste, muy tristemente / viendo cómo caía el agua de una fuente; / era la noche dulce y argentina. Lloraba / la noche. Suspiraba la noche. Sollozaba / la noche" (1985: 485). El adjetivo "argentina" sirve como ancla y eje de sinestesia hacia un cambio musical en la lírica que personifica la tristeza nocturna y que, a su vez, deja sugeridos ciertos lazos afectivos en sus posibles referentes.¹¹

Siguiendo la noche como escenario de sus partidas en los últimos registros textuales de Rubén Darío, concluyo brevemente con una referencia a su ficción.¹² Es cierto que su último cuento publicado fue "El Cuento de Martín Guerre: Leyenda nicara-güense", en junio de 1914, en *La Nación*. Pero insisto con "Huitzi-

¹⁰ Zanetti en "Itinerarios de las crónicas de Darío en *La Nación*" (2004: 10).

¹¹ Continúa en su sentida despedida poética "Y el crepúsculo en su suave amatista, / diluía la lágrima de un misterioso artista. / Y ese artista era yo, misterioso y gimiente, que mezclaba mi alma al chorro de la fuente."

¹² No hago referencia al poema que se vio obligado a publicar en Guatemala a favor de Estrada porque el tema del patrocinio y la dependencia queda demasiado en evidencia, ya ha sido trabajado y en este espacio no cuento con lugar para abordarlo. Asimismo, la última crónica, "Apuntaciones de un hospital" (1915), escrita en febrero pero publicada en agosto del mismo año en *La Nación*, no se puede abordar aquí y ha sido comentada por Günther Schmigalle y Sergio Ramírez. En todo caso, ambos textos ponen en evidencia el biopoder al que fue sometido el escritor.

lopoxtli", porque fue el último en volver a publicarse antes de su muerte, precisamente en Guatemala,¹³ cuando iba de paso a *buscar el cementerio de su patria*. Haciéndole eco al subtítulo de "El cuento de Martín Guerre", esta segunda publicación de "Huizilopochtli" aparece con el subtítulo de "leyenda mexicana"; pertinente, porque procura un vínculo más inmediato, auténtico y legítimo que lo distancia de la ficción y lo reinserta en el ámbito arqueológico y folclórico. El comentario crítico, transnacional que presentan ambos subtítulos de estas últimas ficciones merecería un trabajo aparte. Asimismo, la reproducción del cuento, su temática y sus personajes exhiben un despliegue transnacional que insiste en el nomadismo de su mirada.

Al reinsertar su obra en el contexto local, le brinda cierta circularidad a su producción de crónicas en diálogo con sus primeras aportaciones a *La Nación*. En este caso, la arqueología y el imaginario precolombino se utilizan, junto a la ficción y al reportaje, para comentar sobre los eventos remotos de la revolución mexicana, que no pudo presenciar en persona. Este espacio liminal y su subjetividad nómada le permiten hacer un comentario contundente sobre la relación que establece entre la violencia religiosa colonial y prehispánica y la subjetividad letrada en la materialización de los procesos históricos de la guerra. Es decir, que a través de esta, su última selección de ficción, se presenta como un reportaje imaginado de la revolución mexicana y de la interacción violenta entre subjetividad letrada y naturaleza.

En resumen, el alcance transeúnte de la subjetividad dariana supera los límites genéricos, nacionales y epistémicos de nuestra época, haciendo sutura de mundos que seguimos sin consolidar.

¹³ Se publica en el *Diario de Centro-América*, 10 de mayo de 1915, durante su corta estadía en el país como invitado de Cabrera Estrada, en su ruta por Nicaragua poco antes de su muerte. El mismo texto se publica en *La Nación* el 5 de junio de 1914.

Referencias bibliográficas

- Blandón, E. (2010). "Rubén Darío: Mitilación y monumentalización". En Browitt y Mackenbach (eds.) *Rubén Darío: cosmopolita arraigado* (pp. 104-126). Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- , (2011). *Discursos transversales: la recepción de Rubén Darío en Nicaragua*. Managua: Banco Central de Nicaragua.
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Browitt, J. y Mackenbach, W. (2010). "Respirar el Torbellino de su Capricho' el cosmopolitismo dariano". En Browitt y Mackenbach (eds.) *Rubén Darío: cosmopolita arraigado* (pp. 1-16). Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Darío, R. (1977). *Poesía* (ed. E. Mejía Sánchez, pról. A. Rama). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- , (1991). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Colección "La Expresión Americana".
- , (1999). *Cartas desconocidas de Rubén Darío: 1882-1916* (intr. y sel. J. E. Arellano). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Delgado Aburto, L. (2005). "La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Escritura autobiográfica y políticas del nombre". En *Istmo Revista de Estudios Centroamericanos*, (10). Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/vida.html>
- , (2012). *Excéntricos y periféricos: escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DeVries, S. (2013). *A History of Ecology and Environmentalism in Spanish American Literature*. United Kingdom: Bucknell University Press.
- Foucault, M. (2013). *History of Sexuality 1: The Will to Knowledge*. Edinburgh: University Press.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983). *Moder-nismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones.
- , (1995). *La ciudad letrada* (ed. y pról. H. Achugar). Montevideo: Arca.
- White, S. (2011). *Arando el Aire: La ecología en la poesía y la música de Nicaragua*. Managua: 400 Elefantes.
- , (2011). "Written on Earth and Water: Poetry and Ecology in Nicaragua". En *World Literature Today*, enero de 2011. Disponible en: <http://www.worldliteraturetoday.org/2011/january/written-earth-and-water-poetry-and-ecology-nicaragua-steven-f-white>.
- Zanetti, S. (2004). "Itinerario de las crónicas de Darío en La Nación". En S. Zanetti (coord.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires: 1892-1916* (pp. 9-59). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

¿Y qué entendemos por imitar? El *affaire* Groussac/Darío

ALBERTO PAREDES

El simposio “Modernidad de Darío” ilustra su planteamiento refiriéndose a la polémica de 1896 entre Darío y Paul Groussac, en la que ambos enarbolan un alejandrino de François Coppée, “Qui pourrais-je imiter pour être original?”. Justamente en un ensayo previo he identificado el lugar textual de dicha cita, recuperando ampliamente sus circunstancias.¹ Reflexionemos sobre el conflicto imitar/ser original que el intercambio Darío-Groussac evidencia como elemento estructural de la poética y el pensamiento modernistas. Basémonos en tres textos darianos de 1896: *Los raros*, “Los colores del estandarte” y las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*. Establezcamos nuestro epígrafe:

*Y tuvimos que ser entonces políglotas y cosmopolitas, y nos
comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo.*

Rubén Darío²

Digamos palabras elementales. ¿Las nociones “imitar” y “ser original” podrían haber significado lo mismo para ellos dos? Ciertamente, no es lo mismo ser parte de la literatura hispanoamericana en tanto director de la Biblioteca Nacional Argentina que estarse abriendo paso a fuerza de puño y pluma proviniendo de un ignoto rincón de la América Central; la mentalidad del tolosano-porteño don Paul Groussac es una, muy meritoria, encarna la mejor tradición, al mismo tiempo secular que reciente. Pero muy otra será la de quien salió de aquel rincón centroamericano

¹ “Locis classici Coppée y Holmès –crónica de dos referencias–”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 43, 159-190. Madrid: Universidad Complutense.

² RD en “María Guerrero”. *La Nación*, 12/6/97; en E. K. Mapes (comp.), *Escritos inéditos*, (125). NY: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.

pues no se conformaba con ser el Vate de Metapa ni el Mozart del verso de León. Estamos ante uno de los choques fértiles de las literaturas hispánicas; fue un ríspido intercambio de armas intelectuales en el que todo el mundo salió ganando, la tradición y los nuevos, por sintetizarlo así.

Cambio de tiempo. Dice Juan Boscán que, en algún momento de 1526, "estando un día en Granada con el Navagero, tratando con él en cosas de ingenio y de letras, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia: y no solamente me lo dijo así livianamente, más aún me rogó que lo hiciera". Este es uno de los pasajes más conmovedores y proféticos de las letras en español, pertenece a la célebre "Epístola nuncupatoria de Juan Boscán a la duquesa de Soma". Así tuvo entonces nuestra lengua su primer renacimiento. Poetas probos y valiosos como Cristóbal de Castillejo se alarmaron por el inminente "toscanismo mental", al grado de enderezar su misiva en muy castellanos octosílabos *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos*.³ A pesar de esos temores, las modas italianizantes renovaron lengua y literatura.

Antes de centrarnos en el 1896, hagamos un viaje al futuro de 420 años, partiendo de Boscán versus Castillejo. En 1946, una de las conflagraciones más terribles de la humanidad propició o toleró —según lo veamos— la aparición de una obra esencial en el pensamiento literario, que es en sí misma una encrucijada de caminos. Su autor es un judío-berlinés que representa, junto con Leo Spitzer y Ernst Robert Curtius, la más noble filología románica germana; el mestizaje cultural y el don políglota de lenguas está en su seno: Erich Auerbach (1892-1957). Recluido en Estambul, inició la redacción de *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, en el mismo 1942 en el que el régimen nazi puso en marcha la *solución final* para "purificar" a

³ A guisa de entretenimiento, cito la segunda estrofa (décimas no estrictamente espine-las): "Bien se pueden Castigar / A cuenta de Anabaptistas, / Pues por ley particular / Se tornan á bautizar, / Y se llaman Petrarquistas. / Han renegado la fe, / De las trovas castellanas, / Y tras las Italianas / Se pierden diciendo, que / Son más ricas y galanas." *Obras de Christóbal de Castillejo*, secretario del emperador D. Fernando, por don Ramón Fernández. Madrid: Imprenta Real, 1792, tomo XII. Nuestro poema: 243-251. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000096463&page=1>.

Europa de una de sus raíces: el hebraísmo.⁴ Traigo *Mimesis* a cuento para enmarcar la discusión Groussac versus Darío pues precisamente esa obra deshizo un malentendido, una pereza mental, que Occidente había acarreado por siglos y de la cual ellos dos eran sujetos cautivos.

La voz griega μίμησις ("mímesis") no se traduce en un llano "imitar" o "copiar"; el vocablo latino correspondiente, del cual provenimos, es semánticamente menos complejo, pero, aun así, *imitatio, -onis* es más sutil de lo que Groussac reclamó a Darío. Auerbach eligió la forma griega porque es la más rica y para distanciarse de ella, de forma que se pueda reflexionar con perspectiva sobre tan compleja operación simbólico-expresiva. A pesar de las tendencias abstraccionistas y geometristas, las artes visuales siguen teniendo como vena principal el ser figurativas, en el arte de la palabra basta articular una frase para que *la representación de algo que no existe* impulse un venero incalculable. En este vocablo se juega una de las disyuntivas estéticas esenciales. Por supuesto que cuando un cierto período le atribuye un valor específico, entonces significa eso y no lo que Aristóteles o Quintiliano tuvieran en mente. Groussac reclama al joven Darío un copiar como "eco servil", como dependencia cultural. Estoy convencido de que en sus respuestas expresas ("Los colores del estandarte" y las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*), así como en su ejercicio literario en pleno, Darío albergaba una noción más amplia y flexible. No propongo que Darío y Groussac tuvieran el grado de conciencia cultural que nosotros podemos alcanzar, mas, sin poder verbalizarlas en términos abstractos, encarnaron dos nociones de μίμησις que están en el seno de su discusión.

Si queremos dar magnitud a los términos, un siglo después *mimesis* no es copiar sino *modelar*, tomar como modelo; una operación a tal grado re-creativa que el resultado, si éxito hay, es la transformación "*into something rich and strange*", como dice el Ariel de *The Tempest* (I, ii). Pues nosotros, hispanoamericanos, francófilos o francófobos, somos parte de la cultura occidental; los mayores autores de la época colonial española abrieron la senda de una expresión aparte, similar y autónoma, y el desarrollo

⁴ El libro apareció como un símbolo de la cultura que no había sido sofocada, al año siguiente del fin de la II Guerra y en el corazón de Europa: Berna, 1946.

del siglo XIX es una aventura hacia una tierra nueva, que Arturo Uslar Pietri llamó "Lo criollo en la literatura".

Digamos un poco. Dos nociones de "imitar" se han confrontado en Europa a lo largo de los siglos. La Academia versus "de lo real, modelo vivo". Acatar el canon de la generación precedente o plantar el caballete al aire libre para enfrentarse directamente a *la cosa*. Conforme va madurando una estética occidental laica, presenciamos un choque frontal que, simplificando, podemos polarizar en las actitudes neoclásica y romántica. Es decir: se obedece la tradición académica normativa, sin ponerla en juicio, o se "imita la realidad, la gran maestra Naturaleza". Es un choque esencial en la gestación del complejo pensamiento estético moderno. Somos su resultado: el fiel espejo del arte explotó en mil pedazos trizados que yacen por tierra. El modernismo en español pertenece al momento en el que el modelo está explotando —sea para acatarlo acriticamente o para revertirlo de maneras inesperadas—.

Darío y Groussac eran "*self made men*", pero el temperamento del nicaragüense era muy otro, su nerviosismo para asaltar la fortaleza es algo inimaginable en su interlocutor, que desembarca en la cultura hispanoamericana a partir de la burguesía refinada de la siempre fetichizada Francia. Tanto el uno como el otro se enfrascan en discutir el provecho de imitar modelos y escuelas estéticos y no, por ejemplo, la actitud al fondo del realismo y naturalismo narrativos: los modelos están frente a nuestras narices y así es como hay que llevarlos a la obra. Grosso modo, considero que la posición dariana participa del derecho a la rebeldía típicamente romántico (el romanticismo, tan fértil en su trasplante hispanoamericano, no como credo sino como actitud) y que la de su mentor encarna las mejores intenciones y lucidez posibles del positivismo, incluyendo la desconfianza sobre la esterilidad que puede provocar la obediencia al modelo neoclásico (imitación servil). En el fondo, hay dos excelentes actitudes que chocan porque portan estandartes irreconciliables. Derecho a imitar transformando (Darío) y temor a ser esclavo de modelos y modas (Groussac).

Pero había que volver a nacer. De inspiración francesa experimentamos nuestro segundo renacimiento; Martí, Gutiérrez Nájera, Casal y algún otro fueron los *adelantados*. Darío, un impe-

tuoso capitán temerario. Cada vez que la posibilidad de "influencias extranjeras" lanza sus primeros soplos, el medio cultural establecido reacciona con vigor. Pertenece a la dinámica histórica; parte de ello es que sus actores, tanto los innovadores como los cautelosos, tengan conciencia limitada de lo que a través suyo se está desencadenando. Los artistas son responsables de sus obras, pero, normalmente, sin saberlo, se vuelven vectores canalizados de las fuerzas históricas que arrastran las corrientes estéticas. Interpretan su papel sin saber todo lo que se está dramatizando a través suyo. Serán el protagonista mas no el dramaturgo del drama de historia cultural en el que intervienen.

Mimesis, imitatio, copiar son valores intercambiables solo si simplificamos en extremo. Aquí se siembra el conflicto.

Presentemos sumariamente a los interlocutores. Los dos llegaron a Buenos Aires. Al momento de polemizar con el joven Darío, Paul Groussac (Toulouse, 1848 - Buenos Aires, 1929) era a la sazón director de la Biblioteca Nacional Argentina (ocupó el cargo desde 1885 hasta su muerte). Era el segundo hijo de una acomodada familia católica de provincia; vivían bien pero no pertenecían a la burguesía más influyente. El joven Paul tuvo formación dominicana, su primera influencia mayor: el predicador dominicano Henri Lacordaire (1802-61).

Todos los argentinos de cultura media están familiarizados con la trayectoria ascendente, liberal-conservadora, de Groussac, si se permite el oxímoron (liberal *ma non troppo*; conservadora pero no reaccionaria). Siempre es bueno recordar que este muchacho, que nació exactamente en el 1848 francés y europeo, encontró su destino sudamericano a los 17 años fruto de una secuela de actos fallidos y reveses: el segundo matrimonio de su padre, que lo colocaba en una posición familiar incómoda, dos intentonas vocacionales absolutamente desacertadas, *ratées*, en buen francés coloquial: entrada y salida de l'École Navale de Brest y de l'École des beaux-arts de Toulouse, en ambos casos parece que la disciplina no era lo suyo cuando a él le tocaba obedecer. Su desembarco en Buenos Aires es un lance digno de Stendhal, si lo vemos con benevolencia sentimental, o de Balzac, si lo vemos como osadía social: gastarse el poco dinero paterno restante en un billete de barco ¡para donde fuera!, en el primer navío que se le apareciera en puerto... los argentinos lo saben: fue el velero Anita. El joven

Paul llevaba una sola carta de recomendación, para el también tolosano Amédée Jacques. Cuando llegó a la Argentina no sabía ni una jota de la lengua de la que más tarde sería un destacado y fino filólogo; tuvo un arresto provisional digno de una comedieta de enredos y se instaló en la provincia de Tucumán. Como este joven tan impetuoso como morigerado no parecía admitir órdenes de nadie, se formó a sí mismo a pasos agigantados (seguramente la disciplina que mal que bien aprovechó de sus tiempos liceanos le dio las bases de su innegable tesón y talento intelectuales). En 1874 obtuvo su primera victoria: es nombrado director de la instrucción pública en Tucumán; nada mal para sus 26 años. En 1885, no bien se le había otorgado la nacionalidad argentina, fue nombrado, sin titubeos, director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires (más tarde denominada Nacional). Para efectos de la escena que aquí perseguimos, no le resta sino prosperar en sus actividades y ascenso social para esperar por ocho años el arribo de un cierto poeta centroamericano venido de París.

Darío también desembarcó en Buenos Aires a la aventura; en su caso, el 13 de agosto de 1893. Su periodo bonaerense es de intensa actividad y acelerada maduración humana y literaria.⁵ ¿En qué medida el joven centroamericano recordaría a Groussac su propia juventud? Claro que con tintas más enérgicas, quizás hasta de mal gusto, si nos atenemos al suyo: Darío también se aventuraba en la capital argentina provisto igualmente de algunas cartas y credenciales de recomendación, pero, evidentemente, estaba situado varios niveles más abajo en la escala social y la burguesía liberal será anticlerical y antinobiliaria pero algo les ha legado: su celo por el *quién es quién* y cuál es el lugar de cada recién venido. No aportaba la misma aura haberse jugado la vida al azar, como Arturo Cova, el protagonista de *La vorágine* (1923), desde una Francia natal que ser *el vate de Metapa*, a quien ya se le había agotado su oportunidad chilena y para quien en Centroamérica todo eran reveses. Seguramente, a los ojos del ya muy asentado Groussac, el nicaragüense evocaría un aspecto suyo, pero con más beligerancia y rebeldía. Groussac es fruto del romanticismo liberal

⁵ Léase el minucioso artículo de Teodosio Fernández "Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Buenos Aires (1893-1898)". En E. Valcárcel (coord.) (1993). *Hispanoamérica en sus textos* (pp. 31-43). Universidade da Coruña.

católico burgués, con tendencias conservadoras, y Darío es algo más incierto e inestable; proviene finalmente del mismo panorama social decimonónico, pero encarna a un bohemio aventurero, alegre e iconoclasta. Darío era temperamental, introvertido, ávido de éxito y era él: un escritor de pura sangre, no siempre afortunado en su inagotable cantidad de textos, pero inspirado, filólogo práctico imbuido de genialidad. Colores demasiado violentos para armonizarse con un director de biblioteca nacional.

En 1896, el modernismo ya era la corriente en boga, constituida como la piedra de toque de los medios literarios; lograba imponer su papel decisivo en la renovación de las letras en español, pero ello acontecía entre polémicas fogosas y críticas intransigentes. Ciertamente, en esos años en los que el siglo XIX declinaba y dejaba que el XX perfilara su gestación, el mar de las letras hispánicas era un océano de tempestades. El nicaragüense mismo, a pesar del reconocimiento que lograba, experimentaba crisis y luchas interiores. Fue en estas condiciones que Darío lanzó a la mesa su tercia de ases. Será bueno poner las fechas sobre el tapete.⁶

Cronología sucinta del 1896 de Darío (segundo semestre, Buenos Aires):

1. *Los raros*. Buenos Aires: Tipografía La Vasconia. Fechado simbólicamente el 12 de octubre.
2. Recensión de Paul Groussac sobre *Los raros*: "Boletín Bibliográfico: *Los Raros*, por Rubén Darío". En *La Biblioteca* año I, 2 (6). Buenos Aires, noviembre de 1896, pp. 474-480.⁷
3. "Los colores del estandarte". En *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896.⁸

⁶ El autor de este artículo pide a los interesados que conozcan su texto "Locis classici Coppée y Holmès -crónica de dos referencias-" publicado en *Anales de literatura hispanoamericana*, (43), 2014. Madrid: Universidad Complutense.

⁷ Citaré a Groussac a partir de Antonio Pagés Larraya, "Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío". En *Anuario de Letras*, Año II, 1962 (pp. 233-244). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

⁸ "Los colores del estandarte", originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre, 1896; posteriormente en *Obras Completas IV*, "Cuentos y novelas" (pp. 876-880). Madrid: Afrodisio Aguado, 1959; y en M. Gomes (sel., ed. y present.) (2002). *Estética del Modernismo* (pp. 72-79). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

4. La fecha exacta de la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni) es incierta, pues, en carta del 7 de enero de 1897, Darío le dice a Ricardo Palma que *está por salir*. Así que, seguramente, Coni antedató el libro para que perteneciera formalmente a su producción de 1896 y no a la de 1897, año en el que habrá salido de las prensas. (Retomo la nota de Méndez Plancarte, p. 1285 de su *Poesías completas*).

En este choque de fuerzas, Groussac tiene el papel deslucido de detentar la inercia conservadora, la cautela. El joven nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento está, justamente en este punto en el que centramos nuestra atención, a sus 29 años, a media campaña por convertirse en un destino de las letras en español: aquello que nombramos, ya para siempre, Rubén Darío. Para encontrar su voz, forjar su obra plural pero también para meramente sobrevivir en la vida cotidiana, abraza cuantos géneros y oficios de la escribanía le son posibles. Desde su llegada a Valparaíso se desempeña como periodista en la rica gama de tareas que esta palabra ampara: reportero y autor de notas, cronista, colaborador literario con cuanto poema y relato pueda colar en las páginas e ir cobrando uno tras otro con el mismo ritmo frenético que cualquier otro joven plumífero que pida ser admitido en el engranaje de la prensa masiva. Se trata de una relación inestable y temperamental con quienes él llama, cuando se siente humillado, "el Rey Burgués", que son patrones, protectores y mecenas. La vida de Darío puede contarse en función de los reyes burgueses que lo estimulaban o herían. En particular, Eduardo Mac Clure, director de *La Época*; el presidente Balmaceda; Eduardo de la Barra; Juan Valera; el millonario Federico Varela; Francisco Menéndez, presidente del Salvador; Bartolomé Mitre, presidente argentino y dueño de *La Nación*. A esta lista de hombres fuertes que lo protegían, le proveían sustento y trataban de aleccionarlo, con éxito o sin él, debe añadirse el nombre de Groussac.

Utilizan las voces imitar/copiar desde perspectivas deliberada, provocativamente diferentes, manipulando de maneras contrarias un alejandrino *plein d'esprit* de Coppée. Nociones fundadas en el neoclasicismo por Groussac; Darío en las tendencias innovadoras, iconoclastas, cuyo paradigma es el romanticismo,

para estos efectos nunca dejado atrás. Maticemos sobre Groussac: en primer lugar, no se trata de que él comulgara con el copiar neoclásico, sino que repudia el imitar reducido a su expresión servil y estéril, afín al plagio. No supone dolo en el joven Darío sino ingenuidad y credulidad... hay que aleccionarlo. *Hibridación* es un término que Groussac arguye. La nomenclatura botánica positivista está cargada de fuerza. (Los ideólogos posteriores de "lo latinoamericano" insistirán en el otro vocablo: mestizaje, especies nuevas, etc.) Aquí se contiene un elemento hasta cierto grado trágico: la posición de autoridad que Groussac se fue labrando, gracias a su incansable disciplina y capacidad de trabajo, ayudadas por el prestigio de ser francés. Otro elemento trágico o desfasado en Groussac: su rechazo al imitar modelos culturales no lo llevó a reconocer que las tendencias francesas que él desaconsejaba de buena fe a su protegido centroamericano marcaban la renovación de la literatura de su lengua materna. Groussac es enfático: los movimientos decadente, parnasiano, simbolista, son *ratés* – esterilidad en sí mismos, no solo en función de sus incautos seguidores hispanoamericanos—. Frases medulares, llenas de energía, como "el arte americano será original o no será" estuvieron a un milímetro de deslizarlo hacia lo que siempre ha sido el mejor abono no solo de la literatura hispanoamericana o europea romántica sino universal: mezclar, incorporar. No solamente en Hispanoamérica, por todos lados es una verdad universal que la originalidad, la creatividad propia es fruto de todas las modelizaciones, asimilaciones y sedimentaciones posibles. Todos los ríos son aluviales, todas las criaturas son el fruto de noches idumeas, nos recuerdan Mallarmé y Lezama. Por supuesto, señor Groussac, que Whitman podía ser una inspiración para América Latina; Darío lee y asimila el versículo libre nuevo que este conformó y privilegia a Whitman para iniciar su *Oda a Mitre*.

Me llama también la atención que los diversos colegas que se ocupan de la expresión de Coppée, vuelta piedra de toque de este choque, la señalen usualmente como eso: expresión, frase, declaración, sentencia, en caso dado verso. Groussac, Coppée mismo y Darío tenían excelente oído, tratándose de poesía francesa. ¡Por supuesto que es un alejandrino! Correcto y fluido, si no de gran belleza sonora, eficaz por su agudeza intelectual. Groussac no se dio cuenta, entre 1890 y 1896 (del segundo *Azul*... a *Prosas*

profanas), y en general los comentaristas de esta polémica tampoco: Darío es, por supuesto, uno de los oídos privilegiados para resucitar el verso de catorce sílabas en español. Oyó muy bien su Hugo y su Baudelaire, también la cadencia alejandrina del correcto artesano que era Coppée, por no hablar de la atención sonora que prestó a Verlaine e incluso a Mallarmé. (Desconozco la poesía de Groussac, sé que no ha pasado indemne a la posteridad.)

Ambos aprovecharon la vaguedad de los términos "imitar/copiar"; incluso Darío, cuando dice que "Péladan imitó francamente mi *Canción del oro*, en su *Cantique d'or*" (Colores, Ayacucho: 74), se jacta proclamándose antecedente que revierte la tradicional dirección de influencia francés-español del siglo XIX. Juan Valera le alaba su capacidad de "asimilarse todos los elementos del espíritu francés" (JMM: 105). Era sencillo para Darío traer a su provecho frases textuales nada ambivalentes de Valera: "Y Ud. no imita a ninguno: ni es Ud. 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" (JMM: 107). La irreconciliable confrontación Groussac/Darío es uno de los catalizadores esenciales de lo que las generaciones posteriores entendemos como el carácter hispanoamericano en las artes y en lo social. Seis décadas después, las cosas estaban claras. Pasar del revoltijo al mestizaje, "fecundo y típico". Un maestro de lucidez y serenidad como Arturo Uslar Pietri podía decir en célebre ensayo: "Este mestizaje nunca se mostró más pleno y más rico que en el momento del modernismo. Todas las épocas y todas las influencias literarias concurren a formarlo. Es eso precisamente lo que tiene de más raigalmente hispanoamericano, y que era lo que Valera juzgaba simplemente como cosmopolitismo transitorio" ("Lo criollo en la literatura", originalmente en *Las nubes*, 1956; cito por mi edición, AP, *El estilo es la idea*: 275).

En esta lucha, tanto el decano porteño-tolosano como el joven centroamericano con avidez de cosmopolitismo coincidían en la preocupación esencial; curiosa polémica que los separó en temple lo que en la matriz los unía. Ambos concebían que solo podría haber plenitud y autonomía intelectuales basadas en un universalismo americano. Efectivamente, el umbral del siglo XX era el momento clave; de hecho, estaba ya tomando demasiado

tiempo el consolidar las incipientes independencias geopolíticas mediante formas de cultura política, estética y social propias. Comprendamos que Groussac fuese cauteloso y amonestara ante el peligro de la *imitación extralógica*.⁹ ¿En qué medida, no América Latina, sino el mundo entero posterior a la segunda posguerra mundial ha asistido como testigo y víctima de las nuevas formas de dependencia ideológica y consumista? Este es el espíritu de la alarma del profesor Groussac. La relación de edades biológicas es ingrediente necesario en esta polémica. Inevitablemente adulto versus "rabiosamente joven". ¿Cuántos padres pueden conservar la calma al descubrir que sus vástagos experimentan caminos nuevos y frecuentan compañías extravagantes? Las intenciones serán las mejores, pero un adulto investido de responsabilidades culturales sustantivas no puede creer que escuelas juveniles parisinas como parnasianismo, decadentismo y simbolismo sean lo que Francia y Europa necesitan; más aun: que sean los modelos que deban imitar (probablemente sin distancia crítica) los más prometedores escritores hispanoamericanos.

Darío es un joven padre Noé trayendo todo lo que podía a su arca para lanzarse a fundar una literatura nueva en medio de tempestades. La *omnifagia* dariana y modernista comportó no solo beneficios sino excesos, modas y atiborramientos de bazar, imposible negarlo; es el lastre de la aventura.

Un eco tardío y sensato. Uno de los mejores estudiosos tempranos del modernismo contaba la sobriedad de sus cuarenta años cuando en 1926 zanjó la cuestión; con un acápite que va al grano, terciando sobre nuestro demonio americano, "El afán europeizante":

Apresurémonos a conceder a los europeizantes todo lo que les pertenece, pero nada más, y a la vez tranquilicemos al criollista. No sólo sería ilusorio el aislamiento —la red de comunicaciones lo impide—, sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos

⁹Véase a este respecto los trabajos del filósofo Rafael Moreno Montes de Oca; por ejemplo, *La filosofía de la ilustración en México y otros escritos* (2000) y *Prolegómenos a la filosofía en México* (2001). Igualmente útiles: N. D. Durán Amavizca (comp.) (2002). *Acta Philosophica Mexicana*, México: UNAM y A. Sánchez Cuervo y A. Velasco Gómez (coords.) (2012). *Filosofía política de las independencias latinoamericanas*, pról. M. León-Portilla, Madrid: CSIC.

derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma. (250).

Darío, ya no joven sino prematuramente avejentado y exhausto, había muerto un decenio antes. Ignoro si Groussac asistió el sábado 28 de agosto de 1926 en Buenos Aires, capital del modernismo y sus reyertas, al foro de Amigos del Arte, o, en caso de impedimento físico o deseo de discreción por ausencia, alguien acercó el día siguiente a su despacho un ejemplar de *La Nación* para que conociera el texto de la conferencia "El descontento y la promesa. En busca de nuestra expresión". Quizás volver al tema del que había sido vehemente interlocutor reavivaba viejas heridas y sombras fantasmales. La serena inteligencia de PHU, a sus 42 años, sería inevitablemente para Groussac, entonces de 78 años y a tres de su muerte, un memento de cuando a sus 48 había temido la vehemencia juvenil de uno de los padres de las letras en español del siglo XX. Ahora el modernismo eran los padres adocenados contra los que otros jóvenes locos incurrieran en parricidio para ser rabiosamente vanguardistas.

Visto a más de un siglo de distancia, el enérgico intercambio de opiniones entre ambos protagonistas culturales es uno de los catalizadores *sine qua non* de la revolución o renacimiento modernista. Fue un parto. ¿Podemos imaginar a Borges, Neruda, Lezama Lima o Paz sin su capacidad de *imitar* en el sentido auerbachiano del término y asimilar a todos para ser originales, provechosos para todo el mundo, incluyendo las culturas europeas?

Y aquí estamos. Gracias, Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, E. (1946). *Mimesis*, Berna: Francke AG. Verlag. Me guío por una traducción ejemplar: *Mimesis: the representation of reality in Western literature*. Fiftieth-Anniversary Edition. Trad. W. R. Trask, intr. E. W. Said. Princeton University Press, 2003.
- Darío, R. (1896). “Los colores del estandarte”. En *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre; posteriormente en *Obras Completas IV*, “Cuentos y novelas” (pp. 876-880). Madrid: Afrodísio Aguado, 1959, y en M. Gomes (sel., ed. y presentación.) *Estética del Modernismo* (pp. 72-79). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.
- , (1896). *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta Coni. 2ª edición aumentada y definitiva: París/México: Librería de la V^{da} de Ch. Bouret, 1901. Edición consultada, Madrid: Castalia (132), 1987. Ed. de Ignacio M. Zuleta.
- , (1896). *Los raros*. Buenos Aires: Talleres La Vasconia/Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1905; cito por: G. Schimgalle (ed.). Berlin: Edition Tranvía, 2015.
- Groussac, P. (1962). Citado en Antonio Pagés Larraya, “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío”: *Anuario de Letras*, año 2 (pp. 233-244). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Con la cabeza “Boletín Bibliográfico: *Los Raros*, por Rubén Darío”, apareció originalmente en *La Biblioteca*, 2, (6), 474-480, Buenos Aires, noviembre de 1896.
- Henríquez Ureña, P. (1960). *Obra crítica* (ed. E. S. Speratti Piñero). México: FCE. Contiene *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928, donde: “El descontento y la promesa. En busca de nuestra expresión” (1926), pp. 241-253.
- , (1998). “La América española y su originalidad”. En Abellán J. L. y Barrenechea, A. M. (coord.) *Ensayos* (pp. 331-335). México: ALLCA XX-FCE, colección Archivos, 35. [Este ensayo también se encuentra, acompañado de un breve análisis, en mi *El estilo es la idea*, México: Siglo XXI, 2008.]

También puede consultarse con provecho

- Caresani, R. (2010). “Hacia una cartografía de la poética dariana”. En Arellano, J. E. (comp.) *Repertorio dariano 2010: anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico* (pp. 63-88). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Siskind, M. (2006). “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”. En *La Biblioteca*, (4-5), 352-362, Buenos Aires.
- Ruiz, F. (2015). “Otro aliento en vuestros labios. Darío y la crítica latinoamericana”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* (2). En prensa.

VI. SIMPOSIO: DARÍO: POSES Y GESTOS POÉTICOS

COORDINA SYLVIA MOLLOY

Darío poeta, Darío parnasiano, Darío simbolista,
Darío modernista. Darío ocultista, Darío católico,
Darío masón, Darío ateo. Darío funcionario,
Darío cronista, Darío editor, Darío bohemio.
Darío cosmopolita, Darío orientalista, Darío hispanista,
Darío latinoamericanista, Darío panamericanista,
Darío indigenista... La construcción de un público
es para Darío una condición necesaria de su producción
poética y, por lo tanto, la pose es menos el objeto pasivo
de la mirada de este público que una política poética
activa y proteica. El propósito de este simposio
es indagar las tensiones, formas y modulaciones
de las mil máscaras darianas.

La pose americana

MIGUEL ROSETTI

Resumen

El debate sobre el rol de Rubén Darío y la identidad latinoamericana es uno de los tópicos más transitados de la crítica continental. Sin embargo, poco se ha trabajado en relación a la gestualidad dariana en ese debate. Desde “Caupolicán” hasta “A Colón”, el presente trabajo pretende ver los medios por los cuales funda un lugar de enunciación.

Palabras clave: pose/gesto - latinoamericanismo- Caupolicán.

De poses y gestos

Es conocida la frase de Max Henríquez Ureña con la que castiga a Darío en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*:

Rubén Darío asume una pose, no siempre de buen gusto: habla de su espíritu aristocrático y de sus manos de marqués [...]. Todo esto es pose que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales. (Henríquez Ureña, 1954: 97).

El fragmento insiste en un aspecto que se convertirá en un lugar común a lo largo del siglo XX latinoamericano y que tendrá su auge en los debates por la apropiación de la figura dariana en la década de los sesenta. Los dos Darío: el poeta preciosista y esnob y el poeta civil de alcance continental. “Rubén Darío con el cisne y el fusil” titulaba por aquella época el haitiano René Depestre, apostando en la conjunción una sutura que no se podía hacer sin degradar a alguno de los dos términos.¹ En este sentido, uno de los corolarios más sintomáticos es el poema de José Emilio Pacheco, con el que cierra el famoso Encuentro de Varadero, celebrado en Cuba por los cien años de su nacimiento, en 1967, que se vio registrado en su poema “Declaración de Varadero (En el centenario de Rubén Darío)”:

Pasaron, pues, cien años:
Ya podemos
perdonar a Darío.
(Pacheco, 1969: 32-33).

¿Perdonarle qué, a Darío?: ¿las ninfas, los nenúfares, las marquesas y princesas? Perdonarle su estética o, en suma, perdonarle su pose, para poder salvar su voz latinoamericanista que sintetiza el tono de la época.² Y hoy, tal vez, la pregunta que habría que hacerse mirando aquella escena cubana es ¿y la pose de los latinoamericanistas de los setenta? En rigor ¿no fundó Darío, con Martí

¹ Véase: R. Depestre (1967). “Con el cisne y el fusil”. *Casa de las Américas*, (42), 73-77.

² Quien llevó a la extenuación el debate fue, sin dudas, Ángel Rama, para quien Darío funciona como un verdadero *trickster* capaz de desarmar sus esquemas interpretativos hasta llevarlos a una perpetua refundación crítica (Rosetti, 2014: 60-93).

y otros, esa pose? ¿No es también bajo la lógica del *poseur* que se entiende hoy la figura del intelectual de la revolución?

Por ello, no voy a tratar aquí de desarmar el dilema entre un arte puro y otro poluto, sino de señalar las formas en que ya fue desarmado este por el mismo Darío. Sobre todo, porque cuando se persiste en ese dilema, se persiste al mismo tiempo en una lógica de la fundación y del fundamento, de la sucesión lógica y la teleología.

En todo caso, sostiene la ficción crítica que Darío debió hacer pasar el español por la tierra del metro de la poesía francesa, actualizar la literatura hispanoamericana en sus formas ornamentales, rescatar el brillo de su lengua en el archivo hispánico, solo como fin para lograr la autonomía poética de América Latina, concebido este como no solo un paso previo sino también imprescindible de su autonomía política. Según este esquema interpretativo, este primer retoricismo dariano no es otra cosa que la condición de posibilidad de la fundación de una identidad política del continente. Y, sin embargo, esta ficción fundacional pierde de vista que la actualización poética de Darío solo puede ser vista como fundación en la medida en que se repiten una tras otra las escenas de "comparecimiento"; solo se puede fundar una lengua literaria cuando esta es reconocida por el centro.

Resulta, a todas luces, más apropiado indicar que, si hubo una fundación poética en Darío, se debió justamente a la puesta en funcionamiento de una poética sin fundamento. De este modo, *Azul...* pudo ser el emblema de esta fundación solo porque se trató de un texto in-fundado. Caber recordar acá lo que Ángel Rama postuló como "el drama de su atribución". Sin una locación geográfica ni lingüística ni formal, *Azul...* está condenado a trabajar sin datos trascendentes que lo expliquen y aclaren; su mecanismo de fundación es contingente, precario, provisorio. Las sucesivas reescrituras y reediciones nos hacen pensar que esa "debilidad" que se le señala a Darío es la razón oculta de su fortaleza.

En el mismo sentido, no hay corte ni salto ni abjuración en el supuesto pasaje del Darío esteta al Darío civil, sino, por el contrario, una continuidad delatada por un elemento a través del cual Darío puede fundar sin fundación: su facultad para la pose, una pose que solo con él se transforma en "pose americana". Si Darío inaugura un juego de identidades en el campo de la visibili-

dad cultural, si la pose hasta su llegada está sostenida únicamente por el criterio disyuntivo de la exclusión o de la asimilación, es decir, de la identificación y de la pertenencia, la pose dariana comenzará a dar cuenta de un diferencial: ya no se tratará de ser latinoamericano y posar de "europeo", sino de posar una y otra vez con las mil máscaras latinoamericanas, que es una identidad lo suficientemente embrionaria y proteica para el experimento dariano. El Darío nacionalista, el Darío antiyanqui, el Darío salvaje, el Darío panamericano y así... ¿Cómo ser latinoamericano, para Darío, se tratará no tanto de en qué comunidad tengo que participar forzosamente, sino a qué juego de máscaras me entrego en cada caso?

Fue Rama, en este sentido, quien puso a Darío y el modernismo en su campo de acción, al ubicarlo en línea de la cultura democratizada finisecular, en tanto un momento de "desestabilización y colapso" de la mentalidad tradicional (Rama, 1985). Aun con recelo ante el artificio de la máscara, aun postulando una solución que ubica a Darío en una concepción del tiempo que solo puede pensarlo en el marco de los adelantos y modernizaciones y no tanto en el campo de las supervivencias e intervenciones de archivo, Rama detecta algo que será explotado y trabajado con sofisticación filosófica por Giorgio Agamben en *Notas sobre el Gesto*, y que nos permite llevar a Darío al terreno del gesto, dirá el pensador italiano, un terreno propiamente político: "A finales del siglo XIX la burguesía occidental había perdido definitivamente sus gestos" (Agamben, 2010). El baile de máscaras al que Rama ve que el escritor latinoamericano ingresa en el fin de siglo no es otra cosa que su lucha y supervivencia en la catástrofe generalizada de la esfera de la gestualidad del siglo XX. Y, si bien Darío modula su gestualidad americana o "una cierta performance americana", según palabras de Nora Catelli, en virtud de sus circunstancias específicas, podría sostener que esa variabilidad está signada por una imagen que arrastra al resto: la identidad americana es algo que se asume, que se soporta y el emblema de esta imagen está, propongo, en el único soneto que sobrevive de su proyecto de sonetos americanos.

Caupolicán constituye, en este marco, ese primer fotograma latinoamericano, la imagen-dialéctica por excelencia de esta autotfiguración americana. Diremos que allí se encuentra transfi-

gurado por un caudal denso de imágenes un cosmopolitismo del pobre, un cosmopolitismo pobre. Rubén Darío en 1888 escribe este soneto, con el que abre la serie de sus sonetos áureos, que incorpora en la segunda edición de *Azul...*, momento en el que Darío ha tomado la decisión de incorporar la literatura latinoamericana al mapa mundial. Y ha decidido hacerlo a través de la poesía. Tarea titánica.

Transcribo el soneto:

Es algo formidable que vio la vieja raza:
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
Y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.

“¡El Toqui, el Toqui!” clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: “Basta.”
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.
(Darío, 1977: 175).

Escrito en Chile, a los 21 años, el soneto está ubicado en una serie de tres sonetos en la que, si se toma su motivo, el Caupolicán ocupa un lugar de partida que va a ir transformándose en los otros dos (“Venus”, “En invierno”) y se constata un pasaje desde lo lejano americano al presente parisino; de espacio exterior al interiorismo; de lo desnudo al artificio. Sin embargo, es imposible no leer este texto en serie con el texto inmediatamente anterior en *Azul...*, también incorporado en la segunda edición del libro *A un poeta*, AÚN POETA, es decir, poeta pese a todo. Aquí la poesía y las fuerzas titánicas son puestas a sonar juntas, y es un sonido que nos prepara para leer en “Caupolicán” menos un in-

tento de recuperación exotistas de un pasado precolombino que una autofiguración metodológica o una automitología,

Nada más triste que un titán que llora,
hombre-montaña encadenado a un lirio,
que gime, fuerte, que pujante, implora:
víctima propia en su fatal martirio.
(Darío, 1977: 174).

El soneto, además, contiene otras, según sus propias palabras, "inició la entrada del soneto alejandrino a la francesa en nuestra lengua...". Es decir, el soneto ejemplifica una escena de importación, al mismo tiempo que eleva a la dignidad de la forma "un motivo americano". Darío parece obedecer el llamado de Andrés Bello, hecho en Chile, en su *Alocución a la poesía*, convocando a que ingresara lo americano en el espectro de formas literarias, sin mimetismos neoclásicos. Caupolicán, en efecto, es un motivo americano que Darío extrae del capítulo II de la Araucana, de Alonso de Ercilla (texto que don Quijote salva del fuego de su biblioteca y que Darío lee tres siglos después). Sin embargo, Darío decide realizar un encuadre (un recorte), dijimos, extraer un fotograma, de la gran épica militar del guerrero vencido (es la historia de un vencido) y circunscribir el relato a la escena de la proeza del jefe militar mapuche. Es decir, el texto jibariza la épica, sin anularla, en el momento en el que el romanticismo sigue exigiendo la épica como forma nacional para la conformación de panteones y las corrientes nativista o indianista se vuelcan a la novela como forma elegiaca de lo autóctono.

Hacemos énfasis en esto, Darío elige una vía exterior, el soneto en alejandrinos, una operación que es a la vez isocrónica y anacrónica. Poner al día la lírica americana y hacerlo puliendo una fuerza *pasada, natural, desnuda*. En Chile acaba de terminar la Ocupación ("pacificación") de la Araucanía y, al elegir la sinergia del motivo y la forma, Darío se está alejando de la gran tradición pedagógica de la épica (nacional) que llegó hasta Lugones con su canonización del Martín Fierro, a favor de la construcción de una figura, una imagen, repito, propiamente dialéctica y sinóptica, un drama de fuerzas y saberes que bien podría constituir un emblema de lo que significa cargar con el latinoamericanismo. Este poema abre secretamente los pesares de un cosmopolitismo pre-

cario, necesario y extenuante cuyo registro poético más crudo será *La epístola a la señora de Lugones*, donde reaparece otra vez la comodidad de los panteones nacionales en oposición al trajín de un latinoamericanismo que tiene como escena al mundo.

Los dos cuartetos del soneto se presentan en rigor como un ejercicio de sobrepujamiento y de potencia. Caupolicán es presentificado en la estela de los grandes héroes "potentes" de Occidente. El héroe americano no es "como" Hércules, Sansón, Nemrod, sino que es su continuación y consumación, su figura presente, capaz como ellos de todas las proezas. Sin embargo, el texto realiza un pasaje de este modelo de heroicidad hercúlea (ese héroe olímpico, apolíneo, enemigo de los monstruos ctónicos) al Atlas, que vemos aparecer transfigurado en los tercetos finales (ese titán culpable, quieto, una potencia sin poder), encarnado en la valentía de soportar, la potencia vencida de un guerrero derrotado. Darío escenifica este pasaje entre esa gran polaridad mitológica, que se debate entre una lógica de la pura potencia, lo infinito (señalado por las frases disyuntivas con las que cierra cada cuarteto: Caupolicán es como cualquiera de los grandes héroes, es capaz de todas las proezas), al efecto de lo eterno e indefinido, que está puntuada por la repetición (la experiencia de un tiempo que pasa, mientras el héroe se mantiene inmóvil y, al mismo tiempo, que permite imaginar un perpetuo andar del titán en la solidez del terceto). Soporta el peso de un combate que libra en el horizonte de un conflicto eterno ("Y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán").

Mientras el siglo XX ingresó aceleradamente en una modernidad marcada por el "proyecto prometeico" —la idea del nuevo hombre que estará en la base de todas las filosofías emancipatorias del siglo, pero también en las bases de todos sus conflictos bélicos— es tan solo una hipótesis sostener que América Latina, a través de Darío, se dio la imagen de otro: se embarcó en un "proyecto atlántico". O transatlántico. Un proyecto de integración geográfica, "ultramarino", pero cuyo costo será un suplicio perpetuo, una culpabilidad de origen, que el superviviente sostiene, porta, por su audacia imperdonable. Didi Huberman ha trabajado esta tensión entre "Dos hermanos castigados por los dioses a los que tanto debe la humanidad" y señala hasta qué punto la idea de "pobreza" en el siglo XX (y de Atlas, como su emblema) se vin-

cula con el pensamiento desarraigado del judío en el exilio. Creo, sin embargo, que es posible ponerlo en relación con el paria, el meteco, el latinoamericano desterritorializado. Al Atlas latinoamericano del siglo XX también le toca "la exuberancia del pobre aprehendida desde el punto de vista de la pobreza", comprometerse en una experiencia de la pobreza para ser parte del mundo.³

Caupolicán refigurado, que tiene que arrancar el árbol y sostenerlo, la raíz suelta (explantada) como un tesoro del saber, un saber del origen y del mundo. Una implicación mutua entre el cosmos y lo ctónico, donde lo que Darío parece puntualizar no es un modelo dilemático, sino de la necesidad de su mutua coacción. Se trata de una posición inédita según la cual la autoctonía es el punto de apoyo de cualquier travesía cosmopolita. Esta *figura sforzata* es la pose americana que Darío elige, una insignia de esa ambigüedad entre finitud e infinito", "entre quietud y movimiento", entre "pasividad y acción" y que contiene también la tensión entre "autoctonía y cosmopolitismo". Pero siempre hay una imagen más.

Darío sabe que lo peculiar americano para poder aspirar a la integración necesita el aliento universalista que Atlas no tiene. El portador, que amplía y proyecta la particularidad americana a una escala global, puede ser leído bajo otra imagen de la pobre: la imagen crística. Como ha señalado Rodrigo Caresani, en "Caupolicán" se deja ver el patíbulo cristiano.⁴ El Caupolicán es también la pasión de Cristo. A la acusación de Rodó y Henríquez Ureña por la falta de "emoción americana" en su obra hasta el *Canto Errante*, Darío ya había respondido en plena época de "pose" con la pasión americana, la pasión que no es sino una forma de acción muy particular que se encuentra inscripta ya en el texto de Agamben que habíamos mencionado y que evidentemente se hunde en la tradición iconológica de la pasión cristiana.

"La característica del gesto es que no se actúa, ni produce, sino que se asume y se soporta", dirá. Es decir, un hecho que se convierte en un acontecimiento, que no puede ser sino asumido y soportado.

³ Véase G. Didi Huberman (2010). "Atlas. Portar el mundo entero de sufrimientos". En *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Reina Sofía.

⁴ Véase R. Caresani (2015). "Naturaleza y cultura en la poesía del modernismo latinoamericano". *Orbis Tertius*, 20 (22).

No es, en términos aristotélicos, ni algo que es fruto de una praxis —actuar, *agere*— ni fruto de una *poiesis* —hacer, *facere*—, sino de una *res gesta*, una cosa que se padece. La pose latinoamericana de Darío es gesto en tanto la exhibición de esa medialidad sin fin. Darío sostiene el latinoamericanismo con medialidad pura e interminable.

Para finalizar, entonces, me gustaría proponer brevemente, para un futuro estudio, una escena de este comparecimiento: el primer viaje transatlántico de Darío, en 1892, en ocasión del centenario del viaje colombino. Darío viaja a Madrid, por primera vez, como parte de la delegación nicaragüense. El evento por el centenario es, a todas luces, una revalorización de Colón, en un contexto en el que España está cerca del “desastre”, tal como se llamará a la experiencia española después de la guerra de Cuba, en 1898. *La ilustración española y americana* publica la llegada de Darío, pero, lo más importante, la publica en el marco de un número que hace la crónica de la excesiva, casi absoluta, presencia norteamericana en el pabellón de países americanos.⁵ Darío, por el contrario, lleva consigo, porta, un conjunto de piezas mayas y un texto en el que dignifica el arte precolombino para alinearlo al de las grandes tradiciones estéticas del siglo XX, justo antes de que las vanguardias históricas comienzan a volver al “primitivismo” (Einstein, 2008).

“A Colón” es el poema que lee Darío para la ocasión. En apenas las primeras dos estrofas desiste de cualquier euforia colombina y lo coloca en continuidad con la “imaginación del desastre”:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histórica
de convulsivos nervios y frente pálida.
Un desastroso espíritu posee tu tierra:
donde la tribu unida blandió sus mazas,
hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra,
se hieren y destrozan las mismas razas.
(Darío, 1953: 963-965).

⁵ *La ilustración española y americana*, Año 36, N° 44, 30 de noviembre de 1892, Madrid. La publicación es de enorme interés no solo por la crónica de los festejos colombinos en Madrid, sino también porque comienzan a aparecer allí los primeros debates glotopolíticos en España. Asimismo, conserva el primer retrato de Darío del que se tiene conocimiento.

Los serventesios dodecasílabos, que por momentos ceden al tri-decasílabo (extraño en español) para regularizar la rima alterna y consonante, componen un poema pautado por los momentos exclamativos. En él, Colón carece ya de la gracia. Su destino (su imagen) está atado al destino de América, parece ser el primer "reproche" que hace Darío. En este punto, la hipálage que constituye el principio constructivo del texto, que irá fluctuando entre un "ellos" y un "nosotros", por momentos claro y prístino y por otros, difuminado. Colón y América comparten la desgracia. América es pobre, como lo será también Colón en el último verso del texto, pero, sobre todo, América todavía no es "nuestra" sino que es de otros, construida en base del discurso de otros. En primer lugar, el código romántico de la "blanca": la imagen de "virgen", "hermosa", "perla de tus sueños", "frente pálida" es de Colón, una suerte de mercader sexual que vendió a América convertida en cautiva y a sus conquistadores en salvajes, en plena inversión del código convencional. Darío insiste: La imagen de América es responsabilidad colombina ("tu", "tu", "tus" en la primera estrofa). Y luego, Darío corrige, declara, instauro el padecimiento americano: "es una histérica", con el detalle de su descripción más prototípicamente cristalizada: "convulsivos nervios". Darío imprime sobre América no solo el código estético de la mujer romántica, sino el discurso de una taxonomía psiquiátrica contemporánea. Charcot en el mismo momento en que Darío escribe y recita este poema está codificando la histeria en Salpêtrière, que terminaría de convertirse en una psicopatología "femenina" con Freud, como "trauma sexual". En este sentido, Darío avanza, como una suerte de paciente que viene a contar ese trauma: la conquista está concebida bajo la metáfora de la violación ("Cuando en vientres de América cayó semilla / de la raza de hierro que fue de España") y señala la sintomatología: desde entonces "hay guerra". De este modo, el poema da pie, entre la tercera y la quinta estrofas, a una de las primeras "imágenes de América", una de las fenomenologías americanas más difundidas: la que Héctor Murena describe como *El pecado original de América Latina*, un territorio signado por un proceso de transfiguración europea nunca completo. Así "ídolos de piedra" por "ídolos de carne"; "reyes" por "negros reyes"; si el canto es independentista y nacional, "La Marsellesa" deriva en un baile revolucionario, "la

carmañola", siempre en "boca indígena semiespañola". En este trance, el texto produce una irrupción desiderativa, con un contrafáctico idílico: la conquista nunca debió haber sucedido.

¡Pluguera a Dios las aguas antes intactas
no reflejaran nunca las blancas velas;
ni vieran las estrellas estupefactas
arribar a la orilla tus carabelas!

El poema, saliendo del clímax utópico, vuelve a los efectos de la conquista, para señalar la debilidad de la imagen crística con una expresión del siglo colombino: "la cruz que nos llevaste padece mengua". La evangelización débil, incompleta y pobre produce Cristos en pena y derrotados, como el Caupolicán. Este déficit se traduce también en la literatura: las "encanalladas revoluciones" produjeron una literatura "canalla", no a la altura de la lengua de Cervantes y Calderón.

La cruz que nos llevaste padece mengua;
y tras encanalladas revoluciones,
la canalla escritora mancha la lengua
que escribieron Cervantes y Calderones.
Cristo va por las calles flaco y enclenque,
Barrabás tiene esclavos y charreteras,
y en las tierras de Chibcha, Cuzco y Palenque
han visto engalonadas a las panteras.
Duelos, espantos, guerras, fiebre constante
en nuestra senda ha puesto la suerte triste:
¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,
ruega a Dios por el mundo que descubriste!

Rubén Darío presumiblemente proyecta este texto no solo en relación a un auditorio y a un contexto, sino también en relación a un esquema de fuerzas políticas. La contraimagen colombina de Darío es menos una imputación histórica a un personaje significativo que una evaluación política en un contexto propicio para entender el lugar de América Latina (pobre, en relación a América del Norte, y deficitaria, en relación a España). El tono elevado del texto interviene en la discursividad solemne y católica del homenaje colombino, cuya empresa seguía siendo considerada en España menos económica que religiosa y, por lo tanto, redituable

en el orden de los valores que quería expresar. Esto es evidente, porque, en simultáneo a este texto que recita, Darío publica un poema, "El mensajero sublime", en el que la imagen de Colón es diametralmente opuesta, en rigor, es una transfiguración de Cristo: "el mesías del indio" (Darío, 1953: 1264-1265). Es decir, la función del poema de Darío es ubicarse en un lugar, antes que predicar un juicio: el lugar de quien puede evaluar la herencia, intentar zurcir aquello que está mal hecho de origen y sostenerlo como una tarea infinita.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). "Notas sobre el gesto". En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Caresani, R. (2015). "Naturaleza y cultura en la poesía del modernismo latinoamericano". *Orbis Tertius*, 20 (22).
- Darío, R. (1953). *Obras completas V*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- , (1977). *Poesía*. Caracas: Ayacucho.
- Depestre, R. (1967). "Con el cisne y el fusil". *Casa de las Américas*, (42), 73-77.
- Didi Huberman, G. (2010). "Atlas. Portar el mundo entero de sufrimientos". En *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Reina Sofía.
- Einstein, C. (2008). *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Madrid: Genérico.
- Henríquez Ureña, M. (1954). "Palabras liminares a Prosas Profanas". En *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, J. E. (1969). "Declaración de Varadero". En *No me preguntes cómo pasa el tiempo, Poemas 1964-1968*. México: Joaquín Moritz.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rosetti, M. (2014). "A contraluz: World Literature y su lado salvaje". *Chuy. Revista de Estudios Literarios latinoamericanos*, (1), 60-93, julio.

Modas peligrosas: Darío y disonancias del género en la revista *Elegancias*

ALBA ARAGÓN

Resumen

La revista de modas *Elegancias* (1911-1914), en la cual Rubén Darío figuró como editor literario, aspiraba a insertar a Hispanoamérica en el centro de la metrópolis moderna, mediando desde París las últimas tendencias culturales para un público hispanohablante élite en ambos lados del Atlántico. Pese a la tesis tan ampliamente incorporada de Ángel Rama, de que los modernistas respondieron a sus circunstancias socioeconómicas profesionalizándose como escritores en el mercado literario, poco sabemos sobre el público lector femenino del modernismo. Esta ponencia explora ciertas tensiones o disonancias que surgen de la relación entre el modernismo y su público femenino en la revista *Elegancias*, al igual que las poses que Darío asume al respecto. Propone que, para los modernistas, *Elegancias* funcionó como un espacio interior simbólico desde el cual es posible persuadir a un público lector femenino a consumir textos modernistas junto con lujosos artículos de consumo europeos, presentados en conjunto como muestras de una deseable modernidad. Al mismo tiempo, analiza cómo los modernistas en *Elegancias* —entre ellos Darío— recurren al lenguaje de la moda para prescribir normas tradicionales de comportamiento a sus lectoras, en lo que parecería ser un esfuerzo por asegurar su papel como creadores en el mercado literario (y el papel de ellas como consumidoras) en un período en el que los roles tradicionales de género estaban siendo cuestionados por la creciente participación de la mujer en la esfera pública.

Palabras clave: Rubén Darío - modernismo - mercado - moda - mujer - género - feminismo - sufragismo - sexualidad - fin de siglo - revistas.

Introducción

La revista de modas *Elegancias*, en la cual Rubén Darío figuró como editor literario de 1911 a 1914, era el órgano femenino de una propuesta editorial más amplia que, al lado de su publicación gemela *Mundial Magazine*, aspiraba a insertar a Hispanoamérica en el centro de la metrópolis moderna, mediando desde París las últimas tendencias culturales para un público hispanohablante élite en ambos lados del Atlántico. Pese a la tesis tan ampliamente incorporada de Ángel Rama, de que los modernistas respondieron a sus circunstancias socioeconómicas profesionalizándose como escritores en el mercado literario, poco sabemos sobre el público lector femenino del modernismo, el cual “posiblemente fuera su público mayoritario” (Martínez, 15: 389).

Esta es una de las razones por las cuales quise realizar un estudio detallado de *Elegancias*, la cual ha sido prácticamente ignorada por la crítica. En la colección completa de la revista, que solo se conserva en microfichas en unas cuantas bibliotecas de los Estados Unidos y en ejemplares físicos en la Biblioteca Nacional de Francia, descubrí una trama compleja en la que los conceptos de mercado, moda, modernidad, modernismo y mujer se entrelazan, se contaminan y se amplifican de modo fascinante.

En *Elegancias*, escritores como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Amado Nervo y Ernesto Gómez Carrillo —para citar a los de mayor renombre— se esfuerzan por formar y complacer a sus lectoras figuradas. A la vez, comparten la página impresa con una constelación menor de escritoras, en un coro de voces que libra un importante debate sobre el género. Es un debate cifrado en el lenguaje de la moda; un lector contemporáneo puede fácilmente perderse entre las abundantes fotos de modelos y atuendos femeninos, las crónicas frívolas y los anuncios publicitarios que ocupan largamente las páginas de la revista.

En otros trabajos me he dedicado a dilucidar el papel de Darío en *Elegancias*, a presentar las novedades bibliográficas darianas encontradas en la revista y a analizarla en su totalidad como un texto híbrido en el cual interactúan distintos registros de lo visual y lo literario (“The Rhetoric of Fashion”, 2012; “Huellas y textos inéditos”, 2016). Aquí me limitaré a comentar sobre unos cuantos ejemplos sugerentes de cómo los textos de Rubén Darío

en *Elegancias* participan en un discurso más amplio y de doble filo que ilumina la relación del modernismo con su público lector femenino. Por una parte, este discurso busca persuadir a sus lectoras de consumir textos modernistas y lujosos artículos europeos, presentados en conjunto como muestras de una deseable modernidad. Al mismo tiempo, se observa un esfuerzo notable por atenuar cualquier tendencia de la modernidad que los escritores modernistas consideren amenazadora (entre ellas, el feminismo y el sufragismo), recurriendo al lenguaje de la moda para prescribirles a sus lectoras normas de comportamiento, en una época en la que los roles de género tradicionales estaban siendo cuestionados por la creciente participación de la mujer en la esfera pública.

“Pecaditos de rosa y seda”: Figuración dariana de la mujer lectora

En sus estudios en torno a la lectora figurada en la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera, José María Martínez ha identificado algunas estrategias textuales que aparecen también en *Elegancias*. Una de ellas es la “objetualización” del libro, que en las escenas de lectura aparece como un bibelot más dentro de un interior burgués o como un accesorio más del atuendo femenino. Otra estrategia sería la de proyectarse hacia un lector femenino figurado al que “le debe corresponder un formato menos mediatizado por categorías textuales –intelectuales o abstractivas– y más un formato sensorial” (24). Se trata de interpelar a un público acostumbrado a alternar mirada rápida y lectura.¹

Algo similar sucede en las páginas que *Elegancias* dedica a los poemas de Darío titulados “Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas” (Fig. 1) y “Lucía” (Fig. 2). En ellas se despliega una variedad de recursos visuales –fotografía, dibujo, tipografía, caligrafía, diseño gráfico– que interactúan con el texto literario para privilegiar el sentido de la vista y hacer del poema un bibelot más a disposición de la lectora-consumidora.

¹ Sobre la relación entre lo textual y lo visual en las publicaciones modernistas, consúltese también los textos de A. Reynolds y A. Torres referidos en la bibliografía.



Figura 1.
"Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas".
Rubén Darío, Elegancias, enero 1912



Figura 2
"Lucía". Rubén Darío, Elegancias, agosto 1912

En "Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas," la voz poética se pregunta si es que ha visto a la hermosa destinataria del poema en algún "medieval poema iluminado" (l. 6). La composición gráfica responde a esa pregunta al colocar un retrato femenino a la cabeza del poema, el que está impreso en letras góticas y dispuesto gráficamente para simular las páginas de un manuscrito medieval. Al igual que "Lucía", este poema está dirigido a una destinataria que el poeta nombra. Así, ambos están ilustrados por retratos (uno pictórico, el otro fotográfico) que dan fe de un referente concreto, entrelazando como recurso estético y retórico a la lectora figurada del poema con una destinataria específica.

Si bien estos poemas habían sido publicados anteriormente en otros medios, no deja de ser interesante observar cómo, desde el espacio femenino de *Elegancias*, participan en la tarea de formar y apelar a su público lector como consumidoras de textos literarios.

En este sentido, es aún más sugerente el poema "Fioretti", de Darío, que aparece en el número de *Elegancias* de junio de 1912. En ese poema, el hablante poético persigue a una atractiva mujer al salir de la iglesia y se entretiene con la pregunta: "Esa picante feligresa / ¿Qué le diría al confesor?" (l. 21-22). La "picante feligresa" resulta ser una irredenta devota de las compras, las modas y los bailes. El hablante poético finaliza intercediendo ante Dios por la mujer-objeto de su deseo, con la frase "Pecaditos de rosa y seda, / ¿qué mal te van a hacer, Señor?" (l. 39-40). De este modo, el poema urde un doble discurso que incita y absuelve, deleitándose en la imagen de la figura femenina a la moda y asegurándoles a sus lectoras que es inofensivo entregarse a los "pecaditos de rosa y seda" con los que la revista las deleita.

Así vemos cómo Darío participa en un discurso que busca complacer las exigencias de un público femenino que se figura como deseoso de consumir sensaciones y experiencias. ¿Qué gestos despliega Darío cuando su mirada se torna a la mujer escritora?

Letras monstruosas: La elegancia y el control de las formas genérico-sociales

En *Elegancias*, Darío escribe reseñas halagadoras de actrices, músicas y escritoras, pero no pierde una sola ocasión para expresar el

disgusto que le causan las mujeres de letras. Al hacerlo, recurre a un imaginario de monstruosidad y perversión que resulta llamativo en una revista dedicada a difundir modelos de belleza femenina.

Sucede que el tema principal de *Elegancias* no es realmente la moda en tanto celebración de lo nuevo. Número tras número, y de diversas formas, la revista gira en torno a la distinción, aquello que denomina "elegancia". En todo tipo de textos se lee la opinión de que "el elegante nace y no se crea..." (Ricart: 206).

Como ya ha señalado el crítico Gerard Aching, el cultivo modernista de una estética exquisita, su "afán aristocratizante", lejos de ser una frivolidad, tiene que ver con un esfuerzo por erigir y reforzar un imaginario de distinción basado en la clase social y en ciertas competencias culturales (3: 21-22).

De modo similar, *Elegancias* se ocupa de lo nuevo pero no sin tratar de atenuar cualquier tendencia que considere amenazadora, tanto en términos de clase social como de género. La revista presenta novedosas prendas femeninas como el *jupe culotte* o falda pantalón, que anunciaba cambios en las normas de comportamiento femenino en la Europa de los años previos a la Primera Guerra Mundial, en el mismo tono que presenta el feminismo, el sufragismo y la oratoria pública —como modas sospechosas que la revista debe registrar e interpretar para su público—. Al respecto, el solo título de la crónica "¿Las feministas son elegantes?" (publicada en mayo de 1914) y la caricatura que la acompaña no dejan duda alguna (Fig. 3). Extienden una crítica mordaz y sugieren cómo el discurso de la elegancia sirve para reforzar categorías sociales amenazadas por "la moda" del feminismo. Se trata de un retrato paródico de "una intentona de manifestación feminista en la calle de Montmartre"; la cronista examina la vestimenta de las manifestantes para concluir socarronamente con que no hay mucho que decir sobre la elegancia de las feministas, pues estas "son un vivo compendio de las modas de todas las épocas" y como tal "resumen todas las aspiraciones del derecho moderno" (Ysis: 14). Es decir, les falta el criterio que *Elegancias* imparte.²

² Sobre este tema, vale la pena consultar el acertado análisis que hace Andrew Reynolds de la representación dariana de la mujer, particularmente las sufragistas, en varias crónicas y en textos de *Mundial Magazine* publicados casi paralelamente a los textos de *Elegancias* que aquí presento (*The Spanish American Crónica Modernista*: 113-116).



Figura 3

“¿Las feministas son elegantes?”. *Elegancias*, mayo 1914.

En este contexto, los dictámenes de Darío con respecto a las mujeres de letras adquieren una dimensión más profunda que la de ser la simple expresión de prejuicios comunes en su tiempo. Por ejemplo, en la semblanza de la escritora peruana Aurora Cáceres que aparece en el número de *Elegancias* de mayo de 1912, Darío ofrece la siguiente reflexión:

Confieso ante todo que no soy partidario de las sabihondas, que Safo y Corina me son muy poco gratas, que me satisface el Condestable de las letras francesas cuando “ejecuta” a más de una amazona, y que una Gaetana Agnesi, una Teresa de Jesús, o una George Sand me parecen casos de teratología moral... ¿De dónde proviene mi poco apego a las mujeres de letras? Posiblemente, o seguramente, porque todas, con ciertas raras excepciones, han sido y son feas. (38).

Y en su reseña de un recital que dos violinistas argentinas hicieron en su honor en 1913, el poeta divaga con este comentario: "Cierro, son de admirar las sabias que han asombrado alguna vez a las gentes, y las Evas que en nuestros tiempos pueden ornarse con muestra de doctor o toga de abogado. Mas ello resulta extraño, como casos de teratología intelectual" ("Dos artistas argentinas": 178). Por increíble que pueda parecernos, estos comentarios forman parte de un elogio. El poeta contrasta las figuras disonantes de las llamadas "sabhondas" con las artistas sobre las que escribe, a las cuales felicita por su don musical o por lo que llama su "literatura discreta" ("Aurora Cáceres": 38).

La repetida evocación que hace Darío de lo monstruoso (la "teratología") y de figuras que aluden al lesbianismo y al travestismo invita a interpretar estos comentarios en relación a los estudios de Silvia Molloy sobre cómo ciertos textos modernistas claves dejan ver lo que ella llama "el fantasma de la desvirilización" por medio de "un discurso obsesivo que al decir su alarma dice también su deseo" ("Lecturas": 26).

Distinto de lo que pasa cuando Rodó critica a Darío, refiriéndose a su poesía como "languideces pensativas" y "ronroneantes versos" (citado en Molloy, "Lecturas": 25), aquí la amenaza de la desvirilización se relaciona con la mujer escritora que en los años de circulación de *Elegancias* adquiere mayor visibilidad en el espacio público. La mujer letrada representa el tipo de la llamada mujer "viril", aquella que, por el acto de escribir y hacerse ver y escuchar en el espacio público, se traviste, ya sea simbólica o literalmente (al estilo de George Sand). Indeseable para el escritor, esta figura se representa no obstante como un ser sexualmente voraz, una Safo o amazona castrante que el poeta considera una deformación moral o intelectual. De modo que, cuando Darío invoca una femineidad pura, armoniosa y musical, cuando insiste en que la escritora sea —como diría en su reseña de la escritora argentina Delfina Bunge de Gálvez— "mujer, en todo y por todo" (418), lo que se revela es un discurso obsesivo que, para jugar un poco con la fórmula de Molloy, al decir su deseo, dice también su alarma.

Efectivamente, en su labor de instruir a sus lectoras sobre ese "ser mujer, en todo y por todo", *Elegancias* delata su ansiedad por frenar a esas Evas desvirilizadoras que perturban al gran poeta.

La revista es como una vitrina en la que relumbra la mujer-objeto idealizada del escritor modernista al lado de su lectora ideal. Ante las múltiples posibles "deformaciones" de las figuras del deseo y el control masculino que emergen con los cambios en las normas de género en el temprano siglo XX, las artes femeninas del vestido, el consumo y el comportamiento en las que instruye *Elegancias* parecen ser esfuerzos por resguardar categorías identitarias amenazadas por la modernidad, por esas tales "modas peligrosas" del feminismo y el sufragismo.

Referencias bibliográficas

- Aching, G. (1997). *The Politics of Spanish American Modernism: By Exquisite Design*. New York: Cambridge UP.
- Aragón, A.F. (2016). "Huellas y textos inéditos de Darío en la revista *Elegancias* (1911-1914)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (publicación próxima).
- (2012). *The Rhetoric of Fashion in Latin America*, (tesis doctoral). Cambridge, MA: Harvard University.
- Carilla, E. (1967). "Las revistas de Rubén Darío". *Atenea*, (415), 279-292.
- Colombi, B. (2005). "Mundial Magazine o el álbum de familia". En Jitrik, N. (ed.) *Sesgos, cesuras, métodos. Literatura latinoamericana* (pp. 233-239). Buenos Aires: Eudeba.
- Cozad, M. L. (1974). "Los prólogos de Rubén Darío: Estudio bibliográfico". *Thesaurus*, 39 (3), 445-488.
- Darío, R. (1912). "Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas". *Elegancias*, (15), 101.
- , (1912). "Aurora Cáceres". *Elegancias*, (19), 38.
- , (1912). "Fioretti". *Elegancias*, (20), 64.
- , (1912). "Lucía". *Elegancias*, (22), 177.
- , (1913). "Delfina Bunge de Gálvez". *Elegancias*, (29), 418-419.
- , (1913). "Dos artistas argentinas". *Elegancias*, (36), 178.
- Hanneken, J. (2010). "Going Mundial: What It Really Means to Desire Paris". *Modern Language Quarterly*, 71 (2), 129-152.
- Hernández de López, A. M. (1989). *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Madrid: Beramar.
- Jirón Terán, J. (ed.). (1994). *Poesías desconocidas completas de Rubén Darío*. Alicante: Ediciones Aitana.
- Martínez, J.M. (2001). "El público femenino del modernismo: De la lectora figurada a la lectora histórica en las prosas de Gutiérrez Nájera". *Revista Iberoamericana*, 67, 194-195, 15-29.
- , (2004). "El público femenino del modernismo: las lectoras pretendidas de Amado Nervo". En Lerner, I.; Nival, R. y Donoso, A. (eds.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 389-96). New York, 16-21 de julio de 2001. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Mejías López, A. (2006). "'Conocer y ser conocido': Identidad cultural, mercado y discursos globales en tres revistas latinoamericanas de entre siglos". *Revista Iberoamericana*, 72 (214), 139-153.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- , (1992). "Lecturas de descubrimiento: La otra cara del fin del siglo". *AIH Actas*, (11), 17-28.
- Ortega, J. y Vélez, N. (eds.) (2007). *Rubén Darío: Obras Completas*. Barcelona: Opera Mundi.
- Raimúndez, S. (ed.) (1950-55). *Obras Completas de Rubén Darío*. Madrid: A. Aguinaldo.
- Rama, Á. (1984). "El boom en perspectiva". En Viñas, D. (ed.) *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

- , (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- , (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- , (1967). *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Reynolds, A. (2012). *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- Ricart, C. (1911). "La elegancia". *Elegancias*, (7), 206-207.
- Saavedra Molina, J. (ed.) (1938). *Poesías y Prosas Raras de Rubén Darío*. Santiago: Prensa de la Universidad de Chile.
- Schmigalle, G. (ed.) (2006). *Crónicas desconocidas de Rubén Darío 1901-1906*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Torres, A. (2016). "La reina de la ciudad en palabra e imagen: 'Las transformaciones de Mimí Pinsón' de Rubén Darío, con dibujos de Mirko". *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 3 (3), 28-39.
- , (2016). "Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas". En Hannon, E. y Ribler-Pipka, N. (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlin: Shaker Verlag.
- Ysis (1914). "¿Las feministas son elegantes?". *Elegancias*, (43), 14.

Avatares del sujeto modernista entre “la máscara y la transparencia”: las figuraciones del poeta en los poemas iniciales de *Versos sencillos* de José Martí y en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*

CAROLINA SANCHOLUZ

Resumen

Este trabajo procura analizar los modos en los que se inscribe y se constituye el yo poético y las figuraciones del poeta en los poemas iniciales de *Versos sencillos*, de José Martí, y en el famoso poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. Nuestra perspectiva pone el acento en un acercamiento comparativo entre producciones poéticas centrales de las dos figuras indudablemente faro del modernismo hispanoamericano. Como punto de partida nos orienta la sugerente lectura de Guillermo Sucre, quien, en su ensayo *La máscara, la transparencia*, nos advierte acerca de las indudables convergencias entre ambos autores. Por otra parte, nuestra aproximación dialogará con otros estudios señeros sobre los autores, como los de Ángel Rama, Susana Zanetti y Sylvia Molloy.

Palabras clave: Darío - Martí - poeta - sujeto.

A Susana Zanetti,
brillante e incansable lectora de Martí y Darío

¡Oh, Cuba! ¡Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; [...] mas la sangre de Martí no te pertenecía; pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; pertenecía al porvenir!

Rubén Darío. “José Martí”, *Los raros*.

Las palabras del epígrafe, muy citadas y no por ello menos significativas, entrañan el hondo reproche de Rubén Darío a la tensión poeta/patriota que atraviesa la figura de José Martí. Darío asume claramente su posición tomando partido por el poeta, a quien reconoce como “maestro” y figura inicial de una tradición poética moderna que se recorta sobre un fondo de carencia, vacío y pobreza. De allí que Cuba no sea la única destinataria interpelada en esta magistral necrológica, sino también la América hispánica en general:

¡Sí, americanos, hay que decir quien fue aquel grande que ha caído! Quien escribe estas líneas, que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es de los que creen en las riquezas existentes de América... ¡Somos muy pobres! [...] Quien murió allá en Cuba era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres; era millonario y dadivoso [...] (Darío, *Los raros*, 193).

Desde su lugar de cronista faro del diario *La Nación* de Buenos Aires, —rol en el cual fue precedido, como sabemos, por el propio Martí—, Darío señala que son precisamente las páginas del periódico las que atesoran, simbólica y materialmente, lo mejor de la renovación de la lengua castellana, alimentada y fraguada en las vertiginosas mesas de redacción de la prensa. Frente a la pobreza y carencia de quienes se encontraban “en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran”, según la clara constatación que el poeta formula en sus famosas “Palabras liminares”, Darío erige como contrapartida la abundante cornucopia de la escritura martiana “[...] hay entre

los enormes volúmenes de *La Nación*, tanto de su metal fino y piedras preciosas [...]; "Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías." (Darío, *Los raros*: 193 y 194).¹ Me interesa particularmente el gesto dariano mediante el cual, sin desplazarse de su rol de escritor, asume también el papel de lector especializado, atento y crítico, eligiendo, seleccionando entre "aquellas kilométricas epístolas" las más importantes o emblemáticas de las crónicas martianas, como, por ejemplo, la dedicada al poeta Walt Whitman, cuya obra se conoce antes en el ámbito hispanoamericano que en Francia. Percibo en este gesto dariano la intención consciente y reflexiva de construir una tradición a partir de redes, lazos, comunidades artísticas que permitan pensar en una América Latina que, a medida que se está abriendo camino, señala a su vez el derrotero de las nuevas tendencias estéticas y literarias. En esta línea, el reconocimiento de Martí, más allá de la admiración que despierta la figura del "maestro", entraña la posibilidad de afirmar y afirmarse en una estética renovada y renovadora de la poesía en español que Darío consolida en el "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*. Ante una "expresión poética anquilosada" (Darío, CVE: 19), impulsa la imperiosa necesidad de una revolución formal "porque la forma es lo primero que toca a las muchedumbres" (CVE: 20). Al caracterizar los trazos peculiares que conforman la escritura martiana, Darío celebra su estilo, que resulta una sutil mezcla "muy antigua y muy moderna", como una puesta en abismo de sus propias búsquedas estéticas y que proyecta en la figura del otro una imagen fuerte del poeta en la cual ambos pueden confluír:

Sí, aquel prosista [...] formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt [...]; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzado a escape de cuadrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del

¹ De allí ese otro ejemplar reconocimiento del magisterio martiano en *La Nación* que Rubén afirma en su *Autobiografía*: "He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago de Estrada, además de José Martí" (1976: 63).

paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas [...]; aquel fuerte cazador, hacía versos. (Darío, *Los raros*: 199).

¿No es acaso la "mezcla" y la incorporación "devoradora"² de lecturas, formas, palabras, metros lo que caracteriza las marcas de la escritura dariana y modernista?³

La silueta que Darío traza de Martí en *Los raros* me incita a pensar en las posibilidades de las convergencias entre uno y otro, al amparo de una reflexión que Guillermo Sucre desliza en *La máscara, la transparencia*, profundo y sensible libro de ensayos dedicado a la poesía hispanoamericana.⁴

Algunos críticos, sin embargo, suelen oponer José Martí a Darío. El poeta comprometido y americanista frente al evadido; el poeta directo ("natural") frente al poeta elaborado ("cultural"). [...] Sin embargo, estas diferencias con Darío, lejos de borrar, ponen más de relieve las convergencias entre ambos. Como Darío, Martí cree

² Hago referencia mediante el adjetivo "devorador" a una lectura muy sugerente de Sylvia Molloy, "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", *Sin Nombre*, (1980). Allí señala dos movimientos que tensan la poesía dariana: la voracidad y el solipsismo, descriptos de la siguiente manera: "Por un lado, la necesidad de penetrar y de incorporar; por el otro, la necesidad de cerrarse, de no dejarse incorporar." (7) La voracidad le permite a Darío colmar la página blanca y llenar un vacío respecto de tradiciones literarias anteriores al modernismo en América Latina, devorando, eligiendo, incorporando otras tradiciones (especialmente francesas).

³ Darío destaca que la originalidad de *Los raros* consiste en la mezcla de estilos de los escritores y artistas que forman parte de su "alambique" estético, mezcla que solo podía darse en América, y más aún en la "Buenos Aires-Cosmópolis". En "Los colores del estandarte" (1896) afirma el principio de la "originalidad imitativa": "A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual" (54).

⁴ Aunque solo aludo aquí a la observación de Sucre, hay otras referencias muy importantes que destacan la confluencia Martí/Darío. Valgan dos ejemplos. Finá García Marruz advierte con "fina" estocada crítica la "falta" de Octavio Paz: "Solamente el desconocimiento de Martí y de las causas por las cuales Darío lo llamó *Maestro*, puede explicar que Paz haga todo un estudio sobre Darío y el modernismo sin apenas citar a Martí —o solo entre otros más o menos ilustres precursores—, [...]" (García Marruz, "Modernismo, modernidad y orbe nuevo", 1991: 19). El otro, ineludible, Ángel Rama, quien, para citar solo alguna de sus múltiples referencias, como el prólogo a la *Poesía* de Darío de la Biblioteca Ayacucho: "Pero aun así, la modernidad no dejó de ser para él (se refiere a Darío), el cosmopolitismo. Era esta la palabra clave del progresismo de la época y aún el adolescente Martí subtitula su primer periódico patriótico: 'Democrático y cosmopolita.'" (Rama, 1977: 18).

sobre todo en la poesía como realidad verbal. [...] Aún, como Darío, y es lo que le confiere a ambos un puesto en la modernidad, tuvo la intuición del poeta como un mediador del lenguaje, que lo sirve y no se sirve de él. (Sucre, 2001: 24,25).

Lo que Sucre señala con los términos "intuición del poeta como mediador del lenguaje" refiere a la profunda conciencia de Martí y Darío respecto de la autonomía de la poesía y del rol del poeta, cuestiones que se diseminan en gran parte de la obra de ambos autores pero que emergen con mayor énfasis en algunos de sus prefacios-manifiestos, textos programáticos del modernismo como el magistral prólogo al "Poema del Niágara" o el prólogo de los *Versos sencillos* de José Martí, como así también los famosísimos prólogos darianos como las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza* y "Dilucidaciones" de *El canto errante*.⁵

En los próximos apartados propongo trazar posibles convergencias entre Martí y Darío, atendiendo al modo en el que ambos escritores configuran e inscriben en su obra imágenes potentes del poeta y apelan a la elección de una voz poética que se afirma en la primera persona. Para ello, he seleccionado un repertorio emblemático: los tres poemas inaugurales de los *Versos sencillos*, que me permito leer de modo continuo, como si se tratara de un solo texto poético, y el famoso poema que abre *Cantos de vida y esperanza*. La posición central que ocupan en el espacio textual de ambos libros puede pensarse a partir de las reflexiones del reconocido ensayo de Edward Said *Beginnings* (1975), pero, releído desde la perspectiva caribeña y latinoamericana de Arcadio Díaz Quiñones, cuando señala que el comienzo, el principio, el incipit es el topos por excelencia del escritor moderno: un acto inaugu-

⁵ Remito a dos excelentes estudios. Por un lado, el ensayo de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, donde lee el Prólogo al Poema del Niágara de José Martí como texto que es "una reflexión sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en una sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura." (Ramos, 1989: 7). Por otro lado, el trabajo de Graciela Montaldo *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*, donde señala que "Los prólogos-manifiestos de Rubén Darío tienen un valor central en la constitución de su poética y forman sistema con conjuntos de textos como *Los raros* y la cantidad de crónicas aparecidas en periódicos y recopiladas en libros." (Montaldo, 1994: 130).

ral que se piensa prospectiva o retrospectivamente y que implica, a su vez, una toma de posición respecto de la tradición. Para Díaz Quiñones los "comienzos" de *Versos sencillos* —como así también los modos en que Darío pensaba sus *beginnings* en libros como *Los raros*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*— reiteran la libertad en que ambos poetas se mueven entre tradiciones profundas y diversas. En Martí, Díaz Quiñones destaca resonancias y convergencias con Whitman, Emerson pero también con las formas del canto popular con sus ritmos, el gusto por los paralelismos, el verso octosílabo. En Darío subraya la síntesis de elementos heterogéneos y modelos discordantes:

Y en *Cantos de vida y esperanza* (1905) reiteraba la libertad con que se movía entre múltiples direcciones: "y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita; / con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinita". Darío inauguró así una poética moderna que se convirtió en paradigma de *beginnings* para sus muchos seguidores. (Díaz Quiñones, 2006: 25-26)

Avatares del sujeto modernista: figuraciones y fluctuaciones de la primera persona entre la máscara y la transparencia

Baste leer el famoso verso que inaugura el poema-apertura de *Versos sencillos*, "Yo soy un hombre sincero", y confrontarlo con el que abre *Cantos de Vida y esperanza*, el célebre "Yo soy aquel que ayer nomás decía", para sugerir posibles líneas de convergencia entre los poemas. En uno y otro verso se destaca la voz de un sujeto poético que se reafirma a través de la primera persona. Se trata de un yo que se reitera y multiplica en ambos poemas, que regresa una y otra vez, insistente, a través de marcas textuales como las desinencias verbales, los diversos pronombres personales y posesivos que remiten al yo. Martí elige el verso octosílabo, forma popular y tradicional de la poesía en lengua española, y, como modo verbal, el presente del indicativo,⁶ a través del cual el sujeto parece autodefinirse de manera plena, como "hombre sincero", adjetivo que se reitera y llena de significaciones hasta tornarse un tópico del libro. Así, el primer verso del poema in-

⁶ En *Versos sencillos* prevalece el modo indicativo y especialmente el tiempo presente.

augural se religa al sentido que atraviesa el prólogo de los *Versos sencillos* y que se sintetiza por lo menos en dos lugares clave de la presentación: una vez más, el comienzo "Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón." (Martí, 1997: 187), y el final: "Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras." (Martí, 1997: 188). Si bien se podría pensar en una figuración romántica de un poeta "confesional", íntimo, que apela a ciertos lugares comunes de la afectividad (corazón, sentimientos, la carga afectiva de la variante *me*), sin embargo, lo confesional se diluye a lo largo de los 46 poemas que componen los *Versos sencillos*, tal como lo afirma Susana Zanetti en su sensible y profundo ensayo acerca de la tensión autobiográfica en *Versos sencillos*.⁷ Ahora bien, si aproximamos hasta homologar la primera persona del prólogo al sujeto que se autfigura en los poemas iniciales, podríamos deslizarse que habría una identidad posible entre uno y otro, esto es, deberíamos advertir el riesgo de una lectura que suponga una continuidad "llana", para apelar al adjetivo martiano, entre el sujeto textual que firma el prólogo (el yo biográfico) y el sujeto poético de los poemas. Corramos el riesgo pero tomando ciertos recaudos, como nos previene Julio Ortega cuando, refiriéndose a las numerosas lecturas sobre Darío que tienden a la "confusión de la vida con la obra", señala una observación que también opera en el caso de Martí: "Se impone, por ello, una cautela crítica ante la profusión 'biografológica' y su presunción de la total legibilidad del poeta" (Ortega, 2003: 155). En este sentido resulta productiva la noción de "espacio autobiográfico" como la piensa Nora Catelli, cuando la define como una instancia mediadora y lugar de la impostura, "donde un yo, prisionero de sí mismo [...] proclama para poder narrar su historia que él (o ella) fue aquello que hoy escribe" (Catelli, 1991: 11).⁸

⁷ Me refiero al ensayo "Es pequeño-es mi vida". La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí", publicado por primera vez en las *Actas del Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí a los 100 años de Nuestra América* y de *Versos sencillos*, La Plata, UNLP, 1994 y editado nuevamente en S. Zanetti y M. Marinone (comps.) (2004). *Leer en América Latina*. Caracas: El otro el mismo, pp. 95-117. Las citas corresponden a esta edición.

⁸ "Entre los Schlegel y Goethe, el claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie

¿Qué efecto provoca la impostura en la constitución de la voz poética? Por un lado, posibilita situar los elementos autobiográficos presentes en el texto, no tanto desde un punto de vista estrictamente referencial, sino formando parte de una construcción literaria que se sitúa como la experiencia de un sujeto real. El verso dariano comienza igual que el de Martí "Yo soy" pero, lejos de la aparente "llaneza" martiana, se bifurca en dos temporalidades diferentes que imponen un corte en el endecasílabo (verbo en presente "soy" / verbo en pretérito imperfecto "decía") y en dos instancias posibles del sujeto que configuran un particular "espacio autobiográfico" entre el yo y el deíctico aquel; un yo que, para usar las certeras palabras de Catelli, "proclama para poder narrar su historia que él fue aquello que hoy escribe" (Catelli, 1991: 11). Ya lo había observado con precisión Sylvia Molloy, en su ensayo "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*", cuando propone leer el poema dariano más cercano al modelo del autorretrato que de la autobiografía:

Enunciado por una primera persona que se expone a sí misma, este texto estaría más cerca del autorretrato, tal como lo ve Beaujour, que de la autobiografía: "La fórmula operante del autorretrato es por lo tanto: "No os contaré lo que he hecho sino que os diré *quién soy*". La fórmula es aplicable al poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* de Darío siempre que se le dé una vuelta de tuerca adicional: no "os diré *quién soy*" sino, en la inmediatez ilocutoria del texto, "os diré *quién digo que soy*." El poema de Darío vuelve patente esta intención de equiparar, desde el primer verso, el *ser* con el *decir*. (Molloy, 1988: 30).

Esta duplicación ser/decir condiciona la exposición del yo, ya que opera en el verso una "doble alteración": "hay desajuste de

que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe." (Catelli, 1991: 11). Para nuestra mirada la impostura no significa necesariamente "mentira", esto es, la impostura no convierte al sujeto autobiográfico en "impostor", sino que lo pensamos más bien, en el sentido al cual alude Sylvia Molloy, como "pose", como "postura" o "posición" que asume el sujeto, conscientemente o no.

tiempo (soy/decía) y de persona (yo/aquel)" (Molloy, 1988: 39). Sin embargo, Molloy subraya un aspecto muy interesante, porque invierte lecturas críticas que dan por sentado que este poema y todo *Cantos de vida y esperanza* estarían "superando" la estética propuesta en *Prosas profanas*:

Porque en realidad, al incluir a *aquel que ayer nomás decía* en el presente del *yo soy*, es decir al actualizarlo, el yo del poema liminar no clausura, no se desdice, sino vuelve decirse de la vieja manera. Es al citarse. [...] Una vez más el yo dariano no descarta: asimila y *se* asimila. (Molloy, 1988: 39).

Volvamos a José Martí y a la lectura que propone Susana Zanetti en el ensayo antes aludido, "‘Es pequeño-es mi vida’. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí". Allí Zanetti, como Ortega, también nos previene de caer en la tentación de leer en la poesía martiana páginas de la vida del propio Martí, cuando, ante la complejidad de esta cuestión que el crítico requiere dirimir, afirma lo siguiente: "Es tan difícil de obturar en la lectura de *Versos sencillos* esa dimensión autobiográfica como errado acudir a remitirla o confrontarla con la ‘verdad de lo real’" (Zanetti, 2004: 97). ¿Cómo salir entonces de esta trampa? ¿Cómo evitar el malentendido y, por lo tanto, desventuradas lecturas críticas? Zanetti propone algunas herramientas para discurrir sobre esta dimensión autobiográfica que no es posible desatender en *Versos sencillos*, volviéndola constitutiva de la particular trama poética que conforman los poemas:

Si los *Versos sencillos* se deslizan hacia la autobiografía, es sobre todo en cuanto ello posibilita la expansión de vínculos con frecuencia enigmáticos entre el sujeto y el mundo, entre los pasados y el presente, a partir de escenas que el lector recibe como surgidas de una historia individual, pero que se presentan reacias a la expresión de lo vivido en tanto resultado de un proceso definido y lineal. (Zanetti, 2004: 98).

Precisamente la dimensión autobiográfica se escuda en la recurrencia estratégica de lo velado. Creo percibir en este aspecto otra articulación posible entre la figuración de la primera perso-

na en los tres poemas introductorios martianos y el poema liminar dariano. Por ejemplo, la referencia a algunos datos o episodios del pasado se diluye en cierta percepción objetivada de ese pasado, de un sujeto que lo evoca y se distancia, para volver a su presente. Así, leemos en los versos de Darío:

Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud. . . , ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aun me dejan la fragancia. . .
una fragancia de melancolía. . .
(Darío, 1977: 244).

Si la estrofa dariana sugiere un pasado que se localiza en dos momentos del yo, la infancia y la juventud, la pregunta retórica siembra la incertidumbre y ese pasado alcanza la dimensión del presente al impregnar de melancolía lo que antes fue dolor, esto es, al no resolver el duelo que atañe a la pérdida de esa juventud. El sujeto no aclara o explicita la causa del dolor, que, como notamos, no se acompaña de ningún pronombre que lo personalice.

Veamos ahora una de las estrofas del primer poema de *Versos sencillos*:

Yo sé los nombres extraños
de las yerbas y las flores
y de mortales engaños,
y de sublimes dolores.
(Martí, 1997: 189).

Este sujeto parece asumirse seguro de sí y de sus saberes, tal como se autorigura en los "yo soy", "yo sé" y "yo quiero" que Susana Zanetti caracteriza como "muchas veces desafiantes", que se reiteran una y otra vez en los tres poemas introductorios y a lo largo del poemario en general.⁹ El verso que se enuncia en presente, "yo sé", y que se cierra con un saber del dolor, posibilita la expansión de un vínculo entre el presente y el pasado, en tanto el "yo sé" del presente se construye como enunciado de un sujeto

⁹ De los 46 poemas que componen *Versos sencillos* el yo está presente en 36.

de la experiencia.¹⁰ En este punto encontramos una convergencia entre el yo poético de la estrofa martiana y el de la dariana: ambos se conforman a partir de una experiencia subjetiva que se funda en el dolor.

Volviendo a la famosa primera redondilla martiana, esta vez, completa:

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.
(Martí, 1997: 189),

notamos que los verbos se proyectan hacia el futuro —la muerte—, cuya superación o trascendencia estaría cifrada en ese encabalgamiento que articula el verbo volitivo con el infinitivo “quiero/ echar”. Aquello que se echa fuera de sí define otra de las figuraciones fuertes del yo poético en los poemas de *Versos sencillos*, la imagen del poeta y, más precisamente, del poeta cantor. “Es asimismo un cantor”, observa Arcadio Díaz Quiñones, y agrega: “En efecto, los versos se rinden tributo a sí mismos, empleando fórmulas de las tradiciones orales. Muy pronto los lectores empezaron a saberlos de memoria, y a cantarlos.” (Díaz Quiñones, 2006: 25).¹¹ La primera redondilla se engarza con la siguiente, donde el yo poético se manifiesta en un movimiento continuo, como un “yo capaz de circular por lugares y tiempos múltiples” (Díaz Quiñones, 2006: 24), que enlaza arte y monte, arte y naturaleza:

Yo vengo de todas partes
y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes
en los montes, monte soy.
(Martí, 1997: 189).

¹⁰ En este aspecto, Margot Arce de Vázquez señala que el uso del presente en los *Versos sencillos* no tiene significado temporal, “sino que define o generaliza y nos muestra lo permanente, los atributos esenciales del ser.” (Vázquez: 503). Cuando se trata del pretérito generalmente tiene resonancias en el presente.

¹¹ Arcadio Díaz Quiñones subraya “el acierto intuitivo de Julián Orbón hacia los años 50 cuando descubrió la posibilidad y maravilla de cantar esos versos con la música de *Guantanamera*” (Díaz Quiñones, 2006: 25).

También la primera estrofa del poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* presenta un yo poeta y cantor, una vez que leemos completo el cuarteto inicial:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.
(Darío, 1977: 244).

Hay un devenir temporal (de la noche a la mañana) que insinúa la capacidad transmutadora de la poesía y del arte, idea muy presente en la poética martiana si recordamos, por ejemplo, la estrofa que dice

Todo es hermoso y constante,
todo es música y razón
Y todo, como el diamante,
antes que luz es carbón.
(Martí, 1997: 191).

Susana Zanetti lo llama, con justas y bellas palabras, la "alquimia transfiguradora" de la poesía en *Versos sencillos*, fórmula que bien se podría aplicar a Darío. Por ejemplo, si pensamos en el derrotero espacial que traza el sujeto poético dariano, transfigurado en peregrino, notamos que transmuta los avatares de la biografía en significaciones simbólicas que apelan a un orden superior, a la reunión de lo disperso en ese "Bosque ideal que lo real complica" (Darío, 1977: 246): "y si hubo áspera hiel en mi existencia, / melificó toda acritud el Arte" (Darío, 1977: 245). Por ello la selva dantesca sagrada aludida en el poema atempera cualquier atisbo de la confesión; el tránsito vital del poeta solo se realiza a través de experiencias de la alta poesía, de la cultura y del arte:¹²

Mi intelecto libré de pensar bajo,
bañó el agua castalia el alma mía,
peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía.

¹² Véase el excelente análisis que despliega Ángel Rama sobre el tópico de la selva sagrada en el formidable prólogo antes citado, en la edición de la *Poesía de Rubén Darío* por la Biblioteca Ayacucho.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada sela! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!
(Darío, 1977: 246)

Observa Sylvia Molloy que el poema liminar dariano se inicia con una voz fuertemente autoconstitutiva; se trata de un yo que, a medida que el poema discurre y avanza, sin embargo, "se despersonaliza": "Atendiendo acaso a la tarea de guía que le proponía al final de su ensayo Rodó, se generaliza hasta en el punto impersonal de la máxima, del consejo: 'Por eso ser sincero es ser potente'." (Molloy, 1988: 42). En esa flexión e inflexión del verso dariano hacia el modo impersonal (el "ser sincero" frente al "soy sincero" martiano) podríamos leer una línea de fuga dariana respecto de su "maestro". Si el yo poético que impera en *Versos sencillos* pareciera permanecer idéntico a través de los cambios (recordemos que 36 de las 46 composiciones están en primera persona),¹³ en Darío "el autorretrato se vacía porque el yo se disemina en sus marcas textuales: precisamente para poder seguir siendo en el poema" (Molloy, 1988: 42).

Ambos enormes poetas se aventuran a la pregunta por el yo, en el sentido apuntado por Julio Ortega cuando afirma que "en la poesía moderna la reflexión sobre el instrumento es también una pregunta sobre el yo" (Ortega, 1970: 17). Los poemas inaugurales martianos y el poema liminar dariano plantean los conflictos que atraviesan al sujeto moderno y modernista, tensionado entre la máscara y la transparencia, entre la poesía y la experiencia, entre la sensibilidad y la contingencia, como instancias o dicotomías que, finalmente, los propios poemas tienden a diluir y a conciliar. Las apuestas poéticas de Martí y Darío pueden converger en las iluminadoras palabras de Susana Zanetti, cuando señala que:

La poesía entraña en ellos una suerte de alquimia transfiguradora, cifra de relaciones últimas entre el hombre y

¹³ El libro abre y cierra con referencias al sujeto como poeta y a su instrumento, el verso. El poema 46 cierra con la estrofa tan bella y conocida que dice: "Verso, nos hablan de un Dios / adonde van los difuntos: / verso, o nos condenan juntos / o nos salvamos los dos." (Martí, 1997: 227), sugiriendo una compenetración armónica entre el sujeto y su instrumento.

los hombres, entre el sujeto y la naturaleza, entre el ser y el universo, entre vida y muerte. [...] Como instancia de autoconocimiento se apela a ese poder de la poesía, capaz de irradiar en la experiencia vivida atisbos, o mejor cifras, de unidad y sentido. (Zanetti, 2004: 111).

Referencias bibliográficas

- Arce de Vázquez, M. (1973). "Algunas notas sobre la estructura general de los *Versos sencillos*". *Bulletin Hispanique*, 75 bis, 495-509.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Darío, R. (1952). *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- , (1976). *Autobiografías*. Buenos Aires: Marymar.
- , (1977) *Poesía*. E. Mejía Sánchez (ed.), Á. Rama (pról.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- García Marruz, F. (1991). "Modernismo, modernidad y orbe nuevo". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, (14), 16-35.
- Martí, J. (1997). *Vibra el aire y retumba*. *Poesía* (pról. R. Fernández Retamar). Buenos Aires: Losada.
- Molloy, S. (1979). "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana*, (108), 443-457, julio-diciembre.
- , (1980). "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío". *Sin Nombre*, 11 (3), 7-15.
- , (1988). "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*". *Texto Crítico*, (38), año 14, 30-43, enero-junio.
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ortega, J. (1970). *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa.
- , (2003). *Rubén Darío*. Barcelona: Omega.
- Rama, Á. (1977). "Prólogo". En Darío, R. *Poesía* (pp. 9-52), ed. cit.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, G. (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vitier, C. y García Marruz, F. (1969). *Temas martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Zanetti, S. (2004). *Leer en América Latina* (comp. M. Marinone). Caracas: El otro el mismo.

Rubén Darío, cronista de la mundialización

MÓNICA SCARANO

Resumen

Transcurrido más un siglo de su publicación en diferentes periódicos en lengua española y en volúmenes antológicos curiosamente poco citados en los estudios sobre el género, las crónicas europeas de Rubén Darío invitan a ser revisitadas, en la medida en que ofrecen un vasto repertorio de cuestiones y curiosidades, siempre abierto a nuevas lecturas y reflexiones. En esta oportunidad, nos interesa enfocar la selección de objetos, prácticas y procesos que el prolífico nicaragüense —devenido “ciudadano de Cosmópolis”, como se autorretrata en *Peregrinaciones* (1901)— registró en sus textos periodísticos, a partir de 1900, a lo largo de su desplazamiento por distintos escenarios de la modernidad-mundo. Entre las cuestiones que nos interesan, destacamos algunos ejes que permiten exceder un abordaje meramente temático, tales como la constitución de una subjetividad moderna, la representación de escenas cosmopolitas, la intervención del cronista como gestor cultural, la estetización de materiales procedentes de otros órdenes no artísticos.

Palabras clave: Rubén Darío - crónica modernista - mundialización.

En diálogo con el eje que convoca las ponencias de este simposio, nuestro trabajo se propone "capturar" momentáneamente al multifacético Darío cronista en un gesto que supone un posicionamiento ideológico, político y cultural. ¿A qué nos referimos cuando reparamos en los gestos y las poses de un artista frente a un proceso sociocultural complejo y abarcador de producción, circulación y consumo de bienes culturales como el que se hace más visible y notorio a fines del siglo XIX y comienzos del XX? Entre las distintas respuestas que se podrían ofrecer, en esta comunicación, elegimos enfocar la relación que el poeta entabla con el mundo en un período complejo de su vida,¹ en el que prevalece la escritura de la crónica, mientras que simultáneamente delinea una subjetividad que expresará las oscilaciones y contradicciones propias del ámbito ciudadano. Para ello, destacaremos algunas operaciones discursivas que nos conducen al encuentro con el pensamiento y, en términos más amplios, con el despliegue de la subjetividad tan singular de uno de los intelectuales más descolantes de América Latina. Desde esta perspectiva, la lectura que proponemos de las crónicas darianas que seleccionamos nos permitirá ingresar en el gesto escritural del escritor nicaragüense, una de las plumas insoslayables de aquel *fin-de-siècle*, que señala un hábitat cuya arquitectura atestigua la "mundialización de la cultura" (Ortiz 2004b: 61).² Con esta noción, el sociólogo

¹ En su biografía de Rubén Darío, Teodosio Fernández señala el período comprendido entre abril de 1900 y 1907 como una etapa "de extraordinaria complejidad" en la vida del autor que rotula como el del "cronista viajero". Destaca en esos años la proliferante labor cronística —ven la luz varios volúmenes que reúnen en muchos casos crónicas publicadas previamente en periódicos—. Nos referimos a *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904) y *Parisiense* (1907). Con algunos anuncios en la etapa española que lo precedió y tal vez ya en los últimos años de su estadía en Buenos Aires, en ese lapso Darío adopta una "nueva actitud vital y estética"; toma partido por la latinidad frente a la guerra española-norteamericana, asediado por preocupaciones morales en pos de una posible regeneración, lo que marca cierta distancia del "epicureísmo" que proclamó casi un lustro antes en "Los colores del estandarte" (*La Nación*, 1896). Poco después, cuando luego llega a París, se reafirma como un escritor de la lengua española. Allí, muy pronto se desvanece "el paraíso que había soñado con Pedro Balmaceda", tras su visita de 1893 (T. Fernández, *Rubén Darío*: 91-ss).

² Renato Ortiz utiliza el término "globalización" para referirse a la economía y la tecnología, dos dimensiones que nos reenvían a cierta unicidad de la vida social, y reserva "mundialización" para el dominio específico de la cultura. "En este sentido" —sostiene Ortiz—, "la mundialización se realiza en dos niveles. Primero, es la expresión del proceso de globalización de las sociedades, que se arraigan en un tipo determinado de organización social. La modernidad es su base material. Segundo, es una 'Weltanschauung',

go brasileño ubica la esfera de lo cultural dentro del concepto de *mundialización*: afirma que existe un proceso de globalización, pero a nivel económico y tecnológico y, en la esfera de la cultura, no hay una globalidad sino una *mundialización de la cultura*.

Ateniéndonos a este concepto, recortamos un corpus peculiar dentro de la vasta producción periodística del autor que, en algunos momentos, asume un tono ensayístico y, en otros, incorpora ciertos elementos característicos de los —por aquellos años— más recientes avances de las tecnologías del lenguaje visual. Las crónicas en las que nos centraremos corresponden, en su mayoría, al período señalado por Fernández, excepto algunas de un volumen posterior, *Todo al vuelo* (1912), y otras incluidas en la interesante selección de textos cosmopolitas que recientemente reunió Graciela Montaldo en el volumen *Viajes de un cosmopolita extremo* —especialmente interesante en relación con el eje que articula nuestro trabajo—.

Para acotar nuestra exposición, anclaremos nuestra lectura en un aspecto puntual del amplio proceso transformador que explora Ortiz: se trata de la *transversalidad* de espacios públicos y privados, de objetos, gestos y costumbres públicas, institucionales y de índole personal, así como de manifestaciones callejeras e impresiones y sensaciones íntimas, individuales, que se despliegan en los textos elegidos y proponen un paisaje de la modernidad-mundo que fluctúa entre lo global-internacional (el mundo, la cosmópolis, las grandes urbes europeas) y lo local (la nación, nuestras repúblicas, algunas ciudades americanas como Buenos Aires, en particular). Estos recortes darianos, desde la percepción y la mirada del Darío lector, dan cuenta de una serie de procesos histórico-culturales, referencias y signos que desterritorializan los planos de la cultura (Martín-Barbero).³ A fin de ceñir

una 'concepción del mundo', un 'universo simbólico', que necesariamente debe convivir con otras formas de comprensión (política o religiosa). En tanto mundialidad, engloba los lugares y las sociedades que componen el planeta Tierra. Sin embargo, como su materialización presupone la presencia de un tipo específico de organización social, su manifestación es desigual. Una cultura mundializada atraviesa las realidades de los diversos países de manera diferenciada" (22-23).

³ Remitimos a lo que Ortiz plantea en estos términos: "Estoy sugiriendo [...] que la mundialización de la cultura y, en consecuencia, del espacio, debe ser definida como transversalidad. Puedo así matizar algunas ideas —cultura-mundo, cultura nacional, cultura local— como si constituyesen una jerarquía de unidades estancas que interac-

aún más nuestra exposición, remitiremos casi exclusivamente a crónicas emplazadas en el escenario parisino.

En una primera toma haremos foco en las que ocupan la primera parte del volumen *Peregrinaciones*, en la sección titulada "En París". Esas crónicas son el resultado del recorrido del cronista-poeta por el predio donde se instala la Exposición Universal de París en 1900 y cumplen con el objetivo de reproducir con singular estilo, para los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, esa asombrosa experiencia, desde su lugar de corresponsal de "la gran sábana"—como él mismo solía referirse al importante diario porteño, que le encomendó y costó el traslado a Francia para cubrir el evento y luego el Año Santo en Roma—.

Escuchemos cómo el poeta describe en esta primera escena el lado más luminoso de la Ciudad Luz, convertida, desde abril, por unos meses, en el centro de atracción de los incontables visitantes que llegaban desde los lugares más diversos y recónditos del mundo a asistir a la cita de la civilización y el progreso que exhibía los portentos y proezas del mundo moderno en plena expansión. La cita es larga, pero bien vale detenernos en este cuadro inicial para reconocer estrategias, tópicos y modos enunciativos que reaparecerán asociados a la representación dariana de la modernidad-mundo en los volúmenes sucesivos:

La gente pasa, pasa. Se oye un rumoroso hablar babélico y un ir y venir creciente. Allí va la familia provinciana que viene de la capital como a cumplir su deber; van los parisienses, desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; va el ruso gigantesco y el japonés pequeño; y la familia ineludible, hélas!, inglesa, guía y plano en mano; y el chino que no sabe qué hacer con el sombrero de copa y el sobre todo que se ha encasquetado en nombre de la civilización occidental; y los hombres de Marruecos y de la India con sus trajes nacionales; y los notables de Hispano-América y los negros de Haití que hablan francés y gesticulan, con la

túan entre sí. Las nociones de transversalidad y de atravesamiento permiten pensarlas de otra forma. De esta manera sostengo que no existe una oposición inmanente entre local/nacional/mundial. Esto lo percibimos al hablar de lo cotidiano [...] Tanto lo nacional como lo mundial sólo existen en la medida en que son vivencias..." (Ortiz, *Otro territorio...*: 61).

creencia de que París es tan suyo como Port-au-Prince. Todos sienten la *alegría del vivir y del tener francos para gozar de Francia*.

Todos admiran y muestran un aire sonriente [...]. Respiran en el ambiente más grato de la tierra; al pasar la puerta enorme, se entregan a la sugestión del hechizo. Desde sus lejanos países, los extranjeros habían soñado en el instante presente. La predisposición general es el admirar. ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas? En una exposición todo el mundo es algo *badaud*. Se nota el deseo de ser sorprendido. Algo que aisladamente habría producido un sencillo agrado, aquí arranca a los visitantes los más estupendos *¡ah!* Y en las corrientes de viandantes que se cruzan, los inevitables y siempre algo cómicos encuentros: *¡Tú por aquí!* *¡Mein Herr!* *¡Carissimo Tomasso!* Y cosas en ruso, en árabe, en kalmuko, en malgacho, y qué sé yo! Y entre todo *¡oh manes del señor de Graindorge!* una figurita se desliza, *fru, fru, fru*, hecha de seda y de perfume; y el malgacho y el kalmuko, y el árabe y el ruso, y el inglés y el italiano, y el español, y todo ciudadano de Cosmópolis, vuelven inmediatamente la vista; un relámpago le pasa por los ojos, una sonrisa les juega en los labios. *Es la parisiense que pasa* [...]. Ella es el complemento de la prestigiosa fiesta.

La muchedumbre pasa, pasa. (29-31 [Las primeras y últimas cursivas son nuestras])

Antes de ingresar a la cita, recordemos que estas grandes *muestras* o *ferias* —como se las solía llamar— comenzaron a realizarse en las grandes metrópolis modernas en la segunda mitad del siglo XIX y —al decir de Jesús Martín-Barbero— participaron del “estrechamiento de los lazos entre la comprensión del tiempo/espacio y las lógicas del desarrollo del capitalismo” (2001: 36). Desde entonces, la sociedad del capitalismo de producción industrial se fue rodeando de distintos modos de presentación e intercambio, dictados por un mercado en expansión cuantitativa pero, sobre todo, sometido a profundos cambios cualitativos, como lo atestigua el nacimiento de la primera sociedad de consumo. Así, su-

jetos y objetos, espacios y tiempos se transformaron en forma radical, al ofrecerse, a través de la fetichización de la mercancía, como espectáculo y fantasmagoría. En ese momento se instalaron en Europa y en los Estados Unidos los nuevos comercios, con repertorios interminables de mercancías reales o soñadas, y las grandes exposiciones universales que ofrecían el nuevo rostro de la mercancía, al tiempo que se convertían en verdaderos santuarios de *peregrinación* (de ahí uno de los sentidos del título del primer volumen de crónicas parisinas de nuestro autor). Simultáneamente las calles parisinas se abrieron para incorporar los pasajes comerciales, donde caminar y ver mercancías fueron prácticas de una nueva experiencia de la vida cotidiana.⁴

Volvamos a la cita: si el texto tomado de "En París. I" recrea con elocuencia el entusiasmo y cierta fascinación que Darío sintió, como tantos de sus contemporáneos, ante "aquella apoteosis formidable de cerebros y de brazos" que exhibía la fabulosa *féerie*, el cronista recupera con un lenguaje marcadamente esteticista algunas notas que compondrán el *cliché* de las escenas cosmopolitas que se repiten con insistencia en las crónicas de la cultura mundializada. Es notable el énfasis puesto en dos notas visuales: el dinamismo y el incesante movimiento que anima a esa multitud ("pasa, pasa..."), una imagen que reencontraremos en otros textos, con otros verbos y sustantivos ("desfilan", "se deslizan", "pasean", "caravana", "cinematógrafo", "films"...), y que reaparecerá en el título de dos volúmenes (*La caravana pasa*, que reúne un conjunto de textos no titulados, sin mayor articulación entre ellos, con un efecto de continuidad, y *Todo al vuelo*, cuya primera sección de crónicas se titula "Films de París"); en tanto que en el orden de lo auditivo, una de las primeras sensaciones que percibe al entrar en el predio es "el rumoroso hablar babélico" que incorpora el detalle de la heterogeneidad y las dificultades que trae consigo.

⁴ En efecto, las Exposiciones Universales formaron parte de la experiencia inédita de miles de personas que, al visitarlas, renovaron las diferencias de un mundo encaminado a la globalización. En el marco de esa experiencia compleja, Philippe Hamon las define como fenómenos arquitectónicos provisionarios, desmontables, que conjugan el encuentro colectivo y la instancia descriptiva particular en los textos que las relatan y describen. Son a la vez lugares (arquitectónicos y retóricos) de una racionalidad, y de un eclecticismo, al mismo tiempo utilitarias y pintorescas; lugares de entretenimiento y de ocio, y también de exposición de un saber ejemplar o universal (1989: 15).

Más adelante captura otro segmento sonoro, el de unos breves diálogos de pequeños grupos que se reconocen con cierta familiaridad y se saludan dentro de la multitud anónima, marcando la diversidad de ese gentío aparentemente amorfo. No es solo el sujeto que mira, lee y reflexiona el que se desplaza, deambula, visita, recorre, mientras viaja constantemente en un itinerario zigzagueante, aunque acotado a las grandes ciudades de la Europa occidental, también se desplazan y circulan los objetos y los fenómenos que observa, y que forman parte del proceso que nos ocupa. En este sentido, nos interesa destacar algunos textos sobre ciertos objetos-signos muy novedosos que introducen modalidades y formatos nuevos al universo de las comunicaciones en las sociedades modernas, como la tarjeta postal,⁵ el cartel, el *réclame* o el *affiche*, que cruzan palabras y textos verbales con ilustraciones, dibujos, retratos, fotografías y otras formas icónicas, y la canción popular callejera (canciones de ciegos, o el "negocio" de las canciones impresas que cantores ambulantes venden en las calles de París desde la primavera y que se escuchan en todos los barrios).⁶

Resulta curioso encontrar estos textos, casi olvidados por la crítica, conviviendo con materiales muy diversos en los volúmenes que mencionamos.⁷ Una vez más vemos cómo Darío,

⁵ Véanse las dos crónicas incluidas en el volumen *Parisiense* (1907): "Reyes y cartas postales", "Psicología de la tarjeta postal", que comparten su lugar en el libro antológico que reúne crónicas sobre París con algunas notas sociales sobre figuras reales o personajes políticos destacados, crónicas sobre moda, otras sobre el "pecaminoso París" y el crimen en las grandes ciudades, por nombrar sólo algunas.

⁶ Un ejemplo de la movilidad de los objetos que captura su mirada de cronista-gestor cultural: "El dicho de que en Francia todo acaba en canciones es de la más perfecta verdad. La canción es una expresión nacional y Beranger no es tan mal poeta como dicen por ahí. La canción que sale a la calle, vive en el cabaret, va al campo, ocupa su puesto en el periódico, hace filosofía, gracia, dice duelo, figa, o simplemente comenta un hecho de gacetilla. Ya la talentosa ladrona señora Humbert anda en canciones, junto con la catástrofe de la Martinica, y la vuelta de Rusia de M. Loubet. En Buenos Aires hay poetas populares que dicen en verso los crímenes célebres o los hechos sonoros, como en Madrid los cantan los ciegos. En Londres se venden también canciones que dicen el pensar del pueblo, lleno de cosas hondas y verdaderas, 'a tres peniques los cinco metros' de rimas. Ese embotellamiento castalioperiodístico es útil a la economía de las musas. [...]. La canción anda por las calles y callejuelas de París desde hace tiempo" (*La caravana pasa*: 4-6).

⁷ Véase la primera crónica-ensayo (sin título) del primer libro de *La caravana pasa* (1902), donde repara en los cantores ambulantes y comenta una gira alrededor del mundo de dos cancionistas parisinos. o la crónica "La tarjeta postal", publicada originalmente en

asumiendo la nueva sintaxis cultural que se iba imponiendo en esos tiempos, derriba fronteras e incorpora en un mismo plano realidades y situaciones muy diferentes y hasta opuestas: la realeza, los niños de la trata, los turistas, la elegancia mundana en *Parisiense*, un volumen en el que la disposición textual también ofrece esta nota particular. Estos textos nos acercan, asimismo, a otros gestos del autor: el interés de Darío por la cultura popular, el modo en que "lidia" con el éxito y el mercado (por ejemplo, respondiendo las cartas de lectoras que le solicitaban autógrafos) y enfrentándose constantemente a la mercantilización de la cultura. Ante este fenómeno que no se puede soslayar, responde confesando su nostalgia por los tiempos en que "el soñar y el sentir" aún no habían sido ahogados por el utilitarismo.⁸

Esta misma mixtura y oscilación de intereses, registros, estratos sociales, ya se advierte hacia el final de nuestra cita. Podríamos preguntarnos dónde quedó el esteta que se refugiaba en su torre de marfil. En la recorrida por los distintos pabellones de la Exposición Universal queda claro que, aunque su objeto le plantea otros desafíos, su perspectiva no resigna el lugar de enunciación de un "hombre de arte": la focalización en las formas, los colores, los materiales, las analogías, las sensaciones nos permite reconocer al artista, sus gustos, su sensibilidad, su refinamiento y su enciclopedia, y en cada comentario y en cada línea se reconoce la marca de su estilo inconfundible.

Esta selección heteróclita y por momentos caótica de lo que captura la atención del Darío cronista o corresponsal nos enfrenta a otro gesto que revela uno de los servicios que le imprime a su

La Nación, el 9 de abril de 1903, y reproducida en *Crónicas desconocidas, 1901-1906*, en la edición crítica de Günther Schmigalle.

⁸ Así, en *La caravana pasa*, el cronista parece tomar distancia cuando describe el contenido y el público de la canción callejera: "Y entre los concurrentes, gentes de todo pelaje, mujercitas fáciles, botticellis que se dicen eterómanas, poetastros, viejos ratés, o muchachos con fortuna que van a pasar el rato con su amiga. Por una hermosa poesía, muchas mediocres, escatológicas, o tontamente obscenas. Por una manifestación de arte, o de sentimiento, un sinnúmero de bufonadas sin sal ni gracia. No faltan exóticos y rastacueros que aparentan gozar con todo lo que allí se ve y oye, dando por un hecho que, para ser parisiense, hay que gustar de ello. La época actual *ha bastardeado* las cosas del espíritu y del entendimiento y corazón" (*La caravana pasa*: 10 [La última cursiva es nuestra]).

oficio, que es el de funcionar como una suerte de *gestor cultural*,⁹ en la medida en que pone en foco lo que a primera vista no se ve y lo hace visible al enunciarlo y ponerlo en acto en la escritura: signos, prácticas, fenómenos, rasgos y condiciones culturales que anuncian o manifiestan el nuevo proceso que se está iniciando y que probablemente, si no fijara en ellos su mirada, tal vez continuarían siendo ignorados o desestimados por el prejuicio cultural hasta la plena consolidación de ese nuevo entorno.

Ahora bien, volviendo a la cita inicial, hay mucho más para anotar: en esa actitud de involucramiento con esa modernidad que fascina e inquieta al poeta hispanoamericano, Darío se presenta oscilante y ambiguo, fluctúa entre expresar su asombro y entusiasmo ante el "bullir cosmopolita" y las novedades y progresos que descubre en su recorrido por la "vasta feria" y, por otro lado, no resignar la oportunidad de registrar y consignar en su escritura ciertas situaciones y actitudes que lo disgustan —pensamos en su crónica "Los angloamericanos", por ejemplo— o su toma de distancia frente a la mirada del turista. Ingresamos así en otra zona de la cultura mundializada que le interesa a Darío y a la que debe mirar atentamente también por requerimientos externos para escribir sus crónicas. Contrariamente a lo que podríamos imaginar, Darío no se muestra complaciente en todo momento y no aplaca sus críticas ni deja de señalar sus lados oscuros. En la misma sección de *Peregrinaciones*, lo podemos advertir con claridad en las últimas crónicas, escritas cuando regresa a París, tras su visita a Italia en ocasión de la celebración del Año Santo en Roma. Recuperaremos tan solo una imagen entre las tantas en las que se recogen las notas contrastantes —miseria, degradación, desocupación, decadencia, mendicidad, prostitución, la enfermedad del dinero— que revelan no solamente que la fiesta ha terminado (la Exposición se instaló entre abril y agosto de 1900), sino también la certeza de que la modernidad y la mundialización que en ese marco se despliegan arrojan luces pero también proyectan sus

⁹ Al hacer referencia a esta noción, reconozco mi deuda y agradezco el aporte generoso de mi colega Graciela Barbería, con quien comparto desde hace años el dictado de seminarios de grado y posgrado sobre literatura latinoamericana y modernización, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. En la preparación de las clases y durante las cursadas, tuvimos oportunidad de discutir estas cuestiones en relación con las crónicas darianas y ella me hizo notar la productividad de este concepto.

sombras sobre realidades que es preciso revelar. En "Noël parisiense", de *Peregrinaciones*, por ejemplo, el cronista repara en la escasez de niños en París y comenta con preocupación a propósito de ciertos signos de decadencia en la sociedad francesa de la educación prematura de cierta niñez parisina:

Hay en la mayor parte un prematuro desgaste; se ve de manifiesto en muchos el lote doloroso de las tristes herencias. En el parque de Monceaux, cerca del bonito monumento de Maupassant, recuerdo la impresión que me causó un día una chiquilla de ocho a diez años que se paseaba con su *gouvernante*: ¡Dios mío! La de una verdadera cocotita, bajo su sombrero de lujo, preciosa, coqueta, ya sabia en seducciones. Arte diabólica es, dije, torciendo el mostacho. (130).

A primera vista podría resultar paradójico que, en ese incipiente "mundo transglósico"¹⁰ —como lo describe Renato Ortiz—, que se anticipa en esa escena de la Babel cosmopolita donde se daban cita todos los pueblos del mundo, un escritor como Darío, asociado al *parisianismo* y caracterizado como fervorosamente cosmopolita —y podríamos acotar que sus textos y sus propias declaraciones no lo desmienten—, vaya progresivamente asumiéndose como un escritor en español. Esto puede ser entendido como una más de sus oscilaciones y ambivalencias. Ya lo ha señalado acertadamente Graciela Montaldo:¹¹ si hay algo que lo define es su versatilidad, un rasgo ciertamente muy ligado a la cultura mundializada en la que se ha movido y a la que sin duda percibió y auscultó como pocos. En este giro, la extrema idealización de la ciudad del arte, del ensueño y del goce, que supone el mito parisiense, por momentos se hace trizas. Es interesante en este sentido una crónica titulada "El deseo de París",¹² donde el cronista, recién llegado de Europa,

¹⁰ Ortiz caracteriza la *modernidad-mundo* como "un espacio transglósico, en el cual diferentes lenguas y culturas conviven (a menudo de manera conflictiva) e interactúan entre sí. Una cultura mundializada configura por lo tanto, un 'patrón' civilizatorio" (2004b: 22).

¹¹ Remitimos a "Guía Rubén Darío", en el volumen que recopila crónicas cosmopolitas darianas, titulado *Viajes de un cosmopolita extremo...*, G. Montaldo: 11-51.

¹² "El deseo de París", *La Nación*, 6.10.1912, 8. Reproducido en *Escritos dispersos* de Rubén Darío (recogidos en periódicos de Buenos Aires), editado por Pedro Barcia. Incluido en el volumen compilado por Montaldo: 373-378.

le responde en Buenos Aires a un joven aprendiz de escritor que desea trasladarse a París. Darío imagina en su interlocutor una condición económica y social tal que le permitiría desplegar el llamado "mito de París" como corresponde a un escritor de estas latitudes, Pero, cuando toma conocimiento de la verdadera situación del joven, retrata su suerte con estas palabras:

Ir a París sin apoyo ninguno, sin dinero, sin base... ¿Conoce usted siquiera el francés?... ¿No?... Pues mil veces peor ir usted a París en esas condiciones... ¿A qué? Tendrá que pasar penurias horribles... Andará usted detrás de las gentes que hablan español, por los hoteles, por los hoteles de tercer orden, para conseguir un día sí y treinta días no, algo con que no morir de hambre, siendo lo que aquí se llama "pechador" y en España "sablista"... Luchar en París, para vivir en París, para vivir en París, con literatura... ¡Pero ese es un sueño de sueños!... [...] Si usted supiera la brega, lo duro de la tarea diaria, el incesante exprimir de los sesos y todo con una larga fama... ¿Qué se ha imaginado usted que es París? (375-376).

Pero bastan sólo unas líneas para introducir un nuevo giro inesperado y admitir de inmediato, sin demasiado pudor, que podría estar equivocado, ni ofrecer mayores explicaciones. Escuchemos el llamativo pliegue dariano:

¡Quién sabe!... Posiblemente dentro de poco, después de que usted llegue, vea y venga, le verá en automóvil en el bosque, en compañía de Mona Delza o cualquiera de las otras monísimas artistas cortesanas de París... Y con un depósito formidable en el Banco Español del Río de la Plata o en el Crédit Lyonnais... Tiene usted a París metido en la cabeza y quiere ir a conquistar París... Quizás tenga usted razón... (378).

Para finalizar, podríamos preguntarnos: ¿en qué lugar se coloca Darío puesto en la empresa de comunicar el proceso modernizador? No hay dudas sobre la voluntad inclusiva en el sintagma "todo ciudadano de Cosmópolis" que aparecía en la cita inicial. Es probable que Darío se imaginara como uno más, aunque él no había viajado *motu proprio*, como la mayoría de los visitantes, sino

como parte de las obligaciones de su corresponsalía en *La Nación*, aunque —como ya hemos insinuado— esto no signifique en él un compromiso de mostrar complacencia ni de silenciar del todo los costados más ominosos del objeto de su labor.

Una última cita, que no por casualidad se repite en varias oportunidades en distintas crónicas, contiene un velado reclamo que traduce a la vez la propia conciencia de su marginalidad o —visto desde otra perspectiva— revela el largo alcance de su aspiración de reconocimiento en la Ciudad Luz:

Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado [Cuervo, Vargas Vila, Blanco Fombona, Díaz Rodríguez, Nervo, Franz Tamayo, Manuel Ugarte, Ángel de Estrada], y yo el último, vivimos en París; pero París no nos conoce en absoluto. Como ya lo he dicho otras veces. (*La caravana pasa*: 96).

A modo de coda: si por un lado, en un primer movimiento, la escritura cronística dariana traduce el gesto de lo que Ortiz (2004a) denomina “pensar el mundo en su flujo”, también, y simultáneamente, en un claro movimiento de oscilación que desde mi lectura es constitutivo de su impronta —de su sello personal—, al marcar en sus intervenciones su distancia, su diferencia o su disgusto, Darío no hace más que confirmar su inscripción en la modernidad-mundo, un proceso complejo que comienza a desplegarse ya en aquel entre siglo y que —también siguiendo la reflexión de Ortiz— se realiza a través de la diversidad, afirmando sus aspectos más específicos.

Es desde esta perspectiva que es posible proyectar la gestualidad oscilante de Darío hacia la de otros cronistas de la mundialización de la cultura, como Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel.

Referencias bibliográficas

- Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: CEAL.
- Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. París-México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- , (1902). *La caravana pasa*. París: Garnier.
- , (1917 [1912]). *Todo al vuelo*. En *Obras completas*, 18. Madrid: Mundo Latino.
- , (1920 [1907]). *Parisiense*. En *Obras completas*, 5. Madrid: Mundo Latino.
- , (1968). *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos en periódicos de Buenos Aires) I. (est. preliminar, recopilación y notas P. L. Barcia, advertencia de J. C. Ghiano). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- , (2006). *Crónicas desconocidas, 1901-1906* (ed. crítica, intr. y notas G. Schmigalle). Managua/Berlín: Academia Nicaragüense de la Lengua y Walter/Frey.
- , (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo* (sel. y pról. G. Montaldo). Buenos Aires: FCE.
- Fernández, T. (1987). *Rubén Darío*. Madrid: Ediciones Quorum.
- Hamon, P. (1989). *Expositions. Littérature et Architecture aux XIX siècle*. París: José Corti.
- Martín-Barbero, J. (2001). "Globalización e integración desde la perspectiva cultural". En Lasarte, J. (coord.) *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina* (pp. 35-50). Caracas: La nave va.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ortiz, R. (2004a). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- , (2004b). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: UNQ.
- Scarano, M. (2015). "Rubén Darío y Francia: un caso de migración cultural". En Aiello, F. (ed.) *Estudios argentinos de literatura de habla francesa: filiaciones y rupturas* (pp. 447-453). Mar del Plata: UNMdP - Ediciones Suárez.
- , (2015). "Cosmopolitismo y migración cultural en crónicas latinoamericanas del entresiglo XIX-XX". En Funes, L. (coord.) *Hispanismos del mundo, diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Anexo digital- Sección V (pp. 495-504). Buenos Aires: AIH – Miño y Dávila Editores.
- , (2010). "Prensa y modernización: crónicas sobre las exposiciones de París en *La Nación* de Buenos Aires". En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (julio 2007). Edición digital. París: AIH. Iberoamericana-Vervuert.
- , (2014). "Relatos urbanos modernistas". En Llano, A. C. de (coord.) *Actas del V Congreso Internacional CELEHIS de Literatura argentina / española / latinoamericana* (pp. 2236-2243). Edición digital. Mar del Plata: UNMdP. Disponible en: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2014/docs/actas2014ccelehis.pdf>.
- , (2008). "Escenificaciones modernas, paseos, vagabundeos, peregrinaciones". Ponencia leída en la Mesa especial sobre crónicas urbanas latinoamericanas (Picto N° 4-605, ANP-CyT-UNMdP), *Actas del III Congreso*

- Internacional CE.LE.HIS. de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina*. Edición digital. Mar del Plata: Centro de Letras Hispanoamericanas (CE.LE.HIS.), FH, UNMDP.
- Scarano, M. (2013). "Vitrinas de papel. Formas urbanas en Martí, Darío, Ugarte y Gómez Carrillo". En Scarano, M. y Barbería, G. (eds.) *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina* (pp. 17-47). Mar del Plata: Ediciones Suárez - UNMDP.
- Scarano, M., Barbería, G. (comps. y pról.) (2002). *Espacios y figuras urbanas. Selección de crónicas latinoamericanas*. Mar del Plata: E.Balder/UNMDP. Reimpreso en 2004.

VII. SIMPOSIO: DIAGRAMAS DARIANOS: POESÍA, MÚSICA, PINTURA

COORDINA RODRIGO CARESANI

El estudio de la relación entre literatura y otras artes en la estética del modernismo se ha vuelto un novedoso y fecundo objeto de indagación en la discusión contemporánea sobre el movimiento. La complejidad de este vínculo no solo propicia una ampliación de los fenómenos a observar en la crónica o el poema sino también una vasta reflexión teórico-metodológica, que parece reclamar la intervención de saberes provenientes de disciplinas vecinas a los estudios literarios. Desde la historia del arte o la sociología de la cultura a los estudios de traducción, la teoría literaria o las variantes renovadas de la literatura comparada, las conexiones entre artes en la escritura modernista están siendo reconsideradas a partir de categorías como “transcodificación”, “tecnologías del espectáculo”, “democratización”, “cultura del consumo”, “intersemiotividad” o “intermedialidad”, entre muchas otras. A partir de este nuevo contexto crítico que debate de manera productiva con la tradición restringida a la “ciudad letrada” y su monopolio de la letra en tanto instancia ordenadora de prácticas culturales y políticas, el objetivo del Simposio es profundizar en la comprensión y análisis de la traducción —considerada en el sentido amplio de una relación entre lenguas, estéticas y sistemas semióticos— como un factor operante en los múltiples géneros de la textualidad dariana.

Darío, entre Whistler y Ruskin

RODRIGO JAVIER CARESANI

Resumen

El estudio de la relación entre literatura y otras artes en el modernismo se ha vuelto un novedoso y fecundo objeto de indagación. La complejidad de ese vínculo no solo propicia una ampliación de los fenómenos a observar en la crónica o el poema sino también una vasta reflexión teórico-metodológica, que reclama la intervención de saberes provenientes de disciplinas vecinas a los estudios literarios. Este trabajo, presentación del Simposio “Diagramas darianos: poesía, música, pintura”, busca profundizar la comprensión y el análisis de la traducción —considerada en el sentido amplio de una relación entre lenguas, estéticas y sistemas semióticos— como un factor operante en los múltiples géneros de la textualidad dariana. Para ello, se proponen entradas a una serie poco conocida de crónicas, las que el nicaragüense publicó en *La Prensa* a propósito del Salón del Ateneo de Buenos Aires en 1895.

Palabras clave: diagramatología - esteticismo - pintoresquismo - modernismo - salones darianos.

La invitación de nuestro Simposio, presidida por la categoría de "diagrama", se inscribe en la estela de un debate reciente sobre cómo analizar imágenes poéticas, debate en el que William J. T. Mitchell avanzaba la fórmula de una "diagramatología" (1981: 622), es decir, la posibilidad de usar un constructo espacial (el diagrama) para articular los rasgos formales de la literatura con los de otras artes. Desarrollos contemporáneos le han dado nuevos alcances a esta noción, quizá más amplios, al colocarla al servicio de un escrutinio de las filosofías de la inmanencia (de Deleuze a Badiou) para pasar, desde allí, a "interrogar los textos, las prácticas, los gestos [...] no como si fueran interiores a (la literatura, el arte, la cultura) sino como siendo *exteriores a toda garantía disciplinar*" (Link 2015: 275).¹ Este espíritu, que resuena al menos en los títulos de las comunicaciones asociadas al simposio, me conduce a la pregunta por el lugar anómalo de Darío frente a Whistler y Ruskin —entre Whistler y Ruskin—, colocación que quiero leer como parte de la sutura dariana por antonomasia, esa que reconecta, a fines del siglo XIX, local y universal, autoctonía y extranjería, barbarie y civilización, copia y original, entre otros dualismos.

En un ensayo reciente, Iván Schulman, investigador incansable del vínculo entre literatura y pintura en el fin de siglo, anunciaba que el análisis de la "indiscutible relación con otros discursos artísticos" llevaría a las lecturas contemporáneas a "modificar nuestro concepto del modernismo hispanoamericano" (2013: 23). Bien podríamos pensar que esa modificación o ampliación, aunque lejos de estar acabada, se ha cumplido en un abanico plural de aproximaciones, cada una bajo supuestos teóricos propios y muchas veces acompañadas de sofisticados dispositivos metodológicos. Pero, además, la complejidad de la cuestión parece reclamar la intervención de saberes provenientes de disciplinas vecinas a los estudios literarios. Solo por ejemplificar este punto con posiciones muy sólidas, recuperadas una y otra vez en la agenda contemporánea de la discusión, si los acercamientos de Laura Malosetti Costa (2001) y Alfonso García Morales (2004)

¹ Para una descripción de las variantes que habilita una diagramatología contemporánea ver el tomo de Stjernfeld (2007). El trabajo de Mullarkey revisa pormenorizadamente el "pensamiento Continental" (Deleuze, Badiou, Henry, Laruelle) desde la categoría de diagrama. Una conexión entre "diagramatología" y "filología", puesta a funcionar en la lectura de una imagen, puede recuperarse del estudio de Link (149-182).

constituyen exponentes destacados de una línea asimilable a la historia del arte, la perspectiva de una sociología de la cultura impregna análisis como los de Alejandra Laera (2007) y Federico Bibbó (2014), enfocados en las instituciones culturales y los vínculos sociales entre pintores, poetas y músicos. En el terreno de la crítica literaria, las conexiones entre artes en la escritura modernista están siendo reevaluadas desde categorías como “transcodificación” (Tinajero, 2004), “tecnologías del espectáculo” (González Stephan y Andermann, 2006), “democratización” y “cultura del consumo” (Montaldo, 2007), “intersemiotividad” (Caresani, 2014) o “intermedialidad” (Torres, 2014), entre muchas otras. Sin ánimo de agotar un estado de la cuestión, este racimo conceptual demuestra la vigencia de un nuevo contexto crítico que debate en forma provechosa con la tradición restringida a la “ciudad letrada” (Rama, 1984) y su monopolio de la letra como instancia ordenadora de prácticas culturales y políticas. Ese contexto ha favorecido un retorno a ciertos paradigmas explicativos provenientes de la literatura comparada, depurados ahora de su tradicional etnocentrismo. Si ya a principios de la década de 1990 los trabajos de Ana Pizarro (1994) auguraban que solo un nuevo “comparatismo descolonizado”, a la expectativa de constantes relaciones dialécticas, de “complejos procesos de resemantización”, “asimilación creadora” o “antropofagia cultural”, podía captar la heterogeneidad de la literatura latinoamericana moderna sin reducirla al “reflejo” de las metropolitanas, programas de investigación más recientes como el de María Teresa Gramuglio (2013) identifican en el problema de la traducción y los planteados por el análisis de las relaciones entre artes dos vías privilegiadas para releer el fin de siglo. Es en estas condiciones que el abordaje de los “salones” modernistas adquiere una singular relevancia. Mi intervención en este punto se limita hoy a la reflexión sobre un corpus de crónicas que rescaté y anoté hace muy poco, corpus cuya existencia registra Antonio Oliver Belmás a fines de los sesenta (1968: 294), si bien la primera descripción detallada se la debemos a Laura Malosetti Costa (2001 y 2004).² Me refiero a las siete entregas que Darío publicó en el

² Las crónicas completas del Salón de 1895 pueden consultarse en Caresani (2015: 144-180). El texto de la presente ponencia retoma los lineamientos que esbozamos en el

diario *La Prensa* entre octubre y noviembre de 1895 a propósito de la tercera exposición de arte del Ateneo de Buenos Aires. Tengo la ilusión de que un análisis de estos textos contribuya al conocimiento de una práctica persistente no solo en la escritura de nuestro homenajeado sino también en la de las principales figuras del movimiento.

Si un rasgo destaca en los abundantes relatos críticos sobre el Ateneo de Buenos Aires —esa asociación de escritores, pintores y músicos fundada en 1892 a la que Darío se integró desde el día de su arribo a la capital porteña en agosto de 1893— es su carácter de alianza oscilante, de reunión de tendencias heterogéneas. La coexistencia de “jóvenes” y “viejos”, nacionalistas y cosmopolitas, modernistas y naturalistas, descendientes de antiguas familias patricias y nuevos inmigrantes, pauta el tenor de ese “campo polémico” (Colombi, 2004: 66) que recibió a Darío en un clima de efervescencia cultural sin precedentes para la ciudad. El difícil proyecto del Ateneo alentaba la fundación de un arte nacional efectivo en términos locales pero que, al mismo tiempo, participara sin menoscabos del fenómeno de mundialización cultural propio de las últimas décadas del siglo XIX. Federico Bibbó escribe en este sentido que

[...] entre su fundación en 1892 y los años iniciales del siglo XX, esta asociación fue alternativamente, y a veces de manera simultánea, un lugar de definición y resguardo de la cultura nacional y un sitio propicio para la difusión de las novedades literarias europeas, además de un espacio de negociación entre posiciones estético-ideológicas disímiles y en algunos casos directamente contrarias. (2014: 221)

No obstante, para evaluar el alcance táctico de las intervenciones darianas, es preciso detenerse en el carácter dialógico de ese espacio y subrayar el precario equilibrio de fuerzas que lo sostenía. En un contexto de revisión del proyecto modernizador de la generación del ochenta, el Ateneo conjugaba la tradición de un romanticismo nostálgico encarnado en la figura de Rafael

ensayo introductorio a nuestra edición de la serie (138-144). Todas las citas de los salones darianos corresponden a esta edición. En adelante indicamos, en la referencia, el número de crónica dentro de la serie seguido de la página.

Obligado —para quien la garantía del arte nacional se encontraba en el paisaje de la pampa visto por Esteban Echeverría— con el hispanismo de Calixto Oyuela —que, junto a la reanudación de los vínculos culturales con España, refutaba todo intento de traducción o relación con las tendencias estéticas actuales y “foráneas” en tanto desafío a la supuesta pureza del idioma—. Entre el nacionalismo criollo culto y el tradicionalismo hispanizante —tendencias esencialistas enfrentadas en un resonante debate público durante 1894— buscaban su lugar los “nuevos”, los “decadentes”, los cosmopolitas que celebraban el arribo de Darío a Buenos Aires, con el pintor Eduardo Schiaffino a la cabeza. Pero si este triángulo de fuerzas disyuntivas a propósito de los factores de un arte heterónimo o de las posibilidades de su autonomía relativa constituía el horizonte básico de inteligibilidad del salón dariano de 1895, otra querella transversal a las facciones en lucha resulta indispensable para comprenderlo. Se trata de la sutil controversia entre escritores y pintores por los derechos de la crítica literaria y de los jueces-literatos sobre la producción pictórica. En el seno mismo de los “nuevos” y contra el discurso diferenciador de Schiaffino —defensor acérrimo de una separación de las artes plásticas, que contaban, en su perspectiva, con un lenguaje, una técnica y una historia propias—, Darío volvió a colocar las imágenes y sus productores bajo la tutela de las letras, gesto a partir del cual le confirió a la crítica una inusitada función legitimadora.

Si bien es cierto que la formación artística de Darío avanzó siempre paralela a la literaria, pues ya desde su temprana etapa chilena “la pintura había pasado a ser una fuente privilegiada de su inspiración culturalista” (García Morales, 2004: 105), las crónicas del Salón del Ateneo respondieron a las condiciones específicas de escritura de las semblanzas que en 1896 integraron el tomo *Los raros*, con las que convergían tanto en el ideario estético como en el nivel de sus operaciones retóricas. A caballo entre la crítica impresionista y los postulados del simbolismo —y en franca disidencia con criterios histórico-positivistas—, el salón dariano sostenía en su devenir una marcada desconfianza hacia la mimesis entendida no solo como recurso de las obras mismas sino también

como régimen de juicio en el discurso que las comenta.³ Frente al retrato *Abuela y nieta* de Ángel Della Valle, Darío escribió:

Bastaría mirar esta obra para reconocer en quien la ha realizado un habilísimo ejecutante.

Si hay que calificar como defecto un exceso de minucias, tal sería el de este cuadro que nos ocupa; el detalle está estudiado con una atención sobrada, todo se ha observado de igual modo, los rostros como las puntadas de la costurera: Della Valle es uno de tantos fidelísimos súbditos de la realidad. La anciana señora vive, como la jovencita sonrosada; ambas han sido animadas por la notable técnica de ese artista, cuyas menores cualidades no son la franqueza y la finura de observación. De desearse sería, con todo, que lo descriptivo no excluyese lo emocional; querríamos, los que amamos algo más que la labor impecable de quien sabe su oficio, querríamos ver desprenderse de esa tela algo del alma misma del que la ha creado; y ya que se trata de un homenaje maternal, querríamos, por ejemplo, sentir algo semejante a la impresión honda que produce en el espíritu el cuadro en que el misterioso Whistler ha dejado los rasgos de su madre, aquella anciana sentada, de perfil, vestida de negro, que se destaca en un fondo oscuro y emblemático, tan sugestiva, tan vagamente triste, concebida así en un feliz instante por el raro visionario que define el arte que venera y adora, con estas palabras: "C'est une divinité d'essence délicate, tout en retrait". (II: 153-154).

Junto al desdén hacia el color local, el matiz costumbrista, criollista o folclorizante –todas variantes de una inadmisibile provin-

³ En el trabajo que dedica a la relación entre Mallarmé y el modernismo, García Morales apunta que Darío "tiene en mente la polémica teórica de la época entre una crítica literaria 'científica' y otra 'impresionista' cuando apuesta por esta última" (2006: 39). Kelly Comfort –en un estudio que cede a un comparatismo historicista al desproblematizar lo que dimos en llamar la "sutura" dariana– asimila el modernismo latinoamericano al esteticismo europeo a partir de la figura del "artista como crítico de arte impresionista". Ambos movimientos encontrarían en esa figura "un esfuerzo por abolir la imitación y la mímesis, refutar el realismo tanto en la forma como en el contenido, descartar la moralidad y la opinión pública, y defender la creación y valoración de una esfera autónoma para un tipo particular de arte y de artista" (2011: 16-17, mi traducción).

cialización del arte—, los textos darianos esquivan el parámetro de la verosimilitud como mecanismo para la asignación de valor a las imágenes. Sin embargo, el contraste entre Della Valle y Whistler a partir de la pintura aludida aquí, *Arrangement in Grey and Black N^o 1*, de 1871, inserta desde bien temprano en la serie un reenvío a ese recurso insistente del esteticismo whistleriano que consiste en titular los cuadros con vocabulario de la técnica musical para insinuar la no-referencialidad del lenguaje pictórico. Aquí —y no es arriesgado afirmarlo— tenemos un índice poderoso hacia la célebre disputa entre Whistler y Ruskin que, como muchos recordarán, se disparó a propósito de una obra radical en este recurso, el *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1875), para Ruskin, “un tarro de pintura lanzado a la cara del público”. Regreso en breve, aunque oblicuamente, a esta pelea de pintores, de la que Darío estuvo plenamente informado y frente a la que operó con su habitual irreverencia.⁴

Una fórmula algo desconcertante nos revela el criterio de juicio que reemplaza al circuito de la pulsión mimética. Al glorificar una de las obras de la figura estrella del salón porteño, Diana Cid

⁴ La cita en francés que cierra el párrafo de la crónica pertenece a la conferencia *Ten O'Clock* ofrecida en inglés por Whistler, en Londres, Cambridge y Oxford, durante los primeros meses de 1885. Darío la toma de la traducción al francés que en 1888 publica Stéphane Mallarmé bajo el título *Le "Ten O'Clock" de M. Whistler* (Paris, Librairie de la Revue Indépendante), aunque la misma frase figura también en *Certains* (1889), el tomo de semblanzas de Huysmans que el nicaragüense comenta detalladamente en sus “Mensajes de la tarde” (1893-1894). En el capítulo que dedica a Whistler, Huysmans explica el desacuerdo y glosa incluso la célebre ofensa de Ruskin. El crítico inglés había sentenciado en *Fors Clavigera*: “El trabajo le es natural al pintor, por extraño que nos resulte a nosotros; y está realizado con el más consciente cuidado aunque, lejos de su propio deseo o del nuestro, el resultado pueda ser aún incompleto. Dificilmente sea posible decir lo mismo de alguna otra pintura de las escuelas modernas: sus excentricidades son casi siempre forzadas en cierto grado, y sus imperfecciones gratuitas, cuando no impertinentemente permitidas. Por el propio interés del Sr. Whistler, no menos que por la protección del comprador, Sir Coutts Lindsay no tendría que haber admitido en la galería obras donde la grosera arrogancia del artista casi llega a la impostura deliberada. He visto y escuchado antes muchas insolencias vulgares, pero jamás creí que oiría a un bravucón pedir doscientas guineas por lanzar un pote de pintura a la cara del público” (1891: 73, mi traducción). Vale recordar, a propósito de nuestro asunto, la respuesta de Whistler en el proceso judicial que entabla con Ruskin por sus dichos sobre el *Nocturne in Black and Gold*: “Al emplear la palabra ‘nocturno’ quise indicar un interés artístico autónomo, separando la pintura de cualquier interés anecdótico exterior, que de otro modo le habría sido sobreimpuesto. Un nocturno es un arreglo de línea, forma y color, antes que nada. La pintura es, de este modo, un problema formal que yo intento resolver” (Whistler en Dorment y MacDonald, 1994: 122, mi traducción).

García, la crónica explicaba que su tela "es un Grasset que ha leído Rollinat y es amigo de Des Esseintes" (VI: 173). En sintonía con los *Salones* (1845-1859) de Baudelaire, el del nicaragüense convocaba a cada paso una moderna "biblioteca" que, mientras traducía y volvía inteligibles las obras pictóricas a partir de las propias preferencias estéticas, le daba entidad a una concepción de la cultura como cita de citas, sin referentes exteriores a verificar o constatar. Esa misma concepción deudora del fundador de la crítica moderna habilitaba el ingreso a los salones de una persistente entonación lírica que acercaba la écfrasis dariana a las modulaciones del poema en prosa.⁵ En este sentido, la hegemonía abrumadora de la descripción, en una sintaxis que prescinde de la narración y arma su secuencia paratácticamente —pasando sin transiciones del comentario de un cuadro a otro y otro y otro—, aparecía como un indicio de la incidencia de las cualidades visuales y espaciales propias de las artes plásticas en los procedimientos de las artes verbales. Así, al tiempo que la écfrasis aspira a volverse ella misma "literatura" para competir con el objeto al que refiere, su retórica —gobernada por el principio de la *enárgeia*— tiende a cancelar la dimensión temporal en favor de la analogía entre "lenguaje" y "espacio recorrido".⁶

Por otra parte, si Darío abandonó ocasionalmente la écfrasis lo hizo para intervenir sin rodeos en las condiciones institucionales de la actividad artística. En este punto, quizá el bloque narrativo más importante de la serie sea el que construyó una arqueología del arte moderno en América Latina. Ese diseño incrusta en las discusiones del Ateneo —encerradas en lo nacionalitario— una identidad inesperada, que reinterpreta la "argentinidad" en clave

⁵ Ana Lía Gabrielsoni apunta, precisamente, que "la crítica de Baudelaire 'inventó' como poema el arte de Delacroix, transformando el hallazgo pictórico en búsqueda poética" (2006: 12).

⁶ Uno de los experimentos darianos más contundentes con esta analogía se encuentra en las primeras entregas de la serie "Diario de Italia", recogida en *Peregrinaciones* (1901). Al llegar a Turín, el registro día-a-día del viajero colapsa frente al catálogo interminable de pinturas de la "Reale Galleria". La enumeración morosa del narrador hiperestésico de tiene el vértigo temporal y el efecto de estancamiento se refuerza en la tensión con el encadenamiento cronológico que pauta la forma-diario. El diario del viajero "avanzará" tres días entre el ingreso a la Pinacoteca —el 12 de septiembre, en la primera entrega de "Turín"— y la salida del recinto —el 14 de septiembre, en la segunda entrega—. Pero la hegemonía de la descripción socava la progresión narrativa y las salas del museo se yuxtaponen en un tiempo homogéneo, sin cortes y sin secuencia.

transamericana. Junto a la crisis del criollismo, la resistencia a la mimesis y la incorporación de una biblioteca *rara* como sistema de referencias para decodificar el arte "nuevo", el argumento de que el arte argentino (así como el chileno, el uruguayo o el colombiano, etcétera) adquiere visibilidad en una red mayor, todavía por constituir, no hace otra cosa que socavar los presupuestos de las corrientes hegemónicas del Ateneo. A quienes esperaban del arte el color local en que se reconocía la patria, Darío les ofrecía, si no el rechazo contundente de la ilusión representativa, una trama identitaria alterna, de nudos plurales dispersos en el continente. Frente a la pureza del origen invocada por criollistas e hispanizantes, las crónicas del salón articulaban un nuevo diccionario crítico, que acriollaba sin pudor los sistemas de valor de los centros modernos y configuraba un sujeto cosmopolita cuyo "deseo de mundo" (Siskind, 2014: 3) situaba sus intervenciones, al menos en términos imaginarios, en pie de igualdad con las culturas metropolitanas.

Pero la trama de referencias prestigiosas incorporadas por Darío a su salón nos ofrece también el acceso a una disputa menos evidente, que señala los límites de la alianza modernista entre pintores y poetas. Con razón, James W. Heffernan ha insistido desde la teoría en el estatuto eminentemente retórico de la crítica artística, pues poco se ha avanzado hasta hoy en demostrar "que sus juegos descriptivos son siempre interpretativos, que su objeto consiste en regular nuestra mirada, que tanto sus 'hechos' pictóricos como su estructura narrativa están diseñados por un intérprete que se erige en el embajador verbal del arte visual" (1999: 21, mi traducción). Eduardo Schiaffino, el mayor pintor aliado a la causa dariana por ese entonces, participó con vehemencia en el debate entre Oyuela y Obligado para poner al descubierto la asfixia que la pintura parecía estar sufriendo a manos de los "intérpretes" letrados, siempre dispuestos a prescribir para las artes plásticas un repertorio convencional de bellezas "literarias", desde la llanura de Esteban Echeverría a los gauchos de Hilario Ascasubi. En la réplica que pronunció en el Ateneo el 26 de julio de 1894, el artista plástico plantó su descargo:

Como si el señor Obligado se propusiera no dejar subsistente la menor duda de que su confusión es absoluta

respecto de los temas propios de la pintura y aquellos correspondientes a la literatura, cita versos de Ascasubi que tratan de la descripción de una laguna, y engañado por el resultado que el poeta obtiene, supone que el pintor podrá ir probablemente más lejos [...] pero desgraciadamente los pintores no saben hacer lo mismo; lo invisible ya no les pertenece; si el poeta puede evocar a los antípodas con sólo hacer abstracción de la tierra, es presumible que los paisajistas tropezarían con ella. [...] En vano el señor Obligado nos presenta bellísimas descripciones del paisaje pampeano; en cuanto las analizamos del punto de vista pictórico acusan su esqueleto literario y se desvanecen a la manera de fantasmas de niebla barridos por el viento. No se podía, en verdad, elegir un ejemplo más cruel que aquel traído a colación por el poeta; el defensor de la estética de nuestra llanura, no ha encontrado más paisaje que ofrecernos que el miraje, una ficción brumosa. Cántela enhorabuena, en rimas perfumadas de aromas campesinos, y acompañe su acento apasionado en la guitarra llorosa del gaucho porteño, que tan bien ha pulsado Santos Vega. (1933: 358-359).⁷

La sintonía de Schiaffino con los poetas "renovadores" del Ateneo y con Darío en particular, cultivada no solo desde la convergencia en las preferencias estéticas (Puvis de Chavannes, los grandes maestros del simbolismo francés, Gustave Moreau y Odilon Redon), sino también a partir de proyectos conjuntos como la portada de *Los raros*, que el pintor ilustra, es innegable y exhibe además la seducción de los artistas plásticos ante los circuitos de consagración letrada, más estables y con mejores garantías. Sin embargo, el rechazo de Schiaffino hacia el criollismo se acompañaba de una defensa de la especificidad de los medios artísticos –acosados por "fantasmas" de "esqueleto literario"– que Darío no podía compartir, al menos en bloque. Embarcado en una contienda con esos artistas a los que llamó "súbditos de la realidad", el nicaragüense invocaba el nombre de Whistler en un gesto que

⁷ El texto de la "réplica" fue publicado en el diario *La Nación* el 29 de julio de 1894 y recopilado mucho tiempo después (1933) por el propio Schiaffino en las páginas finales de su estudio *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*.

parece coincidir con la búsqueda del pintor argentino orientada a liberar el arte de las presiones sociales más inmediatas. Pero, al mismo tiempo, todas las entregas del salón dariano venían encabezadas por la insistente y emblemática voz de otro "maestro", John Ruskin, teórico clave de la Hermandad Prerrafaelita y feroz adversario de los planteos de Whistler. ¿Cómo explicar este solapamiento de autoridades, a primera vista incompatibles, reconciliadas por Darío en su desarrollo? ¿Se trata de la contradicción casual de quien se encuentra demasiado lejos del "centro" como para comprender los desacuerdos entre el artepurismo whistleriano y el pintoresquismo ruskiniano?

Como una suerte de mantra, siempre al comienzo y en inglés, las crónicas repiten la misma sentencia de Ruskin: "La pintura, o el arte en general, como tal, con todos sus tecnicismos, dificultades y fines particulares, no es otra cosa que un lenguaje noble y expresivo, valioso como vehículo de pensamiento, pero en sí mismo nada".⁸ A la luz de las protestas de la serie dirigidas a la mercantilización del arte en Buenos Aires, resulta plausible sostener que la cita del escritor inglés implicaba una toma de posición en "las polémicas que oponían el espiritualismo idealista al 'naturalismo de superficie' materialista y vinculado al positivismo cientificista", en contra de "aquellos que seguían la moda impresionista sólo por renovar sus formas y llamar la atención en los salones" (Malosetti Costa, 2004: 112). Menos evidencias aportan las crónicas para concluir, con Malosetti Costa, que "al hacer suya la categórica definición del crítico inglés [...] el poeta se pronunciaba con total claridad (pero en inglés) contra la estética de *l'art pour l'art*" (ídem). Fuera de las contribuciones que ofrecen estudios como el de Kelly Comfort (2011) para contradecir esta aserción —al recomponer la trama de lazos transatlánticos entre el esteticismo europeo y el modernismo latinoamericano—, la cita arrancada de *Modern painters* admite una lectura como contraargumento frente a la propuesta de Schiaffino. Darío podía coincidir con él en un carril que tiende a la institucionalización

⁸ "Painting, or art generally, as such, with all its technicalities, difficulties, and particular ends, is nothing but a noble and expressive language, invaluable as the vehicle of thought, but by itself nothing". La frase —acápite de las siete crónicas de la serie— pertenece al apartado "Definition of Greatness in Art" del primer volumen de *Modern painters* (1843).

del arte; sin embargo, asumir la premisa ruskiniana de que el arte "es un noble y expresivo lenguaje" pero solo válido en tanto "vehículo de pensamiento" implicaba recuperar para la crítica artística, para el propio discurso crítico y artístico, esa capacidad de *pensar por* las imágenes y hablar *en su lugar* que Schiaffino padecía y burlaba en su discurso del Ateneo. No es casual, en este sentido, que las dos pinturas más comentadas por el salón dariano —*Sinfonía en rojo* y *Lady Rowena*, de Schiaffino— encontraran su valor en la analogía literaria proyectada una vez más sobre el lenguaje visual, pues ambas terminaron recibiendo la tutela consagradoria de Edgar Allan Poe.⁹ Si Darío podía admitir y todavía alentar la lucha por la especificidad de los medios artísticos que afrontaba Schiaffino, la adopción de un "misticismo trascendente" en la línea de Ruskin trae a un primer plano las posibilidades de la écfrasis como estrategia creativa —hablar *por* las imágenes, hacer literatura a partir de ellas—, prerrogativa exclusiva de los poetas a la que ni su prosa ni su poesía podían renunciar. De este modo, los salones darianos no solo proveen un documento valioso para captar las formas que adquiere la sociabilidad cultural en el fin de siglo, sino también una suerte de ventana hacia la "poética" desde la que se diseñan y calibran los alcances de los propios recursos literarios.

⁹ Sobre la *Sinfonía*, por ejemplo, Darío escribe: "A un joven poeta que me acompañaba en una visita al Salón, he pronunciado la siguiente arenga delante de cada uno de esos desnudos: 'Ama, oh joven —le he dicho— a esa mujer que el artista ha desvestido en ese fondo sangriento, en ese fondo purpúreo, en ese fondo en que vibra toda la gama de los rojos; no la desdeñes por el dibujo de las piernas, por la S dura que desciende desde la cadera, por el brazo inarmónico que levanta la opulencia mamaria; el rostro debe de ser bello: su sangre es joven y viva; y el velo de una pasajera vergüenza, o de una pena repentina, o de un pudor retardado, oculta en ese instante la sabiduría perversa de sus caricias; y ámala, sobre todo, porque puede darle nuevo ser quien se atreve y vence poniendo un alma a las mujeres de Poe" (III: 160).

Referencias bibliográficas

- Bibbó, F. (2014). "El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural". En Bruno, P. (ed.) *Sociabilidades y vida cultural*. Buenos Aires, 1860-1930 (pp. 219-250). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Caresani, R. J. (2014). "Poetas traductores de la modernidad latinoamericana: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig". En Muschietti, D. (comp.) *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (pp. 99-121). Buenos Aires: Paradiso.
- , (2015). "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (44), 137-183.
- Colombi, B. (2004). "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires". En Zanetti, S. (comp.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)* (pp. 61-82). Buenos Aires: Eudeba.
- Comfort, K. (2011). *European Aestheticism and Spanish American Modernism*. London/New York: Palgrave Macmillan.
- Dorment, R., y Macdonald, M. F. (1994). *James McNeill Whistler. Exhibition Catalogue*. London: Tate Gallery.
- Gabrieloni, A. L. (2006). "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad". *Saltana. Revista de literatura y traducción*, (1). Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>.
- García Morales, A. (2004). "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), 103-173.
- , (2006). "Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (35), 31-54.
- González Stephan, B., y Andermann, J. (2006). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Heffernan, J. W. (1999). "Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism". *Word & Image*, 15 (1), 19-33.
- Laera, A. (2007). "El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo". En Castilla, A. (ed.) *Primeros modernos en Buenos Aires (1876-1896)* (pp. 18-25). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , (2004). "¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895". En Zanetti, S. (comp.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)* (pp. 105-121). Buenos Aires: Eudeba.
- Mitchell, W. J. T. (1981). "Diagrammatology". *Critical Inquiry*, 7 (3), 622-633.

- Montaldo, G. (2007). "Exhibición, espectáculo y mal gusto: los desórdenes del Modernismo hispanoamericano". *Revista de Estudios Hispánicos*, (41), 73-93.
- Mullarkey, J. (2006). *Post-Continental Philosophy*. London/New York: Continuum.
- Oliver Belmás, A. (1968). "Los artistas plásticos". En *Este otro Rubén Darío* (pp. 290-319). Madrid: Aguilar.
- Pizarro, A. (1994). *De ostras y canibales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Jersey: Ediciones del Norte.
- Ruskin, J. (1891 [1877]). *Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain. Volume the Fourth*. Philadelphia: Reuwee, Wattlely & Walsh.
- Schiaffino, E. (1933). *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Schulman, I. A. (2013). "Rubén Darío: pintor". En Oviedo Pérez de Tudela, R. (ed.) *Rubén Darío en su laberinto* (pp. 23-32). Madrid: Verbum.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- Stjernfelt, F. (2007). *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht: Springer.
- Tinajero, A. (2004). *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press.
- Torres, A. (2014). "Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas". En Ehrlicher, H. y Riñler-Pipka, N. (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 200-210). Aachen: Shaker.

Darío, el ornamento

VALENTÍN DÍAZ

Resumen

Si Rubén Darío ocupa un lugar destacado en la revalorización del barroco del siglo XX en lengua española se debe no tanto (o no en primer término) a sus intervenciones con respecto a la tradición literaria –Góngora–, cuanto a su rol decisivo en la instauración de una estética del ornamento en América Latina, rol en el que Darío es contemporáneo, antes que nada, de la tradición vienesa del ornamento, una tradición pictórica y arquitectónica (Sezession), pero también de la historia del arte (Alois Riegl, Wilhelm Worringer).

Palabras clave: Darío - barroco - ornamento.

Me gustaría, para participar de esta celebración, volver sobre una pregunta muy transitada, que resulta de tanta relevancia para los estudios darianos como para los estudios barrocos y neobarrocos: ¿cuál es el lugar justo de Rubén Darío en la revalorización del barroco, sea a través de Góngora o no, que se registra internacionalmente en el fin de siglo? Es decir, dado que resulta indiscutible que Darío desempeñó un rol decisivo en esa recuperación del barroco, ¿cuál de los rostros, o cuál de los tantos gestos darianos es el que debe ponerse en primer plano para definir ese rol? La respuesta que pueda darse a esta pregunta es, de todos modos, relevante no solo para los darianos y los barroquistas: permite también delimitar algunas variables de interés para persistir en la tarea de definir las formas de modernidad que América Latina se permitió concebir.

Si Rubén Darío es, precisamente, aquel que opera (así lo ha querido la Generación del 27) por primera vez en lengua española, la vuelta moderna del barroco literario a través de Góngora,¹ me gustaría proponer que la auténtica conexión con el Barroco (y por esa vía, también con Góngora) es otra: se trata de un problema tan remoto como contemporáneo para el arte y la literatura del fin de siglo y es la vocación del ornamento; vocación cuyo monumento poético sería la "Sonatina" y cuyo fundamento se lee en las crónicas de Darío.²

¹ Se trata de una hipótesis extendida y casi unánimemente aceptada tanto en las lecturas del barroco literario español y americano como en las de Darío. Así, como ejemplo de estas últimas, señala Ángel Rama en su trabajo sobre Darío y el modernismo: "Darío revaloriza antes que ningún otro en la cultura hispánica [...] la línea del Barroco, con la cual su arte tiene puntos de contacto estrechos, y dentro de la cual elige los cuatro maestros que prefiere de las letras peninsulares: Gracián, Teresa, Góngora, Quevedo" (Rama, 1970: 11). De las primeras, vale la pena citar un caso reciente: "Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana"; estos versos de Rubén Darío registran la primera reapropiación, incipiente aún, del barroco. Cierta preciosismo verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío, el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y pugna) del americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del barroco coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasismo y el simbolismo." (Chiampi, 1994: 19).

² Si bien el problema será abordado más adelante, cabe destacar que en sus publicaciones porteñas de sus primeros meses en Buenos Aires, Darío interviene ya en la polémica arquitectónica de un modo decidido, en "El hierro" (*La Tribuna*, 1893), por ejemplo. Allí no solo la firma (el personaje de Huysmans, Des Esseintes), sino fundamentalmente la crítica a los nuevos materiales como emblema del utilitarismo (y la consecuente añoranza de los viejos), funcionan con claridad como "fundamento" del ornamento como estética moderna y epigonal a la vez.

El corpus dariano en torno a lo que habría de volverse el barroco literario español es, para comenzar, un sistema de referencias plenamente constituido. Uno de los ejemplos fundamentales (tomado precisamente por Gerardo Diego de la célebre antología gongorina de 1927) es "Trébol", escrito en España en junio de 1899. El diálogo entre Góngora y Velázquez (cada uno tomando la voz en un soneto endecasílabo), así como el soneto alejandrino final en el que el poeta se dirige a ambos, anuncia un recorrido coherente con el modo en el que el barroco (su legibilidad) será construido: de las artes plásticas a la literatura. El retrato que Velázquez hizo del poeta cordobés funciona como pretexto. Pero la gloria de Góngora es, en 1899, solo futuro, y Darío (en la voz de Velázquez y en la suya), anunciándola, la construye. Es el nombre de Autor (la imagen) lo que Darío convoca y así seguirá siendo en las constantes referencias al Siglo de Oro español que Darío no deja de pronunciar.

Pero, ya en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* (1896), el problema del barroco estaba (sin ser nombrado como tal) planteado, en el reproche al abuelo español.³ El lugar de Darío aquí es claro: el abuelo español enseña un canon incompleto; el barroco es una pregunta, el subrayado de una ausencia (aprendida, a su vez, de los franceses). Así, además de la "querida de París", se conjugan una España distinta a la de los españoles y una América precolombina a ser recuperada.⁴

El problema reaparece, luego, en *Cantos de vida y esperanza* (1905): nuevamente los "Quevedos y Góngoras" son invocados para reprochar a España su expresión poética anquilosada, es decir, para encontrar en esos nombres no solo una tradición a recuperar, sino también un motor de renovación poética. También en *El canto errante* (1907), donde declara su rol de iniciador del

³ El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Éste, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana". Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas" (Darío, 1896: 472).

⁴ En una articulación que el discurso americanista en general y los estudios sobre el barroco de Indias en particular desplegarán a lo largo del siglo, para encontrar, por ejemplo en José Lezama Lima, sus formas más acabadas. Lo americano (su "origen") ya no serán tanto Moctezuma y los monumentos arqueológicos, cuanto Aleijadinho, la escuela cuzqueña o el indio Kondori.

movimiento nuevo de las letras hispánicas. Pero lo más significativo de este caso es que Darío da cuenta de su propia pasión del ornamento: al enumerar los materiales con los que ha "celebrado las conquistas humanas", incluye "las decoraciones 'arte nuevo' de los *bars* y *music halls*" (1907: 588).

Ahora bien, vale la pena preguntarse qué vías deben seguirse para poder definir esa relación entre Darío y el barroco. Me gustaría proponer en este punto un desvío con respecto al examen de las filiaciones o influencias "estrictamente poéticas" de Góngora en Darío. Sabido es que el problema fue ya examinado por la propia Generación del 27 y que Dámaso Alonso, incluso, llegó a señalar, luego de reconocer la magnitud del impacto del gesto dariano de llevarles a los españoles de vuelta a Góngora, que, sin embargo, "la poesía de [Darío] no se parece en nada a la de Góngora [...] su gongorismo no existe" (Alonso, 1927: 558). Lo interesante del caso es, precisamente, que con Góngora se produjo un fenómeno similar al que, a lo largo del siglo, se produjo con el barroco: se trata en muchos casos, antes que nada, de *la fuerza de un nombre*. Aquello que Alonso reduce a "postura' literaria", "admiración un poco apriorística y un mucho *snob*" (Alonso, 1927: 560) es, en otro sentido, un señalamiento de la capacidad de evocación y raptura que, en el siglo XX, tienen ciertos nombres *raros*, *malditos*.

Pero, al mismo tiempo, quizás hay algo más. Quizás es el ornamento el auténtico lazo. En este sentido, la vía francesa de acceso a Góngora vuelve a subrayar el lugar necesario del ornamento: el gusto fin de siglo y los *revivals* que están en juego en el *art nouveau*.

La "Sonatina" —escrito en 1893 y publicado por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires en junio de 1895 antes de aparecer, con algunas variantes, en *Prosas profanas*— obliga a pensar en las implicancias de una estética del ornamento en la poesía. ¿Qué hace de este poema un monumento de esa estética? Para comenzar, el modo en el que el sentido es arrastrado (o arruinado) por una fuerza que lo excede: la música. En efecto, la estructura del verso alejandrino⁵ produce fundamentalmente una ondulación de la lí-

⁵ Dos hemistiquios invariablemente acentuados en las sílabas 3ª y 6ª. "La modalidad alejandrina de período trisílabo con dos sílabas en anacrusis, iniciada por Rosalía de Castro, alcanzó resonante fama con la *Sonatina* de Darío, el cual parece que no volvió a emplear esta clase de alejandrino como forma independiente en ninguna otra ocasión" (Navarro Tomás, 1995: 421).

nea (del sintagma). Pero la dimensión musical (cuyo otro soporte es la rima del sexteto agudo AAÉ:BBÉ) se ve reforzada, desde el título del poema, por un alejamiento de la voz: no se trata tanto de un canto como de una ejecución instrumental. Sin embargo, para que haya música, todo en el poema debe callar: no hay voz (hay suspiro), el teclado está mudo. Solo se dicen "cosas banales" y una orden: "calla, calla, princesa". En silencio, la princesa se detiene y sobrevienen las imágenes, los deseos (de fuga, de vuelo, de devenir animal): todo un universo de lo remoto (Oriente), cuya única conexión con el interior (de encierro) son los materiales (telas y piedras preciosas). La música, ornamentalizando el sintagma, apagando la voz, si por un lado arruina el sentido (el poema, en efecto, no dice nada), por otro aísla semánticamente las unidades de ese sintagma y produce una proliferación léxica (cuya relación lógica no es relevante) que define un campo semántico completamente uniforme: lujo exótico, riqueza. La dimensión temporal de las referencias, si bien es fundamentalmente anacrónica, responde a su vez, tal como señala, por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña (1945), a una serie de materiales disponibles y se vuelve, a su vez, una remisión al presente.

Si se sigue la lectura de Julio Ramos, la dimensión ornamental del poema puede leerse, en efecto, como "estética del derroche". Si bien Ramos, al plantear esa hipótesis de lectura, piensa fundamentalmente en las crónicas de Darío, lo mismo puede afirmarse con respecto a la "Sonatina". Darío pondría todos los recursos poéticos al servicio del gasto improductivo. Así, la dimensión política o, en términos de Roland Barthes (1953), la dimensión moral en el trabajo con el lenguaje, sería restituida a un poema que, en principio, respondería a la estética de *l'art pour l'art*. Pero lo que la lógica del ornamento hace visible es el modo en el que para vaciar (en este caso, el poema), para llegar a un grado cero de la significación, es necesario un trabajo de cálculo, el puro rigor formal. A su vez, lo que en este punto debería no perderse de vista es que lo ornamental no es solo un recurso; es también un tema (para comenzar, un objeto de estudio de la historia del arte) que habla al mismo tiempo del presente (y del pasado) del arte.

Así, a partir del ornamento, es legítimo preguntar: ¿Rubén Darío, Viena fin de siglo? Se trata de una articulación necesaria, sugerida por Daniel Link:

¿Qué "fin de siglo" legaremos al futuro? ¿Uno tan espléndido como el que hoy podemos homenajear en la figura de Darío? ¿Habrà, dentro de un tiempo, algo parecido a la Viena *fin-de-siècle* que tanto nos gusta recordar? (2003: 161).

Si esta articulación es necesaria (se trata de dos formas de fin de siglo elegidas por Link entre tantas otras posibles) es porque perderla de vista supone diseñar un mapa de lo moderno, en el umbral siglo XIX-siglo XX, incompleto. Y esto se debe a que se trata no solo de dos formas de "modernismo" y, por lo tanto, de dos instancias artísticas y culturales previas a la irrupción de las vanguardias históricas, sino también a que en ellas (y en sus proyecciones en el siglo) es posible reconocer, al mismo tiempo, un camino que *no conduce a las vanguardias*.

Es decir, más allá del abismo cultural que puede establecerse como distancia entre un espacio y el otro (distancia que el neobarroso Néstor Perlongher se dispuso, sobre el final del siglo XX, a volver a transitar, y que, puede agregarse, fue posible quizás a través de Darío), hay algo allí que señala un plus en esa contemporaneidad: lo dicho, la pasión del ornamento.

Y en Link aparece, por cierto, el problema del ornamento, en relación con la "Sonatina":

Uno de los más finos lectores de Darío, Arturo Marasso, señaló que "El asunto de 'Sonatina' está en Bédier, pero no la decoración del poema que es de extraordinaria riqueza", y se preguntaba: "¿De dónde tomó Darío el aparato ornamental?" Un tema viejo y tonto como pocos, y lo demás, decoración y ornamento. Poesía sobre nada. (Link, 2003, 166-167).

Podría especularse, en este sentido, en relación con la pregunta de Marasso (quien participa en 1927 de la versión porteña del centenario gongorino, aunque no sin reservas), a propósito de las "fuentes" de ese aparato ornamental. Sin dudas, el viaje a España en 1892 y, sobre todo, el primer viaje de Darío a París en 1893 (antes de llegar a Buenos Aires) fueron la experiencia clave de una primera incorporación de estos materiales culturales. En París, Darío no solo se pone en contacto, por ejemplo, con Ver-

laine, sino que también hace su experiencia de la ciudad moderna —aunque el impacto de Buenos Aires no será menor—.

Julio Ramos (1989) titula, precisamente, "Decorar la ciudad" el capítulo en el que analiza "crónica y experiencia urbana". Al estudiar el caso de Darío, Rama destaca una experiencia complementaria (con relación a la incorporación de materiales que aquí se analiza) de los primeros viajes europeos del poeta: su traslado a París, por pedido del diario *La Nación*, para asistir a la Exposición Universal de 1900.

Es precisamente en la Exposición Universal de 1900⁶ donde la conexión vienesa que aquí se propone encuentra sus trazos de contemporaneidad más significativos y obliga a abandonar el punto de referencia francés y reemplazarlo por el vienés: cabe imaginar (pues, si bien en *Peregrinaciones* el autor no incluye esa experiencia, lo hace, como podrá verse inmediatamente, en *Tierras solares*, de 1904) a Darío junto a Klimt presentando su cuadro *Filosofía* (en efecto, estuvo frente al cuadro) o a Darío entrando en el pabellón de Samuel Bing (introdutor del japonismo y promotor del *art nouveau* en Francia). La Exposición, en efecto, es el gran momento de despliegue del *art nouveau*: no solamente la nueva infraestructura urbana, sino también los palacios (Gran Palais y Petit Palais, en los que, tal como detecta Darío, la novedad técnica del hierro y el vidrio se encuentra con los nuevos principios formales del modernismo) y el estallido de las artes decorativas.⁷

Según plantea Ramos, "en la época en que Darío, Nervo y Gómez Carrillo, hacia los noventa, son corresponsales modelo [...] el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales" (Ramos, 1989: 113). Allí Darío está "muy a gusto". Así comienzan sus crónicas (reunidas en *Peregrinaciones*, 1901):

En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta. Aún falta la conclusión de ciertas instalaciones:

⁶ Sobre Darío cronista de la Exposición Universal de París de 1900, Cf. Colombi (1997).

⁷ Darío es sensible a las variaciones históricas que definen las diferentes etapas (a las que también fue sensible Benjamin) del uso del ornamento y su relación con los nuevos materiales: "En la [Exposición] del 89 prevalecía el hierro —que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas—; en ésta [la de 1900] la ingeniería ha estado más unida con el arte" (Darío, 1901: 25).

aún dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse á salir lleno de polvo. Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad. (1901: 21).

El placer del cronista se detiene, una y otra vez, en las decoraciones, en la articulación, propia de las artes decorativas, entre utilidad y belleza. Por ejemplo, en el pabellón inglés: "Muebles de todos los estilos, —descollante el modern style— certifican la rebusca de la elegancia al par que el firme sentimiento de la comodidad" (Darío, 1901: 63). Es decir, Darío es sensible a la nueva inflexión del arte y la arquitectura moderna que, a partir del ornamento como procedimiento fundamental, pone la técnica al servicio de lo bello, lo pintoresco:

Más grande en extensión que todas las exposiciones anteriores, se advierte desde luego en ésta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89 prevalecía el hierro —que hizo escribir á Huysmans una de sus más hermosas páginas—; en ésta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, sus matices; y el "cabochon" y los dorados, y la policromía que impera, dan por cierto, á la luz del sol ó al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca. (Darío, 1901: 25).

Por ello, la crónica, según Ramos, es otro modo de escritura ornamental:

La estilización en la crónica transforma los signos amenazantes del "progreso" y la modernidad en un espectáculo pintoresco, estetizado. Obliterada la "vulgaridad" utilitaria del hierro, la máquina es embellecida, maquillada, y el "oro" (léxico) modernista es aplicado a la decoración de la ciudad (Ramos, 1989: 114).

La lectura de Ramos, a partir de allí, distingue dos momentos (una tensión propia, por otra parte, de la lógica del ornamento

en términos generales): "el lujo —la estética del *derroche*— en la economía de la literatura finisecular, podría leerse como subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo" (Ramos, 1989: 116). Pero, agrega Ramos, "a partir de ese momento crítico de la voluntad autónoma, el espacio distanciado de lo estético se reifica, se objetiva (en el 'estilo') y resulta fácilmente apropiable como actividad consolatoria, afirmativa" (Ramos, 1989: 116). Se está a un paso del *kitsch*.⁸

Ahora bien, más allá de la centralidad de esta experiencia de Darío, lo cierto es que la "Sonatina", escrita siete años antes, funciona como testimonio de una vocación ornamental que recorría los continentes y es, por ejemplo, completamente simultánea a la vienesa. El trazo de contemporaneidad que así se define reclama, por un lado, constataciones fácticas (que están presentes en los documentos) y, a su vez, las excede: la "Sonatina", por ejemplo, fue escrita el mismo año en que Alois Riegl publicó en Viena su libro sobre el ornamento, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1893), con el que se inició (o se redefinió, pues allí está el antecedente victoriano) una larga serie de vindicaciones del ornamento en la historia del arte. Es precisamente esa serie de vindicaciones aquello que hizo posible, en Riegl, pero también en Wilhelm Worringer, generar las condiciones de legibilidad del barroco, otro objeto que, en esos años, nacía para la historia del arte y que en la obra de Riegl se propone como deslizamiento: primero el ornamento, luego, necesariamente, el barroco. Y aun un tercer deslizamiento: Riegl instauró la legibilidad del nuevo ornamento, el sezessionista (emblemáticamente, el de Klimt), aquel que fue pocos años después denunciado por el gran arquitecto representante de la vía de la depuración: Adolf Loos.

En este sentido, más allá de que lo verdaderamente relevante es la pregunta formulada por Marasso (pues señala lo sorprendente, lo aparentemente extemporáneo del ornamento), su respuesta permite comprobar esta contemporaneidad:

⁸ Continúa Ramos: "La estilización, en la poética del lujo, al rechazar el valor de uso de la palabra, queda inscrita como la forma más elevada de fetichización, donde la palabra es estricto *valor de cambio*, reconociendo en la joya (mercancía inútil por excelencia) un modelo de producción. Y esto, ya a fin de siglo, preparaba el camino para el desarrollo de un arte *kitsch*, definitorio de la cultura de masas moderna" (Ramos, 1989: 116).

¿De dónde tomó Darío el aparato ornamental? Posiblemente de ediciones ilustradas de códices, pues con excepción de "el teclado de su clave sonoro", que también pudo ser sugerido por la Edad Media o por la fantasía decorativa del siglo XIX, todas las imágenes tienen apariencia medieval. El teclado existió en los siglos medios; el órgano portátil puede parecer clave. Dante Gabriel Rossetti en *Noel* y en otros cuadros prerrafaelistas pinta el órgano portátil con teclado; este teclado está en iluminaciones de manuscritos anteriores al siglo XVI. Los pavos reales abundan en las ilustraciones de *La Pluma* y otras revistas modernas, en los motivos persas de obras de ornamentación [...] Un conocedor minucioso de las miniaturas e ilustraciones medievales y modernas y de la arqueología, podría ver mejor la imagen. (Marasso, 1934: 58-59).

El repertorio coincide con el que Riegl y Worringer rastrean en la historia de la ornamentación (en la que el gótico ocupa un lugar tan relevante como el barroco) y llega a la "fantasía decorativa del siglo XIX", una fantasía que, tuvo dos inflexiones: el historicismo arquitectónico y, casi al mismo tiempo, el ornamento secesionista.

Y es precisamente la Sezeession, algunas de cuyas obras Darío había visto en la Exposición Universal de 1900, la que vuelve a cobrar aquí importancia. Escribe Darío desde Viena en el diario *La Nación* (el texto luego se incorporó a *Tierras solares*). Cito por la edición preparada por Rodrigo Caresani: "Cuando en 1900 vi en el Grand Palais la sección correspondiente a los secesionistas vieneses, mi entusiasmo fue vivo y justo" (1904: 188). Lo relevante es que, de las corrientes ornamentales modernistas, Darío prefiere la vienesa a la parisina: "He aquí unos cuantos adoradores de la libertad del arte, buscadores de lo nuevo [...] sin *blague boulevardera*"; y más adelante: "En los artistas de la Secesión noto una sinceridad y una noble independencia [...] muy distantes de los extravagantes *épateurs* apurados de arribismo que abundan en la capital francesa" (1904: 188-189). Y es Klimt, tal como se señaló, uno de los nombres que lo cautivan: "Klimt, sus cuadros simbólicos de factura extraordinaria y de significación honda, como 'El manzano de oro', 'La vida es un combate', 'La Jurispru-

dencia' y 'La Filosofía', que tantas discusiones causó cuando se expuso en París en la última Exposición Universal" (1904: 190). Darío une, pues, a su vocación ornamental previa, sus experiencias de viaje, y particularmente la vienesa (no solo la de Klimt, sino también la de Olbricht, cuyo edificio también lo fascina), para formar un deseo de comunión que él, ejemplarmente, ya había trazado: "Salgo de la Secesión encantado de encontrar un verdadero templo del Arte [...]. Y saludo el esfuerzo generoso deseando que en nuestros países de arte naciente se junten las energías individuales de los puros, de los incontaminados, y procuren hacer algo semejante" (1904: 190).

"Poesía sobre nada", plantea Link. Es decir, el ornamento funciona, desde esta perspectiva, como forma extrema de vaciamiento (como ruina de cualquier funcionalidad, en este caso del lenguaje), pero, al mismo tiempo, para vaciar temáticamente al poema es necesario poblarlo retóricamente, llevarlo hacia la música; poblarlo, también, de imágenes. Si la modernidad de la depuración insta una obsesión significativa, el ornamento como *horror vacui* no deja de arruinar esa depuración.

Por la vía de Viena (pero asumiendo al mismo tiempo el modo en el que, desde Buenos Aires, Darío hace una experiencia definida por la misma pasión ornamental), Darío se inclina hacia el barroco, en la medida en que, de todas las inflexiones modernistas, la vienesa ocupaba un lugar diferencial y, por ello, fue la que más insistentemente hizo del ornamento el gran objeto de disputa. En efecto, Viena era el territorio que, por razones históricas (la continuidad del Imperio) y contemporáneas (el ornamento sezessionista), había comenzado a complicar la inscripción histórica del barroco y generar las condiciones de su supervivencia, y había comenzado también a concebir una modernidad ornamental que por distintas vías sería sancionada.

Así, en la diferencia que Link señala entre Darío (el vacío de sentido) y las vanguardias históricas (un arte pletórico de sentido), puede hacerse visible nuevamente lo que supone una modernidad del ornamento (una modernidad barroca): se trata de una forma de experiencia de lo moderno que no solo no se reconoce en las vanguardias (en la lógica de la depuración, en la dialéctica), o al menos en esa forma de vanguardias, sino, incluso, que (precisamente en la medida en que elude la serie de callejones sin salida

que esa vanguardia supuso) reclama otra lectura que postule no solo otro "origen" (el barroco), sino también otro destino.

Es posible reconocer, en este sentido, un destino complementario para el ornamento en el siglo XX (además de la cultura industrial —el *kitsch*—) que, con el barroco, traza otro camino para el siglo. Por eso es posible apelar a la consigna de Deleuze y Guattari (incluso allí donde la madriguera parece solo tener una entrada, se trata de una trampa y habrá siempre una salida lateral. Cf. Deleuze y Guattari, 1975: 11) y sospechar, por lo tanto, que, si bien "el delirio formal en el que [la] estética [de Darío] se embarca no tiene salida" (Link, 2003: 169), puede también buscarse allí, precisamente allí, una salida y pensar esa línea bloqueada como una trampa tendida por la modernidad de la depuración: la salida será la consecución de la pasión del ornamento que el barroco, transformado en *Kunstwollen sequestrada* y periódicamente recuperada, desplegará infatigablemente generando demoras, contramarchas, anacronismos, es decir, partiendo en dos la historia de lo moderno.

Si Darío es un nombre del barroco del siglo XX es porque en ese tipo de inscripción ornamental legó al siglo XX latinoamericano una vocación (una *Kunstwollen*) que, por caminos indirectos, sigue llegando y ofrece, ante cada línea bloqueada de la modernidad iluminista, un desvío.

Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (1927). “Claridad y belleza de las Soledades”. En *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.
- Barthes, R. (1972 [1953]). *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil.
- Chiampi, I. (2000 [1994]). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colombi, B. (1997). “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. *Orbis Tertius*, (4).
- Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. Paris/México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- , (1904). “Horas errantes. Viena”. En Caresani, R. J. (ed.) (2013) *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- , (1938 [1893]). “El hierro”. En *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. New York: Instituto de las Españas.
- , (1987a [1896]). *Prosas profanas*. En *Poesías completas I*. Buenos Aires: Claridad.
- , (1987b [1905]). *Cantos de vida y esperanza*. En *Poesías completas II*. Buenos Aires: Claridad.
- , (1987c [1907]). *El canto errante*. En *Poesías completas II*. Buenos Aires: Claridad.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990 [1975]). *Kafka. Por una literatura menor* (trad. Jorge Aguilar Mora). México: Era.
- Henríquez Ureña, P. (1949 [1945]). *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (trad. Joaquín Díaz-Canedo). México: Fondo de Cultura Económica.
- Link, D. (2003). “Utopías: dos umbrales”. En *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Marasso, A. (1973 [1934]). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Navarro Tomás, T. (1995). *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- Rama, Á. (1985 [1970]). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- , (1977). “Prólogo”. En Rubén Darío. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ramos, J. (2003 [1989]). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

R. Darío: el cronista de la vida moderna

ALEJANDRA USLENGUI

Resumen

El trabajo de Rubén Darío como cronista del fin de siglo ha recibido en los últimos años nueva atención crítica, revitalizando una porción de su obra considerada menor. Aunque es aún una tarea pendiente de la crítica una edición completa de su labor periodística y ensayística, sus textos constituyen un rico archivo en el que la experiencia de la vida moderna metropolitana encuentra una aguda percepción y registro. La figura del cronista se presenta en diversos registros que ensayan miradas alternativas: el Darío *flâneur* parisino; el Darío *connaissanceur* de la cultura francesa; el Darío observador de la escena política internacional; el Darío crítico literario, de arte y teatro; el Darío observador de las nuevas costumbres urbanas. Este trabajo se propone una relectura de diversos registros en las consagradas crónicas sobre la Exposición Universal de París de 1900, explorando el nuevo lenguaje que permite documentar y traducir para su audiencia latinoamericana el espectáculo de la cultura moderna, y prestando especial atención a las instancias de sutura y montaje, discontinuidad y disyunción que estos textos proponen.

Palabras clave: modernismo - exposición de París - crónicas - visualidad.

Del panorama al cine. Nuevas formas de ver

La Exposición Universal de París de 1900 abrió un período de transición urbana en el que los últimos vestigios del *Vieux Paris* comenzaban a desaparecer bajo la fisionomía del *Nouveaux Paris*, que adoptaba los emblemas de la modernidad tecnológica. Justo a tiempo para la apertura de la exposición se inauguró el nuevo subterráneo, *Le métropolitain*, con sus conocidas entradas *art nouveaux* diseñadas por Hector Guimard. La construcción del metro significó arrancar y deshacer nuevamente la textura de la ciudad una vez más después de Haussmann; como símbolo de modernidad se convertiría en uno de los elementos claves en la producción de una ciudad ampliamente racionalizada. La Exposición Universal no hizo sino intensificar y profundizar esta experiencia de transformación urbana, creando una visión que centraba la mirada en sí misma y emulaba la experiencia del viaje exótico: un viaje alrededor del mundo pero que giraba en torno a París. El diseño y las atracciones más relevantes de la exposición ofrecían a sus visitantes el simulacro y la ilusión dinámica del viaje combinado con el placer de ser parte de un mundo en vivo como la forma más consumada de exhibición: localidades remotas, las colonias francesas y el oriente exotizado fueron parte inextricable de las representaciones del poder imperial. Diversas exhibiciones *in situ* y composiciones de *tableaux vivants* subrayaban la inmersión en la recreación de aldeas que transportaban a los espectadores a un paisaje de chozas, mercados y espectáculos que reafirmaba a la audiencia urbana el contraste con las colonias francesas de Senegal, Indochina y África del norte. Entre las numerosas atracciones que recreaban esta ilusión del viaje, aquellas que llevaban la marca del progreso tecnológico se distinguían significativamente. El *Cinéorama*, la simulación de un viaje en globo, proveía a los visitantes de vistas ilusorias de la tierra desde el cielo, recorriendo África y América del Sur y llegando a Asia; el *Stéréorama mouvant*, alojado en el pabellón de Argelia, obra de pintores orientalistas, recreaba un viaje por el Mediterráneo sobre las costas argelinas donde una serie de panoramas mostraban los detalles de un amanecer en la ciudad de Orán; en el *Maréorama* —el más sofisticado de los panoramas animados en su ambición de espectáculo total— la audiencia subía a un barco que se agitaba mecánicamente mientras las pan-

tallas que lo rodeaban simulaban acercarlo a una costa; la atracción del *Globe Céleste* simulaba un viaje espacial hacia las estrellas; la recreación del recorrido de la línea del tren Transiberiano, bajo el auspicio de la compañía internacional de *Wagons-Lits*, contaba con réplicas tamaño natural de sus lujosos vagones y los pasajeros eran transportados de la exposición de Rusia a la de China mientras que las telas de las pinturas que representaban el cambio de paisaje eran movidas por rollos mecánicos por fuera de la ventana.¹ Estas atracciones fueron usadas para abiertamente sumergir a los visitantes que paseaban por la exposición en una ficción de expansión colonial y, al mismo tiempo, promocionar un nuevo tipo de "tecnológico-estética" o "naturalismo tecnológico" donde la audiencia se encontraba inmersa en sistemas mecánicos que la transportaban de un punto a otro en un derrotero preestablecido, la movilizaban y la entretenían. Este nuevo ambiente tecnológico constituía un masivo dispositivo visual que producía y reproducía nuevas formas de ver. Este ámbito ya no constituía el espacio urbano enajenante del cual se debía huir, como en oposición lo sugería la pintura pastoral desde mediados del siglo XIX, nostálgica de un *locus amoenus*, sino que precisamente las múltiples instancias de ilusión constituían allí el mecanismo tecnológico mediador que hacía posible el simulacro y el entretenimiento masivo. El dispositivo tecnológico moderno asume un rol significativo dentro de la exposición, dado que conjuraba eficazmente la experiencia de lo maravilloso, propia de todo viaje de aventuras, con la promesa de una transformación fundamental de la vida cotidiana. Como el historiador del cine Tom Gunning ha señalado en sus estudios sobre estas formas precinematográficas,

Los efectos especiales de estas ilusiones mecánicas hicieron más que reproducir la realidad. Como los espec-

¹ El *Cinéorama* fue inventado por Raoul Grimoin-Sanson, que comenzó experimentando con cámaras cinematográficas y sus proyectores en 1895 y formaba parte de un grupo de investigadores en el movimiento visual como Etienne-Jules Marey, que exhibió sus "crono-fotografías" en la exposición de 1900. Grimoin-Sanson patentó el *Cinéorama* en 1897, pero este solo duró 4 días en la exposición, dado que hubo que cerrarlo debido al peligro de incendio que sus diez cámaras representaban. El *Maréorama* fue creado por Hugo D'Alesi, un pintor de avisos publicitarios, y su invención es considerada uno de los últimos desarrollos importantes en la tecnología del panorama (Véase: Oettermann, 1977; Toulet, 1986 y Huhtamo, 2013).

taculares efectos eléctricos que los visitantes experimentaban en el Palacio de la Electricidad, estos demostraban de una manera impresionante las posibilidades de la nueva tecnología. No sorprende entonces que las proyecciones de film en pantallas resultaran una atracción relativamente aburrida en comparación con estas extravagancias... los efectos hechizantes pueden decir tanto de las transformaciones de la experiencia moderna como de las lecciones que supuestamente intentaban comunicar. (Gunning, 1994: 435. La traducción es mía).

Los panoramas animados anunciaban con sus innovaciones técnicas y móviles la llegada del arte representacional del futuro: el cine y, a su vez, señalaban el último momento de relevancia de este medio visual que se volvería obsoleto y anacrónico. Como lo destacó el historiador del panorama Stephan Oettermann, no es una casualidad que el final histórico del panorama como medio visual haya tenido lugar en la era de los globos aeroestáticos y que estuviera signado por el panorama animado del *Cinéorama*, en el cual la ascensión en globo reproducida cinematográficamente para las masas celebraba la secularización final de una mirada totalizadora en el espectáculo de control capitalista sobre la naturaleza (Oettermann, 1997: 22). La audiencia del *Cinéorama* y del *Maréorama* podía contemplar una vista que la evolución del mismo medio contribuía a desarticular, dado que implicaba un cambio en el modo de percepción panorámico hacia su irreversible fragmentación. El cambio que el dispositivo visual de la Exposición Universal de 1900 registró y puso en escena fue incluso más significativo que este paso de la mirada panorámica a la cinematográfica. Contribuyó a hacer estallar la mirada panorámica como totalizadora, la desarticulación de la visión panóptica, simbolizada y físicamente realizada por la aceleración de la percepción en nuevas formas de transporte y movilidad. La mirada panorámica en su desintegración puede ser pensada desde Walter Benjamin como una última, aunque ya reificada, forma de contemplación. De este modo, el dispositivo visual de la Exposición Universal de 1900 puede ser pensado como una monumental forma visual de procesar la experiencia moderna, que involucraba la creación de modos y condiciones de individuación, movilización y fragmen-

tación, allí donde la movilidad y la circulación constituían formas ubicuas.

La Exposición Universal —probablemente el ejemplo más claro en cuanto a técnicas de espectáculo— no solo proveía los mecanismos de ilusión viajera sino que además puso en escena una serie de mecanismos y aparatos que estaban destinados a movilizar la mirada de los espectadores. El *trottoir roulante* y el elevador de la torre Eiffel rápidamente desplazaban a la multitud para proveerle escenas panorámicas; la rueda de la fortuna permitía la vista miniaturizada de la exhibición al mismo tiempo que transportaba a los visitantes en un movimiento constante de *loop*; los filmes de atracción de la Compañía Edison, entre ellos *Panorama of the Eiffel Tower*, registraban vistas en *travelling* de la exposición y el *Cinématographe des Actualités* de los hermanos Lumière competía con el *Palais des Illusions*. El *Palais du Tour du Monde* yuxtaponía estilos arquitectónicos orientales (edificio de inspiración india, flanqueado por dos torres, una china y la otra cambodiana, y una puerta monumental japonesa) y albergaba un panorama que representaba vistas marítimas auspiciadas por la *Compagnie des Messageries*, donde las proyecciones cinematográficas encargadas a la firma Lumière alternaban con espectáculos de danzas orientales (Toulet, 1986: 189-191). Estos mecanismos de transporte y movilización, incluso en su simulacro, suponen que ya no era posible concebir una representación estática de la realidad que pudiera ser aprehendida como el foco de un orden visual; el placer extático da lugar a la sensación arrolladora de la imagen en movimiento, el goce del vértigo y la velocidad.

Flâneuries de Rubén Darío (o como narrar la Exposición)

En este espacio urbano colmado de novedades, espectáculos y simulacros de viaje, puntuados por los diversos mecanismos visuales y aparatos ópticos, se dibuja el recorrido de Rubén Darío que llega a París por segunda vez, en lo que considera su destino definitivo, como corresponsal del diario argentino *La Nación* para cubrir la Exposición Universal. El poeta y cronista modernista conoce ya la ciudad y el peso simbólico de París como metrópo-

lis, los placeres y las inclemencias a las que somete al extranjero, así como sus mecanismos de inclusión y exclusión en el ambiente literario. Sin embargo, la experiencia en sí de la Exposición Universal es inédita y supone un desafío de otra índole. Sus recorridos por la exhibición construyen retóricamente una imagen, tanto de la exposición como de la ciudad, en la que se ponen en escena intersecciones, conflictos y contradicciones entre el discurso literario modernista de fin del siglo y los discursos tecnológicos que la metrópolis impone. Fundamentalmente, me interesa explorar sus crónicas como narraciones visuales que intentan recrear para una audiencia lejana la experiencia perceptual y estética de la exposición. A su vez, los modos en los que sus textos hacen evidente la apropiación, la elaboración y el consumo de los discursos modernizantes. Oscilando entre el lugar del consumidor experto, el observador atento de los hábitos y las costumbres de la metrópolis, y una marginalidad implícita, Darío hace de la impresión ligera, del detalle exótico y del vértigo cosmopolita la materia de una imaginación moderna que permea sus crónicas. Es en esta clave/tensión que propongo esta relectura de su experiencia en la exposición:² el modo en el que un dispositivo visual tecnológico no es ya una temática esperable o reconocible en sus crónicas, sino las condiciones mismas de posibilidad de un punto de vista singular y un modo de escritura particular. A pesar del ya analizado y comentado desdén modernista por un mundo tecnológico concebido como ajeno y en favor de un arte puro —Darío mismo declara en una de sus primeras crónicas, “ya os he dicho

² En este sentido, aquí parto de lecturas fundacionales que se han enfocado en esta serie de crónicas, Ramos, 1989; Colombi, 1997; Zanetti, 2004, Montaldo, 1994 y 2013. Las crónicas publicadas en *La Nación* de Buenos Aires son las siguientes: “En París. Los comienzos de la Exposición. La psicología del visitante” (LN, 23.05.1900), “La Exposición. Entre las Flores” (LN, 28.05.1900), “La Exposición. El viejo París” (LN, 29.05.1900), “La Exposición. Edificios. El gran palacio de Bellas Artes. Diez años de arte. Los artistas de mi devoción” (LN, 04.06.1900), “La Exposición. La calle de las naciones. Italia. Con Hughes Resell” (LN, 05.06.1900), “La exposición. La rue de París” (LN, 18.06.1900), “La Exposición. España. Algunas notas al vuelo” (LN, 09.07.1900), “La exposición. Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas” (LN, 01.08.1900), “Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones” (LN, 16.08.1900), “Rodin y su obra. Escultura “Di Camera”. El Balzac. Escultura monumental. Lynch y Sarmiento. Pequeña “Enquête”” (LN, 29.08.1900), “Mais quelqu’un troubla la fête” (LN, 06.09.1900), “La Exposición. La fuerte Alemania” (LN, 15.09.1900), “La Exposición. Los anglosajones I” (LN, 24.09.1900), “La Exposición. Los anglosajones. Gran Bretaña” (LN, 03.12.1900).

que no voy a ocuparme de técnica" (Darío, 1901: 45)—, las crónicas no pueden sustraerse, a pesar de la selectividad de sus impresiones, al dispositivo visual que la exposición está escenificando. No se trata de pensarlo como un mero contexto exterior, sino, precisamente, de rastrear los modos en los que aparece inscripto en las formas y tonos en los que la crónica modernista registra la experiencia moderna; explorando la manera en que cierta lógica de tecnologización es inherente a la experimentación discursiva que en ella tiene lugar.³ Intento articular, entonces, una relación entre modernismo y tecnología que suponga no una relación causal, de determinación o reacción, como mera exterioridad, sino de mutua, incluso múltiple determinación, considerando entonces las transformaciones tecnológicas como condiciones de posibilidad, como configuraciones que penetran y se vuelven parte de las estrategias estéticas, las tensiones y las temáticas que ayudan a constituir.

Es precisamente la intersección entre el escenario visual moderno que he tratado de describir más arriba y la mirada del cronista modernista que se resiste a sucumbir plenamente ante la persuasión de la cultura de espectáculo y busca construir una perspectiva, la distancia necesaria, eso es lo que revela en sus textos un punto de vista moderno. Esta posición, como veremos, oscila entre la crisis de la mirada panorámica y la mirada fragmentada, el montaje, las nuevas formas de ver que Darío ensaya precisamente en este entorno y que darán forma a un estilo narrativo singular.⁴

En el prólogo que Darío escribe para *Crónicas del Boulevard*, de Manuel Ugarte, publicado en París en 1903, hace explícita la correspondencia entre el ritmo y la sintaxis propia de la crónica, el espacio urbano donde se desarrolla y la nueva forma de registro

³ En esta línea, sigo la reflexión del trabajo de Beatriz González-Stephan sobre José Martí, "Inventiones tecnológicas. Mirada postcolonial y nuevas pedagogías; José Martí en las Exposiciones Universales". Véase: González-Stephan y Andermann, 2006.

⁴ Para el desarrollo del tópico del estilo en la crónica modernista finisecular, véanse los ya clásicos estudios de S. Rotker (2005). *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano/FCE; J. Ramos (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México: FCE; A. González (1983). *La crónica modernista Hispanoamericana*, Madrid: Porrúa. Y, más recientemente, A. Reynolds (2012). *The Spanish American Crónica Modernista. Temporality and Material Culture*, Lewisburg, PA: Bucknell U P.

visual que, precisamente para entonces, ya ha visto y experimentado en la Exposición Universal de 1900,

París [...] su multiplicidad no admite cánones; su abarcamiento exigiría vidas y vidas. Hay que ser veloz y vivaz para asir al vuelo tanta variedad. *La observación debe ser cinematográfica.* (Ugarte, 1903. Énfasis mío)

¿Qué significa para Darío, a comienzos del siglo XX, una mirada "cinematográfica" y por qué considera ese tipo de registro visual el adecuado para narrar la nueva metrópolis? Darío propone un modo visual de observación que surge y es precisamente ensayado y aprendido en el espacio urbano moderno. Una ciudad, París ante todo, requiere un modo de ver singular: se vuelve una superficie observable pero no ya desde un punto de vista panorámico necesariamente: el ritmo y la sensación se experimentan en el nivel de la calle. La figura que une crónica urbana y cinematógrafo comienza a evidenciarse en este período —el mismo Ugarte, en su texto sobre la labor de los cronistas, dice: "están condenados a verlo todo desde la ventanilla del tren. Por eso son inconstantes y superficiales. Su misión de cinematógrafos vivientes, les obliga a cambiar sin reposo y pasar de una actitud a otra, sin más lazo de unidad que la ironía" (Ugarte, 1903: 16)—. Esta imagen reaparece cuando el cinematógrafo migra hacia América Latina en los años inmediatamente posteriores, por ejemplo, en las crónicas de João do Rio en Brasil, pero Ugarte ya lo deja claro en 1900.⁵

La compleja y fascinante relación entre espacio urbano, formas de entretenimiento, exhibición y registro visual cinematográfico aparece ya en la experiencia de Darío en la exposición. El mismo Louis Lumière (1864-1948) consideraba los filmes que capturaban el efecto de la multitud la prueba misma de la calidad visual singular de su invención y, en el anuncio inaugural del *Cinématographe*, resaltó precisamente la profundidad con la cual la cámara percibía los objetos en movimiento, logrando representar la agitación de las calles con sorprendente fidelidad. Como afirma Tom Gunning, "El acto de fijar el movimiento de una escena

⁵ Sobre la relación entre crónica y cine en Brasil véase F. Sússekind (1987). *Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização*, São Paulo: Companhia das Letras; y M. Conde (2012). *Consuming Visions. Cinema, Writing and Modernity in Brazil*, Charlottesville: Virginia University Press.

urbana de modo que sea repetidamente vista era promocionado como una atractivo de la nueva invención... La película interviene en esta escena, no organizándola, sino capturándola en una forma que permite su repetición incesante, y así abriendo la posibilidad a una estudiada forma de auto-percepción" (1997: 33) Las vistas urbanas que para Darío son la materia misma de sus crónicas, particularmente las de la exposición y de las primeras imágenes cinematográficas, consuman dos aspectos fundamentales de la mirada moderna, al mostrarse como espejos que reflejan la imagen de la multitud y como un caleidoscopio que captura las formas abstractas, móviles y cambiantes de la ciudad. Como ya ha señalado Graciela Montaldo en sus estudios sobre el modernismo, la experimentación narrativa con la cual los intelectuales de fin de siglo escriben el texto literario latinoamericano y en el que se funda un modo de acercamiento cultural y discursivo a la modernidad corresponde a una nueva sintaxis. Aquí la he relacionado particularmente con la sensibilidad cinematográfica desarrollada a partir de la Exposición de 1900, pero Montaldo ya la percibe en el modelo mismo de la exposición y su relación con el ritmo urbano.

El modelo cultural de las Exposiciones es el que se experimenta también en la nueva vida urbana: fragmentos de discursos y textos que no tienen puntuación, que se acumulan como las palabras de los desconocidos en el aire de la calle o como los nuevos objetos en las vitrinas de novedades. (1994: 28).

El gesto inicial del recorrido de Rubén Darío que se describe en su primera crónica explicita la necesidad de construir una perspectiva apropiada desde la cual invita al lector a seguirlo. Esa perspectiva parece imposible de sostener en medio de la multitud o en el recorrido prescripto por las guías,

En el momento en que escribo la vasta feria está abierta. Aun falta la conclusión de ciertas instalaciones: aun dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse a salir lleno de polvo. Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esta ciudad fantástica. (1901: 21).

El recorrido de Darío por la exposición está siempre marcado por la presencia de la multitud, de la cual le es casi imposible evadirse. En la visión inicial de la entrada a la exposición aparece sumergido y sometido a ella, pero es capaz de aprehender el detalle significativo: la aparición de la mujer parisina que interrumpe el fluir de la masa cosmopolita y supone el encuentro fugaz.

[...] entre los grupos de english, entre los blancos albornoces árabes, entre los rostros amarillos de Extremo Oriente, entre la confusión de razas que hoy agita en París, la fina y bella y fugaz silueta de las mujeres más encantadoras de la tierra, pasa. Es el instante en que empieza el inmenso movimiento. La obra está realizada y París ve que es buena. (21-22).

Darío se centra en captar y reproducir la sensación del ímpetu vital de la calle, la mirada de quien camina inmerso en su dinamismo y, lejos de controlar o neutralizar el efecto de la multitud, se somete a la contingencia estética. Dentro de "la ola de mar humano", poder ver es una habilidad crítica, pero rápidamente se instala de inmediato "la fatiga de mirada" y la escena se vuelve abrumadora; como buen *flâneur*, Darío asume entonces la perspectiva adecuada, toma la distancia que le permite su propia independencia y a su vez la aguda percepción de la escena urbana de la que es testigo,

Visto este magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La mirada se fatiga pero aun más el espíritu ante la perspectiva abrumadora monumental. (22).

La vista desde la Explanada de los Inválidos es de una grandeza soberbia; una vuelta por el camino que anda, es hacer un viaje a través de un cuento. (25).

Es sin duda la vista panorámica en altura la que permite no solo ordenar la escena, construir una perspectiva, sino constituirse en observador por excelencia. El ascenso a la torre Eiffel es en sí una de las atracciones de la exposición, la maquinaria de los ascensores desplaza multitudes hacia la vista panorámica más transitada y

requerida dentro de la exhibición. Darío no resiste la posibilidad de tener París a sus pies, de poder observar y tener control sobre la escena y, momentáneamente, sustraerse al movimiento continuo de la multitud. El orden espectacular de París le permite articular su campo de visión, organizar el recorrido de la mirada y permanecer a resguardo en su distancia. En suma, aspira a la primacía de un sujeto que observa, clasifica, decodifica, domestica el imponente paisaje y le otorga una confortable transparencia. Este mecanismo de distanciamiento abre en Darío la posibilidad para la apreciación estética.

Más grande en extensión que todas las exposiciones anteriores, se advierte desde luego en esta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89 prevalecía el hierro —que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas; — en esta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, su matices; y el “cabochon” y los dorados y la policromía que impera, dan por cierto, a la luz del sol o al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca. (25).

Arte e industria encuentran un modo armónico de convivencia en la composición visual de Darío, pero no sencillamente, porque el imperativo de moda ha dejado de lado el desnudo hierro y el transparente vidrio como materiales de construcción en favor de las volutas decorativas del *art nouveau* que sobreimpone sobre ellos un resabio de naturaleza y artificio, sino porque la escena es reencantada, estetizada, por el fantasmagórico poder de la iluminación eléctrica, objeto central de atracción en la exposición, que contó con su propio edificio, el Palacio de la Electricidad, cuyo interior, el llamado “Palacio de ilusiones”, presentaba efectos lumínicos sumados al reflejo infinito de los espejos. Para Darío, la moderna tecnología se reviste y proyecta una iconografía arcaica, lo nuevo y lo antiguo, como afirma Walter Benjamin, se entremezclan en el sueño moderno,

Por la noche, es una impresión fantasmagórica la que da la blanca puerta con sus decoraciones de oro y rojo y

negro y sus miles de luces eléctricas que brotan de los vidrios de colores. Es la puerta de entrada de un país de misterio y de poesía habitado por magos... Es la Electricidad, simbolizada en una hierática figura; aquí lo moderno de la conquista científica se junta a la antigua iconoplastia sagrada. (Darío, 1901: 28-9).

Y no es, como veremos a continuación, solo el efecto visual de la iluminación lo que incita a la mirada estetizante en Darío revelando en su discurso la tensión irreductible entre lo moderno y lo arcaico.

“En una exposición todo el mundo es algo badaud”: mirada, consumo, espectáculo

El símbolo mismo de la ciudad de París en la Puerta Monumental, representado en la figura de una moderna mujer parisina esculpida por el artista Moreau-Vauthier (1871-1936) y vestida a la última moda con un diseño de la modista Jeanne Paquin (1869-1936), encarna, en palabras de Darío, un “modernismo... que francamente no entiendo” (26). La escultura consagra una emblemática figura, representada en la pintura y en la literatura a lo largo de todo el siglo XIX; evoca una identidad polimórfica que, en la novela moderna, cifra las leyes que regulan el universo social, las aspiraciones mundanas, la sofisticación y el refinamiento. En la cima de la Puerta Monumental, la *Parisienne* personifica el aura de la metrópolis en plena transformación, ya no se trata de una imagen clásica, sino precisamente moderna, una mujer contemporánea.

La descripción de Darío se detiene justamente en esta transformación, en el reemplazo de los antiguos ropajes de la alegoría clásica por un moderno atuendo convencional que no es sino un evidente signo de vulgarización.

La puerta magnífica que rodeada de banderas y entre astas elegantes que sostienen grandes lámparas eléctricas, es en su novedad arquitectural digna de ser contemplada... evítese el pecado de Moreau-Vauthier, la señorita que hace equilibrio sobre su bola de billar... La moda parisense es encantadora: pero todavía lo mundano mo-

derno no puede sustituir en la gloria de la alegoría o del símbolo a lo consagrado por Roma o Grecia. (27-8).

La mercancía fetiche sustituyendo a la alegoría arcaica constituye, para Darío, el principio mismo de mercantilización de la vida cotidiana, "no es arte, ni símbolo, ni nada más que una figura de cera para vitrina de confecciones" (27). La vulgaridad de la imagen señala su absurdo posicionamiento dentro de un universo social singular de estilos y gustos burgueses. Darío rechaza la imagen precisamente por la manera en la que su contemporaneidad desnuda los resabios de una época ya pasada. Sugiero que Darío rechaza, pero a su vez reconoce y nombra, aquello que constituye lo vulgar.

El universo de la mercancía como espectáculo que la Exposición pone en escena y que la figura de Moreau-Vauthier anuncia en su banalidad sin miramientos entrena otro tipo de espectador urbano, una mirada que pone en crisis la distancia y la lasitud del *flâneur* y convierte a la multitud en fisgones pasivos. Como sostiene el propio Darío:

La predisposición general es el admirar ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas? En una exposición todo el mundo es algo *badaud*. Se nota el deseo de ser sorprendido. (30).

La mirada distanciada y astuta del *flâneur* da lugar a una potente forma de fascinación. El *badaud* admira, se deja sorprender, contempla, es fascinado por la maravilla, es en sí absorbido por la multitud y su fluir, ya no ejercita ninguna perspectiva o distancia crítica que lo coloque por encima de ella. El universo de la mercancía brilla ante su mirada que la roza simple y superficialmente.

Como sabemos, en sus ensayos sobre Baudelaire, Walter Benjamin analizó agudamente la figura del *flâneur* y sus características en relación al *badaud*, anticipando una transformación fundamental en los modos de ver y observar dentro de la escena urbana. En su ensayo "París del Segundo Imperio en Baudelaire", Benjamin cita al cronista parisino Victor Fournel (1829-1894) en su caracterización del *flâneur*.

No confundiremos al *flâneur* con el *badaud*; hay un matiz que reconocerán los adeptos... El simple *flâneur* ob-

serva y reflexiona; al menos puede hacerlo. Está siempre en plena posesión de su individualidad. Por el contrario, la del *badaud* desaparece, absorbida por el mundo exterior... que lo golpea hasta la embriaguez y el éxtasis. Bajo la influencia del espectáculo, el *badaud* se convierte en un ser impersonal; ya no es más hombre, es público, es la multitud. (Benjamin, 2012: 141).

El espectador *badaud* —un mirón curioso, indiscreto— ha perdido la distancia que lo singularizaba; se permite ser empujado y absorbido por la multitud, se vuelve parte de ella en lugar de ser quien la descifra. Así como desde la altura de la torre Eiffel o la Explanada de los Inválidos Darío hacía de la observación un placer triunfante y dominante, sumergido en el espacio caótico de las calles y las vidrieras de mercancías en exposición, su mirada panorámica y controladora se dispersa y se fragmenta ante la estimulación visual de la cultura del consumo. La “predisposición a admirar”, como sostiene Darío, se convierte en una forma de espectáculo urbano, donde quien observa es una audiencia de consumidores entretenidos por la mercancía fetichizada. Es aquí donde la crónica de Darío comienza a capturar un modo de recepción visual dentro del cual el placer de mirada queda intrínsecamente vinculado a la emergente cultura de consumo. Un puro placer visual frente a un espectáculo constantemente cambiante: los micromovimientos de la multitud, las poses y los rostros de quienes pasan, la moda y el refinamiento de la mujer atractiva con la que se cruza son los efímeros y transitorios fenómenos que fragmentan y articulan la mirada del cronista.⁶

Darío ensaya este modo de ver quizás en su forma más obvia durante su visita a la exposición del *Vieux Paris* y en su paso por la *Rue de Paris*; a cada una de estas atracciones les dedica una crónica. Frente al vértigo de la ciudad en transformación, la exhibición del viejo París provee, en su perspectiva pintoresca, un refugio

⁶ Tom Gunning compara la figura del *badaud* con el dispositivo mecánico del caleidoscopio: “La estética del caleidoscopio era impresionante: combinaba orden y transformación creando un movimiento aleatorio e impredecible con una composición visual altamente estructurada dentro de un marco consistente. Más aún, empleaba, como lo declara William Leach en relación a la estética comercial de fin de siglo XIX, los principios de las vidrieras comerciales, “los materiales visuales del deseo —color, vidrio, luz—” (1997: 6 [traducción mía]).

para la imaginación, donde "el espíritu tiende a la amable regresión al pasado, donde aparecen las mil cosas de la historia y de la leyenda" (42). La exhibición recrea, en construcciones diseñadas por el dibujante y escritor de ciencia-ficción Albert Robida, (1848-1926) la atmósfera del París medieval. Este espacio abre en la Exposición la posibilidad de una inmersión en el simulacro que las modernas técnicas de diseño, producción y reproducción proveen y, a su vez, constituye un pliegue dentro del cual la profunda transformación urbana a la que la ciudad había sido sometida puede ser visualizada (Emery: 73). La sensación de ausencia de un sentido histórico de continuidad y reaseguro es evidente en las representaciones de la ciudad de fines de siglo: París como una ciudad que ha olvidado su historia, demolido sus monumentos. Precisamente el proyecto de Robida evidencia esa tensión entre memoria y futuridad que es rápidamente capturada por la mirada de Darío.

Aun si en este punto de su recorrido Darío intenta sumergirse completamente en la ficción representacional, en el simulacro de apariencias y semejanzas, y la fascinación y la atracción lo ganan como espectador, detrás de la visible ilusión se esconde una maquinaria de escenificación que no permanece del todo oculta para un hábil observador que puede detectar las fisuras dentro del artificio, donde los signos de modernidad anacrónicos se ven encarnados nuevamente en la moda contemporánea:

Como la imaginación contribuye con la generosidad de su poder, no puede uno menos que encontrar chocante en medio de tal escenario, la aparición de una levita, de unos prosaicos pantalones modernísimos y del odioso sombrero de copa que llegan a causar un grave desperfecto a la página de la vieja vida que uno se halla en el deseo de animar así sea por unos pocos instantes... [faltan algunos lugares donde se pueda comer platos antiguos... falta el pasado de París de las Escuelas, que hiciese ver un poco la vida que llevaban los clásicos *escholiers*...] falta que no se mezclen disfraces medievales con los tocados modernos. (39-40).

La ilusión no es completa, la modernidad subrepticamente hace visibles sus materiales y señala el artificio como tal, puro simulacro. La mirada de Darío se detiene precisamente allí donde esa

representación de mimesis realista se interrumpe, donde el montaje de imágenes con las que Robida recrea el pasado revela las costuras: una levita, un sombrero, una lámpara eléctrica, la contradicción entre el traje antiguo y el francés moderno que habla quien lo lleva puesto. Como muchos espectadores de fin de siglo, Darío revela un nuevo y marcado gusto por lo real, incluso la fascinación por el efecto sensorial de lo real —lo que hemos llamado la mirada del *badaud*— por la “espectacularización de lo real”, al mismo tiempo que las atracciones que la exposición escenifica se volvían obsesivamente realistas.

Finalmente, el recorrido por la *Rue de Paris* es, sin lugar a dudas, un recorrido por el centro de las atracciones mundanas, espacio del placer, de diversión, de entretenimiento.⁷ Darío lo hace de noche, mientras observa de lejos el sitio desde donde su mirada panorámica ha observado el pleno día. La *Rue de Paris* es el sitio privilegiado del espectáculo dentro de la Exposición, allí se encuentra al “París pagano”: cabarets, teatros, salas de música contemporánea, restaurantes, salas de teatro, pantomimas, orquestas ambulantes. “Esto es la feria, ciertamente” declara Darío, ya parte activa de la muchedumbre cosmopolita “compuesta de la elegancia forastera, la alta galantería parisiense, y de un mundo de curiosos” (57). El recorrido que la crónica registra es una sucesión de impresiones y miradas que describen las canciones populares, los versos recogidos al pasar frente a una representación, las *parades*, la sátira de las “revistas sobre asuntos de actualidad”, en suma, el espacio donde la cultura popular encuentra su escenario y su audiencia masiva. Darío se describe como parte de ese público que es llevado de un lugar a otro en sucesión casi ininterrumpida, siguiendo el fluir y el entusiasmo de la multitud, cruzándose con otros visitantes, “saludo caras argentinas en graciosa y envidiable compañía” (57).

El recorrido finaliza con su entrada al *Fonocinéma*, el más conocido entre los teatros cinematográficos de la Exposición. Es un pequeño edificio decorado por un afiche de François Flameng

⁷ La crónica “La Rue de Paris” se publica en *La Nación* el 18 de junio de 1900, p. 3 y está fechada en París el 18 de mayo de 1900, pero Darío no la incluye en la publicación de su libro *Peregrinaciones*. Se encuentra compilada con otras que tienen como objeto la exposición en *Escritos dispersos de Rubén Darío* (1977).

que anuncia un repertorio singular. Se trata de filmaciones breves de actores y cantantes célebres en sus roles más reconocidos: Sarah Bernhardt en la escena del duelo de *Hamlet*, Coquelin en *Cyrano de Bergerac*, Réjane en *Ma cousine*, bailarinas como Cléo de Mérode. Darío lo describe técnicamente, explicando al lector su mecanismo.

En el Fonocinema, con ayuda del fonógrafo y del cinematógrafo combinados, podéis oír a las mejores actrices, actores y cantantes al mismo tiempo que miráis sus gestos y movimientos, a punto de tener la ilusión de la realidad. (Barcia, 1977: 60).

Es precisamente aquí donde Darío descubre, ensaya y entrena la mirada cinematográfica que vuelca sobre el espacio urbano y que luego perfeccionó en otros espectáculos, como en el de la bailarina americana Loie Fuller, que encarna entonces una revolución estética, la transformadora percepción del cuerpo como espacio de producción de sentido. Aquí, en la zona de entretenimiento popular, en el Fonocinéma, emerge un modo discursivo en el que no es la narración tradicional puntuada y coherente lo que se privilegia, sino el propio valor de exhibición, un modo de ver que despliega su visibilidad solicitando la atención del espectador, una atracción en su sentido literal. Identificar en estas crónicas la educación de una mirada moderna que tiene lugar dentro de la Exposición Universal, analizando en particular lo que el mismo Darío definió como "mirada cinematográfica" dentro de las prácticas de la cultura visual de la época, revela en Darío el momento de transición de un modo de ver panorámico, totalizante y distanciado, hacia una *flânerie* de las masas; el momento mismo en el que se constituye un público urbano del cual el cronista ya no puede sustraerse, ya que es necesariamente dentro de esa multitud donde uno encuentra al observador cinematográfico.

Referencias bibliográficas

- Barcia, P. L. (ed.) (1977). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baubelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Colombi, B. (1991). "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío". *Orbis Tertius*, 2 (4), 1-9.
- Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. Paris: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Emery, E. (2005). "Protecting the Past: Albert Robida and the Vieux Paris Exhibit at the 1900 World's Fair." *Journal of European Studies* 35 (1), 65-85.
- González-Stephan, B. y Andermann, J. (2006). *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultural visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gunning, T. (1994). "The World as Object Lesson. Cinema, Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair 1904" *Film History*, (6): 422-444.
- , (1997). "From Kaleidoscope to the X-Ray. Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic of Souls, 1913". *Wide Angle* 19 (4), 25-61.
- Huhtamo, E. (2014). *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Modernismo y fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- , (ed.) (2013). *Rubén Darío. Un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: FCE.
- Oettermann, S. (1997). *The Panorama; History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Toulet, E. (1989). "Le Cinéma à l'Exposition Universelle de 1900". *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (33), 179-209.
- Ugarte, M. (1903). *Crónicas del Bulevar*. Paris: Garnier.
- Zanetti, S. (ed.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires, 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.

Los motivos del lobo: música y apología darianas

DIEGO CARBALLAR

Resumen

A partir del relato del encuentro entre San Francisco de Asís con un lobo y la pacificación de este por las manos (y las palabras) del santo, Rubén Darío escribió el poema “Los motivos del lobo”, en el cual naturaleza y cultura (cristiana) vuelven a cruzarse para separarse y, a través del lobo, ilustrar la escansión de la “voz humilde de la naturaleza” (Agamben) que perdura como resto en el poema.

Darío propone un apólogo a la manera de lo que será “El silencio de las sirenas”, de Kafka, en el que la subversión es tan importante como el modelo: el lobo vuelve a la naturaleza porque no puede hablar la lengua de los hombres y ese silencio se convierte en canción desesperada, plegaria y ruego (*euché*) ante el fracaso de la comunidad franciscana en su expresión inefable: un lobo que viviera entre los hombres (cruzando uno de los límites que exploró la máquina antropológica).

La lectura tardía de Darío imprime a la narración de *Las florecillas* una marca histórica desencantada. Lobo y humanidad son un par destacado, presente tanto en los comienzos de la filosofía política moderna como en los cuentos de Charles Perrault, que abren la puerta de la literatura a la infancia: Darío recupera los motivos del siglo XVIII en la modernidad fin de siglo. Se trata de las mismas preguntas mahlerianas (la sinfonía *Resurrección* y algunos de sus ciclos de canciones), en las que la comunión con lo natural se ve perturbada por las fanfarrias de la guerra y el desastre.

Darío explora la distancia en la que la fábula moderna se mira a sí misma, en el círculo encantado del animal mudo (o el niño) que canturrea al borde de la humanidad.

Palabras clave: música - Francisco de Asís - poesía.

"Los motivos del lobo", poema tardío de la producción dariana, último poema publicado en la revista *Mundial Magazine*, en diciembre de 1913, incluido en el volumen *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914),¹ pone en escena el encuentro de dos mundos: el natural y el humano, a mitad de camino entre la fábula (animales que hablan, el comentario moral), la hagiografía (las florecillas de San Francisco de Asís), la historia (el universo del mercado y la calle, el mundo profano y secular de los hombres) y —dadas las circunstancias de publicación— la (difícil) biografía del poeta. El poema integra un puñado de poemas escritos alrededor de 1913 con los que comparte inquietudes (la religión, la naturaleza, la lucha interior, etc.) y ciertas "diagramaciones" formales. Esos poemas son: "La rosa niña" (1912), "La canción de los osos" (1913), "Ritmos íntimos" (1914), "La cartuja" (1913) y "Valldemosa" (1913). En general, se trata de poemas de mediano aliento, más o menos narrativos (exceptuando, claramente, "Ritmos íntimos"), de formas no estrictamente cerradas y todos ellos tensionados por un nervio vital asociado a los convulsionados años de vida del poeta (que ocurrían entre la calma y la exasperación). Es importante mencionar el año de composición de "Los motivos del lobo": 1913, el año previo al comienzo de la Primera Guerra Mundial, cuya catástrofe espiritual y comunitaria cambió al mundo para siempre.

Todas estas tensiones se condensan en motivos y figuras que el poeta trabaja en los poemas: la juntura entre vida y poesía en "La rosa niña" —también expresada por las vanguardias contemporáneas—; las formas de vida comunitarias en "La cartuja"; los límites de la lengua poética, presentes en las aperturas formales ("Los motivos del lobo"), etc.

A riesgo de ser anacrónicos, podríamos preguntarnos si no estamos en presencia de un "Darío expresionista", en tanto una poética que, frente a la terrible fractura de su vida y de las comunidades humanas, comienza a transitar cierta disonancia expresiva... una música que se rompe, en suma. Ese malestar cultural es un signo de los tiempos finiseculares y atraviesa los más diversos

¹ Para la lectura de los poemas, seguimos la edición de Biblioteca Ayacucho: R. Darío (1986). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Hyspamérica. Disponible en: http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&tt_products=9.

saberes y trabajos, emergiendo como síntoma en diferentes prácticas discursivas, políticas, sociales, poéticas, etc.

Atendiendo a esta atmósfera, quisiera detenerme en este poema que relata el encuentro de Francisco de Asís y el lobo de Gubbio y, siguiendo la senda vienesa, digamos, podríamos relacionar "Los motivos del lobo" con los ciclos de canciones que tuvieron a Gustav Mahler como exponente destacado. Este poema pone en escena la lucha de dos intensidades que están presentes en la poesía desde siempre pero que esta vez son parte de una batalla constituyente: la del ritmo semántico y el ritmo semiótico, la lengua de la naturaleza y el discurso humano. La poesía considerada como lengua que contiene las esquirlas del paraíso perdido, el rumor de la lengua pura de la naturaleza que se enfrenta a un desesperado enmudecimiento (o, en ocasiones, un balbuceo). La pregunta por las pulsiones de la naturaleza (los hombres lobos de los sueños, las canciones mahlerianas, no son sino maneras de interrogar la frontera de lo humano).

Si el verso alejandrino había sido un primer pliegue de la inscripción operada por Darío sobre la lengua española al incorporar otro modelo rítmico en la respiración americana, en "Los motivos del lobo" queda expuesta la institución del poema mismo, a partir de mostrar el difícil acoplamiento rítmico entre naturalezas diversas. Para exponer esta lucha, Darío monta un retablo de realista inspiración franciscana, en el cual la tensión semiótica y semántica (la lengua natural e institucional) se muestra como drama apologético.

San Francisco y el lobo

Francisco de Asís es la figura central de los *giullari*, las excéntricas comunidades franciscanas que recorrieron Europa a partir del siglo XIV, cantando y promoviendo el Evangelio: *il poverello*, un santo tan refinado como extravagante. Mientras que el lobo es la figura animal por antonomasia que expresa el límite de lo que está a la frontera de lo humano y es, a su vez, la figura bíblica de los tiempos posmesiánicos en los que la Caída cesaría reconciliando toda vida: "Morará el lobo con el cordero, y el tigre con el cabrito se acostará: el becerro y el león y la bestia doméstica

andarán juntos, y un niño los pastoreará" dice el profeta en *Isaías* 11:6. El lobo es, también, figura de la sutura de lo humano con lo animal, reverso en la otredad: es la huella de lo bestial que habita en el hombre, figura de la naturaleza-otra en sí misma.

Asís y el lobo exhiben su extrema aristocracia y ambos son cifra universal del encuentro entre las criaturas humana y animal.

En términos de la poética de Darío, el "torvo lobo" aparece como un ícono diferente al "olímpico cisne". De hecho, su aparición traslada la fuente y el jardín modernista —contextos de aparición del cisne— hacia la ciudad y la plaza del mercado.

En la primera estrofa del poema, se exponen los dos motivos: "el mínimo y dulce Francisco de Asís" y "¡el lobo de Gubbio, el terrible lobo!" Ambos presentados a la manera musical-verbal, relacionando los elementos sonoros en variaciones y juegos contrapuntísticos. Con la sonoridad de los motivos se realizan diferentes efectos que hallan eco (repiten una sombra) en el otro. A las sonoridades claras del santo, se contraponen el estruendo vibrante del fonema /r/: "**R**abioso ha assolado los alrededores, / cruel ha deshecho todos los rebaños, / devoró corderos, devoró pastores", serie en la que cabe destacar la dureza de la consonante en la aparición de palabras que definen el campo semántico que es propio del lobo pero en tanto que se refiere a sus víctimas: rebaños, pastores, corderos (todas figuras de la imaginación cristiana, por supuesto). Esta doble inscripción —que ya establece una relación que no se agota en la polaridad—, este pliegue entre sentido y sonido, da cuenta del entretejido motivico del poema. A su vez, el fonema /l/, cuya imagen acústica es la elevación y la altura ("ir al sol por la escala luminosa de un rayo" había escrito Darío en "Sonatina") aparece asociado al santo: "El varón que tiene corazón de lis, / alma de querube, lengua celestial". Sin embargo, en el juego de la rima, la expresión "lengua celestial" encuentra su resonancia en "torvo animal". Por lo tanto, el ámbito de la santidad y la piedad cristiana (rebaños, corderos, pastores) aparece advocating en el mundo animal y carnicero del lobo; mientras que este, a su vez, se proyecta en aquella lengua celestial.

Otro eco contrapuntístico —en este caso desde la perspectiva de lo alto y lo bajo sobre la que el realismo franciscano operara según Auerbach— puede encontrarse en el símbolo de la flor de lis, símbolo de la pureza del varón santo. La misma flor aparecía

en otro poema de Darío, "El poeta pregunta por Stella" (*Prosas profanas*), invocada como médium (poético) entre el cielo y la tierra: "Lirio divino, lirio de las Anunciaciones"; "Lirio real y lírico / que naces con la albura de las hostias sublimes". Un sonido que prolifera en la serie de la estrofa: lis, celestial, animal, mal, lobo, quedando el lis (el corazón del varón) y el lobo ungidos por el mismo signo sonoro.

Todo el poema está transitado por esta tensión trabajada como contrapunto de motivos semánticos y semióticos (la rima y la aliteración como articulaciones de la diferencia entre ambas series) en el que cada elemento, natural y cultural, semiótico y semántico, se aproxima al otro en un juego de vacilaciones, aproximaciones y distancias. La estructura métrica y rítmica del poema da cuenta, también, de la intensidad de este encuentro entre el animal —que es figura del mal en la tradición judeocristiana (y de su redención al final del tiempo)— y el santo, figura de la bondad extra-vagante de Jesús y de su (no) estar en el mundo.

Según Tomás de Celano (citado por Auerbach, cf. Spitzer, 2008: 194), Francisco de Asís se había convertido en un instrumento de lo divino —en el sentido musical— que "*de toto corpore fecerat linguam*". Este es otro motivo poético constitutivo: la sonoridad corporal de la poesía, la cual está apoyada en (y solo por) la voz. Aquí, vuelve a ser determinante la figura del santo: la poesía está tocada por el estigma de la voz, desde su música callada, a ella se dirige para alcanzar el sonido.

El poema está compuesto mayormente de versos dodecasílabos de ictus fijo sobre la 5ª sílaba y es fuertemente polirrítmico. Los dodecasílabos agudos lo dotan de un ritmo tenso y dramático. Ese acento fijo permanece en todos los versos del poema: inalterable, es como un eje que lo atraviesa de punta a punta como una estructura fija que nos permite pensar en un "escenario acústico" en el cual tiene lugar la escena dramática (*melos* + drama) del encuentro entre la voz del poeta (Francisco) y la voz de la tierra (el lobo).

Retablos y florecillas

Tratándose del padre franciscano, el montaje de un retablo es una cuestión central. Cuenta San Buenaventura que, en el año

1223, "Francisco quiso que el nacimiento de Cristo estuviera en el recuerdo y devoción de los hombres" (Vossler, 1960: 262) y precisamente para ello inventó el *presepio*, el pesebre, ante el cual "el bosque resonó con el eco de las loas y otros cantos solemnemente entonados". Francisco fue el "inventor" del pesebre: ese teatrillo infantil, anterior (o que está más allá) de cualquier teatro o retablo, que presenta el drama del acontecimiento mesiánico en la figura de un niño ("en ningún momento dejó de mencionar a Cristo Rey como el niño de Belén", relata San Buenaventura y, junto con el niño, los magos y los animales en el pequeño melodrama de religión.

El encuentro entre naturaleza y humanidad, infancia e historia ocupa un lugar importante en la producción de Darío de aquellos años. Por ejemplo, en el mencionado poema "La rosa niña" (1912), Darío visita el pesebre y relata una metamorfosis santa: el encantamiento de una niña que se transforma en flor, expresando su adoración a través de la pura lengua natural, "su cuerpo hecho de pétalos y su alma hecha olor". En palabras de Agamben, la niña del poema "emerge desligada del misterio de la palabra" (2004: 196). La aparición de un "hada madrina" dirige el poema sobre el pesebre hacia el ámbito del cuento maravilloso, en cierta forma, a las historias de transformaciones mágicas del cuerpo (transformaciones que Benjamin verá, catástrofe mediante, presente en la admiración por las metamorfosis del ratón Mickey en tiempo de reificaciones industriales).

A la manera de Kafka en "El silencio de las sirenas", Darío revisita y cambia sustancialmente una de las leyendas hagiográficas más célebres del santo, relatada en *Las florecillas de San Francisco (I Fioretti di San Francesco)*, el conjunto de apólogos traducidos en lengua vulgar del *Actus beati Francisci et sociorum eius* del siglo XIV. La historia en cuestión es la florecilla XXI, que trata del encuentro entre hombres y lobos, historia que no hace sino recoger un relato presente en las literaturas de tradición oral.

En el relato de *Las florecillas*, el lobo muere amansado como un galgo y los hombres lo respetan y cuidan hasta el fin de sus días. Es un relato extraordinario de conciliación que Darío retoma y subvierte. En su poema, el lobo vuelve a ser lobo rapaz y se separa de los humanos, quienes, frente a su presencia mansa, no hicieron sino molestarlo y burlarlo, provocando nuevamente

a la bestia. Las dos naturalezas encontradas vuelven a enfrentarse y separarse.

En este sentido, el poema se relaciona con la canción mahleriana "Des Antonius von Padua Fischpredigt" de 1893, que retoma otro momento de las *Floreccillas* (la predicación de San Antonio de Padua a los peces),² en la cual el encuentro entre el mundo natural y el piadoso es puesto en tensión a partir del tono burlesco del *lied* (en la voz del cantante, en las armonías), que puede ser entendido como un *ritornello* que recorre toda la producción de Mahler: quien buscaba la transfiguración de la música en naturaleza en busca de una reconciliación con lo humano.³ En este caso, lo hace con una nota irónica y desencantada: Die Predigt hat g'fallen. / Sie bleiben wie alle. (El sermón ha gustado, / y todos siguen siendo los mismos).

Darío lleva la anécdota franciscana al mundo de la fábula, ya que, en su poema, el lobo toma la palabra, mientras que en las *Floreccillas* el animal permanecía en la lengua muda de la naturaleza y se expresaba a través de los gestos del cuerpo.

El motivo del encuentro entre el hombre y el lobo no es, no puede ser, una cuestión sin importancia en la poética de Darío, ya que el lobo representa el umbral de una antropología (cristiana, en este caso). Sabemos de la fascinación de Darío por el siglo XVI-II, el siglo de una modernidad expansiva y aún relacionado con el "viejo régimen" que servía de ornamento y sustancia al poeta. En aquel siglo, la cuestión del estatuto antropológico de la criatura pasa a ser una preocupación central de la cultura. Un testimonio "oblicuo" de esas preocupaciones son los relatos reunidos por Charles Perrault en *Contes de ma mare la oye*, publicado en 1697: relatos de tradición oral cuyos motivos insistirán en la música finisecular, entre otros, de la mano de Maurice Ravel, las apropiaciones simbolistas de Claude Debussy, las óperas rusas, etc. Una cantidad de obras que Vladimir Jankélévitch llamaba destinadas

² Florecilla XL.

³ "Sí, y en Mahler resulta sumamente conmovedor el modo en que todos esos pequeños *ritornelos*, que son ya obras musicales geniales, *ritornelos* de tabernas, *ritornelos* de pastores, etc., llegan a componerse en una especie de gran *ritornelo* que será el Canto de la Tierra" (Gilles Deleuze, "O", en *Abecedario*, disponible en línea: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-l-m-n-o.html>).

a engrandecer "el cuarto de los niños".⁴ Cuentos y relatos en los que se dan cita, alrededor de la figura del niño, la educación palaciega *ancient régime* y el espíritu ctónico, en una intensidad que el escritor de la corte del Rey Sol quiso "domesticar", con el agregado de irónicas moralejas que no dejan de ser comentarios acerca de la alta sensualidad de algunos de los relatos.

La caracterización del lobo en el poema de Darío es la propia de esos relatos, asociándolo a una fuerza natural ciega y perturbadora, extrema en su desolación: "colmaba el espanto los alrededores". El encuentro en medio del bosque—en un paraje apartado de la urbe— entre animal y niño del relato maravilloso y la fábula es otra muestra de las inquisiciones antropológicas del siglo XVIII que buscaban dar con la talla de lo humano. No solo Caperucita se halla y pierde con el lobo: los niños fueron objeto de la pregunta acerca de los límites de lo humano a partir de la figura del lobo. Se trata de los niños lobitos, los *enfants sauvages* (los *pueri pyrenaici*, la *puella transilvana*) que interrogaban el rostro humano de la infancia.

En las primeras décadas del siglo XX, algunos investigadores folcloristas (P. Santvyves, entre otros) habían considerado los cuentos maravillosos como relatos secularizados de antiguas ceremonias iniciáticas o litúrgicas relacionadas con las estaciones del año y las ofrendas dedicadas a los espíritus tutelares de la tierra. En "Fábula e historia (Consideraciones sobre el pesebre)", Agamben retoma en cierta manera esta teoría, y se pregunta por el estatuto mesiánico e histórico del pesebre (2004: 189-196).

Según Agamben, en los relatos maravillosos, la naturaleza hechizada tomaba la palabra. El pesebre "capta el mundo de la fábula en el instante mesiánico", en el instante del traspaso del mundo de la fábula (el del encantamiento) al de la historia. En el pesebre, los animales enmudecen, finalmente, habiendo tomado, según una leyenda, la palabra por última vez: "antes de reingresar por siempre en la lengua muda de la naturaleza". El pesebre viene

⁴ "Con los músicos del siglo XX —llámense Prokófiev o Bartók, Tansman, Stravinski o Milhaud—, el "Rincón de los niños" no deja de crecer. Ante las cuatro estaciones, los animales que se arrastran, vuelan y zumban, los encantamientos del bosque y las metamorfosis, y los 'extraordinarios prodigios' que la naturaleza despliega para los ojos castos e ingenuos, Ravel y Rimski-Kórsakov encuentran el alma de un niño maravillado" (Jankélévitch, 2005: 143).

a desencantar a los objetos de la fábula que pasan a ser "alimento, mercancía o instrumento". Para Agamben, el pesebre es un "acontecimiento cairológico: es representación de la historicidad que adviene al mundo por el nacimiento mesiánico".

El apólogo de Francisco y el lobo podría considerarse otro instante en el que los sistemas de la naturaleza y la cultura se entrecruzan. Tal es la importancia de este encuentro.

En el contexto finisecular, cargado y loco de crepúsculos y auroras, Darío vuelve a preguntarse acerca del encuentro de la lengua muda de la naturaleza —de la que el lobo emerge por la vocación franciscana— en lo que podríamos señalar como un motivo insistente en esos años: la canción de la tierra, cuya resonancia alcanza a la infancia. Al reencontrar al lobo de Gubbio y al santo Francisco, Darío coloca en primer plano dos intensidades que se muestran en la música del poema. Esta relación se satisface por un tiempo en la historia. El lobo vive junto con el santo en el asilo: "Sus bastas orejas los salmos oían, / y los claros ojos se le humedecían" dice de esta comunión breve en armonía.

Pero la reunión no es posible, finalmente. El lobo, ante la ausencia del santo, vuelve a ser el animal salvaje y depredador de los hombres. Francisco va a su encuentro y, en una cueva (que repite la cueva del pesebre franciscano), el lobo dice: "Hermano Francisco, no te acerques mucho...". El espacio del peligro y la salvación se rozan en este dramático verso, para comenzar a alejarse definitivamente. En la máxima cercanía, el peligro y la separación. Si atendemos a la rima, las palabras rimadas son "escucho" y "mucho": Francisco pide que el animal hable y lo que escuchará será el pedido de distancia. El lobo regresará a la lengua muda de la naturaleza, dejando tras de sí un mundo desesperanzado, incapaz de convivir con "lo puro", entendido como el ritmo de la naturaleza en el hombre. El último parlamento del lobo está lleno de dureza y de un ritmo precipitado, intensificado por las conjunciones que funcionan como anáforas ("Y así, me apalearon..."; "Y su risa fue como agua..."; "y entre mis entrañas..."; "y me sentí lobo malo..."): una estructura paralela que se va cerrando sobre sí misma en cada verso.

Si el cisne interrogaba mudo con el gesto de su cuerpo, el tardío lobo, desencantado, habla. Y antes de volverse hacia el gesto indecible y prehistórico, rechaza: "déjame, vete, sigue". Recor-

demos que el lobo y Francisco están entrelazados en la misma sustancia lingüística del poema y que el contrapunto entre los dos motivos muestra que uno está inscripto en el otro: la separación es interna y compromete al poema en sí, que había sido retablo de este encuentro.

Una plegaria

El anteúltimo verso ("el viento del bosque llevó su oración") trae ecos de la poesía de San Juan de la Cruz y la noche oscura del alma ("el ventalle de cedros aire daba"), pero aquí no tiene lugar la unión. Finalmente, el último verso del poema asume una intensidad muy particular, en la que lo religioso y lo poético se entrecruzan, quizás como desesperado gesto religioso.

Según Agamben, la rima —en tanto articulación de la diferencia entre serie semiótica y serie semántica— dota al poema de su propia escatología (Agamben, 2006: 82-89), de un cumplimiento temporal revelado en tanto se sucede la rima en una forma poética determinada. En el caso de "Los motivos del lobo", donde nos enfrentamos a una forma abierta —digamos, a la manera de la secuencia de tradición franciscana—,⁵ la rima, inestable, fluctuante, no impone un tiempo de cumplimiento determinado, como lo haría en una forma tradicional (el soneto, la sextina, aun el romance, etc.), sino que la duración del poema está asociada al avance del material narrativo, orientándose así hacia un final que, sin embargo, permanece difuso y que se contrae (rimando) sobre la cita a la plegaria más importante del cristianismo. En todo caso, el poema se junta con la plegaria en el final, deviniendo su ritmo y articulaciones semiótico-semánticas en oración. Hay un tono desconsolado ("cielos" rima con "desconsuelos") en este poema que se aventura hacia el vacío, dejando tras de sí un paisaje donde la rima aparece en ruinas, entre cuyos monumentos se mueve una bestia salvaje.

Tomás de Celano (*Vida primera*: 86) cuenta que, cuando Francisco predicó junto al pesebre, se refería a Jesús como "el niño de

⁵ En la forma de la secuencia y el pesebre franciscanos se halla el germen de las *sacra rappresentazione* medievales y los dramas religiosos que junto con el lirismo arcádico (el paso de la ninfa, el lamento de Orfeo) y el casi arcádico de otras comunidades como los *Laudasi*, devino a lo largo de los siglos en los primeros melodramas como incipiente ópera (cf. Vossler, 1960: 262-278).

Belén” y que, cuando pronunciaba estas palabras, el santo decía “Je-sús” o “Beth-le-em” como “un niño tartamudo o una oveja que bala”, en una identificación mimética con la naturaleza. Esa utopía franciscana, el poema balbuceando como una oveja o un niño, parece desvanecerse para Darío (tan herido como el lobo). En el último verso, el poema zozobra en los tres puntos suspensivos y calla sobre la plegaria: Francisco parte con lágrimas en los ojos, dejando tras de sí al animal vuelto a la vida y a él mismo en crisis con la ciudad. Con el lobo, la forma pura de la naturaleza (la inmanencia, una vida...) se separa de la vida reglada del verso, de la escansión métrica. Darío, como el desconsolado Francisco, como un Orfeo muy herido, posa el poema al borde mismo de la palabra y la plegaria. Mientras también él se pierde con lo insalvable y deja testimonio de su intento por pronunciar lo porvenir.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia* (trad. S. Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- , (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos* (trad. A. Piñero). Madrid: Trotta.
- Darío, R. (1986). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica.
- Guerra, J. A. (ed.) (2013). *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid: B.A.C.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.
- Spitzer, L. (1963). *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo*. Madrid: Abada.
- Vossler, K. (1960). *Formas poéticas de los pueblos románicos* (trad. J. M. Coco Ferraris). Buenos Aires: Losada.

Rubén Darío y la música

VÍCTOR MANUEL RAMOS

Resumen

Tres aspectos deben revisarse en el tema de Rubén Darío y la música. El primero es su vinculación con los compositores e intérpretes que compartieron con el poeta nicaragüense o que fueron sus contemporáneos, sobre todo en París, donde se daba un fuerte movimiento hacia la transformación de la música liderado por Claude Debussy. El segundo es el uso de vocablos relacionados con la música en la obra poética de Rubén y el tercero lo relacionado con la musicalidad que introdujo Darío, bajo la influencia de Verlaine, quien había escrito “de la musique avant toute chose”.

A pesar de ser temas que se han debatido intensamente —la musicalidad de las palabras y el verso modernista es el tema más estudiado—, es preciso, todavía, desentrañar información: las preferencias musicales de Darío; la vinculación de su obra con la obra de Wagner —de la ópera Lohengrin, fundamentalmente—; las menciones casi al vuelo de otras figuras de la historia de la música y su cercanía con figuras importantes de la creación musical argentina —Alberto Williams y Julián Aguirre, sus contertulios en El Ateneo de Buenos Aires—, la renovación musical española —Isaac Albéniz y Enrique Granados, con quienes confraternizó, en las tertulias barcelonesas— y con los grandes precursores de la transformación de la música moderna. Muy escasas veces Darío se refiere a los grandes compositores de su época y a los grandes maestros de la música barroca y del romanticismo, a su asistencia a conciertos y recitales de las importantes orquestas y los afamados intérpretes ni a los estrenos de importantísimas obras que rompían con los cánones de la música tonal. No hubo en la revista *Mundial Magazine* una sección de crítica musical, aunque aparecen

dispersos trabajos sobre danza (uno sobre el tango, específicamente). Esa falta de relación con los músicos podría explicar la ausencia de interés entre los compositores por musicalizar los poemas de Rubén. Esta hipótesis resalta la necesidad de una relectura de Darío para encontrar todas las vinculaciones que tuvo con la música clásica tradicional y la transformadora de su época y como esto influyó en su obra.

Palabras clave: Música - poesía - modernismo.

A Jorge Eduardo Arellano
Rodrigo Javier Caresani
Álvaro Ortega

Rubén Darío tuvo un temprano contacto con la música. Se sabe que una de sus primeras experiencias fue con su amigo de infancia, Luis Debayle, con quien, se ha afirmado, compartía travesuras en la Iglesia la Recolectión, muy cercana a la casa del coronel Félix Ramírez Madregil y de la tía Bernarda, en la ciudad de León. En ese tiempo de infancia y juventud y gracias a su amigo, quien sería más tarde, además, su médico, se aficiona al acordeón, considerado entonces un instrumento de poca valía (Absalón, 2010).

No había, indudablemente, en la vida de la Nicaragua de ese tiempo de los años juveniles de Rubén —ni en León, ni en Managua—, actividad musical que pudiera entusiasmar al poeta más que aquella relacionada con los conjuntos populares y las canciones y danzas del folclore local. Muy poco se puede pedir a Rubén en esta área de su formación intelectual y artística. En las *Poesías completas*, sus dos primeros versos aluden a la música:

Lector: si oyes los rumores
De la ignorada arpa mía
(Darío, 1968b: 3)

De El Salvador y Guatemala, países en los que hizo estaciones tempranas, si apartamos las veladas oficiales en las que participó para leer sus versos, no conozco referencias a interpretaciones sinfónicas ni de música de cámara. En San Salvador recitó su poema “Al libertador Bolívar”, escrito a petición del presidente de la República, en la velada lírico-literaria para conmemorar el centenario del héroe continental. En esa misma ocasión se cantó un himno *Al Libertador Simón Bolívar*, con letra de Darío y música de Juan Aberle,¹ un compositor y director de bandas italiano que residía en San Salvador. Es el primer músico, probablemente, con

¹ La partitura del Himno fue descubierta y publicada por José Girón Terán en el folleto *En torno al Himno Bolívar de Rubén Darío*, publicado por el Museo y Archivo “Rubén Darío”, León, Nicaragua, 1980 y posteriormente en el libro *Primeros tres opúsculos*, Fondo Editorial CIRA, Colección Biblioteca Dariana. Managua, 2003. Puede verse en este libro la historia de cómo fue rescatada la partitura. El himno y el soneto Giovanni Aberle no se encuentran en las *Poesías completas* de Darío editadas por Editorial Aguilar, pero en la página 1158 hay una nota que hace referencia a la letra y la música del himno.

quien se relacionó Darío. El poeta le escribió un soneto, titulado *Giovanni Aberle*, publicado en San Salvador a finales del siglo XIX (Arellano, 2001). No conozco el programa de la velada para saber si ejecutaron música sinfónica o de cámara.²

En 1884, Rubén leyó su poema *El arte*, en el acto de colocación de la primera piedra del Teatro Municipal de León, el primer teatro en Nicaragua. La edificación se inauguró el año siguiente. En este poema, incluido en el libro *Epístolas y poemas* (1968: 442-452), Rubén hace una ligera alusión a la música. Tampoco en Chile, a pesar de que en ese país seguramente había una importante actividad musical, vemos a Rubén Darío relacionado con el ambiente sinfónico. De acuerdo con Kurt Pahlen (1944), el desarrollo musical en Chile no se remonta a tiempos muy lejanos y, de la lista de memorables compositores chilenos que aporta, casi todos nacieron en la década de 1880, que es el tiempo en el que Darío hizo su estancia chilena y la publicación de su libro *Azul...*

Tampoco encontramos que, en su primera gira europea, Darío se haya encontrado con compositores famosos de ese tiempo. "Claro es que mi mayor número de relaciones estaba entre los jóvenes de letras", nos cuenta Darío, sin que eso haya impedido relacionarse con "otros amigos que ya no eran jóvenes" (*Autobiografía*, 2004: 43). En España conoció a los más destacados escritores de la época.

Cuando recibió su nombramiento de cónsul de Colombia en Buenos Aires, emprendió el viaje hacia la urbe del sur, vía Nueva York, La Habana y París. En la Ciudad Luz, dedicado a los nepentes y a ir tras la pista de sus admirables poetas franceses, logró encontrarse con Verlaine, en una circunstancia en que la borrachera del francés no les permitió comunicación alguna. Verlaine, el que le había sugerido: "*De la musique, avant toute chose, de la musique encore et toujours*".

En Argentina su fama es sólida. Durante ese tiempo bonaerense de Darío se funda el grupo del Ateneo, una "asociación que produjo un considerable movimiento de ideas en Buenos Aires", "dirigida por reconocidos capitanes de la literatura, de la ciencia y del arte (2004: 50-51)". Darío menciona entre los contertulios del Ateneo a Alberto Williams (1862-1952) y a Julián Aguirre

² La velada se realizó el 24 de julio de 1883. Rubén contaba con 16 años de edad.

(1868-1924), dos connotados compositores argentinos formados en Europa que nacieron en un año cercano al año de nacimiento de Darío (1867). Williams, fundador de la Sociedad Wagneriana, se formó en Francia y fue alumno favorito de César Frank. Luego de su retorno a Argentina se dedicó a impulsar el nacionalismo en la música y a promover importantes actividades y organizaciones para impulsar el desarrollo de la música argentina. Aguirre estudió en Madrid y París e impulsó el desarrollo del nacionalismo folclórico musical. No hay más referencias de Darío a estos ilustres y célebres compositores argentinos, participantes también, de manera activa, en el movimiento de renovación cultural de la nación argentina.³ En 1888 ya existía el Teatro Colón y tampoco encontramos referencias que nos lleven a pensar que Darío participaba, como oyente, de la importantísima actividad musical y operística que allí se escenificaba. Además, es trascendental destacar que Buenos Aires era una capital musical de gran relevancia. Allí se presentaron intérpretes, directores y compositores renovadores de la música, de quienes Darío debió tener noticia: Arturo Toscanini, Caruso, Regina Pacini, Anna Pávlova, Richard Strauss, Camille Saint-Saëns, Manuel de Falla.

Cuando Rubén Darío retorna a Europa, esta vez como corresponsal de *La Nación*, el gran diario porteño, una gran renovación se producía en el ámbito de la música y de las demás artes. El francés Claude Debussy rompía con el lenguaje musical tradicional del romanticismo e imponía el concepto del movimiento estático. "Convencido de que el compositor ha de acoger en su obra tanto la naturaleza como el sonido, Claude Debussy forja un discurso en que el sonido, lejos de ser explotado en vano, se convierte en elemento de primer orden, en protagonista al que se le deberá rendir pleitesía" (Ramos, F., 2013). A este movimiento se le llamó impresionismo, muy ligado al impresionismo pictórico y antecesor del atonalismo. En sus principales obras, *El mar*, *La catedral sumergida* y *Preludio a la fiesta de un fauno*, el compositor nos mues-

³ Dos músicos argentinos más, de importante figuración en Buenos Aires, Ernesto Drangosch (1882-1924) y Juan Bautista Massa (1885-1938), no merecen la mención del poeta en ninguna de sus publicaciones. Tampoco aparece el nombre de Ernesto de la Guardia (1885-1958), musicólogo que hizo la traducción de las obras de Wagner. Por la corta edad de estos intelectuales cuando Darío estuvo en Buenos Aires, es posible que no les haya conocido.

tra a la naturaleza misma. Tras Debussy e influidos por él vienen Paul Dukas (1865-1935), también francés, con su obra *Ariane et Barbeblue*; Erick Satie (1866-1925) con sus *Gymnopediés* y su afición por el trabajo en los cabarets parisinos —donde posiblemente se encontró con Rubén— y Maurice Ravel (1875-1937), que transitaba una música que había sido liberada del posromanticismo y del wagnerismo. En España, el impresionismo salta al ruedo con Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949). Igor Stravinski (1882-1971), procedente de Rusia, irrumpe en el París de Darío con su *Consagración de la primavera*, con una música anti-retórica y con valores de una cultura totalmente diferente a la occidental. Ninguno de estos astros de la música parisina aparecen en la obra dariana. ¿Por qué Darío ignora ese poderoso movimiento musical que se desarrolla frente a sus narices?

En Barcelona, Darío acude al Ateneo (Darío, 2003: 57), al que asistían Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1910). El primero era de formación francesa y con gran influencia de Debussy y de Dukas: es seguro que se encontró con Darío, también, en París. El segundo, pianista y compositor barcelonés, se inclinaba más al neorromanticismo, que lo vinculaba con Chopin, Schubert y Grieg. No sabemos qué impresión produjo la música de estos compositores españoles de gran figuración en el ánimo de Rubén. Albéniz, además, era una celebridad desde los cuatro años de edad (Ramos, V. M., 2010).

Afirma Federico Sopena Ibáñez que Darío tiene una sordera musical porque es hispano, pues los hispanos son más "veedores" que oidores. Nos cuenta que Tomás Bretón (1850-1923), director del conservatorio y compositor de zarzuelas famosas, se interesó por la obra de Darío y vio en ella la ligazón entre el teatro lírico español y la cultura americana. Pero no tuvo respuesta. Y, aunque Rubén estaba obligado, por su teoría de que la poesía es música, a acercarse más a la música y a los músicos, no lo hizo. De haberlo hecho, habría impulsado mayores desarrollos del teatro lírico español. Sopena Ibáñez se queja: a Darío "ni en París, ni en Madrid, ni en Mallorca... le hemos visto en relación de camaradería, de amistad con músicos, y de París no trae el mensaje que podíamos esperar" (Sopena Ibáñez, 1967).

Darío fue al teatro en Buenos Aires a ver *La verbena de la paloma*, la más afamada obra de Bretón, y, mientras iba al teatro, se

alistó en el ejército de los verbenistas: "me encantó como a tantos la zarzuela tan discutida". Pero, tras haber leído una carta de Daniel Muñoz, termina por expresar que la obra de Bretón será "sencillamente abominable" (Darío, 2003: 57), aunque acepta su gran popularidad.

Sí, es interesante recordar, justamente, que por parte de la música ha habido culpable lejanía respecto a Rubén Darío. En esos años, los músicos españoles están buscando, tardíamente, la música para Bécquer y para Campoamor; ocurre esto con Joaquín Turina, y es una lástima, porque Rubén pudo inspirarle muchas cosas [...] Pienso en un cierto teatro modernista, pues sé que Turina, cuando llevaba en la cabeza "Jardines de Oriente", pensaba en las orientales de Rubén Darío. (Sopeña Ibáñez, 1967).

Por ejemplo: un ballet para la Marcha triunfal. Rubén se queja de que, "a pesar de las particularidades de ejecución", su Sonatina "no ha tentado a algún compositor para ponerle música" (Darío, 2004: 47). Y cita la opinión de Rodó sobre ese asunto: "Pienso que la sonatina hallaría su comentario mejor en el acompañamiento de una voz femenina que le prestara melodioso realce. El poeta mismo ha ahorrado a la crítica la tarea de clasificar esa composición, dándole un nombre que plenamente la caracteriza. Se cultiva casi exclusivamente en ella, la virtud musical de la palabra y del ritmo poético". El mismo Sopeña Ibáñez nos da la noticia de que el músico español Ernesto Halffter (1905-1989), muy ligado a los poetas de la generación del 27, ha escrito un ballet llamado *Sonatina. Danza de la gitana* (1928), con una música evocadora de los sentimientos que provoca el poema de Darío. Varios cantautores han incluido los versos de Darío en sus repertorios.⁴

Se han comparado las cadencias de Chopin, sus nocturnos, con la musicalidad de las obras de Darío. Este se alojó en La Cartuja de Valldemosa, en Mallorca. Allí, Frédéric Chopin y George Sand realizaron una estancia, durante el invierno de 1938-1939, y allí también se conservan los documentos y recuerdos de ese acontecimiento. Así se refirió Darío a la pareja ilustre: "Encontré las huellas de dos peregrinos del amor, llamémosle así: Chopin y George

⁴Véase: "Música y Poesía". En <cancionypoema.blogspot.com/>.

Sand, y hallé documentos curiosos sobre la vida de la inspirada y cálida hembra de letras y su nocturno y tísico amante. Vi el piano que hacía llorar íntima y quejumbrosamente el más lunático y melancólico de los pianistas, y recordé las páginas del *Spiridion*" (Darío, 2004: 69). Es casi seguro que Darío escuchó algunas obras de Chopin en las tertulias en casa de los grandes y famosos escritores españoles, en Madrid, probablemente en casa de Emilia Pardo Bazán.

En la crónica "Un benjamín", en la que Darío se refiere al poeta dominicano Ricardo Pérez Alfonseca, compara la precocidad de este joven con la de Mozart (Darío, 2011: 358). Darío también nombra a Mozart en su poema "Divagación":

Y del divino

Wolfgang la larga cabellera, el manto

Darío apenas menciona ligeramente en sus versos a Strauss,⁵ a Schubert,⁶ a Lully y a Rameau.⁷ En su artículo "Cosas de Orfeo" (Darío, 1968a: 88-93), Darío nombra a Haydn, Mozart, Händel, Weber y Bach.

Uno de los compositores favoritos de Rubén Darío es Ricardo Wagner, el alemán que también influyó en Verlaine y Baudelaire, poetas franceses en quienes abrevó el nicaragüense.

Rubén tenía "obligación" de ser wagneriano, porque lo fueron Baudelaire y Verlaine y porque el modernismo no puede entenderse sin él. Rubén cita a Wagner no "de oídas", sino "de leídas". Ahora bien, sin Wagner, sin *Lohengrin* concretamente, el tema del cisne, que Rubén consagra y del que todos heredan, sería inconcebible. Los años parisienses y madrileños de Rubén aparecen muy abortados con la polémica wagneriana, y, al menos como "tema" literario, el eco le llega a Rubén (Sopeña Ibáñez, 1967).

A Wagner se refiere elogiosamente en una de sus crónicas y le llama "el enorme Wagner" ("España y la guerra. Tópicos de ac-

⁵ "¡Viva Strauss! y ¡viva el baile! ¡Viva el vals y las parejas! ¡Viva la sal resalada y que se funda la tierra!"

⁶ En "El país del sol": "Tus aladas flautas, tus sonoras arpas / Schubert, solloza la serenata" (Darío, 2013: 178).

⁷ En "El clavicordio de la abuela": "con su pequeña mano blanca / una pavana grave arranca / Al clavicordio de la abuela. // ¡Notas de Lully y de Rameau!" (*Idem.*, 56).

tualidad", 2011: 482). En *Historia de mis libros*, Rubén, en Buenos Aires, acepta ser un iniciado en los secretos wagnerianos, gracias a un músico y escritor belga, M. Charles du Gouffre, y a esa influencia atribuye su poema "El cisne":

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal
(Darío, 2003: 63).

Darío escuchó *Lohengrin*: "dejó en mi espíritu una sensación extraña y poderosa, el recuerdo de algo sobrehumano y divino que palpitaba en el fondo del alma y vibra todavía en el cerebro, como el eco de una arpa angélica" (*idem*). Es indudable que el drama del caballero Lohengrin y del cisne que es, en verdad, el niño duque Gottfried de Brabante, hechizado por la malvada Ortrud, hacen posible esa admiración por Wagner, a quien dedica dos sonetos llamados "Wagneriana" (1893). El primero se titula "Lohengrin":

Cisne de nieve, pájaro sagrado,
esquife del célebre enamorado,
barca del joven dios, lirio del Rhin
(Darío, 1968b: 963).

El caballero Lohengrin y su cisne aparecen en el poema de Darío titulado "Divagación", que incluyó en su *Antología personal*:

Y sobre el agua azul el caballero
Lohengrin; y su cisne, cual si fuese
un cincelado tímpano viajero
con su cuello enarcado en forma de S
(Darío, 2013: 68).

Darío hace una semblanza de Wagner:

La vida de Wagner es como la odisea del sueño. Él peleó como un condenado para hacer primar en el desconcierto musical del mundo sus novísimos ideales artísticos, luchó en las sombras, solo, sin ningún soldado que le ayu-

dase a saltar las barricadas, hasta que logró imponer su criterio estético. Vino Wagner, como enviado de Dios, de cumplir una misión providencial y creó una nueva escuela, es decir, fundió la melodía en el acompañamiento orquestal estruendoso y magno, la palabra con la nota musical, el diálogo "hablado" con la frase "cantada" y de esa armonía sonora surgió el "drama lírico" haciendo la revolución artística más grandiosa de este siglo. (Darío, 2003: 63).

Una de las poquísimas veces que Darío dejó registrada su presencia en eventos musicales fue cuando asistió a un concierto en el Teatro de la Alhambra, una sala teatral de Madrid, situada en la calle de la Libertad, esquina con la de San Marcos, en el castizo barrio de Chueca de la capital de España. En dicho concierto se ejecutó la Novena sinfonía de Beethoven, dirigida por el virtuoso violinista y director de orquesta belga Eugène Isayë (1858-1931). Darío quedó deslumbrado por la obra, por el director y por la interpretación:

Yo he asistido como a una misa musical [...] recordemos que Hugo, en su famoso capítulo de los Genios, coloca a Beethoven como al representante de Alemania —único genio del pentagrama entre tantos genios verbales—. De esa música prodigiosa se desprende como un vasto resplandor de poesía, esto es, de verdad. Isayë merece bien de sus compatriotas por estas condiciones de la más alta religiosidad artística. (Darío, "Isayë y la novena de Beethoven", 2011: 80).

Por último, Darío tuvo amistad con Gonzalo Núñez Rivera (1850-1915),⁸ importante pianista, compositor y director portorriqueño, formado en el conservatorio de París, famoso como virtuoso del piano y por el éxito de sus giras por Estados Unidos, México y Europa. Rubén le conoce durante las prolongadas estancias del músico en París, entre 1901 y 1906. Núñez Rivera tuvo la oportunidad de confraternizar, además, con Amado Nervo y con otros poetas latinoamericanos; fue amigo del pintor belga Henry de Groux y vivía cerca del taller del artista. "Es uno de

⁸ Véase: A. I. Hernández González, "Núñez Rivera, Gonzalo (1850-1915)". Disponible en: www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=nunnez-rivera-gonzalo.

los miembros más originales de la colonia artística latinoamericana de París” escribió Darío en su artículo “Cosas de Orfeo”, en París, el 25 de febrero de 1901, para *La Nación*. Núñez Rivera invitó a Darío a su apartamento del bulevar de Port Royal y este fue a verle. El pianista ejecutó para Darío una de sus obras, *Lorelay*,⁹ “una composición poémica, una composición legendaria, llena de ensueño y de encanto” (Darío: 1968a). Luego, el músico le explicó su teoría musical revolucionaria contenida en un libro técnico. “Confieso que no entendí gran cosa por ser asunto de profesionales” (ídem), comenta Darío. Luego, con la ayuda del músico, Darío —que reconoce que del tema no sabe un bemol— recoge las explicaciones que le brindó sobre su teoría musical y que resume en doce reglas. En la regla primera, Núñez Rivera habla de los doce sonidos de la escala que considera independientes. Rodrigo Caresani (2012) ve cómo en este artículo Darío divulga, sin saberlo quizá, un anticipo de la dodecafonía¹⁰ y el atonalismo, que serían impulsados, en la década de 1920, por Arnold Schönberg (1874–19519), quien, sin lugar a dudas, fue el elegido para terminar con la jerarquía tonal en la música. El encuentro termina con la ejecución de una fuga de Bach. Darío ve en la partitura las anotaciones, marcadas con estrellitas, de las disonancias con su resolución y acepta la ejecución como la puesta en práctica de la teoría. Gonzalo Núñez Rivera “no es un espíritu común”, afirma con plena convicción (Darío, “Cosas de Orfeo: 88-93).

⁹ La partitura de *Lorelay* fue rescatada por los miembros del Cuarteto de Cuerdas de la Untref y ejecutada por ellos mismos en la Gran Gala Modernista, el 10 de marzo de 2016, en el Teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires, con motivo del Congreso Internacional Rubén Darío. La sutura de los mundos.

¹⁰ El dodecafonismo o música dodecafónica, que significa música de doce tonos (del griego *dodeka*: “doce” y *fonós*: “sonido”) es una forma de música atonal, con una técnica de composición en la cual las doce notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, es decir, sujetas a una relación ordenada que (a diferencia del sistema mayor-menor de la tonalidad) no establece jerarquía entre las notas. La música tradicional y popular actual suele ser tonal y, por lo tanto, tener una nota de mayor importancia, respecto a la cual gravita una obra (esta nota indica la tonalidad, como do mayor o la menor). Cualquier sistema tonal implica que unas notas (la tónica o ancla y sus socios naturales) se utilizan mucho más que otras en una melodía. Lo que hizo el fundador de la música dodecafónica, Schönberg, fue prohibir por estatuto usar una nota más que otra. Históricamente, procede de manera directa del “atonalismo libre”, y surge de la necesidad que había a principios del siglo XX de organizar coherentemente las nuevas posibilidades de la música y enfocarla a nuevas sensibilidades emergentes (Fuente: Wikipedia).

Es este un tema que requiere de muchísima búsqueda, de una empresa que determine realmente cual fue la relación de Darío con los músicos de su época, con las transformaciones que impulsaron los compositores europeos contemporáneos y cómo participó en el ambiente musical porteño y de Europa.

Referencias bibliográficas

- Absalón, J. (2010). “Bajo el divino imperio de la música”. En *La Prensa*, 16 enero. Disponible en: <http://www.laprensa.com.ni/2010/01/16/suplemento/la-prensa/1100012-655>.
- Arellano, J. E. (2001). “Manuscritos desconocidos de Darío”. En *La Prensa Literaria*, Managua, 3 de febrero.
- Caresani, R. (2012). “Rubén Darío traductor: Poesía, pintura y música”. En *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (en línea). La Plata, 7 al 9 de mayo de 2012. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1634/ev.1634.pdf.
- Darío, R. (1968a). *Escritos dispersos de Rubén Darío* (comp. y notas Pedro Luis Barcia). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- , (1968b). *Poesías completas* (ed. Antonio Méndez Plancarte, ed. aumentada Antonio Olivar Belmas). Madrid: Aguilar.
- , (2003). *La vida y la obra de Rubén Darío contada por él mismo* (comp. Antonio Piedra). *Revista de la Universidad*, (12). Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, julio, agosto y setiembre de 2003.
- , (2004). *Autobiografía*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural.
- , (2011). *Crónicas desconocidas* (ed. y notas Günther Schmigalle). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- , (2013). *Antología personal* (ed. Ricardo Llopesa). México: Joaquín Mortiz.
- Pahlen, K. (1944). *Historia gráfica universal de la música*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Ramos, F. (2013). *La música del siglo XX*. Madrid: Turner música.
- Ramos, V. M. (2010). *Isaac Albéniz. El niño prodigio*. Tegucigalpa: Editorial Girándula.
- Sopeña Ibáñez, F. (1967). “La música en la obra de Rubén Darío”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (212-213). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra/ruben-dario-en-la-musica/de F Sopeña Ibáñez](http://www.cervantesvirtual.com/obra/ruben-dario-en-la-musica/de-F-Sopeña-Ibáñez).

Darío y la mala música

FACUNDO RUIZ

Resumen

En 1888, en *Azul*... Rubén Darío —según él mismo, aunque dicho en 1896— dio la nota. Más de medio siglo más tarde, Ángel Rama se preguntaba por qué su poesía y su persona seguían sonando tan demodés y tan irresistibles al mismo tiempo. Esta situación crítica entre la desesperación y el encanto suturaba esa menos rara que delicada condición que —inmejorable— Darío reconoció como la que llevaba su figura hacia las muchedumbres mientras que su poesía avanzaba hacia otro mundo y que —en términos rítmicos— disponía la innovación del instrumento rítmico en un sucedáneo de la zarzuela: el género chico. Esta última observación, que coloca sus impresiones estéticas muy cerca de la evaluación que casi un siglo más tarde haría Eric Hobsbawm sobre la transformación de las artes a fines del siglo XIX y principios del XX, sumada a aquella crítica situación que lo llevó a discutir con José E. Rodó acerca de su condición americana como poeta, nos permiten organizar dos aspectos —frecuentes y polémicos— que han tramado buena parte de la crítica (y de las críticas) que recibieron la poética y la poesía darianas: su popularidad, tensada entre su falta de seriedad, su enfática sensualidad y su enorme éxito; su sonoridad, tensada entre la disonancia erudita, su rítmica insidiosa y un noción musical de verso y su función estética.

Palabras clave: poética dariana - música - crítica de arte.

[...]

ya por cisne que muere, ser oído,
ya por hombre que espira, ser creído.

Fernando de Valverde, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en Perú, 1641.

Lo enigmático de esta obra se sostenía sobre la obsesión de una idea.

Y sin ella la sinfonía que sonaba ahora era un perfil matemático y frío.

Pablo Montoya, *La sed del ojo*, 2004.

Conversando con Groussac, Darío dice que con *Azul*... ha dado la nota, ese *la* donde afinaron no solo poetas y artistas sino críticas y críticos, de Rodó a Rama, por mencionar solo ese “arco oriental”, el mismo que traza el cuestionamiento y la canonización de Darío como poeta de América, la consagración y disolución de su novedad estética (del último grito de la moda al cisne demodé) y la caracterización definitivamente “intelectual” del poeta modernista, sin que esto hiciera mella alguna en el continuo, imperturbable e irresistible efecto de esa figura de enlace, esa figura-mundo de nuestra historia y nuestros diagramas literarios, quizá porque — como dijera Sanín Cano— “todos sus méritos de poeta, toda la excelencia de su obra proceden especialmente de su actitud ante el mundo” (1987: 180). Una actitud que, desde siempre —desde el “inteligente joven pobre”, como apoda el senado nicaragüense al lozano Rubén al rechazar el pedido de una beca para ir a estudiar a España (cf. Zanetti, 2016: 58-9), hasta el maduro evasor del fisco literario, según sentencia Pascale Casanova desde la aduana de la República de la Letras (2006: 81)—, constituye la condición que lo exhibe, irrepitable y cada vez, entre la desesperación y el encanto. Condición que Darío rápidamente reconoció como la que llevaba su figura hacia las muchedumbres mientras que su poesía avanzaba hacia otro mundo: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (2000: 96).

En este sonado reconocimiento, este “preferiría no hacerlo” dariano, encuentro un equívoco verdaderamente revolucionario: un equívoco que abre una zona de indistinción y de interferencia, una “zona hiperbórea” (Deleuze, 2001) de alianzas variables —en-

tre poeta y multitud, poesía y mundo— así como una revolución no vanguardista. Pues —como más tarde dirá Hobsbawm— lo que efectivamente transformó las artes del siglo XX y revolucionó la cultura moderna fue “el arte plebeyo” (1999: 246), que la fotografía y más aún el cine expresaron cabalmente, un arte desarrollado —amén de artistas— por empresarios del espectáculo, medios de masa y un público menos exigente, que de burgués solo conservaba el seguir siendo “profundamente capitalista” (1999: 251).¹ He aquí el movimiento “indefectible” que Darío percibe singularmente, un desplazamiento que arrasa las identificaciones y referencias (sé que no soy un poeta para las muchedumbres), anula la voluntad (tengo que ir hacia ellas) y suspende la razón (pues la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres), al tiempo que abre una interface inédita (donde eso que no soy se encuentra con aquellos que no me esperan), una zona de intercambios naturalmente antinaturales (donde se huele la primavera de flores artificiales). Y eso que Darío percibe, y que hace de Darío “Rubén Darío”, es lo que no siempre se ha percibido, no siempre se ha oído, en su poesía y, más aún, en su obra: esa interferencia, su mala música.

Cierto es que, como señala Montaldo, Darío “acepta la amenaza” (1994: 142) y, a diferencia de Lugones, que se horroriza ante la plebe ultramarina que se le amucha en la puerta del Odeón mientras él diserta frente al presidente y su gente, sabe que indefectiblemente tiene que ir allí, hacia afuera, y así desplegar una “conciencia del público” que organiza, como estudia Molloy, esos simulacros y poses de su voz poética “planteando al otro para poder verse” (1979: 447). Lo que quizá sea menos cierto, pero sin duda sugerente, es la posibilidad del “doble camino” (Montaldo, 1994: 128), aquel que el mismo Darío habría trazado al distinguir *lo que (no) es de lo que (lo) mueve*: yo no soy... pero tengo que ir.

Esta opción doble (y tónica tensión entre un hermetismo *fin de siècle* y una popularidad sin atributos) es, a mi entender, efecto de una lectura “vanguardista” y posvanguardias que intenta dirigir esa figura polémica y peregrina, esa actitud dariana que coloca su

¹ “Se censura al público, al «burgués»; sería ya tiempo de defender al burgués. El público es el alumno de la prensa, y no puede sino seguir las corrientes señaladas por sus maestros, los que escriben para el público” (Darío en Caresani, 2015: 146).

obra-y-vida entre la desesperación y el encanto, hacia una renovación ejemplar (inimitable) del arte y la poesía del siglo XX y, así, contener su novedad ingente y heterónoma en los límites letrados de su efecto. Asunto que, por otra parte, viene a confirmar lo que el mismo Darío pensaba de Mallarmé, es decir, que esa "extraña cerebración [...] no puede ser percibida y mucho menos juzgada en su valor verdadero sino por los espíritus de excepción [*sic*]" (en García Morales, 2006: 51). Y la relación con Mallarmé, lejos de ser ocasional y aun cuando Darío "es un escritor muy diferente" (García Morales, 2006: 44),² no solo evidencia la lectura vanguardista (autonomista) de la revolución dariana sino que, más aún, cimienta al "artista intelectual" y su valor poético como "conciencia reflexiva del arte". Y reenvía, una vez más, a la imaginación jánica del poeta, vislumbrando inevitables dos caminos: "El uno, el conocido, el traído y llevado por la prensa a propósito de cualquier discusión sobre claridad y buen sentido en literatura", el de "la popularidad"; "El otro [aristocrático] es el [del] artista único y sacerdotal que [...] deja esta vida en el silencio de su retiro de ermitaño de la Belleza pura" (Darío en García Morales, 2006: 48).

Otros dos caminos para pensar el arte y al artista en el cambio de siglo son los proustianos de Méséglise y Guermantes, dos caminos que deslindan, finalmente, un solo espacio y otra "zona hiperbórea", de alianzas variables, de interfaces también inéditas e intercambios, otra vez, naturalmente antinaturales (Sodoma y Gomorra mediante). De momento, también porque pienso – para la exposición en curso– en un período anterior y más ajustado (1895-1905), no supongo la lectura de Darío de la novela de Proust y haré, por tanto, oídos sordos a "la frasecita de Vinteuil" (cf. Nattiez, 2009). Pero sí la lectura de Proust (o de "Proust"), de esas ideas y esa revolución, también, no vanguardista. Pues a

²Y basta lo dicho por el propio Darío para notarlo, pues –entre otras diferencias– Mallarmé "jamás aceptó escribir para diarios" y aparece como "un hombre de cristal [...] entre ejércitos que se batiesen a honda" (en García Morales, 2006: 51 y 48), es decir, alguien muy distinto a "el caballero de la humana energía" (Darío, 2000: 107, v.9). Y un año más tarde (1899), precisará: "Los que en Francia, en Inglaterra, en Italia, en Rusia, en Bélgica han triunfado, han sido escritores y poetas y artistas de energía, de carácter artístico, y de una cultura enorme. Los flojos se han hundido, se han esfumado. Si hay y ha habido en los cenáculos y capillas de París algunos ridículos, han sido por cierto 'preciosos'." (2013: 320-1).

ambos —al decir de Emerson— regocijan las influencias más ordinarias y así atribuyen a la mala música un valor *poético* incuestionable.³ Y tal como Darío considera a “los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico” “los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo” (2000: 95-6),⁴ Proust escribe su “Elogio de la mala música” (incluido en *Los placeres y los días* de 1896), donde puede leerse una paráfrasis del dariano “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero...”, en el proustiano “Detestad la mala música, no la despreciéis”, cuya continuación se vuelve un acertado comentario y glosa del célebre *dictum*:

Detestad la mala música, no la despreciéis. Se toca y se canta mucho más, mucho más apasionadamente que la buena, mucho más que la buena se ha llenado poco a poco del ensueño y de las lágrimas de los hombres. Sea por eso venerable. Su lugar, nulo en la historia del Arte, es inmenso en la historia sentimental de las sociedades. [...] Este irritante *ritornello*, que cualquier oído bien nacido y bien educado rechaza nada más oírlo, ha recibido el tesoro de millares de almas, ha guardado el secreto de millares de vidas, de las que fue la inspiración viviente, [...] la gracia ensoñadora y el ideal. (1993: 96-7).

Esto, que hace posible y rastreable —en la música popular— el imperecedero sello dariano, desde el tango canción (no la poesía lunfarda) y sus poetas, caso de Enrique Cadícamo y “La novia ausente” u Homero Expósito y “Absurdo”, y hasta el primer rock, pues vale recordar que el lado B de la pionera y polémica “La bal-

³ El epígrafe del capítulo “Los arrepentimientos. Ensueños del color del tiempo” (*Los placeres y los días*), donde incluye “Elogio de la mala música”, dice: “La manera de vivir del poeta debiera ser tan sencilla que lo regocijaran las influencias más ordinarias, su alegría debiera poder ser el fruto de un rayo de sol, el aire debía bastar para inspirarlo y el agua debiera ser suficiente para embriagarlo. (Emerson)” Proust cita el ensayo *The poet* (1844), que lee en *Sept essais d'Emerson* (1894, traducción de I. Will y prólogo de M. Maeterlinck): “So the poet's habit of living should be set on a key so low and plain, that the common influences should delight him. His cheerfulness should be the gift of the sunlight; the air should suffice for his inspiration, and he should be tipsy with water.”

⁴ Ya en 1899 decía: “La única *brotherhood* que advierto, es la de los caricaturistas; y si de músicas poéticas se trata, los únicos innovadores son —ciertamente— los risueños rima-dores de los periódicos de caricaturas” (2013: 321).

sa", de Los Gatos, fue "Ayer nomás", en la poesía fue inmediatamente percibido, oído, por los lectores contemporáneos de Rubén Darío. Lectores que no pocas veces expresaron su asombro y, aunque no ciegamente, lo festejaron, como es el caso de Sanín Cano y Henríquez Ureña. No casualmente es Rama quien recupera —al decir de Liliana Herrero (2014)— esa "experiencia de la escucha", es decir, la de estar oyendo —puntualiza Sanín Cano— el fin de la separación de gustos (lenguajes e ideas) de poetas populares y lectores vulgares, pues la "transformación [...] necesaria" de Darío y su modernismo supuso no solo introducir "los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales" en la poesía sino acercarla "al modo de pensamiento de las gentes" (1987: 107). Esto que Ureña llamó "un modo de expresión natural y justa" (1989: 300) y que hoy —vanguardias mediante— es difícil de oír, no solo justa sino naturalmente,⁵ vuelve a enlazar esas "descargas acústicas" (Ramos, 2010) que surgen y hacen surgir las obras de Marcel Proust y Rubén Darío.

Darío reputaba *La Revue Blanche* como "una de las primeras revistas del mundo" (en García Morales, 2006: 47). Y no solo la conocía sino que publicó en ella al menos una vez e incluso su secretario, Félix Fénéon, le envió una carta, que fue inmediatamente divulgada por *El Mercurio de América*. En el número 75 (julio de 1895) de *La Revue Blanche* Marcel Proust publica su —inolvidable— crítica al simbolismo, titulada "Contra la oscuridad", oscuramente poco recordada por la crítica. Darío, por su parte, cuando muere Mallarmé, en sus "Notas" recuerda que hay "dos Mallarmés" y que uno, el "snob" o "para uso del público" (en García Morales, 2006: 47), es sujeto "de cualquier discusión sobre claridad y buen sentido en literatura". En términos darianos, "Contra la oscuridad" es, sin duda, una "discusión sobre claridad". Pero no cualquiera,⁶ pues ninguno de los estereotipos mallar-

⁵ Porque esa práctica popular de la cultura —señalan Barthes (1986) y Frith (2014)— no cesa de producir juicios y diferencias de valor, pues eso (ese *diferendo*) es el que la constituye.

⁶ Darío nombra, a continuación, a Francisque Sarcey (1827-1899) y Ferdinand Brunetière (1849-1906). Al primero, reconocido columnista de *Le Temps*, también menciona (desdeñosamente) Proust en "Lugares públicos" (*Le Mensuel*, julio 1891; en Proust 2016: 121-126), esa incursión proustiana de "mal gusto" a los lugares de "mala fama" parisina (el Horlogue, el Alcazar, el Ambassadeurs, el Folie-Bergères, el Nouveau Cirque, el Hippodrome).

meanos que Darío señala es relevante en la crítica de Proust, que justamente no organiza una parodia de "la joven escuela" (Proust 2010: 71) sino una discusión sobre literatura, incluso si eso obliga a hablar del "buen sentido en literatura", algo que no tarda en aclarar al preguntar si la oscuridad, no solo de ideas e imágenes sino gramatical "¿es justificable en literatura?" (Proust, 2010: 73).

De manera más o menos socrática, el ensayo de Proust avanza exponiendo y replicando los argumentos simbolistas que justificarían la oscuridad en literatura. Al menos dos debieron llamar la atención de Darío o, no casualmente, pueden seguirse en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, en el "Prefacio" de *Cantos de vida y esperanza* y en pasajes de sus crónicas (reunidas en libro, caso de *Los raros*, o no, caso de las necrológicas de Mallarmé). El primero refiere al poder del poeta; el segundo, a su deseo. El poder, que Proust califica de "irresistible", es descripto como el "de despertar en nosotros tantas bellas durmientes del bosque" (2010: 79), imagen que también atraería al joven Walter Benjamin poco más tarde, Darío y Proust aún vivos, a escribir sobre el cuento popular en clave más política que poética. Se trata de "un poder de evocación" que convive, en la palabra, junto al "poder de estricta significación", pero que —y a diferencia de este— logra "afinidades antiguas y misteriosas entre nuestra lengua materna y nuestra sensibilidad" (2010: 78), convirtiéndolas "en una especie de música latente" (2010: 78-9). Esta música produce "la poesía", pero, para hacerlo, debe actuar directamente: para comprender un poema (para percibir sus afinidades) es necesaria esta música, esa conexión "instintiva y espontánea" (2010: 80), que ninguna glosa puede reemplazar (2010: 79). Por esto, enseguida Proust menciona al otro gran problema que acarrea la oscuridad poética y que apunta al deseo del poeta: el "deseo de proteger su obra contra los atentados del vulgo" (2010: 80). Y aquí, como Darío en sus "Palabras liminares", Proust es claro y tajante: el "deseo de gustar o disgustar a la multitud [son] deseos igualmente mediocres" (2010: 81). No hay, finalmente, dos caminos: uno, hermético, a salvo del vulgo; y otro, popular, a él sacrificado. Y esto, dirá Darío en su "Prefacio" a *Cantos*, porque no se trata de razones sino de formas; o, dice Proust, porque se trata de una razón poética, es decir, de una concepción de poesía.

Aquel que se hace de un poema una concepción bastante ingenuamente material como para creer que puede ser alcanzado por algo que no sea el pensamiento y el sentimiento (y si el vulgo pudiera alcanzarlo así ya no sería el vulgo), tiene de la poesía la idea infantil y grosera que puede reprocharse, precisamente, al vulgo (2010: 81).

En la naturaleza, coinciden Darío y Proust, está el secreto. Pero se trata de un secreto que funda su percepción, es decir, de una actitud ante la naturaleza. Y así como Darío "no asume una *actitud* artificial [...] sino que vive *naturalmente* la captación del objeto cultural" (Rama, 1983: 99), Proust se pregunta —Beethoven y su sonata n.º 14 mediante— si no alcanza con citar "la verdadera *hora de arte* de la naturaleza, el claro de luna", cuando "la naturaleza, sin un neologismo desde hace tantos siglos, hace luz con la oscuridad y toca la flauta con el silencio" (2010: 83-4).⁷ Una vez más surge una zona de indistinción entre dos términos (natural-cultural), donde no solo se huele la primavera de flores artificiales sino que se oye el silencio de flautas luminosas. Pero allí, por eso mismo, puede la oscuridad tornarse sordera y entonces la poesía —su música: esa literatura— no producirse. Y he aquí la importancia poética, "la gracia ensoñadora y el ideal", de la mala música, pues hace que algo (una vida, este tiempo, la literatura) pase, se filtre o se deslice, hasta quedar en una vecindad extrema, indistinguible, de la buena música, aunque esa música aun no tenga, en la historia del arte, lugar alguno, como tampoco los caricaturistas, los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico, si bien su "zona" sea inmensa en la historia sentimental de las sociedades y su interferencia, fundacional.⁸ Esto, que poco después sería reivindicado por César Vallejo (1966), es lo que vuelve indefectible el movimiento del arte hacia las muchedumbres y es una obligación estética, para el artista, no

⁷También Darío, en 1895, hablaba del "feliz efecto del *clair de lune*" (en Caresani, 2015: 159).

⁸"El pueblo, la burguesía, el ejército, la nobleza, así como tienen los mismos factores, portadores del luto que los hiere o de la alegría que los colma, tienen también los mismos invisibles mensajeros de amor, los mismos confesores queridos. Son los malos músicos" (Proust, 1993: 96-97). "Artistas que decoran el mueble, que lleven el arte a la industria, que hagan sentir el arte tenazmente al público, son los que faltan" (Darío en Caresani, 2015: 180).

despreciar la mala música y más bien venerar la pasión con que se canta y toca (esa *performance*), pues allí el arte se consagra como forma de participación (antes que de composición), evidencia el sentido como algo en proceso y su experimentación acontece como integración.

Pero, llegados a este punto, donde una zona de intercambios disímiles disuelve los —tan míticos como morales— dos caminos, cabe recordar la carta que le escribió Juan Ramón Jiménez a Alfonso Reyes el 11 de noviembre de 1923, en la que le cuenta que ha podido, mientras dormía, definir a Mallarmé como un “exactísimo, culto y digno señor de mal gusto” (en Reyes 31).⁹ Y recordar también las cartas del propio Mallarmé, donde pena continuamente por su salud, su poco tiempo y, sobre todo, por su oficio (profesor de inglés), que lo embrutece diariamente a cambio de darle letra a su poesía.¹⁰ Y recordar entonces los ocho números de la revista de moda (*La Dernière Mode*) que escribió, bajo seudónimos femeninos, para finalmente repensar la *diferencia poética* que lo colocaría en otro lugar u otro camino, más autónomo y vanguardista y menos malo musicalmente, respecto de Proust y Darío y de sus —desesperados y encantadores— gustos raros.

Y esa diferencia poética, notablemente, encuentra en todos ellos el mismo denominador, principio del arte como sugestión (o traducción de lo sensorial a lo ideal) y de dicho pasaje artístico como transformador del deleite en conocimiento: la música de Wagner y la poesía de Baudelaire,¹¹ histórica y críticamente reunidas en 1861, cuando el “condenado” Baudelaire sale a defender la “mala música” de Wagner frente al reaccionario público

⁹ “*De mal gusto*: Portiers con madroñitos, papel de lujo para borradores, sillones de hule, iniciales enlazadas, sintaxis de compás, periódico de modas, hibridismo humoso y oro de inventos y filosofías de la época, mal digeridos, con perfectas liquidaciones eternas” (en Reyes: 31).

¹⁰ “En efecto, qué impresiones poéticas tendría, si no estuviera obligado a cortar todas mis jornadas, encadenado sin tregua al más estúpido oficio, y al más agobiante, porque decirte cuánto mis clases, llenas de gritos y de piedras arrojadas, me quiebran, sería apenarte. Regreso, embrutecido” (carta a Henri Cazalix, 1866; en Mallarmé, 2008: 10).

¹¹ O también —en otra zona de interferencia: la crítica de arte (visual)— los ensayos de Ruskin y los Salones de Baudelaire (y algunos cuadros de Whistler), donde también convergen los salones de Proust (2016: 87-91 y 113-119) y de Darío (en Caresani, 2015: 144-183), tanto como sus lecturas (cf. Proust, 2013 y Caresani, 2015).

francés, cuya "mala voluntad, [...] estupidez, [...] rutina y [...] envidia coaligadas intentaron enterrar la obra" (Baudelaire, 2013: 60), siendo que, en ese gesto, evidenciaban "una verdadera batalla de doctrinas, [...] una de esas solemnes crisis del arte, una de esas agarradas en las que críticos, artistas y público acostumbra a comprometer confusamente todas sus pasiones" (2013: 13).¹² Abocado a "demostrar que la verdadera música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes", Baudelaire no solo opera un pasaje decisivo (de la buena o mala música a la verdadera), sino que organiza una red de zonas de indistinción e interferencia que operará como el mapa invisible con el cual Mallarmé, Proust y Darío tramam y constelan sus recorridos:

pues lo que realmente sería sorprendente es que el sonido *no pudiera* sugerir el color, que los colores *no pudieran* dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas, porque las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca, desde el día en que Dios articuló el mundo como una completa e indivisible totalidad. (Baudelaire, 2013: 19).

Amén.

Quizá no en vano, y por baudeleriana analogía recíproca, en el centenario de la muerte de Rubén Darío muere también el dariano David Bowie, ese raro lleno de raros, radiante Duque Blanco que nos interroga, como el nuestro, con su estrella negra.

¹² Baudelaire escribe (además de una carta privada a Wagner, fechada el 17 de febrero de 1860) un ensayo, publicado en la *Revue Européenne* (1 de abril de 1861), y un folleto (8 de abril de 1861). Refiere, en la carta, a los tres conciertos (25 de enero, 1 y 8 de febrero de 1860) en el Teatro Italiano de París, donde Wagner dirigió oberturas y fragmentos de sus obras y, en el ensayo y el folleto, no solo a estos conciertos sino, principalmente, a la presentación en París de su ópera *Tannhäuser* el 13 de marzo de 1861.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1986). "La música, la voz, la lengua". En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 272-278). Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C. (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- , (2013). *Richard Wagner*. Madrid: Casimiro.
- Caresani, R. J. (2015). "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (44), 137-183.
- Casanova, P. (2006). "La literatura como mundo". En Sánchez Prado, I. (ed.) *América Latina en la "literatura mundial"* (pp. 63-87). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Darío, R. (2000). *Poesía*. España: Planeta.
- , (2013). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (ed., pról. y notas R. J. Caresani). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Deleuze, G. (2001). "Bartleby o la fórmula". En Deleuze, G., G. Agamben y J. L. Pardo, *Preferiría no hacerlo* (pp. 57-92). Valencia: Pre-Textos.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- García Morales, A. (2006). "Un artículo desconocido de Rubén Darío: 'Mallarmé. Notas para un ensayo futuro'". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (35), 31-54.
- Henríquez Ureña, P. (1989). *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho.
- Herrero, L. (2014). "La experiencia de la escucha". *Mancilla*, 4 (7-8), 104-107.
- Hobsbawm, E. (1999). "La transformación en las artes". En *La era del imperio, 1875-1914* (pp. 229-251). Buenos Aires: Crítica.
- Mallarmé, S. (2008). *Cartas sobre la poesía*. Caracas: El perro y la rana.
- Molloy, S. (1979). "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana*, (108-9), 443-457.
- , (1994). "La política de la pose". En Ludmer, J. (comp.) *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (pp. 128-138). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Montaldo, G. (1994). "Darío y las muchedumbres". En *La sensibilidad amenazada* (pp. 125-146). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Nattiez, J. J. (2009). *Proust músico*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Proust, M. (1993). *La muerte de las catedrales*. Bogotá: Norma.
- , (2000). *Los placeres y los días*. Buenos Aires: Pluma y Papel.
- , (2010). *El indiferente y otros textos*. Palma: José J. Olañeta.
- , (2013). *Días de lectura*. Buenos Aires: Taurus.
- , (2016). *Marcel antes de Proust. Textos recobrados de Le Mensuel*. Buenos Aires: Godot.
- Rama, Á. (1983). "El poeta frente a la modernidad". En *Literatura y clase social* (pp. 78-143). Folios: México.
- Ramos, J. (2010). "Descarga acústica". *Papel Máquina*, 2 (4), 49-77.
- Reyes, A. (1931). *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires: Destiempo.

- Rodó, J. E. (1899). *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*. Montevideo: Imprenta de Bornaleche y Reyes.
- Sanín Cano, B. (1987). "El Modernismo y Rubén Darío". En *El oficio de lector* (pp. 105-108 y 177-183). Caracas: Ayacucho.
- Vallejo, C. (1966). *Literatura y arte*. Buenos Aires: Mediodía.
- Zanetti, S. (2016). "Elegía a la ilusión cosmopolita en un singular poema dariano de sus últimos años". *Chuy*, 3 (3), 57-75.

La “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” de Rubén Darío: préstamos e intercambios lingüísticos

CARLOS BATTILANA

Errar y escribir resultan términos asociados: equivocarse, ocultar la tachadura, reescribir sobre el desliz, volver a enunciar; todo forma parte de esta interacción. Pero errar también puede suponer un destino: trasladarse, visitar distintos sitios, derivar en un texto a través de múltiples discursos constituyen modos del desplazamiento. Zigzag que los textos pueden exhibir y postular como poética. Mudar del cuento a la poesía, oscilar entre la noticia periodística y la crítica, deslizarse de la autobiografía al texto programático. Errar en una novela supone la contorsión de un movimiento continuo que hace del pasaje su procedimiento preferido. La errancia, entonces, se convierte en un destino. Un destino en el que, por una parte, se emplaza la escritura y, por otra, se adopta como una instancia desde donde enunciar.

Heterogeneidad y comunicación

La crónica se manifiesta como una escritura moderna en el doble sentido que supone su carácter: renovación y autorreferencialidad. La identificación de las crónicas como punto de encuentro de los discursos periodístico y literario contiene dos tipos de significación espacial: externa e interna. Ha afirmado la crítica que la crónica constituyó un género nuevo donde comunicación y creación, información, presiones externas y arte encontraron un espacio de resolución (cf. Rotker). La heterogeneidad y la contaminación (discurso periodístico, discurso narrativo, discurso poético) caracterizan su organización narrativa. Las crónicas de Rubén Darío —una zona de su obra que, como sabemos, es vasta y variada desde el punto de vista temático y estilístico— confirman

la gravitación del género en el período literario de entresiglos en América Latina, al hacer de la mixtura, la tensión discursiva y la polifonía sus rasgos característicos. Como espacio de cruce de discursos, como el sitio en el que la lengua hace de la oposición y la amalgama un nuevo género, las crónicas de Rubén Darío suelen tematizar sus condiciones de enunciación. Al referirse a los nuevos escritores que se dedicaban al periodismo y a los que, significativamente, denomina "trabajadores", escribe:

Los trabajadores zambullen su alma en el tintero, haciéndola bucear para que les traiga, si no una perla de ensueño, dinero para vivir. (Darío en Rama: 54).¹

Escribir para "vivir" y escribir en el periodismo, particularmente, supone un gesto en el que se tiene en cuenta a un público de carácter masivo. La crónica dariana procura integrar a un amplio auditorio, producto de la estrategia de modernización cultural que tiene carácter espectacular desde el punto de vista cuantitativo (cf. Prieto). Darío, mediante una de sus más célebres frases incluida en el "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza* (1905), colmada de proyecciones e interpretaciones diversas, no solo percibe este creciente mercado editorial, sino que, al mismo tiempo, reconoce su situación material: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas" (1986: 9).

En el discurso de la crónica dariana conviven la conciencia metatextual y, como exigencia de las flamantes condiciones periodísticas, la representación de un *qfuera* novedoso y la narración de una actualidad cosmopolita: las escenas de la vida moderna. Su cosmopolitismo se manifiesta en una escritura que no solo es la síntesis de diversas tradiciones culturales (la cultura occidental contemporánea, las culturas grecolatinas vía Francia, la cultura oriental, las culturas americanas precolombinas) y literarias (el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo), sino también el indicio de una experiencia nueva que se asemeja a lo que hoy llamaríamos una mirada globalizada.

La coyuntura de la noticia es, a menudo, el punto de partida referencial de esta relación entre un espacio externo y otro inter-

¹ Acerca de la relación entre el género de la crónica y el dinero, véase la referencia de Rubén Darío en su *Autobiografía* a propósito del texto que escribió sobre el escritor norteamericano Mark Twain (1990: 98-99).

no. El testimonio del cronista describe una parábola que va desde la representación de una exterioridad sostenida en la noticia hasta una flexión interna que se manifiesta en una invocación sobre el propio discurso. Es interesante considerar una perspectiva referida a la prosa de Darío. La tesis de Raimundo Lida postula que los cuentos de Rubén Darío, como ámbitos propiamente ficcionales, son permeables a otros lenguajes. De esa manera conviven distintos registros y con ese ademán se cuestiona el esquema preconcebido de los géneros: se borran "los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo". Lida señala que la actividad del Darío narrador se extiende desde antes de su primer libro de versos hasta después del último y "nace y crece tan unida a la obra del poeta como a la del periodista". Describe una frontera igualmente difusa que separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín. Y concluye: "No es sólo, pues, que el estudio de sus cuentos ilumine al mismo tiempo, desde fuera, aspectos parciales de la creación de Rubén, sino que la poesía misma penetra de continuo en estas páginas de prosa" (20-21).

Las crónicas de Darío como espacio discursivo heterogéneo fueron consideradas por la crítica (acaso condicionada por las palabras del poeta nicaragüense) una especie de laboratorio discursivo: un lugar de experimentación, un soporte que servía como "la gimnasia del estilo" (Matalía: 283). Frente a una posición que tienda a juzgar solamente a la crónica bajo los términos de esta operación y a su poesía como renuente a toda asimilación e intercambio, los elementos que componen el poema "Epístola", dedicado a la esposa de Leopoldo Lugones, trabajan en un sentido diferente. Este texto es el espacio de un pasaje en el que se erigen los signos de una comunicación recíproca a partir de registros y tópicos en común. Se lo puede considerar el lugar de un vínculo cuyo sustrato textual atraviesa una dimensión superadora de discursos asépticos y que opera como economía básica de la escritura (cf. Rotker: 21-22).

Un poema: desplazamientos y recursos de composición

La "Epístola" de Rubén Darío es un poema escrito en versos alejandrinos pareados. Su complejidad proviene del uso de una for-

ma genérica particular y de su relación con un tipo de tradición retórica (la epístola en verso) que tiene en Horacio a uno de sus paradigmas. El autor latino hizo de los tópicos filosóficos, morales y literarios, de las peticiones y los consejos, distintas posibilidades del género. Si consideramos que muchos de sus interlocutores son cercanos a su afecto y forman parte del ámbito recoleto de sus relaciones sociales, se comprende que el motivo de la amistad, la presentación de detalles personales y de aspectos anecdóticos, la circunstancia y el carácter confidente se filtren en el desarrollo de sus textos.

La "Epístola a los Pisones" de Horacio, conocida también como *Arte Poética*, proporciona una serie de consejos técnicos a los jóvenes poetas. Enumera determinados atributos literarios que, según la perspectiva del autor, debe alcanzar una composición en relación con la unidad discursiva, la estructura formal, el contenido, los procedimientos y el léxico apropiado para cada género. El texto reflexiona sobre recomendaciones de índole estética. En este sentido, el texto de Rubén Darío resignifica o transforma el sentido preceptivo de esta epístola clásica. Más que consejos de orden compositivo o programático, la "Epístola" de Darío puede leerse como una cruda reflexión sobre las oscilaciones, las peripecias y las incertidumbres que se le presentan al escritor en el plano vital y sobre la tensa trama de intereses y ansiedades que constituye la vida literaria.² La complejidad del texto dariano deriva de sus intertextos y sus vinculaciones culturales. Darío ha frecuentado el género epistolar en su libro *Epístolas y poemas* (1885), además de que ha cultivado las dedicatorias. El poeta hizo de las apelaciones a diferentes personalidades un ejercicio continuo a lo largo de su obra. Es así que se pueden verificar homenajes y panegíricos a políticos, narradores, poetas, editores, periodistas e intelectuales de variada laya. Ese gesto no solo revela frecuentemente el temor del poeta, sino sobre todo un desamparo esencial y, como dijo en una de sus crónicas, exhibe la triste cara del solicitante. El nomadismo biográfico de

² Susana Zanetti habla de una "inversión irónica" respecto del texto de Horacio ya que Darío no propone una "función rectora" para la poesía, como antaño lo había hecho en prólogos, poemas y crónicas, y se concentra, fundamentalmente, en el "trajín del artista" (240).

Rubén Darío (que lo llevó a adaptarse a distintas circunstancias y microclimas políticos y culturales) sufre una equivalencia en su escritura y adquiere con la crónica su punto de alcance más fuerte, ya que este género se desliza del discurso periodístico al literario y viceversa. En esta epístola, conforme al título del libro en el que se halla —*El canto errante* (1907)—, el desplazamiento continuo resulta también el mecanismo constructivo que organiza el texto.

Si la poesía de Darío ha reconocido en el espacio de lo íntimo una referencia para decir, una enunciación que salpica los caminos de la confesión y el secreto atraviesa muchas de sus crónicas. Mediante marcas déicticas pronominales que no solo revelan el espacio enunciativo del cronista, sino también licencias retóricas vedadas al mero *reporter*, en un contexto de disputas laborales cuyo escenario bélico es la escritura en relación con el dinero, Darío desarrolla su tarea periodística (cf. Rubén Darío 1968). La "Epístola" se presenta como una confesión que no solo se hace pública, sino que se contextualiza a la manera de lo que la teoría de la comunicación denomina *escenas de enunciación*. Recordemos que este texto es un poema, pero su título refiere una carta y, en ese sentido, se erige una primera puesta en escena, un dispositivo de habla particular que construye una escenografía comunicativa.³ La construcción enunciativa del poema tematiza un desplazamiento incesante (Río de Janeiro, Buenos Aires, París, Amberes, Palma de Mallorca). Darío dice de manera vagamente irónica:

Gusto de gentes de maneras elegantes
y de finas palabras y de nobles ideas.
Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas
trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos
mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos.
(1986: 112).

Desplazarse, viajar, consiste en traducir a parámetros propios lo que resulta "otro". El poeta confiesa no solo su distancia estética de la rudeza, sino que revela el modo en el que sobrellevó su estadía europea al hacer el "papel" del buen "sauvage" en un ámbito

³ Sobre el tema de la enunciación en tanto escena que se construye, véase Maingueneau, 2009.

que presentía hostil (cf. Battilana). Esa máscara de salvaje no solo desempeña un rol teatral en el que está en juego su adaptación al medio parisino, sino que le permitió adoptar el gesto de traductor al inscribir en sus textos el paisaje de una nueva experiencia cultural y geográfica. Así como sabemos que el ámbito periodístico ha sido el soporte material de los poetas modernistas, también reconocemos que los grandes diarios habían depositado en ellos una función y una confianza: interpretar los signos de la otredad, inscribir en sus textos las señales de un mundo distinto respecto de América Latina. En este sentido, la descripción cobra un valor fundamental: se hace cargo de la "revelación", de aquello que resulta desconocido para un auditorio ávido de noticias que surgían de los grandes centros urbanos de la modernidad. Descubrir, manifestar el misterio de lo ignorado, no deja de tener, en algún sentido, un sustrato de matriz romántica vinculada con la noción poética de la *videncia* y de la palabra premonitoria que aún persistía como rasgo en la figura del poeta (cf. Béguin).

El poema de Rubén Darío hace públicas ciertas zonas que corresponden al conjunto de sus obsesiones. En el circuito que va de la descripción de las costumbres urbanas y de la representación de la vida literaria como un proceso en el que la operación de escribir se inserta dentro de un sistema de operaciones simbólicas de evidente cuño letrado (sus indicios se verifican en el poema: versos en francés, vocablos en inglés, una llamativa nota al pie) hasta la indicación de las condiciones materiales de producción, Darío evoca los mismos tópicos ya tratados en numerosos textos periodísticos. Si "las intrigas, / las pequeñas miserias, las traiciones amigas, / y las ingratitudes" informan sobre el campo de disputas que representa la literatura, la mención del diario *La Nación* manifiesta la condición de posibilidad de la subsistencia del poeta:

Me recetan que no haga ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada
con las alondras y con Garcilaso, y con
el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
(Darío, 1986: 111).

Si bien los tópicos se reiteran, sorprende el contexto discursivo en que se hallan: la forma de un poema. Alejado de las princesas,

los países exóticos, los perfumes y la sensualidad como escenario del texto, *La Nación*, casi como una obsesión, revela los resortes de un contrato: trata del que debe dar gracias para "comer", tópico que pone en escena una presencia constante del que no olvida (Rubén Darío, 1968).⁴ En esa relación entre la empresa periodística, enrolada en el mecanismo mercantil del capitalismo, y Rubén Darío, este ratifica los términos del convenio y recuerda su lugar subalterno. Refugiarse en las páginas de *La Nación* permite desarrollar una actividad intelectual que reposa en una base económica relativamente estable, "resguardando el yo" del contratamiento material. El "diario" (la prensa) como objeto de discurso no solo es un gesto metatextual, característico del período finisecular, sino también un tópico tenaz en el que insisten los modernistas a causa de las implicancias de la nueva subdivisión del trabajo intelectual entre las figuras del cronista que detenta un estilo y la del *reporter* (cf. Rama, 1970). El sujeto de enunciación inscribe su voz en los límites del verso, pero no deja de tratarse de un texto que "intenta borrar los linderos del verso y de la prosa" debido a sus formas narrativizadas y coloquiales (Ycaza Tigerino y Zepeda-Henríquez: 399). Rubén Darío tiene conciencia de que el registro de la oralidad, los clichés de la lengua y las locuciones humorísticas e irónicas son materiales a considerar como instrumentos de renovación expresiva y rítmica para la poesía venidera. Lo manifiesta en el prefacio a *Cantos de vida y esperanza*: "¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?" (1986: 9 t. II). El registro coloquial, las expresiones conversacionales, ligeras y mordaces, entonces, no solo se postulan como instrumentos posibles en sus textos teóricos y críticos, sino que se recogen como

⁴ Véase la crónica "El deseo de París" (6/10/1912) (Darío, 1968: 264-267). Es interesante indagar el verbo "comer" que aparece mencionado en esta crónica. El texto narra las aspiraciones de un joven escritor que pretende triunfar en París sin ninguna base material. Recordemos que en el famoso cuento "El rey burgués" (*Azul...* 1888), el rey le ordena al poeta: "Habla y comerás". Estas referencias dramatizan el lugar del artista y, en particular, del poeta en relación con el sustento y la vida práctica en el período de entre-siglos. En este contexto, es necesario señalar que en numerosos textos periodísticos y en su *Autobiografía*, Rubén Darío menciona su vínculo laboral con el diario *La Nación*.

práctica escrituraria en la "Epístola" mediante un *collage* de recursos cuyo efecto remite al pastiche. Darío intuye las posibilidades rítmicas de las nuevas manifestaciones estéticas populares, aun para la esfera de la cultura letrada en la que se desenvuelve su poesía; esa intuición y esa encrucijada se plantean en la obra de Darío. La experiencia de lo real y de lo cotidiano, incluidas las locuciones ordinarias, se convierten en objeto poético. El poeta nicaragüense tiene conciencia de la mediación estética y, acaso, se hallaba en un dilema envuelto de un remoto temor. A ese proceso de mediación Ángel Rama lo denominó "una operación trasmutadora y embellecedora" que debía "cumplir la poesía" (1970: 111). Graciela Montaldo, por su parte, afirma:

En el reino de lo que, desde la cultura letrada, se estigmatizará como el "mal gusto", el concurso cultural de las multitudes ya no puede obviarse y Darío es uno de los primeros en advertirlo. [...] Darío concibe la cultura de los medios y los espectáculos masivos —como se ha visto en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza*— como un verdadero campo de experimentación, el lugar desde donde se podría renovar la poesía, la escritura, la estética. (2013: 26 y 40).

Resulta necesario pensar la escritura de Darío como un espacio de vasos comunicantes en el que los diversos géneros discursivos se nutren mutuamente. Las figuras del poeta y del cronista, a partir de la percepción visual, el préstamo y el intercambio de discursos y motivos, confeccionan una química de la reciprocidad. La "Epístola" se articula mediante formas retóricas apelativas y un uso del pretérito perfecto, característico del tipo textual narrativo, en una parábola que va —como sugiere la penúltima estrofa— de la "mucho poesía" a las formas "prosaicas". Las impresiones visuales acerca de las muchedumbres urbanas y los comentarios sobre las experiencias del viajero, los avatares literarios, el trabajo de la escritura y la tarea periodística son motivos temáticos comunes de aquel intercambio.

Recepción e imagen

Como se lee desde el principio, este texto recorta un primer nivel de recepción: la señora de Lugones. Sin embargo, además de

constituirse en un texto que se edita públicamente —lo que implica un nuevo nivel de lectura—, se invocan marcas de un enunciatario modelado en la masividad a partir de los temas tratados y de la estructura de relato que se adopta. Así como Julio Ramos destaca que el acto de “ver”, por los cronistas modernistas, se vuelve un dispositivo gnoseológico que permitía procesar los signos de la modernidad, Rubén Darío ratifica este instrumento en su carácter de traductor respecto de una cultura distinta, aun cuando describa un acontecimiento alejado de los signos paradigmáticos de lo moderno (cf. 1981). Si bien posteriormente Darío menciona la apertura de la isla de Mallorca al comercio y el tráforo de la modernidad, lo significativo es aquello que se percibe como distinto respecto de lo que resulta habitual para el lector:

A veces me dirijo al mercado, que está
en la Plaza Mayor (¡Qué Coppée! ¿no es verdad?)
Me rozo con un núcleo cesposo de muchedumbre
que viene por la carne, la fruta y la legumbre.
Las mallorquinas usan una modesta falda,
pañuelo en la cabeza y la trenza a la espalda.
Esto, las que yo he visto, al pasar, por supuesto.
(1986: 113).

El poema inicial de *Cantos de vida y esperanza* erige un autorretrato muy distinto a esta “Epístola”, no solo desde el punto de vista temático, sino también desde la sonoridad y la cadencia rítmica, en un circuito verbal configurado por dos órdenes: el ser y el decir. Estos términos se equiparan ya que, como explica Sylvia Molloy, el poema, más que enunciar “os diré quién soy”, propone una vuelta de tuerca adicional y afirma “os diré quién digo que soy” (1988: 30). En el poema “Epístola” irrumpe un elemento nuevo, el orden del “ver”, como punto de contacto o como síntesis de ambos términos. Para “decir” quién se es en el interior de las numerosas ciudades que el poema enumera, hay que pasar por la experiencia de la “visión”: a causa de que se ve, se construye un punto de vista, se conoce el mundo y, también, se lo dice. En este sentido conviene hacer una acotación sobre José Martí, el gran maestro de la crónica latinoamericana, a propósito de las impresiones visuales que emergen de los textos periodísticos.

Martí sitúa sus crónicas en un campo de percepción amplia. "Ver" y "escribir" son actividades distintas, pero que el cronista, en su condición de mediador, procura vincular, ilusoriamente, como un hecho de índole natural, mediante un mecanismo de trasposición que en más de un sentido podemos relacionar con la *écfrasis* (cf. Caresani, 2014). Si una de las definiciones de *écfrasis* es la descripción verbal de una obra de arte visual, la percepción de la mirada que se pone en escena opera como una estrategia textual que tiene aquella reminiscencia. El verbo "ver" aparece reiteradamente en el prólogo a *Versos libres*, de José Martí. El campo semántico vinculado a las "visiones" se torna decisivo en ese libro. Las "visiones" reconocen en el ámbito de la poesía occidental antecedentes significativos. Es necesario mencionar la estela profética y premonitoria de los autores románticos y las iluminaciones de los poetas que abrieron el camino de la poesía contemporánea: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y, fundamentalmente, Arthur Rimbaud (cf. Paz, 1990; Friedrich; Aguirre). Sin desconocer la atmósfera de la época, deudora de estas concepciones, se hace necesario reconocer otra inflexión, de acuerdo con las condiciones de producción del propio Martí en el campo del periodismo. Las "visiones" de los románticos y de los simbolistas que dieron paso a la poesía contemporánea corresponden a imágenes que acontecen más allá de lo ordinario y que hacen de la *extrañeza* inasible uno de sus rasgos esenciales. Al referirse a una de sus crónicas, "El puente de Brooklyn", Julio Ramos sostiene que "Martí trabaja el ver como alucinación" (1989:169), la alucinación de una experiencia nueva vinculada a las máquinas y la revolución científico-tecnológica de la vida norteamericana. Más que sumisa adhesión, las manifestaciones martianas acerca de la nueva realidad tecnológica alternan lo referencial con lo metatextual. La referencia de la noticia rutilante convive con un pliegue del lenguaje bajo la forma de tropos e imágenes poéticas. Sus crónicas postulan una perplejidad de la mirada ante un evento extraordinario que aparece como signo de modernización, pero al que habitualmente se lo problematiza. La problematización acontece, sobre todo, cuando se consideran aspectos que afectan las identidades de los individuos involucrados en el evento. La experiencia de la otredad que representan las crónicas martianas suceden en un lejano país para los lecto-

res latinoamericanos y, particularmente, en una de las capitales paradigmáticas de la modernidad: Nueva York. Una de las funciones del cronista latinoamericano, para la cual es contratado como corresponsal, será la de ser un mediador, la de "traducir" (o trasponer) los signos de lo nuevo a un público ávido por conocer noticias de las principales urbes del mundo. Darío lo hizo con París. Los diarios para los cuales escriben los poetas modernistas en calidad de cronistas se insertan en una nueva circunstancia y se espera de ellos, al mismo tiempo, una nueva forma de representación. Los roles del poeta y del cronista confluyen en un punto: ambos traducen lo que se percibe como *otredad*, ya sea a través de las imágenes líricas provenientes de visiones extrañas (basta leer algunos de los poemas de *Versos libres*), ya sea a través de la figuración de espacios urbanos desconocidos para el público lector. La rareza y lo extraordinario se sitúan en ámbitos verificables. En el interior del discurso periodístico, "la palabra poética remite a una extrañeza" (Ramos, 1989: 155). Los discursos poético y periodístico no solo pueden leerse como operaciones textuales que, en ocasiones, se cruzan, sino también como dispositivos enunciativos eficaces para representar la modernidad. El yo poético adopta la fórmula gnoseológica del *ver* como equivalente al *decir* y ejecuta el ademán del cronista a través de un uso de la percepción depositaria de la verdad —una percepción que en el ámbito del periodismo se trasluce en una llamativa ductilidad discursiva por parte del enunciador—. Percepciones del exterior que, en el caso de Darío, se invocan, también, en la "Epístola": "Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca, / es recordado por mis íntimos sentidos; / los aromas, las luces, los ecos, los ruidos" (1986: 115).

Rubén Darío, así como *ve*, también es examinado por otros. La figuración que proyecta el sujeto de la enunciación textual al destinatario está atada, en este caso, a un deseo, el de ser visto de una manera benévola. La construcción de la identidad de Darío, no solo en este poema sino a lo largo de su obra, está ligada a una estrategia discursiva vinculada a la sinceridad, la conmiseración y la ingenuidad. El poeta construye su imagen a partir de una descripción autorreferencial que pone en juego una dialéctica del yo en relación con los otros, los cuales son definidos como "astutos", "listos" y "previsores":

Soy así. Se me puede burlar con calma. Es justo.
Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo
Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
(Darío, 1986: 112).

Darío se encargó de elaborar una imagen de sí mismo vinculada a la "sinceridad", a su falta de cálculo y de previsión. Ser, decir, ver. Darío hace de la "visión" el pasaje entre ambos términos. Construir una identidad ("Soy así"), ser construido por los demás mediante una murmurada afirmación ("Que no soy hombre práctico en la vida") supone una mirada que se repliega y, a su vez, se halla atenta a otros enunciados. Al mismo tiempo, se postula un deseo de cómo pretende ser observado: "Mírame transparentemente". Aquí se verifica el problema de la distancia entre la imagen que el texto pretende elaborar para sus destinatarios y lo que estos ven efectivamente. Por más esmero que ponga Darío, su imagen se nutrió, entre otras cosas, de todo aquello que escribió y de todo aquello que se dijo sobre él y, a pesar de la solicitud desmedida, no pudo controlar su vacilación y su paranoia ni la amenaza que se cierne sobre su imagen.

La errancia de la visión dariana descansa en ese sujeto que se traslada y narra el acto de ver. El desplazamiento, como eje de significación y como procedimiento, no es más que el indicio del vértigo de la época. El eco de registros diversos, de discursos disímiles y de una visión macerada por la modernidad, surca el poema. También la disonancia léxica, las rimas extravagantes, la irregularidad de la acentuación y los encabalgamientos repentinos son marcas de la nueva sintaxis cultural. Lejos de la armonía y el movimiento acompasado de los textos de *Prosas profanas*, donde se perseguía una "forma" ideal que no encontraba su "estilo"; lejos de la "adusta perfección" que "jamás se entrega" y del "secreto ideal" que "duerme en la sombra", referidos en *Cantos de vida y esperanza*, este poema de Darío escenifica de manera prosaica las intrigas literarias, las disputas simbólicas y la vida intelectual,

bajo la amenaza y el temor que supone carecer de trabajo y de dinero.⁵ El texto representa una nueva conciencia: la conciencia de un lenguaje literario en vías de transición que Darío construye en función de los poetas del porvenir (cf. Foffani: 19). Octavio Paz describió este poema como un "indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad" (1993: 40). El ideal tan anhelado queda como una vieja reliquia de los antiguos proyectos poéticos y la quimera de lo inefable se derrumba deglutida por las urgencias de lo cotidiano, a través de un discurso que propone una suave ironía y una profunda desilusión. El sujeto enunciativo no solo explora el camino de la contingencia, derruido el antiguo "reino interior" y fracturado el sentido de lo absoluto, sino que recorre los caminos de un lenguaje coloquial que, en América Latina, tendrá frutos intensos en la poesía de vanguardia. Muchos años más tarde, y luego de intrincados y diversos acontecimientos de orden estético y cultural, César Vallejo escribió unos versos que son un punto de inflexión del lenguaje poético latinoamericano: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé." (1986: 3). El lenguaje lujoso heredado del modernismo se manifiesta aún en muchos pasajes de *Los heraldos negros* (1918), pero se quiebra intempestivamente y la vacilación enunciada como un modo del desconocimiento ("Yo no sé") abre un universo poético a nuevas e impensadas proyecciones que se condensaron en *Trilce* (1922) como su máxima expresión. Si lo circunstancial prevalece en la "Epístola" como imagen poética es porque la representación del trajín cotidiano y la transitoriedad son sus bases enunciativas. Darío se preocupa por dejar sentado, como sustrato semántico del texto, ese clima provisional, alejado de las armonías perfectas que suponían una búsqueda perpetua y que nunca alcanzaban del todo su cometido. Por ese motivo, articula en su texto poético discursos y visiones que trascienden el acotado universo lírico y hace de una carta pública el relato de una confesión literaria. La

⁵ Enrique Anderson Imbert, a propósito de la "Epístola", observa: "Los prosaicos acentos de esta autobiografía irónica y conversada, que es lo que es la 'Epístola', desentonaron entonces en los oídos modernistas. Hoy nos parecen aún más modernos que el modernismo" (164). A propósito de las intrigas y los enconos de la vida intelectual, puede consultarse un ensayo de Rubén Darío aparecido en *La Nación* (15 de diciembre de 1901), precisamente con el título "La vida intelectual" (1982: 97-100).

madurez de su escritura se halla distante de esquemas rígidos. El poeta muestra su intimidad, irónica y dramáticamente, en una autobiografía epistolar. La imagen febril de su *Autobiografía*, en la que Darío aparece escribiendo poemas y artículos periodísticos sentado a su escritorio de la redacción de *La Nación*, se sustituye por la de un poeta trajinado en viajes y desencantos (cf. 1990: 85-86). Darío da un paso más en su escritura. Su espíritu moldeado en la modernidad, cuyos rasgos y signos —pasado el siglo— conoce más que ningún otro escritor latinoamericano, se halla atento a un nuevo tiempo estético que se avecina.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, R. G. (1983). *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Battilana, C. (1996). "Rubén Darío: la herida de París". En Iparraguirre, S. y Monteleone, J. (eds.) *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana* (pp. 21-29). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Béguin, A. (1996 [1939]). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caresani, R. (2014). "Potencia y desfiguración de la écfrasis modernista: Julián del Casal y Rubén Darío". En Arellano, J. E. (comp.) *Repertorio dariano 2013-2014. Anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico* (pp. 181-200). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Darío, R. (1968). *Escritos dispersos (recogidos de periódicos de Buenos Aires)* (comp. y notas" Pedro Luis Barcia). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- , (1982). *Prosas políticas* (intr. Julio Valle-Castillo, sel. y notas Jorge Eduardo Arellano). Managua: Colección Popular Dariana, Ministerio de Cultura.
- , (1986). *Poesía I/II*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica.
- , (1990 [1915]). *Autobiografía. Oro de Mallorca*. Madrid: Mondadori.
- Foffani, E. (2007). "Introducción. La protesta de los cisnes". En Foffani, E. (comp.) *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío (1905-2005)* (pp. 13-43). Buenos Aires: Katatay.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Ycaza Tigerino, J. y Zepeda-Henríquez, E. (1967). "Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones". En *Estudio de la poética de Rubén Darío* (pp. 399-416). Managua: Comisión Nacional del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío.
- Lida, R. (1984 [1950]). "Los cuentos de Rubén Darío". En *Rubén Darío. Modernismo* (pp. 19-92). Caracas: Monte Ávila.
- Mangueneau, D. (2009). "La escena de enunciación". En *Análisis de textos de comunicación* (pp. 77-85). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mattalía, S. (1993). "El canto del 'aura': autonomía y mercado literario en los cuentos de Azul...". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (38), 279-292.
- Molloy, S. (1988). "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*". *Texto Crítico*, (38), 30-42, Universidad Veracruzana.
- Montaldo, G. (2013). "Guía Rubén Darío". En Darío, R. *Viajes de un cosmopolita extremo* (sel. y pról. Graciela Montaldo) (pp. 11-51). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1990 [1974]). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- , (1993 [1965]). "El caracol y la sirena". En: Darío, R. *Antología* (pp. 11-54). Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Prieto, A. (1988). "Configuración de los campos de lectura. 1880-1910". En *El discurso criollista en la formación*

- de la Argentina moderna (pp. 23-82). Buenos Aires: Sudamericana.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Ramos, J. (1981). "La escritura del corresponsal: lectura de las *Escenas Norteamericanas* de José Martí". *Escritura*, 1 (12), 329-353, Caracas.
- , (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Vallejo, C. (1986). *Obra Poética Completa*. Caracas: Ayacucho/Hyspamérica.
- Zanetti, S. (2001). "...Y guárdame lo que tú puedas del olvido". La imagen dariana en 'Epístola a la Sra. de Lugones'. En Payeras Grau, M. y Fernández Ripoll, L. M. (eds.) *Fin(es) de Siglo y Modernismo* (pp. 237-242). Palma: Universitat de les Illes Balears.

La poética de Rubén Darío y la mimesis

AZUSA TANASE

Resumen

La autora analiza la poesía de Darío en la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), especialmente “Era un aire suave”, para encontrar en su poética una orientación antimimética y analizar el valor de esa orientación en la literatura occidental y, particularmente, hispanoamericana.

La tendencia a alejarse de la representación mimética e ir hacia la presentación de imágenes autonómicas traspasa el arte occidental después del romanticismo. En la pintura, las corrientes hasta principios del XX pueden verse como un proceso en el que los colores y las formas van adquiriendo una autonomía aparte del mundo real y de la simbología tradicional. En la poesía hubo un proceso similar, en el cual fue cambiando el foco de la creación. La teoría de Poe, interpretada por Baudelaire, Mallarmé y Valéry, causó el aumento de la autoconciencia hacia el acto de componer y, en sus formas más radicales, produjo la aspiración de escribir un poema que no designara el mundo exterior, volcando la antigua premisa de que el suceso y el objeto anteceden a la palabra. Pueden situarse en esa tendencia varias corrientes literarias en el siglo XIX, como *el arte por el arte*, el parnasianismo, el simbolismo y la exaltación de la música.

Como resultado del análisis, la autora concluye que la orientación antimimética en la poesía de Darío ocupa una posición singular en esa tendencia común del arte occidental, lo cual denota la modernidad de su poética, mientras que, en el contexto de la literatura hispanoamericana, funciona como una antítesis contra la propensión a una clase de realismo causada por el intento colectivo de configurar la identidad local en el siglo XIX.

Palabras clave: mimesis - poética - *Prosas profanas* - “Era un aire suave” - Edgar Allan Poe.

Desde la mimesis hacia la autonomía de imágenes

No podríamos dar una plena explicación sobre la poesía de Darío si solo usáramos la clasificación de escuelas artísticas como el simbolismo y el parnasianismo, a pesar de que tiene influencias evidentes de ellas. Recordemos la lúcida opinión de Matei Călinescu sobre el modernismo hispanoamericano expuesta en *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987). El crítico rumano advierte que el modernismo fue un movimiento sintetizador de diversas corrientes que aparecieron en el París moderno, porque la visión extranjera de los hispanoamericanos les permitió percibir más fácilmente que los franceses el espíritu innovador común entre ellas:

Although Hispanic modernism is often regarded as a variant of French *symbolisme*, it would be much more correct to say that it constitutes a synthesis of all the major tendencies that manifested themselves in the late nineteenth-century France. The fact is that the French literary life of the period was divided up into a variety of conflicting schools, movements, or even sects (“*Parnasse*”, “*décadisme*”, “*symbolism*”, “*école romane*”, etc.) which, in their efforts to assert themselves as separate entities, failed to realize what they actually had in common. It was much less difficult to perceive this common element from a foreign perspective, and this was exactly what the *modernistas* succeeded in doing. As foreigners, even though some of them spent long time in France, they were detached from the climate of group rivalries and pretty polemics that prevailed in the Parisian intellectual life of the moment, and they were able to penetrate beyond the mere appearances of difference to grasp the underlying spirit of radical renovation, which they promoted under the name of *modernismo*. (Călinescu, 1987: 70).

Con el objeto de reflexionar sobre la modernidad de la poesía dariana, me enfoco en una tendencia que traspasa el arte occidental después del romanticismo, que sería un lateral del espíritu innovador al que se refirió Călinescu. Se trata de la tendencia a alejarse de la representación mimética e ir hacia la presentación de imágenes autónomas.

La mimesis fue el principio del arte occidental desde la *República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles hasta el siglo XVIII. El romanticismo, que se negaba al dogma neoclásico de la imitación del modelo universal y trascendental de la belleza, produjo un vuelco en la concepción del arte: el *artista* se hizo la causa predominante de la creación en la exaltación romántica del individuo. Fue el punto de arranque de la tendencia antimimética.

En París, la capital del siglo XIX, al decir de Walter Benjamin, al tiempo que la pintura posromántica se dirigió hacia una abstracción —la fase pasó por el impresionismo y se extremó en los vanguardismos como la pintura abstracta de Wassily Kandinsky, donde se realizó la total autonomía de la percepción sensorial y semántica—, hubo un proceso similar en la poesía, en el cual fue cambiando el foco de la creación. Como argumentaron T. S. Eliot en “From Baudelaire to Valéry” (1949) y M. H. Abrams en “Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics” (1984), el foco se trasladó del poeta al procedimiento creativo —estilo, forma, técnica— y, finalmente, al poema mismo, que se supone que existe en una autosuficiencia sin ninguna referencia a la experiencia humana. La clave teórica fue la idea de Edgar Allan Poe manifestada en sus ensayos como “The Philosophy of Composition” (1846) y “The Poetic Principle” (1850). Sus teorías, especialmente la teoría de la deliberación que se desmarca de la concepción romántica de la inspiración, fueron presentadas en Francia por Charles Baudelaire en la década de 1840 y causaron el aumento de la autoconciencia hacia el acto de componer. Stéphane Mallarmé y Paul Valéry desarrollaron esas teorías hasta el extremo y aspiraron a escribir una *poésie pure* que no designara el mundo exterior, volcando la antigua premisa de que el suceso y el objeto anteceden a la palabra (Abrams, 1984: 136-40; Eliot, 1949: 337-42). El simbolismo es el último avatar de la mimesis (Abastado, 1984: 88) y, a partir de la vanguardia, la poesía rompió por completo con ese concepto.

La evolución de esa tendencia no fue siempre lineal. No obstante, varias corrientes literarias pueden situarse en ella. Voy a señalar algunos de los ejemplos. (1) *El arte por el arte* empezó como una objeción contra la sociedad burguesa utilitarista y el romanticismo, en el cual se perseguía la eficacia social de la literatura debido a la elevación de la humanidad en la Revolución

Francesa, de manera que, al principio, no se refería a la concepción ontológica del arte, como no lo fue, por ejemplo, el prefacio de la *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier. Sin embargo, posteriormente, en su forma radical, como se ve en Mallarmé y Valéry, se convirtió en una estética que transformaba el fundamento de la concepción artística. (2) El parnasianismo pretende la descripción objetiva de las cosas, oprimiendo la expresión romántica de las emociones. Se parece al realismo, otro modo de mimesis, en cuanto a su aspiración a la objetividad, pero su rigurosidad en forma y técnica da lugar al valor autónomo de la palabra. (3) En la poética del simbolismo podemos encontrar la clara orientación antimimética. Jean Moréas (1886) dijo en el famoso manifiesto "Le symbolisme" (*Le Figaro*, Supplément littéraire, París, 18-9-1886):

le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. (150).

(4) La exaltación de la música que se halla en diversos textos del siglo XIX¹ toma parte en la tendencia antimimética, puesto que, hasta el siglo XVIII, en Francia en especial, la música fue considerada un arte inferior por su carácter no-mimético (Abrams, 1971: 92; Berlin, 2001: 127-129), de modo que la exaltación posterior puede considerarse la reacción.

Como he comentado antes, la tendencia proviene de la desobediencia al dogmatismo neoclásico, pero el trasfondo es más complejo. La base principal fue el desarrollo en la ciencia positivista. Como explica detalladamente Jonathan Crary (2002: 133-

¹ E. A. Poe "The Poetic Principle" (1850); Walter Pater "The School of Giorgione" en *The Renaissance* (1873); Paul Verlaine "Art poétique" (1884), etc. También merece la pena recordar el famoso fragmento de Darío en "Palabras liminares" a *Prosas profanas*: "Como cada palabra tiene un alma hay en cada verso además de la armonía verbal una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces" (Darío, 1953: 764).

44),² la investigación científica de la percepción humana, en la primera mitad del siglo XIX, causó la duda contra la antigua dicotomía de realidad/observador y de interior/ exterior. El nuevo problema de cómo representar un mundo altamente tecnificado también tuvo influencia sobre el arte. Asimismo, el concepto del pecado original, que procedió de la idea antirrevolucionaria de Joseph de Maistre, fue el fundamento de la aspiración a la artificialidad, especialmente en el caso de Baudelaire (Abrams, 1984: 120-4); en Baudelaire la artificialidad es, como la antítesis de la naturaleza corrupta, el sinónimo de lo sobrenatural incorrupto.

Así afectaron al fenómeno tanto la cuestión estética como la social, política, filosófica y teológica, por eso se supone que no hubo un paralelismo completo entre su desenvolvimiento en Francia e Hispanoamérica, ya que se encontraban en distintas condiciones socio-culturales. Por lo tanto, al estudiar la poesía dariana en este panorama, hay que tener en cuenta el hecho de que la literatura hispanoamericana se haya desarrollado siempre a través de una dialéctica con la modernidad occidental, cuyo centro radicaba en París en la etapa del modernismo, adaptando a su propio contexto la problemática importada. Pretendo encontrar en la poética de Darío una orientación antimimética y analizar el valor que esa orientación tiene en el contexto de la literatura tanto occidental como hispanoamericana.

Ensueño antinatural. La poética de Darío

Voy a centrar la discusión en los poemas de la primera edición de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), porque fue la etapa de Buenos Aires cuando Darío se puso a abordar la creación poética y periodística con una clara intención programática sobre el fundamento del pleno conocimiento del arte contemporáneo europeo.

“Era un aire suave” (*Revista Nacional*, Buenos Aires, 9-1893), primer poema de *Prosas profanas*, es un ejemplo representativo de

² Al principio del siglo XIX, el modelo de la cámara oscura para un observador y para el funcionamiento de la visión humana, que era una figura epistemológica central desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, entra en quiebra al principio del siglo XIX por la inserción de la fisiología en los discursos y en las prácticas de la visión (Crary, 2002: 133-44).

la creación dariana de la etapa. Tomo como base del análisis los dos puntos en los que concuerdan las opiniones de los críticos sobre este poema: que su mérito central se halla en la musicalidad, la riqueza de efectos sonoros (Jitrik, 1978: 46-7; Salvador, 1998: 123) y que contiene varias alusiones culturales, artísticas y mitológicas, cuya fuente está tanto en los cuadros de los pintores del siglo XVIII, principalmente las *Fêtes galantes* de Antoine Watteau, como en obras de escritores franceses del siglo XIX como Verlaine, Gautier, los hermanos Goncourt, Catulle Mendès, Édouard Dubus, Hugo y Villiers de l'Isle-Adam (Anderson Imbert, 1967: 78; Marasso, 1973: 36-43; Salvador, 1998: 122).

Para mi argumento, hay más características que añadir. Aunque abunda el ambiente rococó en la serie de imágenes que conciernen a la marquesa Eulalia (vv. 1-60), evidentemente el poema no es una descripción objetiva de la Francia dieciochesca, porque hay fuentes posteriores, como he comentado y, de modo más significativo, el sujeto poético dice en la última estrofa: "Yo el tiempo y el día y el país ignoro" (Darío, 1953: 768). Es una imaginación caprichosa del "yo" que no pertenece a ningún tiempo y espacio, pero que está provista de una cualidad trascendental, pues dice el sujeto poético: "pero sé que Eulalia ríe todavía, / ¡y es crúel y eterna su risa de oro!" (Darío, 1953: 768). El amor placentero de Eulalia y sus rivales también tiene reminiscencia renacentista, a la vez que hay referencias a la mitología grecolatina. Por lo tanto, la imaginación en sí misma es una síntesis de diversos tiempos y espacios. La falta de continuidad argumental y concentración conceptual es el signo de que el sujeto poético no está observando un paisaje existente, sino que son imágenes que no han tenido forma y pueden invocarse solo con el ritmo y la sonoridad de las palabras.

Esta imaginación es lo que Darío llamaría *sueño* o *ensueño*. Darío definió al poeta como *soñador* en su obra desde los primeros años de su actividad,³ suponiendo una relación especial entre el poeta y el sueño. En 1889 dijo que la misión del poeta es "ascen-

³ En "El poeta" (*El Ensayo*, León, Nicaragua, 18-VII-1880), uno de los primeros poemas de Darío, se lee: "I el mundo a carcajadas se burla del poeta / I le apellida loco, demente *soñador*, / I por el mundo vaga cantando solitario, / Sin sueños en la mente, sin goces en el alma, / Llorando entre el recuerdo de su perdido amor!". La cursiva es mía (Sequeira, 1945: 25).

der a la verdad por el ensueño" (Darío, 1950b: 271) ("Un paseo con Núñez de Arce", *La Nación*, Buenos Aires, 21-XI-1899) y en los textos posteriores siguió argumentando la importancia del ensueño en la creación artística. Si bien el sueño es un tema tópicico desde el romanticismo, se encuentra una peculiaridad en la concepción dariana de *sueño* que comunica con la poética de "Era un aire suave". "Soñar" fue para Darío la cualidad más atractiva de Edgar Allan Poe, a quien rindió un homenaje en "Era un aire suave" a través del nombre de Eulalia –por el poema "Eulalie"– (Colombi, 2013: 224) y, en "Edgar Poe y los sueños" (*La Nación*, 8, 20, 24-7-1913), la monografía publicada veinte años después del poema, Darío asocia el sueño con la representación antimimética en el arte. Darío cita un texto de "Marginalia" donde Poe habla a propósito del sueño:

Hay una clase de fantasías de una exquisita delicadeza que "no" son pensamientos y a los cuales no he podido "todavía" adaptar nunca el lenguaje. (Darío, 1973: 186).

Después, dice la impresión del poema "The Island of the Fay", de Poe:

¿Es el sueño? ¿Es la realidad?, pregunta Lauvrière. Es el sueño, respondo yo, con todas sus particularidades. Es un ambiente que tan sólo la música ha podido expresar. (Darío, 1973: 192).

Darío así admite, siguiendo la idea de Poe, que hay una clase de sueño que no puede representarse sino a través del vehículo no-mimético que es la música. Aunque se debe tener en cuenta la discrepancia cronológica de ese texto con *Prosas profanas*, de hecho existen analogías entre esa idea y la poética de *Prosas profanas*. En "Era un aire suave", la sonoridad de las palabras aleja el poema de la mimesis, introduciendo elemento no-mimético como uno de sus componentes esenciales. A nivel semántico las imágenes son figurativas, con lo cual no escapan del modo mimético de representación:

La marquesa Eulalia risas y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales:
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales.

Cerca, coronado con hojas de viña,
reía en su máscara Término barbudo,
y, como un efebo que fuese una niña,
mostraba una Diana su mármol desnudo.
(Darío, 1953: 765).

No obstante, son distintas al paisaje imaginario en la poesía romántica. Tampoco son símbolos que sugieren, como en el simbolismo francés. "El vizconde", "el abate", "Término", "Diana" son un sistema de signos con significaciones establecidas por el código cultural hispanoamericano, como señala Ángel Rama en "El poeta frente a la modernidad" (1983: 100). Rama en el mismo texto juzga que la antinaturalidad es el elemento que rige la creación de Darío en la etapa de Buenos Aires:

Se trata de una composición de segundo, tercero o cuarto nivel: dada una rica y heterogénea acumulación de productos culturales, reconocerlos como tales en sus particularismos inmodificables, pero someterlos a combinaciones que los redistribuyen, alterando radicalmente por lo tanto sus valores originales, asociarlos en una captación sincrónica y mezclarlos a otros materiales, naturales o no, que disciplinadamente ingresan al nuevo orbe artificial. [...] Estos "paisajes de cultura" no son sino pequeña parte, aunque, reconozcámoslo, de las más llamativas, de una operación poética más vasta y compleja: la construcción metódica del artificio poético antinatural. (pp. 99-101).

Esa antinaturalidad semántica, que no se identifica fácilmente con el estilo de una escuela específica, es otro rasgo que indica la orientación antimimética en "Era un aire suave".

El ensueño antinatural, que también se ve en otros poemas en *Prosas profanas* como "Divagación", "Sonatina", "Canción de carnaval", "Coloquio de los centauros", "Pórtico", "Epitalamio bárbaro" y los de "Recreaciones arqueológicas", corresponde a lo que se refiere la famosa frase en las "Palabras liminares" del poemario: "veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles" (Darío, 1953: 762-3). Esta parte, en su contexto, toca a una problemática propia de la Hispanoamérica del siglo XIX: ¿qué tema deben tratar los poetas

hispanoamericanos? Así como explicó Darío años después a propósito de este prólogo ("Prosas profanas", *La Nación*, 1-7-1913),⁴ en la literatura hispanoamericana del fin de siglo todavía no dejaba de existir la repetición continuada de los temas planteados en la época de la Emancipación, tales como gestas de la Independencia, la naturaleza americana y el pasado precolombino. Su prólogo manifestó el rechazo contra una clase de ese realismo ligada a la búsqueda de la identidad americana, cuyos temas precedían de la América real. De lo anterior, propongo la conclusión siguiente sobre la relación entre la mimesis y la poética de Darío: el tema de ensueño de Darío ocupa una posición singular en la tendencia antimimética de la poesía occidental después del romanticismo, lo cual denota la modernidad de su poética, mientras que esa orientación antimimética, en el contexto de la literatura hispanoamericana, funciona como una antítesis contra la propensión al realismo causada por el intento colectivo de configurar la identidad local. Dos corrientes, la tendencia común del arte occidental y la problemática hispanoamericana, aquí confluyen.

Etapa posterior y su teoría

Desde la etapa de *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas* (1905), las imágenes que componían el mundo del ensueño están introducidas de manera metapoética para simbolizar el pasado y la juventud, como se ve en "Yo soy aquél que ayer no más decía", "Canción de otoño en Primavera" y "Nocturno". Pasa a primer plano la mirada hacia la realidad —la condición sociopolítica del mundo hispánico y la vejez del poeta— y por eso se produce un conflicto poético entre el ensueño y la realidad.

En cuanto a la teoría de Darío, el más relevante entre sus ensayos teóricos en relación con el tema de mi argumento es "Dilucidaciones" (*El Imparcial*, Madrid, 18, 25-2, 4-3-1907), que

⁴ Darío dice: "no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aun en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto" (Darío, 1950^a: 206).

se incorporó después a *El canto errante* (1907) como el prólogo, donde dice claramente que la idea no precede a la palabra sino que nace junto con ella:

La palabra nace juntamente con la idea, o co-existe con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. [...]

En el principio está la palabra como única representación. *No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar.* En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola. (Darío, 1953: 958-9; las cursivas son mías).

Darío así defendió el valor autónomo de la palabra como una respuesta al reproche de José Ortega y Gasset contra el modernismo. Cuando se publicó *La corte de los poetas*, primera antología de la poesía modernista en España compilada por el poeta madrileño Emilio Carrere, Ortega y Gasset escribió el artículo "Poesía nueva, poesía vieja" (*El Imparcial*, 13-8-1906), criticando la estética modernista.⁵ Ortega y Gasset supone que "las cosas, imágenes y sentimientos" existen antes que las palabras y, por esa razón, no admite el valor esencial de la sonoridad de las palabras en la poesía:

Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y, por tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores. La belleza sonora de las palabras es grande a veces: yo me he extasiado muchas veces delante de esos sabios, luminosos, bellos vocablos de los hombres de Grecia, que edificaban sus palabras como sus templos. Pero esta belleza sonora de las palabras no es poética; viene del recuerdo de la música, que nos hace ver en la combinación de una frase una melodía elemental. En resolución, es la musicalidad de las palabras una fuerza de placer estético muy importante en la creación poética, pero nunca es el centro de gravedad de la poesía. (Ortega y Gasset, 1966: 49).

⁵ De los modernistas Ortega dice: "estos poetas hacen materia artística de lo que es tan sólo instrumento para labrar esa materia, nova y única en todas las artes, la Vida, que sólo lleva frutos estéticos" (Ortega, 1966: 50). Cuando argumentó el arte vanguardista y su extrema autonomía en relación con la realidad en *La deshumanización del arte* (1925), Ortega recurrió a la lógica similar, la distinción entre el arte y la "Vida".

Las palabras de Darío en "Dilucidaciones", contrastadas con las de Ortega y Gasset, reflejan la poética que había practicado en sus obras. Son una prueba de que su concepción de la palabra se diferenciaba de la de la mimesis tradicional, pero revelan a la vez su límite en el sentido de que, en su teoría, la palabra no tiene perfecta autonomía en relación con la idea. La poesía de Darío nunca llegó a la ruptura completa con la mimesis.

Referencias bibliográficas

- Abastado, C. (1984). "The language of symbolism". En Balakian, A. (ed.) *The symbolist movement in the literature of European languages* (pp. 85-100). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Abrams, M. H. (1971). *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- , (1984). "Coleridge, Baudelaire and Modernist poetics". En *The correspondent breeze: essays on English Romanticism* (pp. 109-144). New York/London: W. W. Norton & Company.
- Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Berlin, I. (2001). *The roots of Romanticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Călinescu, M. (1987). *Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N. C.: Duke University Press.
- Colombi, B. (2013). "Rubén Darío y el mito Poe en la Literatura Hispanoamericana". En Oviedo, R. (ed.) *Rubén Darío en su laberinto* (pp. 223-238). Madrid: Verbum.
- Crary, J. (2002). "La modernización de la visión". En Yates, S. (ed.) *Poéticas del espacio*, (pp. 129-146). Barcelona: Gustavo Gili.
- Darío, R. (1950a). *Obras completas I*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- , (1950b). *Obras completas III*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- , (1953). *Obras completas V*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- , (1973). *El mundo de los sueños*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Eliot, T. S. (1949). "From Poe to Valéry". *The Hudson Review*, 2 (3), 327-342.
- Jitrik, N. (1978). *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México.
- Marasso, A. (1973). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Moréas, J. (1886). "Le symbolisme", *Le Figaro. Supplément littéraire*, pp. 150-151, 18 de septiembre.
- Ortega y Gasset, J. (1966). "Poesía nueva, poesía vieja". En *Obras completas I* (pp. 48-52). Madrid: Revista de Occidente.
- Rama, Á. (1983). "El poeta frente a la modernidad". En *Literatura y clase social* (pp. 78-143). México: Folios.
- Salvador Jofre, Á. (1998). "Prosas profanas: el misterio de las rosas artificiales". En García Morales, A. (ed.) *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los raros y Prosas profanas* (pp. 115-128). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sequeira, D. M. (1945). *Rubén Darío criollo o raíz y médula en su creación poética*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

Azul exótico

El cromatismo lírico de Rubén Darío

DELFINA CABRERA

ALEXIS CHAUSOVSKY

Resumen

En un artículo de mediados de 1913, publicado en *La Nación*, que luego se convirtió en prólogo de una de las reediciones de *Azul...*, Rubén Darío destacaba el color azul como el cromo del ensueño y del arte, en el cual se concentraba la floración de su propia primavera artística. Tal aserción, según se plantea en el presente trabajo, lejos de concebirse como un mero dato informativo, ha de constituir el impulso mismo del exotismo que caracteriza su poesía. Mucho se ha debatido acerca del origen del título, relacionándolo tanto con el cielo y la bandera nicaragüense como con Victor Hugo y los poetas del romanticismo alemán. Pero, antes de preguntarnos qué significa *Azul...*, nos interesa aquí pensar cómo significa, esto es, cómo suena en la obra dariana. Nuestro punto de partida será entonces esa escritura del color y el sonido (acaso cercana a la “escucha del color”, en términos pictóricos) que no solo trasciende la concepción analítica y atomista de los sentidos, sino también la oposición clásica entre las artes del tiempo (la música y la poesía) y las artes del espacio (la pintura, la escultura y la arquitectura). En efecto, la hipótesis de lectura de esta presentación señala que *Azul...* no yuxtapone sentidos y artes, sino que, desde un exotismo temporal, geográfico, lingüístico y estilístico, inicia un pasaje o traducción hacia una poética que transformó la armonía de la lírica hispánica.

Palabras clave: *Azul...* - exotismo - sonido - color.

Azul exótico. El cromatismo lírico de Rubén Darío

En un artículo de mediados de 1913, publicado en *La Nación* y que se convertiría luego en prólogo de una de las tantas reediciones de *Azul...*, Rubén Darío destaca el color azul como el cromo del ensueño y del arte, en el cual se concentraba la floración de su propia primavera artística. Lo azul, lejos de ser un detalle más entre otros, ha de constituir el impulso mismo del exotismo que caracteriza su poesía.

Mucho se ha debatido acerca del origen de este título, relacionándolo tanto con el cielo y la bandera nicaragüense como con Victor Hugo y los poetas románticos. Pero antes de preguntarnos *qué significa Azul...* nos interesa aquí pensar *cómo* significa, esto es, *cómo suena* en esta obra dariana. Nuestro punto de partida será entonces esa escritura del color y el sonido (acaso cercana a la “escucha del color”, en términos pictóricos) que no solo trasciende la concepción analítica y atomista de los sentidos, sino también la oposición clásica entre las artes del tiempo (la música y la poesía) y las artes del espacio (la pintura, la escultura y la arquitectura). En *Azul...* se encuentran sentidos y artes, para que desde un exotismo temporal, geográfico, lingüístico y estilístico se inicie un pasaje o traducción hacia una poética que transformará la armonía de la lírica hispánica.

Bien podría decirse que la elección misma del color que intitula y atraviesa el libro involucra a Darío en una convergencia de corrientes estéticas, comenzando con la célebre flor de *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, pasando por el frac del joven Werther que tanto furor causó entre los muchachos desventurados de fines del siglo XVIII. Para los románticos alemanes, el azul, que antes habían despreciado griegos y romanos, se transformó en el color del amor, de la melancolía y del sueño, así como de las expresiones y proverbios que calificaban de “cuentos azules” a los cuentos de hadas, y de “pájaro azul” al ser ideal, raro e inaccesible.

En Francia, Victor Hugo también eligió el azul y lo defendió de asuntos tales como “controlar los registros de inscripción de la policía [...], examinar los salarios y el desempleo, [...] enseñar a leer a los niños, combatir la vergüenza y el crimen [...], y reclamar soluciones para los problemas, y zapatos para los descalzos”. “Todo eso no es asunto del azul –afirmaba–, el arte es el azul”.

De allí que Rubén Darío citara esta misma frase en el artículo que mencionábamos al comienzo y que compartiera con románticos, parnasianos y modernistas una estructura de la sensibilidad que se contrapone al arte que, como el rey del primer cuento de *Azul...* (Darío, 1970: 26), "habla en burgués", es decir, con un lenguaje marcado por el utilitarismo, el afán de acumulación y la mensurabilidad racional del cosmos.

Sin embargo, más allá de la coincidencia en la elección de un color y un tiempo particulares, Darío se inscribe como una figura exótica en estas tradiciones. En el breve texto "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", publicado el mismo año que *Azul...*, nuestro poeta defendió las relaciones entre el arte de la palabra y otras artes (la escultura, la música, la pintura). En sus términos, la grandeza no reside en

escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. Y para eso, nada de burgueses literarios, ni de frases de cartón. (Darío, 1934: 164-165).

Esta percepción estética en la que "los ritmos se prostituyen", abre la obra de Darío a una dimensión sensitiva en la cual la máquina antropológica, que pretende definir lo humano y las exclusiones de lo humano, no hace más que temblar.

II

Si acaso, como sostiene Ángel Rama en su conocido estudio sobre la poética de Darío, el estilo es "un conjunto casi neutro de materiales epocales sobre los cuales, fatalmente, un artista debe ir trazando su escritura personal, destruyéndolos al mismo tiempo que les proporciona nueva vida" (Rama, 1985: 16), el estilo que Darío despliega en *Azul...* se caracteriza por un exotismo que mancha la mitología blanca de la literatura en la América Hispánica.

En "El velo de la reina Mab", el hada más famosa del folclore inglés, en su carro hecho de una sola perla tirado por coleópteros dorados, visita a cuatro artistas que sufren los embates de una

realidad que les impide crear. Escucha que el escultor se lamenta imaginariamente ante Fidias:

Tú [Fidias] golpeas, hieres y domas el mármol, y suena el golpe armónico como un verso, y te adula la cigarra, amante del sol, oculta entre los pámpanos de la viña virgen. Para ti son los Apolos rubios y luminosos, las Minervas severas y soberanas. Tú, como un mago, conviertes la roca en simulacro y el colmillo del elefante en copa del festín. Y al ver tu grandeza siento el martirio de mi pequeñez. Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy. (Darío, 1970: 43).

Entonces, Mab decide cubrirlos con un velo azul "casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños" (45). El velo despoja a los artistas del peso de la necesidad —trabajar por dinero, comer, no comer, el frío—, les cubre la visión y comienzan a oír.

[A partir de ese momento] en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farandolas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito. (ídem).

En *Azul...*, color y sonido aparecen juntos (como dice otro de los artistas: "Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones. Todo cabe en la línea de mis escalas cromáticas"). Es un pensar en constante movimiento —aun en la detención—, en el que a la vez se conjugan y se traducen los sentidos, en una actividad creadora que no se remite solo a reordenar lo existente.

En este sentido, lo azul se aproxima a una creación sinestésica. A diferencia de los "poetas tristes, [que] quitan el color a las fábulas antiguas, y no son más que recolectores de fábulas", Darío inventa una poética que, signada por un cromatismo lírico, escapa a los mandatos estilísticos de una era decadente.

En el poema "Autumnal", un hada rasga otro velo, aquel que "cubre las ansias infinitas, / la inspiración profunda, / y el alma de las lirás" y, cuando lo hace, todo se vuelve una aurora la que la

razón deja paso a los sentidos y en la que prima una receptividad intrínseca que aleja a Darío de la figura del sujeto soberano que observa a la distancia y mide instrumentalmente su entorno.

III

Es decir, a Darío le interesa tanto lo ideal como la materialidad y la corporalidad del lenguaje. En el primer texto en prosa de *Azul...*, "En busca de cuadros", el sonido onomatopéutico del arte escapa del mundo maquinal:

Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de las herraduras de los caballos [...] del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto; en busca de impresiones y de cuadros, subió al cerro Alegre. (Darío, 1970: 64).

Darío, parafraseando a Rousseau, pone la oreja en el ojo y el ojo en la oreja, se abandona a una "escucha de los colores" en la que conocimiento, estética y afectividad confluyen en una potencia poética. Por eso mismo, cuando en "Historia de mis libros" cuenta la génesis de *Azul...*, explica que "el origen de la novedad" había sido su reciente descubrimiento de autores franceses, aunque traducidos, porque "su francés todavía era precario". Darío encontró en los franceses

una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual. [...]. Así mis conocimientos de inglés, de italiano, de latín, debían servir más tarde al desenvolvimiento de mis propósitos literarios" (Darío, 1991: 136).

Así como "trasplanta" los materiales, usos y características de las distintas artes y de los distintos sentidos, Darío "trasplanta" los ritmos y las sintaxis de las lenguas. No es casual que una de las piezas de *Azul...*, acaso la más célebre, se llame "Caupolicán",

nombre que en araucano [mapudungun] quiere decir "piedra de cuarzo azul". En palabras de Eduardo de la Barra, "Caupolicán" "todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, [...] de palabras bizarras, exóticas aún, mas siempre bien sonantes" (De la Barra, 1953: 8). Es allí donde el exotismo de Darío reluce, pues el soneto en alejandrinos funde lenguas y las expresa para dotar de novedad la escritura, que es palabra, sonido e incluso imagen.

IV

La propuesta dariana, desde este ángulo, ilumina sin incursionar en la poesía ingenua de la estética romántica (como diría Ángel Rama) o un arte autónomo despojado de todo vínculo con lo material, sino como una invitación a una poética instaurada para subvertir las formas existentes. No expresa esto una mera confianza en el progreso o un desdén del presente en pos del porvenir: es la valoración de las condiciones de posibilidad de un movimiento en el que aflora la exaltación de la belleza, una alegría que no omite la melancolía y la integración de las dimensiones de lo humano hacia un pasaje a lo inédito y transformador. Ofrece, aún más, la relación sintética de los sentidos, incluso del mismo vocablo "azul", en la que el sustantivo hace comparecer al adjetivo. Tal fusión, inscrita en *Azul...* y que implica a lo *azul*, actúa en la obra de Darío como inicio o comienzo cronológico, pero, sobre todo, como origen, pues se presenta de modo subyacente en los diferentes géneros que adquiriría su escritura.

Por eso es una "poesía del futuro" porque, como diría Darío en 1887, "el año que viene es siempre azul".

Referencias bibliográficas

- Darío, R. (1934). "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes". En Silva Castro, R. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad.
- , (1970). *Azul. ... Canto a la Argentina*. Buenos Aires: Edicom.
- , (1991). "Historia de mis libros". En *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De la Barra, E. (s/f). "Palabras liminares". En Darío, R. *Obras completas II, 1936-1953*. La Habana: Trópico.

Edvard Munch y Rubén Darío: el grito crítico

FEDERICO SALVÁ

Resumen

Hubo un grito pintado en el *fin de siècle* que, en palabras de su autor, “recorre la naturaleza”;¹ un grito que, en palabras de un crítico, es expresión de la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento de aquella época de la angustia (Jameson, 1991); pero, sobre todo, un grito tan fuerte que logró hacer vibrar la propia materialidad del cuadro, en círculos y espirales que impactan en el hombre que grita y en la naturaleza que —quizás— escucha.

También hubo otro grito fatal y existencial, de época y atemporal, que es una exclamación, pero antes es una pregunta. Este grito escrito fue tan poderoso que quebró el verso medido, la métrica cuidada y la forma poética aparentemente elegida. El grito acumulado fue tan intenso que se prolongó en un suspenso final, en un eco sin respuesta.

En el siguiente trabajo, nos proponemos preguntarnos por el grito en el cambio de siglo al analizar comparativamente el cuadro *El grito* (1893) de Edvard Munch y el poema *Lo fatal* (1905) de Rubén Darío, a partir de los contextos en los que se producen, los temas que comparten y las vanguardias que impulsan.

Palabras clave: Darío - Munch - grito.

¹ E. Munch. *Diario*, entre las notas del 22 de julio de 1892, escritas durante su convalecencia en Niza.

Un ejercicio de lectura

Una práctica de lectura crítica, es decir, productiva, puede partir de la confrontación de diferentes obras artísticas. En ese choque pueden surgir, despertar e iluminarse mutuamente los sentidos e interpretaciones que, tal vez, no se hayan percibido en cada obra en su soledad. Trazar estos vínculos, construir cadenas de significación es ya crear un objeto nuevo,² compuesto por el crítico en la operación de su análisis.

Este ejercicio de yuxtaposición, que bien podría ser la obra experimental de un artista contemporáneo, no solo me ha hecho reflexionar sobre las obras confrontadas y el texto que desde ellas se construye, sino también realizar algunos apuntes sobre la práctica del crítico. Quizás por lo azaroso del proyecto, me encontré haciendo, de manera consciente, una serie de reflexiones sobre la crítica, que no hacen más que enmarcar lateralmente el centro del trabajo. Me ha enfrentado a la explicitación de los puntos de partida, los objetos parciales, las operaciones, las decisiones, las arbitrariedades, las preguntas aglutinantes, los objetivos propuestos y la búsqueda del crítico.

La elección de estas dos obras y el ejercicio mismo surgieron de una intuición y una resonancia (Auerbach, 2007: 367). Trabajando y pensando sobre el poema *Lo fatal* de Rubén Darío, verbalicé que, al final del texto, el yo poético grita y rompe el verso. Al escucharme, un profesor sugirió pensar la relación con *El grito* más destacado de la historia del arte: el de Edvard Munch.³

² En *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Josefina Ludmer reflexiona sobre la crítica en este sentido: “En esta primera parte sólo interesan dos categorías, la de objeto y la de límite. La primera es la que quizá define y permite pensar la crítica: “objeto” es lo que se lee en la escritura otra o de otros. La categoría de objeto abre el espacio teórico de la crítica porque refiere a la vez a la materia que se recorta o construye para leer (determinadas escenas de palabras, nombres, historias en palabras, vacíos de palabras, relaciones y sociedades de palabras), y al sentido que se le da y que es indisoluble de su construcción (en esos objetos pueden leerse universos: sociedades, sistemas, sujetos, pasiones, historias y hasta cuerpos diversos). La categoría de objeto en crítica es simultáneamente la categoría de restricción, de construcción y de sentido. Y definir qué lee un crítico, cuáles sus objetos, es definir el sentido de su crítica” (Ludmer, 2000: 19).

³ Debo esta sugerencia al profesor Daniel Link.

En esta reflexión paralela sobre las operaciones de la crítica, ya podemos observar el peso de una intuición, de una sugerencia y de un eco en la memoria personal como iniciadores del trabajo de lectura. También podemos reflexionar sobre cómo la creación por el crítico de una figura, en este caso "el grito", atrae una órbita de conjuntos de significados.

Procedí, una vez creado el concepto-juntura, a crear una convivencia de las obras y a releerlas de forma confrontada, con el objetivo crítico de una búsqueda de similitudes, antes que de diferencias. En un desordenado proceso, fui construyendo las relaciones entre ambas. Algunas preguntas que de las coincidencias emergían fueron estructurando el análisis confrontado. ¿En qué se parecen las técnicas de ambas artes en estos casos? ¿Cuál es la relación indisoluble entre forma y sustancia en cada una? ¿Qué variaciones proponen? ¿Pertenece a una misma época? ¿Qué puede leerse de esa época a partir de ellas?

Si bien las respuestas y coincidencias se dieron de forma caótica, esta escritura tiene como fin organizarlas y deducir una lógica que las emparente.

¿Cómo se escribe un grito?

En un análisis actual de un poema, probablemente hoy nadie se concentraría demasiado en la forma poética como abordaje inicial, excepto que, mediante un título, una etiqueta genérica o alguna característica trascendental, se llame especialmente la atención sobre la clasificación. En el caso de *Lo fatal*, no obstante, recurriremos a esas antiguas categorías como herramientas, ya que una de las variaciones significativas del poema por Darío, el maestro de la versificación, remite a su forma poética. Es decir, que la forma poética se retroalimenta significativamente del tema del texto y constituye una de sus originalidades estilísticas.

Pero releamos el poema, para tenerlo presente durante la exposición y como excusa para volver a disfrutarlo:

Lo fatal⁴

A René Pérez

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,⁵
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror.
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,⁶
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,⁷
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!⁸

⁴ "Lo fatal" es publicado en *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, significativamente como poema final. Las ediciones separan las secciones "Los cisnes y otros poemas" de "Otros poemas". Sobre todo en esta última parte, puede leerse a lo largo del libro un ensayo o preanuncio de una serie de estrategias y temas que se concretan en este "Lo fatal". El tema global del texto puede leerse en confrontación con los dos Nocturnos de esta serie y podrán encontrarse allí contactos y continuaciones que caben en otro extenso trabajo. Para tener una mínima medida de lo que afirmamos, compárese esta estrofa con el segundo serventesio de "Lo fatal": "Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido, / la pérdida del reino que estaba para mí, / el pensar que un instante pude no haber nacido, / ¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!" (270). O estos versos del otro Nocturno: "y el horror de sentirse pasajero, el horror / de ir a tientas, en intermitentes espantos, / hacia lo inevitable desconocido, / y la pesadilla brutal de este dormir de llantos / ¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!" (291).

⁵ En "Ay, del que un día", la relación del árbol con la palabra-consciencia se expresa en términos totalmente opuestos a la escala de la naturaleza que se traza en "Lo fatal": "Lo que el árbol desea decir y dice al viento, / y lo que el animal manifiesta en su instinto, / cristalizamos en palabra y pensamiento. / Nada más que maneras expresan lo distinto" (284).

⁶ En "Programa Matinal" leemos: "Exprimamos de los racimos / de nuestra vida transitoria / los placeres de la vida" (292).

⁷ En "¡Aleluya!", las imágenes de los "frescos racimos" y "fúnebres ramos" tienen su variación cruzada en "frescos ramos" (287).

⁸ La forma gráfica en sí misma de la normativa explotada como significado —en este caso los tres puntos finales que más adelante analizaremos— ya se observa en los paréntesis también finales de "Caracol" (289).

El poema le presenta algunas dificultades a la crítica que quiera definir su forma poética. Tales dificultades pueden inscribirse dentro de la renovación formal del modernismo.

La composición poética se estructura en tres estrofas. La primera y la segunda son serventesios de rima consonante cruzada (ABAB/CDCD) de versos alejandrinos con equilibrados hemistiquios de siete sílabas; mientras que la última estrofa se conforma con cinco versos de rima EFEFF, alejandrinos los tres primeros; eneasílabo y heptasílabo, los últimos dos.

Al intentar clasificar su forma poética, como críticos, podemos optar por leer que es una estructura de dos serventesios y un quinteto, conformado por cuatro versos de arte mayor y uno de arte menor. O bien podemos optar por leer que es un soneto de trece versos,⁹ en el que los tercetos se conjugaron en una sola estrofa y al que arteramente le falta el último verso.

¿Pero por qué es trascendente una variación formal por el más grande versificador?

En el clásico análisis de *Lo fatal*, ya muchos críticos lo han dividido en un primer momento (abarcado por el primer serventesio), en donde se plantea el tema —el saber la muerte como destino— y un segundo momento de desarrollo del tema. En este último proceso, el yo poético transmite la imposibilidad del justo decir, la impotencia de no poder hallar ese verso que resuma la tragedia humana de, por la cruz de su conciencia, saber a la muerte como destino, como inexorable camino. Mediante el polisíndeton que se acelera a partir del segundo serventesio, cuando el yo poético busca desesperadamente en su enumeración, genera esa sensación de asfixia, de ahogo, de angustia y de angostura. El poema en su totalidad, si lo observamos a distancia, dibuja una silueta de la estrechez, el encierro, la falta de salida, el derrotero —como anticipándose a la explotada relación entre imagen y texto en la poesía del siglo XX—.

Tras el cansancio enumerativo, la falta de oxígeno se vuelve tal que el segundo serventesio termina con un verso encabalgado

⁹ Ya Darío preanuncia esta forma poética en el mismísimo *Cantos de Vida y Esperanza*, titulado el poema: "El soneto de trece versos" (278).

do, que trastoca no solo la unidad lógica de un verso, sino la de una unidad estrófica. Ese verso se encabalga "y sufrir por la vida y por la sombra y por", triplicado en su conexión y en el nexo subordinante de un circunstancial de causa, para precisamente detenerse al borde del final de la estrofa y dejar el espacio para que el lector continúe la cadena e inscriba por qué él "sufre por". En esta pausa previa a la tormenta, encontramos el argumento de la conjunción de los dos tercetos en una sola estrofa acelerada. El poema prosigue en su construcción expresiva y el poeta retoma el aliento: "sufrir por/lo que no conocemos y apenas sospechamos" (verso en el que resalta que sea el único no encabezado por un nexo copulativo después del primer serventesio. Esta vez comienza con un objeto directo "lo", que bien podría ser una perífrasis del título).

En su búsqueda, se ensalza el tono y entusiasmo el siguiente verso con un primer acento en la vocal abierta, mientras que los anteriores habían sido casi exclusivamente en vocales lúgubremente cerradas.¹⁰ En este momento, abandona la racionalidad y los infinitos verbos en infinitivo para construir dos imágenes perfectamente simétricas, trabajadas, equilibradas, expresivas y con cierto color:

y la carne que tienta con sus frescos racimos,
blandura movimiento/deseo frescura vida en la vida (árbol)

y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
dureza quietud/espera podredumbre vida muerta

Tras el balanceado par de versos, el poeta parece renunciar a las estrategias de la métrica, la versificación y el artificio. El poeta parece haberse hartado de los versos medidos. El poeta del polisíndeton ya no tiene aire. Ya ha encabalgado y descansado al borde de la estrofa. Ya ha pintado sus imágenes más perturbadoras. Ya no puede más en su angustia que lo asfixia, lo aprieta hasta hacerlo estallar en los versos del final. El yo poético grita. Rompe el verso. Desarma el artificio armónico, perfecto. Se arroja a la pura expresividad, le da curso a su fluir. Ese grito, que parte el verso medido de equilibrados hemistiquios, de alejandrinos entrelaza-

¹⁰ Excepto en el segundo verso: "y más la piedra dura porque esa ya no siente".

dos de rima consonante, ese grito es antes una pregunta por el destino, por el camino. Pero esa pregunta presenta tal desconcierto, que trastoca el orden lógico (primero se pregunta "a dónde vamos" y luego "de dónde venimos"). Esa pregunta también es un grito de exclamación, reforzado por sus signos. Pero, en ese grito final de la existencia humana, el poeta encuentra la futilidad de las preguntas sin respuesta, que lo abisman en un nihilismo pero del que queda la marca de los tres puntos finales, el eco de esa vida que vivió y esa vida que sufrió y que pudo enunciar su sufrimiento y dejar su marca. Esos tres puntos son como un "continuará". Y ese verso final que el soneto nos debe es, precisamente, ese vacío, ese silencio después del grito, de la pregunta sin respuesta, que no puede hacerse sin gritarse a grito vivo. Aunque también podemos alentar a que ese verso final que no está escrito también pueda ser la oportunidad para que lo complete el lector.

¿Cómo se pinta un grito?

Hay cinco versiones conocidas de *El grito*. La primera y segunda composición son de 1893, una en ténpera y otra en crayón sobre cartón. En 1895, Munch realizó una versión en pastel sobre cartón y una litografía. La última es bastante posterior, de 1910, y se realizó en ténpera sobre cartón. Las obras presentan diferencias significativas que iremos destacando, aunque intentaremos reconstruir una lógica compartida, a la luz de los contactos con el poema de Rubén Darío, publicado en 1905.

En el centro de *El grito*, una figura humana. Observa con ojos bizcos algo fuera del cuadro en las primeras versiones, observa rectamente al espectador en la litografía. En la última versión, una cavidad ocular reemplaza los ojos. Pero, en todas las versiones, la abertura de la boca dibuja un hueco, mientras que la figura se toma el rostro o se tapa los oídos. En el rostro hay un desplazamiento de la focalización hacia el espectador, una interpelación cada vez más directa y una desaparición de la mirada. La boca, en cambio, en todos los modelos ha funcionado como una caja de resonancia, una caja abierta que, en el momento pintado, puede ser ya un vehículo de la voz que grita, ya una cavidad muda de sorpresa ante un grito ajeno. Las manos en el rostro pueden

acompañar tanto la primera interpretación, reforzando un grito propio o la de un grito externo, atenuando su destructivo efecto.

A la derecha de la figura, unas firmes líneas rectas trazan un camino que aleja a otras dos figuras anónimas, pero con una constitución humana mucho más reconocible, que conversan entre sí (en el cuadro de 1895, una de las siluetas reposa sobre la baranda, consternada). Son las del camino las únicas líneas rectas. Como un punto de fuga, tienden hacia un infinito alejado de la figura central, dejándolo en soledad, rechazado, además, por las figuras humanas que le rehúyen dándole la espalda. Las líneas del camino humano y de la construcción humana, el barandal y los balaustres que separan y protegen de la naturaleza, son las líneas que cortan el cuadro en dos, diferenciando con claridad el camino edificado del caos arrebatado del cielo y el agua. Las líneas que cortan el cuadro en dos, que lo tensionan y trazan la serie de oposiciones, cortan también la cabeza de la figura central.

Sabemos por el título que hubo un grito. Las pinceladas ondulantes del agua y el cielo se articulan alrededor de la cabeza del homúnculo y cae sobre ella todo el peso de la naturaleza. El propio cuerpo de la figura central también ondula. Hombre y paisaje parecen estar en consonancia. Uno repercute tanto sobre el otro. La expresión, que presupone una escisión del sujeto, se proyecta del interior del sujeto al exterior. Aunque, a su vez, el sujeto mismo es cuerpo de la expresión.

El cuadro parece haber sido pintado sobre una superficie acuática, que por un sonido se tornó trémula —expansiva como la onda sonora— y trastornó todas las líneas, exceptuando las del camino y sus hombres que dan la espalda distanciándose. La forma, la línea, el trazo también parecen romperse, quebrarse y acompañar las curvas de la resonancia del grito. Tal y como en Darío, la figura del grito trastorna los materiales de la expresión artística: el verso, en la poesía y la línea, en la pintura.

Contactos en los umbrales de siglo

Ambos autores abandonan los parámetros técnicos consagrados de sus artes y apuestan por la experimentación de un estilo. Cuenta Gombrich, en su *Historia del arte*, que la renuncia a la

idealización por la escuela de Munch fue tenida por cosa grave: al público le irritaba el arte expresionista porque prescindía de la por entonces entendida belleza. El mismo crítico imagina una respuesta por parte de Munch, argumentando que "un grito de angustia no es bello, y que sería insincero no mirar más que el lado agradable de la vida" (566).

Como tampoco puede ser armónico y medido el grito fatal de la existencia que versifica Darío. Hay, en ambos, una reconciliación de la forma con la sustancia, desentendiéndose de autónomos preceptos clásicos y apostando por la propia experimentación.

Uno de los motivos de la perturbación de los espectadores habrá sido, sin dudas, la figura central. El público habrá posado su mirada sobre aquello que Munch cuidó que estuviera destacado en la jerarquía del campo visual. Las líneas de fuerza convergen en un punto significativo: el centro de la composición es la cabeza de la figura humana. La baranda que parte el cuadro en dos separa también la cabeza de la figura humana central. Las líneas ondulantes del sujeto ascienden verticalmente hacia su cabeza; las líneas del agua y del cielo que lo rodean tienden hacia ese centro, presionándolo, aplastándolo. ¿De allí vendrá el grito? ¿Será, como en "Lo fatal", "la pesadumbre de la vida consciente" lo que deriva en el grito más representativo del siglo? La razón, con su simbólico centro en la cabeza, empezaba ya a ser rechazada y tenida como culpable de presentes y próximos males. Ya Freud estaba elaborando la primera tópic, que establecía los centros en el inconsciente, el preconscious y el consciente. Ya las puertas del nihilismo habían sido abiertas por Nietzsche.¹¹ El propio Darío en *La historia de mis libros* confiesa: "en "Lo fatal", contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa un fantasma de desolación y de duda" (1988:108). Esa desolación es una soledad, como la de la figura central de *El grito*, producto quizás de la pérdida de certezas, la muerte de Dios, la duda certera de que no hay nada más allá de esta vida y esta razón que es consciente en el presente.

¹¹ Recordemos que Munch ha pintado un retrato de Nietzsche (1904). También Darío le dedica un texto en *La Nación*: "Los raros. Filósofos finiseculares: Nietzsche" (1894) Las fechas de estas obras están cruzadas con las que estamos analizando, como una confirmación borgeana de que a "la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos".

En estas soledades, nunca parece haber un sentido único y final, nunca una sola interpretación clausurada por un autor. En *El grito*, ¿quién grita? ¿Grita la propia figura central que se toma el rostro al sentir o contemplar un horror? ¿El grito es externo y por eso se tapa los oídos? ¿El grito es el de la naturaleza, como escribe Munch en sus diarios? ¿*El grito* es el arquetipo del grito que Schopenhauer apostó nunca nadie podría pintar?¹² El lector crítico debe sostener una propia respuesta. Debe apostar, elegir, crear. Así sucede también en "Lo fatal". Se puede optar por leerlo como un soneto con el verso final ausente y aceptar su ausencia. Si no aceptamos la falta, el lector debe crear el final.

Como crítico, en este caso me interesa una pregunta final que podría reordenar nuestro ejercicio y del que podríamos haber partido: Desde la literatura y el arte, ¿qué signos de época podemos leer? Sin duda, las respuestas que elaboraremos no conducen a conclusiones, solo a conjeturas o hipótesis como anotaciones de un estudio mayor. Sin embargo, entendemos que este azaroso experimento arroja algunas ideas que no carecen de cierta verosimilitud.

Pintura y poema del grito se encuentran en los umbrales del siglo XX. La figura del grito, aunque paradigmática, ha funcionado como un objeto parcial que permitió poner en contacto dos obras en apariencia disímiles, dos artes con sus lenguajes y dos autores de puntos cardinales diametralmente opuestos. El imán del grito puede no ser concluyente, puesto que gritos hay en innumerable cantidad de obras. Postular que hacia *fin de siècle* hay una necesidad inminente, de asfixia que desemboca en un grito del siglo, nos parece apresurado a partir de este ejercicio, aunque un estudio extendido pudiera llegar a sostenerlo.

Sí podemos observar una misma lógica de relación entre el grito y su forma de expresarse en ambas artes. A manera de los efectos de un grito, en Darío, el verso se rompe como un cristal; en Munch, la línea recorre circularmente todo el cuadro, como

¹² "La esencia del grito, y por consiguiente también su efecto en el espectador, se encuentra exclusivamente en el sonido y no en abrir la boca. [...] En las artes plásticas, para las que la representación del grito es totalmente ajena e imposible, sería realmente incomprensible representar la boca abierta, ese forzado medio del grito que altera todos los rasgos y el resto de la expresión". A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Edición digital, disponible en: <http://juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf> (36).

las ondas sonoras. En ambos, el grito impacta profundamente en la materialidad de cada arte en su especificidad. El tema encuentra la forma perseguida. Hay una reconciliación entre los conceptos canónicos de forma y sustancia.

La apuesta, como sabemos gracias a Gombrich, trajo rechazos del público hacia los expresionistas por intentar encontrar un estilo propio. Lo fatal, por su parte, puede producir algún desconcierto en el crítico clasificador. Leemos en ambos autores el atrevimiento de la experimentación y el intento de renovación, de reflexión sobre el propio arte. Tales apuestas son quizás las antesalas de las vanguardias históricas que marcaron a todo el siglo XX.

Y, como otra marca del siglo, sobre todo de la segunda mitad,¹³ también podemos pensar en la centralidad del lector. Como vimos, en ambas obras el lector crítico debe "completar" la obra, en tanto que ya no hay un sentido último que cierre la interpretación del texto por un Autor (Barthes, 2012). La obra está abierta y demanda la participación activa, constructiva del lector.

Por último, podríamos pensar en la pesadumbre de la centralidad de la razón, denunciada antes por el romanticismo, que parece ser en ambas obras un principio regente. Todas las líneas presionan apuntando hacia allí. Las líneas rectas del camino se alejan junto a unos sujetos que le dan la espalda a un otro horrorizado que algo sabe, algo ha visto. Este sujeto está en consonancia con la naturaleza que se arremolina y grita. Las líneas ondulantes parecen sumergir al sujeto de fin de siglo en un mar de incertidumbre. La pregunta por el camino del siglo, por la dirección que ese camino está tomando también la escucha Darío del otro lado del umbral. La escucha y escribe el grito crítico del presente que vendrá.

¹³ En *Historia de la crítica literaria*, Viñas Piquer destaca el desplazamiento desde la estructura del texto hacia el lector a partir de la Estética de la Recepción, como un movimiento compacto. Va trazando una línea de precursores desde: Husserl, Heidegger, Gadamer, Sartre, Ingarden, Mukarovský (2002: 495-512). En esta constelación de autores podemos hacer orbitar a Borges y a Barthes.

Referencias bibliográficas

- Alonso, A. (2011). *Materia y forma en la poesía*. Madrid: Gredos.
- Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Auerbach, E. (2007). "Filología da Literatura Mundial (Weltliteratur)". En *Ensaio de literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Barthes, R. (2012). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Darío, R. (1978). *Poesía*. Caracas: Ayacucho.
- , (1988). *La historia de mis libros*. Managua: Nueva Nicaragua.
- Głuchowska, L. (2015). "Munch, Przybyszewski and The Scream". *Kunst og Kultur* (4).
- Gombrich, E. H. (1995). *La historia del arte*. México D. F.: Editorial Diana.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.
- Predmore, M. P. (1971). "A Stylistic Analysis of Lo fatal". *Hispanic Review*, 39 (4). University of Pennsylvania Press.
- Werner, A. (1991). "La obra gráfica de Edvard Munch". *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, 7 (25).

VIII. SIMPOSIO: VIAJES RUBENIANOS: DARÍO Y EL MUNDO

COORDINA BEATRIZ COLOMBI

El Simposio “Viajes rubenianos: Darío y el mundo” convoca a una reflexión sobre el sentido de los variados desplazamientos de Rubén Darío que incidieron tanto en su trayectoria como escritor como en la conformación del movimiento modernista. El tema ha ocupado a la crítica más intensamente en los últimos tiempos, sobre todo a partir de la revaloración de la crónica modernista, ya que muchos de los libros que reúnen sus colaboraciones periodísticas aluden, en su titulado, al género “relato de viaje”, que suscitaba expectativas de novedad y mundo en el público moderno. Como sabemos, Darío viajó a lo que llamaba los “territorios del arte” mucho antes de hacer efectivos estos viajes, a través de su portentosa imaginación y su vasta biblioteca. Si buscamos una escena base, ninguna más apropiada que aquella en la que el poeta evoca a su amigo Pedro Balmaceda Toro – en cuya casa conoce la sofisticación de la alta burguesía chilena de fin de siglo–, con quien planificaba futuros viajes por Europa y Oriente:

Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès; le preguntaríamos a este porqué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madama Adam; y escribiríamos libros franceses! eso sí. [...] Iríamos luego a Italia, y a España.

Y luego, ¿por qué no? un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India, a ver las raras pagodas, los templos llenos de dragones y las pintorescas casitas de papel, como aquella en que vivió Pierre Loti; y, vestidos de seda, más allá, pasaríamos por bosques de desconocidas vegetaciones, sobre un gran elefante... (1889: 34-35).

Darío fue un migrante moderno que apostó a una literatura sin gravámenes escrita por comunidades de escritores sin anclajes; fue el primero en desafiar las ataduras de lo local-nacional y plantear un cosmopolitismo descentrado, donde Buenos Aires podía ser Cosmópolis. Su viaje estético tuvo su foco ineludible en París, que fue territorio de conflictos y ansiedades. Pero la cartografía dariana tuvo tantas estaciones como citas su escritura, un abigarrado palimpsesto de la literatura universal. Su mirada conformó a los espacios modernos con un prisma polémico y desmitificador. Las ficciones del viaje y los ismos geoculturales (parisiana, españolada, orientalismo, exotismo, calibanismo, panamericanismo, latinoamericanismo) fueron relatos que no pasaron inmunes bajo su pluma; al contrario, a través de ellos reformuló las relaciones con los espacios centrales y el lugar del escritor latinoamericano en el mundo. Este simposio invita a pensar estas dimensiones en su obra.

Rubén Darío: de París, ninfas y formas

BEATRIZ COLOMBI

Resumen

Las crónicas que Darío escribe sobre la exposición universal de París de 1900, reunidas en *Peregrinaciones*, interrogan a la cultura moderna en sus puntos ciegos. Darío usa como prisma la supervivencia y mutación de las imágenes del mundo clásico, ya que, como Goethe, pensaba que un retorno a la antigüedad era una garantía de pervivencia para la literatura y el arte universal. La literatura, las artes gráficas, magazines, afiches, mobiliarios, pintura, escultura, decoración y arquitectura en París muestran siluetas ondulantes que privilegian el fluir rítmico y la vibración de las líneas armónicas, en una nueva ola del renacer de las formas clásicas. El *art nouveau*, *modern style* o *jugendstil* recubre como una pátina todas las manifestaciones de la época. Darío fue espectador entusiasta de estos cambios, en los que finalmente el arte inundaba la vida, pero, al mismo tiempo, fue perceptivo de otras transformaciones inquietantes. El trabajo analiza algunas de estas crónicas parisinas en relación con la pregunta dariana por las formas a lo largo de su obra.

Palabras clave: París - formas clásicas- Rodin.

De *Peregrinaciones* (1901), el conjunto de crónicas que Darío escribe con motivo de la Exposición Internacional de París de 1900, surge un enunciador particular. Maravillado y falsamente ingenuo, receloso, agudo, desconfiado, irónico, mordaz. Construir ese registro —ya presente en el viaje a París de Sarmiento— fue un modo de situarse como poeta y escritor americano en un escenario supranacional. Si la exposición del 900 traducía los resquemores y la beligerancia entre las potencias que competían por el dominio de la escena mundial, Darío confrontaba en otro escenario no menos prestigioso y competitivo: el de la República de las Letras, que era también para esos días casi una esfera planetaria, como el *Grand Globe Céleste*, ubicado próximo al Champ de Mars, imagen reproducida en uno de los afiches más conocidos del evento.

Peregrinaciones es un diagnóstico del estado de la literatura y del arte de su tiempo, donde, una vez más, Darío traza variados paisajes de cultura partiendo del mundo objetual parisino del fin de siglo, cargado de nuevos mensajes y desafíos. Al gesto alborotador de *Los raros* (1896), libro con que el joven poeta realizó la mejor campaña intelectual que cualquier extranjero haya aspirado a emprender en Buenos Aires, sucedía un escritor y cronista reconocido y aplaudido, que administraba su prestigio y le tomaba el pulso a la gran ciudad rectora del arte. Esgrime así un discurso crítico que renace de *Los raros*, que resurge de esa celebración y duelo de los poetas muertos. Pero ahora es otra pérdida, falla o falta lo que detecta a su alrededor. *Peregrinaciones* proyecta un corte que atraviesa todos los estratos del arte y de la industria cultural de su tiempo: literatura, arquitectura, diseño, propaganda, urbanística, objetos del mercado. En ese espacio plagado de entes artísticos, pseudoartísticos o antiartísticos, Darío plantea una permanente reflexión sobre lo "eterno del arte" y sus inquietantes transmutaciones, simulacros o llanas sustituciones.

En el vértigo de la Exposición, los signos de lo moderno son de variado carácter: atractivos, confusos, alarmantes, pero nunca desplazan la primacía de lo clásico en su paradigma estético. En la principal puerta de ingreso a la Exposición, en la Place de la Concorde, sobre un arco iluminado por primera vez por bombillas de luz eléctrica, se emplazó una gigantesca estatua femenina que alegorizaba a la ciudad de París. La efigie representaba a una

joven moderna que posaba en equilibrio sobre una gran esfera de bronce; fue bautizada por los comisionistas como *La Parisienne*. La estatua, realizada por Paul Moreau-Vauthier, llevaba un traje entallado con pliegues y capa de armiño diseñado especialmente por la afamada *maison* Jaenne Paquin, uno de los centros de la moda parisina responsable del cambio de la silueta femenina en el fin de siglo. La joven llevaba un sombrero en forma de barco que aludía al escudo de armas de París (*fluctuat nec mergitur*). La imagen produjo desconcierto con su impronta de presente (era *demasiado* actual) y su gesto explícito hacia el mercado, esto es, la promoción de la acreditada confección parisina. Y disgustó a Darío, como a otros cronistas del evento. Por ser el ingreso a la feria fue también el ingreso al rechazo que se instala en el cronista en ese preciso portal. Veamos qué dice Darío de esta representación:

Eso no es arte, ni símbolo, ni nada más que una figura de cera para vitrina de confecciones. La maravillosa desnudez de las diosas, es la única que, besada por el aire y bañada de luz, puede erguirse en la coronación de un monumento de belleza. Sin llegar a la afirmación de Goethe: "el arte empieza en donde acaba la vida", los que alaban esa estatua por lo que tiene de realismo y de actualidad, deberían comprender que la ciudad de París, no puede simbolizarse en una figura igual a la de Yvette Guilbert o mademoiselle de Pougy. (1901: 27).

La cantante Yvette Guilbert había sido retratada por Toulouse-Lautrec en un conocido afiche, con largos guantes negros, mientras que Mademoiselle de Pougy era una célebre bailarina de la noche parisina: divas ambas a quienes Darío podría celebrar como hizo en tantas otras oportunidades. Pero lo que le resulta incompatible es esta fusión entre lo fugitivo de la moda y lo permanente del arte. La invocación a Goethe es una declaración de principios. Para Darío, arte y mundo empírico comparten fronteras, que, "sin llegar a la afirmación de Goethe", deben conservarse, y si su contaminación ocurre esta debe ser, en todo caso, en favor del arte. El fragmento citado alude también al fósil de un pasado prestigioso: la diosa pagana desnuda, exiliada del presente moderno. La diosa antigua es el distintivo de la supervivencia y mutación de las imágenes del mundo clásico y oficia como con-

traparte de las imágenes-síntoma de la desestetización del arte que percibe a cada paso en la feria del 900. Como Goethe, Darío piensa que un retorno a la antigüedad es una garantía de la pervivencia de la literatura y el arte universal.

Las artes gráficas, magazines, afiches, mobiliarios, pintura, escultura, decoración, arquitectura y, por cierto, la literatura de fin de siglo muestran siluetas ondulantes que privilegian el fluir rítmico de las formas y la vibración de las líneas, en una nueva ola de renacer de las formas clásicas que propaga el *art nouveau*. En la Exposición, la pintura simbolista, que palpita en la misma sintonía, tiene un apreciable lugar y en el pabellón de Arte decorativo brillan los artistas volcados al diseño moderno atravesados también por la armonía de la línea, como Alphonse Mucha. Hasta el hierro mostró al mundo su imprevisible plasticidad estética en el París de la Exposición. Darío fue espectador entusiasta de estos cambios, en los que el arte inundaba la vida y no viceversa. Pero, al mismo tiempo, fue perceptivo de un soterrado movimiento inverso.

El mito clásico había sido reinstalado en la literatura finisecular por decadentes, parnasianos y simbolistas, mientras que, en los salones parisinos, los pintores académicos fundían Grecia y Roma en una antigüedad verosímil aunque libremente intervenida. Como intervinieron Nietzsche o Freud en esa misma tradición para una interpretación radical y nueva de su sentido. Para la misma época, el historiador de arte Aby Warburg investigaba un motivo clásico en particular: la imagen de la ninfa en la cultura florentina y su reaparición en épocas posteriores. Agamben examina el tema en el Atlas *Mnemosyne* de Warburg y, frente a la diversidad de representaciones, concluye:

¿Dónde está la ninfa? ¿en cuáles de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del Atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. En el mismo sentido, la ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originalidad [*sic*] y repetición, de forma y materia. (2010:19).

El tema de la supervivencia de las formas clásicas también obsesionó a Darío, que por otras vías diferentes, aunque no del todo distantes, construyó series de íconos culturales inspirados en ese universo, adosándoles una cuota de modernidad para adaptarlos a los nuevos tiempos, de allí su predilección por "la Grecia de la Francia". En uno de los cuentos de *Azul...*, "La ninfa (Cuento parisiense)" publicado en *La Época* de Santiago el 25 de noviembre de 1887, Darío insta a la ninfa y a la estatuaria clásica como una de las claves de su literatura y un motivo en el que se funden materia y forma, originalidad y repetición. El cuento está escrito bajo la invocación de Mendès o Armand Silvestre y está ambientado en París, en un rico palacio donde un grupo de artistas y pensadores debate sobre la efectiva existencia de los seres mitológicos. La anfitriona es Lesbía, una extravagante actriz y moderna Aspasia animadora del encuentro. Entre sesudas y eruditas consideraciones sobre la mitología clásica, que parten no casualmente de la mención de dos escultores, el clásico Mirón de Eléuteras y el contemporáneo Emmanuel Frémiet, Lesbía —que prefigura a Eulalia con el *leit motiv* de su risa— confiesa su predilección por los sátiros y centauros. El narrador, que es también poeta y personaje del cuento, revela su inclinación por las ninfas, aunque se lamenta de su desaparición. En una tercera sección del relato, mientras el narrador realiza un paseo solitario por el parque colmado de efigies clásicas, encuentra, para su sorpresa, a una ninfa real en el estanque de los cisnes. Como toda ninfa que se precie de tal, esta escapa asustada ante la vista del extraño. En la sección final, que retoma la charla amena de los artistas reunidos en el palacio, el relato da a entender que la insólita aparición es la propia Lesbía, quien se ha disfrazado de ninfa (o desnudado) para corregir la incredulidad del poeta. El cuento sostiene, con esta alegoría, que la racional modernidad no puede negar a la mítica antigüedad. Y postula algo más: la ninfa es un fragmento de ese pasado cuya supervivencia es necesaria para la existencia de la comunidad de los artistas, motivo central de *Azul...* La imagen de la ninfa se reitera de modo versátil en Darío: Venus, Onfalia, "las hermosas / Ninfalias" de "Divagación", niñas, princesas, lectoras, Eulalia, Isadora Duncan, "La bailarina de los pies desnudos" de *El canto errante*, así como se multiplicaba la presencia de este motivo en la cultura de su época, a través de semanarios, estam-

pas, afiches y, particularmente, la pintura de los prerrafaelitas. La ninfa y sus máscaras evocan en su obra el prestigio de la estatuaria clásica. En permanente metamorfosis adquiere variados perfiles, nombres y vestimentas y connota la ideología dariana del "arte eterno". Su poder de conversión la hace investirse una y otra vez en figuras tornadizas como Eulalia, cuya risa es cruel y eterna, como conviene a su especie.

En "Yo persigo una forma", pieza capital aparecida en la segunda edición de *Prosas profanas* (1901), Darío despliega una escenografía similar a la del cuento *La ninfa* para situar dos temas icónicos de su imaginario: Venus y el cisne. Ambos operan como cristalización de la forma por condensación de un motivo, como es el cuello del gran cisne blanco que lo interroga. Estos motivos clásicos (leídos en clave ornamental por la estrechez de cierta crítica) otorgan a su escritura ese carácter de *extrañeza* estética que su obra aspiraba a producir para proclamarse moderna y nueva, además de borrar esos límites rigurosos entre original y repetición, entre centro y periferia, entre cultura hegemónica y cultura dependiente. La imagen femenina, virgen o bacante, es siempre el fósil de un lenguaje perdido que renace y alegoriza el arte mismo en vías de disolución, así como la princesa triste del cifrado y emblemático poema dariano, que aún hoy se erige como nuestra Gorgona de la poesía.

Pero la ninfa tiene una capacidad de "inversión dinámica", puede pasar de forma clásica a monstruo moderno. Si *La ninfa* de 1887 fue un cuento protoparisino lleno de expectativas respecto de los espacios centrales del arte, París del 900 le ofrece otra ninfa perturbadora en la estatua de la *Parisina* a la que referimos en un comienzo, que, con su ropaje de *haute couture*, exhibe una desfachatada hibridez entre arte y vida. El espectáculo de París le ofrece entidades contradictorias, inestables, heterogéneas y la convivencia desconcertante de materiales y formas heteróclitas. La propia arquitectura de la feria, simulacro de tiempos y espacios superpuestos, profundiza su estupor y desesperanza ante el porvenir del arte.

Las formas clásicas, que son en su estética el resguardo del arte, se funden con otros vestigios que Darío vuelve emblemas de un pasado irrenunciable. Darío intuye que debe encontrar en el seno de estos motivos clásicos revividos y en su convivencia con

otros americanos (Netzahualcoyotl, Cuahutémoc, Caupolicán) e hispánicos (el Quijote, el Cid) un núcleo de resistencia del arte ante los embates del mundo moderno. En estas repeticiones, fusiones y reapropiaciones siempre persiste un impulso apolíneo, un gesto apacible y contenido. La identificación con un clasicismo sereno es garantía de lo bello eterno que controla la pulsión vital, violenta y caótica, temáticamente aludida en su obra, como en "Ite, missa est", "Carne, celeste carne de la mujer", pero casi siempre formalmente acotada. Si el arte era para Nietzsche el puente entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre lo escultórico y lo musical, entre el sueño y la embriaguez, en continua antítesis y discordia, Darío incorpora intuitivamente esta lucha en su lectura temprana y nada improvisada del filósofo. Decir que los motivos báquicos, asociados con el culto al desorden, al erotismo y a la fealdad, siempre se revuelven de modo apolíneo en la escritura de Darío sería una simplificación, pero es un modo plausible de decirlo. No propongo que las fórmulas clásicas en Darío sean un modo de afiliación con un arte tradicional, clasicista, académico y afirmativo (del cual pretende distanciarse), sino una manera de trabajar en paridad con estos materiales respecto de otros productores centrales y asegurarse, de este modo, el nexo y el engranaje de su literatura (periférica, americana, diferente) con la literatura y el arte universal. Quizá ninguna fórmula más representativa de este propósito que la estrofa de "Los cisnes" de *Cantos de Vida y Esperanza*, donde interpela a todos los cisnes-poetas de la tradición occidental:

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.
(Darío, 1951 II: 649).

Pocos poetas americanos antes de Darío lo habían proclamado así; habrá que esperar a Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges para que estas palabras se volviesen un programa continental.

Un momento central de *Peregrinaciones* es la serie de crónicas dedicadas de Rodin, en la gran exhibición de la obra del escultor francés realizada con motivo de la Exposición. En ellas reaparece la pregunta por las formas y la operación selectiva dariana, que se

aparta tanto del deslumbramiento provinciano como del espíritu conservador y refractario ante la novedad. Rodin es para Darío "caos y cosmos", "rudos esbozos", "larvas de estatuas", "creaciones deliberadamente inconclusas", análogas a "rocas de los campos", "árboles de los caminos", "lienzo arrugado", "manchas que la humedad forme en los muros y en los cielos rasos", sumado a lo que llama el "descuido del detalle". En suma: una obra que invierte la idea de la forma acabada y perfecta, para dar paso a un arte en el que emergen la naturaleza, la vida, un cierto residuo mimético y la "complicación de formas y de movimientos". En estas notas sobre el escultor parisino, Darío cita textualmente el "Ensayo de autocrítica" de Nietzsche publicado en la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* de 1886, cuyos dichos tienen eco en las preocupaciones darianas de aquellos años: lo raro, la música, el vulgo, la melancolía y la fatalidad. Darío afirma que Rodin lleva al espacio plástico la doctrina nietzscheana:

Él obliga a inclinarse ante su fuerza, ante su estupendo gozo dionisiaco. Aplico la palabra en el sentido nietzscheano; pues si Rodin demuestra una innegable tendencia a lo feo, ello vendrá de lo que Nietzsche denomina la necesidad de lo feo —absolutamente griega— "la sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de nada, de fatalidad, en el fondo de las cosas de la vida". (Darío, 1901: 23).

Rodin le produce estupor, sorpresa, incompreensión y hasta se diría compulsión (Rodin "obliga" a un tipo de recepción), pero no la ansiada experiencia de la belleza ni la revelación del "oculto sentido de las formas". Rodin es un análogo de Nietzsche, pensador frente a quien Darío ya había expresado atracción y rechazo. Gonzalo Sobejano ha identificado el aristocratismo dariano con el nietzscheano y varios estudios críticos han reconocido otras sintonías entre el filósofo y el poeta. Como sabemos, Nietzsche fue excluido de *Los raros*, conjunto que podría haber presidido por mérito propio en el caso de haber permanecido. Pero Darío descarta esa puerta de entrada a su obra crítica como descarta a la estatua de la parisina en la puerta de la feria del 900.

Otro espectador contemporáneo del escultor francés, Georg Simmel, encontró que su obra expresaba "la actitud del alma moderna frente a la vida" (1988: 157) y que el movimiento, la fluidez y lo cambiante eran los factores determinantes del giro decisivo que planteaba su escultura frente a la resolución de *reposo* de la estatuaria antigua o de *equilibrio armónico* de la renacentista. Las crónicas darianas sobre el autor son, en cambio, una muestra de su lucha irresuelta entre *reposo*, *equilibrio armónico* y *movimiento*, instancias presentes en toda obra de arte, no solo la escultórica. Más aún en un poeta que hacía de la música y el ritmo el factor central de su poesía. En su "Rodin" se percibe un umbral de alternativas inciertas frente a lo nuevo, donde el "más allá del bien y del mal" es, sin lugar, a dudas, su límite. La estatuaria de Rodin es una ecuación que Darío no podrá resolver porque representa la ruptura de la forma acabada y perfecta y del equilibrio de raigambre clásica y renacentista y el imperio de las fuerzas disolventes. Las figuras de Rodin, para Darío, tienden a la naturaleza, a la animalidad, a las pulsiones tectónicas, a lo dionisiaco y demoniaco que siempre tientan al culposo poeta, como los frescos racimos del poema. Para quien ha proclamado la armonía como su principio rector, la escultura rodiniana lo coloca frente a la representación, por exceso, de formas afectivas y primitivas, de una flagrante desproporción. La armonía pretende presentar reconciliado aquello que no lo está y, por lo tanto, puede ceder un riesgoso espacio al encubrimiento, pero también, como recuerda Theodor Adorno, no oculta muchas veces el universo desgarrado del cual procede. Esa es la armonía dariana: producto dialéctico de un mundo en pugna y no cándida mirada sobre el mundo, como a veces se ha querido leer. Pero el movimiento sin intención de síntesis de la estatuaria rodiniana lo desconcierta. Ciertos motivos parecen acercar al escultor parisino y al poeta americano: la impronta sexual y erótica, faunos y faunesas, ninfas, Venus, Adonis, Apolo, tritones. En la crónica también aparecen los mismos conflictos del poeta y el escultor frente al fenómeno de las muchedumbres, vistas como insensibles a las innovaciones y reactivas a modificar los paradigmas. Pero algo profundo provoca la contemplación destemplada de la obra. La energía de Rodin está demasiado cerca de la hipérbole y demasiado lejos del autocontrol, demasiado cerca del yeso y el bronce, materiales privilegia-

dos por el autor de "La puerta del infierno", y cada vez más lejos del mármol, materia insignia del deseo de perfección dariano.

Según Darío, la estatua rodiniana es una "larva de estatua". La palabra no puede pasar desapercibida. El cuento de Darío que lleva ese nombre, "La larva", publicado en *Caras y Caretas* en 1910, refiere a una representación informe que atormenta al personaje del relato, como la incomprensible estatua rodiniana desveló al cronista en París, que destinó largas horas a su contemplación. El relato refiere la historia de Isaac Codomano, un heterónimo del autor, quien narra ante su auditorio un recuerdo adolescente ambientado en algún tradicional pueblo centroamericano. El cuento se inicia con una mención a Benvenuto Cellini, lo que ofrece una doble clave de lectura: la referencia al Renacimiento y el tenor autobiográfico que tendrá el relato. El personaje adolescente rememora la fuga de la casa de su abuela para salir al encuentro prohibido de las serenatas y fiestas nocturnas. En su escapada, sorprende a una figura femenina, totalmente cubierta por su manto, sentada en la plaza de la Catedral, la plaza de León en Nicaragua, según aclara luego Darío. El joven aborda a la embozada e intenta seducirla, pero todo termina del modo más inesperado:

Y cuando ya creía lograda la victoria, aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesona y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca; y luego aquella "cosa", haciendo la más macabra de las muecas, produjo un ruido que se podría indicar así:

— ¡Kgggggg!... (Darío, 1983: 366).

La larva es al mismo tiempo atractiva (una variante de la ninfa a la que el joven poeta-fauno podría arrebatar) y repulsiva, un ser sin rostro y deforme. Una anti-Eulalia con su "risa ronca" y casi una imagen expresionista en su deformidad. El breve relato ofrece muchas pistas para una lectura intencionada: la tensión entre el deseo y el rechazo de la primera sexualidad, la represión provinciana, los temores infantiles. El horror de "La larva" es también el que produce lo familiar-nacional, que reaparece una y otra vez en sus duplicaciones, recreaciones y renacimientos. De hecho, en

el cuento se asocia a este espantable personaje femenino con las sobrevida de "lo misterioso autóctono" americano, en leyendas que vuelven también como un fósil de un pasado silenciado. El cuento y la percepción de la obra de Rodin están relacionados: ambos escenifican el horror ya no de lo vacío, sino de lo informe y de lo prelingüístico: la larva es una "cosa" privada de lenguaje. La obra artística en Darío es construcción, simetría, armonía, valores con los que pretende fundar un arte americano casi sin pasado. Entre "La ninfa" de 1887 y "La larva" de 1910 se despliega su lucha por la forma. Pero los límites se vuelven porosos. En "Lo fatal", último poema de *Cantos de vida y esperanza*, el sujeto lírico desea fundirse con la rama, con la piedra y, en el borde de la disolución, volverse un ente inanimado. Podría pensarse: como esas estatuas de Rodin, inconclusas e informes. El poema es el envés de "Yo persigo una forma" y cierra simbólicamente un ciclo dariano. Si en "Yo persigo una forma" el poema lanza la pregunta angustiada por la forma al mismo tiempo que la construye, en "Lo fatal" es el propio sujeto del poema quien desea su autodesfiguración (¿pulsión dionisiaca de olvido de sí?), mientras el soneto se desarmoniza y desestructura, como el yo que lo enuncia, en sus líneas finales. Ambos poemas plantean la incertidumbre del arte, que, de un modo u otro, nunca es totalidad y siempre es duda y negatividad. Pero si en "Yo persigo una forma" lo que inquieta es la pregunta que no encuentra su respuesta, en "Lo fatal" Darío descubre, como Nietzsche, que el anhelo de belleza surge de la carencia y el dolor, y repite, en su propio léxico, el pensamiento trágico del filósofo: terror, misterio, nada, fatalidad. Darío es un nietzscheano a pesar de sí mismo.

Italia fue el siguiente destino de Darío ese mismo año, en un paréntesis que se tomó de París, huyendo, como dice muy bien Justo Sierra en su prólogo a *Peregrinaciones*, de la fatiga o pesadumbre que le ocasionaba la gran feria del 900. Pretende escapar de la obligada crónica parisina, recomponer el campo de referencias y alimentarse nuevamente de lo bello clásico, de Virgilio, de Dante, de la "antigua huella apolónica". Emprendió, como Goethe, el viaje a Italia para el encuentro (o reencuentro) con el mundo clásico, garantía de la existencia de una literatura universal. Vuelto a París y ya en el final de ese año, publicó la crónica "Noel parisiense" fechada el 26 de diciembre de 1900. La

feria ya había dejado a la ciudad, pero no su halo de consumismo y fantasmagoría ni mucho menos su impacto sobre la sensibilidad del poeta americano. En los desbordantes almacenes navideños se detiene en la contemplación de los juguetes y, entre ellos, las muñecas, otra variante de la ninfa, pero también de la autómatas, con su halo siniestro, que Darío percibe en premonitoria coincidencia con Freud. Las lujosas muñecas son una sinécdoque del fetichismo del consumo y se contraponen a los trabajadores de la exposición que, por esos días, ya se han convertido en mano de obra desocupada, como medita apesadumbrado Darío. Las muñecas se multiplican en las vitrinas y le producen sensaciones de ensueño (apolíneo) pero también de embriaguez (dionisiaca). Darío imagina entonces una insólita danza entre ellas y los sucesos variopintos de ese especial año parisino. Todo se confunde en la ensoñación, o pesadilla, así como todo pierde su lugar estable en el mundo moderno. Como Simmel o Freud, Darío es consciente de ese malestar o tragedia de la cultura moderna y lo expresa de modo ejemplar en sus *Peregrinaciones*, texto reflexivo y melancólico, donde intentará captar el ritmo alocado de las formas como síntomas apremiantes de su tiempo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética. Obra completa, 7* (ed. Rolf Tiedemann, trad. Jorge Navarro Pérez). Madrid: Akal ediciones.
- Agamben, G. *Ninfas* (trad. Antonio Gimeno Cuspina). Madrid: Pre-Textos.
- Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina 1880-1915*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- , (2016). "Peregrinar en París. Darío y la Exposición Internacional del 900". *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, (3), número especial: *Rubén Darío, la sutura de los mundos. Homenaje a cien años de su muerte (1916- 2016)*, 4-27, febrero.
- Darío, R. (1889). *A. de Gilbert*. San Salvador: Imprenta nacional.
- , (1901). *Peregrinaciones*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- , (1950-1955). *Obra completas*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- , (1951). *Poesías completas I-II* (ed., intr. y notas Alfonso Méndez Plan-carte). Madrid: Aguilar.
- , (1973). *El mundo de los sueños* (ed., pról. y notas Ángel Rama). San Juan de Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- , (1983 [1950]). *Cuentos completos* (ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez). México: Fondo de Cultura Económica.
- Démy, A. (1907). *Essai historique sur les Expositions universelles de Paris*. París: Librairie Alphonse Picard.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.
- García Cristóbal, J. (2003). "Una aproximación a la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (32), 103-114.
- García Morales, A. (2004). "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (documentos y cartas inéditas)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), 103- 173.
- Klemperer, V. (2010). *Literatura Universal y Literatura Europea* (trad. Jorge Seca). Barcelona: Acantilado.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Rivas Bravo, N. (2014). "Un raro excluido de *Los raros*". En *Crear en Salamanca* [en línea]. Disponible en: <http://www.crearensalamanca.com/dario-y-nietzsche-un-raro-excluido-de-los-raros-por-noel-rivas-bravo/>.
- Sarduy, S.; Segovia, T. y Rodríguez Monnegal, E. (1967). "Nuestro Rubén Darío". *Mundo Nuevo*, (7), 33-48, enero de 1967.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (trad. de Gustau Muñoz y Salvador Mas). Barcelona: Ediciones Península.
- Sobejano, G. (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- Ward, T. (2002). "Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50 (2), 489-515, julio-diciembre.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Satisfaciendo el deseo de mundo: estrategias darianas en las crónicas parisinas

ROCÍO BEATRIZ CASARES

Resumen

El “deseo de mundo” que Mariano Siskind asocia al afán de una modernización cosmopolita no fue exclusivo de los escritores modernistas, sino sintomático de un conjunto de aspiraciones que se encontraban presentes en ámbitos que excedían al de la literatura. Por eso, en las crónicas que Rubén Darío publicó para *La Nación* se observa, por un lado, a un cronista abocado a construir y representar su subjetividad —y textualidad— cosmopolita pero, por el otro, a un sujeto que media entre el deseo de modernidad del público lector y el acervo cultural mundial, del cual tal vez la Exposición Universal de 1900 sea el más perfecto epítome.

Las crónicas parisinas de Darío implican, así, una estrategia escrituraria doble, basada en la construcción de la autoridad cultural y artística del cronista que, a su vez, debe cumplir la función de comunicar la modernidad cosmopolita a los lectores que la demandan: la economía textual debe entonces modelar la experiencia para hacerla comunicable y aprehensible al público lejano. Desde París, punto privilegiado en el que confluyen todas las razas y se materializa el capital cultural mundial, aflora también la tensión entre los particularismos nacionales y el universalismo cosmopolita; por eso, el cronista no solo hace de exégeta artístico, sino que también debe dar cuenta de la realidad geopolítica de la cual la Exposición también es muestra.

Palabras clave: cosmopolitismo - crónicas parisinas - Exposición Universal.

Varios géneros discursivos emergen en las crónicas parisinas de Rubén Darío: el ensayo poético, la crítica teatral y literaria, el comentario político y, entre todos ellos, la retórica del manifiesto, expresada a través de una declaración de principios estéticos. La alternancia y variedad de formas discursivas en las crónicas darianas es una de las respuestas posibles a la tarea periodística de llenar el ánfora sin fondo de un diario, sobre todo uno como *La Nación*. Ahora bien, lo multifacético del género discursivo es también una forma de dar cuenta de una totalidad. París es la capital mundial de la cultura y es también una suerte de microcosmos que contiene todas las razas, no bajo el signo de un crisol, donde las razas se funden y confunden, sino en una suerte de arcoíris en el que todos los colores se encuentran delineados: "los grupos de english, entre los blancos albornoces árabes, entre los rostros amarillos del Extremo Oriente, entre las faces bronceadas de las Américas latinas" (*La Nación*, 20-4-1900). Si José Martí escribía desde las entrañas del monstruo, Darío reporta desde el ombligo del mundo, especialmente en el año 1900, cuando se celebra en París la Exposición Universal.

Ostentación del progreso, de los avances de la ciencia y de la tecnología, la Exposición es una ocasión privilegiada para comunicar la modernidad global. El cronista, en París, tiene la posibilidad de habitar la modernidad cosmopolita, de vivir en perfecta sincronía con ella. Como señala Siskind, el cosmopolitismo puede ser entendido como "una historia que los sujetos cosmopolitas se cuentan a sí mismos para darle sentido a su traumática experiencia de marginalidad en el orden de la modernidad global" (2014: 9-10). El "mundo", para estos escritores, es una "proyección fantasmagórica" que abriga una identidad y un discurso alrededor de significantes de igualdad y justicia universal". La primera entrega sobre la Exposición abunda en estos significantes, el cronista se refiere a una "cita fraterna de los pueblos todos" donde "los pabellones, las banderas, están juntos, como los espíritus". Sin embargo, no pasa demasiado tiempo antes de que "la realización del ensueño" y el optimismo fraternal comience a ceder lugar a otra lectura de la Exposición y su propósito. El cronista no demora en notar que el evento es también un despliegue de poderío imperial y que "la Exposición puede ser mirada, en un sentido, como un gigantesco anuncio del hecho [...] de que Francia es una de las

más grandes potencias coloniales" (*La Nación*, 27-8-1900). Recorriendo los pabellones de Alemania, Inglaterra o Estados Unidos, el escritor señala las rivalidades, la competencia y las fricciones de ese juego de imperios. La retórica de la ensoñación, de la fantasía y del gozo parisino se entremezcla así con el presente de la política.

Haber arribado al *locus* por excelencia de la modernidad es la gran oportunidad de participar en la plenitud histórica y esto implica, como señala Foffani a propósito de *Cantos de Vida y Esperanza*, un corrimiento en la subjetividad, que no está ya orientada hacia el pasado sino hacia la actualidad, hacia un ahora entramado en los acontecimientos (Caresani, 2013: 20). Esta actualidad abarca también el progreso tecnológico y científico, lo que queda expresado en la visita del cronista al Palacio de Horticultura. La crónica comienza con una cita en francés de Robert de la Size-ranne (el traductor de Ruskin) sobre la belleza, aprovechando el motivo de las flores para exponer la morbidez propia del decadentismo: "Atraen las flores que se asemejan a niñas enfermas... ciertas pálidas mimosas; lirios de una celeste anemia" (*La Nación*, abril, 1900). La oportunidad también se presta para recorrer el panteón dariano, donde desfilan los nombres de Poe, Victor Hugo, Ruskin y Verlaine, entre muchas otras referencias. Más interesa detenerse en el abrupto cambio de tono que se opera en el último párrafo de este texto, en el que el cronista pasa de transcribir un verso en francés del poema "Las Flores" de Mallarmé a describir el espectáculo ofrecido por la enorme variedad de "toda suerte de patatas". El corresponsal culmina con una enumeración hortícola: "Luego desfilo ante el grupo de los nabos y zanahorias, de los espárragos como cetros, de los zapallos... desde las majestuosas calabazas hasta las filas de arvejas" (ídem). Flores y patatas; estos son los dos polos entre los se mueve la crónica. Desde el fragante lirismo de una reflexión estética al prosaísmo del cotidiano alimento, desde una extensa retórica del jardín a una escueta ensalada. El cronista define este contraste y mezcla, como parte de su trabajo, de su tarea de "dar una parte a la idea del ensueño y otra a la idea del puchero".

En la crónica del Viejo París que continúa la serie de la Exposición este contraste se torna anacronía. Este sector de la Exposición que recrea el París medieval es la oportunidad para

materializar y recrear una parte del ideario de la literatura modernista. Como señala Colombi, "por algún motivo, no difícil de entender, la gran mayoría de los cronistas hispanoamericanos eligen el 'viejo París', una tierra de imaginación y fantasía que remite, lógicamente, a un paraíso perdido" (2016: 24). Pero la existencia, "fatigada de prosa y de progreso práctico", interfiere por momentos en esta "amable regresión a lo pasado" (*La Nación*, 30-4-1900) y es que las vestimentas contemporáneas y la iluminación eléctrica en vez de las linternas de época agrían el hechizo que el cronista se empeña en construir. Abundan también los *badauds*: aquellos paseantes de una curiosidad ingenua, también definidos como personas algo bobas a las que les falta juicio y personalidad, seres sin individualidad, que pasan a pertenecer a la multitud. Darío cierra esta entrega contraponiendo dos tipos de visitantes: por un lado, los poetas y los artistas y, por otro, lo que él llama "visitantes caros a Baedeker", aludiendo a las guías de viaje que contenían mapas y planos, información sobre rutas y medios de transporte y descripciones sobre puntos de interés.¹ Esta contraposición delinea diferentes modos de recorrer el espacio —y en este caso, el tiempo— y marca simultáneamente la imposibilidad de trascendencia estética del simple turista:

Por las noches será ese un refugio grato para los amantes del ensueño. Ignoro si los paseantes caros a Baedeker, los ingleses angulares y los que de todas partes del globo vienen a divertirse en el sentido más swell de la palabra, gozarán con la renovación imaginaria de tantas escenas y cuadros que el arte prefiere. En cuanto a los poetas, a los artistas, estoy seguro de que hallarán allí campo libre para más de una dulce rêverie. (*La Nación*, 30-4-1900).

¹ Para otro ejemplo de la guía de viaje como estigma del turista véase *De Sobremesa*, de José Asunción Silva: "viejas inglesas, secas unas veces como sarmientos, desbordantes otras como informes paquetes de carne linfática, que recorréis la Europa entera, con el Baedeker en una mano y La Biblia en la otra, pronunciando el mismo *beautiful, beautiful, charming, quite charming...*" y "pareja de renteros franceses a quienes alguna agencia de viajes traslada de lugar en lugar para que admiréis, sin comprenderlos, los sitios y los edificios designados por la guía Johanne a vuestros entusiasmos de inofensivo turismo" (Silva, 1978: 150).

La guía de viajes implica una mirada pautada, dirigida, domesticada y sus mapas y planos encarnan una práctica diametralmente opuesta a la de perderse en la ciudad. Pero la crónica no solo muestra diferentes formas de recorrer el acervo cultural parisino (el modo del *flanêur*, el del *badaud*, el del turista): el cronista, avezado observador, puede reconocer a estos tipos urbanos al leer los signos que acarrear, identificando las marcas de su localismo. Si al "rastacuero" lo delatan sus pesadas joyas y sus burdas cadenas de oro, se reconoce al turista por portar su guía de viajes —una suerte de versión degradada de la literatura— con la que se desplaza por la ciudad. El cronista no se asocia a la figura del detective únicamente por su capacidad de registrar sus impresiones, sino por su habilidad para leer e interpretar signos, en este caso, signos de otredad, de no-pertenencia.

Por otro lado, la guía de viaje puede ser entendida como símbolo por excelencia del "deseo de mundo" y, sin embargo, ¿por qué su aparición en el texto se traduce siempre en vilipendio? Conceptualmente, porque este "deseo de mundo" está modulado de una manera diferenciada en los intelectuales cosmopolitas latinoamericanos. Siguiendo a Siskind (2014: 104), puede definirse como un afán modernizador presente en estos escritores, una vía para abandonar el particularismo de sus lugares de origen y ponerse en sintonía con la modernidad —en el caso de Darío, perfectamente encarnada en París— y que opera, a su vez, como un modo de postular una subjetividad diferenciada. A pesar de que "el cosmopolitismo es un ideal al que se aspira, no una identidad completa que se asume" (Anderson en Aguilar, 2009: 10), el sujeto cosmopolita, como ciudadano del mundo, intenta borrar las marcas del localismo o particularismo para postularse como sujeto universal.

La lengua juega un rol fundamental en esta empresa. En parte, el texto asume una prosa "políglota" para comunicarle al lector la experiencia de un París babélico. Sirva como ejemplo la crónica sobre los anglosajones, plagada de expresiones en inglés como "sweet home", "el english speaking world", o el "if you please" (*La Nación*, 27-8-1900) que se intercalan espontáneamente con el español del texto. A su vez, esta prosa "políglota" —políglota entre comillas y ceñido el término a la inflexión francesa y

européa del universal dariano—² es también muestra de un sujeto que ostenta su destreza y fluidez para pasar de un idioma a otro. Así, el intelectual cosmopolita está estrechamente ligado a un ideal de multilingüismo; de hecho, Darío se refiere en una crónica sobre talentos latinoamericanos al poeta colombiano Guillermo Valencia para destacar que, “conocedor de lenguas modernas y clásicas, no ignora ninguna literatura” (*La Nación*, 20-1-1901). En este último sentido, el “deseo de mundo” está en estos intelectuales fuertemente vinculado a la literatura y mediado por ella, y es esta una de las razones por la cual el intelectual cosmopolita puede desdeñar la guía de viajes: en potencia el multilingüismo les posibilitaría acceder al acervo de la literatura mundial y el manejo de diferentes idiomas les permitiría adquirir varias ciudadanía. Recordemos que, en la necrológica a Martí, Darío alababa al apóstol cubano por su “constante comunión con lo moderno y su saber universal y polígloto”, saber que le permitía mezclar en su estilo a “Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt” y usar el “hipérbaton inglés” (1993: 131). Según Aguilar, Darío no coloca esa operación martiana en el orden de la política, sino en el de la estética (2009: 12-13), pero es necesario precisar que, en París, en la “villa proteiforme y políglota” (*La Nación*, 20-4-1900) la lengua asume un carácter táctico.

Darío deja en claro que el que no habla francés en París está inexorablemente condenado. Pero la lengua se vuelve además estratégica en la medida en que permite revertir el gesto de burla. Si, como dice Colombi, el rastacuerismo es “una categoría que inventa el etnocentrismo para denostar al otro que se asimila, que quiere parecersele, pero que sólo consigue ser su remedo” (2016: 22), Darío logra invertir los términos de la ecuación al presenciar en el pabellón español de la Exposición a grupos de caballeros franceses que intentan hablar en español, definiendo esta escena como uno de los espectáculos dignos de presenciar. Mientras discuten sobre las corridas de toros, el cronista repara

² Para la inflexión francesa del universalismo y de la literatura mundial en Darío véase Siskind, que sostiene: “Even if Darío’s world does not extend far beyond Spain, France and Western Europe, he sees that narrow map as the extent of a world that is universal because it is devoid of marks of cultural particularity or Latin American local color. What Darío cannot see is that his world is imprinted with some of the most salient markers of French culture.” (Siskind, 2014: 191-192).

en el acento fónico mal colocado que delata al francés como su lengua natal: "toreró, toreador, espadá, corridá, aficionadó", asegurando que en este tipo de escenas, "los españoles e hispanoamericanos de verdad que van a la Feria, tienen en esto un nuevo espectáculo" (*La Nación*, 10-6-1900). Repárese en el "hispanoamericanos de verdad": Si el rastacuero ostenta el estigma de su particularismo en su manera de vestir o en sus ademanes, la acentuación aguda de palabras graves sirve aquí para delatar el origen francés, cuya marca no puede ser borrada. Enseguida, el cronista aprovecha para mencionar que, días atrás, en una representación de María Guerrero, escuchó a una dama "un poco alegre" decir en un palco "Yo rien capsique". Esta frase, en la cual la confesión del no-entendimiento muestra efectivamente que nada se comprende, condensa un multilingüismo superficial, que confunde y mezcla en un mismo vago exotismo el francés y el español con un dudoso italiano.

El tono de la crónica siguiente, titulada "Los Hispanoamericanos", ya no es tan risueño, a pesar de que versa sobre un tema similar (la ignorancia del francés sobre el mundo hispanoamericano). No es mi intención aquí hacer hincapié en la situación periférica de la literatura latinoamericana ni en el desplante de un sujeto cosmopolita marginalizado por la cultura a la que aspira integrarse, pero sí en la ridiculización de esta ignorancia: "He dicho alguna vez que, hablando con un señor muy culto, averigüé que para él Bolívar era un sombrero y San Martín un santo" (*La Nación*, 27-6-1900). En esta crónica, Darío pone el dedo en la llaga al decir que "Tanto sabe Tolstoi de Porfirio Díaz... como Rodin de Sarmiento, a quién ha esculpido con su excepcional audacia". En el año 1900 se inauguró en Buenos Aires un monumento a Sarmiento que la Argentina le había encargado al escultor Auguste Rodin para conmemorar al prócer. Pero la escultura no fue bien recibida en Buenos Aires y desencadenó una polémica que involucró a detractores y defensores. El problema principal era que la escultura no reflejaba exactamente las facciones de Sarmiento, llegando hasta a decirse que parecía la cabeza de un gorila (Barbieri, 2004: 7). De hecho, Darío cubre en una de sus entregas para el diario *La Nación* la muestra de Rodin que se realiza en París, en simultáneo a la Exposición Universal. En la crónica sobre este escultor, Darío dice no sorprenderse del

revuelo que causa la obra del polémico artista: Rodin, dice, no es "accesible a la muchedumbre" y los monumentos, aclara, son hechos para la muchedumbre, que gusta de conceptos claros (*La Nación*, 1-7-1900).

Pero en la crónica sobre los hispanoamericanos, Darío trae a colación la estatua de la discordia para ilustrar otro punto bien diferente, el de la ignorancia de la *intelligentsia* francesa sobre todo lo hispanoamericano: "como nadie sabe castellano, salvo rarísimas excepciones, nos ignoran de la manera más absoluta" (*La Nación*, 27-6-1900). Incluso Verlaine y Victor Hugo no salen incólumes; declara Darío que fue solamente por eufonía y no por un genuino conocimiento de la materia que aparecen toponímicos hispanoamericanos en sus obras. A la geografía precaria de las "vagas Venezuelas y las poco probables Nicaraguas" se le agrega un dudoso español de pose:

Verlaine hacía creer que conocía el español, y no sabía sino decir: "No hay mal que por bien no venga" y "A batallas de amor, campos de pluma". Moréas, de quien se anunció una traducción de Calderón, no entiende nada: y lo único que sabe, es lo que me dice cada vez que me saluda: "¡Don Diego Hurtado de Mendoza!" Y se queda tan fresco. (ídem).

Darío no deja de asombrarse y de adoptar un tono irónico sobre la tamaña ignorancia del español que tienen incluso aquellos que se jactan de hablarlo. El personaje del "arrastra cueros" no es el único que desfila por las calles de París: Darío se empeña en estas crónicas en mostrar "la hilacha" que arrastra el español de los europeos, invirtiendo así el gesto y colocando la ignorancia y la precariedad en la metrópolis. Decía el nicaragüense en la necrológica de José Martí "Somos muy pobres... Tan pobres, que nuestros espíritus, si no viniese el alimento extranjero, se morirían de hambre" (1993: 125). Darío contraponía a esta pobreza la riqueza del tesoro verbal martiano, asociado precisamente a ese saber universal y polígloto. La cuestión del multilingüismo es una de las formas de apreciar cómo el cosmopolitismo asume para el escritor modernista un carácter estratégico a tal punto que permite realizar operaciones de inversión y de desacralización, llegando incluso hasta a tocar a los dioses elevados por su mismo panteón.

Así, en su crónica "El Dios Hugo y la América Latina" dice Darío que a Hugo "le preciaba de hablar nuestro idioma... Lo cierto es que se ha averiguado... que no hablaba castellano Victor Hugo. Pero él tenía mucho interés en ello...".

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura Argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Barbieri, S. (2004). "El monumento a Sarmiento realizado por Rodin". *Miscelánea*, (103). Córdoba: Academia Nacional de Ciencias.
- Barcia, P. L. (1968 y 1977). *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires) I-II*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Caresani, R. J. (2013). "Prólogo". En *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Colombi, B. (2016). "Peregrinar en París. Darío y la Exposición Internacional del 900". *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, (3), 4-27.
- Darío, R. (1901). *Peregrinaciones*. Paris: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- , (1993). *Retratos y Figuras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Silva, J. A. (1978). *Obra Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan desires. Global modernity and world literature in Latin America*. Illinois: Northwestern University Press.

Rubén Darío. El monje artífice en Córdoba

Homenaje y profanación

OLGA BEATRIZ SANTIAGO

Resumen

Aunque hacia 1896 Rubén Darío ya era un escritor reconocido, su visita a la ciudad de Córdoba, en septiembre de ese año, provoca algunas críticas burlescas en la prensa local y gestos de repudio al poeta y su estética. Para otros actores sociales, en cambio, la situación impone la necesidad de organizar un homenaje en desagravio al maestro de las nuevas letras. En el acto de homenaje, Carlos Romagosa reivindicó la estética del simbolismo que formaba parte de la propuesta de renovación del nicaragüense; mientras que el propio Darío se defendió y legitimó su proyecto, de manera indirecta, mediante el poema “Elogio a fray Mamerto Esquiú”, que compuso para la ocasión. Una serie de elecciones y operaciones discursivas realizadas por el poeta en el texto alcanzan explicación en relación con las condiciones de producción del poema. En esta perspectiva el texto puede leerse como una estrategia tendiente a lograr la aceptación de Darío, su programa de renovación y, consecuentemente, su liderazgo estético en la comunidad cordobesa intransigente.

Palabras clave: Darío - Córdoba - Esquiú.

El monje artífice en Córdoba

Cuando, a fines de septiembre de 1896, Rubén Darío viajó a Córdoba para cubrir las fiestas nacionales en honor de la Virgen del Rosario, en tanto corresponsal del diario *La Nación*, ya era un escritor reconocido. Para esa fecha ya había conmocionado el ámbito literario con la publicación de *Azul...* (1888) y se conocían los poemas que luego integraron *Prosas Profanas* y los ensayos reunidos en *Los Raros*. Tampoco era un desconocido como periodista, actividad de la cual fundamentalmente vivía y en la que se destacaba por esos días por sus crónicas en *La Nación*.¹ Cuando visitó España, para el IV Centenario del viaje de Colón, se lo consideraba “el poeta que más sobresale en América Latina” y se le atribuía una temprana influencia en escritores peninsulares de fin de siglo (Arellano, 2009).

En definitiva, para 1896, Darío ya había alcanzado una posición de prestigio en su trayectoria estética y hacía varios años que, advertido el estancamiento que padecía la expresión literaria en América, trabajaba en la puesta en marcha de un movimiento de renovación de la literatura hispanoamericana que le permitiera integrarse al arte universal. Al fundar la “Revista América” con Jaimes Freyre, en 1894, declaró entre los “Propósitos” la aspiración de “Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal: Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística” (García Morales: 150). La consigna de sumarse a la lucha por el Arte Nuevo y de conformar una comunidad que reuniera a artistas europeos y americanos resultaba una constante en sus escritos en ese tiempo; se repitió en el “Prefacio” a *Los Raros*, que escribió en Córdoba y en el artículo dedicado al poeta portugués Eugenio de Castro, escrito días antes de este viaje.

Darío tenía conciencia clara de asumir un rol histórico; sabía que, muertos Manuel Nájera, José Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva, es el representante más importante en América de la renovación y, en consecuencia, asumió una actitud militante

¹ Darío funda el diario *El correo de la tarde* en Guatemala (1890-1891), la *Revista de América* en Buenos Aires (1894) con Ricardo Jaimes Freyre, *El Imparcial* en Managua (1896); colabora en *La Época* de Chile; en Buenos Aires, además de en *La Nación*, publica en *La Prensa*, *La Tribuna*, *El Tiempo*.

a favor del arte nuevo, por el cual profesaba un culto análogo al religioso. Sin embargo, también sabía que su proyecto, escurridizo a las clasificaciones, despertaba resistencia por afinidades con otras estéticas europeas como el simbolismo o el decadentismo, atacadas por sus excesos, oscuridad y falta de naturalidad.

La Córdoba a la que llegó en septiembre de 1896 era una de las ciudades más reaccionarias a los embates de la modernización. Atrincherada en defensa de ideas católicas y tradicionales, Córdoba era considerada en ese entonces "la Roma argentina"; así la llamó de manera irónica el "Periódico literario jocoserio y de costumbres. *La Carcajada*", de tendencia progresista-liberal en 1880; así la definían viajeros que la visitaron a fines de siglo "Córdoba era y es todavía la ciudad de las iglesias, la Roma argentina" (Segreti, 1998: 445). En una sociedad donde eran habituales procesiones, rosarios y novenas, la disputa de ideas, que la dinámica cultural modernizadora provocaba, hacía eje en cuestiones religiosas.

Durante los años 1880-1890, los enfrentamientos de la dialéctica entre tradición y modernidad tenían su escenario privilegiado en los diarios. Desde las páginas de la prensa católica, el *Eco de Córdoba* (1862-1886); *El Porvenir* (1886-1894); *Los Principios* (1894- 1975), las voces más intolerantes acusaban a los modernos liberales de "ateos", "bárbaros", "herejes", "inmorales" y "enfermos". Mientras que las voces de tendencia más liberal se expresaban a través de *El Progreso* (1867-1884), *La Carcajada* (1871), *La Patria* (1894-1910) y *La Libertad* (1890-1906).²

Hasta promediar los años noventa, el quietismo del campo intelectual contribuyó en la definición del perfil conservador dominante de la cultura cordobesa. El progreso en la ciudad era lento y contradictorio, con marchas y contramarchas.

Un año antes de la llegada de Darío, el 5 agosto de 1895, el presbítero Bazán aseguró, en un artículo en *Los Principios*, que "Comparada con Buenos Aires la producción intelectual en Cór-

² La información sobre las condiciones culturales y literarias en Córdoba en este trabajo proviene de periódicos cordobeses y es resultado de un rastreo personal en el marco de un proyecto desarrollado entre los años 1998 y 1999, titulado "El discurso literario en Córdoba 1875-1918" e inscripto en el Programa de investigación: "Cultura, Política y Sociedad en una ciudad de frontera: Córdoba". Director: doctor Horacio Crespo. Secyt UNC. Cód. N° S/05/K0. Centro de Estudios Avanzados, UNC.

do es nula", lo que se atribuía al espíritu pragmático, al racionalismo positivista y la degradación moral de la sociedad modernizada.

En su fervor antiliberal, los católicos rechazaban las retóricas modernas en bloque: "El ateísmo no puede producir mas [sic] que engendros monstruosos" se dice desde *El Porvenir*, el 28 de febrero de 1891. En la "Sección Amena" que el diario *Los Principios* dedica a las publicaciones literarias, predominan los textos de carácter pastoral o didáctico moralizador apegados al modelo del Romanticismo. Los críticos progresistas reclaman la renovación; desde un artículo del diario *La Libertad* de 1894, se manifiesta el "cansancio por un estilo literario plagado de ramplonería y floripondio". De este modo, las letras operan significativamente en el juego de resistencia a la renovación cultural cordobesa que se mantiene hasta bastante entrada la década del 90.

Próxima la llegada de Darío, la polémica alcanza carácter paradigmático en la cotidiana disputa entre Leopoldo Lugones, colaborador permanente del diario *La Libertad* bajo el seudónimo de Gil Paz y su oponente, José Menéndez Novella, quien se reconoce por el seudónimo de Gil Guerra por sus enfrentamientos públicos con Lugones desde el diario *Los Principios*.

Cuando el poeta llegó a la ciudad, lo recibió Carlos Romagosa, impulsor de las nuevas ideas, admirador de Darío y miembro del Ateneo cordobés, quien fue su anfitrión en la ciudad. Un grupo de importantes escritores y profesores, como Tobías Garzón, Javier Lazcano Colodrero, Amado J. Ceballos (Ashaverus) y gran número jóvenes se acercaron a saludar al maestro; otros expresaron su disconformidad con la visita. Al día siguiente del arribo del poeta, Gil Guerra escribió en *Los Principios*:

Rubén Darío no es más que el representante del disloque de la lengua y del mero verbalismo poético. Su brillo es brillo de talco. Sus pretendidas galas, simples extravíos de la Escuela Decadente de que es corifeo, al igual que Lugones, otro secuaz, digno de mejor suerte. Pero en fin, Rubén Darío no escribe del todo mal. Cierta talento no le falta. Y nada más. Pero no vengan aquí con la noticia de que un gran poeta ha llegado y menos el Poeta. (Capdevila: 111).

En su sección "Dimes y Diretes", el crítico descalificaba a José Bianco, Amado Ceballos (Ashaverus), Paul Groussac, el director de "La Biblioteca" y al mismo Rubén Darío. Groussac "es sólo un erudito á la violeta", que elogiaba sin criterio la obra de Darío:

El que lea la crítica que ha hecho
De Rubén, muy poco há, en La Biblioteca,
Me dará la razón. Prosas Profanas
(que es libro escrito en verso ó lo que sea)
No merece en rigor que le den bombo
Las personas discretas.
Después de leer Mía y los Heraldos
Que más que versos me parecen berzas
No comprendo como haya literato
Que de buena fé quiera
Hacerme engullir gato por liebre
O Rubén por poeta.
(*Los Principios*, 13 de febrero de 1897).

La polémica pasó a la calle; la presencia de Rubén Darío revolvió el clima intelectual de la ciudad que se dividía entre fervorosos defensores y detractores del nicaragüense. Los fundamentos de los ataques se sintetizaban en la acusación de Gil Guerra en su sección de "Dimes y Diretes": "la funesta Escuela Decadente, sobre ser blasfema en literatura, es además enemiga de la religión en lo ideológico". Es decir, la crítica pasaba esencialmente por dos planos: la falta de naturalidad, de autenticidad y la consecuente oscuridad, hermetismo del nuevo estilo que resultaba a muchos impostado e incomprensible y, por otro lado, el ateísmo o irreligiosidad, aspecto que, si bien puede caracterizar las composiciones de ciertos decadentes franceses, resultaba injusto en Darío. También es posible sospechar que, en el ambiente de dogmatismo religioso cordobés, los ataques a Darío guardaban relación, más que con su estética, con su filiación a la masonería, aunque esta razón nunca alcanzó expresión en la superficie de los discursos.

Lo concreto es que, ante la intensidad de las burlas y ofensas, el 15 de octubre la dirección del Ateneo cordobés, la Universidad, el Foro y la juventud (capitaneada por Carlos Roma-

gosa) organizaron un homenaje en desagravio a Darío.³ En el acto Romagosa pronunció un interesante discurso en el que diferenció el simbolismo del arte de los decadentistas y lo caracterizó como expresión del espíritu moderno; refutó allí las acusaciones de un arte estéril por la oscuridad de los símbolos con el incuestionable ejemplo de la Biblia, libro que consideraba esencialmente simbólico y, a su vez, luminoso (Romagosa, 1931: 37).

Si en el discurso de Romagosa podemos leer una desestimación de los argumentos que atacaban la estética dariana por su afinidad con escuelas francesas, una serie de gestos del poeta desdecían la enemistad de su arte con la religión. Días antes, el 8 de octubre, escribió para *Los Principios* un extenso artículo apologético de la poesía de León XIII, por esos años Sumo Pontífice (1878-1903), que llevaba adelante una política de renovación eclesiástica. En el artículo, Darío destacaba la audacia y la modernidad del estilo del Su Santidad por la coexistencia de símbolos y referencias mitológicas paganas y cristianas en sus poemas.⁴ Por otra parte, la noche del homenaje, el nicaragüense pronunció un brevísimo discurso en el que se presentó en registro religioso, al modo de un humilde monje predicador de un nuevo arte cuyo credo armonizaba lo sagrado y lo artístico:

Yo no soy más que un misionero de esas ideas estéticas a que os habéis referido; [...] un mínimo mensaje-ro de sus ideales. [...] La América me ha tocado como tierra de mi predicación y mis labores. [...] Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a Nuestro Señor el Arte". (Capdevilla: 116).

Pero el gesto altamente significativo de esa noche en el contexto de la polémica resultó el homenaje del propio homenajeado: la lectura del poema "Elogio a Fray Mamerto Esquiú, Obispo de Córdoba" escrito especialmente para ser leído en la velada (publicado luego en *El canto errante* (1907).

³ Los detalles del episodio pueden encontrarse en el texto de Arturo Capdevilla: *Rubén Darío. Un bardo rei*.

⁴ Papa León XIII, autor de la Encíclica *De rerum novarum* (*de las cosas nuevas*), representa un espíritu moderno.

La opción no parece ingenua: el fraile franciscano Mamerto Esquiú⁵ representaba una figura central y singular para la cultura cordobesa. Destacado predicador, debido a la elocuencia de sus sermones, Esquiú fue también periodista, escritor y político, un hombre comprometido con los destinos de su patria. Su recuerdo se asocia privilegiadamente al sermón que pronunció en la Iglesia Matriz de Catamarca, el 9 de julio de 1853, en el cual abogó por la adhesión a la Constitución recién sancionada en Santa Fe, que significaba un intento de organización y unión nacional en el contexto de anarquía social y política que vivía el país, a pesar de los desvíos racionalistas y la propuesta de libertad de cultos que implicaba su aceptación. Esquiú supo interpretar la realidad histórica y, aunque ferviente católico, prefirió postergar sus intereses y aceptar el proyecto, dada la situación de inestabilidad política y descomposición social vigente en el territorio nacional (Sánchez de Loria, 2002: 77).

En el poema de elogio al obispo, Darío, mediante una serie de operaciones discursivas, generó una analogía, una relación de semejanza entre distintos que unía a fray Esquiú con el yo poético y, a su vez, al pasado con la situación del presente. En la primera estrofa presentaba al homenajeado en tanto obispo por la suavidad de su autoridad, "Un báculo que era como un tallo de lirios"; aludía a su vida de padecimientos y martirios, a su pureza espiritual, a su virtud; de allí que le llamara "blanco horror de Belzebú", príncipe de los infiernos (Darío, 1985: 322).⁶ La presentación se condensaba en los versos "un cáliz de virtudes y una copa de cantos, / tal era fray Mamerto Esquiú", con los cuales el fraile era celebrado por su autoridad espiritual y su condición de predicador-poeta de singular elocuencia, de armoniosa oratoria; lo que legitimaba la conjunción de las dimensiones religiosa y artística.

Las acciones del obispo admiten una doble inscripción en el orden espiritual-terrenal y aparecen orientadas en función de una misión a cumplir, un ideal a perseguir:

⁵ Fray Mamerto Esquiú (Catamarca 1826-1883), consagrado obispo de Córdoba en 1880.

⁶ Todas las citas del poema corresponden a esta referencia.

Con su mano sagrada fue a recoger estrellas.
Antes cansó su planta, dejando augustas huellas,
feliz Pastor de su país;

A pesar de incansables trabajos y amarguras, el fraile ha alcanzado el triunfo de su misión en tanto pastor de la iglesia y mártir de su Patria, conquista que el poeta alaba en tono litúrgico:

¡Oh luminosas Pascuas! ¡Oh Santa Epifanía!
Salvete flores martyrum! canta el clarín del día
con voz de bronce y de cristal.

La oratoria de Esquiú conjugaba energía, potencia con mansedumbre y seducción; caracteres que para el poeta delataban la orientación del estilo de san Francisco, autor del famoso himno "Cántico del Sol", pero también de los modelos de Juan Crisóstomo y san Jerónimo: "Crisóstomo le anima, Jerónimo le doma". El primero es el santo de los predicadores y uno de los grandes padres de la Iglesia de Oriente, llamado "boca de oro" por su poética oratoria; san Jerónimo, cuyo nombre remite a lo sagrado por etimología, es uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia católica latina, considerado el intérprete legítimo de las Sagradas Escrituras (autor de la Vulgata). Con la evocación a san Jerónimo —por otra parte, santo patrono de la ciudad de Córdoba— Darío alude a la capacidad del obispo de interpretar la palabra divina, su voluntad en la hora histórica.

El estilo del obispo cordobés se caracterizaba, entonces, por la conjugación en tensión de fuerzas opuestas que coexistían en armonía: "su espíritu era un águila con ojos de paloma; / su verbo es una flor". El juego temporal subraya la vigencia de su prédica: "su verbo es una flor", metáfora que dice del aspecto fructífero y estético, espiritual y sensorial de su estilo expresivo. Sin embargo, sus obras mantienen el respeto a la ortodoxia; compone "Tal cual la Biblia dice"; la poesía en su oratoria sagrada, en sus sermones patrióticos, queda al servicio de su misión religiosa, predicación de las virtudes cardinales cristianas —"Fe, Esperanza y Caridad"—, y principios filosóficos ideales —"el Bien y la Verdad"—.

El triunfo del obispo en la doble dimensión de su misión —terrenal y espiritual— alcanza expresión en la repetición poética: "Trompetas argentinas dicen sus ideales", "Trompetas argentinas

claman su triunfo ahora, / [...] que anuncia el día del altar". El enunciado hace alusión al proceso de beatificación del obispo que había comenzado en ese tiempo. El triunfo de Esquiú resulta merecido, ha cumplido la misión que Dios le demandaba a pesar de los enemigos, los obstáculos y tentaciones.

En el plano discursivo, en sus poéticos discursos supo incorporar –como León XIII– símbolos, mitos, imágenes del mundo pagano, sin apartarse de la ortodoxia católica: “y en su sermón se escuchan los sonos melancólicos / de los salterios de Sion”, referencia que inscribe la escritura de Esquiú también dentro de la tradición lírica bíblica de los *Salmos*, el *Cantar de los Cantares* y el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

En la última estrofa, el poeta estratégicamente se incorpora a la semblanza del fraile en primera persona, para definirse en semejanza y oposición:

Yo, que la verleniana zampoña toco a veces,
bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses,
canto hoy tan sacra luz;

El yo poético que diferencia del franciscano reconoce que acude “a veces” a la acusada retórica simbolista, a un canto en registro propio de liviandades –mediante el lexema “zampoña”, instrumento musical de viento que en la tradición bíblica queda asociado al canto profano, frente a los instrumentos de cuerda propios del canto sagrado–. Sin embargo, como el obispo, hoy su canto adquiere carácter religioso, se ubica bajo “mirtos y cipreses”, árboles propios del espacio monástico, tradicionalmente símbolos religiosos de la unión cielo y tierra, que aluden a la posibilidad de doble naturaleza del canto.

En los versos finales, la alusión mitológica y las referencias a la acción de cincelar y grabar en mármol, a la expresión epigramática, indican el carácter permanente, contundente, preciso que el poeta quiere dar a la sentencia que define su propio estilo poético:

en el marmóreo plinto cincelo mi epigrama,
y bajo el ala inmensa de la divina Fama,
¡grabó una rosa y una Cruz!

El epifonema final recoge los dos campos léxico-semánticos que estructuran el poema, el sagrado y el estético, a partir de dos

símbolos cristalizados, que condensan los enunciados diseminados en el poema y definen de manera rotunda la doble naturaleza del arte al que se consagra el poeta.

Apela entonces Darío a resortes pasionales y racionales, a ingeniosas operaciones discursivas: la elección de la figura ejemplar del obispo, su rol histórico, su estilo expresivo, para hacer un alegato indirecto y convincente de defensa de su arte frente a los ataques de conservadores en Córdoba. Sus gestos y opciones discursivas delatan la búsqueda de autoconstrucción de su figura en analogía con dos figuras religiosas incuestionables de autoridad vigente: el papa y el obispo de la ciudad, referencias que se orientan a legitimar su propia autoridad y proyecto estético en procura de conseguir la aceptación del grupo cordobés intransigente. Como ellos, Darío considera que tiene una misión que cumplir: renovar la expresión poética para contribuir a la integración de América en el movimiento internacional del arte nuevo y, en consecuencia, abrir su proyección hacia un futuro promisorio.

Al día siguiente del homenaje se publicó el poema a Esquiú en *Los Principios*. Indignado, Antonio Rodríguez del Busto, socio del Ateneo, renunció a la institución por considerar inmerecidos los honores al poeta; decía en su carta de renuncia que la Institución:

ha rebajado el nivel moral del Ateneo; ha destruido su autoridad en cuestiones literarias: "Lea los versos en que elogia al señor obispo Esquiú [...] Yo quiero salir del manicomio donde se llama "BLANCO al horror"; donde, según Quedo, se llama al arropo crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosal*; [...]. Ellos dirán que yo soy el loco; bueno, yo no quiero estar entre cuerdos como ellos. (Capdevilla: 121-122).

Tres días después de su regreso a Buenos Aires, Darío devolvió el golpe final, en las páginas de *El Tiempo*, al publicar, sin comentarios, la carta de dimisión de Rodríguez del Busto y, a continuación, su poema a Fray M. Esquiú. Nueva estrategia de defensa de ingeniosa elocuencia que forma parte de la incansable militancia del poeta-viajero por el nuevo arte al que se consagra —dice en *Prosas Profanas*— "como un buen monje artífice".

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. E. (2009). "Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España". *Cuadernos del CILHA*, (11). Mendoza. Disponible en: www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext...96152009000100004.
- Capdevilla, A. (1946). *Rubén Darío. "Un bardo rei"*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Darío, R. (1985). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Esquiú, fray M. (1957). *Sermones patrióticos*. Buenos Aires: Estrada.
- García Morales, A. (1996). "Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagosa". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (25). Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- Romagosa, C. (1931). *Vibraciones Fugaces*. Córdoba: s/d.
- Sánchez de Loria Parodi, H. M. (2002). *Las ideas político-jurídicas de Fray Mamerto Esquiú*. Buenos Aires: Quorum.
- Segreti, C. (1998). *Córdoba. Ciudad y Provincia. (Siglos XVI-XX) según relatos de viajeros y otros testimonios*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos.

Darío en el borde: sobre la crónica *Los hispanoamericanos*

NATALIA VANESSA ALDANA

Resumen

En *Los hispanoamericanos*, Rubén Darío expone una escritura en el borde, espacio discursivo en el umbral que registra escenas del mundo europeo a través del trazo de un autor hispanoamericano. Su rol de intelectual lo ubica en un lugar de transacciones continuas, lo cual logra fijarlo como cosmopolita y traductor de espacios urbanos y de tensiones en los intersticios de las representaciones sociales. En la crónica seleccionada coloca, nombra y resignifica a escritores y obras que vinculan la figura de autor hispanista dentro de escenarios literarios extranjeros, como sucede en ese momento en la ciudad de París de principios de siglo.

Su intervención en el espacio cultural del momento provoca la circulación de discursos literarios que funcionan en las fronteras entre lo conocido y lo otro. A su vez, registra quehaceres de la existencia cotidiana, organizando de ese modo una forma de ver al otro y verse a sí mismo como parte de una comunidad de hispanistas conscientes de su lugar geográfico.

Palabras clave: cosmopolita - hispanoamericanismo - crónica - registro -borde.

Texto quiere decir tejido

Roland Barthes

El cronista será siempre un extranjero en todas partes

Juan Villanueva Chang

Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916) generó, como poeta, cronista y traductor, acciones en torno a la consagración de espacios de diálogos y reenvíos literarios, en la construcción de una mirada más general de la producción de un lado y otro del Atlántico. Como consecuencia, esas acciones significaron, para la historia de la literatura, un puente, un lazo invisible en la conexión y por ende circulación de libros y autores latinoamericanos en espacios culturales europeos.

Darío exhibió, como modernista, gestos de legitimación en el recorte y desarrollo de un registro de artistas, autores y formas de expresión artísticas –literarias–, además de hábitos que respondían a las maneras de existencia y convivencia en sociedades de principio de siglo: cocina parisina, quehaceres cotidianos que configuraban la presencia del hombre moderno en espacios socioculturales. Mostrar y remarcar el bullicio urbano, como así también el comentario crítico sobre exposiciones de arte, permitieron que, de alguna manera, el nicaragüense enmarcara y obtuviera de su aguda selección una forma de evidenciar el mundo a América Latina.

Su intervención en el ámbito cultural provocó la circulación de discursos literarios que funcionaban en el umbral (América Latina - Europa) y, a su vez, registró escenas del mundo europeo por medio del ojo hispanista. Por eso, reconocemos que ocupó un lugar de transacciones continuas, que lo situaron como traductor y contemporáneo, un cronista cosmopolita que recorría la ciudad y a la vez mostraba las tensiones existentes en los intersticios de las representaciones sociales.

Señala Susana Zanetti, en el estudio *Rubén Darío en la Nación de Buenos Aires* (2004), al detenerse en las crónicas darianas: "Darío se coloca como interlocutor transatlántico y como un observador de los nuevos sujetos, son crónicas que describen su lugar como observador cultural transnacional" (28).

Entonces, en *Los hispanoamericanos*, el cronista coloca, nombra y resignifica a unos cuantos escritores y obras que vinculan

la figura de autor hispanista dentro de escenarios literarios extranjeros. Y, además, posiciona al hispanoamericano ávido por ser espectador, público y lector en esta gran urbe que deslumbra con sus hábitos modernos y sus exposiciones deslumbrantes.

Las crónicas literarias. Desbordes y resignificaciones

Las crónicas de Rubén Darío evidencian un intento de escritura donde se observa la coexistencia entre el artificio y la reproducción de un sistema de códigos de representación. De esta manera, hablar de crónicas de autor significa también exponer el desborde genérico, los cruces, las batallas, las conciliaciones y las filtraciones en un conflicto histórico con la *ley del género*, ya que, como subraya Jacques Derrida, existe un principio de contaminación, de impureza ante cualquier clasificación (Derrida, 1988).

Derrida refiere a la idea de germen de contaminación que acompaña constantemente los formatos establecidos. La impureza abre puertas a la supuesta intervención de nuevas maneras de encarar el género y, en el caso de las crónicas, la condición de hibridez potencia aún más estos textos que, además de contener elementos que se rigen bajo las normas periodísticas (actualidad, inmediatez, etc.), exponen rasgos literarios. Así estamos ante la presencia de la deconstrucción del género que se difumina en sus variables para constituirse en un todo diverso.

De este modo, se exhibe un supuesto proceso de naturalización de la forma crónica, cuya historia es tan poco natural; por el contrario, es "compleja, heterogénea, deforme". Derrida, sobre esa proposición, remata subrayando que es "la forma de los bordes lo que me retendrá" (idem).

Darío Jaramillo Agudelo explica que la crónica, a lo largo de su historia y transformaciones, es observada como una forma más de expresión artística, una continuidad estética en la que, a través de la excusa periodística, continúa el ensayo de un estilo propio, de un estilo autoral (Jaramillo, 2012: 66).

Se debe subrayar que la historia del género evidencia al cronista como aquel que coloca la lupa en lo mínimo, intensifica la mirada en un aspecto, construye el relieve del hecho que lo

distingue del fondo confuso, general. La forma de contar el suceso no es lineal. El cronista elige la experiencia que transmite. A través de los ojos del escritor cronista —dice Villoro— “escribir una crónica es un modo de improvisar la eternidad. Una crónica ya no es tanto un modo literario y entretenido de enterarse de los hechos sino que sobre todo es una forma de conocer el mundo”.

Entonces, en las crónicas literarias, la extrañeza que provoca el proceso de exposición de un hecho particular a través de la mirada del escritor nos condiciona a observar ese texto como un propósito artístico. Presenciamos el trabajo dialéctico en la construcción del proyecto estético y de la crónica como objeto de percepción de sentidos y construcción del *como si*, esa referencia que viene a mostrar lo cotidiano y que a su vez devela un proceso que transforma el texto en otro mapa de acceso al sentido de la cosa en sí.

La crónica nos presenta bloques de sentido, que provocan el acercamiento y la posibilidad en el acceso a referencias y criterios contruidos por el autor. Darío construye un afuera y un adentro de sentidos, que proporciona el acceso al registro de una literatura contemporánea de principios de siglo XX. De este modo, es posible observar el trabajo dialéctico entre la cosa dicha y sus condiciones de formulación.

En *Los hispanoamericanos*, el poeta escribe:

La vida intelectual es difícil y áspera. Nuestros jóvenes de letras que sueñan con París deben saber que la vorágine es inmensa. Se nos conoce apenas. La literatura nueva de América ha llamado la atención en algunos círculos, como el del *Mercuri de France*, pero como nadie sabe castellano, salvo rarísimas excepciones, nos ignoran de la manera más absoluta. (308).

El americano —rastacuero— que deja su hogar para aprovechar la vida parisina y todo lo que ella ofrece es el extranjero recién llegado que se convierte en el consumista de la cultura del momento y es Darío quien se encarga de darles presencia y devolver esa imagen hispanoamericana a América Latina. Ya que no solamente arriba aquel con ansias de consagrarse, si no el que se convierte en espectador de todo lo que la ciudad europea ofrece.

Graciela Montaldo, que prologa la edición *Rubén Darío Viajes de un cosmopolita extremo*, explica:

Darío ha dedicado buena parte de su producción periodística a describir y estimular el interés en diferentes formas de la cultura letrada; son continuas sus reseñas de libros, el pormenorizado recuento de escritores de cada país que visita, el comentario de sus propias publicaciones, la referencia a las polémicas intelectuales, los "retratos" de los intelectuales prominentes e, incluso, de las instituciones culturales, pues usó el espacio de la crónica como una forma de intervención estética y de política cultural. Convive, sin embargo, con esta producción un interés por las manifestaciones de la cultura masiva, los espectáculos públicos. (39).

El cronista presenta un estado de la cuestión, lo recorta para enfatizarlo y nos conduce por otros caminos de comprensión y asimilación. Entonces, a partir de indagar la crónica *Los hispanoamericanos*, encontramos una conexión necesaria con otro texto: *Las letras hispanoamericanas en París*, publicado en 1901, ya que en sus líneas el poeta expone de manera más explícita los diálogos y las pervivencias de la literatura hispanoamericana en escenarios franceses.

Susana Zanetti explica al respecto de esta crónica en particular:

Especialmente se empeña en transmitir la actividad de los hispanoamericanos en París examinando las aspiraciones y la proyección difícil, como en la serie "Las letras hispanoamericanas en París" (1901). La responsabilidad intelectual y estética de su trabajo es motivo de continua reflexión. (2004: 37).

Darío explica:

La literatura hispanoamericana, es como lo he dicho en otra ocasión, completamente desconocida [...]. Por otra parte, todo lo hispanoamericano se confunde con lo netamente español. Y es digno de notar que gran parte de la *élite* de las letras de nuestras repúblicas vive hoy en París. (74).

El cronista se encarga de utilizar términos conocidos para acercar la poética de escritores hispanoamericanos. A través de rasgos ya concebidos, emplea la comparación, atrayendo dos elementos

hacia un mismo nivel de comprensión. Introduce algo por conocer, como los nombres de poetas cuya destreza literaria compara con la trayectoria poética de europeos:

Amado Nervo, el poeta mejicano se ha establecido también en esta capital de capitales. Buen artista, buen monje de la belleza, buen muchacho, lleva su nombre. Con toda seguridad: [...] sensitivo, verleniano, virtuoso en la ejecución del verso, y sobre todo, sincero y de conciencia, que en esto como en todo es lo principal, tiene su triunfo seguro [...]. El ambiente de París ha dado nuestras vibraciones á los nervios de Nervo. (88).

Respecto de esta posición en el umbral de las significaciones, Julio Villanueva Chang explica que "el cronista es un intruso bienvenido". Darío es un extranjero que, a partir de su rol de mediador, acerca dos hemisferios de significación. Intenta hacer visible cierta tendencia que consagra la presencia del artista hispanoamericano como así también del consumidor de espectáculos en el mundo hispanoamericano; nos explica: jóvenes de Buenos Aires que llegan a París: "modelos de seriedad y de religiosidad, en cuanto llegan aquí se coronan de flores y se levantan a la dos de la tarde" (305).

Lo que sostiene la escritura de autores en este género es el artificio y la invención, tendencia marcada por el poeta nicaragüense. Las crónicas darianas sobre arte poseen entrelíneas una mirada más global del mercado artístico y una tendencia a generar filiaciones con España, consagrándose primero en ese territorio, para luego hacer lo mismo en otros espacios culturales. Remarca la presencia del ciudadano hispanoamericano como creador y como consumidor. (Cf. Jaramillo, 2012)

Susana Zanetti explica:

La presencia (de Darío) en el ámbito intelectual español expande su hegemonía y un frente moderno común con los jóvenes, que ya lo conocen por la prensa, las revistas literarias y el acceso limitado, a sus libros. Saben sí de su liderazgo en la América Hispánica. La confianza en los valores y las funciones del arte fundamenta la búsqueda de lazos literarios sólidos entre hispanos y americanos,

pues significan la derrota del aislamiento y del atraso, que pueden superarse a través de una proyección que no sólo entraña la literatura sino también la propia cultura. Un fortalecimiento tal [...] auspiciaría la puesta en marcha de relaciones de respeto y de igualdad en el contexto de las naciones. (32).

En *Las letras hispanoamericanas en París* teje una red de sentido y coloca en el tapete referentes literarios de México, Colombia, Venezuela, Bolivia y Argentina. De este modo, Darío se encarga de construir filiaciones con sus contemporáneos europeos. Sus textos expresan una mirada curiosa hacia las diferencias y, por ello, la expansión en la significación de un mundo marcado más allá de sus fronteras (30).

Su presencia en el escenario intelectual español afianza su imagen como referente y traductor, dándole la visibilidad necesaria en la representación de un grupo de jóvenes modernistas (Zanetti, 2004: 32).

Como todo cronista, asume su postura de *flâneur* (Benjamin, 1980: 54-64) y teje en su vagabundeo un relato en el que se ubican lugares comunes, históricos e imaginados por el lector contemporáneo. Y remata la crónica sobre las *letras hispanoamericanas* diciendo: "Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado, y yo el último, vivimos en París, pero París no nos conoce en absoluto..." (102).

Graciela Montaldo escribe:

Darío dedicó un libro a la exposición (Exposición Universal de 1900 en París) como vimos, pero escribió muchas más crónicas que las recogidas en *Peregrinaciones* [...]. En una de ellas habla de los estereotipos de los hispanoamericanos en París (el rastacuero, el más llamativo) e intenta describir el lugar que ocupan en una ciudad en que se juntan todo el mundo: el hispanoamericano es "uno más" en la enorme proliferación de culturas. Su ojo está muy atento a lo que pasa, pero a la vez, no olvida que está escribiendo para América del Sur muchas veces, sin embargo, su voz se desliza hacia la del *parisien*: se muestra cansado de los turistas, añora la ciudad sin intromisiones. (41).

A lo largo de la historia de este género, la presencia de la primera persona, es decir, del *yo* que se hace cargo de la grafía, tensiona la mirada objetiva de antaño marcada como esencial a la construcción de la voz periodística; esa misma tensión inaugura el periodismo literario. Todo texto está escrito por alguien. Es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama, una situación (Jaramillo, 2012: 16).

Periodismo literario, escritura subjetiva y una manera más de expresión del universo discursivo poético de este cronista literario. Por medio de ciertos procedimientos coherentes a su universo literario, el poeta cronista marca su impronta. Y, específicamente en Darío, esta es la referencia autoral en la configuración de redes, es la reconstrucción de lazos semánticos y es —sobre todo— un claro criterio de selección.

Estos discursos contemporáneos posicionan la figura del intelectual hispanoamericano, hacen visible la imagen del productor, difusor y consumidor. Y los textos producto de estos ajustes estéticos muestran el desglose y cómo el autor se dedica a rearmar filiaciones marcando las competencias del escritor hispanoamericano; Zanetti evidencia que Darío:

hace de las crónicas su principal herramienta: deja en claro sus aficiones y respaldos, apoyado en continuas citas, en francés sobre todo [...]. Intenta alcanzar el reconocimiento a través de una escritura transgresiva... Registra y asume progresivamente las poéticas europeas novedosas, comulgando y separándose a la vez, en un movimiento de afirmación de su singularidad, compartida por los modernos, pero de América. (14).

Entonces, se identifica una búsqueda que enfatiza la construcción de un escenario apto para el cambio y la inclusión de la poética modernista del momento. Un ir hacia atrás marcando las referencias poéticas (su *cofradía*: Baudelaire, Mallarmé, Poe y Verlaine) y un tirar hacia adelante proyectando el porvenir literario de un número de autores entusiastas cosmopolitas marcados por el *buen gusto* en las artes; su ejercicio se repite y es coherente con su posición estética.

Su intervención en el mundo periodístico valida su presencia poética y la de unos cuantos más. Asimismo, marca la consagra-

ción de las filiaciones y una necesidad de construir y afianzar la imagen del escritor hispanoamericano en un escenario más global. Es un escritor situado en el umbral, con la posibilidad de replantear zonas que constituyen pequeños mosaicos de la memoria de una sociedad en un momento histórico dado.

El escritor se las ingenia para registrar la presencia, como así también la ausencia, del artista hispanoamericano en la ciudad parisina. Darío busca con sus crónicas publicadas en ciudades clave de Latinoamérica llegar con un aire renovado, incentivando a sus contemporáneos a lanzarse al mundo y su mapa cosmopolita.

Y, como poeta del mundo, representa un momento histórico en la reivindicación del escritor latinoamericano. Con su escritura inauguró formas de leer una crónica. Aquel texto que busca su lector, huella que busca su propia continuidad. Es decir, escribe para encontrar esa otra huella que le sigue, el gesto de un intento de movimiento de una inestabilidad estructural de la cosa, de la narración, de su supuesto registro fiel, de su glosa correctiva y de sus espacios simbólicos de construcción de lo posible en fronteras lábiles.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1980). "Detective y régimen de la sospecha". En *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Darío, R. (2001). *La caravana pasa, libro tercero* (ed., intr. y notas Günther Schmigalle). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua/Berlin: Edición Tranvía.
- , (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo / Rubén Darío* (pról. Graciela Montaldo). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, J. (1988). *La ley del género* (apunte de cátedra Teoría y Análisis Literario de Jorge Panesi). Buenos Aires: FFyL.
- , (1989). *La deconstrucción en la frontera de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Jaramillo Agudelo, D. (ed.) (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Villoro, J. (2012). "La crónica, ornitorrinco de la prosa". En *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 577-582). Buenos Aires: Alfaguara.
- Zanetti, S. (ed.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.

(Re) encuentro con lo local

JORGE OTERO

Resumen

Para esta oportunidad, hemos optado por seleccionar *El viaje a Nicaragua*, que forma parte del libro *El viaje a Nicaragua e Historia de mis Libros*, publicado en Madrid en 1909. Este relato refiere el regreso del autor a su tierra natal, el reencuentro con ese contexto luego de 15 años. En este sentido, se desplegarán consideraciones vinculadas a la memoria y a sus aspectos relativos a la conservación y creación de la prosa dariana.

Palabras clave: cosmopolita - regreso - Darío - memoria - archivo.

Vuelve como un cosmopolita

Al detenernos en el relato del regreso de Darío a su Nicaragua natal, conviene mencionar el aspecto cosmopolita que forjó durante esos años de viaje por las metrópolis latinoamericanas y europeas y, en consecuencia, los vínculos que construyó en esos itinerarios.

De este modo, se puede pensar el viaje como transformador del sujeto. Desde su juventud, el nicaragüense supo establecer contactos para conocer el exterior. El viaje no será solo la oportunidad de vivir aventuras y de cumplir con los anhelos que le despertó su educación, sino una oportunidad de trabajo que favoreció a su notable obra. El verso y la prosa preciosista, de impronta exotista, que cultiva la elegancia y una pregunta por lo literario, son consecuencia de la itinerancia vital y laboral del poeta.

El sujeto vuelve modificado por sus experiencias y sus lecturas. Darío, en esa dinámica viajera, se apropia de la cultura universal, a la cual supo dar un carácter singular a través de su prolífica escritura.

Por esa razón, en su producción aquellas experiencias se inscriben en lo que llegó a ser un archivo, donde lo autobiográfico recubre su obra. Sin los viajes, más allá de la fascinación mental que pudiera despertar la lectura, Versalles no sería tal, tampoco Buenos Aires, ni siquiera la España que tanto influyó en su idea de renovar el lenguaje literario. Y mucho menos la ciudad de Nueva York, que visitó antes del regreso a Nicaragua. En la crónica seleccionada, se narra la impresión que le causó el pasaje de la torre financiera, con la vorágine de sus entornos, a la casita orillera tan característica del Caribe.

Entonces, el Darío que vuelve es un sujeto urbano, ese ciudadano de un mundo que ha depositado su fe en el progreso y en el desarrollo industrial, que ha estado en sociedades urbanas donde se desarrollan una serie de profesiones que permiten gestionar la subsistencia, a partir de la escritura.

Ahora bien ¿cómo podría pensarse ese reencuentro? A partir de la lectura de esta crónica observamos una doble apreciación: por un lado, la manifestación de nostalgia de regresar a su tierra y, por otro, la referencia a elementos telúricos que son recreados

como si fueran lo *otro*. Por eso, los estereotipos y el paisaje son (re)descritos como un ambiente exótico, característico del modernismo.

Y salí de París hacia el país centroamericano ardiente y pintoresco, habitado por gente brava y cordial, entre bosques lujuriantes y tupidos, en ciudades donde sonríen gente de amor y gracia, y en donde la bandera del país es azul y blanca, como la de la República Argentina. (Darío, 2015: 267).

Algunas consideraciones de la crónica modernista

La crónica dariana permite ampliar el espectro de la producción modernista, pues aislar el arte (la lírica) del periodismo lleva a perder de vista las relaciones entre ambos y las condiciones políticas, sociales y económicas que los contiene. La separación de la creación y el trabajo ha llevado a difundir estereotipos con cargas valorativas desajustadas de la materialidad de la misma práctica.

Asimismo, abocarse a la lírica de aspectos parnasianos, simbolistas e impresionistas, omitiendo la prosa periodística, conlleva restringir la amplitud de la emergencia del nuevo actor de las letras finiseculares: el escritor profesional, un sujeto involucrado en la "multiplicidad de una práctica cultural" (Rotker, 2005: 24), cuya producción alcanza a los sectores ilustrados y a la cultura de masas, que por entonces empezó a desarrollarse en las grandes ciudades latinoamericanas.

Por esa razón, como expone Susana Rotker, el autor modernista combinó la soledad del espacio de creación poética con el vértigo de las redacciones de la prensa escrita. Se considera la crónica como la parte de un proceso de renovación de la prosa de nuestro continente, un género mixto que permite, en cierta medida, cuestionar las ideas de autonomía del arte y de la torre de marfil.

Literatura y su valor monetario

Por hacer un simple repaso: Rubén Darío estuvo a cargo de la dirección de *El Imparcial* (Managua) y *Revista de América* (Argenti-

na); en Argentina también trabajó como corresponsal de *La Nación*, *La Tribuna*, *La Biblioteca*; en Chile, en *El Heraldo* y la *Revista de Artes y Letras*; también en *La Prensa Libre* de Costa Rica. En España colaboró en la *Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, *Blanco y Negro*, *Reconocimiento*, *Heraldo de Madrid*, *Ateneo*, *América*, *La Vida Literaria*, *Electra*, *Alma Española*, entre otros.

La actividad intelectual y la escritura como medios para procurar la subsistencia económica son producto de la modernidad. Algunos hombres de letras, aunque no la gran mayoría, ya para el siglo XIX conseguían vivir de su propia escritura. Dentro de estas oportunidades, fue la prosa periodística de poetas y ensayistas la que logró consolidarse en los periódicos, los semanarios y, más tarde, por supuesto, en revistas especializadas.

En esa etapa de desarrollo capitalista, la producción letrada adquirió el valor de bien susceptible de ser intercambiado por el valor abstracto de la moneda, como cualquier manufactura de la época. Así la teoría del trabajo, de la plusvalía, entre otros, alcanza al letrado latinoamericano y, en especial, a Rubén Darío.

En cada ciudad atravesada por la impronta del progreso, con una clase industrial y media que ha conseguido desarrollar el culto por la música, la literatura, la pintura, etc., el letrado nicara-güense ha conseguido insertarse y establecer redes para poner en circulación sus textos.

El yo del relato dariano

Tras quince años de ausencia, deseaba yo volver a mi tierra natal. Había en mí como una nostalgia del trópico. (Darío, 2015: 267).

En la crónica, donde se narra el retorno a Nicaragua de Rubén Darío, también se puede hacer alusión al nivel autobiográfico de la narración, pues se reconoce una complementariedad entre lo factual y lo subjetivo. El tiempo referido permite inferir una cronología de vida que se inicia con la partida, los viajes y el regreso.

Al mismo tiempo, el género tratado permite reconstruir el itinerario de un escritor involucrado en los círculos cultos de las ciudades que visitó; por eso, las permanentes publicaciones en diarios de Argentina y España fueron el testimonio de esa etapa.

En la inclinación a datar sus viajes, el tiempo fáctico está referido a marcas textuales que no especifican un tiempo preciso, sino un momento esbozado en el término *regreso* y sus equivalentes sinonímicos. Lo fáctico, como refiere Leonor Arfuch, se imbrica con el tiempo del relato, que regula y ordena la secuencia de episodios narrados, con breves saltos hacia sucesos recientes pero también hacia la infancia del poeta: así, menciona a los amigos, las primeras lecturas, la abuela, entre otros.

Los opuestos darianos

En el dar cuenta de la compleja vida latinoamericana, fusionada con elementos autóctonos y extranjeros de la cultura occidental, el cronista apela a la composición de signos constituidos por opuestos: las ciudades y los bosques, Nueva York y Colón, la bravura y la cordialidad, lo artificial (vasija tallada) y lo natural (cuerpo de la morena), lo físico y lo moral, la languidez y la furia.

Por esa misma razón, la metrópolis o la ciudad representativa de la modernidad están en contraste con ese mundo caribeño cuyas sociedades aún mantienen los rituales y el paisaje característicos de las comunidades latinoamericanas. En ellas aún conviven el desarrollo y las tradiciones de sociedades mestizas, cuyos componentes étnicos y culturales están en permanente fusión.

Esta tensión entre lo tradicional y lo moderno fue una condición que no está a la vista de manera sencilla en la producción de Rubén Darío, aunque su evasión modernista, muy peculiar de su primera etapa, quizá favoreció a que este aspecto no fuera recurrente en la producción de aquellos años.

Lo que rechaza el poeta

Y llegué a New York [...] Pasé por la metrópoli cuando estaba en pleno hervor una crisis financiera. Sentí el huracán de la Bolsa. Vi la prepotencia del millonario. (Darío, 2013: 268).

Ese mundo signado por la vorágine y el vértigo de las grandes ciudades que habían entrado en continua expansión en el siglo XIX son para el cronista/poeta la antinomia al cultivo del espíritu. Especialmente, la capital financiera del mundo (Nueva York) es caracterizada de manera diferente a Buenos Aires, Madrid y

París, ciudades donde lo urbano está relacionado con la "prestigiosa" cultura letrada de entonces.

La precipitación de la vida altera los nervios. El ambiente, delirio de la grandeza, hace daño a la ponderación del espíritu [...] los ascensores express no son para mi temperamento. (Darío, 2015: 268).

Ese temperamento indicado por el poeta, a pesar de considerarse un cosmopolita latinoamericano, rechaza el progreso desmedido de esa ciudad desprovista de la educación sentimental y del buen gusto, en contraste con la capital francesa. En este sentido, describe la ciudad neoyorquina como primitiva, delirante, cuyo punto destacable es el sarcástico epíteto "capital del cheque", la metáfora del endeudamiento, del interés y de la promesa de cumplir con los pagos que terminan siendo la cárcel que apresa el alma.

Los aportes de Barthes y Benjamín

Los recursos textuales, comunes entre el discurso histórico y el literario, apuntan a reorganizar las unidades de sentido distribuidas en el orden del relato. Estas son aplicables también a la crónica periodística, como lo veremos seguidamente.

Entre los embragues (o *shifters*) señalados por Barthes, optamos por tomar aquel que permite abordar el incipit del texto. A partir del *shifter* identificado con el nombre "obertura performativa", Darío incorpora, en la cita ya referida en el título anterior, la confesión de una nostalgia por haber estado tanto tiempo alejado de su tierra natal, lo cual podría pensarse como un pacto íntimo entre el narrador y el lector.

De manera conjunta, se pueden organizar acumulaciones, que Barthes titula *colecciones de existentes*. Para analizar los distintos escenarios de la narración, teniendo en cuenta esta perspectiva, conviene efectuar pequeños listados para recolectar estas unidades a partir de núcleos. En este caso, se opta por núcleos de lugares.

- Nueva York: bolsa de comercio, ascensores, construcciones comerciales, teléfono, muchedumbre, cheque, multimillonario.

- Caribe: casa, palmera, flores, campo, sierra, mulato, mujeres, caballo.

Por otro lado, en la configuración de los tipos de narradores que Walter Benjamin propone, se puede relacionar el Darío cronista con el narrador que cuenta sus vivencias en el exterior porque no pueden experimentarse en la comunidad de origen. Los relatos, en ese sentido, permiten recrear los recuerdos de aquellos viajeros que están conservados en la memoria cultural, a veces registrados en los periódicos de la época.

A lo noción de narrador, se añade el adjetivo *transculturado*. En su crónica, el autor de *Los raros*, (re)traduce su espacio de origen a partir de sus experiencias con la alteridad. Esa complejidad de mirar su país con una lente distinta a la de sus compatriotas se explicaría por la fusión entre lo autóctono y lo extranjero.

Una campesina de esas os trae un agua fina, fría, y doblemente grata por ser servida en un guacal, esto es, en una taza hecha de la corteza del fruto del jícaro. (Darío, 2013: 271).

Referencialidad: paisaje urbano, natural y humano

En la crónica de Darío pueden rastrearse algunos elementos realistas y notas pintorescas fusionadas con marcas impresionistas; además, se reconoce la referencialidad propia del periodismo como posibilidad de una práctica discursiva según la cual la sociedad se registra en el texto.

Sin embargo, este cronista no se detiene en la descripción rigurosa, aunque los elementos de tiempo y espacio tienden a delinear la búsqueda de lo verosímil. En consecuencia, se registran objetos de una determinada sociedad que operan a modo de sinécdoque de una comunidad (la casa costera) o de una sociedad metropolitana (la bolsa de comercio).

Ya es el trópico. Ya las casas de Colón se destacan entre las palmeras [...] El paisaje diríase que penetra en nosotros por todos los sentidos, hay una furia de vida que con su proximidad enerva. (Darío, 2015: 269).

Lo mencionado no implica que los aspectos generales del modernismo estén ausentes en el relato; de manera contraria, los escenarios son recreados como lugares exóticos poblados de personajes típicos, una comunidad imaginada, producto de años de lejanía de su país y de las representaciones occidentales que marcaron la mentalidad de un viajero cosmopolita.

Además, los autores considerados modernistas que conviven con las continuidades románticas, realistas y naturalistas, consiguen desplazar estas tendencias, a veces modificando algunos de sus elementos y otras por su estilo singular de narrar.

En el caso de Darío, la musicalidad (ritmo y sonido) constituye la particularidad de su prosa. En la siguiente cita se registra el juego de aliteraciones de las consonantes "d", "s/c", "n/m", que linda con la prosa poética que Darío supo cultivar.

La comida, desolante: de las sopas dudosas hasta las suelas de engrudo envueltas en miel de ciertos cakes de la culinaria anglosajona. (Darío, 2015: 268).

A modo de cierre

"El viaje a Nicaragua" de Darío permite reconocer la emergencia de un nuevo sujeto: un ciudadano de mundo, que narra sus travesías y que a su vez toma distancia al referir su arribo a la tierra natal. Esta distancia puede explicarse a partir de sus experiencias con la alteridad, luego de años de no visitar Nicaragua.

Efectuando un recorrido global de su obra, se suturan las distancias genéricas producto de la idea parnasiana del arte por el arte, que separa la poesía del trabajo periodístico. Con esta perspectiva, puede leerse la complejidad de la escritura de aquellos letrados envueltos en la *multiplicidad de una práctica*, que empezaba a consolidarse entre el siglo XIX y principios del XX.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, L. (2002). “La vida como narración”. En *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (1919). *El viaje a Nicaragua e Historia de mis Libros*. En *Obras completas XVII*. Madrid: Mundo Latino.
- Romero, J. L. (2001). *Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shell, M. (2014). *La economía de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Condensaciones de la disparidad parisina

JORGE RAÚL SERVIAN

Resumen

En “Noel parisiense” y “Reflexiones de año nuevo parisiense”, Darío condensa mediante fragmentos emblemáticos las contradicciones de la realidad finisecular. Descorre sin atenuaciones el velo para mostrar París ya no con el traje rosa sino con el de color amaranto de la miseria. Ambos textos oscilan entre el desencanto y la fe en el porvenir y presentan París como uno de los espacios condensadores de la crisis de fin de siglo. Darío, como cronista bifronte, capta la tensión entre la desazón y el optimismo que provoca París, con el consecuente desmedro del mito.

Palabras clave: condensación - disparidad.

[...] y es un curioso contraste el de que podéis oír por la tarde la claudicante melodía de un aeda vagabundo en el mismo lugar en que de noche podéis estar expuesto al garrote ó al puñal de un terror de Montmartre, ó de un apache de Belleville.

Rubén Darío, "La canción en la calle" (*La caravana pasa 1*: 43-44)

Primera condensación

El epígrafe con el que iniciamos este trabajo corresponde a una crónica compuesta en París en mayo de 1902 y publicada en *La Nación* el 29 de junio de ese año. Precisamente la citamos para marcar el paulatino aguzamiento de la mirada rubendariana sobre París.

Podemos señalar la incipiente presencia de esta mirada, en una crónica poco referida, "La agitación recién pasada", escrita en su primer viaje a París, en 1893. En ella registró la rebelión estudiantil y la represión por parte del ejército, dejando traslucir cierta simpatía por los estudiantes y uno de sus líderes, al que la policía trató de asesinar. Darío captó el otro espíritu parisino con los violentos disturbios ocasionados por el desfile de unos artistas en el que salían desnudas unas muchachas.

Es así que la París de Darío tuvo para él una doble naturaleza: por una parte, la ciudad real que se presenta ante los ojos escrutadores del cronista y a los sentidos del poeta; por otra parte, esa ciudad ideal que representa el espacio de conjunción entre el arte y la vida.

En la introducción a los Libros cuarto y quinto de *La caravana pasa*, su editor Schmigalle afirma que las crónicas de Darío "van más allá de cualquier parisianismo y abarcan asuntos de importancia internacional o de significación universal" (13).

Inicialmente, Darío escribió los dos textos sobre los que centraremos nuestro análisis, "Noel parisiense" y "Reflexiones de año nuevo parisiense",¹ para ser publicados en el diario *La Nación*, en

¹Todas las citas corresponden a la edición de 1910 de *Peregrinaciones* (pról. Justo Sierra). París: Bouret.

enero de 1901. Ambas crónicas nos brindan una extraordinaria mezcla entre actualidad y pasado, entre familiaridad y extrañeza, entre cercanía y distancia histórica, entre lo social y lo íntimo.

Si José Martí escribió sus crónicas norteamericanas desde dentro de las entrañas de la bestia, podemos pensar que Rubén Darío hizo otro tanto, aunque en una primera aproximación parecería difuminar esa posición.

Pero tampoco hallamos en estas crónicas un escritor aristocrático y orgulloso que dé la espalda a su tiempo, que al tumulto de su época oponga lo antiguo y lo exótico, que ame los orígenes y la decadencia, con una mirada que rehúye el porvenir.

Es atendible que en otras producciones rubendarianas primara la pasión por lo precioso y lo extraordinario, ya que sus elecciones como poeta respondían al gusto de la burguesía finisecular, en particular, la burguesía de Buenos Aires, que era considerada el arquetipo para Hispanoamérica, con su mirada puesta en Europa como abastecedora de objetos lujosos y suntuosos. Pero ahora, en esas crónicas, el cronista viajero ofrecerá, a esa misma burguesía acostumbrada a importar lo superfluo, una diversidad de visiones de la capital de las capitales, a partir de sus zigzagueantes recorridos por ella. Así, a lo largo de un poco más de una década durante la cual París era su residencia, Darío fue condensando en sus crónicas la otra cara de esta ciudad, deconstruyendo la imagen admirativa a partir de la convivencia con la vida moderna.

En "Noel parisiense", fechada el 26 de diciembre de 1900 y publicada en *La Nación* el 20 de enero de 1901, podemos señalar tres movimientos en la focalización del cronista: el íncipit apela a sus lectores para que oigan la obertura de la entrada triunfal de Noel precedido por los faisanes de oro, las langostas de coral y los pescados de plata; se describen los interiores de lo que Darío denomina "honorable burguesía", con sus hábitos y lujos, que tiene como cómplice al frío, en contraposición con lo que sucede en las calles, "asaltos y asesinatos con más furia y habilidad que nunca" y el guiño para los lectores porteños al ubicar a la policía de París en posición inferior a la de Buenos Aires para resolver los crímenes. Este no fue el único guiño a sus lectores en esta crónica pues, más adelante, los sobreestima, al dar por hecho los conocimientos sobre la obra de Zola que los suscriptores de *La Nación* poseen.

En el segundo movimiento —que es el más desarrollado, no solo en extensión sino también en profusión de detalles—, analiza la infancia, la demografía, los nuevos hábitos de crianza, los juguetes. Esta crónica adquiere un tono de denuncia, al mostrar el reverso de la infancia en París, donde los niños son adultizados tempranamente al ser criados y vestidos como adultos. La idea de infancia también entra en crisis: las niñas son educadas y presentadas como cocotitas expertas en la seducción y la moda. La decadencia permea a todos los sectores sociales de diferentes modos, aunque el cronista desliza de modo contundente “Yo sé que en Francia, que en París mismo hay hogares llenos de sonrisas” (130).

A partir de allí, cuando aborda los juguetes que no han escapado a las modificaciones del progreso, presenta a sus lectores un despliegue de sus conocimientos sobre ellos. Retoma lo que llama curiosa y nueva exposición en la feria mundial. Nos encontramos frente a un catálogo o inventario de las diferentes muñecas con sus particularidades y cierra la enumeración con las muñecas insultantes que tienen trajes “firmados” (comillas de RD) con joyas y gemas, muñequitas de princesa; nos explicita el porqué de lo insultante pues con solo una de ellas “comerían varios días y tendrían con que calentarse los ex trabajadores de la Exposición que andan matando gente, matando de frío y hambre, por la banlieue” (132).

En el tercer movimiento, que se inicia con la expresión “Yo también tuve mi muñeca, que me costó diez francos —refiriéndose a Carlota Wiehe, considerada, además, la rosa de la mímica y a la que vincula por su modo de reír con “la marquesa Eulalia que quizá hayáis oído nombrar” en clara intratextualidad—. Discurrirá sobre lo que él mismo denomina parisianerías, los chismes del ambiente artístico centrado además en figuras relevantes como Sada Yacco y Sarah Bernhardt.

El cierre de esta crónica, propuesta como una gran representación de escenas parisinas, concluye con una potente prosopopeya en la que París sale del teatro y se sienta a la mesa junto a la brama, la riqueza, la lujuria, el dolor, la alegría y la muerte. Estos sustantivos dispuestos casi en pares antagónicos y en polisíndeton (que omitimos) condensan los dos París que intenta describir y hacer sentir el cronista. Este último párrafo, cierre de esta cró-

nica, fue la apertura de "Reflexiones de Año Nuevo", pero ahora Darío hace un cambio gráfico —no menor— al colocar todos los sustantivos antes referidos en mayúsculas y aclarar entre paréntesis que lo que va a describir sucedió en la Noche Buena, con la aparición de París con traje de amaranto, que es la Miseria (también en mayúscula).

Segunda condensación

En "Reflexiones de Año Nuevo parisiense", publicada en *La Nación* el 5 de febrero de 1901, establece un cotejo que abre con el párrafo: "Un paralelo iconográfico que tengo ante mis ojos me da más de un pensamiento; un paralelo entre la Francia en los comienzos del siglo actual". Aquí el cronista establece las relaciones entre los progresos técnicos y los progresos sociales y políticos. Sobre estos últimos recae la mayor crítica con los enunciados que intercala:

No se ha adelantado tanto.

No se ha adelantado lo bastante.

No, no se ha adelantado mucho... A la cabeza del ejército Berchier y Brugère: ¡no se ha adelantado maldita la cosa!

El empleo de cuatro lýtotes con la forma verbal de uno de los verbos que mejor expresaron la modernidad del cambio de siglo y la exclamación de cierre con el adjetivo evaluativo "maldita" conforman un contraste que destaca los retrocesos en el campo social frente a los avances técnicos.

Por contraparte, emplea tres fórmulas afirmativas para destacar los avances. Dos están precisados: el transporte y las transformaciones urbanísticas. Sobre el transporte afirma: "Se ha adelantado muchísimo. La vieja y pintoresca diligencia, de las largas diligencias de Mallarmé, y la locomotora coupe-vent. No se puede negar: se ha adelantado" (153).

Y al referirse a los cambios urbanísticos en París considera que la han modernizado en su movimiento y en su vida. Enfatiza y sintetiza su apreciación con el sustantivo "adelanto" que, a la vez, precede la conclusión de este extenso párrafo en contrapunto del que citaremos el final:

Adelanto. Si en muchas cosas se ha adelantado, en muchas cosas el siglo XX puede salir victorioso de la comparación. Pero en otras, ¡Dios santo! En los reinos del pensamiento no estamos muy seguros del triunfo. El siglo pasado empezó bajo el soplo de la Enciclopedia. El siglo pasado empezó con ideales, con miras, con decisiones; el siglo pasado comenzó con una fuerza de que se carece hoy: el entusiasmo. ¿En qué vientre de madre irá a aparecer el año entrante la preñez que dé al mundo un nuevo Victor Hugo? (154).

A continuación, pasa Darío, a partir de una afirmación sobre el linaje de París como centro de la luz, a interrogarse sobre su centralidad actual y su posible desplazamiento. Aunque admite todas las evidencias, aportadas incluso por los hombres de ciencia extranjeros y muchos artistas, reafirma el lugar fundamental que sigue ostentando esa ciudad en la consagración artística. Sobre todo para los artistas extranjeros, la consagración la da París.

Esto lo lleva a circunscribirse en el siguiente párrafo de considerable extensión a compendiar las características del "aparato de la decadencia" que se ha alzado en París a principios del siglo XX. El contrapunto ahora está marcado por los adverbios *hoy* y *ayer*. Focalizamos la cita donde se destaca sobre quién hace recaer Darío la responsabilidad de ese materialismo exacerbado, con el consiguiente desmoronamiento de tradiciones y valores:

Los extranjeros que en los comienzos y aun a mediados del siglo pasado venían a París, encontraban hospitalidad, amabilidad, algún desinterés. [...] Hoy reina la pose y la farsa en todo. [...] El estudiante extranjero no encuentra el apoyo de otros días, y desde luego está cortado el ejercicio de su profesión. Los norteamericanos han metido sus cuñas a golpe de mazos de oro. La enfermedad del dinero ha invadido hasta el corazón de Francia y sobre todo de París. (155-156).

El cronista irá describiendo estas mutaciones de la sociedad parisina de manera recurrente en otras crónicas posteriores, por ejemplo "En el 'país latino', crónica de agosto de 1904.

De ese desmoronamiento tampoco escapa la literatura, pues afirma Darío que "mutuamente se han reflejado las literaturas y las costumbres." Y ese estado caótico para el cronista se ha vuelto norma en París, llegando al extremo de señalar la alienación que abarca casi a todos: "París da la sensación de una ciudad que estuviese soñando, y que se mirase en sueños, o la de una ciudad loca de una locura universal y colectiva" (157). Solo rescata de esta locura a la mujer, que está, para él, en el apogeo de su misión.

El cierre de esta crónica apela a uno de los elementos emblemáticos del progreso y de la modernidad, realiza la analogía de esa sociedad desmoronada con una locomotora. Esta recibiría de guardatrenes invisibles vagas señas, a partir de hechos luctuosos como el del Bazar de Caridad —suponemos que los lectores contemporáneos recordarían al más de centenar de fallecidos en ese incendio—, para evitar que: "esta locomotora que va con una precisión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la historia y a caer en no sé qué abismo de la eternidad" (158).

Emerge aquí el poeta-cronista en su rol de profeta de las multitudes, a las que ineludiblemente se aproxima para advertir sobre las consecuencias de desatender las miserias de la vida moderna. Se anticipa, por lo tanto, a muchos que no supieron leer e interpretar a su debido tiempo las señales de los guardatrenes invisibles. Así, Darío presenta en sus crónicas, como una voz profética que clama en el desierto, uno de los primeros y más fuertes resquebrajamientos de la utopía de la cultura salvadora. Y si en las crónicas que hemos analizado la voz podría confundirse entre el catálogo de suntuosidades, en la siguiente cita, tomada de otra crónica de junio del mismo año, podemos advertir que la mirada escrutadora del cronista esta cada vez más focalizada en París, para encontrar en la ciudad Luz el espacio por antonomasia en el que se condensaban las disparidades y contradicciones de la modernidad:

El pueblo se divierte, dicen, y así no hay temor de que se subleve. *Panem et circenses*. Mas no se fijan que las carteras sin el pan, no contenta a los proletarios; y lo que se está preparando en lo nebuloso del porvenir, por obra del fermento popular, y de la miseria negra que contrasta con la insolencia de la riqueza exhibicionista, no es la caída de

un ministerio más o menos Waldeck, o de una república más o menos radical, o clerical; es algo que soñó demasiado hermoso Hugo y que previó demasiado rojo Heine; algo que le va a quitar el automóvil al príncipe D'Areberg y las caballerizas a M. Edmond Blanc ("La más noble conquista del hombre", en *La caravana pasa*: 139-140, 19 de junio de 1901; publicada el 23 de julio en *La Nación*).

Referencias bibliográficas

- Darío, R. (1910). *Peregrinaciones* (pról. Justo Sierra). París: Bouret.
- , (1968). *Autobiografía*. Buenos Aires: Eudeba.
- , (2000). *La caravana pasa, libros 4 y 5* (ed. crit., intr. y notas Günther Schmigalle). Berlín: Tranvía.
- , (2008). *¿Va a arder París...?* (ed. Günther Schmigalle). Madrid: Veintisiete letras.
- , (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo* (pról. Graciela Montaldo). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetti, S. (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.

IX. SIMPOSIO: DARÍO Y EL ARCHIVO

COORDINAN RAÚL ANTELOY ROCÍO OVIEDO

A diferencia de la biblioteca, jerárquica, centrada y clasificatoria, no hay en el archivo un criterio de selección que diga cuáles textos merecen estar allí y cuáles no. Solo accedemos a la auténtica experiencia cognoscitiva de una época si sacamos a la luz todo lo que ese tiempo produjo y conservó bajo el régimen de los discursos. El objetivo del presente simposio es leer todo lo que se ha conservado, escrito por Rubén Darío, y todo lo que, escrito por Rubén Darío, permite describirlo a él mismo como un archivista de la lengua española. La intención, por tanto, al reunir trabajos en torno a Darío y el archivo, no es consagrar al *archon*, el custodio oficial de una verdad, sino estimular nuevos recorridos, conscientes de que entre archivo y profanación hay una distancia mínima.

***Revista de América:*
puente cultural del modernismo
entre América y Europa**

AMALIA INIESTA CÁMARA

Resumen

La investigación propone examinar las estrategias empleadas en la *Revista de América*, primera fundada por Rubén Darío en Buenos Aires, con Ricardo Jaimes Freyre, para construir el campo cultural y literario especialmente argentino e hispanoamericano en la cosmopolita Buenos Aires de fines del siglo XIX y poner en valor esta publicación dariana en el contexto de las revistas aparecidas y publicadas en el Río de la Plata. La *Revista de América* puede leerse como un juego de textos que entrañan las novedades del modernismo en el interior de la revista, en relación con otras revistas, completando con textos teóricos de los poetas: prólogos, artículos, declaraciones, autobiografías, avances editoriales, reseñas. Lo desarrollamos mediante el estudio de los textos, el encastrado de unos con otros, la relación de los poetas argentinos e hispanoamericanos contemporáneos a Darío, a quienes presentan, traducen y juzgan y sobre quienes hacen crítica literaria, interactuando con ellos y sus producciones. El estudio textual enunciado nos permitirá caracterizar el campo literario y cultural rioplatense en su especificidad, en relación con los campos culturales de Hispanoamérica y Europa, es decir, con las literaturas del mundo.

Palabras clave: modernismo - revistas - Rubén Darío.

A Susana Zanetti, por su pasión americanista.
In memoriam

La presente investigación se halla enmarcada en el proyecto de investigación "Las Revistas Literarias del Modernismo", que dirige la doctora Rocío Oviedo Pérez de Tudela en el Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid.

Europa había atravesado el proceso de modernización con sus consecuentes cambios socioeconómicos y culturales, los que, con el tiempo, habrían de ocurrir en América Latina. La ciudad del Plata era por entonces la sociedad del continente que más había progresado en aquel proceso modernizador en cuanto a la universalización de la literatura, la secularización del mundo y la rebelión del artista. El desarrollo urbano e industrial aceleró la europeización cultural que creó en Buenos Aires una élite internacional en problemas semejantes y parecidas soluciones estéticas, evidenciado ya en un cosmopolitismo reinante desde 1879 con la *Revista Literaria*.

Ello explica la recepción de la literatura extranjera y, en especial en nuestro caso, de la francesa. En cuanto al artista, el cambio engendró en él el rechazo de la sociedad burguesa que lo marginaba y, a la vez, su ingreso en ella, en el mercado. Como consecuencia, el escritor se inclinó a vivir del periodismo. En el caso de Rubén Darío y José Martí, ellos fueron convocados por Bartolomé Mitre, director de *La Nación* de Buenos Aires como cronistas. El periódico tenía presencia en toda Hispanoamérica junto con otros diarios y revistas, a través de los cuales circulaban las ideas estéticas y la creación literaria de nuestros intelectuales. Esto sirvió para diseñar la ampliación del público lector e impulsó la profesionalización del escritor. Por otro lado, los poetas habrían de profesar la bohemia de los cafés porteños, como el *Aue's Keller*, cuya tertulia lideraba Darío, donde encontraban a otros poetas, quienes cultivaban relaciones intelectuales y obtenían reconocimiento y admiración. La institución que reunió a escritores y artistas de Buenos Aires fue El Ateneo, desde 1893, con poetas y artistas de diversos sectores del campo cultural.

La Revista Literaria

La *Revista Literaria*, como portadora y transmisora de difusión cultural a fines del siglo XIX, entronca con el fenómeno de la modernidad. En ella surge un modelo de escritura que manifiesta niveles discursivos en lo universal, lo ecléctico, lo fragmentario, que evidencia dos fases esenciales del hecho literario: el comentario literario y la obra de creación. Las revistas literarias y culturales han de promover la publicación simultánea de diferentes tipos de textos, provenientes de entornos lingüísticos y culturales variados que generan redes culturales, nuevas e inéditas. Entre ellas aparecen *La Pluma*, de San Salvador; *El Pensamiento*, de Tegucigalpa; *La Guatemala Ilustrada*; *El Fígaro*, de La Habana.

Esto pone de manifiesto la circulación de las novedades estéticas en América a través del órgano de las revistas literarias, que rodean la *Revista de América* en un viaje americano y europeo de ideas y de creaciones poéticas. El interés de Darío por la *Revista* manifiesta su sentido americanista desde el título, en el gran intercambio, característico del modernismo, de nuestras publicaciones en la época, lo cual permitía el conocimiento directo de unos poetas y creadores por otros y por las producciones culturales de América Central, como crítico literario.

En el escenario textual de la *Revista literaria* aparecía desde la reseña de un libro recién publicado o bien el anticipo de dos o tres de sus capítulos; un movimiento intelectual nuevo; la traducción de un poema o un ensayo. Hacia fines del siglo XIX aumentó el número de revistas fundadas en Hispanoamérica, que a su vez se relacionaban entre sí, por los poetas y escritores que colaboraban en ellas, que solían ser los mismos: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Díaz, Carlos Guido Spano.

Revista de América

La *Revista de América* fue fundada en Buenos Aires por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre en 1894. El nicaragüense y el boliviano fueron asimismo sus directores, convocaron a los colaboradores hispanoamericanos y diseñaron las líneas del proyecto. Esta revista se inicia con una declaración de la dirección, que ma-

nifiesta: "Nuestros Propósitos": la revista nació para convertirse en el "órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y busca la perfección ideal" y que también quiere "servir en el Nuevo Mundo y en la sociedad más grande y práctica de la América Latina a la aristocracia intelectual de las repúblicas en lengua española". Profesando ya su anhelo simbolista, pretende "levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América Latina a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño". Fundamentalmente, quería "trabajar por el brillo de la lengua castellana en América y al par que por el tesoro de sus riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz." Además, dice Darío: "mantener al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros"; en ella coexiste la idea de lo americano con lo cosmopolita artístico, la tradición convive con la innovación. Se trata de un documento de gran significado para el modernismo, con un conjunto de conceptos teóricos y principios modernistas, un programa de acción literaria de un grupo de escritores. Se ha señalado como el artículo más importante del primer número de la *Revista de América*. Esta declaración o manifiesto es uno de los tipos de texto que exhibe la *Revista*.

Por otra parte, la *Revista* incorporó la literatura de lengua española al movimiento de renovación estética de Europa. Solamente vieron la luz tres números quincenales. Darío ha de comentar su historia en otro texto suyo posterior, su *Autobiografía*:

Fundé una revista literaria en unión de un joven poeta tan leído como exquisito, de origen boliviano, Ricardo Jaimes Freyre, actualmente vecino de Tucumán... Con Ricardo nos entrábamos por simbolismos y decadencias francesas, por cosas dannunzianas, por prerrafaelismos ingleses y otras novedades de entonces sin olvidar nuestros ancestrales Hitas y Berceos, y demás castizos autores. Fundamos, pues, la *Revista de América*, órgano de nuestra naciente revolución intelectual, y que tuvo, como era de esperarse, vida precaria, por la escasez de nuestros fondos, la falta de suscripciones y, sobre todo, porque a los pocos números, un administrador italiano se escapó lle-

vándose los pocos dineros que habíamos podido recoger.
Y así acabó nuestra tentativa.

Sigue el recuerdo de Darío sobre la *Revista* en un artículo referido a Rethoré, seudónimo de Jean Hulda, quien elogia la idea que impulsa la revista como "éminemment française" y afirma que Rubén Darío y Jaimes Freyre, "tout en conservant l'originalité propre, sont d'illustres élèves de l'école française moderne". Y culmina su comentario diciendo que "La *Revista de América*, la revue décadente, la revue des jeunes vient combler un vide. Son apparition était nécessaire".

Actúa nuestra publicación en el escenario rioplatense, rodeada de otras revistas como *La Biblioteca*, que dirige Paul Grousac —que acoge "El Coloquio de los centauros" de Darío—, o *El Mercurio* de América, de 1898, bajo la dirección de Eugenio Díaz Romero; la *Nueva Revista* de Buenos Aires; la *Revista de Literatura y Ciencias Sociales* de Montevideo. Una de las prácticas que aparecen en la *Revista de América* es la de la traducción de poemas y prosa; encontramos varios ejemplos, uno es el de "los jóvenes poetas de Francia", que presenta Enrique Gómez Carrillo, guatemalteco residente en París, quien en primer lugar los traduce y luego hace él mismo la crítica o bien discute conceptos estéticos de los poetas sobre el arte, la naturaleza, la imitación.¹ Aparecen en la revista como "Notas Bibliográficas". Así, el centroamericano se convierte en el ser transculturador de dichos textos, que viajan cruzando el Atlántico y se difunden en el Continente. Su trabajo es el de presentar al poeta, trazar brevemente su biografía, transcribir, traducir, analizar, comentar, en fin, hacer juicios críticos sobre textos actuales, en un estilo ágil y fluido. Por otra parte, Gómez Carrillo ha publicado un libro, editado en París en 1895, que los incluye, titulado *Literatura Extranjera. Estudios cosmopolitas*. Además, el propio Darío había dedicado y dedicaría estudios a algunos de los poetas que aparecen en esa galería, con lo cual puede apreciarse el enlace entre ambos, y ejerce así el doble movimiento de encuentro de textos hacia atrás y hacia adelante, entre los escritores, en el pensamiento, en traducciones, en estu-

¹ Esta sección ha sido estudiada entre otros por Rafael Alberto Arrieta en su *Historia de la literatura argentina* y por Boyd Carter en el estudio preliminar de su edición facsimilar de la *Revista de América*.

dios críticos de esos y otros poetas franceses. Nombres como los de Moréas, Rémy de Gourmont, Saint Pol Roux o bien Verlaine, Mallarmé, Paul Valéry, aparecen por primera vez entre nosotros y desde Buenos Aires se difunden a Hispanoamérica. Pueden establecerse relaciones de intertextualidad entre unos poemas y otros. La traducción de poemas y prosa de escritores franceses e italianos sirve para presentarlos, para darlos a conocer, para que sean leídos entre nosotros. Por su parte, en dos artículos de los primeros números, Rubén Darío se acerca a la figura de Gabrielle D'Annunzio, como un esteta italiano. Lo trata como sigue: traza su personalidad y transcribe estrofas en italiano, las comenta, vuelve a sus versos, va entrelazando luego con pintores, analiza lo simbólico, lo poético, las expresiones, lo vincula con el "Triunfo de la muerte", lo muestra como el ideal de la prosa moderna, artística, dice: "Ninguna prosa deleita y subyuga como esta de D' Annunzio, quien ha sido reconocido como el dominador de la forma en las letras italianas contemporáneas". En cambio, en el segundo número de la *Revista*, Darío analiza un texto sobre decadentismo, justifica en su breve ensayo los mecanismos que otorgan originalidad a aquella poesía como "misterio y ensueño del imaginario". Por otra parte, presenta en la *Revista de América* versiones en castellano de piezas de Leconte de l'Isle, o de André Gide. Jaimes Freyre hace reseñas críticas de estos, en las cuales también califica al traductor, Leopoldo Díaz, quien para él ha comprendido al maestro y ha entrado en su espíritu. El otro ejemplo ineludible es el de la traducción de la *Divina Comedia* por Bartolomé Mitre —que ha merecido elogios en cuanto a su dominio del verso—, traducido con un respeto profundísimo de la obra original y de la cual dice Jaimes que es "uno de los acontecimientos del año en el mundo literario americano". Estos dos últimos se encuentran en la sección de "Libros y Periódicos" que figuran en cada número de la *Revista* y cuya función es la de difundir los nuevos textos.

Jorge Luis Borges, como director de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, proporciona datos valiosos sobre la *Revista de América*, en carta a Boyd Carter, en la que responde al investigador puntualizando que no tiene un solo ejemplar en la Biblioteca y que el prólogo de la *Revista de América* podrá encontrarlo en el Prefacio de la primera edición de *Los Raros* de Rubén

Darío. También le comenta que la referida *Revista* aparece quincenalmente; se cree que solo aparecieron tres números. Y que en los diarios *La Nación* o *La Prensa*, aparece en 1894 una pequeña reseña, lamentando su prematura desaparición. También continúa comentándole al investigador que la bibliografía de los autores publicados podría consultarse en *La Prensa* del 5 de octubre de 1950. Luego nombra a algunos profesores que intervinieron en su búsqueda como José María Monner Sans —distinguido crítico e historiador del modernismo— y el profesor Julio Caillet-Bois, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Otras secciones de la Revista de América

Encontramos otros apartados de la *Revista* que nos gustaría por lo menos mencionar, para dar cuenta de quiénes intervenían en ella y qué papel jugaban en la propuesta que hacemos, sobre la cual volveremos luego. El padre del director, Julio Lucas Jaimes, cuyo seudónimo era "Brocha Gorda", trazaba en la sección "Tipos y Costumbres" cuadros de distintos barrios de Buenos Aires, como la Boca o el Riachuelo. Además, hay anticipos de una novela en preparación de la que se publicaron dos capítulos: *El Anarquista*, de Julián Martel (J.M. Mirón) y otra del venezolano Miguel E. Pardo, de una novela nativista, titulada *Al trote*, de la cual se ofrecen igualmente dos capítulos. Es decir que en la *Revista de América* aparece una muestra de obras y autores muy distintos, que actúan como transmisores de cultura y literatura nuevos en el Río de la Plata y contribuyen a través de sus textos a la difusión de mundos literarios anteriores, contemporáneos, actuales, procedentes de Europa y de Hispanoamérica. Destacamos, asimismo, una sección dedicada a lo que dicen los periódicos porteños sobre la *Revista de América*, además de los extranjeros, como *Le Courier de France*, *l'Operaio Italiano* o *La Razón* de Montevideo. Había también otra sección dedicada a los teatros de Buenos Aires.

Las dos ideas que trabajo en el análisis de la *Revista de América* son, en primer lugar, la circulación internacional de los textos —que seguimos a partir de Bourdieu— y, en segundo lugar, la idea de juego de textos, a partir de *Palimpsestes* de Gérard Genette.

Una cuestión es cómo se produce la circulación internacional de las ideas, en este caso entre Europa, Hispanoamérica y el Río de la Plata, Buenos Aires, en que los textos de las literaturas importadas se inscriben en la cultura de llegada, es decir, en constelaciones diferentes de las que surgieron, cultura de partida. Bourdieu plantea las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas o lo que se llama "import-export intelectual". Y advierte que suele haber textos que circulan sin su contexto, que no importan con ellos el campo de la producción y cuyos receptores, estando ellos mismos insertos en un campo de producción diferente, los reinterpretan en función de la estructura del campo de recepción (Bourdieu, 1999). Sería la circulación de los textos literarios, poemas, ensayos, crítica literaria. Ocurren movimientos de ida y vuelta o de relación mutua entre literaturas, de unas sobre otras; así se revitalizan unas literaturas a través de otras. En esas operaciones se vinculan escritores y poetas de América con otros de lenguas y literaturas extranjeras. Es decir, son textos que trabajan sobre otros textos en el interior de la *Revista de América* y se ofrecen con distintos modos de incorporación de las literaturas en lenguas modernas. Los diferentes tipos de textos que aparecen en ella serían, entre otros: prólogos, fragmentos en prosa de nuevas novelas, reseñas de libros recién publicados que incluyen crítica literaria, retratos, semblanzas, biografías de poetas, producciones en sí. Las cuestiones como la traducción constituyen además el puente cultural entre Viejo Mundo y Nuevo Mundo, de la cultura poética europea entre nosotros, preferentemente francesa y de los movimientos estéticos de simbolismo, parnaso, decadentismo, modernismo en Buenos Aires, ciudad letrada, culta, de cultura francesa por elección y en el modernismo cosmopolita. La traducción difunde novedades en el Plata o colabora allí donde llegara la *Revista de América*, enlazando el pensamiento de R. Darío, R. Jaimes Freyre, E. Gómez Carrillo, L. Díaz, según su formación y su interpretación de los textos originales. Difunde poemas, poetas, novedades literarias, tendencias estéticas.

El campo cultural rioplatense ha de conformarse, pues, con una serie de revistas, en lo que nos interesa, que han precedido y aun rodeaban a la nuestra, y un ejemplo importante sería el de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, del Uruguay,

que dirigía José Enrique Rodó, de la misma época. En cuanto a la *Revista de América*, sus fundadores y directores no eran argentinos, aunque encontraron en Buenos Aires unas circunstancias culturales, de formación, de conocimiento lingüístico, de intelectuales que se reunían e intercambiaban ideas, una ciudad cosmopolita preparada para recibir cambios y novedades. Darío se convirtió en un mediador cultural. Se define el campo a través de los colaboradores hispanoamericanos y argentinos.

Se han presentado, además, los trabajos de textos sobre textos, de lecturas sobre lecturas. Creo que en parte se definió el campo cultural por lo que era Buenos Aires. Se construyó así un campo literario rioplatense; desde aquí se tendió indudablemente un puente cultural entre Europa e Hispanoamérica y desde Buenos Aires se relanzó a otros sitios y publicaciones, para llevar a uno y otro lado del Atlántico novedades, ideas, movimientos literarios.

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. E. (2009). "Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispano-América y España". *Cuadernos del CILHA*, 10 (11). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Arrieta, R.A. (1959). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser.
- , (1961). *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires: Columbia.
- Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Carilla, E. (1967). *Una etapa decisiva de Darío*. Madrid: Gredos.
- Carter, B. (1967). *Estudio a la edición facsimilar de Revista de América*. Managua, s/d.
- , (1979). "El Modernismo en las revistas literarias". *Chasqui*, 7, febrero.
- Darío, R. y Jaimes Freyre, R. (1894). *La Revista de América*, (1, 2 y 3), año 1. Buenos Aires, agosto-septiembre.
- , (1968). *Autobiografía*. Buenos Aires: Eudeba.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La Literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Lafleur, H. R.; Provenzano, S. y Alonso, F. (1962). *Las revistas literarias argentinas 1893-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- , (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Bufe el poeta

Rubén Darío y la propiedad literaria

MATÍAS HERNÁN RAIÁ

Resumen

En 1900, Rubén Darío le escribe a don Miguel de Unamuno para felicitarlo por una nota en *La Nación* y, de paso, lo entera de ciertos “arreglos de propiedad literaria” de España en Argentina. Esa nota de color, apenas una línea de una carta, es la punta de un hilo que atraviesa varias crónicas y epístolas del poeta nicaragüense en las que sus reflexiones sobre América Latina y sobre la profesionalización de la escritura se tocan con la incipiente problemática de los derechos de autor.

Los interrogantes en torno a la propiedad literaria que en las primeras décadas del siglo XX enunciaron autores y periodistas argentinos como Roberto J. Payró y Horacio Quiroga también atravesaron, de forma subrepticia, los escritos de Darío. Desde su participación lateral en el Ateneo de Buenos Aires de 1893 hasta las cartas en las que reclamaba a los editores, pasando por sus crónicas sobre el lugar del libro americano en Europa, la trama de la propiedad literaria se mostraba también como una preocupación para el autor de *Azul...*

En este trabajo, rastreamos ese hilo para reconocer cuál fue la mirada de Darío sobre la propiedad literaria, qué problemas como escritor y periodista le hicieron detenerse en los derechos de autor, cómo se posicionó en la discusión cultural que hacia 1910 condujo la primera ley de propiedad intelectual en la Argentina.

Palabras clave: propiedad literaria - derechos de autor - profesionalización.

1. Una anécdota y una carta

En *La dramática vida de Rubén Darío* (1982 [1956]), la biografía escrita por el centroamericano Edelberto Torres, podemos leer la siguiente anécdota transcurrida en 1881:

En otra ocasión celebran tertulia los intelectuales leoneses. Está de visita el orador cubano doctor Antonio Zambrana. Alguien propone un tema a Rubén para que improvise. Éste accede por la presencia de Zambrana, que lo escucha con la mayor atención, y tan pronto como termina, dice:

—Esos versos son ajenos, y los conozco —y los recita puntualmente para probar su aserto. Rubén se queda perplejo:

—¡Pero si son míos!

Los contertulios callan asombrados. Zambrana, riendo dice:

—No es verdad lo que he dicho. Es que tengo una memoria muy feliz y escuché concentradamente para darle una sorpresa. (Torres, 1982: 35).

La breve escena es elocuente: el jovencísimo Darío, acusado de plagio, observa perplejo al maestro y atina a señalar la propiedad de esos versos, un pronombre que los enlaza a su puño y letra. Tal vez este sea uno de los primeros y tempranos indicios que podemos rastrear en relación con el tema que nos convoca: Rubén Darío y la propiedad literaria. En esta anécdota de 1881, Darío, con sus 14 años, reclama y defiende sus versos, las palabras que improvisa en honor al doctor Zambrana. Como un poeta sin obra, este primer gesto de Darío se lee en términos personales, casi como una cuestión de honor frente a la falsa acusación de plagio.

En todo caso, no fue ese el único momento en que el autor de *Azul...* se detenga en la figura del plagio. Hacia fines de 1888, Rubén Darío le escribe una carta a su amigo chileno Pedro Nolasco Préndez. Recopilada en *El archivo de Rubén Darío* (1943), antología de cartas realizada por Alberto Ghirardo sobre la que volveremos en busca de otros rastros, la epístola lleva por título “El plagio” y da cuenta de un incipiente interés de Darío por el tema en cuestión. En esas páginas, el nicaragüense le comenta a

su amigo chileno la idea de escribir dos artículos, uno de ellos basado en sus notas sobre *Mis plagios*, un libro del español Ramón de Campoamor.¹ En la carta, Darío señala cómo Victor Hugo ha tomado ideas de poetas antiguos; Shakespeare, de Teócrito; Herrera, de la Biblia. Incluso el mismo Darío admite: "¡Si yo pudiera poner en verso las grandezas luminosas de José Martí!". En medio de estas reflexiones sobre préstamos e inspiraciones, el poeta de las prosas profanas escribe "¿Quién es dueño exclusivo de ideas originales actualmente?" (Ghiraldo, 1943: 313) y "Cada cual puede embellecer una idea, creada anteriormente, si tiene bellezas para ello. Y luego, el ritmo y la rima son creación también" (Ghiraldo, 1943: 314). En la primera frase, se deja leer un cuestionamiento a un aspecto central de la propiedad literaria: la originalidad; en la segunda, aparece la aceptación de que no hay creación *ex nihilo* sino que todo poeta se sostiene sobre las ideas de sus predecesores, está en él embellecerlas, agregarles ritmo y rima. Así, la propiedad de los versos, en esta carta de Darío, pasa por la expresión más que por las ideas, por el modo en que el poeta logra ornamentar figuras ya concebidas.

2. De ateneos y fines prácticos

El 13 de agosto de 1893, el poeta nicaragüense Rubén Darío arribó a la Argentina como cónsul general de Colombia. Un año antes, en casa de Rafael Obligado, se había fundado el Ateneo de Buenos Aires. Así lo anuncia el artículo "Movimiento literario. Ateneo argentino", publicado en el diario *La Nación* el 24 de julio de 1892. El texto describía la reunión guiada por el objetivo de "llenar la necesidad, imprescindible de unir en una corporación todos los elementos intelectuales del país y formar una sociedad de carácter esencialmente literario...". Entre los presentes se hallaban el ya mencionado Obligado, Calixto Oyuela, Joaquín V. González, Ricardo Gutiérrez, Carlos Guido Spano, Ernesto Quesada, el general Lucio V. Mansilla y Carlos Vega Belgrano, en-

¹ Esa mención parece transportar un error: quien había dictado una conferencia con ese título había sido Leopoldo Alas Clarín. Véase: [http://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20contempor%C3%A1nea/Alas,%20Leopoldo%20\(Clar%C3%ADn\)/Mis%20plagios.doc](http://mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/Literatura%20contempor%C3%A1nea/Alas,%20Leopoldo%20(Clar%C3%ADn)/Mis%20plagios.doc).

tre otros. En la discusión que dio origen al Ateneo de Buenos Aires resulta interesante la postura de Ricardo Gutiérrez recogida por el artículo de diario de este modo:

El Dr. Ricardo Gutiérrez se expresó luego en el sentido de que la sociedad debía tener un fin práctico, y si no lo tenía, no hacer nada por crearla. Para él, ese fin solo podía ser el de procurar á los literatos argentinos los medios para que su obra fuese respetada, para que los editores no pudieran disponer gratuitamente de la producción intelectual del extranjero y se viesen obligados á recurrir á los autores nacionales, pagándoles sus trabajos como se hacía en todas partes del mundo.

El objetivo primordial que Gutiérrez suma a la discusión, un "fin práctico" para el futuro ateneo, se enmarca en la incipiente profesionalización del escritor a fines del siglo XIX en la Argentina. Efectivamente, Gutiérrez está pensando en términos económicos y en cómo una asociación literaria como el ateneo podía defender a los escritores frente a los mezquinos editores (figura que vuelve a aparecer en otros momentos de este rastreo). Hacia 1892, la escritura ya comienza a percibirse lentamente como una profesión que busca dinero a cambio de sus productos. El mismo Darío años más tarde escribió "en el campo intelectual unos cuantos sembradores de ideas se preparan a ofrecer *sus productos*" (en "Sensación de otoño", 06 de abril de 1896; el subrayado es nuestro). Si volvemos a la intervención de Gutiérrez en la reunión en casa de Obligado, se nota el reclamo hacia los editores que publican "gratuitamente", es decir, sin retribuir a los autores los derechos de reproducción de sus obras. Ahora bien, tal como lo cuenta el artículo de *La Nación*, los demás participantes de la cita prefirieron posponer el planteo práctico y, después de una discusión, pasar a la fundación del ateneo. Por su parte, el doctor Ricardo Gutiérrez rechazó su puesto por no estar "en conformidad con el carácter de la sociedad".

La fundación del Ateneo de Buenos Aires expuso, de algún modo, la discusión entre dos posturas de escritores del campo intelectual argentino: una visión profesionalista y otra antiprofesionalista. Justamente, como respuesta a Gutiérrez, el escritor Julián Martel le dedica un artículo titulado "El Ateneo. Lo que

dijo Gutiérrez", publicado en *La Nación*, el 04 de agosto de 1892. En esas líneas, Martel recupera el reclamo de Gutiérrez por un "fin práctico" para el ateneo: "Había que comer, que vestirse, que comprar libros, que sostener a la familia. Los otros, los autores ricos, no necesitaban ganar dinero para vivir ¡pero los otros!" (Martel, 1892: 1). En un primer momento, confiesa Martel, estuvo de acuerdo con el fogoso y legítimo planteo de Gutiérrez; sin embargo, al pensarlo mejor, el autor de *La bolsa* insistió más en el tesón y el esfuerzo de los autores para alcanzar una mejor posición laboral que en la necesidad de crear una sociedad que defendiera los intereses de los escritores. Martel escribió su visión de este modo:

Porque no editores: valor es lo que falta. Valor para estar á pan y agua si es necesario, como Zola en sus primeros tiempos... El viaje al país de la gloria es largo y penoso. El culto del arte es un sacerdocio que exige todos los sacrificios y todas las abnegaciones. (Martel, 1892: 1).

El contraste entre la postura profesionalista de Gutiérrez y la postura sacrificada de Martel es evidente: en el primero, el escritor debe asociarse en defensa de la propiedad literaria y para obtener rédito de su escritura; en el segundo, el escritor debe sacrificarse, "trabajar mucho y bien" y así logrará la gloria.

En medio de estas discusiones, como decíamos, Rubén Darío arribó al país en su rol de cónsul de Colombia y comenzó a trabajar como periodista en *La Nación* y en *La Tribuna*. Esa inserción laboral, su verdadero comienzo en la letra como trabajo, lo llevó por caminos más cercanos a la visión de Ricardo Gutiérrez. En 1893, Darío asistió a su primera reunión en el Ateneo de Buenos Aires y recién en 1896, cuando Rafael Obligado asumió como nuevo presidente de la asociación, fue incorporado como miembro.²

3. Literatura y dinero: reflexiones desde España

Fue justamente en sus crónicas en España durante 1899 y 1900 que el autor de "El rey burgués" se detuvo en lo práctico: la lite-

² Junto con Darío, Obligado invitó a Leopoldo Díaz, Eduardo Schiaffino, Eduardo L. Holmberg y Enrique García Velloso.

ratura, los escritores y el dinero. En la crónica “Libreros y editores”, del 14 de julio de 1899, recopilada en *España contemporánea* (1907), por ejemplo, Darío escribió: “En Buenos Aires, poco tiene que ver el gobierno con las musas, y los editores, ya sabemos que, en realidad, no existen” (Darío, 1907b: 205). El reclamo del poeta frente a un gobierno que no se interesaba por el arte y la inspiración —en otras palabras, no se interesaba en financiarlo— esbozó la nostalgia de Darío por una época de mecenazgo en la que el autor tenía un dinero asegurado. Al desinterés del gobierno, el nicaragüense le sumaba la virtual inexistencia de editores, es decir, de editoriales que realmente se preocuparan por las musas. En la misma crónica, Darío escribió con precisión: “Lo único que produce dinero es el teatro, cierto teatro” (Darío, 1907b: 205).

La intuición es cierta: la discusión por el dinero en la literatura pasa, en esos inicios del siglo XX, por el teatro como incipiente manifestación de la industria cultural. De este modo, las intervenciones en torno a la propiedad literaria y los derechos de autor cobran sentido en la medida en que prácticas populares como el sainete, el folletín o el tango se han vuelto negocio y, por ende, motivo de litigios y conflictos en el área del derecho. No por nada, en 1904, el juez Ernesto Quesada publicó *La propiedad literaria en el derecho argentino* e incluyó como litigio central un conflicto entre empresarios teatrales. Dicho fallo, de 1903, es sobre un pleito entre agentes del incipiente mundo del espectáculo teatral: Podestá y Scotti demandan a Luis Anselmi por la “explotación indebida” de dos obras teatrales que pertenecen a los primeros, *Julián Giménez* y *Nobleza criolla*. Para ello, según los demandantes, Anselmi ha incurrido en un “plagio grosero” al presentar las obras con nombres alterados: *Julián Giménoz* y *Nobleza de un criollo*. El fallo de Quesada, muchos años después, le sirvió al legislador Matías Sánchez Sorondo para argumentar a favor de la ley de propiedad intelectual 11723, es decir, el teatro es lo único que produce dinero y marcos legales.

Si nos detenemos en la crónica del 2 de marzo de 1900, titulada “Los concurso de *El Liberal*. La literatura y el dinero. La prensa española”, también escrita en España, Darío se detiene en la relación entre dinero y escritores con palabras como estas:

si hay país en donde el dinero y las letras estén alejados es éste. Ya os he hablado de lo poco que produce a los autores más famosos su labor, de lo exigüamente que pagan los editores a los autores, y del estado lamentable de los periodistas (Darío, 1900: 3).

Nuevamente vemos aparecer la figura elusiva de los editores,³ pero también Darío incorpora la precarización de los periodistas. Por otro lado, en esta misma crónica, el poeta nicaragüense señala: "Aquí los autores que tienen buena posición pecuniaria lo deben a la política, a la industria o a rentas de un capital heredado". El mismo Rubén Darío subsistía gracias a sus puestos diplomáticos, variados y cambiantes, y a sus colaboraciones con la industria periodística. En esta línea, resulta sumamente útil la caracterización que realiza Ángel Rama (1985) de cómo los artistas del modernismo repartían sus tiempos entre:

su propia producción literaria; el trabajo, generalmente burocrático y algunas veces periodístico, del que obtenían sus recursos; su tarea de divulgadores de la buena literatura en un medio hostil, mediante revistas y editoriales, que incluso, en ocasiones, debían financiar; la participación en las actividades sociales, mundanas o políticas, de las que muy pocos se vieron exceptuados.

Se desprende de la cita una cuádruple vertiente ocupacional de los modernistas que si, por un lado, dedican su tiempo al desarrollo de sus propias obras y a la divulgación de la "buena literatura", por el otro, deben buscar y necesitan un trabajo (burocracia o periodismo) con el cual sustentar su producción y su divulgación. A esta búsqueda económica se suma la necesidad de abrirse un lugar en la sociedad moderna y la participación en "actividades sociales, mundanas o políticas" que parece, para estos escritores, ser una efectiva y posible salida. El dinero, pues, no llega a través de la poesía; ahora bien, ¿qué hacer para mejorar esa situación?⁴

³ El intercambio entre Darío y sus editores está documentado en la recopilación de Alberto Ghirardo. Quedará para otro trabajo contemplar esta serie en relación con la profesionalización del escritor y sus reflexiones sobre la propiedad literaria.

⁴ Rama sostiene que el modernismo se relaciona más con la clase media de la que proviene y reniega (en este sentido resulta interesante la categoría de "intelectuales inmi-

En una carta del 07 de febrero de 1900, Rubén Darío le escribe a don Miguel de Unamuno acerca de un tratado de propiedad literaria: "¿Ha visto usted lo que se dice sobre arreglos de propiedad literaria con la Argentina? Me alegro por ustedes. Los americanos no tenemos aún mercado ni lectores en España. Desearía que me diera su opinión al respecto" (Ghiraldo, 1943: 52). Ese tratado bilateral de propiedad intelectual entre Argentina y España es una luz de esperanza para un escritor como Darío que, a esa altura, intentaba pensar el modo en que escribir literatura pudiera ser redituable económicamente. La respuesta de Unamuno no se hace esperar:

No he leído nada acerca de eso de la propiedad literaria con la Argentina. ¡Buena falta hace! Mi novela se ha agotado merced a los pedidos de allí (de que le doy gracias, por ser usted, ayudado por Grandmontagne, quien más a ello ha contribuido). Es necesario que aquí se conozca y aquilate lo de allí. (Ghiraldo, 1943: 37).

En las idas y vueltas epistolares de Darío, la propiedad literaria y el posible tratado bilateral como marco legal-comercial aparecen solapados al intercambio y circulación de libros, esto es, Darío piensa la propiedad literaria intrínsecamente ligada a la difusión cultural de la literatura latinoamericana. Con mejores herramientas legales que custodien los derechos de los autores con fines prácticos, más facilidades tendrán los libros latinoamericanos para alcanzar nuevos destinos y circular por redes editoriales aceitadas.⁵

4. La Sociedad de Escritores de Buenos Aires

El 6 de diciembre de 1906 Roberto Payró le escribe a Darío, quien por ese entonces residía en Palma de Mallorca, para contarle acerca de la fundación de la Sociedad de Escritores de Buenos Aires. En dicha misiva, el autor de *Pago chico* exhortaba al poeta del siguiente modo:

grantes" que vienen a "probar fortuna" a Buenos Aires: "Triunfar en Buenos Aires fue la ambición máxima..."); que con la clase tradicional a la que aspira y no alcanza.

⁵ Esta idea precisa ser desarrollada a partir de una lectura cuidadosa de las crónicas darianas "La producción intelectual latinoamericana" (1913) y "La producción intelectual hispanoamericana" (1913).

Tú debes ser uno de sus miembros.

Tú debes escribir una correspondencia a *La Nación* saludando el advenimiento de esta gran obra común, que ha de dilatarse y engrandecerse en lo futuro.

Hazlo y pronto, mi querido Rubén, que los desheredados de la fortuna, al par que multimillonarios del cerebro, te lo sabrán agradecer.

(Ghiraldo, 1943: 418-419).

No resulta extraño encontrar esta carta con su consiguiente llamado de atención: Payró solicita que el más grande poeta de América participe como miembro y exalte con su pluma a la emergente Sociedad de Escritores de Buenos Aires. Ambos habían compartido redacción en el diario *La Nación*, ambos atravesaban aún los avatares de la profesionalización, por ende, es evidente la conveniencia de un artículo que legitime esta nueva asociación, unas líneas de aquel que había participado del Ateneo de Buenos Aires, que había escrito contra la malicia de los editores y que también sufría en carne propia el maltrato de la república de los negocios.

Ya desde septiembre de 1906, Payró había comenzado a agitar las aguas de los derechos de autor con una serie de crónicas publicadas en *La Nación*. Este conjunto de textos arranca con "La casa de los que no la tienen" (18 de septiembre), continúa con "El hogar intelectual" (26 de septiembre) y cierra con "La Sociedad de Escritores" (27 de septiembre). En la primera crónica, Payró planteaba la necesidad de crear un hogar para recoger a "la familia de los que trabajan con el pensamiento" que estaba "desunida y dispersa" (Rivera, 1980: 95). Aparece luego la idea de un gremio de trabajadores para encontrar representación y defensa. En este punto, ya esta primera crónica retoma ese "fin práctico" que Gutiérrez había reclamado en 1892 a una primera experiencia de asociación literaria, idea que había sido rechazada y mirada desde una perspectiva antiprofesionista. En la siguiente crónica, Payró resaltaba:

la situación deplorable en que se encuentran casi todos los que viven de las letras o quisieran dedicarse a ellas, después de ensayos más o menos felices y aun de trabajos que en cualquier otra parte del mundo les hubieran procurado honra y provecho. (Rivera, 1980: 98).

Luego, propone un círculo literario que defienda a los escritores frente a la aivez de los editores, la publicación pirata, la no atribución de los textos y demás males pertinentes. Finalmente, en la última crónica, Payró hace un rodeo al explicar cómo funciona la Sociedad de Escritores francesa y cierra señalando "las numerosas adhesiones recibidas en esta redacción a la idea de fundar el Círculo Literario", entre las que se leían los nombres de García Velloso, Nicolás Granada, Manuel Gálvez, Vega Belgrano, Alberto Ghirardo y otros.

De hecho, la respuesta de Darío llegó en forma de crónica para el diario *La Nación* al mes siguiente, enero de 1907. En su artículo "La Sociedad de Escritores de Buenos Aires", comenzaba recuperando un concepto similar al que Gutiérrez había deslizado en la casa de Rafael Obligado hacia 1892:

En un país práctico como la República Argentina, faltaba tan solamente esto, que los hombres del pensamiento y de la pluma fuesen también a lo práctico. (Darío, 1907: 4).

El fin práctico,⁶ para Darío, consistía en la defensa y promoción de los "trabajadores que zambullen su alma en el tintero". En este sentido, el artículo aplaude la formación de la nueva asociación literaria en la medida en que custodiaría "un valor que necesitaba su reglamentación, su impulso y su defensa". El autor de *El canto errante* reconoce en esas líneas varios objetivos para la Sociedad de Escritores de Buenos Aires: la obtención de leyes y tratados que proveyeran un marco regulatorio; la defensa de los derechos frente a la "desidia" y a la "rapiña de los bandidos de la edición"; el cobro por el derecho de reproducción de artículos, poesías o noticias;⁷ la difusión de obras argentinas en otros países, especial-

⁶ Podría realizarse una lectura cruzando este fin práctico con el libro de ideas modernista por antonomasia, *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó. El mismo Rodó realizó interesantes reflexiones sobre la propiedad literaria como representante político en Uruguay, por ejemplo, su intervención como diputado en la sesión del 30 de junio de 1910.

⁷ A propósito, en 1912, Rubén Darío inició un litigio contra Alejandro Sux por la reproducción ilegal de una crónica de su autoría en la revista *Ariel*. El fallo fue a favor del nicaragüense y logró la confiscación de 1500 ejemplares por la justicia francesa. Este conflicto debería ser abordado en un trabajo aparte porque significó un verdadero escándalo en París; intervinieron en él no solo Darío y Sux sino los hermanos Guido, dueños del magazine *Mundial* y Rufino Blanco Fombona, que acusó a Darío de mezquinismo y lo apodó "Rubén Shylock".

mente en España y Latinoamérica; y la formación de un fondo para socorros y pensiones. Conviene resaltar la mirada profesionalista que Darío expresa en su crónica al plantear "la dura tarea cerebral, que... es tan muscular como la de cualquier obrero". Así, estos trabajadores de las letras se nuclearon en el círculo literario como un modo de "sindicarse", en un gesto que "fortifica el gremio". Todos estos vocablos que vuelven el trabajo mental un trabajo físico y profesional convocan, también, el desplazamiento de la propiedad intelectual de lo inmaterial a lo material. Sucede que la república de las letras tiene su contracara en la "república de los negocios" y que la torre de marfil se ve rodeada por la "enorme nube comercial", para utilizar expresiones propias de Darío en dichas páginas.

La creación de la Sociedad de Escritores de Buenos Aires, que luego generó una polémica con Calixto Oyuela y su desprecio por una "literatura industrial"⁸ y que tuvo una existencia breve, fue saludada por Rubén Darío como un espacio de defensa de la propiedad literaria que podía producir el pasaje de la bohemia hacia el profesionalismo tal como lo esboza en esta imagen:

La falta de estímulo, la falta de cohesión, la falta de interés y de unidad de miras en lo práctico, en lo factible y relacionado con la vida social e individual, es lo que ha fomentado los desastrosos naufragios, las pérdidas irremediables en el país de Bohemia. La Sociedad de Escritores será, en lo posible, una salvación.

5. Coda: dos citas anacrónicas y deliberadas

En septiembre de 1933, se debate la ley 11.723 de Propiedad Intelectual en la Cámara de Senadores y en la Cámara de Diputados del Congreso de la Nación Argentina. La ley en cuestión, aún vigente, es la que regula los mecanismos de producción, publicación y distribución de obras intelectuales en la Argentina. En los debates antes de su aprobación, se desplegaron ideas sobre la autoría que excedían las meras cuestiones jurídicas: distintas po-

⁸ Me refiero al artículo "Asociaciones literarias", publicado hacia 1906, que ha sido recopilado en el libro de Oyuela (1915) *Estudios literarios* y en la imprescindible antología de Jorge B. Rivera (1980) *El escritor y la industria cultural*.

siciones estéticas se adscribieron como posiciones políticas alrededor de una diversidad de formas, modos y usos de comprender el ejercicio de la propiedad sobre los textos.

Uno de los participantes del debate en Diputados fue el socialista Enrique Dickmann. Como bien lo señala la entrada "Dickmann, el diputado copyfighter de 1933" del sitio derechoaleer:

Enrique Dickmann, a diferencia de los demás legisladores, realizó una serie de lúcidas y sorprendentes críticas al proyecto, y en general, a los fundamentos de la "propiedad artística y literaria", en una época donde muchas de sus consideraciones eran sólo especulaciones filosóficas.

En el marco de la destacada y atípica intervención de Dickmann, el nombre de Rubén Darío volvió a imbricarse con la propiedad literaria, esta vez como cita de autoridad. El diputado mentó al poeta en el siguiente fragmento de su discurso:

De la Edad Media nos quedan media docena de genios: Shakespeare, Racine, Corneille; los hombres de ciencia, Galileo, Copérnico, Newton son los que perpetúan a la humanidad. Pero esto, señores diputados, se hace sin protección, a pesar de la protección, contra la protección. Esos hombres generalmente son solitarios, desconocidos en su tiempo, muchas veces denunciados y perseguidos. Todavía hoy los más grandes espíritus aparecen al margen de las academias, al margen de los organismos oficiales, ajenos a toda protección oficial. Hace pocos días he leído que se ha levantado una estatua al excelso poeta de la lengua castellana, Rubén Darío, quien en una canción inmortal decía: "Protégenos, señor, contra las academias".

La escena es significativa. Dickmann citó a Darío para criticar a las academias como defensoras de la genialidad y de la propiedad. Antes, el diputado, oriundo de Letonia, había criticado el concepto de propiedad desde su postura como socialista y, en ese punto, esgrimió la voz del poeta nicaragüense para señalar la ineficacia de las academias, su virtual fracaso. Las dos academias argentinas con las que Darío se había cruzado en vida, el Ateneo y la Sociedad de Escritores, terminaron también fracasando en sus objetivos. La confianza dariana en la búsqueda de

un gremio para trabajadores mentales se vio frustrada hacia el futuro.

Otro gran crítico de las academias y de las sociedades de escritores,⁹ Roberto Arlt, convocó a Darío en sus "Palabras del autor" para *Los lanzallamas*, unos años antes del intenso debate por la ley de propiedad intelectual. Al igual que el autor de *Los raros*, Arlt comentó en 1931 su trabajo literario sostenido por su labor como periodista: "Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana". Hacia el final de tan famoso prólogo, después de remarcar el esfuerzo de la escritura, Arlt parafraseó de modo tergiversado a Darío en medio de las siguientes líneas:

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un "cross" a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y "que los eunucos bufen".

El porvenir es triunfalmente nuestro.

Nos lo hemos ganado con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la "Underwood", que golpeamos con manos fatigadas, hora tras hora, hora tras hora. (Arlt, 2001: 8-9).

La modificación del verso de Darío incluida en una descripción del escritor como trabajador fatigado, como obrero del quehacer mental, nos retrotrae a la nota dariana sobre la Sociedad de Escritores de Buenos Aires. La cita se resignifica en su pasaje de un contexto de bellas letras con musas y el autor como padre de la obra, "Bufen el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta", a un contexto de profesionalización con la producción en serie "un libro tras otro" y la aparición del "sudor de tintas y el rechinar de dientes". La preocupación de Darío por hallar un marco regulatorio o gremial para los escritores se volvió en Arlt una esforzada espera del solitario francotirador que escribe en cantidad pero nada pretende de un medio desfavorable. En Darío todavía había esperanzas en el reconocimiento

⁹ Cf. los artículos firmados por Arlt: "Sociedad literaria, artículo de museo" (*El Mundo*, 11 de diciembre 1928) y "Un poco más sobre la Sociedad de Escritores" (*El Mundo*, 14 de enero de 1929).

de la propiedad intelectual; en Arlt, como en Dickmann, la desconfianza frente a lo propio y lo original va de suyo.

Crónicas de Rubén Darío sobre propiedad literaria publicadas en el diario *La Nación*

- "Libreros y editores" (14-07-1899)
- "Los concursos de *El Liberal*. La literatura y el dinero. La prensa española, nuevos rumbos" (02-03-1900)
- "La Sociedad de Escritores de Buenos Aires" (23-01-1907)
- "La propiedad intelectual latinoamericana" (01-08-1913)
- "La propiedad intelectual latinoamericana" (11-08-1913)

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (2001 [1931]). “Palabras del autor”. En *Los lanzallamas* (pp. 7-9). Buenos Aires: Losada.
- Barcia, P. L. (1968). *Escritos dispersos I*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata.
- Blanco Fombona, R. (1929). *Camino de imperfección*. Madrid: Editorial Amé-rica.
- Darío, R. (1907b). *España contemporánea*. Paris: Garnier.
- Debate en la Cámara de Diputados del Congreso de la Nación Argentina a propósito de la Ley de Propiedad Literaria 11.723, realizado el 25 de septiembre de 1933. Disponible en: <http://dalwiki.derechoaleer.org/Debate11723Diputados/>.
- “Dickmann, el diputado copyfighter” en www.derechoaleer.org. Disponible en: <http://derechoaleer.org/blog/2011/07/dickmann-el-diputado-copyfighter.html>.
- Ghiraldo, A. (comp.) (1943). *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.
- Martel, J. (1892). “El Ateneo. Lo que dijo Gutiérrez”. En *La Nación*, 4 de agosto de 1892.
- “Movimiento literario. Ateneo argentino”. En *La Nación*, 24 de julio de 1892.
- Quesada, E. (1904). *La propiedad intelectual en el derecho argentino*. Buenos Aires: Librería de J. Menéndez.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera, J. B. (comp.) (1980). *El escritor y la industria cultural*. J. B. Alberdi, R. J. Payró y otros. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Zanetti, S. (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.
- Torres, E. (1982 [1956]). *La dramática vida de Rubén Darío*. México: Grijalbo.

Del archivo a la colección: papeles de trabajo de la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la UNT

Propuestas para leer a Darío

MARÍA LAURA CARRACEDO

Resumen

Es innegable que la obra del nicaragüense Rubén Darío ha marcado un punto de inflexión en el desarrollo de la literatura en español a partir del siglo XX. Su poesía, sus relatos, sus crónicas y ensayos constituyen una propuesta programática, estética y política que lo transformaron en un autor paradigmático. Esta trascendencia generó un inagotable caudal bibliográfico, muchas veces reiterativo, relacionado con la importancia de Darío en la historia de la literatura latinoamericana. Frente a la fecunda obra de este autor, surge la necesidad de responder a las siguientes preguntas: ¿cómo tramitar abordajes diferentes de los textos darianos que les permitan a los estudiantes avanzados de la carrera de Letras hacer lecturas independientes y conectarlas con procesos personales de escritura crítica? ¿Cómo seleccionar el corpus?

La respuesta a estos interrogantes orienta el objetivo de esta ponencia: compartir una propuesta didáctica que permitió a los alumnos de la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la UNT apropiarse de marcos conceptuales variados en función de configurar sus propios entramados de lectura y escritura sobre la obra del autor nicaragüense. En este marco, proponemos actividades de discusión, selección y producción organizadas a partir de dos categorías claves: archivo y colección. Ambas implican una variedad de corpus textuales que pueden abordarse desde diferentes perspectivas. Se ensaya, fundamentalmente, una actitud lectora que busca identificar (e identificarse) con la voz artística del coleccionista, del viajero, del *flâneur* en los términos de W. Benja-

min e Yvette Sánchez (1999). La selección de textos se organiza también en "clave de archivo", según las propuestas de Foucault (1969) y Derrida (1994). De esta forma, los futuros profesionales internalizan una "caja de herramientas" que les permite percibir el "espesor" (Rama) de la obra de un autor cuya escritura constituye una búsqueda perpetua.

Palabras clave: Darío - archivo - colección - lectura - escritura.

Introducción

En el marco del Programa de Capacitación de Inserción en la Docencia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT tuve la oportunidad de ingresar como docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana II. La actualización de conocimientos metodológicos, disciplinares y didácticos constituía una motivación personal y profesional en función de mi actividad en la docencia secundaria.

Desde este lugar de observadora inicial me planteaba qué cambios podrían haberse producido en la enseñanza de la literatura en el Nivel Superior desde mis años de estudiante. Mi interés se centró, sobre todo, en la forma de realizar el estudio de textos poéticos, lectura que suele perder terreno frente a las diversas formas de la narrativa y el ensayo, ya sea en el nivel secundario o en la formación docente.

El programa de estudios de Literatura Latinoamericana II correspondiente al año 2015 estuvo organizado fundamentalmente en torno al discurso poético de autores modernistas y vanguardistas. La materia es electiva y convoca a estudiantes de 4^o año del Profesorado y de la Licenciatura en Letras. Esta circunstancia fue determinante para plantear las preguntas que funcionarían como punto de partida de estos papeles de trabajo: ¿cómo tratar abordajes diferentes de los textos poéticos que permitan a los estudiantes avanzados de la carrera de Letras hacer lecturas independientes y conectarlas con procesos personales de escritura crítica? ¿Cómo seleccionar el corpus?

El trabajo realizado por las docentes de cátedra, doctoras Rosana Nofal y María Jesús Benites, dio cuenta de una planificación minuciosa y comprometida que se focalizó fundamentalmente en la relación de los alumnos con los textos y en el fortalecimiento de sus habilidades de lectura crítica y de percepción estética.

Las actividades se organizaron a partir de dos conceptos claves: archivo y colección. Los textos del nicaragüense Rubén Darío fueron paradigmáticos en este proceso, pues constituyeron una “piedra angular” que permitió los primeros abordajes integrales a los textos poéticos y a los prácticos de crítica literaria iniciales y permanecieron como una referencia insoslayable en las lecturas posteriores.

La confección de múltiples archivos

El concepto de "archivo" como organizador de la materia se diversifica metafóricamente en diferentes instancias. En primer lugar, señalamos la configuración de un "archivo de conceptos" fundamentales que nos acerca a la noción propuesta por Foucault en el sentido de pensar el archivo no como

la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado sino como un sistema que permite que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura [...] sino que se compongan unas con las otras según relaciones múltiples. (Foucault, 2002).

La dinámica de trabajo planteó la lectura de una serie de textos seleccionados para presentar categorías de análisis que pusieran en marcha la oralidad a través del debate primero. La escritura llegaría luego de los primeros intercambios. El texto inicial que abrió estos encuentros fue *Dibaxo*, de Juan Gelman, elegido para instalar una idea esencial: la poesía como un dibujo a través de la imagen. El ejercicio de escritura propuesto fue la verbalización o puesta en palabras del dibujo percibido por cada alumno en el poemario de Gelman. En este marco, otro texto medular fue la Introducción a *El Arco y la Lira*, de Octavio Paz. Las exposiciones grupales relacionadas a esta obra fueron un punto de partida para llevar a los alumnos a la reflexión sobre su postura reproductora de la propuesta de Paz. El objetivo de las profesoras fue generar la apropiación de las ideas primordiales del crítico mexicano para generar nuevas lecturas, en tanto les posibilitara asumir que "la revelación poética implica una búsqueda interior" (Paz, 2005: 54), que permite percibir que "el poema es lenguaje en tensión" (111) en el cual la imagen recoge y exalta una pluralidad de significados que plantean la ruptura con la lógica del lenguaje cotidiano.

Este "archivo conceptual" inicial se enriqueció con los conceptos ofrecidos por otro escritor —observador del mundo de entre siglos—: Walter Benjamin. Sus lecturas sobre Baudelaire y sus observaciones sobre París en el siglo XIX se instalaron para

establecer un enlace con la figura del intelectual mundano y cosmopolita que representa Darío. En este marco, las categorías del "flaneur", el "spleen", el "shock" y el "coleccionista", entre otras, se plantearon como ideas que permitirían reconfigurar el aparato crítico a la hora de discutir la lectura de los poemas.

Finalmente, la lectura y discusión de *Las Máscaras democráticas del modernismo*, de Ángel Rama, (sobre todo del capítulo II) constituyó el marco bibliográfico seleccionado para el intercambio de impresiones en clases, a partir de las cuales los estudiantes reconstruyeron algunas esferas configuradoras del denominado "espesor" de la literatura (Rama, 1982).¹

El segundo "archivo de trabajo" puso a los alumnos en contacto con la obra de Darío. En este caso, nos acercamos más a las ideas propuestas por Derrida (1997) y Arlette Farge (1991): el archivo como fuente escrita que nos remite a algún origen. En esta línea, Farge sostiene: "Lo visible, ahí en esas palabras esparcidas, son elementos de la realidad que, por su aparición en un tiempo histórico dado, producen sentido. Sobre su aparición es sobre lo que hay que trabajar. A partir de ella hay que intentar un desciframiento" (27-28).

Lo "visible" está constituido por los prólogos con los que Rubén Darío abre tres de sus poemarios: *Prosas Profanas* (1894), *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907). La práctica de lectura como "desciframiento" implicó para los estudiantes reconstruir la intención programática, la visión estética e incluso una posición política del artista y de su obra en constante revisión. Estas lecturas tuvieron como actividad integradora una breve explicación de 15 líneas que permitiera observar la "puesta en diálogo" de los tres textos y definir la perspectiva creativa del escritor. Estas primeras producciones pusieron en contacto al archivo conceptual con el corpus seleccionado para lograr una escritura que permitiera identificar los modos de pensamiento, buscar sus reglas y delimitar conductas que inventan sobre la marcha su propia significación a fin de comprender sobre qué sistema de inteligencia y de sentimientos se basa el conjunto de las rupturas sociales" (Farge, 1991: 79). En este punto, la idea de

¹ Mencionamos además los "envíos" (Gerbaudo, 2011) bibliográficos realizados en clase y la lectura previa de textos poéticos de José Asunción Silva.

“archivo de escritor”² permitió explorar otro modo de abordaje del fenómeno literario, en el cual se puso el acento en la escritura de estos documentos relacionada con el desarrollo de un programa estético de un creador más que en el autor en sí.

Persiguiendo formas y estilos

La dinámica del archivo dio paso a la poética del coleccionismo (Sánchez; 1999). En este punto, fue fundamental la relación entre lectura, selección y escritura. El poema “Yo persigo una forma”,³ como punto de partida de la lectura del corpus poético propuesto, articuló en alguna medida los conceptos trabajados hasta ese momento. El yo poético del texto ofrecido fue definido a partir de imágenes de búsqueda artística perpetua que ponen en tensión la dualidad forma-estilo (como una representación del *spleen*): se presentó como una experiencia poética del *shock*, una búsqueda transformadora del yo lírico en un *flaneur* de la poesía. Con ese espíritu de “paseantes” se inició la lectura del poemario *Cantos de vida y esperanza* (1905).

El acto de leer la totalidad de los poemas abrió paso a la configuración de “colecciones”. Siguiendo a Yvette Sánchez en la idea de que la lectura supone seleccionar, clasificar y categorizar y que toda colección organiza sus unidades a partir de algún criterio de coherencia que otorga sentido de unidad a lo diverso, los estudiantes armaron sus propios corpus de poemas.

Fueron diversas las colecciones que surgieron de cada lector. A modo de ejemplo, ofrecemos un conjunto de poemas organizados a partir de las imágenes de la creación poética: poema 1 (“Yo soy aquel”), 9 (“¡Torres de Dios! ¡Poetas!”), 12 (“Helios”) de la primera parte; 1 (“¿Qué signo haces, oh cisne...?”) de la segunda y los poemas XIV (“Soneto de trece versos”) y XXVII (“De otoño”) correspondientes a la tercera parte. Para determinar la

² Goldchluk y Pené definen el archivo de escritor como *un conjunto organizado de documentos, de “cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente”* (Goldchluk y Pené, 2011).

³ Este poema cierra el poemario *Prosas Profanas* (1905).

colección no solo se tuvo en cuenta la temática de la poetización del arte como eje unificador. Tanto en las prácticas de oralidad como en la escritura fue fundamental considerar las metáforas de la belleza, las metáforas del artista, los símbolos modernistas y su significación, los efectos de la diversidad métrica, las imágenes plásticas o musicales. La idea era centrarse en el texto mismo y evitar la tentación de hacer una lectura desde el autor. Esta propuesta hermenéutica plantea un ejercicio de conjetura y validación (Ricoeur, 2000) que se cierne sobre la plurisignificación del lenguaje poético y que, insistimos, nos lleva al texto mismo y nos aleja de la interpretación biográfica y unívoca. Pensemos en la posibilidad de enriquecer la interpretación de los versos iniciales del poema 1 ("Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana") alentando a los estudiantes a evitar la interpretación literal del poema.

El objetivo de la propuesta didáctica fue dirigir estas reflexiones hacia la producción escrita. Todas las lecturas previas de los estudiantes buscaron movilizar el aparato crítico para resignificar los conceptos que se habían discutido en los primeros encuentros. A partir de las actividades de apreciación crítica realizadas después del contacto con los poemas, los alumnos iniciaron la búsqueda de su propio estilo, en tanto se esperaba de ellos una producción personal en lugar de la reproducción de la voz del docente.

Esta mirada sobre Rubén Darío renovador abrió un panorama comparativo con los poetas que se estudiarían en los meses posteriores (Agustini, Vallejo, Neruda, Huidobro, Parra, Cardenal, Belli y Pacheco). Todos los alumnos internalizaron (más allá de la aceptación o rechazo a la obra de Darío) la importancia de este escritor como un paradigma en la renovación de las letras hispanoamericanas.

Palabras de cierre

He intentado exponer en estos papeles de trabajo una forma de abordar la lectura de un poemario de Rubén Darío en un curso universitario. Destacamos el énfasis que las docentes pusieron en los procesos de lectura y escritura, para correrse de un mode-

lo centrado fundamentalmente en las características del período artístico y ubicarse en un paradigma que se propone fortalecer la construcción de conocimientos a partir de las experiencias de clase y de la interacción con los textos.

En este contexto, los conceptos de *archivo* y *colección* han demostrado tener un valor operativo fundamental para organizar la bibliografía, el aparato teórico y la lectura y selección de poemas. Se logró articular, así, un abordaje diferente de los textos, tanto críticos como literarios, lo que permitió, además, profundizar la búsqueda del estilo y la valoración personal de cada alumno frente a la obra como una actitud superadora de la reproducción expositiva de la clase del docente.

Las actividades de escritura enfrentaron a los estudiantes a decisiones que les permitieron organizar un corpus a partir de criterios que buscaron una unidad en la diversidad. Para realizar los ejercicios de producción fue fundamental contar con instancias de prácticas de oralidad en las que se habilitó a los integrantes de la clase para leer, comentar, preguntar, ensayar hipótesis y compartirlas con sus compañeros.

De esta manera, se han intentado trabajar diversas esferas del objeto de estudio para poder transitar, a partir de la obra poética del nicaragüense, por el espesor de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2004). “El coleccionista”. En *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- , (1998). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Darío, R. (1956 [1896]). *Prosas Profanas y otros poemas*. En *Poesía completa*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/mal-de-archivo-derrida.pdf>.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goldchluk, G. y Pené, M. G. (2010). “Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo” [En línea]. *I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*, 6 y 7 de diciembre de 2010, La Plata. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf.
- Paz, O. (2005). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, Y. (1999). *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Sensaciones de arte

El museo imaginario de Rubén Darío

SILVIA INÉSTOMAS

Resumen

Hace algunos años, Laura Malosetti Costa (2001 y 2004) rescató del olvido un grupo de reseñas críticas con las que Rubén Darío cubrió para el periódico *La Prensa* el Salón del Ateneo de 1895. Estas notas, sumadas a las numerosas apreciaciones sobre artistas y exposiciones publicadas como crónicas para *La Nación*, constituyen un corpus dariano de escritos de crítica de arte, en los cuales el nicaragüense se propuso traducir para el público lector argentino (en un contexto de publicación desprovisto de ilustraciones) las “sensaciones de arte” que le suscitaron las obras, con lo cual generó una interpretación propia de lo que su admirado Théophile Gautier denominó *transpositions d’art*.

Proponemos que, si analizamos las obras y los artistas que seleccionó de los Salones que visitó, lograremos reconstruir con ellas una suerte de museo imaginario que Darío nos legó a través de la éfrasis (Martinovski, 2009) y trataremos de precisar qué recursos discursivos utilizó para traducir en palabras esas imágenes pictóricas y escultóricas, así como el modo en el que el escritor latinoamericano dialogó con los críticos de arte europeo que lo precedieron, como Ruskin o Baudelaire, figuras que fueron claves para destronar la tradición humanista del *ut pictura poesis* en función de un paradigma renovado de intercambios interartísticos (Gabrieloni, 2007).

Palabras clave: crítica de arte - traducción - museo imaginario.

Rubén Darío, crítico de arte

Nuestro interés se dirige aquí a Rubén Darío en su papel de crítico de arte, tanto en Argentina como desde el exterior para un público lector argentino. Aunque la crítica artística no fuera su actividad principal, constituyó una de sus múltiples facetas (parte de su tarea como cronista) y desde ella abrió puertas a los críticos de arte argentinos que lo sucedieron en el siglo XX.

Recordemos que, durante su estadía en Buenos Aires entre 1893 y 1898, participó junto a escritores y artistas del Ateneo y publicó reseñas en distintos periódicos, especialmente en el ámbito del diario *La Nación*, donde continuó como corresponsal luego de su partida de Argentina. Una parte considerable de las notas que envió fueron críticas de arte. Así, por sus estrechos lazos con nuestro país, se convirtió en una figura de referencia, una voz autorizada y legitimadora en materia de cultura y artes, y logró dar a conocer en nuestro medio a un singular conjunto de artistas e ideas provenientes de Europa.

Como textos de crítica de arte, se destaca un grupo de artículos redactados para *La Prensa* (entre octubre y noviembre de 1895), que reseñan el tercer Salón de artes plásticas del Ateneo. Estas críticas (dos de ellas reeditadas por Rodrigo Caresani en 2013) fueron rescatadas del olvido hace algunos años por Laura Malosetti Costa (2001 y 2004), a quien debemos un interesantísimo análisis sobre la compleja relación de Darío con los artistas locales, enriquecido por las consideraciones posteriores de Alfonso García Morales (2004).

El carácter de los vínculos de Darío con las artes plásticas ha sido largamente analizado. Pero, más allá de las discusiones sobre si Darío ejerció una real influencia en nuestro campo artístico-cultural o no (Malosetti Costa argumentó por qué no llegó a ser un Ruskin en Buenos Aires), desde nuestra perspectiva de trabajo, las notas hechas para el Ateneo, sumadas a aquellas sobre artistas y exposiciones europeos publicadas como crónicas para *La Nación*, constituyen un provechoso corpus dariano de escritos de crítica de arte, un género híbrido que se ubica en una situación limítrofe y marginal, que consideramos de gran interés. En los dos periódicos, Darío emitió juicios sobre artistas contemporáneos suyos o próximos en el tiempo, es decir, que escribió sobre

pintura y escultura usando un enfoque específicamente crítico, no teórico ni historiográfico, y en todo ese corpus podemos permitirnos analizar los recursos puestos en juego desde la escritura para dar cuenta de las imágenes.

Como señala Román de la Calle, "la crítica es, entre los géneros literarios, un *género pirata* [...] que no duda en saquear y que toma en préstamo continuamente; un género que, con su incansable nomadismo [...] convierte en cita metalingüística cualquier mirada referencial y cualquier guiño denotativo" (2005: 70). Por eso, cuando un autor escribe sobre arte, cuando se aboca a la tarea de dar cuenta de un fenómeno visual (la obra), en un medio distinto (el del discurso verbal), está también tomando posición sobre su propia escritura, está decidiendo qué propiedades les atribuye a las palabras y cuáles les niega, y qué relación instaure entre la literatura y la pintura.

Para esto, Darío estableció un diálogo con los críticos de arte europeos que lo precedieron, tales como Ruskin, Gautier, Baudelaire, figuras que fueron clave para terminar de destronar la tradición humanista del *ut pictura poesis* en función de un paradigma renovado de intercambios interartísticos (Gabrieloni, 2007), que resultó favorable a los préstamos e influencias recíprocas.

Sensaciones de arte

Considero que, con sus críticas, Darío buscó y cumplió con dos objetivos: transponer en palabras las obras de arte visual, y recrear y comunicar con ellas su museo ideal.

Es decir, en primer lugar, se propuso traducir para el público lector argentino las "sensaciones de arte" que le suscitaban las obras. En un contexto de publicación característico del tabloide finisecular, un espacio de apretadas columnas de tipografía diminuta, los textos sobre arte de Darío no iban acompañados de ilustraciones, por lo cual era necesario hacer visible a través de lo legible.

Es en ese aspecto sugestivo, evocador, de la crítica de arte que se pone en juego la *écfrasis*, no ya en su condición de género lírico, sino en tanto recurso retórico ligado intrínsecamente tanto a la historia como a la crítica de arte, es decir, la *écfrasis* como

descripción vívida de las obras (Martinovsky, 2009), una representación verbal de la representación visual (Heffernan, 1993).

Toda una rama de investigaciones referidas a la *écfrasis* ha determinado que el objetivo de esta traducción de una obra de arte a palabras nunca será el mismo que el de una mera descripción de cualquier otro tipo de objeto. Se suma la intención de provocar un efecto estético similar al que produjo la obra que se toma como punto de partida y se busca establecer un diálogo tenso pero fructífero entre dos poderes, el de las palabras y el de las imágenes.

En segundo lugar, respecto del museo ideal dariano, considero que, a partir de las piezas que seleccionó para describir, Darío construyó una suerte de museo imaginario edificado por medio de la *écfrasis*, que reunió para los lectores argentinos esculturas y pinturas que estaban dispersas por el continente europeo.

André Malraux (2012 [1965]) fue quien planteó que la reproducción fotográfica de las obras de arte inauguraba la posibilidad de crear un museo que no necesita la presencia de las obras, sino solo sus imágenes reunidas en un mismo espacio, un museo con formato de libro, en su caso.

En retrospectiva, esta visión permitió pensar el modo en el que los escritores crearon sus museos imaginarios hechos de palabras, especialmente durante el siglo XIX, cuando tuvo lugar lo que Bernard Vouilloux (2011) denominó un "*tournant artiste*" de la literatura y Nicolás Valazza (2013), una "*souveraineté du pinceau*", fenómenos que vemos replicados en el caso de Darío.

Martinovsky retoma una interesante definición del museo como lugar de encuentro: encuentro entre un personaje y una imagen, entre las mismas imágenes, y también encuentro con la imagen de uno mismo. A partir de allí, Martinovsky estudió el modo en el que el museo representa la literatura y cómo la literatura representa al museo.

En las crónicas de Darío, esa representación del museo se da frecuentemente bajo la tipología del relato de un personaje (el crítico) que visita un museo, por ejemplo, su nota "En el Louvre" (*La Nación*, 19/06/1910) comienza: "Entre las oleadas de gentes que recorren las salas del vasto museo acabo de ver pasar a Gabrielle D'Annunzio con dos amigos. Se han detenido en la escuela española delante del nuevo Greco". O, en el Salón de la Sociedad Na-

cional de Bellas Artes de París, rememora: "Aquí uno recorre salas y salas y apenas se siente atraído, rara vez, por una obra que merezca unos instantes de contemplación" (*La Nación*, 04/06/1902). No escribe "desde el estudio", desde su escritorio de trabajo, sino que se esfuerza por situarnos en los pasillos del museo.

Pero quiero postular que también el propio el corpus dariano de críticas de arte deviene museo, en este sentido de lugar de encuentro entre el crítico, el público y las obras o podríamos decir, también, deviene archivo, una selección arbitraria de obras y artistas que queda establecida en el tránsito entre el siglo XIX y el XX y llega hoy hasta nosotros.

¿Quiénes integraron su museo imaginario? Podemos mencionar como figuras principales (sus "altos artistas") a Camille Corot, "a quien siempre habrá que nombrar" (*La Prensa*, 25/10/1895); Odilon Redon, que "se hunde en el sueño y el misterio de la sombra" (*La Prensa*, 01/11/1895); el holandés Jan Toorop; Rops, autor del frontispicio de *Les Fleurs du mal*, de quien dice: "La simbólica representación está en la gráfica idea de Felicien Rops, el arpa ascendente, a la cual tienden, en el éter, innumerables manos de lo invisible" (*La Nación*, 03/04/1901). También el suizo Arnold Böcklin (artífice de "bellos y valientes cuadros" (*La Nación*, 16/08/1900)); el "insigne decorador, el maravilloso poeta, el gran Puvis" de Chavannes, "maestro de las nobles actitudes, de las figuras simples y grandiosas" (*La Nación*, 04/06/1900). Sin duda, también Gustave Moreau, "querido amigo", autor de "creaciones mágicas", que "orientaliza sus sueños en suntuosas telas" [*La Prensa*, 01/11/1895]); Aubrey Beardsley, "el puck del dibujo" (*La Nación*, 04/10/1910); James A. McNeill Whistler, que logra provocar una "impresión honda" (*La Prensa*, 22/10/1895) en el espíritu, y Rodin, es decir, artistas del simbolismo y aquellos que de una u otra forma fueron más allá de la imitación de lo real, porque Darío creía: "Un caballo de raza es muy hermoso, pero habrá que conceder que es más hermoso un Degas, algo de Puvis de Chavanne [*sic*], alguna violencia de Rodin" (*La Prensa*, 21/10/1895). Por eso, cuando menciona a Joaquín Sorolla, le recrimina su naturalismo, "la inevitable 'realidad' está conseguida", pero es un pintor que, según el crítico, muestra su "vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte" (*La Nación*, 01/05/1900).

El criterio de selección para ingresar al museo dariano es el apasionamiento, la devoción que le suscitan estas obras, al modo de la "justification raisonnée d' une préférence passionnée", que es como Jean Starobinski (1968: 16) define la crítica de arte de Baudelaire, compuesta de sus arbitrarias afinidades electivas.

Entre los artistas argentinos que entraron a su museo imaginario, aun cuando Malosetti Costa ha señalado la tensión irresuelta de los vínculos de estos con Darío, podemos mencionar a Graciano Mendilaharsu, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori ("conocido y laureado"), Ballerini y, especialmente, a Diana Cid de García, cuyas obras estaban para Darío "colocadas sobre la cima por los jueces del mérito" y que "si no es simbolista, es genial" (*La Prensa*, 01/11/1895). El caso de Diana Cid nos habla particularmente de las posibilidades que da un museo imaginario, ya que, si no fuera por las notas del nicaragüense, no sabríamos casi nada de ella.

Metacrítica

Darío habló poco de su tarea como crítico de arte. Sin duda se consideraba primordialmente poeta. Incluso cuestionó esa actividad en una nota sobre Rodin, donde dijo: "Los críticos de arte no me han servido para maldita la cosa, sino para amontonar a los ojos de mi pensamiento innumerables contradicciones" (16/08/1900).

En una de las pocas referencias metacríticas (*La Nación*, 04/06/1900), define su labor en los siguientes términos:

La mayor parte de los críticos hacen catálogos. Pienso que lo mejor es decir algo de aquellas obras y de aquellos maestros que más impresión causan. [...] Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente a donde poner la atención con fijeza. Sucede que cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas o matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas [...] cogéis aquí una impresión como quien corta una flor [...] hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor donai-

deana [sic] de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario.

Detectamos aquí una descripción de la crítica de arte como espacio en el que aprehender y expresar impresiones subjetivas sobre las obras. Pero también se percibe la angustia de lo inabarcable, la imposibilidad de "hacer catálogo", de establecer un orden, de aplicar un método, y el esfuerzo de la mente por recordar y seleccionar lo que más honda impresión causó. Esta desazón también la sufrieron Diderot y Baudelaire a la hora de dar cuenta de los Salones de París, abarrotados de cuadros casi hasta el techo. Por eso, quizás, el título que Darío eligió para una de sus notas (*La Nación*, 01/05/1900) fue: "Algo de arte". Con humildad, sin grandes pretensiones, ofrecía a sus lectores algo, un fragmento, una visión subjetiva, una "sensación".

"Sensaciones de arte" es el título de otro artículo (*La Nación*, 12/09/1893) en el que comenta dos obras: la *Victoria de Samotracia* y *La infancia de Baco*, de Joseph Victor Ranvier. Ambas de tema mitológico, por lo tanto, literario. De la escultura antigua, Darío habla como si estuviese frente a la diosa, "Atenea en su nueva forma, alada o áptera, es la gran Victoria, la Nike". La considera una "oración fúnebre de piedra". Y sobre su experiencia, dice el crítico: "De mí digo que jamás he comprendido mejor la antigua Nike, que cuando he visto en el Louvre la incomparable y mutilada Victoria de Samotracia".

Sobre la pintura de Ranvier, recorre los personajes, narra sus acciones, menciona muchas fuentes literarias que legitiman lo que llama una "página místico-eclógica bañada de inefable y deleitosa poesía". Sus sensaciones sobre arte equivalen a una versión literaria de la obra plástica: "Baco niño se vio en los brazos del dios alado y ligero, como si Mercurio, interlocutor de Prometeo en la tragedia esquiliana, fuese el conductor de un símbolo de fecundidad y poderío".

En la forma en la que Darío transmite sus sensaciones sobre las obras, queda claro que para él existe la posibilidad de una cierta equivalencia, una reversibilidad entre las artes, lo que lo lleva en varias ocasiones a referirse a las pinturas como poemas. Indica, por ejemplo, "dos personajes constituyen el poema", sobre el cuadro *En tiempo de paz*, de Orlandi; o identifica al pintor

como poeta, en el caso de Camille Corot; incluso llega a hablar de un buen retrato como de una *traducción* de la personalidad (*La Prensa*, 22/10/1895).

La metáfora inversa también aparece en su prosa literaria, como cuando escribe para *La Tribuna*: "Si mi pluma fuera un pincel haría ahora dos naturalezas muertas. La una representaría este ramo de rosas [...] La otra naturaleza muerta copiaría el plato de fresas frescas [...] Y las dos acuarelas serían, Musa, para la misma niña gentil que antes del saludo de la primera golondrina venga al campo" (Mapes y Darío, 1936: 120).

El género del retrato en pintura es particularmente caro al autor de *Los Raros*; aparece allí otra equivalencia entre sus búsquedas ensayístico-literarias y las de un pintor retratista. Y fue sobre Camille Mauclair, a raíz de una colección de ensayos sobre figuras literarias similar a la que publicó Darío, que considera que "Estos párrafos de Mauclair son comparables, como retrato, en la transposición de la pintura a la prosa, al admirable pastel en que perpetúa la triste faz del desaparecido" (*La Nación*, 03/04/1901). Con palabras o con trazos de color, el objetivo de un retrato es el mismo.

Innumerables estudiosos, desde Erwin Mapes en adelante, han dejado claro la intimidad y el detalle de la relación entre Darío y los poetas franceses. Uno de sus referentes, Théophile Gautier, funcionó como modelo para Rubén Darío también en cuanto a la crítica de arte, ya que fue quien utilizó el concepto de *transpositions d'art* para definir las relaciones entre literatura y obras visuales. Escribir crítica de arte, o componer un poema inspirado en una obra, consistía para el crítico francés en transponer en palabras la imagen, pero en palabras que necesariamente deben tener un carácter artístico, estético.

Darío es heredero de Gautier en muchos de estos aspectos. En la reseña "Algo de arte. Certámenes y exposiciones" (*La Nación*, 01/05/1900), nos hace reflexionar, a partir del pintor Mariano Fortuny: "¿no os despierta este nombre el recuerdo de una fiesta de color de una página de Gautier?". El nicaragüense, como su par francés, realizó poemas ecfrásticos y supo tomar como punto de partida un color, adoptando una propuesta de correspondencias sinestésicas entre las artes, tanto en la poesía como en la crítica, que lo conecta no solo con Gautier, sino también con Baudelaire.

A su vez, las mismas objeciones que Scott señala sobre la crítica de Gautier, de quien el investigador dice que, cuando compara las diferentes artes, permanece en el nivel de los temas y motivos compartidos, sin describir similitudes intrínsecas entre las dos formas de arte, son aplicables a la crítica de Rubén Darío, ya que sus vínculos entre literatura y pintura se centran en el aspecto temático de las obras, no profundiza mayormente en otros modos de interacción y las convierte en excusas para una divagación literaria.

Más allá de sus enumeraciones de los artistas que exponen en las muestras, de sus comentarios críticos sobre el público, el jurado, las instituciones, etc., en los momentos en que se ocupa específicamente de una pintura o de una escultura, su escritura se torna un relato de las acciones, expresiones, sentimientos de los personajes representados.

Esto, por ejemplo, se ve en sus apreciaciones sobre Whistler, ya que Darío no fue permeable a las exploraciones formales del pintor inglés, que lo llevaron a transitar territorios cercanos a la abstracción; en cambio, el crítico se mantuvo atado a una interpretación de lo representado: el carácter de la madre del artista ("aquella anciana sentada, de perfil, vestida de negro, que destaca en un fondo oscuro emblemático, tan sugestiva, tan vagamente triste" [*La Prensa*, 22/10/1895]), la figura etérea de una dama fantasmagórica ("Hay algo de vago y de profundo en la mirada de esa joven que es de una belleza tan particular" [*La Prensa*, 27/10/1895]).

Más allá de los comentarios sobre el público, las instituciones o la burguesía de la época, los momentos en los que los textos críticos de Darío se abocan a las obras y a la vez se tornan plenamente ecfrásticos son aquellos en los que aborda el tema de las obras. Es decir, que la utilización de la écfrasis por su parte sigue la tradición que ejercitaba la habilidad retórica con motivo de la descripción de una pintura y partía de la descripción para llegar a la narración de acciones. De esa forma, la écfrasis explotaba el potencial narrativo de las imágenes, pero aparecía un conflicto con aquellas obras en las que el asunto literario comenzaba a mermar su importancia.

Dentro del conjunto de artículos de *La Prensa*, destaca una prosopopeya (recurso habitual en la écfrasis) a partir de una escena de género de una pintora, Will, que da la pauta de la concep-

ción dariana de la descripción de la obra de arte como ejercicio literario. Sobre su cuadro *Luto*, Darío inventa una ficción breve (*La Prensa*, 25/10/1895):

Una mujer, una madre, sentada, apoyada en una mano, está triste [...] No hay duda de que *Él* ha muerto: bien comprendéis desde el primer instante, que él es el niño amado, el hijo que alegraba el hogar. La madre [...] parece decir: "Mirad mi duelo y mi melancolía, pero mirad también qué bien dibujada está mi mano izquierda. Dibujar una mano ahí es nada! el soneto de los pintores! [sic].

Se trata de un caso curioso, ya que Darío, al hacer hablar al personaje de la pintura, introduce una fisura en la ilusión en el momento de mayor dramatismo, y la mujer comienza a hablar de sí misma como personaje pintado por el artista. Se desliza así una fisura respecto de la interpretación de la écfrasis según una concepción mimética de las artes, aparece la ironía, el artificio revelado. Pero se trata de una excepción.

Conclusión

Quisimos proponer aquí que recorrer las críticas de arte de Darío es como recorrer un museo; funcionan como un espacio de encuentro, donde nos reunimos con las obras según él las vio, según las sensaciones que le despertaron. Sus notas nos dan la posibilidad de reencontrarnos con Darío en su museo ideal, así como es factible encontrarnos con sus contemporáneos, que compartieron o discutieron con esa mirada.

Pero, también, ese museo imaginario hecho de palabras nos permite reunirnos con una imagen de nosotros mismos, la imagen de latinoamericanos en nuestra relación con el arte europeo y, en especial, con esas obras del siglo XIX que, como Darío mismo con su poesía, a pesar de haber pasado por un período de desprestigio, hoy se reconoce que provocaron rupturas y abrieron la puerta a las innovaciones más radicales del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- Caresani, R. (ed.) (2013). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de un poeta*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Darío, R. (1893). "Sensaciones de Arte. La Victoria de Samotracia". En *La Nación*, 12 de septiembre, p. 1.
- , (1895). "El Salón". En *La Prensa*, 21 de octubre, p. 3.
- , (1895). "El Salón II". En *La Prensa*, 22 de octubre, p. 5.
- , (1895). "El Salón III". En *La Prensa*, 23 de octubre, p. 5.
- , (1895). "El Salón IV". En *La Prensa*, 25 de octubre, p. 3.
- , (1895). "El Salón V". En *La Prensa*, 27 de octubre, p. 5.
- , (1895). "El Salón VI". En *La Prensa*, 1 de noviembre, p. 4.
- , (1900). "Algo de Arte. Certámenes y exposiciones". En *La Nación*, 1 de mayo, p. 3.
- , (1900). "La exposición. Los edificios. El gran palacio de Bellas Artes. Diez años de arte. Los artistas de mi devoción". En *La Nación*, 4 de junio, p. 3.
- , (1900). "Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones". En *La Nación*, 16 de agosto, p. 3.
- , (1901). "El arte en silencio". En *La Nación*, 3 de abril, p. 3.
- , (1902). "El Salón. Société Nationale des Beaux Arts I". En *La Nación*, 4 de junio, pp. 2-3.
- , (1910). "Films de París. I. Adiós a Moréas. II. El Doctor Doyen o la justa malquerencia. III. En el Louvre. IV. Remy de Gourmont y la gloria". En *La Nación*, 19 de junio, p. 9.
- , (1910). "Tras el alma de Aubrey Beardsley". En *La Nación*, 4 de octubre, p. 7.
- De la Calle, R. (2005). "El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto". *Escritura e imagen*, (1), 59-81.
- Gabrielsoni, A. L. (2007). "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas". *1611. Revista de Historia de la Traducción*, (1). Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/num/01.htm>.
- García Morales, A. (2004). "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), 103-173.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words*. Chicago: University of Chicago Press.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- , (2004). "¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895". En Zanetti, S. (coord.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.
- Malraux, A. (2012 [1965]). *Le Musée Imaginaire*. Paris: Folio.
- Mapes, E. K. y Darío, R. (1936). "Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos de periódicos de Buenos Aires: Mensajes de la tarde [Continuación]". *Revista Hispánica Moderna*, (2), 119-132.

- Martinovsky, V. (2009). *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W. C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. Paris: L' Harmattan.
- Starobinski, J. (1968). "De la critique à la poésie". *Preuves*, (207), 16-23.
- Valazza, N. (2013). *Crise de plume et souveraineté du pinceau*. Paris: Classiques Garnier.
- Vouilloux, B. (2011). *Le tournant "artiste" de la littérature française: écrire avec la peinture au XIXe siècle*. Paris: Hermann.

X. SIMPOSIO. LA RECEPCIÓN DE DARÍO: CRÍTICA Y CLÍNICA

COORDINA DIEGO BENTIVEGNA

Desde el momento mismo de publicación de los grandes libros de Rubén Darío, su obra fue objeto de polémicas y de conflictos críticos. A lo largo de décadas, en torno a su obra se dirimieron las más variadas cuestiones relacionadas con la configuración misma de un arte, de una lengua y de una política cultural posibles desde América Latina. De Alfonso Reyes a David Viñas, de Juan Valera a Ángel Rama, Rubén Darío conforma uno de los nudos de la crítica contemporánea, fundamentalmente en lengua española. El simposio se propone como un espacio de reflexión en torno al discurso crítico producido sobre el corpus dariano desde sus comienzos hasta nuestros días.

Rubén Darío dantesco: una lectura glotopolítica

DIEGO BENTIVEGNA

Resumen

El trabajo aborda una serie de posicionamientos de Darío en torno a la lengua, desde sus artículos juveniles, publicados durante su adolescencia en su país natal, hasta sus crónicas maduras, publicadas en el diario *La Nación* de Buenos Aires desde España y Nicaragua. En esa serie textual, es posible leer un momento especialmente significativo en el desarrollo de una glotopolítica en relación con la lengua castellana, en un momento en el que, desde la Real Academia Española, se pone en marcha una política lingüística de carácter homogeneizante a través de la fundación de las academias americanas correspondientes y en el que hay, además, el avance en América Latina de otras lenguas globales, en especial el inglés. Sostendremos que en los posicionamientos darianos en torno a la lengua opera la memoria del discurso emancipatorio americano de principios del siglo XIX. Asimismo, rastreamos en algunos aspectos de la producción de Darío la huella de actitudes atentas al cruce de lenguas, a su dimensión histórica y a su heterogeneidad constitutiva, en la línea de lo que la filología y los estudios literarios del siglo XX han identificado como el “plurilingüismo dantesco”, con una presencia sólida en diferentes proyectos político-literarios del siglo XX, desde Pound y Beckett a Marechal o Pasolini.

Palabras clave: glotopolítica - dantismo - discurso emancipatorio - lengua.

1.

Uno de los lugares más consolidados por la crítica latinoamericana es el que ve en el modernismo de fines de siglo XIX y comienzos del XX, y en especial en Rubén Darío, la renovación definitiva de la variedad letrada de la lengua española, fundamentalmente en su dimensión literaria. Es una posición que Ángel Rama consolida en el prólogo a la edición de la poesía de Darío en la Biblioteca Ayacucho:

Los hispanoamericanos mantenían con ella [la lengua española] una relación pedregosa y equívoca, aferrados al purismo o al costumbrismo, sin atreverse a violarla pasionalmente. A esa lengua Darío la transformará en plenamente americana y por lo mismo en profundamente hispánica. Con Darío, América se apropia de la lengua castellana a través del canto” (Rama, 1986: 51).

Azul..., inscripto habitualmente en la línea del “galicismo mental” que le reprocha Juan Valera, puede ser leído en otra línea, en serie con la lógica de la “apropiación” que subraya Rama y que podemos pensar como momento constitutivo de una posición glotopolítica desde América.

Recordemos que la publicación de los primeros escritos de Darío se produce durante los “30 años” de estabilidad de Nicaragua, los años de consolidación del Estado liberal y de la inserción del mercado nacional de la nación centroamericana en el mercado mundial. Los flujos económicos del siglo XIX son, en gran parte, los flujos de circulación de la poesía y de la prosa darianas: el istmo centroamericano como linde en el “Sistema mundo” entre el Atlántico y el Pacífico y entre las economías de Estados Unidos y las economías de extracción del Sur (Brasil, Argentina, Chile); Valparaíso como el mayor puerto americano sobre el Pacífico hasta la apertura del canal de Panamá; Buenos Aires, Nueva York y, por sobre todos los puertos, París, la capital del siglo XIX, como espacio definitivo de consagración y como horizonte lingüístico y cultural.

Están dadas así las condiciones para la “internacionalización” definitiva de la literatura escrita en castellano, un proceso en el que el modernismo es reconocido por la historiografía de la literatura

en los países de habla hispana como punto de partida, en la medida en que produce de manera deliberada un desplazamiento desde lo nacionalitario hacia una idea de cultura mundial, sea que se piense a Darío como el primer escritor transatlántico (Ortega), sea que se lo haga, desde los estudios cosmopolitas, "en una dirección deliberadamente contraria a las formas locales del nacionalismo, la hispanofilia o la raza" (Siskind citado en Caresani, 2015: 39).

En este proceso, la cuestión de las lenguas en Darío juega un rol determinante. Es un rol del que el poeta parece tener conciencia desde sus primeras intervenciones centroamericanas. El texto con el que Darío comienza a intervenir de manera consciente en el debate sobre la lengua americana se titula "El idioma español" y es una respuesta al artículo del crítico Enrique Guzmán, "Español o nicaraguano", publicado en el primer número de *El termómetro*, del 23 de abril de 1881, en la ciudad de Rivas. Como se desprende del título de Guzmán, el fantasma que sobrevuela la intervención de Darío es el del peligro de fragmentación del castellano americano, en sus diferentes variables regionales y nacionales, con respecto al español peninsular; el mismo fantasma que aquejaba por entonces al mayor de los gramáticos en lengua española de la época, el colombiano Rufino José Cuervo.

2.

Para Enrique Guzmán, uno de los modos de contrarrestar el riesgo de fragmentación pasaba por el modelo de prestigio que asumen los escritores americanos, que deberían optar definitivamente por la norma culta de los escritores peninsulares.

La generación que se levanta y que, sin duda alguna, recibe educación más seria y más brillante que la generación precedente, deber apartar los ojos de los modelos que le ofrece la literatura nacional, y ponerles en aquellos que, con mano pródiga, le brinda la de nuestra madre patria... (Guzmán en Sequeira, 1945: 65).

El crítico nicaragüense celebra, en consonancia con sus posiciones conservadoras, la "providencia" emitida ese año por el gobierno de Honduras, que indicaba que "en todos los colegios i escuelas se enseñe el Español, con sujeción exclusiva al texto de la

Gramática de la Real Academia de la Lengua Castellana, edición de 1880, y que aun los documentos oficiales se escriban conforme a los preceptos de ese texto" (Sequeira, 1945: 65).

La intervención de Darío se da en el marco de una sólida intervención glotopolítica, que atravesó toda la modernidad en la América Española: la creación en 1870, por la Real Academia Española, de una Comisión de Academias Americanas, con el fin manifiesto de contrarrestar lo que se percibía como un camino inevitable hacia la segregación idiomática y la definitiva pérdida de la presencia cultural española en las repúblicas americanas, a través de la creación de Academias correspondientes. El objetivo, según se afirma en las *Memorias académicas*, es que "en el suelo americano el idioma español recobre y conserve, hasta donde cabe, su nativa pureza y grandilocuente acento" (citado en Zimmermann, 2010: 45). En 1871, en efecto, se funda en Colombia la más antigua de las academias americanas, por iniciativa, entre otros, de Rufino José Cuervo. Al año siguiente surge la Academia Ecuatoriana. Sucesivamente, se fundan la Academia mexicana y la Salvadoreña de la Lengua (1875) y, en 1887, la Academia guatemalteca. Con el diseño de esta red, la RAE "mantuvo el control sobre la elaboración del diccionario, la ortografía y la gramática; impuso sus estatutos y reglamentos; y retuvo el derecho a confirmar a todos los nuevos miembros de las academias correspondientes" (Del Valle, 2010: 228).

Frente a la alternativa entre la pertenencia hispanista y la inscripción nacionalitaria propuesta por Guzmán, Darío, el niño poeta, ensaya una respuesta que anticipa el rumbo de sus intervenciones glotopolíticas posteriores: privilegia lo regional, americano y latino por sobre lo español y lo "nicaraguano". Ya no intenta proyectar una lengua y una tradición literaria para una nación de pequeñas dimensiones como Nicaragua, ni siquiera se plantea pensarla en función del proyecto de unión de los estados centroamericanos con el que Darío joven simpatiza, sino de posicionarse en relación con una inserción en el marco de la América hispánica. No se trata, con todo, de blandir, como se acusará a Darío de manera recurrente en los años posteriores, un "cosmopolitismo" abstracto, sino de asumir una posición *mundial* más compleja: una posición diferencial, que no se concibe como una posición posterior ni suplementaria en relación con España.

Para Darío, el ámbito de la ortografía y de la prosodia es el que aparece más librado a la acción de los hablantes, zonas donde las diferencias entre el español peninsular y el español americano son más marcadas y que requieren, desde la perspectiva del joven Darío, un tipo de intervención que reponga las articulaciones entre lengua y política. Por ello, resuena en los argumentos darianos la memoria discursiva de la emancipación (Arnoux, 2008) y de los debates en torno a la ortografía americana, en los que participaron en los años cuarenta Bello y Sarmiento.

La necesidad i el uso han introducido en el idioma español diferencias remarcables, especialmente aquende el Atlántico. Las emancipadas hijas de España han querido introducir los principios liberales proclamados por ellas en política, aun en el lenguaje. Pero la Real Academia más firme i poderosa que Fernando VII, no abdica de su poderío i está todavía ufana de que no se pone jamás el sol en sus vasos dominios, i desde Madrid da órdenes y manda sean acatadas religiosamente. (Darío en Sequeira, 1945: 66).

Incluso Darío esboza en el artículo una propuesta de carácter glotopolítico con relación a la intención de la Academia española de dar forma a una Asociación de Academias que incluya al conjunto de los países hispanoamericanos (Oviedo, 2014), pero en donde el predominio de la Academia con sede en Madrid sería un dato de suyo:

Pues bien, nos permitimos espresar hoy una idea que tenemos desde hace tiempo, i es: que se reuna en Madrid un gran Congreso internacional lingüístico para tratar todas las reformas que parezcan dignas de ser admitidas en el idioma español, i que una Comisión de su seno escriba una gramática la cual sea adoptada definitivamente por todos los países de habla española (ídem).

3.

La memoria del discurso emancipatorio americano que opera en el joven Darío está presente, también, en la despedida de Rubén Darío en 1916 que realiza Leopoldo Lugones en Buenos Aires.

Para Lugones, en efecto, la operación de "renovación" que realiza Darío sobre la lengua es una operación política sobre la lengua española:

El idioma, es decir el espíritu mismo hecho palabra, era en América ese perdido. Repetición vacía de una retórica ya muerta, empecinábase en esta quimera anticientífica y antinatural; que el nuevo mundo siguiese hablando como España. Solamente para el idioma que es la más noble de las funciones humanas, no había existido emancipación. El falso purismo de la Academia, la belleza formulada en recetas de curandero, la parálisis rítmica, la indigencia de la rima, el verso blanco, la licencia poética, la abundancia declamatoria: todos esos accidentes que nos son sino justificaciones de ignorancia y autorizaciones a la mediocridad, constituían nuestro código, o mejor dicho códex, en materia de idioma. Imitar, imitar siempre a los clásicos inimitables, era la prescripción: ser como los muertos en un mundo de vivos... (Lugones, 2000: 92).

Después de Darío, escribir en castellano desde América implica inscribirse en la lengua de otro modo, algo que Lugones articula de manera directa con una visión política de la lengua, una visión en la que resuenan algunos elementos del debate en torno a la fragmentación del castellano advertida, con herramientas teóricas distintas y desde posicionamientos glotopolíticos diferenciados, por Luciano Abeille y por Rufino Cuervo. Bello, al mismo tiempo que aconsejaba en el prólogo de su *Gramática* no caer en un "purismo supersticioso" (Bello, 1945: 8), veía en la proliferación de "neologismo de construcción" el riesgo (y no es casual que la *Gramática* del venezolano se vuelva a publicar con anotaciones de Cuervo) de fragmentación del castellano en una "multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros: embriones de idiomas futuros" (7-8). Más de medio siglo después, para el modernista Lugones "América dejó ya de hablar como España, y en cambio ésta adopta el verbo nuevo" (Lugones, 2000: 94). La alocución de Lugones se empalma en la memoria del discurso americanista emancipatorio (Arnoux, 2008).

Darío es, en efecto, para el poeta cordobés, "el último libertador de América, el creador de un nuevo espíritu" (Lugones: 92),

que en el plano de la lengua lleva adelante un movimiento similar al que habían realizado Bolívar y San Martín en el plano político y, más cerca en el tiempo, José Martí, que opera emancipatoriamente en lo político y en lo literario pero que, para Lugones, aun aparece demasiado encorsetado en el canon de la poesía española.

Las posiciones políticas sobre el lenguaje que esgrime Darío deben leerse en función del antimperialismo, en la tradición de la lucha contra los filibusteros, en Nicaragua representada por la "aventura" del norteamericano Walker. Ante el panamericanismo como lazo tendido a los mercados latinoamericanos, frente al que hay que leer la opción hispana y, más ampliamente, de Darío: el proyecto de unidad latina, que postula en su texto sobre Calibán, en ocasión del 98.

Darío se define en "Historia de mis libros" (1913) como "español de América y americano de España". En este marco, el factor hispano se juega, para Darío, necesariamente en relación con un componente "tercero", un componente americano complejo, no asimilable al componente europeo o al componente francés. Este componente se juega en relación con lo indígena, pero no implica en Darío una opción textual por lo mestizo, una "retórica de la mezcla", algo que puede observarse en el poema "A Colón", donde, junto a la valoración positiva del pasado precolombino americano (según Marasso [1934], el poema fue escrito en el momento en que Darío se documentaba para "Tutecotzim") se articula una posición con respecto a la lengua, que, en principio, pareciera remitir a un cierto purismo centrado en el canon clásico del Siglo de Oro. No tanto en el canon renacentista, sino más bien en el manierista y barroco: "La canalla escritora mancha la lengua / que escribieron Cervantes y Calderones". Sin embargo, la cuestión es más compleja que la inscripción de Darío en una posición "Purista" con respecto a la lengua.

4.

Desde su segunda edición guatemalteca de 1890, *Azul...* incluye uno de los sonetos más conocidos de Darío, donde aflora la temática indígena. Es un soneto que, además, como recuerda el poeta nicaragüense en la "Historia de mis libros" (*La Nación*, 1913), in-

introduce la novedad en la literatura en lengua española del soneto francés en versos alejandrinos. Me refiero a "Caupolicán",¹ la reescritura y la "reducción" de la visión más potente de la conquista de América producida por la España del Siglo de Oro —*La araucana* de Ercilla—, poema que forma parte de los tres sonetos americanos que Darío publica en Chile en noviembre de 1888 y el único de ellos que se incluyó en la edición guatemalteca.

Hay varios aspectos del soneto de Darío que permiten pensar ciertas formas de supervivencia a través de una reflexión sobre la lengua de los hablantes americanos del español o, mejor, de un pensamiento en torno a la lengua. En principio, observamos que, si el primero de los sonetos americanos está dedicado al elemento acuático (la "chinampa"; el sistema de pólderes desarrollado por los pueblos de México) y el segundo a lo astral (el sueño del Inca en torno al Sol, a la Luna y al Lucero), Caupolicán es, por sinécdoque, un poema del elemento vegetal: un poema del árbol lingüístico, de la selva de los idiomas, que espeja, leído desde allí, el soneto inicial de la sección "Medallones", dedicado a Leconte de Lisle, que termina con el verso "y cantas en la lengua del bosque colosal". A partir de ello, es posible arriesgar una lectura diferente en torno al carácter inaugural del soneto, una lectura que atienda a su carácter de "poema de la lengua", como un nudo en el que se dirime una política de lo literario y, consecuentemente, una política del lenguaje.

En efecto, el "hispanismo" entra en tensión, en Darío, con otras formas de articular la posición de los países del tronco ibérico americano en el sistema-mundo. Fundamentalmente, entra en tensión con la opción "latina". Darío volvió sobre el debate en 1900, a la sombra de la derrota de España en la guerra con Estados Unidos, el llamado "desastre nacional" español. Fue un momento especialmente significativo en lo que se refiere a las disputas en torno al problema de la lengua española de uno y otro lado del Atlántico,

¹ "Caupolicán", fechada en "Noviembre de 1888" y publicada el 11 de ese mes y año en *La Época*, junto con otros dos sonetos que Darío no recogió, "Chinampa" y "El sueño del Inca", pero que se publicaron ese día como "Sonetos americanos", proyecto de "un nuevo volumen de versos". "La obra constará de una serie de sonetos en forma nueva que serán otros tantos pequeños cuadros de la vida americana y especialmente de la época de la conquista...", decía la presentación del diario, citada por Ernesto Mejía Sánchez (cf. Darío, *Poesía*, 1986: 59).

donde las tensiones entre el rechazo de Darío ante el expansionismo anglosajón y la admiración por algunos aspectos de la cultura norteamericana entran en colisión, incluso en el plano de las divergencias lingüísticas entre la metrópoli británica y la excolonia:

Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles. Su lengua ha evolucionado rápida y vigorosamente, y los escritores yanquis se parecen menos a los ingleses que los hispanoamericanos a los españoles. (Darío, "Los anglosajones", 1901: 74).

El fantasma norteamericano es, para Darío, el fantasma de la fragmentación de las lenguas. 1900, en efecto, es el año en que se publica el volumen *Idioma nacional de los argentinos*, del francés Luciano Abeille; es también el año de la disputa entre Cuervo, que alertaba sobre la posible fragmentación de la unidad idiomática del mundo hispánico en una serie de lenguas nacionales y regionales diferenciadas, y un viejo conocido de Darío: el escritor español Juan Valera, el "tesorero de la lengua", como lo llama el poeta nicaragüense en "Historia de mis libros", que había prologado con una carta de su autoría la edición de 1890 de *Azul...*, en la que se plantea el "galicismo mental" que atraviesa el libro, sobre un fondo de pertenencia, para Valera, a la tradición lingüística hispánica y que reponía la tensión entre lo nacionalitario nicaragüense, lo hispánico y lo francés.

Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de Ud. que sea nicaragüense, porque no hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de Ud. que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente. (Valera, 1909: 13).

En el homenaje de Leopoldo Lugones a Darío en ocasión de su muerte en 1916, el poeta de *Las montañas del oro* se detiene precisamente en un aspecto glotopolítico de la carta de Valera: la crítica al galicismo mental esgrimida por el escritor español, que el cordobés considera "falso" y "vanal" [sic]. Para Lugones, en tanto Darío es un "hijo espiritual de Francia", su obra desconfigura la relación filiativa entre las letras americanas y la española: en él opera la renovación literaria, "que desde los tiempos del Roman-

cero procede siempre de Francia”, y las revoluciones libertadoras de América, “que son también cosa francesa” (Lugones, 2000: 95). La carta de Valera, que se ubicaba por decisión de Darío en el umbral de la edición definitiva de *Azul...*, es “robada” así por Lugones y colocada en un lugar de cruces y de disputas en torno a una lengua literaria legítima desde la América hispana.

5.

En este marco de disputas por la lengua de la literatura americana, la inserción en la segunda edición de *Azul...* de un poema como “Caupolicán” puede ser leída como reacción a la afirmación de Valera acerca del carácter eminentemente cosmopolita de *Azul...*² En cuanto al lugar del elemento arbóreo en Darío, es evidente que este se relaciona con la traducción que el poeta nicaragüense emprende de la poética simbolista. En el “manifiesto” del movimiento, que Jean Moreás (uno de los autores que Darío incluye en *Los raros*) publica en 1886, Darío podía leer el cruce entre la “roc de Caliban” y la “forêt de Titania”, es decir, el cruce entre titanismo pagano y americanismo caníbal.

Darío insiste en pensar la obra del poeta que da forma a su primera poética, anterior a *Azul...*, Victor Hugo, a través del emblema de la selva, que será huguianamente “colosal” en el soneto a Leconte. Es probable, sin embargo, que en la “selva” intertextual dariana resuenen otras selvas, de tintes más clásicos: la “selva” de Dante, que el poeta florentino nombra en el primer terceto de la *Divina Comedia* y que Darío reescribe de manera ostensible en el poema “Visión” (“es la *Divina Comedia* en miniatura”, afirma Marasso: 300), de *El canto errante*:³

Tras de la misteriosa selva extraña, / vi que se levantaba al firmamento / horadada y labrada una montaña.
(Darío, 1986: 323).

² Un libro que, si “no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o un griego” (Valera, 1909: 5).

³ En la serie que abre Marasso en su lectura del poema alude a la ciudad de Nemrod. La poesía se presenta, para el crítico riojano, como “labrada por un Piranesi babélico”. A su vez, la ascensión de Darío es la reescritura de la del florentino de “lengua humana y sobrehumana ciencia” (Marasso, 1934: 301).

Más recientemente, otros críticos han insistido en la relación entre Darío y la literatura italiana de la Edad Media. Así, Julio Ortega (2007) postula en la relación entre Darío y Petrarca, que la "conversación", el diálogo como fundamento de la poética del nicaragüense, "nos devuelve a Petrarca y a la nostalgia filológica". Desde la perspectiva de Ortega, la obra dariana se instala en el comienzo de una "dinámica innovadora de la cultura del diálogo trasatlántico" y su literatura anticipa la "utopía comunicativa moderna", en un repertorio teórico en el que Ortega incluye posiciones tan disímiles como las de Habermas, Benjamin, Bajtín y Levinas. Es, en definitiva, el sueño teórico cosmopolita de la transmisión cristalina y de la ampliación inclusiva de subjetividades.

Esta inscripción de Darío en una línea petrarquista, humanista y utópica desde el punto de vista comunicativo implica – si consideramos algunos de los aportes más sólidos de la crítica italiana del siglo XX y, en especial, los de Gianfranco Contini (1970: 169-192)– plantear cuestiones inevitablemente ligadas a posicionamientos políticos en torno a las lenguas de la poesía. Si la dimensión petrarquesca de Darío remite a una operación de aligeramiento y de elevación de la palabra poética, la dimensión dantesca que el mismo Darío exhibe en gran parte de su corpus va hacia un lugar diferente: el del plurilingüismo y las tensiones de las lenguas.

La dimensión dantesca en Darío nos obliga a regresar al soneto dedicado al toqui mapuche en *Azul*. . . . En la *Comedia*, como recuerda Giorgio Agamben, más específicamente en el canto XXXI del Infierno, Dante hace de Nemrod uno de los personajes investidos de una "lengua confusa", una lengua imaginaria ininteligible sobre la que han disputado los dantistas desde hace siglos, que se desmarca de las lenguas cultas, poéticas, de la *Comedia* (el toscano, el latín y, en menor medida, como recuerda Lugones en *El payador*, publicado el año de la muerte de Darío, el provenzal) para entrar en serie, en cambio, con otras lenguas infernales, como la que aparece al comienzo del canto VII. La incompreensión es el castigo que se le impone al gigante cazador por excelencia del *Génesis*, a quien la tradición atribuye, más allá de la letra bíblica, el proyecto de construcción de la Torre de Babel: el cazador es, en cierta tradición talmúdica, aquel que se rebela –y, en este sen-

tido, la correlación con el toqui indígena no resultaría un mero adorno modernista—; es el responsable de la fragmentación del linaje humano en parcialidades lingüísticas, de la separación de la humanidad en lenguas. Sin embargo, el Nemrod dantesco no es exactamente el nombre en el que se conjuga la diferencia lingüística, sino más bien el lugar en que se produce la fuga del sistema de la lengua: el lugar del “puro significante”, como Darío podrá leer en la versión castellana de Mitre publicada en 1891.

El personaje bíblico de Nemrod ha sido visto como el punto de partida del “ciclo infernal de la artificialidad” que, como recuerda el historiador del pensamiento judío David Banon, nos sigue interpelando desde el momento en que en nuestra “cultura planetaria” tendemos, como en el mundo unificado por el gigante cazador, hacia una sola lengua (Banon, 2013: 352). Es significativo que Nemrod *vuelva* en la obra dariana en el momento de inicio de la globalización norteamericana, en lo que se considera su intervención poética de carácter político más importante: “A Roosevelt” (el “gran cazador”, lo llama Darío en las “Dilucidaciones” que abren *El canto errante*, Madrid, 1905) y a la amenaza glotopolítica que se asocia no tanto con la “fragmentación americana del español”, como en Cuervo, o con la presencia de un adstrato francés en la lengua culta de la poesía en castellano, como en Valera, sino con la expansión imperial del inglés como lengua hegemónica. En el canto XXXI del Infierno, los gigantes, entre ellos, por supuesto, Nemrod, son confundidos por el peregrino Dante con unas torres. En el conjunto de la poesía dariana, los poetas serán nombrados, como “torres de Dios”, en el poema IX de *Cantos de vida y esperanza*, que se ubica a continuación, no casualmente, del poema dedicado a Roosevelt-Nemrod. Leída desde este cruce entre gigantes y poetas, la lengua ininteligible del cazador bíblico equivale al riesgo de la lengua del poeta: la negación de toda comunicación posible y, en este sentido, la obturación de cualquier valor civil asociado con la palabra poética.

“Nemrod” es, así, en el corpus dariano, un nombre ambiguo (el poeta, el *toqui* Caupolicán, el presidente Roosevelt) asociado, sin embargo, en todos los casos, a formas que remiten al poder soberano, tribal o imperial. En el Nemrod dariano resuena un nombre teológico, lingüístico y político: no es solo el nombre del cazador de la lengua sino, como en los relatos de la tradición

exegética judeo-cristiana (por ejemplo, en *La ciudad de Dios*, de Agustín, Sasso, 2015), "el creador del Estado o, al menos, de la ciudad-Estado bajo una de sus formas: la realeza (Gen. 10, 8-10)" (Banon, 2013: 359). Nemrod es, pues, el nombre propio en el que construcción del Estado y proyecto de unificación lingüística —que en el Dante del *Paradiso* se contraponen, de manera alusiva, a la diferenciación histórica de las lenguas luego de la caída de Adán (Sasso, 2015)— confluyen: es, en última instancia, el primer punto imaginario de articulación de una glotopolítica autónoma, en su caso en relación con Dios y, en ese sentido, estrictamente inmanente.

Giorgio Agamben recuerda que el propio Dante, en el *De vulgari eloquentia*, piensa su propia búsqueda de una variedad ilustre para la poesía italiana a partir del vocabulario de la caza.⁴ Se trata, como en el gesto mismo del gigante bíblico de "cazar la lengua" en la selva de los dialectos peninsulares, como una búsqueda, dice el filósofo italiano, que intentar restablecer un cierto "esplendor originario". Por ello, hay un gesto *gigantesco, colosal*, in-forme, un gesto en definitiva nemrodiano en la búsqueda de una lengua poética en Dante que "exalta el poder racionalizante de la palabra", que intenta una "amorosa búsqueda que intenta reparar la presunción babélica", en la exploración de una lengua en los orígenes de la tradición literaria italiana, en la búsqueda de una expresión neolatina cuyas huellas pueden rastrearse en el gesto glotopolítico que Darío despliega a partir fundamentalmente de *Azul...* Esta concepción de una lengua española que la escritura puede poner en funcionamiento como en los orígenes se manifiesta en las lecturas críticas que Darío plantea de sus contemporáneos latinoamericanos, como en la del poeta costarricense Aquileo Echeverría. En su poemario *Concherías*, de 1905, Echeverría trabaja con formas poéticas y en un registro discursivo que remite al habla de los campesinos de Costa Rica:

Si desde la época anticlásica vemos que la r final de los infinitivos se asimila a la l delante de los subfijos, y así lo observamos en *Concherías*, necesario será concluir que

⁴ "En los orígenes de nuestra [la italiana] tradición literaria la búsqueda de una lengua poética ilustrada se puso bajo el signo inquietante de Nemrod y de su raza titánica" (Agamben, 2010: 150).

la vida de nuestra lengua posee una pujanza extraordinaria, y que allí donde se encuentra la libertad de hacerlo, se desarrolla tan fuerte como en los primeros años de su aparición en la península ibérica. Entre vocales, la síncopa de la d fue ley constante, y así subsiste en nuestro lenguaje popular, que la suprime indefectiblemente en los participios de la primera conjugación. La elisión de la o y de la e delante de palabras que principian por vocal, también la observaron los castellanos y es ley dominante en la lengua "tica" y americana en general. (Darío, "La literatura de Centro-América. El poeta de Costa Rica", 1912: 87).

La lengua de Echeverría, atenta a las derivas históricas y populares del habla americana, es la contracara de la lengua del nicaragüense Enrique Guzmán, a quien Darío vuelve en sus crónicas sobre el regreso a Nicaragua de 1908. El "purismo" de Guzmán lo lleva a obturar el diálogo con los otros escritores e intelectuales americanos y a encerrarse, pese a sus quejas contra el "nicaragüano" y a su defensa cerrada del castellano como lengua transnacional, en el habla de su terruño ("para saborearlo por completo, se necesita ser de su ciudad, de Granada, y posiblemente de su barrio" [88]). Su lengua es la lengua "incambiable", que significativamente Darío pone en contigüidad con el "gramaticalismo" y el "filologismo" que llegaron a Nicaragua "por influjo colombiano", en referencia evidente a Cuervo y a la red de Academias de la lengua en América que, como recordamos al comienzo de este artículo, se inician con la fundación de la bogotana en 1871. "De ahí que todavía se encuentre quienes juzguen que el hombre ha sido creado por Dios para aprenderse el Diccionario de galicismos de Baralt y las apuntaciones sobre el lenguaje bogotano de J. Rufino Cuervo" (Darío, 2003: 88-89).

Como contracara del purismo y de la fijación académica propugnados por personajes como Guzmán, aquello que Darío vuelve a escuchar a través del Infierno de Dante es la potencia de una lengua constitutivamente heterogénea, todavía no sujeta a los patrones académicos. Así, en la crónica desde Madrid que publica en 1899 en *La Nación* sobre los dos volúmenes publicados en el marco del homenaje a Marcelino Menéndez Pelayo, el poeta nicaragüense remite la teoría de la traducción que despliega

Mitre como prólogo a su versión de la Comedia a la práctica de traducción y apropiación del original toscano por Enrique de Villena y las glosas del marqués de Santillana. Darío copia incluso el comienzo del *Infierno*, el momento del extravío del peregrino Dante en la selva, que en la traducción medieval española se vierte en prosa. Darío enfatiza, en su lectura de la versión de Villena, la praxis dantesca como una praxis de pasaje: pasaje entre las lenguas letradas como espacios de configuración de las literaturas nacionales, pasaje entre el verso y la prosa como opciones discursivas diferenciadas pero contaminadas entre sí, pasaje entre la escucha del texto del otro como copia y como lugar de surgimiento de una voz poética diferente, pasaje entre los estadios históricos de las lenguas letradas como momentos complejos que la traducción (y que tal vez toda práctica discursiva) debería potenciar más que aplanar ("...se ve el verdadero valor de ciertas palabras correspondientes a la expresión dantesca, y la necesidad de emplear hoy cierto arcaísmos eficaces para transparentar la fuerza o la gracias del divino poema" (Darío, 1901a: 302).

Un Darío dantesco como el que exploramos permite complejizar el lugar del poeta nicaragüense en la configuración de la literatura y, al mismo tiempo, de la lengua latinoamericana. No se trata de pensar esos objetos de acuerdo con la lógica de la copia cosmopolita que confía en un humanismo comunicativo transparente, sino de hacerlo, como el nicaragüense lee en la poesía de su contemporáneo Echeverría, en las articulaciones filológicas y políticas entre la lengua poética, las huellas históricas que se hunden en los "orígenes neolatinos" y las derivas de la lengua popular.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Laterza.
- Alighieri, D. (1922). *La divina comedia* (trad. Bartolomé Mitre). Buenos Aires: Centro Cultural "Latino".
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Arnoux, E. (2008). *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862). Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Auladell Pérez, M. Á. (2004). "De Cau-policán a Darío". *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano"*, (5-6), 12-21.
- Banon, D. (2013). *Entrelazado. La letra y el sentido en la exégesis judía*. Buenos Aires: Lilmod-Prometeo.
- Bello, A. (1945). *Gramática de la lengua castellana* (notas de Rufino J. Cuervo). Buenos Aires: Anaconda.
- Caresani, R. (2015). "Viaje y traducción en el fin de siglo latinoamericano: Rubén Darío y su rara navegación de la biblioteca". *Letral*, (14), 37-69.
- Contini, G. (1970). "Preliminari sulla lingua del Petrarca". En *Varianti e altra linguística* (pp. 169-192). Torino: Einaudi.
- Cuadra, P. A. (1975). *El nicaragüense*. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Darío, R. (1901a). *España contemporánea*. París: Garnier.
- , (1901b). *Peregrinaciones*. París: Librería Bouret.
- , (1912). "La literatura de Centro-América. El poeta de Costa Rica". En *Todo al vuelo* (p. 87). Madrid: Renacimiento.
- , (1934). *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (ed. R. Silva Castro). Santiago de Chile: Prensa de la Universidad de Chile.
- , (1938). *Escritos inéditos de Rubén Darío, recogidos en periódicos de Buenos Aires* (ed. E. K. Mapes). New York: Instituto de las Españas.
- , (1986). *Poesía* (ed. Ernesto Mejía Sánchez). Caracas: Biblioteca Ayacucho-Hyspamérica.
- , (2003). *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (ed. S. Tieffemberg y V. Goldgel Caraballo). Buenos Aires: Corregidor.
- Del Valle, J. (2010). "La construcción del hispanismo trasatlántico: lecciones de una polémica mexicana del idioma". En Ortega, J. (ed.) *Nuevos hispanismos, interdisciplinarios y trasatlánticos* (pp. 227-236). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Link, D. (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lugones, L. (2000). "Rubén Darío". En *Elogios* (p. 92). Buenos Aires: Pasco.
- Marasso, A. (1934). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Marchant, P. (2010). *Sobre madres y árboles*. Buenos Aires: La Cebra.
- Mistral, G. (1967). *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Pomaire.
- Neruda, P. (1976). *Canto general*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Ortega, J. (2007). "Leer a Rubén Darío". En Darío, R. *Poesía*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Oviedo, R. (2014). "Rubén Darío: Panamericanismo y lenguaje". *Les Ateliers du SAL* (4), 131-142.
- Rama, Á. (1986). "Prólogo". En Darío, R. *Poesía* (pp. 9-52). Caracas: Biblioteca Ayacucho-Hispamérica.
- Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana.
- Sasso, G. (2015). *La lingua, la Bibbia, la storia*. Su De vulgari eloquentia, 1. Roma: Viella.
- Sequeira, D. M. (1945). *Rubén Darío criollo*. Buenos Aires: Kraft.
- Valera, J. (1909). "A D. Rubén Darío". En Darío, R. *Azul...* Buenos Aires: Biblioteca de La Nación.
- Zimmermann, K. (2010). "La hispanofonía, la lingüística hispánica y las Academias de la Lengua: propuestas para una nueva cultura lingüística". En Ortega, J. (ed.) *Nuevos hispanismo, interdisciplinarios y trasatlánticos* (pp. 43-59). Madrid/Francfort: Iberoamericana/Vervuert.

Darío en dos balances: *El canto errante* (1907) y los 100 años de su muerte

IGNACIO ZULETA

¿Qué quiero hacer? Contribuir a una resignificación del libro de Darío más desacreditado, que es *El Canto Errante*. La crítica lo ha considerado un libro improvisado y ajeno —fue una colección de poemas que mandó reunir entre sus amigos, principalmente Ricardo Rojas— y no figura entre los más valorados de su obra.

Comparto la visión de quienes creen que el tríptico dorado —*Azul...*, *Prosas*, *Cantos*— ocupa un lugar clave en su trayectoria. *ECE* es, desde esa perspectiva, un momento de declinación, pero también de balance del propio Darío, un libro *pane lucrando* que el poeta edita por dinero —“no voy a bajar un solo franco”, dice en una de sus cartas a Gregorio Martínez Sierra, gestor de la edición—. Es, además, un libro con intención oportunista. Busca cuidar el perfil político del poeta-funcionario que fue Darío. Manda retirar el poema “Confesión” por su incorrección política —habla de judíos y de Inquisición— y le pide a Ricardo Rojas que elimine del borrador del artículo para el *Mercure de France* la comparación elogiosa con Paul Verlaine. Consideró perjudicial para su imagen en Nicaragua que alguien identificase al postulante a diplomático con aquel ícono de la bohemia parisina. Justifica el pedido, que Rojas acepta, en la intención de no molestar a los políticos de Nicaragua para que no vetasen su designación como embajador en España del gobierno de José Santos Zelaya y que le autorizasen el divorcio de Rosario Murillo.¹

¹ Algunos poemas y el Prólogo fueron escritos en la isla de Mallorca; las Dilucidaciones se publicaron en *Los Lunes de El Imparcial*. *El Canto Errante* se editó en la Biblioteca Nueva de Escritores Españoles, siendo su editor M. Pérez Villavicencio. Intervinieron en ello, entre otros: Alberto Insúa y los modernistas españoles Gregorio Martínez Sierra y Ramón del Valle Inclán. Darío se encargó de organizar el libro en su totalidad, pone y saca poemas, pide originales perdidos a amigos de Buenos Aires como Ricardo Rojas, ade-

Lo biográfico es irrecuperable, hasta trivial en la discusión del sentido de los textos, que es adonde quiero llevar la lectura del CE. Pero hay que atender a esas entretelas editoriales del armado del libro para entender qué lugar quiso darle el poeta en la sintaxis de su obra. Admite que es un libro para ganar dinero, pero toma decisiones que atienden, por sobre eso, a lo que quiere decirles a los lectores. Tiene, a los 40 años de edad y 17 de ellos en la punta de la ola, una alta conciencia de su rol en el medio literario de la lengua (Julio Valle-Castillo, 2004 y 2012). Los editores le proponen agregar textos porque el volumen es muy delgado y los editores quieren libros gordos. Por ejemplo, algunos de *Prosas Profanas* y *Otros Poemas*, su colección más prestigiosa hasta esa fecha. Rechaza de plano la idea. No es una antología, es un libro *pane lucrando*, pero no cualquier libro y hay algo que quiere decir.²

más de corregir las pruebas. Gregorio Martínez Sierra le dice a Juan Ramón Jiménez: "A primeros de octubre [1907] publicará Rubén Darío un nuevo libro de poesías: *El Canto Errante*". En ese mes Darío viajó a Nicaragua, viaje para el cual CE era una pieza importante como herramienta de prestigio. Este episodio lo refigura en clave ficción Sergio Ramírez en su novela "Margarita, está linda la mar" (1998).

² Ricardo Rojas, *Cartas a Rubén Darío*. Archivo Rubén Darío, Universidad Complutense de Madrid: Carta sobre CE: "Buenos Aires, marzo 1º del 907 Mi querido poeta: Desde el día siguiente de recibir la tuya, me puse á la busca de versos para *El Canto Errante*. El afecto mental y personal que Vd. me declara, Vd. sabe cuánto es correspondido por mí en admiración y amistad. De ahí que realizara con gusto la requisita, abriendo paréntesis en las pequeñas, cotidianas labores. Esa misma noche encontré en la calle á Soussens, hombre triste y profundo. Le comuniqué su propósito. Llevaba en el bolsillo, en recorte sucio y deshilachado por los años, el viejo soneto suyo dedicado á él, en su carácter de vate y de suizo [¿?]. En el bolsillo aún, no sé si por hábito ó por casualidad. Lo recuerda? — Y á Suiza Buenos Aires, pueda enviar algún día — Tu cabeza lunática coronada de Sol. Se negó á dármele inmediatamente, porque quiere ponerle más notas y enviarle también la contestación suya, en versos franceses. Considera todo esto, escolio indispensable... No hay duda que éste es el hombre más bueno del mundo! Dicen que hay una oda a Soussens. No conozco sino la primera estrofa. Me avisan que Ingenieros [¿?, véanse otras veces] debe de tener el original. No he podido verlo á éste aún. Si la consigo se la enviaré, aun cuando, por su índole funambulesca talvez no quiera incluirla. Pero la mitad de Quevedo no está colmada de poesía rufanesca, jacanera [¿?] y hampesca? X Lugones me dijo no tener absolutamente nada. Copió, sin embargo, su dirección, y leyó su carta. X A Pardo le veré. A Diaz Romero le ví. Promete. El que me ayudó —y mucho— es nuestro excelente Becker [¿?]. El que ha dado todo lo que no va con mi letra, de lo que ahora le remito. X Fue fácil encontrar los hexámetros, por la efeméride de Mitre. Los tercetos Dante, lo mismo, porque yo los tenía. En aquella sazón, vivía yo en mi provincia, y copiaba ó recortaba en un cuaderno, los versos que me parecieran buenos. Tenía entonces 15 años. Recordé tenerlos, y los busqué. En sus páginas he encontrados los Tercetos, y esas composiciones en fiestas a María Guerrero y á Leopoldo Diaz."

¿Qué Darío es este? El que ha logrado ser reconocido como el renovador de la poesía española, el maestro de una generación, saludado por los críticos más importantes de los últimos 15 años, aun por quienes parecen recortarle el podio discutiendo si es afrancesado, americano, español, etcétera. También es la cabeza de una maquinaria editorial desconocida hasta entonces, cuyo mercado demanda obras de él como de una estrella vendedora, algo de lo cual habían gozado hasta entonces los narradores realistas, precursores en el negocio de la literatura de masas. Dice Ricardo Llopesa (2006):

Era la maquinaria industrial unida al trabajo intelectual. En Madrid, en torno de Rubén Darío, se montó el mayor aparato editorial que hasta entonces se había conocido. Con medios todavía rudimentarios y manuales, cuando el cuerpo de cada letra era montado uno a uno sobre planchas, aquellos hombres acometieron una gran hazaña. ¿Qué habrían hecho con un ordenador Mundo Latino, los Hernández y Galo Sáez, y los Pueyo?

De ese conjunto de poemas hay que diferenciar los que recogieron sus amigos de América y España para darle cuerpo al volumen de aquellos que soportan el significado de *ECE* como conjunto, que no solo las piezas metapoéticas y de algunos apuntes americanistas que la crítica ha analizado oportunamente son, a mi entender, aquellos textos de pluma volandera que han sido menos estimados por la crítica, como "Agencia" o "Epístola a la señora de Lugones", y los ejercicios experimentales, casi juguetes sonoros como "Eco y yo".

El estándar de la crítica considera esos textos en el nivel de las esquelas, abanicos o saludos ocasionales, que desmerecen al mejor Darío. Pero creo posible leer esos poemas como primicias

"París, 22 de Junio de 1907 Mi querido poeta: He sentido en el alma no encontrarlo en París, y es tanto mi deseo de verlo, que acepto su invitación. Por ahora estoy orientándome. Dentro de quince ó veinte días haré mi primera escapada, sustrayéndome á la caricia de esta ciudad maravillosa. Traigo para Vd. una buena cosecha de versos suyos para "El Canto Errante", fuera de los que le remití, unos á Palma, otros á París. Ya charlaremos. Cuando me decida á partir le anunciaré mi viaje. Por hoy le anticipa un abrazo su verdadero amigo Ricardo Rojas." Cf. <http://alfama.sim.ucm.es/greco/rd-digital.php?search=canto+errante&pag=2>. También A. Ghirardo (1940); D. Álvarez (1963); L. Sáinz de Medrano (1998) y H. Castillo (2002).

de una nueva retórica que expresa una visión transformadora de la realidad que le dan un nuevo significado a la obra de este Darío de la declinación, que habla de la muerte como inminente ("Señor, mira mi dolor. / Miserere! Miserere!... / Dame la mano, Señor..."), dice en "Sum").

Esa visión propone, en tiempos turbulentos, la representación de una realidad nueva, la que no ven las sociedades, pero sí los poetas, los profetas y, si se admite, los visionarios políticos. Esa realidad es imposible de abordar con herramientas arcaicas y necesita de nuevos cauces, que contengan el desborde de un mundo en riña que parece a punto de estallar en cualquier momento. Para describirlo no hace falta la reseña de acontecimientos puntuales que pueden distraer la atención. El Darío de 1907 es el que vive un mundo en re(des)composición: quiebra del orden tradicional, puja entre modernos y tradicionalistas, estallido de imperios, auge del anarquismo y otras formas de la revolución, guerra de culturas que ya no contienen las literaturas sincréticas. El modernismo aparece aquí como otro capítulo de la utopía de la literatura sincrética, en la que un profeta de la modernidad como Kant había confiado para alcanzar una globalidad universal y pacífica. Como toda crisis política, es crisis de representación y es posible sostener la hipótesis —que no discutiré aquí— de que los momentos de crisis de la representación, cuando esta ocurre, comprometen a los sistemas políticos y también a los de la representación artística, literaria.

Veamos de qué estamos hablando:

Agencia...

¿Qué hay de nuevo?... Tiembla la tierra.

En La Haya incuba la guerra.

Los reyes han terror profundo.

Huele a podrido en todo el mundo.

No hay aromas en Galaad.

Desembarcó el marqués de Sade
procedente de Seboím.

Cambia de curso el gulf-stream.

París se flagela de placer.

Un cometa va a aparecer.

Se cumplen ya las profecías

del viejo monje Malaquías.
En la iglesia el diablo se esconde.
Ha parido una monja. ... (¿En dónde?...)

Barcelona ya no está bona
sino cuando la bomba sona. . .
China se corta la coleta.
Henry de Rothschild es poeta.
Madrid abomina la capa.
Ya no tiene eunucos el papa.
Se organizará por un bill
la prostitución infantil.
La fe blanca se desvirtúa
y todo negro continúa.
En alguna parte está listo
el palacio del Anticristo.
Se cambian comunicaciones
entre lesbianas y gitones.
Se anuncia que viene el Judío
errante... ¿Hay algo más, Dios mío?

Si se admite esa hipótesis, esos poemas y otros que mencionaremos amplían la frontera del Darío modernista, entendido el movimiento en el sentido más amplio, y extienden la significación a esa obra hasta constituir la en un testimonio de la otra modernidad, la modernidad vanguardista que desplegarán las generaciones siguientes (Schmigalle, 2013). La mirada que se expresa en "Agencia" o la "Epístola", prefigura la búsqueda de un poeta que se refirió a Darío como su maestro, Antonio Machado, en textos como "Poema de un día". Este poema, que se ha calificado de "bergsonian", es de 1912/1913 y tiene, para usar la síntesis de Eugenio Frutos (1960), los componentes modernos de: el yo fundamental; la contingencia y la libertad del yo; su carácter "creativo, original, a ratos libre"; el carácter subjetivo del libre albedrío.

Leamos, para retener este acento:

Enrique Bergson: Los datos
inmediatos
de la conciencia, ¿Esto es

otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
Bergson no da como aquel
Immanuel
él volatín Inmortal;
este endiablado judío
ha hallado el libre albedrío
dentro de su mechinal.
No está mal:
cada sabio, su problema
y cada loco, su tema.
[...]
Tic-tic, tic-tic... Ya pasó
un día como otro día,
dice la monotonía
del reló.
Sobre mi mesa Los datos
de la conciencia, inmediatos.
No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original;
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal,
¡ay!, por saltar impaciente
las bardas de su corral.³

A esto hay que agregar nuevas marcas de modernidad que desplegará también la vanguardia como:

- la percepción: para usar un concepto de hoy, de una realidad líquida (en los términos de Bauman) e inasible por las categorías poéticas de ese tiempo, fueran las del modernismo de los debates o la estrictamente rubeniana (Bauman habla de una sociedad cada vez más global, pero sin identidad fija,

³ Antonio Machado, "Poema de un día", 12 de enero de 1912, en *La Lectura*, mayo de 1914. Disponible en: <http://www.antonio-machado.org/antonio-machado/la-lectura-mayo-1914-poema-de-un-dia-meditaciones-rurales>. Véase: García Wiedemann (1998).

maleable, voluble en donde el individuo —el artista— tiene que moldear máscaras de supervivencia).

- la oralidad como retórica nueva, que se embarca a la poesía en un océano del que no saldrá más en el resto del siglo. Para decirlo en otros términos, ese gesto expresivo de estos poemas sepulta al Darío más parnasiano, que es una catedral de la poesía como hecho de escritura que agota todos los recursos a la mano para explotar la musicalidad de las palabras para producir sentido. El poema emblemático de esa gramática libresca, para elegir alguno de la edad áurea del autor, es "Blasón" ("El olímpico cisne de nieve / con el ágata rosa del pico / lustra el ala eucarística y breve / que abre al sol como un casto abanico" (*Prosas Profanas*)).

El poema parnasiano —y "Blasón" lo es— también es un experimento de explotación expresiva de la música de las palabras. En *ECE* hay una réplica de esa actitud que hace avanzar el recurso hacia el juguete experimental más cercano a lo que buscaron las vanguardias de manual. Un ejemplo es "Eco y yo", poema hoy para el recitativo de salón pero que exalta consonancias huecas y que el poeta acumula en busca de efectismos también propios de lo que desplegarían en la década siguiente las vanguardias. Como el ciclo que ejemplifica "Blasón", el uso del ritmo evoca y hurga en la música cósmica que une todo. Este nuevo ciclo que despunta en estos poemas de *ECE* se acerca al expresionismo, a la representación de una realidad fracturada y sin sentido aparente que no pueden reparar las palabras y que el poeta se resigna a dibujar con cánones de fractura.

La oralidad de "Agencia" o la "Epístola" hunden, además, el estilo en una retórica que busca salir de las bibliotecas y de las *garçonnieres* para caminar las calles y representar un mundo que se desintegra y ofrece imágenes caóticas y contradictorias, difíciles de embretar en el canon parnasiano. El poema que le da título al libro da un atisbo de esa mirada:

El cantor va por todo el mundo
sonriente o meditabundo.

El cantor va sobre la tierra
en blanca paz o en roja guerra.

Sobre el lomo del elefante
por la enorme India alucinante.

En palanquín y en seda fina
por el corazón de la China;

en automóvil en Lutecia;
en negra góndola en Venecia;

sobre las pampas y los llanos
en los potros americanos;

por el río va en la canoa,
o se le ve sobre la proa

de un steamer sobre el vasto mar,
o en un vagón de sleeping-car.

El dromedario del desierto,
barco vivo, le lleva a un puerto.

Esa misma oralidad

Sobre el raudo trineo trepa
en la blancura de la estepa.

O en el silencio de cristal
que ama la aurora boreal.

El cantor va a pie por los prados,
entre las siembras y ganados.

Y entra en su Londres en el tren,
y en asno a su Jerusalén.

Con estafetas y con malas,
va el cantor por la humanidad.

El canto vuela, con sus alas:
Armonía y Eternidad.

Esta oralidad es bergsoniana, como entiende Frutos, pero se acerca también a una visión freudiana, que quiere decir surrealista. Releer "Agencia" en pantalla dividida con la receta bretoniana abre todo un canal interpretativo de estas primicias vanguardistas de este Darío, visionario también en esto:

Hazte traer con qué escribir, después de haberte instalado en un lugar lo más favorable posible para la concentración del espíritu en sí mismo. Colócate en el estado más pasivo o receptivo que puedas. Haz abstracción de tu genio, de tus talentos y del de todos los demás. Di bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo. Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. La primera frase vendrá sola, puesto que cada segundo hay una frase, ajena a nuestro pensamiento consciente, que pugna por manifestarse. (*Primer Manifiesto surrealista*, 1924).

El Darío que arma, por dinero, un libro mezquino en cantidad de poemas, breve e improvisado, no deja sus peleas, las que sostienen su pedestal y que han sido más estudiadas: la cruzada americanista: —"A Colón", "Momotombo", "Salutación al águila"— y el programa literario —"Dilucidaciones", "En una primera página", "Lírica (A Eduardo Talero)", "Los Piratas" y ese manifiesto guerrero que, aunque anacrónico, echa el resto, casi a destiempo porque es una guerra ya ganada por él, que es "Tant Mieux"—.

Si se atiende al triple proyecto de *ECE*, se justifica releerlo hoy, a casi 90 años de su aparición y a 100 de la muerte de su autor. La representación de un mundo en crisis es un proyecto que se abre con estos signos textuales que son un atisbo de algo nuevo y que no han cesado de inquietar (Llopesa, 2006). Es un proyecto inconcluso porque es el costado pendiente en el territorio de la lengua por el incumplimiento del proyecto romántico, que intentó cumplir el modernismo (Schulman, 2002; Arellano, 2005). Seguiremos discutiendo esta hipótesis, que está en el centro de la nueva mirada sobre el modernismo hispánico de los últimos 30 años, cuando se lo desacopla de los demonios historiográficos del franquismo (el debate sobre Modernismo y 98 etc.; Cf. Zuleta, 1989). No es una discusión que pueda agotarse dentro de la academia poética. Es un debate que hunde sus raíces en la cultura hispano-hablante de los últimos dos siglos (Mejías-López, 2009; Siskind, 2014). No hubo romanticismo hasta que no hubo modernismo, podemos sostener, y quizás no hubo romanticismo en nuestros países porque no hubo guillotina ni revolución burguesa

como la hubo en otros países europeos (Peckham, 1950; Shaw, 1967; Gay, 2015).

La apelación en los poemas a un americanismo también crítico, contradictorio entre el indigenismo y el españolismo, en el antinorteamericanismo que va de la mano de la admiración a la fuerza y la modernidad industrialista de los "profesores de energía", interpela a los lectores de hoy porque ese proyecto también está inconcluso (Arellano Oviedo, 2007). La academia ha fatigado anaqueles y tribunas con explicaciones sobre cómo el modernismo significó el primer debate intercontinental sobre el cambio cultural, que se implicó en un compromiso con el cambio institucional y político que siguió a los entuertos de los procesos de emancipación, que tampoco han cesado en el siglo XX. La obsesión por pensar el sentido del cambio se alimenta de la percepción colectiva de que la emancipación respecto de las metrópolis coloniales del siglo XIX no se agotó. La historia del siglo XX y la primera década del XXI exhibe una pulsión de emancipación que revela que aquel proceso que alumbró al modernismo no ha cesado.

Referencias bibliográficas

- Acereda, A. (2006). "La cuestión modernista como antesala de *El canto errante* (1907)". *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 31, 126-144.
- Álvarez, D. (1963). *Cartas de Rubén Darío*. Madrid: Taurus.
- Breton, A. (2001 [1924]). "Primer Manifiesto del Surrealismo". En *Manifiestos del surrealismo* (trad., pról. y notas Aldo Pellegrini). Buenos Aires: Argonauta.
- Archivo de Rubén Darío en Madrid. Cartas sobre *El canto errante*, 133-140.
- Arellano Oviedo, F. (2007). "El canto errante o la dinámica de la modernidad". *El Canto Errante en su centenario. V Simposio Internacional Rubén Darío. Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 136 (pp. 9-22), julio-septiembre.
- Arellano, J. E. (2005). "Rubén Darío y su papel central en los modernismos de lengua española". Cereza Sierra, F. (coord.) *Modernismo y Modernidad desde Nicaragua* (pp. 108-123). Madrid: Universidad de Alcalá.
- , (2007). "El águila, Darío y Roosevelt". *El Canto Errante en su centenario. V Simposio Internacional Rubén Darío. Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 136 (pp. 23-29), julio-septiembre.
- , (ed.) (2012). *Repertorio Dariano, 2011-2012*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Azam, G. (1989). *El Modernismo desde adentro*. Barcelona: Anthropos.
- Binns, N. (2007). "El canto errante y la crisis de los cuarenta". En Esteban, A. (ed.) *Darío a Diario: Rubén y el modernismo en las dos orillas* (pp. 105-140). Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Buitrago Buitrago, E. (2005a). "El modernismo: Una concepción americana de la modernidad en Rubén Darío". En Cereza Sierra, F. (coord.) *Modernismo y Modernidad desde Nicaragua* (pp. 17-108). Madrid: Universidad de Alcalá.
- , (2005b). "El modernismo: una concepción americana de la modernidad en Rubén Darío". *III Simposio Internacional sobre Rubén Darío. Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 128 (pp. 5-92), julio-septiembre.
- Butt, J. (1993). "Modernismo y Modernism". En Cardwell, R. y McGuirk, B. (eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Castillo, H. (2002). *Darío y Rojas: Una relación fraternal*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Cuenca, L. A. de (2013). "Rubén Darío y el Modernismo en España: Una lectura de *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*". En: Ena Bordonada, Á. (ed.) *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Darío, R. (1994). *Poesías desconocidas completas* (Terán, José Jirón; Arellano, Jorge Eduardo y Llopesa, Ricardo, eds; pról., notas y bibliografía Ricardo Llopesa). Valencia: Eds. Aitana.
- , (2006). *El Canto Errante* (ed. Ricardo Llopesa). Valencia: Editorial Instituto de Estudios Modernistas.

- Domínguez Caparrós, J. (1990). "Métrica y poética en Rubén Darío". En Albaladejo et al (eds.) *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos* (pp. 31-46). Valladolid: Universidad.
- Frutos, E. (1960). "El primer Bergson en Antonio Machado". *Revista de Filosofía*, 19.
- García Morales, A. (ed.) (1998). *Rubén Darío: Estudios en el centenario de Los raros y Prosas Profanas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- García Wiedemann, E. J. (1998). "Importancia del hito de 'Poema de un día' (1913), de Antonio Machado en su producción poética". *Actas del XIII Congreso AIH II* (pp. 616-623).
- Gay, P. (2015). *Why the Romantics Matter*. New Haven: Yale University Press.
- Ghiraldo, A. (ed.) (1943 [1940]). *El archivo de Rubén Darío* (ed. Pedro Enríquez Ureña). Buenos Aires: Losada.
- Llopesa, R. (2006). "Darío y el siglo XX". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 101-105.
- Machado, A. (1914). "Poema de un día". En *La Lectura*, s/d.
- Mainer, J. C. y García, J. (eds.) (1997). *En el 98: Los nuevos escritores*. Madrid: Visor/Fundación Duques de Soria.
- Mejías-López, A. (2009). *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
- Palacios Riva, N. (2007). "Nexos temáticos en *Cantos de vida y esperanza* y *El canto errante*". El Canto Errante en su centenario. V Simposio Internacional Rubén Darío. *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 136, (pp. 30-39), julio-septiembre.
- Peckham, M. (1970). "Toward a Theory of Romanticism". *The Triumph of Romanticism: Collected Essays I* (pp. 3-26). Columbia: University of South Carolina Press.
- Ramírez, S. (1998). *Margarita, está linda la mar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rovira, J. C. (2008). "Tres ejemplos sobre la utilidad del Archivo". En Martínez Gómez, J., Oviedo y Pérez de Tudela, R. (eds.) *Rubén Darío. Las huellas del poeta: exposición bibliográfica* (pp. 183-193). Madrid: Ollero y Ramos.
- Sáinz de Medrano, L. (1998). "Ricardo Rojas y 'El canto errante'". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27, 259-271.
- Scarano, L. (1987). "Perspectivas, fundamentos y alcances de la cuestión de la 'función de la poesía' en la obra de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16, 323-338.
- Schmigalle, G. (2013). "'Agencia' de Rubén Darío: Del poema humorístico al poema profético". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 109-133.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: La Vigencia del Modernismo*. México: UNAM-Siglo XXI.
- Serrano Mena, J. "El mayor elogio a la poesía: las 'Dilucidaciones' de *El canto errante*". *El Canto Errante en su centenario. V Simposio Internacional Rubén Darío. Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 136 (pp. 41-49), julio-septiembre.
- Shaw Donald L. (1967). "Modernismo: A Contribution to the Debate". *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (3).
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- Urrutia, J. (2004). *Las Luces del crepúsculo: El origen simbolista de la poesía española moderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Valle-Castillo, J. (2004). "Rubén Darío y su otra trilogía" [*El Canto Errante, Poema del Otoño y Canto a la Argentina*]

- y otros poemas]. *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 124, 27-42, julio-septiembre.
- , (2012). "La otra trilogía dariana o de la Modernidad". En Arellano, J. E. (ed.) *Repertorio Dariano, 2011-2012* (pp. 60-61). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Zepeda-Henríquez, E. (1998). "Génesis y éxodo de la palabra dariana". *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 101, 167-190, octubre-diciembre.
- Zuleta, I. (1988). *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1998-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- , (2015). "Introducción biográfica y crítica". *Rubén Darío, Prosas Profanas y Otros Poemas*. Madrid: Castalia.

“El gran traductor”: autofiguración de Octavio Paz en su lectura de Rubén Darío*

ADRIANA DE TERESA OCHOA

Resumen

En los prólogos a sus *Obras completas*, el poeta mexicano Octavio Paz elabora un conjunto de autorrepresentaciones a partir de la estrategia de hablar de otros autores para, indirectamente, construir una imagen de sí mismo y autodefinirse. Este procedimiento —que en *Los hijos del limo* identificó como “crítica parcial”, de tradición baudelaireana— es un recurso habitual en la escritura de Paz, tanto en sus textos de crítica literaria como en los de reflexión poética. Además de sor Juana Inés de la Cruz y el pintor Rufino Tamayo, Octavio Paz recurre a la figura de Rubén Darío, a quien consideraba no solo como el “inventor del modernismo sino, por encima de todo, el padre de la poesía moderna en español” (Paz, 1999: 375), para proyectarse como “el gran traductor”, en sentido amplio; es decir, como mediador, puente o punto de convergencia entre América y Europa, periferia y centro, lenguas y culturas, etcétera. Y es que, a diferencia de muchos poetas hispanoamericanos que se han dedicado a imitar los modelos de la metrópoli, Darío asimiló creativamente la tradición poética moderna y, con ello, produjo “una verdadera transmutación” de la poesía en nuestra lengua (2011: 37). Los ecos de este proyecto resuenan claramente en la evocación de Paz sobre su propia necesidad de definir su “lugar como poeta hispanoamericano, en la tradición poética de Occidente” (25) y

* Este artículo es resultado del trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea* (clave IN405014-3), del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (Papiit), de la DGAPA-UNAM.

la dificultad de hacerlo debido a la doble condición de excentricidad impuesta tanto por su nacionalidad como por su lengua.

Palabras clave: autofiguración - crítica parcial - traducción.

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

Jorge Luis Borges, "Kafka y sus precursores"

En "El lector como instancia de la historia literaria", Hans Robert Jauss —uno de los fundadores de la estética de la recepción— propuso la lectura como factor determinante para explicar el dinamismo de la literatura y la transformación del canon, sobre todo cuando esta se produce entre escritores. En este caso, la lectura se establece como un diálogo reflexivo que supone "la apropiación y transvaloración de un predecesor al que se le reconoce una importancia decisiva" (Jauss, 1987: 74), cuyo resultado es una comprensión crítica y, por lo tanto, innovadora, de su obra.

No obstante, los efectos de un diálogo de este tipo —me refiero a la lectura que hace un escritor, desde su presente, de la obra de un autor del pasado— no se dejan sentir de manera unilateral, sino que se multiplican en ambas direcciones: por una parte, las grandes obras "se enriquecen con significados nuevos" en el proceso de su vida póstuma, por lo que "dejan de ser lo que eran en su época de creación" (Bajtín: 349), además de que le brindan al escritor-lector la oportunidad de explorar su propia identidad, apropiarse de un léxico o una serie de recursos expresivos, o bien proyectar sobre su precursor su propia visión del mundo y de la literatura, entre otras posibilidades. Por ello es que Harold Bloom considera que entre dos poetas fuertes y auténticos toda lectura resulta "errónea", en la medida en que esta siempre implica un "acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación" (Bloom: 41).

En este trabajo me propongo revisar algunas claves de la lectura —siempre parcial e interesada— que llevó a cabo Octavio Paz de la obra y la figura de Rubén Darío, con el propósito de identificar algunas de las estrategias de las que se valió para legitimar su propia poética, posicionarse en el seno de una determinada tradición —la del romanticismo hermético alemán e inglés, principalmente—, que asume como paradigma de la "verdadera poesía", así como la construcción de su imagen como autor legítimo, dotado de autoridad y prestigio.

Al recordar su trayectoria intelectual, en el prólogo al volumen 1 de sus *Obras completas: La casa de la presencia*, el poeta mexicano recupera las preguntas que lo atormentaron desde su adolescencia y que de manera recurrente intentó responder:

¿Qué sentido tiene escribir poemas? En tanto poeta hispanoamericano, ¿cuál era mi [su] lugar en la tradición poética de Occidente?, ¿cuál es la filiación histórica de nuestros pueblos y de nuestra poesía?, ¿cuál es la función de la traducción literaria y cuáles son sus límites? (Paz, 1999: 25).

Estas preguntas sintetizan los temas que lo obsesionaron a lo largo de su vida: la modernidad y su crítica, el lugar de la poesía y del poeta en el mundo contemporáneo. No obstante, los textos teóricos y críticos mediante los cuales intenta responder estas y otras preguntas deben interpretarse, más allá de sus objetivos explícitos, como resultado de motivaciones profundamente personales, ya que le permitieron llevar a cabo una exploración de sus "orígenes [así como de] una tentativa de autodefinition indirecta" (Paz, 1981: 56) como intelectual y poeta hispanoamericano en el siglo XX.

Cabe precisar que este procedimiento —al que en *Los hijos del limo* identificó como "crítica parcial", de tradición baudelaireana— es un recurso habitual en la escritura de Paz, a través del cual se trasluce el deseo de "fijar su modelo [poético], darle un sustento teórico y un contexto universal, y establecer correspondencias con otros poetas" (Medina: 40). Son varias las figuras prestigiosas en las que el poeta mexicano se proyecta e identifica de esta manera, como sor Juana Inés de la Cruz, Ramón López Velarde o el pintor Rufino Tamayo, entre otras, a través de las cuales Paz propone algunas autofiguras o representaciones textuales de sí mismo que nos brindan "imágenes, huellas y reflejos de aquel que fu[e] o quis[o] ser" (Paz, 1997: 254). Ciertamente, el gran renovador de la poesía en nuestra lengua, Rubén Darío, no fue la excepción, y sobre él escribió en tres momentos distintos de su trayectoria: "El corazón de la poesía" (1943), un breve texto publicado al final de su época de formación; "El caracol y la sirena" (1965), un largo ensayo escrito en plena madurez como poeta, ensayista y crítico; y, finalmente, hace referencia a Darío en el prólogo al segundo volumen de su *Obras completas* (fechado en

febrero de 1991 y publicado en 1994), dedicado a sus ensayos sobre poesía europea, norteamericana y oriental, en la cúspide de su prestigio internacional, tras haber recibido en 1990 el Premio Nobel de Literatura. Está de más reiterar que ninguna de esas lecturas fueron desinteresadas, pues, como ha señalado Anthony Stanton, la crítica literaria tuvo para Paz un valor estratégico en la medida en que representa un "intento por definirse a sí mismo frente a sus antecesores y contemporáneos y forjar un espacio propio no colonizado por sus predecesores" (Stanton, 2001: 57).

El primer texto que Octavio Paz le dedicó al nicaragüense fue "El corazón de la poesía", publicado el 30 de agosto de 1943 en su columna del periódico *Novedades*. Ese año fue particularmente complejo para el joven poeta, pues vivió una serie de dilemas políticos y estéticos que lo confrontaron con gran parte de los artistas e intelectuales del momento debido, principalmente, a una creciente incomodidad frente al estalinismo imperante así como a su aversión al modelo de arte comprometido o de corte nacionalista. "El corazón de la poesía" tiene como punto de partida la relectura de la célebre antología *Laurel*,¹ en cuya selección participó el propio Paz, junto con Xavier Villaurrutia y otros dos poetas españoles (Juan Gil-Albert y Emilio Prados), con el objetivo de dar cuenta de la poesía moderna en nuestra lengua a partir de 1920, tanto en América como en España, pero que desde su publicación en 1941 fue motivo de escándalo, así como de múltiples sospechas y conflictos, ocasionados, como es de esperar, tanto por algunas ausencias significativas como por presencias que algunos consideraron injustificadas.² Una de estas ausencias reconocidas por Paz en el texto publicado en *Novedades* fue el modernismo, movimiento al que le reconoce haberle devuelto a la poesía en español "su movimiento y su vivacidad" y representar "el punto de partida para otras aventuras" (Paz, 1999: 374). Además, declara a Darío el "padre de la poesía moderna en español" (ídem) y defiende el "afrancesamiento" y "europeísmo" que le reprocharon españoles y americanos, respectivamente, en

¹ *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, publicada en México en 1941 por la editorial Séneca, de José Bergamín.

² Paz ha escrito sobre este episodio en "Poesía e historia: *Laurel* y nosotros", recogido en *Sombras de obras* (1983: 47-93).

un gesto que ha sido interpretado por Alfonso García Morales como una autodefensa explícita de su propio europeísmo (García Morales: 640), pues enseguida el poeta mexicano afirma que "nuestro continente es una creación de Europa, en un sentido literal" (Paz, 1999: 374), razón por la cual los "actos decisivos de nuestra historia, aquellos que nos dan 'personalidad', son siempre consecuencia o desarrollos de ideas europeas" (375)

Como se desprende de lo anterior, la defensa y apropiación de la causa de Darío le brinda al joven Paz una clara estrategia de afiliación de su propia postura estética e ideológica a la tradición hegemónica —que en "El corazón de la poesía" se revela como sinónimo de universalismo—, en la que, además, inscribe su noción temprana de modernidad.

Finalmente, en este texto de juventud le reconoce al nicaragüense el estatus de "padre de la poesía moderna en español" y propone una serie de metáforas para representar de manera emblemática la centralidad de su poesía. Así, la describe sucesivamente como "un corazón que alimenta con su sangre a todos los poetas que le suceden en el tiempo"; como "árbol [del que] los demás somos como sus ramas, su tronco, sus raíces, sus hojas y sus pájaros" (1999: 375); y, finalmente, como el mar. Concluye identificando su corazón con la caracola, emblema de la poesía, debido a su doble acepción simbólica: ya que por una parte participa de la fecundidad propia del agua y por otra remite a su uso como instrumento de música (Chevalier: 250-251). García Morales, además, destaca que en las palabras finales de Paz: "Esa caracola es un testimonio de nuestro nacimiento y en ella están inscritos los signos de nuestro destino" (Paz, 1999: 375) resuena el último verso del poema "Caracol" de Darío: "El caracol la forma tiene de un corazón" (García Morales: 641).

Veinte años más tarde, Paz retomó y reelaboró este mismo símbolo en un segundo ensayo —el más largo y de mayor envergadura— que escribió sobre Rubén Darío. Este texto, firmado en Delhi en 1964, fue publicado en el período en el que Paz ya había alcanzado una plena madurez creativa e intelectual, a raíz, sobre todo, de la aparición de *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960), libros que lo consagraron como poeta y como ensayista excepcional e impulsaron su creciente prestigio nacional e internacional.

No obstante el reconocimiento con que contaba ya en ese momento, el ensayo sobre Darío³ le permitió profundizar y enriquecer su identificación con esta figura, con la que mantiene varias semejanzas, por lo que opera como una especie de *alter ego*: escritor periodístico, diplomático, viajero errante, además del carácter "híbrido" que reconoce tanto en sus "influencias espirituales [como] por las sangres que corrían por sus venas: india, española y unas gotas africanas" (Paz, 1972: 31) y es que, si bien Paz no tuvo sangre africana, sí convergieron en él la herencia española y la mexicana. Por otra parte, al igual que Darío, Paz —desde la posvanguardia— anhelaba inscribir la literatura del continente americano en el "presente" de la literatura mundial, es decir, la modernidad. Se trata, ciertamente, de una aspiración muy arraigada entre los escritores que pertenecen a las zonas alejadas de las capitales literarias —como lo fue París destacadamente—, que tienen una conciencia muy viva de ese tiempo del que han sido expulsados (Casanova: 128-129). Sobre este punto, en "El caracol y la sirena" Paz señala que Darío "no cesa de reiterar que la nota distintiva de los nuevos poetas, su razón de ser, es la voluntad de ser modernos" (Paz, 1972: 18) y que la meta del modernismo fue "insertarse en el ahora", pues "sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta" (19).

Esa misma experiencia es la que el mexicano había expresado en *Posdata*, libro de ensayos publicado originalmente en 1970:

Gentes de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse —llegamos tarde a todas partes, nacimos cuando ya era tarde en la historia, tampoco tenemos un pasado o, si lo tenemos, hemos escupido sobre sus restos. (Paz, 2005: 13).

³ El primero de los cuatro que integran *Cuadrivio*, dedicados, además de a Darío, a otros poetas de nuestra tradición moderna en los que Paz destaca su carácter disidente y cuya "creación también fue crítica, ruptura con el lenguaje, la estética o la moral de su tiempo" (Prólogo, s/n), como López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda, publicado en julio de 1965 en la serie del Volador, Joaquín Mortiz.

Alfonso García Morales ha evidenciado que en "El caracol y la sirena" —donde Paz se propone mostrar otro Darío, el "verdadero", el "mejor y menos conocido", el "secreto y oculto"— la lectura es parcial y margina diversos aspectos de la obra del nicaragüense, como la "dimensión esteticista y preciosista, exotista y culturalista del modernismo" (García Morales: 647). Más allá de que este ensayo efectivamente revele aspectos poco explorados hasta entonces en la crítica dariana, al insistir en su filiación con el "verdadero romanticismo", para el que "el universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo" (Paz, 1972: 29); la conciencia de la carencia y desamparo (22) como experiencia característica de la modernidad, la nostalgia de la "verdadera presencia" (ibíd.), así como la permanente búsqueda del origen (23), esta caracterización —aunque reconoce que Darío no la formuló exactamente en estos términos (38-39)— le permite proyectar los principios que rigen su propia poética, los cuales había elaborado en textos anteriores como sus "Vigilias", "Poesía de soledad y poesía de comunión" y *El arco y la lira*. Lo mismo ocurre con su concepción del erotismo como "visión mágica del mundo" (Paz, 1972: 56), en el que los elementos antagónicos —representados por los principios masculino y femenino— tienden a la unidad; y la representación del cuerpo de la mujer como correspondencia con el mundo natural, así como la encarnación de la belleza idea, al tiempo que el amor aparece "como acto de canibalismo sagrado" (57).

Si bien podríamos mencionar otros aspectos puntuales en los que Paz construye y proyecta su propia poética en la obra de Darío, es claro que, además, perfila en este ensayo (y más tarde, en el prólogo al segundo tomo de sus *Obras completas*) una autofiguración o imagen de sí como autor a partir de la figura del fundador del modernismo —con una conciencia clara de su papel en el campo literario—, que es el de fungir como "traductor" en sentido amplio.

En primer lugar, esta caracterización se desprende de los principales presupuestos de su poética que se filtran en el análisis que hace Paz de la obra de Darío en "El caracol y la sirena", donde asume la labor del poeta como traductor en el sentido que le da Baudelaire al término, para quien el poeta es el único capaz de percibir —como videncia o intuición y gracias al poder de la

imaginación— el orden que organiza secretamente el mundo en una compleja red de relaciones y correspondencias entre los más diversos elementos para volverlos a cifrar en un poema.

En segundo lugar, hay que mencionar el posicionamiento de Paz —a semejanza de Darío— como mediador, puente o punto de convergencia entre espacios, tiempos, lenguas y culturas diversas, esto es, entre América y Europa, la periferia y el centro, la modernidad y la premodernidad, entre otras posibilidades.

Más tarde, particularmente en el prólogo que Paz escribió para el segundo tomo de sus *Obras completas* (1994) —que reúne sus ensayos sobre poesía extranjera—, el poeta mexicano destaca la creatividad con la que Darío asimiló la tradición poética moderna, produciendo con ello “una verdadera transmutación” de la poesía en español (2011: 37). Los ecos de este proyecto resuenan claramente en la evocación de Paz sobre su propia necesidad de definir su “lugar como poeta hispanoamericano, en la tradición poética de Occidente” (25) y la dificultad de hacerlo debido a la doble condición de excentricidad impuesta tanto por su nacionalidad como por su lengua. No cabe duda de que en el modernismo encontró un modelo ideal, no solo para fortalecer su convicción —expresada desde sus textos tempranos— de rechazar la recepción pasiva de la herencia de sus mayores, sino también para abrirse a otras tradiciones —que, en su caso, fueron la poesía moderna norteamericana y europea, la tradición prehispánica y ese “otro clasicismo” que encuentra en la poesía de Oriente—, cuya incorporación y asimilación le permitieron participar de esa “hibridación universal iniciada por Darío” (37) a la que —señala— se debe en buena parte la “riqueza y excelencia del *corpus poético* de este siglo”, y en el que su propia obra ocupa un lugar destacado.

Así, como Rubén Darío y Vicente Huidobro, dos de los modelos sobre los que proyecta su propia imagen, Paz se asume no como un simple imitador de las creaciones de la metrópoli, como fue tan habitual en los escritores de Hispanoamérica, sino como un verdadero traductor, en el sentido de que no solo se apropió sino que transformó creativamente la herencia recibida, enriqueciéndola y diversificándola.

Finalmente, quiero señalar que, si bien Rubén Darío es una figura capital de las letras hispanoamericanas, cuyo legado y trascendencia son innegables, no se puede pasar por alto el fracaso

de su empresa, pues –como lo refieren tanto Sylvia Molloy como Gustavo Guerrero– una vez que alcanzó su sueño de viajar a París, su obra fue prácticamente ignorada por completo, ya que

en el París de 1900 a nadie le importa mucho la revolución que supone adaptar la prosodia gala a la métrica española, o la voluntad transgresiva y cosmopolita de romper con una tradición poética hecha de cantos patrióticos y eternas odas a la agricultura de la zona tórrida. Nada de esto interesa. Tampoco que Darío ponga en escena un coloquio de centauros, un amorío versallesco o una defensa del arte por el arte. (Guerrero, s/p).

En ese sentido, resulta difícil no reconocer que es Paz el poeta latinoamericano que logra la hazaña no solo de hacerse oír, sino de interactuar horizontalmente con los grandes intelectuales y escritores contemporáneos del viejo continente, centro irradiador de la cultura occidental, donde obtuvo el reconocimiento de sus pares gracias a la proyección de una figura fuerte de autor, logrando posicionarse como uno de los poetas y ensayistas más destacados del siglo XX, y no solo del mundo hispano. De ahí que, a la luz del modelo que le ofrece Darío, la imagen de Paz como verdadero traductor cultural se acrecienta y se consolida.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1999). "Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*". En *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova) (pp. 346-353). México: Siglo XXI. Publicado originalmente en *Novy mir*, (11), 237-240, 1970.
- Borges, J. L. (1997). "Kafka y sus precursores". En *Obras completas II (1952-1972)* (pp. 88-90). Buenos Aires: Emecé.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Chevalier, J. (2009). *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). Barcelona: Herder.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- García Morales, A. (1999). "El caracol y la sirena' de Octavio Paz: una lectura 'surrealista' de Rubén Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 637-657.
- Guerrero, G. (2007). "Nueva narrativa del extremo Occidente". *Letras libres*, 31 de enero. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/nueva-narrativa-del-extremo-occidente>
- Jauss, H. R. (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En Mayoral, J. A. (coord.) *Estética de la recepción* (pp. 59-86). Madrid: ArcoLibros.
- Medina, R. (1999). *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.
- Paz, O. (1972[1965]). *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- , (1981 [1974]). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- , (1983). *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral.
- , (1988). *Primeras letras (1931-1943)* (sel., intr. y notas Enrico Mario Santi). México: Vuelta.
- , (1997). *Obra poética I (1935-1970)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , (1999). *Miscelánea I. Primeros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- , (2005 [1970]). *Posdata*. México: Siglo XXI.
- , (2011). *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, A. (2001). "Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna". *Nueva Revista de Filología hispánica*, 49 (1), 53-79. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. D. F. México, enero-junio.

Ángel Rama, Rubén Darío y la poesía latinoamericana: hipótesis, debates e interpretaciones de una década (1967-1977)

FACUNDO GÓMEZ

Resumen

Los procesos de modernización de la cultura y la literatura latinoamericana han sido uno de los ejes centrales del discurso crítico de Ángel Rama, quien repetidas veces se detuvo a indagar el sentido y el valor de la obra de Rubén Darío en el contexto de la gran aceleración histórica experimentada por las distintas sociedades del continente hacia finales del siglo XIX. Con el objetivo de recuperar, distinguir, contextualizar y hacer dialogar las diversas hipótesis del crítico ensayadas en torno al poeta nicaragüense, nos proponemos el análisis de un corpus de textos inicialmente compuesto por *Los poetas modernistas en el mercado económico* (1967), *Rubén Darío y el modernismo* (1970) y el “Prólogo” (1977) que Rama escribe como introducción al volumen de poesías publicado por Biblioteca Ayacucho. La serie permite reconstruir las diferentes fuentes teóricas a través de las cuales es pensada la gran transformación modernista, así como también indagar en los cambios existentes en las perspectivas y estrategias de lectura emprendidas por Rama. Sus estudios sobre Darío se inician desde una perspectiva marcadamente sociológica, concentrada en las operaciones culturales del poeta frente al surgimiento de la nueva sociedad liberal, para concluir con una vuelta hacia las peculiaridades de la poesía de Darío, en cuya superficie el crítico detecta su más trascendente legado. Así, Rama concibe su figura como la de un escritor imprescindible en la construcción de la autonomía literaria de la región, ya que Darío es quien termina por inscribir nuestras letras en el ámbito universal más contemporáneo y quien li-

bera finalmente a la lengua americana de la osificada tradición española.

Palabras clave: Ángel Rama - modernismo - crítica latinoamericana.

Los primeros trabajos críticos de Ángel Rama distan notablemente con los objetos de estudio, la metodología, las fuentes y el *ethos* intelectual que caracteriza su praxis desde la década de 1960. Sus artículos iniciales en revistas literarias de Montevideo revelan un detenimiento especial en el teatro, la literatura francesa y la poesía española. Si bien su posterior vuelco hacia el estudio de la narrativa latinoamericana —motivado por el ascenso de la nueva novela y el entusiasmo político-cultural sobre el continente que despertó la Revolución cubana desde 1959— implica una desatención cuantitativa respecto al estudio de la poesía, es posible observar cómo cierta zona de la lírica latinoamericana sigue presente entre sus inquietudes hasta sus últimos ensayos. Así, el modernismo como objeto de estudio y reflexión atraviesa toda su obra.

El presente trabajo ha sido pensado desde esta perspectiva, la que ubica y vincula en el discurso crítico de Ángel Rama ciertas hipótesis, referentes teóricos y operaciones de lectura tendidas sobre la figura de Rubén Darío a lo largo de una década, que se extiende entre el primer ensayo dedicado al modernismo y el prólogo que escribe para la compilación de Biblioteca Ayacucho. Por cuestiones de espacio, quedan afuera las últimas intervenciones generales de Rama sobre este movimiento poético, incluidas en parte en *La ciudad letrada* y *Las máscaras democráticas del modernismo*; por cuestiones de pertinencia, se omite la valoración de sus textos en el campo de los estudios darianos. Si bien la recuperación de sus lecturas puede ser un aporte a las investigaciones sobre las lecturas canónicas de Darío, nuestro esfuerzo está puesto en el discurso de Rama y en la forma en que el modernismo aparece una y otra vez como una inquietud recurrente, cifra de procesos, innovaciones y legados.

Poetas en el mercado

Hacia 1967, Ángel Rama escribe *Los poetas modernistas en el mercado económico* (1967). Se trata de un año clave, en el que se celebran los cien años del nacimiento de Darío. El uruguayo participa del encuentro organizado en La Habana por Casa de las Américas para revisar el legado del nicaragüense. Según indica Diana Moro

en un artículo sobre el evento (2015), Rama media allí entre los detractores y los apologistas del poeta resaltando el modo en que este supo inaugurar una nueva tradición poética, despegada de la poesía española. En el ensayo publicado en Montevideo, la centralidad de Darío en el movimiento modernista se vincula con una experiencia que excede lo poético y que se comprueba como eje del discurso de Rama: la experiencia de la modernidad a fines del siglo XIX en América Latina.

Las hipótesis del crítico abrevan notablemente en los trabajos de Walter Benjamin, un referente teórico que desde entonces atraviesa numerosas veces sus trabajos literarios. Rama cita aquí *Parque Central* en una edición en italiano publicada en 1962. De esa obra recupera la problemática del poeta sumido en una sociedad capitalista en transformación, inserto en el tránsito violento que desregula esquemas caducos y dinamiza flujos sociales a una velocidad inédita. La conflictiva relación de los poetas modernistas con una estructura social que se modernizó en América Latina recién a fines del siglo XIX, se vincula con las inflexiones literarias establecidas por Charles Baudelaire cuarenta años atrás y del otro lado del océano. En una escena histórica similar, pero ubicada en el centro cultural del mundo, el poeta francés advierte que la burguesía triunfante impone un orden en el que la pervivencia de la antigua figura del poeta está en crisis de desaparición y se dedica a reinventar su praxis desde nuevas coordenadas. Rama retoma esta argumentación de Benjamin para trasladarla a la escena latinoamericana e indagar cómo los poetas modernistas enfrentaron el problema. En este sentido, el crítico articula en su texto los aportes de otro marxista europeo, Ernst Fischer, quien describe en *La necesidad del arte* la inserción de los poetas en el mercado económico y su transformación en "productores de mercancías" que se deben volcar hacia un nuevo público, desconocido hasta entonces y masificado ahora por los nuevos medios de comunicación. Sobre estas líneas rectoras Rama interpreta el fenómeno modernista como una instancia de autoconciencia artística de carácter inaugural: Darío y sus compañeros son los escritores que más agudamente captan en América Latina el nuevo orden y son quienes se adecuan de modo más original a los imperativos de inserción social y actualización estética condicionados por el ascenso burgués.

Rama polemiza así con quienes repiten el clisé de la torre de marfil modernista alejada del público y la realidad cotidiana. La argumentación se da a través de la mirada sociológica, que inserta el impacto de la liberalización y el crecimiento económico como un elemento más del análisis literario. A través de los testimonios de los poetas —cuyos epistolarios, artículos periodísticos, crónicas de viaje y ensayos autobiográficos son citados en extenso—, Rama afirma que el aparente rechazo del público por los modernistas no es sino una reacción frente a la marginación de la figura del poeta en la nueva sociedad: “Al desprecio se respondió con el desprecio; a la ignorancia provocativa con la burla destemplada; al desinterés masivo con la ironía y el apartamiento aristocrático” (1967: 26). Según el crítico, la solución no deja de ser transitoria y, como tal, presenta una extensa gama de matices que revelan las tensiones que el mercado provoca en las obras y las subjetividades de los primeros poetas latinoamericanos que entienden la mayúscula ruptura que ocurría en sus sociedades.

El ensayo de Rama finaliza con una hipótesis sobre la obra de Rubén Darío focalizada en la importancia que la práctica periodística tuvo en él. La crónica cultivada por muchos modernistas, pero llevada a su máxima realización por Darío y Martí, se comprueba así como la vía de integración al mercado literario con mayores consecuencias para la poesía latinoamericana de fines de siglo. A través de ella, los poetas se asumen como intelectuales, portadores de un saber específico y una práctica diferenciada: la escritura, que producen en múltiples géneros en función de la demanda. Rama destaca a Darío como ejemplo paradigmático del rol de la crónica en la enseñanza modernista. La prensa funciona como desafío clave en su inserción social y aprendizaje estético. Debido a la amplitud de temas, la velocidad de la redacción, el imperativo comunicacional impuesto por los nuevos medios que circulan en Chile y Argentina, la actividad periodística de Darío le permite tanto la construcción de un estilo personal marcado por las tendencias más contemporáneas, como la inscripción en el mercado desde una posición original y heteróclita. Como cronista, el poeta puede producir, intervenir, traducir, discutir y reformular textos propios y ajenos más allá de las restricciones culturales impuestas por un público por momentos percibido como refractario a las nuevas conquistas del orbe contemporáneo.

Rubén Darío y la modernidad americana

Tres años después del centenario del poeta, Rama publicó en Venezuela *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socio-económica de una arte americano)* (1970), una compilación de artículos cuyas hipótesis principales y perspectivas críticas se enunciaban con tono programático desde el mismo título. Aquí se incluye el trabajo anterior como parte de una amplia reconstrucción de las sociedades latinoamericanas de fines del siglo XIX, particularmente de Nicaragua, Chile y Argentina. En el marco del ingreso irregular y asimétrico del continente a una economía mundial en plena fase de expansión imperialista, Rama se detiene en el caso particular de Rubén Darío y traza un diálogo entre ese contexto histórico y las innovaciones estilísticas ensayadas por él en su estancia sudamericana.

Dentro de la trayectoria de Rama, el libro marca un desplazamiento notable respecto de las investigaciones que venía desarrollando por entonces. Desde el trabajo anterior sobre el modernismo se rastrea un distanciamiento con respecto a la nueva novela, que concluye hacia 1972 con la denuncia del *boom* literario como operación del mercado editorial. El libro sobre Darío se coloca entonces como un desplazamiento del objeto de estudio, un adentramiento en la historia cultural latinoamericana del siglo XIX, una operación crítica sobre la que Rama volvió años más tarde para analizar la poesía gauchesca y, finalmente, para desplegar el vasto panorama histórico-cultural de *La ciudad letrada*.

Rama puntualiza en esos textos los interlocutores principales de sus tesis. Refiere en primer lugar a los críticos de la generación de 1920, defensores de una estética realista y de corte denunciante, quienes le reprochan a Darío falta de sensibilidad social y compromiso político. Entre ellos, ubica a Manuel Pedro González y a Juan Marinello, representantes de los ataques de corte ideológico a la producción de Darío. Rama rechaza los cargos a través del contexto histórico, al que apela una y otra vez para defender el valor de las innovaciones del poeta en el desarrollo literario latinoamericano. Vuelven a aparecer las citas a Fischer y Benjamin, a las cuales se agregan las de Adorno, aunque no hay una lectura detenida ni orgánica de ninguno de los tres teóricos, sino un recorte de sus reflexiones sobre ciertos aspectos

de la modernidad europea. Sí abundan las referencias a autores latinoamericanos (Sánchez, Henríquez Ureña, Real de Azúa, Paz) y el trabajo con el archivo dariano, que da lugar a una múltiple reconfiguración del poeta. En primer lugar, Rama lo presenta como un intelectual que continúa la tarea de emancipación cultural encarada primero por los neoclásicos de la independencia y los letrados románticos luego. Como atributos de la praxis de Darío, el crítico enumera una "conciencia lúcida", una "apreciación más realista" de la coyuntura histórica, "un conocimiento riguroso de los presupuestos estéticos" y la "concepción adulta y educada" del mundo del arte (1970: 5). Salvo por el agregado de una última capacidad individual ("un don poético superior", 6), el retrato de Darío parece obviar su exultante producción lírica para jerarquizar los aspectos más racionales y programáticos de sus intervenciones.

A pesar de que nunca se abandona esta consideración apologética de un Darío americanista, la inflexión se complementa con otros abordajes que matizan esta homogeneidad en el retrato. Rama destaca, por ejemplo, el sacudimiento que le provoca al poeta la experiencia de la modernidad, a la que conoce a partir de sus viajes y estancias en Chile y Argentina. El contacto con las alborotadas ciudades sudamericanas, atentas a la última novedad europea, pobladas por las masas de criollos e inmigrantes, con sus ritmos históricos y cotidianos acelerados por la reorganización capitalista de la vida social y económica, repercute notablemente en la poética del nicaragüense, quien inicia un nuevo período de exploración formal que no teme a la imitación y al pastiche como recursos de estilo. Pero el salto desde una realidad más tradicional y provinciana a una ciudad cosmopolita como Santiago o Buenos Aires no es la única tensión que debe atravesar Darío. Según Rama, toda su figura está signada por una sumatoria de contradicciones, tales como el decadentismo francés al que apela y su rígida formación moral y religiosa, el mundo preciosista de fiestas y cortes que imagina y las duras condiciones de vida que atraviesa, la efectiva inserción en el mercado y su aristocrático repudio del público, la confianza en las innovaciones estéticas y sus reservas acerca de ciertos aspectos de lo nuevo. El Darío americanista se crispa en este hombre de la modernidad, que es tanto constructor de una obra formidable como sujeto que carga sobre

sí los aspectos más lacerantes de una sociedad latinoamericana cuya conformación liberal está aún en ciernes.

El prólogo: un protocolo de lectura

Hacia 1977, Ángel Rama escribe la introducción a la compilación de textos de Darío publicada por Biblioteca Ayacucho, un emprendimiento editorial del gobierno venezolano dirigido por el crítico uruguayo, que la dirige desde su fundación con el objetivo de construir un archivo de las letras latinoamericanas y estrechar las redes intelectuales que se forman a su alrededor.

De los tres ensayos analizados, este es el que presenta mayores diferencias, en tanto se despega del más estricto énfasis sociológico para iniciar su reflexión con la pregunta en torno a las causas de la actualidad de la obra dariana. La respuesta de Rama no reside, como se podría suponer, en la intervención del poeta en el contexto latinoamericano de fin de siglo, sino en la transformación que su poesía supone para la lírica en español. El eje de la argumentación se difiere para apoyarse sobre la materialidad de los textos, cuyos procedimientos formales son minuciosamente requisados para trazar nuevas interpretaciones sobre sus sentidos.

La apelación a los teóricos marxistas queda reducida a las *Iluminaciones* de Walter Benjamin, pero incluso su remisión está aquí mediada por la obra de Rafael Gutiérrez Girardot, profesor y ensayista colombiano radicado en Alemania y especialista en crítica y teoría marxista. En contraposición, el nuevo referente teórico de Rama en este ensayo es Roland Barthes, cuya obra *El grado cero de la escritura* es citada en idioma original para sostener gran parte del armado conceptual del ensayo, en particular las hipótesis acerca de los usos del ritmo y la melodía. Retomando las ideas del francés, Rama afirma que, en el seno de la poesía de Darío, los efectos sonoros enlazan la experiencia social y la visión del mundo con el repliegue del poeta sobre sí mismo, en una operación compleja exenta del control racional de quien escribe. La musicalidad de la producción de Rubén Darío no se ve condicionada por las ataduras sociales y culturales impuestas: en su interior, los significantes danzan emancipados y ensayan pasos, trucos y torsiones inéditos para la poesía en español de su tiem-

po, abriendo una multiplicidad de vías de actualización y exploración para la tradición y la estética americana. Enuncia Rama: "Con Darío, América se apropia de la lengua castellana a través del canto. [Su renovación] fue posible por esa entrega a la lengua, tratando de ser el aplicado instrumento de sus innumerables posibilidades, como dejándola fluir a través suyo una vez que la liberó del discurso retardatario burgués en que había sido aprisionada" (Rama, 1977: 51).

La frase se coloca como conclusión de una serie de hipótesis de lectura que el crítico traza sobre los tópicos y recursos centrales de los poemas de Darío. En primer lugar, se aborda la transformación de lo natural en artificial en *Prosas Profanas*, siguiendo la idea de Pedro Salinas sobre "los paisajes de cultura" de Darío. Rama señala cómo las palabras se fueron liberando parcialmente en su poesía de las limitaciones del sentido para muchas veces desbordarse sobre meros juegos fónicos. En segundo lugar, Rama reconstruye la idea de "selva sagrada", rastreable en numerosos textos darianos, como un espacio simbólico concebido en principio en tanto resguardo ideal frente a la desintegración de la modernidad, pero que enseguida se dilata para incluir en su interior abstractos elementos del orden social repudiado. Luego, el crítico analiza el sentido del erotismo como fuerza descontrolada de expansión poética y los permeables tabiques entre el afuera social y el adentro subjetivo, que se establecen a través de la representación extrañada de la naturaleza y el *collage* de objetos culturales. Finalmente, bajo la enseña de Barthes, Rama se dedica a diseccionar el estilo de Darío, detectando cómo, en su búsqueda de novísimos artificios para la lengua castellana, termina por revisar la totalidad de la tradición poética española y agotar así las posibilidades armónicas de la poesía latinoamericana. Esta conquista mayúscula libera las letras del continente y configura un inédito panorama para los futuros embates de las vanguardias del siglo XX y las nuevas generaciones.

A modo de conclusión

Resta afirmar que el prólogo de Ayacucho no fue la última ocasión de Rama para revisar la obra de Rubén Darío, sobre la que

volvió en sus investigaciones de la década de 1980 sobre la vida cultural de América Latina, desde la Colonia hasta el siglo pasado. En varios artículos, el análisis de la figura del nicaragüense se vincula estrechamente con la de José Martí, incluso hasta el punto de considerar a ambos ejemplos paradigmáticos de las dos grandes modalidades de producción literaria en el continente, la cosmopolita y la transculturadora.

Ciertos interrogantes orbitan los textos de Rama sobre Darío. Uno de ellos es la notable omisión de sus compromisos políticos, intervenciones en las cumbres diplomáticas y textos sobre la Guerra de Cuba. Otro punto relacionado es la desatención flagrante de las iniciativas hispanistas del poeta, que Rama nunca explica ni justifica. Ambas cuestiones pueden ser atendidas desde razones estratégicas: por un lado, el crítico prefiere elidir lo político para discutir a Darío desde lo sociológico, invalidando así los reproches basados en la mera ideología; por otro, la identificación de Darío con un latinoamericanismo cifrado en la ruptura con España y la búsqueda de una autonomía cultural plena le impide a Rama detenerse en la relevante e inobjetable relación entre Darío y la península.

El anclaje sociológico y la reivindicación americanista instauran así puntos ciegos en su investigación, al igual que el acendrado racionalismo (que deja afuera gran parte de la experimentación sensorial de Darío) o la perspectiva historicista (que fija su obra como un eslabón necesario en la evolución de la poesía continental). Se podría agregar, también, la desatención por la incipiente cultura de masas presente en los poemas y la prosa del nicaragüense y aun otros elementos no relevados, que configuran por la negativa una instantánea epocal de la crítica literaria producida en el continente. No obstante, estas cuestiones no alcanzan a reducir ni mucho menos cancelar la significación de los ensayos de Ángel Rama sobre el poeta en el campo de los estudios del modernismo y en su propio discurso crítico. La obstinación observada a lo largo de su trayectoria sobre la producción del gran poeta modernista revela hasta qué punto la lectura reincidente de sus versos lo obligan a ensayar nuevas formas de leer, pensar, examinar y valorar los trazos ineludibles de Rubén Darío en la historia de las letras latinoamericanas.

Referencias bibliográficas

- Moro, D. (2015). “La figura revolucionaria de Rubén Darío: un acto performativo de Casa de las Américas”. *Anclajes*, 19 (1), 40-52.
- Rama, A. (1967). *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República.
- , (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- , (1977). Prólogo. En Darío, R. *Poesía* (pp. 9- 52). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rubén Darío y Leopoldo Lugones, una polémica en torno al Centenario

LETICIA EGEA

Resumen

El presente trabajo se propone cotejar dos proyectos lingüísticos, que toman forma propia a partir de diferentes concepciones de la lengua en el momento del Centenario argentino: por un lado, una línea de pensamiento representada por las distintas variantes que asume el nacionalismo. Por otro, un proyecto cultural de cuño latinoamericanista que pone bajo sospecha las fronteras nacionales y la herencia hispanoamericanista y que intenta proyectar una comunidad plurilingüe conformada por los hablantes de América Latina, teniendo en cuenta sus linajes diversos.

Tomaremos como punto de partida para desarrollar nuestra reflexión un acontecimiento histórico: la publicación en el diario *La Nación* de dos poemas, en una edición especial que tuvo lugar por los festejos del Centenario. El primero, “A los ganados y las mieses” de Leopoldo Lugones, y “Canto a la Argentina”, de Rubén Darío. Si bien tendremos en cuenta ciertas afinidades estilísticas entre ambos autores, nos proponemos, no obstante, leer ambos poemas como intervenciones glotopolíticas. Para ello, utilizaremos como marco teórico las propuestas de Elvira Arnoux sobre el tema. Pensamos que dicho enfoque nos permitirá indagar sobre las tensiones que atravesaron el campo cultural en el Centenario y enfocarnos en la discusión entre nacionalismo y cosmopolitismo o lo global y lo local (para utilizar una terminología más actual), como matriz de conformación de la cultura latinoamericana.

Palabras clave: cosmopolitismo - nacionalismo - glotopolítica - poemas - lengua.

El presente trabajo se propone realizar una lectura de dos poemas, "Canto a la Argentina" y "Oda al ganado y las mieses", teniendo en cuenta la coyuntura en la cual circularon dichos textos, puesto que fueron compuestos para la celebración del Centenario por encargo del diario *La Nación*. Nos interesa leerlos a la luz de una perspectiva glotopolítica, ya que pensamos que pueden ser concebidos como intervenciones en el estado de la lengua en un determinado momento en el que las discusiones en torno al nacionalismo cultural tienen gran efervescencia; por otro lado, ambos textos poseen un programa lingüístico más o menos explícito. Si bien se trata de dos poetas que compartieron ciertos derroteros y afinidades, y para esos años ya eran consagrados —Darío ya era reconocido por todo el mundo hispano, mientras que Lugones se perfilaba como el gran poeta nacional—, veremos que en sus poemas se esbozan concepciones disímiles sobre la lengua.

Siguiendo a María Teresa Gramuglio nos proponemos pensar el nacionalismo como un ideario, como un conjunto de ideologemas y figuras semánticas heterogéneas que se plasmó en diversas prácticas, entre ellas la literatura, en cuya esfera produjo una constelación reconocible de tópicos, narrativas simbólicas, estrategias textuales y elecciones estéticas que definieron sus momentos fuertes.

Los historiadores de las ideas reconocen el nacionalismo del Centenario como el primero en nuestras tierras. Aunque sería razonable sostener que el primer nacionalismo fue el promovido por el Estado liberal, ya que fue el que llevó adelante una serie de acciones homogeneizadoras tendientes a lograr una congruencia fundamentalmente lingüística y, sobre todo, se convirtió en un agente activo de una política que se podría denominar "nacionalismo oficial". Seton Watson denomina así a una doctrina surgida en imperios multinacionales, cuyo objetivo es imponer la nacionalidad de los dirigentes a sus súbditos, para de este modo fortalecer sus Estados creando en su interior una nación homogénea, en la cual la imposición de una lengua común es una herramienta fundamental. También Benedict Anderson adopta esta categoría: el modelo puede extenderse a situaciones en las que el grupo dominante se ve amenazado por comunidades extranjeras, muchas veces convocadas por ellos mismos, y no necesariamente separa-

tistas que prosperan en el interior de sus sociedades y alteran la distribución nacional de la riqueza y el poder.

En el caso argentino, el Estado liberal fue indispensable para alcanzar la cohesión requerida por el proceso de modernización socio económica; este es el costado racional y funcional de los nacionalismos modernos. Fue quien llevo adelante este programa con la creación de la escuela pública gratuita y obligatoria y la instalación del servicio militar, como instituciones creadas con el fin de homogeneizar la lengua de la nación y crear una cultura argentina distinta de la hispana heredada de los años de colonialismo, por medio de la cual lograr la construcción de una identidad nacional.

Ni Darío ni Lugones se mantuvieron ajenos a este clima de época. Si bien Darío residía por esos años en París, no debemos olvidar que vivió durante cinco años en Buenos Aires y participó activamente de los debates por los usos legítimos y admitidos de la lengua literaria. Recordemos que el nicaragüense fue una figura central alrededor de la cual se nuclearon intelectuales de distinta procedencia ideológica y estética, como Ghiraldo, Ingenieros, Payró, Holmberg y hasta el mismo Lugones, y se convirtió en una figura clave para la renovación poética en lengua castellana. Al mismo tiempo, sufrió distintos embates en el campo local, acusado de corromper el auténtico español. Su principal detractor fue Calixto Oyuela, quien consideraba raro y extravagante el lenguaje que utilizaba Darío en su primera etapa. Contra estas formas extraviadas y ajenas, meras imitaciones parisinas, sostenía que el antídoto es la tradición.

En 1903, Oyuela —en “Del espíritu nacional en la lengua y la literatura”— toma posición en un debate en el que los contenidos del hispanismo se articulaban con el nacionalismo institucional que pensaba al Estado como espacio de creación de una subjetividad homogénea. En efecto, las intervenciones postulaban la existencia de una identidad homogénea, encarnada en la identidad hispánica. Estos textos presentaban una concepción purificada de la lengua y de la literatura en la que las diferencias regionales, dialectales y sociolectales eran subsumidas en función de la homogeneidad castiza y del orden legítimo de las lecturas escolares que se convirtieron en canónicas.

Por otra parte, Leopoldo Lugones ya era una figura consagrada en el campo cultural y se había transformado en un inte-

lectual orgánico al poder, dejando atrás los sueños socialistas de juventud. Ese mismo año publicó *Didáctica*, que formó parte del programa de planificación de la lengua y la cultura nacional que se instrumentó sobre todo a partir de instituciones educativas, y otros textos como *Piedras liminares* y *Prometeo*. El conjunto puede leerse como una larga narración de la formación por influencia del "espíritu de la tierra" de la vieja "raza argentina". Según Jorge Monteleone, Lugones elaboró lo que podríamos llamar "idea enciclopédica de la patria". En *Didáctica* señalaba que el culto de los antepasados, la conservación territorial, la raza y la posesión del idioma constituyen la patria. Por otro lado, en *Piedras liminares* y *Prometeo*, hacía explícita la premisa estética que reúne a los hombres excepcionales, la raza y la lengua.

Más allá de este programa general, veremos cómo *Las odas seculares* y, en especial, el poema escogido, retoma algunos de los rasgos propios del llamado nacionalismo espiritualista, cuyo representante más conspicuo era Ricardo Rojas. Esta corriente cultural seguía la estela marcada por el ideal romántico propuesto sobre todo por Herder, quien sostenía un vínculo inextricable entre tierra y lengua, que se hacía extensivo a la raza. Es decir, habría un componente telúrico en la cultura nacional que marca su forma de expresión. Por lo tanto, en la tierra, más precisamente en el campo, estaría la auténtica cultura del pueblo. Si bien Lugones no atendía a las quejas de sus compatriotas sobre la amenaza que suponía el componente inmigratorio para la disolución del ser nacional, sin embargo, no es aleatorio que hubiera escogido el campo como escenario y un episodio pastoril como temática para homenajear a la patria. Sobre todo teniendo en cuenta la importancia que había alcanzado la llamada cuestión social para los intelectuales de la época. En este sentido, el nacionalismo funcionaba como un agente paradójico de renovación histórica. Establecía una relación peculiar entre presente, pasado y futuro en sus discursos programáticos más característicos, el futuro de la nación requería, para su realización plena, la recuperación de alguna esencia que el presente había perdido y residía en el pasado. Por otra parte, veremos cómo el nacionalismo del Centenario invirtió las valoraciones que había instalado la generación del 37, en especial, resemantizó el tópico sarmientino, que consideraba el campo como fuente de barbarie y la ciudad como lugar de

la civilización por antonomasia. Alrededor de 1910, tanto Rojas como Gálvez veían en el campo el origen de la verdadera identidad nacional y defendían los valores de la tradición como auténticos frente a los de la turba urbana que venía a descomponer el orden idílico del campo argentino.

Por lo tanto, el Centenario representó un momento de balance de las intervenciones críticas de los años anteriores. Como vemos, la pregunta en torno a nuestra esencia o verdadera identidad tuvo lugar en un contexto de gran xenofobia y represión estatal, debido a las movilizaciones y protestas anarquistas y socialistas. Basta mencionar que, para que se pudieran llevar a cabo los festejos previstos, el Estado nacional tuvo que dictar el estado de sitio, puesto que las principales centrales obreras habían decretado el paro nacional, en respuesta a la sanción de la Ley de defensa social, promulgada ese mismo año, por medio de la cual era posible extraditar a cualquier extranjero que se considerara peligroso. En este contexto histórico y social, nos interesa enmarcar los poemas y proponer su lectura con un alcance limitado, vislumbrando cuáles son las concepciones de la lengua que propone cada uno y teniendo en cuenta sobre todo el rol del Estado como agente histórico y como una instancia en la cual se dirimen cuestiones políticas en relación con los usos de la lengua.

Los poemas

Si bien, en líneas generales, las imágenes de "Oda a los ganados y las mieses" se tejen con los hilos provenientes del ideario del nacionalismo oficial, hay, sin embargo, algunas notas discordantes. Estas diferencias se hacen patentes en la imagen de la inmigración, puesto que Lugones la concibe, todavía, como agente de progreso y no como portadora de una nueva barbarie: faltaban un par de años para que denunciara a la "plebe ultramarina" como fuente de todos los males. Podríamos distinguir en el poema tres momentos o temporalidades: comienza con una extensa enumeración en la cual cada elemento del presente es celebrado por el canto: plantas, animales, montañas, ríos, ciudades y habitantes y culmina con una celebración personal (íntima).

En un segundo momento, el tono celebratorio del comienzo se ve empañado por la nostalgia del campo antiguo y de los mitos que hacen de la nacionalidad una vivencia atada ineluctablemente a un contacto primigenio con las esencias telúricas: algo que jamás podría ser compartido por esos habitantes recién llegados, los inmigrantes. En efecto, el primer pasaje que nos gustaría señalar retoma el motivo clásico de la Edad de Oro, que es localizada en el pasado de un campo criollo más ocioso, no modernizado, sin máquinas, sin inmigrantes y sin ganado refinado, y en el cual las relaciones sociales no estaban regidas por el dinero:

Así el antiguo campo se bastaba / en aquel tiempo de
abundancia ociosa / cuando eran más baratas las ovejas
[...] y la campaña igual donde eran dueños / pobres y
ricos en la misma norma / La vivienda paisana que tenía /
por vecindario en su quietud dichosa / todos los caminan-
tes de los campos. (Lugones, 1959: 453).

¿A qué nos remite esta evocación a otro lugar y otro tiempo? Se trata de un quiebre en la celebración del campo dorado con que abre el poema, cuyos elementos emblemáticos son el toro y el trigo, y que se despliega en todas sus producciones y actividades, cruzado por trenes y alambrados y pueblos, trabajadores rurales o "útiles gringuitos", pero no de ociosos caminantes. Por esa hendidura se filtra en el poema uno de los tópicos del nacionalismo espiritualista argentino, que encontraba en el campo, anterior al proceso de modernización un reservorio de la nacionalidad frente a las transformaciones que hicieron de la política inmigratoria una de las herramientas fundamentales.

El segundo de esos pasajes es aquel que en el tramo final de "A los ganados y las mieses" construye una escena a la vez idílica e íntima, el discurso poético vuelve a situarse en el campo de los antepasados, en la tierra de los padres. Transcurre en el pequeño mundo de la comunidad familiar y rural. Los personajes son la madre del poeta, los niños, el peón, la muchacha, el perro, que salen en busca de miel en un día de fiesta patria; es un 25 de mayo, la misma fecha en la que se celebra el Centenario. A esta escena se suma el padre, que sale a cazar, con lo cual se refuerza el carácter festivo y pastoral: el paseo, la familia y el grupo doméstico, la caza y la búsqueda de miel silvestre, en suma, todo lo

que se revela como lo opuesto al mundo del trabajo y de la producción modernas, es el mundo de la fiesta (una fiesta moderada, puesto que se trata de una fiesta rústica y patriarcal). Finalmente, la celebración del Centenario es, para el poeta, una fiesta familiar en las que se incorporan los frutos de la tierra, una comunión entre tierra e identidad que le asegura su continuidad esencial con la patria. Podemos enumerar algunos tópicos: infancia rural, familia y campos paternos, esto marca su linaje y pertenencia. En efecto, "el día de la patria" será una vivencia íntima asociada a los recuerdos sensoriales de la infancia: habrá una continuidad entre patria - sujeto - poeta:

Así en profunda intimidad de infancia / el día de la patria en mi memoria / viene a aquella dulzura incorporado / como el perfume a la hez de la redoma [...] Feliz quien como yo ha bebido patria / en la miel de su selva y de su roca. (Lugones: 454).

Esto se define en varios niveles, formales e ideológicos, y recupera elementos del ideario del nacionalismo no liberal de gran eficacia simbólica, como son los mitos sustanciales de la tierra, la estirpe y la sangre. Por otra parte, se construye a sí mismo como "un criollo viejo" (un hidalgo de provincia, usando las palabras de Viñas), por lo tanto, legitimado para officiar de médium entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior.

Frente al tono íntimo de los últimos versos y al imaginario pastoril propuesto por Lugones, Darío en su homenaje realiza una suerte de manifiesto cosmopolita. Ante el brote nacionalista en el ámbito intelectual, el nicaragüense responde con un poema dedicado a los hombres de toda América y luego de todo el orbe, de todo el globo, está dedicado a "las muchedumbres políglotas". Si la función de la literatura es inventar el pueblo que falta, Darío imagina la creación de un pueblo, apelando al mito de Babel: "Aquí se confunde el tropel / de los que al infinito tienden / y se edifica la Babel / en donde todos se comprenden" (Darío, 1999: 234). Tal como sostiene Auerbach en *Figura*, la condición de posibilidad para que surja la literatura es "la felix culpa de la fragmentación de la humanidad en un elevado número de culturas", esta heterogeneidad es celebrada por Darío en el poema:

Proles múltiples, muchedumbre / tupidas colmenas de
hombres / transformadoras de costumbres / con nuevos
valores y nombres.

En cambio, como hemos mencionado anteriormente, el nacionalismo espiritualista bregaba por construir una cultura homogénea, sin impurezas ni mestizajes, a partir de la fusión entre raza y lengua. El principal peligro de este tipo de pensamiento reside en que la nacionalidad no se percibe solo como destino histórico, sino como contaminaciones eternas de la sangre. En este sentido, no hay pueblo posible, puesto que la expulsión de la diferencia nos empuja inevitablemente hacia el fascismo, basta pensar en el camino transitado por Lugones, quien culmina profiriendo el famoso discurso "La hora de la espada". Por otro lado, si bien es cierto que este proyecto cultural buscó homologar las culturas y controlar la imaginación popular mediante la imposición de ciertos modelos, tradiciones, héroes, también es cierto que culminó con el golpe de Estado cuando se materializaron esas ideas que se mantuvieron en el plano espiritual.

Volviendo a Darío, la forma general del poema es la de un canto, oda o *laudi*. Según Marazzo, el poeta italiano D'Annunzio fue la inspiración de Darío, que rescató esa forma de expresión de la tradición judeo-cristiana, más precisamente de las letanías, en las cuales se enumera la lista de nombres de la divinidad. Siguiendo a Leo Spitzer, todos aquellos tipos de estilo que se enraízan en formas del culto religioso tienen una gran persistencia, como es el caso de la misma enumeración caótica. Spitzer rastrea este rasgo de estilo en tres poetas líricos modernos: Rilke, Whitman y Claudel, marcando que en cada uno se verifican variaciones individuales, puesto que el estilo es en sí neutro y adquiere su eficacia particular solo por su enlace con tal o cual actitud. En el caso del "Canto a la Argentina", casi todo el poema está compuesto por largas enumeraciones nominales escandidas por signos de puntuación, siendo el asíndeton el principal recurso:

tráfagos, fuerzas urbanas / trajín de hierro y fragores / ve-
loz acerado hipogrifo / rosales eléctricos, y flores / milia-
nuchescas pompas / babilónicas, timbres, trompas / paso
de ruedas y yuntas / voz de domésticos pianos / hondos
rumores humanos / clamor de voces conjuntas / pregón,

llamada todo vibra / pulsación de una tensa fibra / sensación de un foco vital / como el latir de un corazón o como la respiración / del pecho de la capital. (Darío: 234).

El extenso canto constituye una vasta enumeración de elementos disímiles: éxodo, rebaños, hombres de todas partes del mundo que se comprenden en esta nueva Babel, donde cada uno puede hablar su lengua (rusos, judíos, italianos, hombres de la España poliforme). La ciudad tendría chimeneas, máquinas, una catedral y todas las iglesias, las sinagogas y mezquitas. En algunos versos se produce la aceleración del ritmo, que se corresponde con la descripción de la vida en la urbe, estableciendo una equivalencia entre el eje semántico y formal. De acuerdo con Leo Spitzer, el *caotismo* es la nota moderna de la enumeración heterogénea, que parece debemos a Walt Whitman (uno de los raros de Darío), esos extensos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas. En este sentido, Darío acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como si fuera un niño ojeando el catálogo de una tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista, pero a la vez, extrayendo poesía de esa lista extraña.

Dice Spitzer que el estilo bazar donde se confunden toda clase de objetos o de seres pertenecientes a un mismo orden de ideas tiene su origen en las letanías cristianas en que se enumeran a las criaturas y los nombres de Dios y, más cerca en el tiempo, en la literatura de Rabelais y luego en Victor Hugo. Como es sabido, el canto tiene un origen bíblico, es un tipo de *performance* verbal que se utiliza para alabar a Dios. En este sentido nos parece pertinente traer a colación la idea de Furio Jesi acerca de la función himnica en la *Elegía del duino*, de Rilke: "el himno es la pura aseveración del núcleo asemántico de la palabra".

Esto vale para una lectura general del poema de Darío, puesto que se abre con la invocación a la Argentina y los primeros versos de nuestro himno "oíd mortales, el grito sagrado" y se cierra con la exhortación: "libertad, libertad, libertad". ¿Acaso el grito sagrado no podría ser el poema mismo? Darío lleva a cabo dos movimientos, por un lado realiza una operación de sacralización del lenguaje, pues se trata de cristalizar el lenguaje en una liturgia.

Dice Agamben al respecto: "el himno es la radical desactivación del lenguaje significante, la palabra que se vuelve algo absolutamente inoperoso y que se mantiene como tal en la forma de la liturgia" (Agamben, 2008: 256-258). Ahora bien, en este punto se produce una paradoja, pues si bien Darío escribe un poema con una fuerte impronta cosmopolita, sin embargo, este es utilizado por el Estado argentino como un dispositivo nacionalizador.

Pero, al mismo tiempo, el poema genera una apertura del lenguaje, aparece una nueva experiencia de lo sensible, que devuelve el lenguaje, que había sido capturado por el dispositivo litúrgico de la nacionalización, al uso común de los hombres. Sacralizar en una liturgia equivale a concentrarse solo en la eficacia del lenguaje, sería hacer del lenguaje un sacramento puro, separar la imagen de la Argentina y su lenguaje del uso común de los hombres, eso es lo que persigue el lenguaje del poder. Frente a esta captura de la lengua propuesta por el dispositivo estatal, Darío pregona una nueva experiencia del lenguaje, aquella que solo muestre su tener lugar, como un grito: "Que vuestro himno, soberbio vibre / hombres libres de tierra libre".

Conclusión

Pensamos que es necesario pensar las relaciones por fuera o más allá de los ensimismamientos nacionales. Si abrimos esa problemática local hacia el espacio más vasto que hoy oscila entre denominaciones actuales como globalización o mundialización, es posible que podamos releer el viejo problema del cosmopolitismo sin demasiado remordimiento por el abandono de la causa de la literatura nacional y sin sentirnos totalmente determinados por nuestra situación dominada, poscolonial. En otras palabras, se trataría de leer lo local en contrapunto, como quería Edward Said.

Por otra parte, me interesa recordar que la tensión con el nacionalismo parece inscrita en el mismo término, puesto que fusiona algo que remite al ámbito local (la polis) y algo que refiere al orden de lo universal (el cosmos). Si por un lado se tratara de pertenencia a un lugar determinado, en el caso de Darío su arraigo, más que en un territorio, está en una lengua. Por otro lado, aspira a una totalidad universal, a la que intenta lanzar a la

cultura hispanoamericana renovada, puesto que también advierte que España ocupa un lugar periférico respecto de los centros de Europa; por lo tanto, proyecta el particularismo americano a una escala global y ensaya una articulación entre lo autóctono y lo universal que hace trastabillar la tradición. ¿Cómo lo hace? Tal como sostiene Gilles Deleuze, la modificación de la lengua debe operar en la sintaxis, dice: la sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas, esto Darío lo tiene claro:

Acostumbrado al eterno clisé del siglo de oro y su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado una mina literaria a explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, ciertos modos sintácticos de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual... comprendí que ciertas particularidades de otros idiomas, son utilísimas y de una incomparable eficacia en un adecuado trasplante. Así mis conocimientos de inglés, de italiano, de latín, debían servir más tarde al desenvolvimiento de mis propósitos literarios. (*La historia de mis libros*).

Finalmente, pensamos que el proyecto dariano queda plasmado en sus versos; allí el poeta propugna la unidad latinoamericana. Para ello, evade el dilema expresado por los diversos intelectuales, ya sea bajo los ropajes del nacionalismo espiritualista, al que adscribe Lugones y que supone la dicotomía entre los valores tradicionales y puros del campo, frente a la corrupción de las ciudades políglotas, ya sea como a sus formas hispanistas, que ven en América la degradación del idioma o un simple dialecto. También desplaza el eje de la oposición binaria entre civilización/barbarie y su actualización entre Calibán/Ariel. Darío desecha todas estas antinomias y desplaza el *locus* enunciativo hacia un tercer lugar como propiamente latinoamericano, en el cual se produciría la sutura entre ambas culturas a partir de ciertas figuras que fusionan sus componentes, generando un producto híbrido, como lo más propio de nuestra cultura.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- , (2008). *El reino y la gloria*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel.
- Anderson, B. (2013). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Antelo, R. (2014). *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: Eduntref.
- Arnoux, E. (2000). “La glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario”. En AA.VV. *Lenguajes: teorías y prácticas*. Buenos Aires: Instituto Superior de Profesorado “Dr. Joaquín V. González”.
- Bentivegna, D. (2011). *El poder de la letra*. La Plata: Unipe.
- Darío, R. (1999). *Obras completas*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Municipal de Rosario.
- Link, D. (2015). *Suturas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lugones, L. (1959). *Obra poética completa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Marasso, A. (1954). *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Biblioteca nueva.
- Monteleone, J. (1989). “Canto natal del héroe”. En Montaldo, G. (comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, de la Historia social de la literatura argentina, dirigida por David Viñas. Buenos Aires: Contrapunto.
- Spitzer, L. (1945). *La enumeración caótica*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires.

El rol de la escuela secundaria en la consagración de Rubén Darío

JOSÉ ALBERTO BARISONE

Resumen

El objetivo principal de nuestra ponencia es considerar el aporte que realizaron los manuales de literatura hispanoamericana utilizados en la enseñanza de la disciplina en la escuela media de la República Argentina para la difusión de la figura y la obra de Rubén Darío. Partimos de la hipótesis de que, además de otras vías de consagración, las historias de la literatura contribuyeron de modo notable a la canonización de Darío como paradigma del “poeta”, ya que, como auxiliares de la tarea docente en el aula, estos libros significaron el acceso de los estudiantes de las capas medias a la alta literatura, moldearon su gusto estético y tuvieron una influencia decisiva respecto de lo que se consideraba de elevada calidad literaria. Debe tenerse presente que la escuela secundaria argentina tuvo, hasta 1990, una autoridad y un prestigio indiscutidos y que ejerció un rol homogeneizador y normativo en la transmisión de conocimientos y de valores, tanto artísticos como éticos y cívicos.

A través del análisis y el cotejo de las historias de la literatura hispanoamericana más utilizadas durante el siglo XX en la Argentina para la enseñanza de la materia (Giusti, Estrella Gutiérrez, Loprete, Veiravé, Serrano Redonnet, entre otros), nos proponemos observar la imagen que construyeron de Darío, la selección de textos que proponen, el abordaje que realizan de ellos y la valoración del aporte dariano. Para la realización del trabajo se han consultado diversos estudios de diferente índole. Resultan imprescindibles los aportes pioneros de Henríquez Ureña, Marasso, Carilla y Anderson Imbert, porque están en la base del abordaje de muchos de los manuales trabajados, las propuestas

innovadoras de los años ochenta de Rama y Gutiérrez Girardot, además de las reflexiones que desarrollaron acerca del canon literario latinoamericano Mignolo y Zanetti.

Palabras clave: Rubén Darío - canon - manuales de literatura.

¿Cómo se construye un canon literario? ¿Dónde o en qué reside el factor decisivo que hace que un grupo restringido de escritores conformen una suerte de olimpo indiscutido tanto para lectores cultos, formados, como para aquellos masivos?

No existe un único factor para que esto suceda, sino que concurren varias circunstancias. La calidad literaria, la densidad de sentidos que irradia una obra, el trabajo con el lenguaje, la constelación de símbolos perdurables que concentra y, a la vez, proyecta. En fin, todo aquello que hace que una gran obra posea una alta significación no solo estética sino también cultural dentro de la sociedad. Pero, además, entran en juego e interactúan diversos factores del campo intelectual, como los estudiosos, profesores, críticos, periodistas, agentes literarios, la universidad como institución de educación superior, los medios de comunicación, los premios, las editoriales y, desde luego, los pares; es decir, otros escritores, contemporáneos o posteriores, que construyen su propio linaje y se ubican dentro de una determinada tradición estética.

Menos estudiada por los especialistas es la influencia que tuvo la escuela secundaria a través de la materia Literatura y de los manuales y antologías escritos como auxiliares de la disciplina. No se ha prestado la debida atención al hecho de que, para la mayoría de la masa lectora, las nociones de qué es la literatura y qué la belleza artística, la respuesta a cuándo un texto es literario y la formación del gusto estético provienen del aprendizaje básico, simplificado, que recibió en la escuela de enseñanza media. Sus libros de texto, junto con las explicaciones del docente, proporcionaron las herramientas elementales de comprensión lectora y de análisis literario y orientaron el juicio crítico mediante un conjunto de categorías que, a través del tiempo, se fueron tornando más sofisticadas.

Debe destacarse la importancia que tuvo en la República Argentina la escuela secundaria hasta los años noventa del siglo pasado. Por una parte, paulatinamente a partir de 1916, cumplió una función democratizadora, al permitir el ingreso de vastos sectores de la sociedad —incluyendo a los hijos de inmigrantes— a un mayor nivel educativo, lo que redundaba también en un ascenso en la escala social. De brindar una educación selectiva y aristocratizante para las clases altas en vistas a la formación de la élite dirigente, con los cambios políticos y sociales, amén de

la incorporación de ciertas ideas del proyecto liberal —progreso, laicismo, educación—, la escuela secundaria argentina —diversificada en los colegios nacionales, las escuelas normales, los liceos de señoritas y las escuelas de comercio y las técnicas— se propuso formar ciudadanos educados, elevar el nivel intelectual, civilizar y, progresivamente, preparar hombres para gobernar, objetivos amparados en la convicción del poder redentor de la educación. En síntesis, la meta era forjar ciudadanos aptos para desenvolverse en la vida y para el ingreso en la universidad.

Atendiendo a estos objetivos, la currícula presentaba un conjunto de materias que garantizaran una formación general, con una tenue especialización, en ciencia, arte, filosofía, historia, etc., o sin ella. La escuela media actuó como una institución transmisora no solo de saberes científicos, técnicos y culturales, sino también inculcando pautas normativas y valores éticos, cívicos, estéticos, en ocasiones religiosos, sobre los que había un consenso generalizado y que se consideraban indiscutidos.

Dentro de esta vasta tarea de homogeneización y formación de ciudadanos, la enseñanza de la literatura ocupó un lugar destacado, con programas que se ajustaban en mayor o menor medida a los planes de estudio diseñados por el Ministerio de Educación.

Como bien explica Gustavo Bombini, el conocimiento escolar de la literatura se fue desarrollando en un proceso de transformaciones que comprende las instancias de constitución de la disciplina. Se puede observar cómo se fue diseñando el saber a través de los cambios referidos a la definición de lo literario y a cuestiones pedagógicas. Un hecho decisivo en la modernización de la enseñanza de la materia fue el pasaje del enfoque centrado en la Retórica, es decir, en el conocimiento normativo de las reglas de la Retórica, a la concepción historiográfica; esto es, a la organización de la asignatura como “historia de la literatura”, modelo que tuvo larga perduración en los sucesivos manuales y libros de texto. La disciplina Historia se convirtió, entonces, en el paradigma para la enseñanza de la literatura.

Otra cuestión que debe tenerse presente es que, en la etapa formativa de la materia Literatura, se fue dando un viraje del enciclopedismo elitista al nacionalismo disciplinador. El pasaje del hispanismo en la enseñanza de la Literatura, cuyo mayor defensor y representante fue Calixto Oyuela, a una impronta esencialista,

cuyo objetivo era el fortalecimiento de la identidad nacional que se creía amenazada por la llegada al país del aluvión inmigratorio. Esta operación estuvo acompañada por una política de la lengua que buscaba homogeneizar y fijar el purismo hispánico en la norma lingüística. Se buscaba neutralizar y combatir el cocoliche y las formas arrabaleras, lunfardas y gauchas, variantes de la oralidad estigmatizadas y reemplazadas por la imposición de la lengua escrita, tomada como modelo superador. De ahí la importancia de la recitación y de la memorización de textos de autores selectos para ser dichos. Para apuntalar este dispositivo disciplinador aparecieron textos como *El arte de leer* (1912), de Enrique de Vedia. En los programas oficiales que rigieron durante tres décadas (1950-1980), en las Instrucciones se prescribía: "Durante el curso se aprenderán de memoria y se recitarán por lo menos cinco poesías o fragmentos de poemas, cuyo conocimiento, junto con los textos de lectura obligatoria, se exigirán en el examen" (Programa de quinto año: 24).

La centralidad de Rubén Darío en la literatura hispanoamericana moderna se advierte desde el momento de producción de sus obras mayores y se proyecta y consolida durante todo el siglo XX. A partir de la publicación de *Azul...* en 1888, sus libros fueron comentados por hombres de letras de América y de España, lo que redundó en el reconocimiento, no exento de controversias y de polémicas, de la singularidad y el alto vuelo lírico de su poesía.

La obra de Rubén Darío contó con vías de consagración tanto ortodoxas como heterodoxas. Entre las primeras, cabe citar la continua publicación de sus obras, la circulación de esos libros en todo el orbe hispano, los estudios críticos, congresos, reseñas periodísticas, trabajos académicos de distinta índole, homenajes, ediciones críticas y una presencia constante en los programas de Literatura Latinoamericana de la carrera de Letras. Pero, a la par de esa instancia de consagración académica, se desarrolló una vía de difusión heterodoxa que proyectaba su poder persuasivo en capas más amplias y diversificadas de la cultura y la sociedad. Aquí ubicamos el papel destacado que cumplieron hasta los años setenta del siglo XX el tango y las declamadoras profesionales. La presencia de Darío en las letras del tango-canción se verifica tanto de modo explícito, mediante la cita de su nombre o de

sus versos, como de manera indirecta, en el imaginario y los recursos estilísticos de una considerable cantidad de títulos. Por otra parte, en el universo de los espectáculos cultos, existía una modalidad específica de índole unipersonal que consistía en la recitación de poemas. En nuestro país, la declamadora de mayor reconocimiento y jerarquía fue Berta Singerman, que ha dejado algunas grabaciones de poesías de Darío. Hubo, a nuestro juicio, una tercera vía de legitimación del aporte dariano, no estudiada aún, que tuvo gran influencia.

El objetivo principal de nuestra ponencia es considerar el aporte que realizaron los manuales de literatura hispanoamericana utilizados en la enseñanza de la disciplina en la escuela media de la República Argentina para la difusión de la figura y la obra de Rubén Darío. Partimos de la hipótesis de que las historias de la literatura contribuyeron de modo notable a la canonización de Darío como paradigma del "poeta", ya que, como auxiliares de la tarea docente en el aula, estos libros significaron el acceso de los estudiantes de las capas medias a la alta literatura, moldearon su gusto estético y tuvieron una influencia decisiva respecto de lo que se consideraba de elevada calidad literaria.

Nuestro trabajo está centrado específicamente en los libros de la asignatura Literatura Hispanoamericana y Argentina empleados en el quinto año de la escuela secundaria y en el cuarto año de las escuelas de comercio y técnicas, donde la materia también comprendía la literatura española. Hemos consultado veintiocho manuales publicados en nuestro país, mayoritariamente a partir de la década de 1940, cuya nómina se detalla en las fuentes primarias de la bibliografía.

Nos propusimos atender cuatro ítems: la inclusión de Darío en los textos, el modo de presentación, el corpus de textos elegidos y el abordaje tanto de la figura del autor como de las obras.

Mientras que los programas oficiales de Literatura correspondientes al quinto año elaborados por el Ministerio de Educación se mantuvieron inalterables desde la década de 1950 hasta la de 1980, tanto en las aulas como en los manuales consultados y cotejados, es posible detectar algunos cambios. No solo se modificó el corpus de autores y de textos propuestos, sino también la metodología de la enseñanza. A pesar de que la materia se continuó concibiendo como una historia de la literatura a través de

la exposición lineal de períodos histórico-culturales y de movimientos literarios sucesivos, es posible advertir nuevos enfoques en el tratamiento de los temas. Asimismo, del enciclopedismo memorista que exhibían los manuales de 1940, 1950 y 1960, que hacían foco en los rasgos de las escuelas y los movimientos literarios, en la biografía de los autores y en el comentario de textos, a partir de 1970 se pasó a un abordaje centrado en el análisis textual, con la incorporación de categorías de análisis provenientes de la teoría literaria contemporánea.

El canon posee un doble movimiento: el de la permanencia y estabilidad y el del cambio. La fijeza es la condición necesaria para que una obra tenga perdurabilidad, en tanto que las modificaciones, siempre lentas y progresivas, obedecen a la transformación del gusto estético, a intereses del mercado, a razones ideológicas y también al hallazgo de textos. Por esto, en el interior de una literatura se producen, periódicamente, recolocaciones, desplazamientos, ingresos de autores y de obras. En algunos casos, textos que ocuparon el centro son literalmente borrados y otros que tuvieron una presencia marginal en determinado momento pasan en otro a ocupar un lugar hegemónico. Estos movimientos producen transformaciones más o menos significativas en la configuración de la literatura hispanoamericana. En 1926, Pedro Henríquez Ureña, en "Caminos de nuestra historia literaria", señaló que, al encarar una historia literaria:

Hace falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables [...]. La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó. (1960: 255).

Se advierte que, de los seis nombres seleccionados por el crítico, solo tres (Sarmiento, Martí y Darío) conservan desde hace décadas el rango de canónicos. Los otros, que figuraban como lectura obligatoria de los programas oficiales de literatura de nivel medio, hace años que no se estudian y no aparecen tratados en los manuales publicados desde 1970 en adelante.

En la literatura latinoamericana, el ingreso de la obra de Guzmán Poma de Ayala dentro de la textualidad colonial tuvo que ver, como sabemos, con el encuentro del manuscrito de su obra

en Copenhague a principios del siglo XX; lo mismo ocurrió, dentro de la literatura argentina, con la obra del jesuita criollo Luis de Tejada, oriundo de Córdoba del Tucumán.

Compartimos la afirmación de Susana Zanetti respecto de que el canon de la literatura latinoamericana es débil, es decir, no posee demasiada solidez, en tanto que los cánones literarios más firmes corresponden a las literaturas nacionales de los países de América Latina. En el primer caso, sor Juana, Garcilaso de la Vega, Isaacs, Sarmiento, Martí y Darío son los pocos nombres que se recortan con nitidez durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. En cambio, dentro de las literaturas nacionales sí aparecen otros nombres, como por ejemplo, dentro de la literatura argentina y del período mencionado, *La cautiva*, *Martín Fierro*, *Sin rumbo*, por citar algunos títulos.

En las historias de la literatura hispanoamericana, Rubén Darío aparece enmarcado dentro del estudio del modernismo hispanoamericano. El tratamiento de este movimiento y de los autores y de las obras seleccionados se ha mantenido casi uniforme hasta 1970. Con mayor o menor énfasis, los capítulos dedicados a este tema —generalmente son dos, uno dedicado a la poesía y el otro, a la prosa— comienzan con una caracterización general —ubicación histórico-cultural, influencias, periodización, rasgos formales y temáticos, versificación, mención de autores representativos y valoración crítica— y luego se recortan los escritores en sucesión cronológica. La caracterización que estos manuales presentan del modernismo es la de una tendencia literaria definida por el cosmopolitismo, el exotismo, el lujo verbal, el brillo de las imágenes y las combinaciones métricas y acentuales. Asimismo, el estudio de los autores siempre comprende su biografía y bibliografía en íntima conexión —herencia, en parte, del enfoque positivista y, en parte, del impresionista, que, aunque se diferencian en muchos aspectos, coinciden en prestar atención a la relación vida del autor/obra—. La mención de las obras fundamentales está acompañada de una selección de textos, del comentario de estos y del señalamiento de las marcas estilísticas del modernismo y de la versificación, en el caso de la poesía. El acercamiento a las obras es global y genérico y no propone análisis textual alguno. Los soportes teóricos que sostienen esta presentación son los de la historiografía romántica del siglo XIX, la filología y la estilística.

Las historias de la literatura hispanoamericana y argentina de R. Giusti, F. Estrella Gutiérrez-Suárez Calimano, R. Bastianini y Vedia, y C. A. Loprete obedecen a este modelo.

A partir de los años setenta del siglo pasado, los autores de manuales, sin renunciar totalmente a los enfoques mencionados, incorporaron ciertos elementos del análisis estructural. Las fuentes bibliográficas referidas al modernismo y a Darío, a veces explicitadas y en otros casos no, son las obras de Julio Leguizamón, Arturo Marasso, Emilio Carilla y Enrique Anderson Imbert. Ejemplos de este renovado tratamiento, que disminuye los aspectos histórico-culturales a la vez que incursiona en el análisis textual, en parte derivado de la estilística y, en parte, de los aportes del estructuralismo, son los manuales de A. Veiravé y M. L. O. de Serrano Redonnet. En estos textos y, sobre todo, en los de Fernández de Yáclubsohn-Pagliai y Yáclubsohn, se propone el análisis interno más o menos exhaustivo de las obras (tópicos literarios; temas; cosmovisión; organización y estructura; versificación; recursos estilísticos; alusión al hablante lírico, diferenciado del autor histórico; entre otros aspectos). Además, incluyen propuestas de análisis de los poemas y las prosas elegidos en una breve antología de cada escritor, que, en el caso de Darío, siempre es bastante generosa y diversificada, pues incluye textos de sus tres libros fundamentales: *Azul...*, *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza*.

Hacia 1980, los manuales de la disciplina profundizaron algunos cambios, parcialmente iniciados en la década anterior, en el corpus de los autores seleccionados. Es así como el canon de la literatura hispanoamericana que presentan los textos de esta disciplina se modificó sustancialmente. Desaparecieron muchos autores del siglo XIX como Bello, Heredia, Lavardén, Varela, Gutiérrez, Mármol, Mitre, Fidel López, Andrade, Obligado, Zorrilla de San Martín, Montalvo, de Hostos, entre otros.

En esta operación de reacomodo y exclusiones en el interior del canon, también se producen incorporaciones, como, por ejemplo, un capítulo inicial dedicado a las denominadas literaturas precolombinas, el tratamiento de los autores de las vanguardias históricas (Neruda, Borges, Vallejo, Girondo, etcétera), las novelas del criollismo y las del *boom* latinoamericano. Por otra parte, comienzan a estudiarse otros lenguajes, como la historieta,

la música popular, el cine. En el desarrollo de los temas se abandona la rigidez de la exposición lineal basada en el enfoque historiográfico sucesivo y se pone en escena una articulación basada en las relaciones intertextuales e intersemióticas.

Respecto del tema de nuestra ponencia, debe destacarse que Rubén Darío es uno de los pocos nombres cuya presencia es constante en todos los diseños curriculares de la asignatura Literatura Hispanoamericana, el espacio que se le dedica es muy amplio y su colocación en el canon resulta hegemónica.

En los libros publicados desde los años ochenta del siglo XX en adelante (por ejemplo, Braccacini, De Luca, Link, Aguilar, entre otros), la poesía de Darío aparece ubicada en el contexto de la modernización, el cosmopolitismo, la profesionalización de los escritores y la búsqueda de una mayor autonomía estética que se dio en la literatura hispanoamericana de fines del siglo pasado. Si bien en el análisis de los poemas se continúan señalando la versificación y los recursos literarios, también se incorporan los aportes teóricos de Ángel Rama, Octavio Paz y Rafael Gutiérrez Girardot.

El corpus de textos de Rubén Darío seleccionados en los manuales que consultamos, en parte, se mantuvo uniforme y, en parte, varió. La mayoría de los textos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta incluyen los poemas y la prosa exigida por el programa oficial: "Melancolía", "Letanía a nuestro señor don Quijote", "Los motivos del lobo", un fragmento del "Canto a la Argentina" y un cuento de *Azul...*, que invariablemente es "El velo de la reina Mab". No obstante, en casi todos los casos se amplía el repertorio para dar cabida a títulos como: "Era un aire suave", "Sonatina", "Sinfonía en gris mayor" y "Lo fatal". Resulta evidente el esfuerzo por presentar una imagen matizada del nicaragüense. La inclusión de "Los motivos del lobo", "Lo fatal" y "A Roosevelt" constituyen ejemplos demostrativos de una poesía más "humana", "profunda", vinculada a valores éticos, cívicos y religiosos, en las que la voz enunciativa del yo lírico se autodefine como la de: "Un alma joven habitaba en ella / sentimental, sensible, sensitiva" (Darío, 1995: 340). Esta imagen del "hombre que siente" completa y complementa la del poeta esteticista presente en "Sonatina" y "Sinfonía en gris mayor", donde aparece el adorno, la voluta y el arabesco plástico-musical.

En el contexto de una concepción educativa asentada en el prestigio y el poder de las instituciones formativas del nivel medio, juicios referidos a Darío, como los que se citan a continuación, contenidos en la mayoría de los manuales consultados, adquirirían para los jóvenes alumnos el carácter de verdad absoluta, por lo cual la valoración estética que expresaban era aceptada y naturalizada; es decir, no sometida a discusión ni a refutación.

Desde los tiempos del cambio introducido en la literatura castellana por Garcilaso de la Vega en el siglo XVI, no se había producido en la misma un hecho de tanto alcance como la aparición de *Azul...*, *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. (Bastianini-De Vedia: 307).

Artista genial. (Giusti: 271).

Rubén Darío, el príncipe de los poetas americanos. (Estrella Gutiérrez-Suárez Calimano: 431).

[El] más grande e inspirado poeta moderno en lengua castellana. (ibíd.: 440).

Es el más famoso poeta de Hispanoamérica, el creador del modernismo y el más imitado autor latinoamericano. (Loprete: 270).

Expresó con su arte toda una época, y llegó a ser una figura casi legendaria. Abrió casi todos los caminos a sus sucesores y contemporáneos. (ibíd.: 272).

La derivación más evidente de esta circunstancia fue que tales aseveraciones rotundas e irrevocables se constituyeron en la vara que determinaba la jerarquía de una obra literaria, su estimación consensuada y la medida de lo que se entendía por alta poesía.

Para vastísimos sectores de la sociedad, durante el pasado siglo, Darío representó el paradigma del poeta y su obra fue considerada el mejor ejemplo de lo que se entendía por poesía culta. No me refiero al lectorado universitario de letras ni a los poetas —aunque tampoco los excluyo—, sino a los lectores de las clases alta y media en sus diferentes estratificaciones y de las clases populares, en ciertos momentos.

La centralidad que Darío mantuvo en el canon literario tuvo otra derivación: la notable y perdurable popularidad de su nombre y de su obra. En poesía, con la excepción de Pablo Neruda

—fundamentalmente del autor de los poemas de amor—, ningún otro nombre de los canónicos de la literatura hispanoamericana alcanzó tal nivel de difusión y reconocimiento. Huidobro, Vallejo y Paz, entre otros, son autores que integran el canon de la poesía hispanoamericana del siglo XX, pero ninguno es unánimemente conocido ni sus versos son recordados de memoria por la gente.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Manuales de Literatura

Hispanoamericana y Argentina

Aguilar, G. *et al.* (2004). *Lengua y literatura II. Polimodal*. Buenos Aires: Estrada.

Aguña, M. *et al.* (2001). *Lengua y Literatura. Tercer año Polimodal*. Buenos Aires: A y L Editores.

Apuntes, análisis y Antología de la literatura hispanoamericana (1958). Buenos Aires: Instituto Cristo Redentor, Hermanas Franciscanas de Gante, Huemul.

Bastianini, R. y Molina y Vedia, L. (1947[1941]). *Literatura Americana y Argentina: texto y lecturas*. Buenos Aires: Librería del Colegio S.A.

Beltrán, O. R. (1938). *Manual de historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Manuel Tato.

Berenguer Carisono, A. (1966). *Historia de la literatura española, argentina e hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Lasserre y Cía. S.A.

Braccacini, G. *et al.* (1994). *Literatura Argentina e Hispanoamericana*. Buenos Aires: Santillana.

Caminos, M. Á. (1994). *Literatura 5. Las letras hispanoamericanas y argentinas*. Buenos Aires: A-Z Editora.

Cano, F. y Roich, P. (coord.) (2006). *L 2. Lengua y Literatura*. Buenos Aires: Tinta Fresca.

Carsuzan, M. E. y Nieto, M. E. (1958). *Literatura Argentina e Hispanoamericana. Compendio y Antología*. Buenos Aires: Editorial Kraft.

Castagnino, E. (1978). *Historia de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Resúmenes Lerú, Editorial Víctor Lerú.

Ciammi, M. I., Goddi, C. y García, A. (1994). *Luz, cámara... ¡Literación! Secuencia V. Literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Editorial Club de Estudio.

Coronado, M. (1907). *Literatura Americana*. Buenos Aires: Ángel Estrada.

Darnet de Ferreyra, A. J. (1938). *Historia de la literatura americana y argentina. Con antología, I*. Buenos Aires: Editorial Estrada.

De Luca, G. y Di Vincenzo (1998). *Literatura argentina y latinoamericana*. Buenos Aires: Santillana.

Estrella Gutiérrez, F. y Suárez Calimano, E. (1959 [1940]). *Historia de la literatura Americana y Argentina*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.

Fernández de Yáclubsohn, M. y Pagliai, L. (1975). *Esquema de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Kapelusz.

Fernández de Yáclubsohn, M. (1980). *Literatura hispanoamericana y argentina. Modelo de análisis*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.

Galán, A. S.; Indart, M. I.; López Ocón, M. *et al.* (2001). *Literatura 3. Argentina/Latinoamericana*. Buenos Aires: Puerto de Palos.

Giusti, R. F. (1951 [1947]). *Lecciones de Literatura Argentina e Hispano Americana y Antología anotada y comentada*. Buenos Aires: Editorial Estrada.

González Trillo, E. y Ortiz-Behety, L. (1937). *Historia de literatura Americana y Argentina*. Buenos Aires: Librería del Colegio.

- Link, D. (1994). *Literatura V. La batalla final. Antología y actividades sobre literatura para quinto año de la escuela secundaria*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- Loprete, C. A. (1993). *Literatura Hispanoamericana y Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Mazzei, Á. (1981 [1964]). *Literatura Americana y Argentina con Antología comentada y anotada*. Buenos Aires: Troquel.
- Monner Sans, J. M. (1951). *Nociones de Literatura General y Antología Hispano-Argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- Serrano Redonnet, M. L. et al. (1988). *Literatura V. Las letras en la América Hispana*. Buenos Aires: Estrada.
- Stang, S. C. (1972). *Literatura argentina e hispanoamericana a través de sus obras y autores más representativos*. Buenos Aires: Editorial Stella.
- Veiravé, A. (1973). *Literatura Hispanoamericana y Argentina*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Antologías de literatura hispanoamericana
- Lacau, M. H. P. de y Rosetti, M. (1962). *Antología y comentario de textos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- La Rocca, I. (sel., intr., notas y propuestas de trabajo) (1985). *Antología: el modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Colihue.
- Oyuela, C. (1919-1920). *Antología Poética Hispanoamericana*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- Pellegrini, J. C. (sel. e intr.) (1968). *Antología de la poesía hispanoamericana: El Modernismo*. Buenos Aires: Huemul.
- Sánchez Barros, A. G. (1954). *Prosa moderna. Antología para la enseñanza media*. Buenos Aires: Editorial Studium.
- Siracusa, M. I. (sel., est. prel. y notas) (1973). Darío, R. *Antología poética*. Buenos Aires: Kapelusz, GOLU.
- Stang, M. (1974). *América Habla. Antología Hispanoamericana. Selección de páginas literarias para niños de 11 a 13 años*. Buenos Aires: Instituto de Enseñanza General, GRAM Editores.
- Verdugo, I. H. (1971). *Cuentos de Rubén Darío*. Buenos Aires: Kapelusz.
- ### Fuentes secundarias
- Albergucci, R. H. (1996). *Educación y estado. Organización del sistema educativo*. Buenos Aires: Editorial Docencia. Fundación Universidad a distancia "Hernandarias".
- Barcia, P. L. (1999). *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917*. Buenos Aires: Pasco.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bombini, G. (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Miño y Dávila.
- Cucuzza, H. R. (dir.) y Spregelburd, R. P. (codir.) (2012). *Historia de la lectura en la Argentina. Del catecismo a las "netbooks" estatales*. Buenos Aires: Editoras del Calderón. Colección Scripta Manet.
- Darío, R. (1995). *Azul... Cantos de vida y esperanza* (ed. José María Martínez). Madrid: Cátedra.
- Henríquez Ureña, P. (1949). *La corrientes literarias de la América hispánica*. México: F.C.E.
- (1960). *Obra crítica* (ed., bibliog. e índice onomástico Emma Susana Speratti Piñero; pról. Jorge Luis Borges). México: FCE.
- (1978). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Mignolo, W. (1994-1995). "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina". *Nuevo Texto Crítico*, (7), 23-36.
- Oyuela, C. (1889). *Teoría literaria*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- Programa de las asignaturas del quinto año* (1980). Buenos Aires: Ed. M. Beta SRL.
- Puiggrós, A. (dir.) (1992). *Historia de la educación en la Argentina III. "Escuela, democracia y orden (1916-1943)"*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Rama, Á. (1982). *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Zanetti, S. (1998). "Apuntes acerca del canon latinoamericano". En Cella, S. (comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 87-105). Buenos Aires: Losada.

“Yo te contaré ahora un cuento crepuscular” o leer nuevamente a Rubén Darío en las aulas

SILVIA CALERO

ISABEL VASALLO

Resumen

Los análisis críticos sobre Rubén Darío y su generación se han retomado a lo largo de los años, de modos diversos y fructíferos. Sin embargo, es notable (exceptuando los manuales específicamente dedicados a la enseñanza) la ausencia de propuestas abarcadoras que localicen la lectura y el análisis de los textos de Darío dentro de una concepción sobre el papel de la escuela como espacio que proporciona herramientas que hacen posible que los jóvenes reconozcan la cultura a la que pertenecen y se apropien de ella para consolidarla o transformarla. Desde este enfoque, el conocimiento del importante movimiento que representa Rubén Darío, lo mismo que el acceso a su obra, son de capital importancia para que los estudiantes se reconozcan partícipes de un ámbito cultural y sujetos de una historia. Una cita de Terry Eagleton explicita la propuesta de este trabajo:

Proyectos así pueden resultar particularmente importantes cuando se dirigen a los estudios culturales que realizan los niños, también puede ser de utilidad recurrir a la literatura para fortalecer en ellos el potencial lingüístico que les niegan sus condiciones sociales. Hay usos utópicos de la literatura que son de este tipo, y también una rica tradición en torno de ese pensamiento utópico que no se debe archivar despreocupadamente tildándola de idealista. (1983).

La propuesta de la ponencia es contribuir, desde esta perspectiva, a la constitución de una didáctica del discurso poético, promoviendo algunos enfoques que acerquen los textos modernistas a

las aulas. Destacamos, por ejemplo, la importancia del receptor implícito "niño" en los textos de Darío y el estudio de las relaciones forma/ideología, siguiendo el marco teórico propio de la sociología literaria, en la línea que va de V. Voloshinov a T. Eagleton.

Palabras clave: Rubén Darío - didáctica - discurso poético - receptor implícito - niños en textos modernistas.

La poesía de Rubén Darío en las aulas: un hecho político

No hay documento cultural que no sea a la vez un registro de la barbarie. Pero aun en sociedades como la nuestra —Marx nos lo recuerda— que no tienen tiempo para la cultura, hay momentos y lugares en que de nuevo adquiere significación e importancia, y se ve llena de una significación que la supera. [...] La cultura, en la vida de naciones que luchan por independizarse del imperialismo, tiene un significado muy por encima de las crónicas de los suplementos dominicales de los periódicos. El imperialismo no se concreta en la explotación de la mano de obra barata, de las materias primas y de los mercados de fácil acceso, llega hasta el desquiciamiento de las lenguas y de las costumbres, no le basta con imponer la presencia de ejércitos extranjeros, quiere introducir a la fuerza modalidades extrañas de la experiencia. Se manifiesta no sólo por medio de balances financieros y bases aéreas, también puede descubrirse en las más profundas raíces del lenguaje y de la significación. En situaciones así, nada lejanas de nuestra propia casa, la cultura está tan vitalmente ligada a nuestra identidad común que no hace falta discutir sobre sus relaciones con la lucha política.

Esto dice Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria* (1983). Creímos adecuado iniciar así nuestra exposición, ya que por sí misma esta cita explica el valor y la importancia que han tenido Rubén Darío y el modernismo en el momento histórico en el que surgieron. Además, nos parece una "justificación" (si eso fuera necesario) de por qué llevar a las aulas los poemas de Darío, interrogante que dispara nuestra reflexión sobre el poeta que aquí nos convoca (nicaragüense y universal) y que remite, por cierto, a uno de los quehaceres que venimos priorizando a lo largo de nuestra vida académica y docente: el de formar lectores, así como el de formar a futuros formadores de lectores.

Texto y lector son las dos instancias que privilegiamos, entonces, puestas a pensar en la participación del fenómeno literario como experiencia estética, que conlleva en forma inevitable una evaluación ideológica. Partimos de la base (en tanto docentes in-

teresadas y pre-ocupadas por una didáctica de la literatura) de que se accede al saber sobre la literatura a través de la experiencia lectora. Es necesario tener en cuenta que este lector en el que pensamos no es, en la mayoría de los casos, un lector autónomo, que orienta con soltura sus preferencias, que ubica lo que lee en una tradición e infiere en qué sistema literario y en qué contexto podría ubicarse una obra dada; es un lector que no se halla habituado a realizar operaciones metacognitivas y está, en general, iniciándose como tal. Necesita herramientas para desarrollarse en tanto lector y lee en una institución: el ámbito escolar (por lo tanto, formando parte de un colectivo de lectores), donde se encontrará con textos que, por el solo hecho de haber sido elegidos para circular en las aulas, adquieren el carácter (si no lo tenían ya, que es sin duda el caso de nuestro poeta) de textos canónicos. Son lectores que parecieran, en principio, inmersos en un mundo ajeno a la poesía y dentro de un contexto cultural dominado, entre otros factores, por la tecnología. Argumentar en favor de reponer en las aulas a Darío en el aniversario de su muerte y este mismo Congreso Internacional son hechos políticos. No es posible llevar a cabo la iniciativa insoslayable de leer su poesía en las aulas sin poner en contexto los textos que se leen. De otro modo, ¿cómo explicar la retórica dariana a un adolescente o nelector del siglo XXI? Desde este presente en que leemos, “hecho de pasados sedimentados o enmarañados” en el decir de Roger Chartier (2009), actualizamos y recuperamos sentidos. E insertamos las producciones en una tradición que quien se inicia debe ir conociendo para ocupar un lugar en la cultura a la que, aun sin saberlo, pertenece.

El modo de operar el lenguaje poético y sus efectos en lector

Antes de aproximarnos a algunos textos de Rubén Darío, trataremos de responder a un interrogante que se nos figura anterior —muchas veces dado por supuesto— a los que hemos planteado hasta aquí: ¿por qué enseñar a leer poesía en la escuela?

Por lo menos dos órdenes de cuestiones justifican dicha decisión: uno tiene que ver con el modo de operar del lenguaje

poético y los efectos que consecuentemente produce; otro, con la necesidad de la poesía como factor de la construcción y la expansión de la subjetividad.

En lo que se refiere a la primera cuestión, es algo absolutamente consensuado por filósofos, poetas y estudiosos de corte pretendidamente científico y corroborado, además, por la experiencia de generaciones de lectores, que la poesía muestra, mucho más que cualquier otro lenguaje, un modo de operar singular en lo que se refiere a la relación información y estructura, que se vuelven aquí indisolubles. Recordar un poema es recordar cómo el poema dice lo que dice: cualquier sustitución frustra, decepciona. Porque, como sabemos, en poesía, el sentido se produce desde la semántica de las unidades mínimas hasta la del texto como unidad discursiva global, y desde la materialidad fónica y gráfica, desde el ritmo, desde las disposiciones sintácticas normalizadas o atípicas, desde los usos connotativos y doblemente arbitrarios a través de los cuales un mundo es nombrado o creado. Leer poesía implica experimentar hasta los límites las posibilidades del lenguaje.

En cuanto a la segunda cuestión mencionada, construcción y ampliación de la subjetividad, decimos que esta producción de sentido requiere de una subjetividad alerta, que selecciona, se interroga, se deja moldear y, en ese proceso, ensancha sus límites. La lectura poética requiere replicar la praxis del sujeto de enunciación poética, que crea, a su modo pero también regulado por la objetividad material del texto, algo que antes no existía (se trata de la *poiesis*). Crear mundos desconocidos porque lo conocido no alcanza y trae la sed de otra cosa, de algo que está más allá, en otra parte. En un lugar recóndito del pasado arcaico o de un utópico porvenir. Leer poesía es abrir espacios —de resistencia, frente al mundo instrumental— para la imaginación y el ensueño. Para la revelación, la introspección y la experiencia de las relaciones intersubjetivas. Es, por eso, otra forma de la acción. De ese acto profundamente creador no podemos privar a quienes pasan por la escuela.

El arte finisecular y Rubén Darío

"La primera imagen que nos formamos de Rubén Darío [...] se vincula con un serie de poemas que leímos desde niños, que las

antologías repiten y que muchos sabemos de memoria: 'La marcha triunfal', 'Sonatina', 'Los motivos del lobo'... Poesía memorable que se diluyó definitivamente en nuestro sentimiento". Esto afirma Íber Verdugo, en el prólogo a la edición escolar de *Cuentos de Rubén Darío* (1971).

Los poemas que se mencionan en la cita (y tantos otros que no podemos nombrar por razones de espacio) se caracterizan —lo sabemos bien por propia experiencia— por una puesta en escena, dentro de la hoja de papel, de un derroche de imágenes sensoriales y de sonoridades que, precisamente por su "materialidad" e inmediatez, cautivan al oyente niño, aunque este no pueda entender el vocabulario.

En "Un cuento para Jeannette", el narrador programa a su lector modelo y la actitud con la que debe recibir sus textos:

Yo te contaré ahora un cuento crepuscular, con la precisa condición de que no has de querer comprenderlo: pues si intentas abrir los labios, volarán todos los papemores del cuento. Oye, nada más; mira, nada más.

Parafraseando, los principios propuestos son: "no comprender" (intelectualmente), "no hablar", "dejarse llevar por la imaginación", "oír", "mirar".

No es insólito encontrar "papemores" en los textos de Rubén Darío y él mismo define la palabra tempranamente:

Una selva suntuosa
en el azul celeste su rudo perfil calca.
Un camino. La tierra es de color de rosa,
cual la que pinta fra Doménico Cavalca
en sus Vidas de santos. Se ven extrañas flores
de la flora gloriosa de los cuentos azules,
y entre las ramas encantadas, papemores
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
(*Papemor*: ave rara; *Bulbules*: ruisseñores.)
"El reino interior", *Prosas profanas* (1896).

El ave fantástica remite de inmediato a los poetas simbolistas franceses. La temática referida al mundo infantil no es ajena a ellos ni a la pintura finisecular (los artistas nabis, los prerrafaelitas, el aduanero Rousseau, los impresionistas como Auguste Renoir).

Los niños en cuentos y poemas modernistas hispanoamericanos

Ya que estamos hablando de acercar los poemas y cuentos de Rubén Darío a la escuela, como docentes nos preguntamos cómo es el mundo de la infancia que construyen esos textos; cuál es el lector previsto; cuál es, si lo hay, el mensaje que quieren transmitir.

Si comparamos textos simbolistas o parnasianos cuya referencia lírica son los niños con textos americanos de la misma referencia, a pesar de algunas coincidencias que pasan por lo temático y por la actitud de búsqueda de nuevos caminos expresivos, podemos subrayar diferencias muy importantes en cuanto al tratamiento, a los conceptos, a la postura/visión del yo lírico al enunciar. Esto queda de manifiesto al relacionar el soneto "A Phocas el campesino" y "Puesto que tú me dices...", poemas de Rubén Darío dirigidos a dos de sus hijos, y "Bendición", de Charles Baudelaire. Entre ellos puede establecerse un diálogo singular, que devela dos visiones de la poesía, ambivalentemente opuestas y solidarias.

El poema de Baudelaire, que preside *Flores del mal*, construye paradigmáticamente el carácter maldito del poeta, repudiado en el discurso que la madre blasfema le dirige a Dios cuando nace ("desecho", "monstruo", "árbol miserable" que no podrá dar más que "brotes apestados") y en el discurso de la esposa (impotente ella para competir en hermosura con la idea deificada de belleza que mueve al poeta), que anuncia su deseo de destruirlo arrancándole el corazón para entregarlo a su "fiera favorita".

Frente a esta visión del poeta como sujeto despreciable y despreciado, puesto en el margen y que acarrea una verdadera maldición (que es la visión que la sociedad burguesa de la utilidad y el dinero tiene del creador), el poeta toma la palabra para afirmar su conexión con la trascendencia divina, su aceptación del sufrimiento como "remedio de nuestras impurezas", seguro de ser invitado al convite celestial, a la "eterna fiesta".

Por el contrario, en "A Phocas el campesino", el dolor está presente, pero en el mundo. En ambos casos se trata de un entorno hostil, pero quienes marginan al poeta, en Baudelaire, no parecen percibir el dolor, depositado solo en lo marginal y monstruoso. En cambio, en Darío, el yo que enuncia, padre además del

tú a quien se dirige, receptor infante que no puede responder, le ruega retrase el ingreso a un "mundo terrible en duelos y en espantos".

Y aunque la vida no sea, como el yo la "hubiera querido de azul y rosas frescas", hay sin embargo una esperanza de superación, de victoria sobre el dolor del mundo: "y te he de ver en medio del triunfo que merezcas / renovando el fulgor de mi psique abolida". Mientras tanto, en "Puesto que tú me dices...", al hijo apelado en el poema se lo llama a compartir el mundo poético del yo, un mundo articulado subjetivamente sobre el mundo vivido: hay una fe puesta en esa posibilidad de comprensión del tú y un afán de totalizadora entrega, ajena al encierro "dentro de mí mismo" y a "la torre de marfil" que tentara el "anhelo" de Darío poeta.

La imagen de lector presupuesto por los modernistas

En el modernismo hispanoamericano los niños son metonimia de una América que "es la hija del sol" (Rubén Darío, "A Roosevelt") y del "hombre nuevo" (José Martí, "Nuestra América").

Si tenemos en cuenta un radio continental mayor, observamos que la formación de niños y jóvenes ha sido preocupación central tanto en la América sajona como en la hispana durante el siglo XIX; aunque hubo diferencias entre los distintos intelectuales que abordaron el tema de la infancia, teórica y prácticamente. José Martí, por ejemplo, en la dedicatoria de la revista *La edad de oro*, en 1889, dice:

Para los niños es este periódico, y para las niñas, por supuesto. Sin las niñas no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz. [...] Todo lo que quieran saber se lo vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas [...]. Las niñas deben saber lo mismo que los niños, para poder hablar con ellos como amigos cuando vayan creciendo [...]. Lo que queremos es que los niños sean felices.

En los poemas de *Ismailillo* y en los textos de *La edad de oro* sobre todo, influidos por Ralph Waldo Emerson, se hace evidente el deseo de formar, moral e intelectualmente, al ciudadano que ha de construir la democracia y la independencia del continente al sur del Río Bravo y luchar por ellas.

Si comparamos estos textos de José Martí con los de Rubén Darío que tienen destinatarios similares, vemos que las niñas, sobre todo, responden a otro "modelo", en cuanto a su caracterización, más ligado con el pasado; se las ubica en el orbe de los cuentos maravillosos. Jeannette, por ejemplo, es igualada con el mundo fabuloso en el que vive la princesa Vespertina, protagonista del cuento:

en tus dos enigmáticos y negros y diamantinos ojos de ave extraña. (Serían los ojos del papemor fabulosos como los tuyos).

O en "A Margarita Debayle":

Éste era un rey que tenía [...]
... una gentil princesita,
tan bonita,
Margarita,
como tú.

Las niñas aparecen en poemas y cuentos con distintos nombres; muchas veces son niñas que compartieron junto con sus familias el mundo y el tiempo real del poeta, como por ejemplo Margarita y Salvadora Debayle, sobre cuyo abanico Rubén Darío escribió un poema:

La perla nueva, la frase escrita,
por la celeste luz infinita,
darán un día su resplandor;
¡ay Salvadora, Salvadorita,
no mates nunca tu ruiseñor!

Estas niñas, que parecen escapadas de cuadros de la época, son niñas idealizadas, que viven ellas también en un espacio similar al de los cuentos maravillosos, a la manera de *Alicia en el país de las maravillas*. El yo lírico no busca dejarles ninguna enseñanza; a lo sumo se les pide: "...no mates nunca tu ruiseñor".

Cualquiera sea la interpretación que demos a estas palabras, sobre todo cualquiera sea el significado que asignemos a "ruiseñor", no tenemos duda de que enseñar estos poemas en la escuela (para que sean repetidos e interpretados con toda la riqueza rítmica y musical que poseen) es una manera de mantener viva una

tradición cultural que ha de enriquecer la mirada de los alumnos de este tormentoso siglo XXI, para que puedan descifrar con más y mejores instrumentos los aconteceres y la manera en que aparecen testimoniados en otro tipo de discursos contruidos para ocultar "verdades" o para contarlas a medias o para matar ruiseñores.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, C. (1972 [1861]). *Fleurs du Mal*. París: Gallimard.
- Calvino, Í. (1992 [1981]). “Por qué leer a los clásicos”. En *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.
- Darío, R. (1954 [1910]). *Poema de otoño y otros poemas*. Madrid: Aguilar.
- , (1971). *Cuentos*. Buenos Aires: Kapelusz, Colección GOLU.
- Eagleton, T. (1988 [1983]). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Y. (1978 [1970]). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Martí, J. (1974 [1891]). *La edad de oro*. Buenos Aires: Kapelusz, Colección Golu.
- Ramírez, S. (1998). *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Alfaguara.
- Soler, R. (1980). *Idea y cuestión nacional latinoamericanas*. México: Siglo XXI.
- Voloshinov, V. (1981 [1926]). “El discurso en la vida, el discurso en la poesía” (trad. Jorge Panesi). En Todorov, T. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de: Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.

¿De quién es Rubén Darío?

El modernismo en las primeras historias de la literatura española y argentina

SILVANA GARDIE

Resumen

La revisión de las primeras historias de la literatura española que incluyen o hacen referencia al modernismo permite comparar las posiciones teóricas y los debates que motivó la irrupción de este movimiento nacido en América Latina —y cuyo referente ineludible fue Rubén Darío— dentro del propio campo literario español, así como en la Historia de la Literatura Argentina de Ricardo Rojas (Rojas, 1957).

La aparición de las historias de la literatura en España, hacia fines de siglo XIX y comienzos del XX, coincide con la emergencia y el desarrollo del modernismo dentro de un horizonte estético transnacional. Por ello, su estudio comparativo permite adentrarse en una serie de problemáticas centrales, como el lugar que ocupan las literaturas hispanoamericanas en la literatura española, la cuestión acerca de los orígenes y de las influencias, y el debate entre cosmopolitismo y nacionalismo, al que el propio movimiento modernista sumó tensión (al punto de constituirse como un factor clave en la redefinición de la mirada española frente a las llamadas “literaturas de ultramar”).

Palabras clave: historias de la literatura - modernismo - inclusión.

Rubén Darío y las filiaciones: indio afrancesado, americano, español, argentino por opción

Uno de los primeros en elogiar a Rubén Darío por sus innovaciones en la lengua española fue Juan Valera. En una carta a Menéndez Pelayo de 1982, confiesa:

Veo en Rubén Darío lo primero que América da a nuestras letras, donde, además de lo que nosotros dimos, hay un poco de allá. No es como Bello, Heredia, Olmedo, etc. en quienes todo es nuestro, y aun lo imitado de Francia ha pasado por aquí, *sino que tiene bastante del indio sin buscarlo, sin afectarlo y además, no le diré imitado, sino sustituido e incorporado, todo lo reciente de Francia.* (Citado en Rama, 1994: 182).¹

En esta discusión acerca de la filiación de Darío, en el ensayo “Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra”, Rodó señala que “indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América [...] [;] creo pueril que nos obstinemos en fingir contentos de opulencia donde sólo puede vivirse intelectualmente de prestado” (Rodó, 1899: 5). Este enorme trabajo crítico sobre la obra del poeta nicaragüense se desbarató por esta frase, que provocó la respuesta de Justo Sierra, quien unos meses después la refutó desde el prólogo a *Peregrinaciones* de Darío, con el argumento del *ethos* americano:

Sí, sois americano, pan americano, porque en vuestros versos, cuando se les escucha atentamente suenan rumores oceánicos, murmullos de selvas y bramidos de cataratas andinas; y si el cisne, que es vuestro pájaro heráldico, boga sin cesar en vuestros lagos helénicos en busca de Leda, el cóndor suele bajar a grandes saltos alados de cima en cima en vuestras estrofas épicas; sois americano por la exuberancia tropical de vuestro temperamento a

¹ En todos los casos las cursivas son mías.

través del cual sentís lo bello; y sois de todas partes, como solemos serlo los americanos, por la facilidad con que repercute en vuestra lira policorde la música de toda la lira humana y la convertís en música vuestra... "Vos no queréis ser de nadie". (Sierra, 1901: 19).

Una "Gacetilla literaria" publicada en el diario *El Imparcial* el 7 de enero de 1907, en la sección "Los lunes de El Imparcial", a la vez que anuncia la estancia del poeta nicaragüense en Mallorca, categóricamente le reconoce que "tiene conquistada en España su carta de naturaleza. *Para nosotros, es español*". Y agrega algo que nos interesa particularmente destacar: "Cuando se escriba la historia de la poesía española a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX, podrá olvidarse cualquier nombre y cualquier influencia menos el nombre y la influencia de Rubén Darío" ("Gacetilla", 1907).

Ese mismo año, Ricardo Rojas publica en Valencia *El alma española* (Rojas, 1908a: 203-234), una selección de artículos críticos sobre "la moderna literatura castellana". Entre ellos, incorpora un ensayo sobre Darío (publicado antes en francés en el *Mercur de France* (Rojas, 1908b) ¿Qué hace ahí Darío? Muy tempranamente, Rojas observa que Rubén Darío impacta y deja su marca en muchos campos literarios a la vez y que es inevitable pensarlo en el lugar de una literatura más amplia o bien —para decirlo en términos del propio Darío— de esa literatura en gestación "neo-mundial".

Cuando, en 1917, Rojas publicó el primer tomo de su *Historia de la Literatura Argentina*, se ocupó de Darío ya en la Introducción y sin ninguna demora lo incluyó en un grupo de escritores nacidos en el extranjero a los que asume "argentinos por adopción" (Rojas, 1957: 36).

Unos años antes, un diario londinense había calificado a Darío como un escritor de las razas autóctonas y estos juicios motivaron una carta de Rufino Blanco Fombona, en la que le dice al poeta nicaragüense:

Usted ha cantado tanto a los indios, con prescindencia de los hombres de nuestra raza [...] que los extraños lo creen a usted justamente un indio. Si hubieran leído sus celebraciones a don Nuño, a don Vela y a don Lope, lo

tendrían por castellano. *La posteridad será también de esa opinión: o indio o castellano. En vano le diremos otra cosa. La lógica de los hombres es tremenda.* (Citado en Ghiraldo, 1940: 202).

Estas primeras notas sobre las filiaciones arrojadas sobre Rubén Darío, como si se tratara de atraparlo, etiquetarlo y, en consecuencia, de neutralizarlo, quizás sirvan para introducir una cuestión de íntima correspondencia, acerca de cómo se ha asumido el modernismo hispanoamericano en las historias nacionales. Quizás desde nuevas lecturas en red y desde literaturas en contacto, podamos superar esa *lógica tremenda*.

Una identidad para las literaturas de ultramar

El impacto del modernismo hispanoamericano en la literatura española tiene como efecto una marca temprana dentro de sus primeras historias literarias. Esto reafirma aquella expresión de Manuel Ugarte en su prefacio a la criticada antología *La joven literatura hispanoamericana*, publicada en París en 1906: "Nos hemos hecho una bandera con la pluma" (Ugarte, 1906: 44). La expresión abarca a los poetas y escritores de las letras hispanoamericanas, en un pronunciamiento inédito dirigido a la escena mundial.

La propuesta de estas notas es revisar algunas de esas primeras historias a través de un estudio comparativo que permita repensar una serie de problemáticas tales como la definición acerca del lugar de las literaturas hispanoamericanas en la literatura española, sus orígenes e influencias, y el debate entre cosmopolitismo y nacionalismo al que el propio movimiento modernista tensionó. Sostendremos que el modernismo hispanoamericano obligó a redefinir la mirada española frente a las llamadas "literaturas de ultramar", al otorgar visibilidad a las literaturas de América e intervenir en la renovación literaria dentro del propio campo literario español.

María Teresa Gramuglio plantea que un trabajo crítico comparatista requiere

hacer ingresar un enunciado, investigar en configuraciones determinadas para así encarnarlo en sus agentes, señalar sus componentes específicos, desentrañar sus modos de funcionamiento y mostrar su capacidad de engendrar

nuevas articulaciones, nuevas miradas, nuevos textos. En una palabra: historizarlo. (Gramuglio, 2013a: 337).

El objeto de nuestra historización comparativa es la inclusión del modernismo en las primeras historias de la literatura nacionales. Para analizar cuándo y de qué manera se incorpora al modernismo, la selección incluye las primeras historias de la literatura española del hispanista británico Fitzmaurice-Kelly —tanto la primera edición de la traducción, publicada en 1901, como la reedición de 1916 (Fitzmaurice-Kelly, 1901, 1916)—; el *Resumen de historia de la literatura española*, del hispanista francés Ernest Mérimée, de 1908 (Mérimée, 1929); la *Historia de la lengua y literatura castellana*, del español Julio Cejador y Frauca —con un primer volumen editado en 1915 y los tres tomos dedicados a los escritores hispanoamericanos editados entre 1919 y 1920 (Cejador y Frauca, 1919a, 1919b, 1920)— y la *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas, publicada entre 1917 y 1922 (Rojas, 1957).

Las historias de la literatura española y la emergencia del modernismo

En el capítulo IX (“La literatura argentina en las historias de la literatura española hasta 1917”) de su *Historia de la historiografía literaria argentina*, Pedro Barcia esquematiza los modos a través de los cuales se ha pensado la literatura argentina, vinculada a la literatura española en virtud de una tradición cultural innegable. Desde este planteo inicial, identifica tres momentos: el primero, de total exclusión de cualquier tipo de aporte literario proveniente de las “ex-colonias españolas”; un segundo momento de incorporación parcial de aquello creado en América —entendida como “provincia del territorio español”— y, finalmente, un tercer estadio en el que se reconoce una integración entre “literatura española e hispanoamericana”, en la que los autores hispanoamericanos son vistos desde una mayor paridad (Barcia, 1999: 223).

Fue Marcelino Menéndez Pelayo quien asumió un proyecto historiográfico de la literatura española en el que el análisis histórico tenía su complemento en la reflexión teórica acerca del

fenómeno literario. Si bien nunca logró terminar esta empresa,² como catedrático de Historia Crítica de la Literatura Española en la Universidad Central se preocupó por delinear una obra que incluyera la realidad multilingüe de la propia península ibérica así como la de las nuevas naciones hispanohablantes americanas. Entre los criterios centrales de su proyecto, Menéndez Pelayo planteó dos distinciones: la primera, entre nacionalidad y lengua; y la segunda (en correspondencia), entre nacionalidad política y nacionalidad literaria. Estos criterios le posibilitaron sostener una "hermandad literaria" —desde el carácter filial que otorga la lengua— entre la literatura española y la de sus excolonias de ultramar. En estos criterios encontramos una primera articulación con las configuraciones que vendrán luego con los principios que estructuran otras historias literarias, como la de Ricardo Rojas y, en parte, la de Cejador y Frauca.

La primera historia de la literatura española —influida por el trabajo de Menéndez Pelayo pero motivada por un afán de totalidad— es la del hispanista inglés James Fitzmaurice-Kelly, publicada en 1898 en Londres y traducida al español en 1901 por Bonilla y San Martín. En el prefacio a la primera edición en español, el autor señala una prevención que tendrá efecto en sus reediciones:

La literatura española, como la nuestra, tiene sus raíces en el suelo italiano y en el francés; en los épicos anónimos, en los *flableaux*, como en Dante, Petrarca y los poetas de CinqueCento. Un exagerado patriotismo lleva a gentes de todas tierras a ensalzar en demasía su historia literaria. (Fitzmaurice-Kelly, 1901: 6).

En la reedición de 1916, dice:

Hasta ahora hemos omitido adrede a los autores modernos que, a pesar de escribir en castellano, no son de nacionalidad española por nacimiento o adopción [...]. El día de hoy, en todos los pueblos, la literatura se asimila

² Florencia Calvo señala que la no escritura de la *Historia de la literatura española* da cuenta de cierta imposibilidad en la codificación del canon. Para Calvo, los trabajos inconclusos de Menéndez Pelayo no deben atribuirse únicamente a su muerte, ya que en su extenso epistolario con intelectuales hispanoamericanos se tematizan sus intenciones y problemas, así como el deseo de dar continuidad a la obra y de mostrar apertura hacia los nuevos escritores americanos (Calvo, 2011).

rápidamente elementos nuevos que proceden de fuera. Muchos autores americanos han pasado largos años en Madrid: un poeta de América Central es el reconocido iniciador de un nuevo movimiento poético que se dibuja desde hace 10 o 12 años. (Fitzmaurice-Kelly, 1916: 339).

Y luego no solo se detiene en la proyección dentro de la literatura moderna española, sino que sostiene un reclamo frente a aquellos especialistas que habían preferido omitir a Darío:

¿Cómo negar que ha enriquecido la música de la frase, dándole matices delicados, casi imperceptibles? ¿Cómo desconocer su poderío de invención métrica? ¿Cómo no reparar en que sus nuevas cadencias han impedido la petrificación de las antiguas formas? Quizás hubiera tenido un competidor Darío si el rencoroso destino no hubiera abreviado bruscamente los días del poeta colombiano José Asunción Silva, amante también de lo raro. Hasta la hora de su muerte y desde que vino a residir entre ellos por algún tiempo, los poetas españoles modernos se dejaron gobernar por el prestigio del centroamericano a quien tuvieron en adelante por uno de los suyos [...]. No cabe duda de su influjo en Villaespina, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Manuel Machado, entre otros. (Fitzmaurice-Kelly, 1916: 341).

Por su parte, el hispanista francés Ernest Mérimée publicó en 1908 su *Resumen de historia de la literatura española*, destinado a estudiantes de liceo y a alumnos en general. Más allá del carácter didáctico de esta publicación breve y de su contemporaneidad con el modernismo aún en desarrollo, Mérimée se pronuncia:

La joven poesía, la que hoy aspira a reemplazar a la de ayer no podía ocupar en este manual el lugar que por otra parte, merecía. Es justo empero mencionar al grupo de jóvenes poetas catalogados un poco al azar, entre los simbolistas, los decadentistas, los modernistas, los neo-místicos [...]. Entre los iniciadores y los maestros reconocidos de ese grupo: el americano Rubén Darío, imaginación vigorosa y sensibilidad delicada, *aunque americano* debe ser citado aquí, a causa de su influencia considerable sobre

la joven escuela. Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Manuel Machado [...] algunos de estos nombres insuficientemente conocidos fuera de España o de la América Latina, se impusieron indudablemente pronto a la atención de la multitud [...] *han agregado flores a la corona poética de la madre patria*. (Mérimée, 1929: 368-369).

Para evitar a futuro un error por omisión, Mérimée introduce en este *Resumen* a los escritores que, no teniendo nacionalidad española, procedentes de esas naciones de ultramar en errancia europea, escriben en español y han llegado a España a innovar el espacio literario. Rubén Darío, "aunque americano", debe ser incluido dentro de la literatura nacional española y, como él, aquellos jóvenes escritores hispanoamericanos "que han agregado flores a la corona poética de la madre patria".

Recuperemos la hipótesis inicial: el modernismo obligó a reconsiderar tradiciones y poéticas españolas, al poner en discusión la propia condición de la literatura hispanoamericana. El viaje modernista hacia Europa (París-Madrid-Barcelona) se trató no solo de un viaje de formación y asimilación, sino también de un viaje en el que se gestó una imagen de escritor moderno hispanoamericano y, como señala Susana Zanetti (1994), desde el que se construyó una mirada continental y una reformulación del concepto de hispanidad, que se dejan leer en sus historias literarias.

La primera historia de la literatura castellana escrita por un autor español —el dato no es menor, ya que el propio hispanista lo remarca a la hora de argumentar sobre ciertas diferencias de interpretación y valoración de la literatura hispanoamericana con respecto a los historiadores que lo han precedido— es la de Julio Cejador y Frauca. Esas diferencias en torno de la asignación de un valor literario se explican en tanto se trata de hispanistas "extranjeros". Su *Historia de la lengua y literatura castellana* (1915-1922) fija un punto de mira claro: la lengua castellana como lengua oficial capaz de dar cuenta de toda la historia de la nación más allá de su diversidad cultural. Su *Historia...* se organiza en 14 tomos e incluye en los tres últimos a los autores hispanoamericanos. En ellos se ocupa de Rubén Darío, Ricardo Rojas y Florencio Sánchez, entre muchísimos otros escritores de la América española. En el tomo X (de 1919) Cejador y Frauca presenta un extenso

ensayo sobre Rubén Darío como referente del movimiento modernista:

Los postrimeros años del siglo XIX y primeros del XX, fueron una época de renovación artística y hervor estético, como no se ha conocido después del romanticismo. Rubén Darío era, sin dudas, el gran poeta. Sintieronlo así, primero, los jóvenes americanos, y luego los poetas jóvenes españoles, y hasta los que no eran poetas ni jóvenes de aquende y allende del mar [...]. Fue el verdadero maestro: él trajo la nueva sensibilidad, él fue el Apolo verdadero de aquella época como gran poeta capaz de revolucionar las letras españolas. (1919a: 16).

Luego de este reconocimiento laudatorio del poeta, y contra lo que esperaríamos, Cejador y Frauca denuncia como uno de los grandes defectos que a su juicio anula su valor —y el del modernismo—, recuperando el ensayo de Rodó (1889): “De aquí que de todos los poetas modernistas, puede decirse lo que dijo Rodó de Darío: que no son poetas nacionales ni populares” (Cejador y Frauca, 1919a: 35, citando a Rodó 1889: 5). Por lo mismo, expresa el alivio de comprobar que la escuela modernista haya empezado a pasar de moda (1919a: 21), “porque el anhelo de huir de la realidad y de refugiarse en el mundo de la fantasía no corresponde al arte del español de origen” (1919a: 22). Para Cejador, si otros historiadores de la literatura española han admirado la renovación modernista más allá de su cosmopolitismo, se debe a la limitación que les impuso su condición de extranjeros desconocedores de que el arte realista está en la esencia del español de origen. El planteo inicial de paridad entre las obras de la literatura española e hispanoamericana se ve desbaratado por una lectura del modernismo desde un anclaje nacionalista.

Ricardo Rojas, historia literaria, nacionalismo y modernismo

En su *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto plantea que la *Historia...* de Ricardo Rojas —publicada entre 1917 y 1922— (Rojas, 1957) es

una historia construida por el juego de dos ideales complementarios: el del rescate de los logros estéticos de la literatura y el del registro del fenómeno literario en el entramado de un proyecto específico de nación [...] [;] un deliberado intento de biografía nacional a la vez que un soporte de un efecto cultural. (Prieto, 2006: 9).

Estos dos ideales complementarios señalados por Prieto atraviesan toda la obra de Rojas.

¿Sobre la base de qué criterio asume Rojas, en su *Historia...*, a Rubén Darío y al modernismo? Vale recordar que su proyecto historiográfico se escribe en coincidencia con el de Cejador y Frauca en España y ambos lo hacen dentro de contextos en los que urgen las definiciones nacionalistas. En el Prefacio a la primera edición (de 1917), Rojas habla de la urgencia por organizar "la cultura pública" (Rojas, 1957: 22), que supone —entre muchas otras cosas— construir una historia de la vida literaria nacional: un sistema de ideas capaz de asumir las dificultades de una literatura como la nuestra, en la que raza, suelo, idioma y literatura no se funden en una unidad, a diferencia de lo que sucede con las europeas. Quizás sea esta misma dificultad la que promueve y asegura una resolución por demás acertada (a diferencia de la de Cejador y Frauca), ya que Rojas nunca descuida la verdad acerca de la pertenencia a una "nacionalidad literaria" (1957: 31) dentro de aquello que llama el "internacionalismo del idioma" (1957: 31). Y aclara que, en nuestro caso:

Definir la extensión de nuestro dominio literario dentro de sus vastos dominios internacionales del idioma patrio, tendrá que ser una de las cuestiones que plantee y resuelva la historia crítica de nuestra literatura, [ya que] nosotros escribimos en una lengua de trasplante, que España conquistadora legara a América ya formada, y que nosotros hemos renovado. (1957:31).

Y, en una suerte de prospección —avalada por Menéndez Pelayo y sus discípulos, por la *Historia...* de Cejador y Frauca, y por su propia obra—, pronostica:

Llegará el día en que la historia literaria de nuestro idioma abarque la extensión territorial de aquel deshecho

imperio [de Carlos V] y comprenda la vida mental de todos los pueblos que tuvieron a España por metrópoli [...] Algunos actos de la crítica contemporánea parecen asegu-
rarlo así, entre ellos, la *Antología de poetas hispanoamericanos* y el Horacio en España de Marcelino Menéndez y Pelayo; y como las suyas algunas sudamericanas que parecen tender a ese propósito de crear un "imperio", una "raza", una "ciudadanía internacionales" dentro del idioma. Ese período ha de llegar, por obra de tales ideas, o como forzosa consecuencia de procesos materiales. (Rojas, 1957: 31).

Este pronunciamiento de Rojas hacia el futuro es uno de los efectos de ese modernismo errante que operó dentro de una red cultural conformada entre intelectuales españoles e hispanoamericanos hacia fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX. El reconocimiento de este fenómeno inédito que se constituye en tanto red intelectual, de la que el propio Rojas participa, le exige nuevos posicionamientos a la hora de organizar esa "cultura pública" y de escribir una historia literaria nacional.

Desde esta noción de campos culturales interconectados por un "internacionalismo del idioma", la organización de esa "cultura pública" se complejiza aún más. Frente a ello, Rojas dice demostrar una actitud progresista que, por un lado, lo aleja del error de vanidad patriótica (la limitación de Cejador y Frauca) y, por el otro, le permite asumir como parte de la literatura argentina a

todas las obras literarias que han nacido de ese núcleo de fuerzas que constituyen la argentinidad, o que han servido para vigorizar ese núcleo [...] asimilando a cuantos como Burmeister, Jacques, Darío, Groussac, nacieron en otro país pero sirvieron a nuestra cultura, prefiriendo ser entre nosotros eminentes argentinos de adopción. (1957: 36).

Rojas se afirma sobre la conveniencia de utilizar un criterio más amplio —esa "nacionalidad literaria" aprendida con Menéndez Pelayo— para trazar la evolución intelectual argentina: "No olvidemos que americanos como el uruguayo Florencio Sánchez o el nicaragüense Rubén Darío" —la figura central para Rojas— "no pueden ser explicados si se los separa del medio argentino en el que florecieron" (Rojas, 1957:36), insistiendo sobre lo dicho una

página antes: “nuestras literaturas no podrían ser explicadas sin estos *argentinos por adopción*” (1957: 35).

Finalmente, señalemos que, en la Introducción de su *Historia...*, Rojas se ocupa del modernismo argumentando que, si bien “por ser su historia acontecimiento de nuestros días, no podemos formular aún nuestro juicio desinteresado”, no debe dejar de ser tenido en cuenta en tanto “escuela que ha influido profundamente sobre nuestra literatura, por tener su centro en el Ateneo de la calle Florida y ser glorioso en algunos altos líricos americanos como Casal, Silva y Darío” (1957: 52).

Conclusiones

De la comparación de las historias literarias examinadas y de sus criterios de reconocimiento de Rubén Darío y del modernismo surge que Rojas es el primero, y muy precoz, en incluir al poeta y al movimiento dentro de la historia literaria argentina, en tanto índices claros de la propia modernidad literaria —más allá de los términos nacionalistas y de los límites de un campo literario nacional—, articulando su proyecto con el legado de Menéndez Pelayo y con su propia experiencia personal en contacto con esa red cultural transatlántica conformada por el modernismo errante de comienzos de siglo XX.

La mejor conclusión para estas notas es aquella afirmación de María Teresa Gramuglio, en “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”, en la que señala la necesidad de recolocar en un horizonte más amplio las observaciones de Alfonso Reyes sobre el “cosmopolitismo connatural” de los intelectuales latinoamericanos (Gramuglio, 2013b: 373). Algo que el propio Darío se ocupó de plantear con tanta insistencia y en tantos textos diversos, por ejemplo, en *Historia de mis libros*, en el que confesaba que “un soplo de París animaba mi esfuerzo de entonces; mas había también, como el mismo Valera lo afirmaba, un gran amor por las literaturas clásicas y conocimiento ‘de todo lo moderno europeo’. No era, pues, un plan limitado y exclusivo” (Darío, 1919: 174). O, en el mismo texto, cuando más adelante —a propósito de su famosa frase “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*— dice: “En el fondo de

mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza; mi pensar y mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que atribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas” (1919: 188-189).

Referencias bibliográficas

- Calvo, F. (2011). “Menéndez Pelayo y la Historia de la Literatura. ¿Proyectos inconclusos o cánones abiertos?”. En Calvo, F. y Amor, L. (coords.) *Historiografías literarias decimonónicas: La modernidad y sus cánones* (pp. 55-72). Buenos Aires: Eudeba.
- Cejador y Frauca, J. (1919a). *Historia de la lengua y literatura castellana X*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Disponible en (fac-símil digital): <https://archive.org/stream/historiadelaleng10ceja#page/n5/mode/2up>.
- , (1919b). *Historia de la lengua y literatura castellana XI*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Disponible en (fac-símil digital): <https://archive.org/stream/historiadelaleng11ceja#page/n5/mode/2up>.
- , (1920). *Historia de la lengua y literatura castellana XII*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Disponible en (fac-símil digital): <https://archive.org/stream/historiadelaleng12ceja#page/n5/mode/2up>.
- Darío, R. (1919). *Historia de mis libros*. En *Obras completas XVII*. Madrid: Mundo Latino.
- Fitzmaurice-Kelly, J. (1901). *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900* (trad. Bonilla y San Martín). Madrid: España Moderna. Disponible en (fac-símil digital): <https://archive.org/details/historiadelalite00fitzuoft>.
- , (1916). *Historia de la literatura española* (2ª ed. corregida). Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- “Gacetilla literaria” (1907, 7 de enero). *El Imparcial*, p. 3. Disponible en (fac-símil digital): <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000213574&search=&lang=es>.
- Ghiraldo, A. (1940). *El archivo de Rubén Darío*. Santiago: Editorial Bolívar.
- Gramuglio, M. T. (2013a). “Viajeros ingleses, criollismo popular, literatura nacional”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- , (2013b). “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Mérimée, E. (1929). *Resumen de la historia de la literatura española*. Montevideo: Ed. A. Monteverde.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rama, Á. (1994). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca.
- Rodó, E. (1899). “Rubén Darío: su personalidad literaria. Su última obra”. En *La Vida Nueva II*. Montevideo: Imprenta Dornaleche y Reyes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/rubn-daro---su-personalidad-literaria-su-ultima-obra-0/html/004a07ac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0.
- Rojas, R. (1908a). *El alma española. Ensayos sobre la moderna literatura castellana*. Valencia: F. Sempere y Compañía Editores.
- , (1908b). “Rubén Darío. Un poète sud-américain”. En *Mercure de France*, 72 (259), 459-474, 1 de abril de 1908. Disponible en (fac-símil digital): <http://gallica.bnf.fr/>

- [ark:/12148/bpt6k105575d/f75.image.langES](https://n0.mode/2up).
- , (1957). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Kraft.
- Sierra, J. (1901). "Prólogo". En Darío, R. *Peregrinaciones*. París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret. Disponible en (facsimil digital): <https://archive.org/details/peregrinaciones-00daruoft>.
- Ugarte, M. (1906). *La joven literatura hispanoamericana*. París: Librería Armand Colin. Disponible en (facsimil digital): <https://archive.org/stream/lajovenliteratur00ugaruoft#page/n0/mode/2up>.
- Zanetti, S. (1994). "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". En Pizarro, A. (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura, II: Emancipação do Discurso* (pp. 489-534). São Paulo: Memorial da América Latina - Unicamp.

CIERRE

[<VOLVER AL ÍNDICE>](#)

Darío Nuestro

DANIEL LINK

Me habría gustado que, en el momento de ponerme a hablar, fuera para todos evidente que ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces encadenar, proseguir las frases, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ellas me hubieran estado esperando, quedándose, un momento, interrumpidas. En lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería entonces aquel que ayer no más oía las muchas y riquísimas aproximaciones al corpus dariano que ustedes han propuesto. Yo no sería más que una pequeña laguna en el azar del desarrollo de este encuentro, un punto de suspensión (hasta la próxima vez).

Habría sido necesario, para eso, que yo hubiera coleccionado las frases y proposiciones necesarias para tejer esta suerte de composición a muchas voces, las de ustedes, a quienes he escuchado, a quienes he leído, con quienes he soñado. No me ha sido posible, en estos días intensos, realizar una tarea tan titánica. Ya tendremos las actas, y después una década, para mostrarle al mundo lo que hemos iniciado en estos días.

Este congreso lleva por título “La sutura de los mundos”, porque su objetivo era, a partir de Darío, una interrogación de los procesos de globalización (económica) y mundialización (literaria) que empiezan a producir el característico y horriblo sonido de la placas tectónicas que chocan entre sí exactamente cuando Rubén se pone a cantar, y su relación con lo que podemos llamar, muy en general, lo viviente y, muy agambenianamente, la vida desnuda y la vida cultivada.

Este es un año repleto de efemérides: Cervantes, Shakespeare, Henry James. Nosotros preferimos comenzar el año académico con el nuestro, que es de todos: Rubén.

El primer filólogo que subrayó con pesimismo las características de ese mundo nuevo fue Auerbach, cuando nos advirtió que "Nuestra patria filológica es la Tierra (la nación ya no puede serlo)". Pero el primer poeta que supo sacar las consecuencias de esa transformación radical de la pompa capitalista, sus bazares y mercados, fue Rubén.

De modo que la alternativa es ya, para Darío, o gueto nacionalitario (hegemonía del plano existencial) o ejército (hegemonía del plano político: es el sendero que caminará Lugones). Pero Darío sostiene una estética "acrática", para la cual la única manera de escapar a esta alternativa es la "máquina de guerra", la construcción permanente del lazo entre vida y lenguaje. No existe la comunidad, dice Darío, existe el *hecho comunitario*, que circula. Rodrigo Caresani ha propuesto que, más allá de los fatídicos homenajes a las patrias, Rubén se dirige "hacia otra comunidad, de límites más difusos y de existencia todavía más virtual que el Estado". Y propone que "Caupolicán", esa *addenda* a un libro ebrio de galicismo mental, por la vía de una lucha entre la autoctonía y la poiesis, hospeda al héroe cultural dariano de la comunidad modernista por-venir.

En Chile, Darío descubre a Caupolicán y, en la segunda edición de *Azul...*, agrega el soneto que le rinde homenaje: toma al cacique en el momento de su gloria: "¡El toqui, el toqui!". Pero en *La Araucana*, de donde Rubén retoma el asunto, está también el infame suplicio (cito por la edición de 1888, la misma que leyó Darío):

Canto XXX: "Infame suplicio de Caupolicán"¹

En esto seis flecheros señalados,
que prevenidos para aquello estaban
treinta pasos de trecho desviados,
por orden i despacio le tiraban;
i, aunque en toda maldad ejercitados,
al despedir la flecha vacilaban,

¹ Don Alonso de Ercilla i Zuñiga (1888). *La Araucana. Edición para uso de los chilenos con noticias históricas, biográficas i etimológicas puestas por Abraham König*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, pp. 246-247. *La Araucana* ("la primera parte salió a luz en 1569, la primera i la segunda juntas en 1578, i la tercera en 1589. La obra comenzó a adquirir nombradía desde la edición de 1578").

temiendo poner mano en un tal hombre,
de tanta autoridad i tan gran nombre.
Mas fortuna crüel, que ya tenia
tan poco por hacer i tanto hecho,
si tiro alguno avieso allí salía,
forzando el curso le traía derecho;
i en breve, sin dejar parte vacía,
de cien flechas quedó pasado el pecho,
por do aquel grande espíritu echó fuera,
que por ménos heridas no cupiera.

Darío presenta a Caupolicán en el momento heroico de su apotheosis. Pero él sabe que, como San Sebastián (y por eso comparten iconografía), el toqui morirá acribillado por las flechas del Estado. No se puede leer la gloria sin la caída (Darío lo sabe) y deja para los Multatatis la versión pesimista del asunto. Él preferirá, contra todo pronóstico, una estética acrática, lanzada a una comunidad insostenible o, incluso, revocada.

Darío "no contempla el mundo como si estuviera salvado. Más bien —en palabras de Benjamin— contempla la salvación sólo mientras se pierde en lo insalvable".² Así de complicada es la experiencia poética e intelectual de Darío, el atlante que sostuvo sobre sus espaldas mundos cuyos bordes suturó.

**

Los raros, esa colección de retratos de desviados, puros y sublevados, no es sino eso. Darío asume hasta las últimas consecuencias la heterotopía que construye ("me encuentro allí donde no estoy"). Cada rasgo semántico asociado con "raro" le cuadra al texto dariano, a los frufús de sus tules, a sus cien negros con sus cien alabardas, a sus versos azules, sus canciones profanas, sus princesas tristes, sus flores desmayadas, sus Mercurios de bazar, su Oriente y sus caravanas fúnebres y opiáceas ("¡Ay, nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin; y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!", *Historia de mis libros*).

² G. Agamben (2006). *El tiempo que resta*. Madrid: Trotta, p. 49.

Se trata de devenir cualquiera, devenir imperceptible, des-subjetivarse. *Ser aquel*: una heterotopía y una ascesis, volverse rarísimo, como los excomulgados de *Los raros* a los que Rubén convoca para decirnos que no hay comunidad o que la comunidad es precisamente lo que sucede cuando se renuncia a ella. "Raro" no es solo un cierto amor, ni tampoco un sensualismo desbocado, ni el "culto fálico comparable al que brilla con carbones de un adorable y dominante infierno en los versos del raro, total, soberano poeta del amor epidérmico y omnipotente: Algernon C. Swinburne", ni la androginia, como se lee en *Los raros*. "Villiers de L'Isle Adam es un ser raro entre los raros. Todos los que le conocieron conservan de él la impresión de un personaje extraordinario". El raro artista, el rey, el soñador, lo es también cuando se entrega al misticismo, como Léon Bloy, "el sublevado" o "el desventurado, el caído, pero también el armonioso místico, el inmenso poeta del amor inmortal y de la Virgen", es decir: "aquellos raros a quienes Bloy quema su incienso". Los raros son aquellos que "al par que han sido grandes, han padecido naufragios y miserias".

Raro fue, en esa perspectiva, Caupolicán, cuyo cuerpo fue primero heroico y después sacrificial, atravesado por el palo y por las flechas de una suerte inaudita y que gozó, mientras sufría, como solo la Santa Teresa de Bernini ha sabido gozar en la historia del arte.

Y también el cubano Augusto de Armas, "un joven delicado, soñador, nervioso, que llevaba en su alma la irremediable y divina enfermedad de la poesía", "delicado como una mujer, sensitivo, iluso" y, todavía más, lo fue el anarquista y opiómano Laurent Tailhade: "Rarísimo. Es, ni más ni menos, un poeta."

La lista sigue con los pornógrafos, las "gatas nietzscheanas", los virginales, los satánicos, los poseídos, refinados, morfinómanos, sadistas, malditos (Theodore Hannon). También incluye a los que rindieron tributo a la "chinofilia" y los que se dejaron llevar por el hastío y la melancolía de la época que París impuso al mundo. El resultado es un conjunto de máscaras darianas. Darío llama a la *secesión* de cada uno con respecto a su papel (chileno, argentino, guatemalteco, nicaragüense, parisino, maestra, *rastaquouère* o milonguita), a un movimiento de *deserción interior* con respecto a las identidades impuestas. Desertar significa crear otra cosa. La

autonomía es un movimiento de *separ/acción*. La exasperación de la forma nos vacía de cualquier esencia, transformándonos, como ha precisado Valentín Díaz, en meros manierismos y amaneramientos porque "Nada más que maneras expresan lo distinto".³

**

Así que en este Congreso sobre un "nuevo mundo (suturado)" se revela la sombra terrible de un otro "mundo nuevo", cuyas características conocemos bastante.

Déjenme que cite a Peter Sloterdijk (*En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*),⁴ que es continuación de *Esferas*. No es la ocasión de detenernos en ese libro, pero basta apuntar uno de sus señalamientos:

La globalización terrestre (prácticamente consumada con la navegación cristiano-capitalista y políticamente implantada por el colonialismo de los Estados nacionales de la vieja Europa) constituye, como hay que mostrar, la parte media, plenamente abarcable a simple vista, de un proceso en tres fases, de cuyos inicios se ha tratado en otra parte pormenorizadamente [*Esferas II: Globos*]. Este período intermedio de quinientos años de la secuencia ha entrado en los libros de historia bajo el epígrafe de "era de la expansión europea". A la mayoría de los historiadores les resulta fácil considerar el espacio de tiempo entre 1492 y 1945 como un complejo cerrado de acontecimientos: se trata de la era en que se perfiló el actual sistema de mundo (*Weltsystem*). La precedió, como se ha apuntado, la globalización cósmico-urania, aquel imponente primer estadio del pensamiento de la esfera, que, en honor a la predilección de la doctrina clásica del ser por las figuras esféricas, se podría llamar la globalización morfológica (mejor: onto-morfológica). Le sigue la globalización electrónica con la que se las tienen y tendrán que ver las gentes de hoy y sus herederos. Los tres grandes estadios de la globalización se distinguen, pues, en primer término, por sus

³ "Ay triste del que un día".

⁴ Madrid: Siruela, 2007. Traducción de Isidoro Reguera.

medios simbólicos y técnicos: constituye una diferencia epocal que se mida con líneas y cortes una esfera idealizada, que se dé la vuelta con barcos a una esfera real o que se hagan circular aviones y señales de radio en torno a la envoltura atmosférica de un planeta. Constituye una diferencia ontológica que se piense en un cosmos que alberga en sí el mundo de esencias en su totalidad, o en una Tierra que sirve como soporte de configuraciones diversas de mundo. (26-27).

En *Esferas (I: Burbujas, II: Globos, III: Espumas)*,⁵ Sloterdijk parte de la leyenda que dice que Platón habría colocado, a la entrada de su Academia, un letrero que decía: "Manténgase alejado de este lugar quien no sea geómetra". Eso le permite formular la siguiente equivalencia:

Que la vida es una cuestión de forma es la tesis que conectamos con la vieja y venerable expresión de filósofos y geómetras: esferas. Tesis que sugiere que vivir, formar esferas y pensar son expresiones diferentes para lo mismo. [...]

Los libros que siguen están dedicados al intento de sondear las posibilidades y límites del vitalismo geométrico.

Hay que admitir que ésta es una configuración bastante extremada de teoría y vida. La *hybris* de este planteamiento quizá se haga más soportable, o más comprensible al menos, si se recuerda que sobre la Academia había una segunda inscripción, de sentido oculto y humorístico, que decía: se excluye de este lugar a quien no esté dispuesto a implicarse en asuntos amorosos con otros visitantes del jardín de los teóricos. Ya se adivina: también esta divisa hay que aplicarla a la vida entera. Quien no quiera saber nada de construir esferas tiene que mantenerse alejado, naturalmente, de dramas amorosos; y quien elude el eros se excluye de los esfuerzos por buscar claridad sobre la forma vital. (*Esferas I*: 22 y 23).

⁵ *Esferas I* (1998). Madrid: Siruela, 2003 (trad. Isidoro Reguera). *Esferas II* (1999). Madrid: Siruela, 2004 (trad. Isidoro Reguera). *Esferas III* (2004). Madrid: Siruela, 2006 (trad. Isidoro Reguera).

Por su parte, Ángel Rama no solo se preguntó "por qué está vivo todavía", sino que se dio cuenta del carácter completamente ambiguo de la imaginería dariana y, por eso, supuso que

Quizá fue Wagner, con su metáfora del bosque quien lo guió. Habría otro modo de conservar la selva que no fuera merced al retrato *del natural*. Consistiría en una lectura de segundo nivel que la reconstruiría —trasponiéndola en un diagrama— mediante el establecimiento, ya no de imágenes, sino de valores que fueran racionalizaciones interpretativas pasibles de expresarse en signos culturales.⁶

Rama llamó "cerebración" a "una de las justificaciones de la profesionalización requerida para el nuevo arte"⁷ e incluyó a Darío entre "los cerebrales", "aunque pueda parecer contradictorio con la altísima sensualidad que signó su obra". La palabra, que remite a la dimensión paranormal, está tomada del texto dariano, por supuesto ("Soneto autumnal al Marqués de Bradomín"):⁸

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Pero Rama intuye que se trata de otra cosa y, después de haber leído *Esferas*, su intuición se comprende mejor: las imágenes de Darío son figuras de un diagrama: geometrías pasionales, diagramas existenciales y rítmicos pero, también, geopolíticos (esencias en su totalidad, o configuraciones diversas de mundo). Darío escribe en 1888, al mismo tiempo que publica *Azul...*: "La abstracción produce la percepción del gran concierto de la selva".⁹

⁶ Á. Rama (1985). Prólogo a *Poesía* de Rubén Darío (ed. Ernesto Mejía Sánchez). Caracas: Ayacucho, p. XXXI.

⁷ *Ibid.*, p. XI.

⁸ Las *Sonatas* de Valle-Inclán se publicaron entre 1902 (*Sonata de otoño*) y 1905 (*Sonata de invierno*). Constituyen fragmentos de unas memorias ficticias del marqués de Bradomín.

⁹ "La semana", *El Heraldo*, Valparaíso, 18 de febrero de 1888. En *Obras desconocidas* (ed. Raúl Silva Castro). Prensas de la Universidad de Chile, 1934, p. 117.

Todo eso tuvo que hacer Darío, no para que su voz se oyera (para eso le habría bastado uno solo de sus preciosos textos), sino para sostener el mundo entero, el Nuevo Mundo entero. *Maneras y celebraciones* constituyen las figuras que componen los diagramas darianos.

**

1492, decía Sloterdijk, es el año de la navegación cristiano-capitalista que inaugura la era en la que se perfiló el actual sistema de mundo, el diagrama figural del mundo nuevo. Colón viaja en busca de las Indias pero, sobre todo, en busca del oro de las Indias. Lo que encuentra es "vida" disponible para ser administrada. Para poder administrar esa "vida" hay que despojarla de todo valor comunitario (político) previo. Es lo que harán los conquistadores. La explotación capitalista de lo viviente se realiza en nombre de Cristo. Ser o no ser "en Cristo" determina la ciudadanía pero también ser puesto en relación de abandono respecto de la Ley (¿tienen alma los indígenas?).

Lezama Lima, como se recordará, caracteriza la relación figural americana como el encuentro entre una cultura medieval, desintegrada y unas civilizaciones dominadas por la simultaneidad temporal, la potencia (mágica) de todo y la tendencia a la organización a partir de un centro. El primer testimonio de ese encuentro es el texto colombino, donde Lezama subraya la imaginación siciliana que le viene de la tapicería. Noé Jitrik ha puntualizado que

Si bien Colón no es el punto inicial de un proceso escriturario encadenado, al menos se encuentran en él nudos o elementos para diseñar una instancia que podría constituir una constante y que, con toda la cautela del caso, caracterizaría la escritura latinoamericana.¹⁰

Conviene detenerse en una de esas "figuras" colombinas, que no son un contorno (un límite de inteligibilidad), sino un umbral de transformación, para interrogarla a propósito de los fundamentos de una ética (dariana) posible.

¹⁰ N. Jitrik (1992). *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires: Ediciones del Equilibrista, p. 36.

Fernández Retamar ha caracterizado repetidas veces a Lezama como "un escritor indudablemente Calibanesco".¹¹ Por su lado, en el prólogo a la edición crítica de *La expresión americana*, Irlema Chiampi añadió que "En el Calibán demoniaco de Lezama prevalecen, a pesar de las tempestades de la historia, el deseo de conocimiento ígneo y la libertad absoluta".¹² Bien leído, ese deseo es un deseo de soberanía sobre sí.

Chiampi coloca al Calibán lezamiano en un entre-lugar que se parece más al entre-lugar del discurso latinoamericano definido por Silvano Santiago¹³ que a una posición en un dilema (Calibán/Ariel). En ese entre-lugar cabe una política entera de la cultura, la literatura y el lenguaje, diferente del "álgebra del conquistador", para quien "la unidad es la única medida que cuenta. Un solo Dios, un solo rey, una sola lengua".

La mayor contribución de América Latina para la cultura occidental, señala Silvano, viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y de *pureza*. Esos dos conceptos pierden su peso abrumador, su señal de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma y las oposiciones dilemáticas se disuelven y se transforman en otra cosa. Al ser un concepto eminentemente transitivo, el canibalismo y el *calibanismo* que de él se deriva funcionan como figuras relacionales.

Como sabemos, los taínos (parcialidad de la etnia arawak) pronuncian ante Colón el nombre *Cariba*, para designar a los habitantes (antropófagos) de lo que todavía no era el Caribe. Colón oye *caniba*, es decir la gente del Kan. Para los caribes, significaba "osado", "audaz"; para los arawak, "enemigo"; y para los euro-

¹¹ Su obra ha reinventado el más fino ademán del canibal auténtico: devoración y parodia del patrimonio de las grandes culturas, antiguas y modernas; apropiación y extrañamiento del lenguaje, por la ruina de sus construcciones y convenciones más consagradas; ejercicio parricida de conspiración permanente contra la autoridad y la compostura del discurso. En suma: rebelión productora de la diferencia en la dificultad. Lezama es bien aquella *thing of darkness* que Próspero atribuyó a Calibán, y por ello mismo sus textos nos han abierto una nueva y revolucionaria experiencia estética, en el ámbito de nuestra modernidad literaria. R. Fernández Retamar (1983). *Un cuarto de siglo con Lezama*, pp. 106-107.

¹² J. Lezama Lima (1993). *La expresión americana* (ed. Irlema Chiampi con el texto establecido). México: Fondo de Cultura Económica, p. 24.

¹³ S. Santiago (2012 [1978]). "El entre-lugar del discurso latinoamericano". En *Una literatura en los trópicos* (trad. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire) (57-76). Concepción: Escapate.

peos, "comedores de carne humana". Los caribes atacaban a los arawak para conseguir botines y de paso capturaban a los niños, a los cuales castraban y criaban para comérselos.

El canibalismo ha sido comprendido como una relación de autofagia: el caníbal se come al semejante. Se trata de un evidente error de presuposición semántica y categorial, puesto que en verdad se come al que previamente se ha declarado como no-semejante (enemigo, esclavo) y por eso el canibalismo constituye un programa biopolítico que habría que poner en consonancia con las relaciones de soberanía sobre lo viviente.

La relación caníbal establece una separación tajante en lo vivo, una parte del cual aparece como pura materia viva sin forma ("yo persigo una forma que no encuentra mi estilete"), que garantiza la existencia del otro como sujeto soberano.

Después de Colón, en los más rigurosos salones de Europa se discute la figura del caníbal y, por la vía de Shakespeare o de Montaigne, vuelve al Nuevo Mundo, donde viste los ropajes de Calibán, tan ambiguo como la primitiva escucha colombina.

En la perspectiva humanista,¹⁴ la imagen del Nuevo Mundo se superpone a la figura de la utopía. El caribe, caníbal, Calibán, cancela el dilema tópico, transformando la utopía en otra cosa: una *heterotopía*, un entre-lugar (propriadamente dariano) que rehúye la lógica de la soberanía por su misma naturaleza: el soberano, el Minotauro americano, es el Caníbal, todos y ninguno. Es el pasaje de una figura impolítica a una figura política.

El problema de América no es, pues, un problema de desarrollos (más o menos desparejos) ni un problema de lenguas ni un problema de razas (recuérdese el veredicto martiano: "No hay odio de razas, porque no hay razas"), sino un problema de pueblo, porque es propio de la poesía inventar un pueblo.

Así lo entiende Rubén en "El triunfo de Calibán", un texto de 1898 que, en plena guerra hispano-estadounidense, rechaza al

¹⁴ Henríquez Ureña recuerda que para los pensadores y escritores de Europa, los escritos de los viajeros actualizaban un dilema relacionado con una de las grandes cuestiones que debatía el espíritu del Renacimiento: el secular dilema entre naturaleza y cultura. Cuando Tomás Moro buscó un rincón apartado y seguro de la tierra donde poder levantar su *Utopía* (1516), escogió deliberadamente una isla incierta, visitada por un compañero imaginario de Vespucio. El ideal utópico fue "descubierto nuevamente, junto con el Nuevo Mundo". Cf. P. Henríquez Ureña (1954). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 11.

mismo tiempo a Calibán y a Ariel, lo que justifica que José Enrique Rodó (1811-1917) no recuerde ese texto ni *Los raros* cuando funda el arielismo en su intervención de 1900.

Al llegar a Nueva York en 1893, Darío reflexiona sobre una frase de Joséphin Péladan ("esos feroces Calibanes") aplicada a los habitantes de los Estados Unidos:

Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso como Edison, hasta la apoteosis del cuerpo, en esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de whisky, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire [se refiere a Ariel] engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal.¹⁵

Y en "El triunfo de Calibán" insiste:

No, no puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán.

Por eso mi alma se llenó de alegría la otra noche, cuando tres hombres representativos de nuestra raza fueron a protestar en una fiesta solemne y simpática, por la agresión del yankee contra la hidalga y hoy agobiada España.

El uno era Roque Saenz Peña, el argentino cuya voz en el Congreso panamericano opuso al slang fanfarrón de Monroe una alta fórmula de grandeza continental ("América para la Humanidad"), y demostró en su propia casa al piel roja que hay quienes velan en nuestras repúblicas por la asechanza de la boca del bárbaro.

El programa biopolítico caníbal se ha transformado en un programa geopolítico que, al mismo tiempo que rechaza el panamerica-

¹⁵ R. Darío (1896). *Los raros*. Buenos Aires: Talleres de La Vasconia, p. 180.

nismo¹⁶ como lógica de integración latinoamericana, advierte sobre su carácter imperial: "Sólo una alma ha sido tan previsora sobre este concepto, tan previsora y persistente como la de Sáenz Peña: y esa fue —¡curiosa ironía del tiempo!— la del padre de Cuba libre, la de José Martí", dice Darío y subraya: "cuando a la vista está la gula del Norte, no queda sino preparar la defensa".

No es que Darío pensara a América del Norte como Calibán y a América Latina como Ariel, porque ha rechazado ese dilema en favor de un trilema: el norte es Calibán, Europa es Ariel y América es, además de la tensión entre los otros dos y el campo de batalla donde aquellos se enfrentan, también la casa del piel roja, la semilla antigua y la selva propia, es decir: lo no categorizado de la autoctonía y el espacio liso (Caupolicán, santificado). Por eso a Rodó no le convenía recordarlo en su *Ariel*. El programa dariano es este:

La raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza. El sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular.

Desde Méjico hasta la Tierra del Fuego hay un inmenso continente en donde la antigua semilla se fecunda, y prepara en la savia vital, la futura grandeza de nuestra raza; de Europa, del universo, nos llega un vasto soplo cosmopolita que ayudará a vigorizar la selva propia. Mas he ahí que del Norte, parten tentáculos de ferrocarriles, brazos de hierro, bocas absorbentes.

Si bien cita explícitamente la posición de Sáenz Peña de 1890 (quien sugirió que el proceso de integración operativa al capitalismo no debería reconocer fronteras), el latinoamericanismo de Darío se parece más al proyecto interamericano propuesto

¹⁶ En la Conferencia de Berlín de 1884, las potencias europeas decidieron repartirse sus áreas de expansión en el continente africano y asiático, con el fin de evitar la guerra. EE.UU. no participó pero consideró natural expandirse a América Latina. La doctrina Monroe, en verdad ideada por el oscuro John Quincy Adams, y su Corolario Roosevelt (1904) justificaron, a partir del lema "América, para los americanos", las sucesivas intervenciones norteamericanas, cada vez menos elegantes, en su área de influencia y, al mismo tiempo, el vago ideario del "panamericanismo" que, aunque hoy ya no se pronuncie, sigue operando en diferentes niveles de la geopolítica continental.

formalmente por Bolívar en el Congreso de Panamá de 1826, llamamiento que fracasó luego de sucesivas reuniones, la última de las cuales es prácticamente contemporánea del encuentro de Darío con el Calibán del norte¹⁷ y de la declaración globalizante de Sáenz Peña.

En "Salutación al Águila" (1906), Darío, que escribe el poema mientras asiste a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, vincula la figura del águila a la potencia de los Estados Unidos, aunque no exclusivamente. A Obama le pide:

Tráenos los secretos de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros dejen de ser los rétores latinos,
y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor
y el carácter.

Este poema provocó la carta recriminatoria de su amigo el literato venezolano Rufino Blanco Fombona, que pide su lapidación. Darío le contesta desde Brest (Francia, el 18 de agosto de 1907) justificando que su salutación "no es sino la pieza ocasional, surgida dentro del clima armónico de la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, a la que asistía. Saludar nosotros al Águila ¡sobre todo cuando hacemos cosas diplomáticas!... No tiene nada de particular. Lo cortés no quita lo Cóndor..." Y añade: "Los versos fueron escritos después de conocer a Mr. Root y otros yanquis grandes y gentiles, y publicados juntos con los de un poeta del Brasil".¹⁸

Darío se burla en su respuesta epistolar a Blanco Fombona: "Por fin acepto un alón de águila, y lo comeré gustoso —el día que podamos cazarla—. Y allí, fíjese bien, anuncio la guerra entre ellos y nosotros", refiriéndose a los versos 12 y 13: "Si tus alas abiertas la visión de la paz perpetúan, / en tu pico y tus uñas está la necesaria guerra".

¹⁷ Las siguientes conferencias se realizaron en Lima (1848), Santiago (1856), Lima (1864 y 1877-79), Caracas (1883) y Montevideo (1888); "Sea la América para la humanidad", propuso Roque Sáenz Peña en la Conferencia Internacional Americana de 1890.

¹⁸ El poeta era Antônio Vicente da Fontoura Xavier (Cachoeira do Sul, 7 de junio de 1856- Lisboa, 1922), quien, como diplomático, había asimilado las declaraciones de Elius Root, secretario de Estado norteamericano: "1. Consideramos la independencia e igualdad de derechos de los pueblos débiles, miembros de la familia de naciones, con tanto respeto como a los de los grandes imperios; 2. que la meta de los Estados Unidos no era la de arruinar a las demás naciones y enriquecerse con sus despojos, sino al contrario, ayudar a todos nuestros amigos a alcanzar una prosperidad común".

El asunto *chicken wings* vuelve en la "Epístola a la señora de Lugones", donde Rubén aclara que en la "Salutación al Águila": "panamericanicé / con un vago temor y con muy poca fe". La última referencia al águila de Rubén Darío se localiza en su ensayo sobre Paraguay de 1912 (donde la hermana de Nietzsche ya no estaba): "El águila yankee mira hacia el Sur, como orientándose para su vuelo de rapacidad conquistadora".

**

La primera sutura de los mundos, entonces, se produce en el registro de la vida desnuda: políticas de exterminio, trabajo forzado, animalización y desnudamiento (curiosamente: para desnudar la vida, los indígenas son privados del derecho al desnudo del propio cuerpo). Papa, tomate, llamas, cuises y aborígenes son equivalentes, como ampliación de la biopolítica caníbal.

La segunda sutura que planteamos es la de la vida cultivada, es decir, la vida de la polis, de las ciudades americanas, con sus culturas, sus procesos de mestizaje ya cumplidos, los procesos de integración operativa de lo disponible ya realizados, las sociedades ya fijadas como mimesis de las sociedades metropolitanas, etc. Lo que Darío nos dice en ese contexto es que, porque somos muy pobres, debemos encarnizarnos en llegar a ser negros, indios, chinos, Caupolicanes o Eulalias y no en *descubrir que lo somos*, haciendo pueblo en la *mal-dicción* (que es correlativa de una *mala audición* primera). Y deducir, en ese encarnizamiento, una glotopolítica (diferente de la traducción), una política cultural (diferente de la "importación" que los miopes le achacaron a Darío, que no importaba nada sino que era un portador, un infectado de vida cultivada) y una pedagogía comparada de la poesía latinoamericana.

En el panfleto propagandístico en favor del "Canal por Nicaragua" al que ya me he referido, Darío identifica su sueño con el de Ovidio ("De dos mares aquí está la vasta puerta") y lo pone, porque no hay dos sin tres, bajo la tutela del Congreso norteamericano, al que apremia, despreocupándose de cualquier impulso anexionista ("Los yankees no piensan de ese modo"). El gran poeta transatlántico soñó con una vía de integración oceánica que se tocaría, con el correr del siglo, con sus fatigadas *chinoiseries*, que

hoy pierden, ante nuestros ojos, el valor meramente ornamental que alguna vez se les quiso atribuir. El proyecto colombino y el proyecto dariano coinciden en ese punto (imaginario): la esfera y la conexión de los mares y los continentes en diagramas cada vez más complejos. Pero, además, Darío imagina un mundo literario, una literatura del mundo.

**

Si para nosotros, hijos de Metapa, hay mundo y literatura mundial (*Weltliteratur*) es porque la literatura dariana prescinde de los contextos nacionalitarios. ¿Se puede pensar lo literario como figura del mundo? ¿O el mundo como condición de posibilidad de la literatura? Pascale Casanova se hizo estas preguntas en la *New Left Review*:

¿Es posible restablecer el eslabón perdido entre la literatura, la historia y el mundo, y al mismo tiempo mantener una completa percepción de la irreducible singularidad de los textos literarios? Segunda, ¿puede concebirse la literatura como un mundo en sí? Y en tal caso, ¿podría una exploración de su territorio ayudarnos a responder la primera pregunta?

Para contestarlas, inventa una categoría de mediación, "el 'espacio literario mundial'"¹⁹ que no es todavía una "literatura mundial"

¹⁹ "Se pueden distinguir tres grandes etapas en la génesis del espacio literario mundial. La primera es la de su formación inicial, que puede situarse en el momento de la aparición de la Pléyade francesa y del manifiesto que constituye *La Deffence et Illustration de la langue fraçoysse* de Du Bellay, publicado por primera vez en 1549. Es la época de lo que Benedict Anderson llama la 'revolución vernácula': la que se produce en el curso de los siglos XV y XVI y que ve el tránsito del uso monopolístico del latín entre las personas cultas a la reivindicación del empleo intelectual de las lenguas vulgares, y luego la constitución de literaturas que pretenden rivalizar con la grandeza antigua. La segunda gran etapa de la ampliación del planeta literario corresponde a la 'revolución lexicográfica' (o 'filológica'), tal como la describe Benedict Anderson: la que se desarrolla a partir del final del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, y que ve la aparición de nuevos nacionalismos en Europa, asociada con la 'invención' o la reinención, para emplear las palabras de Eric Hobsbawm, de lenguas declaradas nacionales. Las literaturas llamadas 'populares' fueron entonces convocadas para servir a la idea nacional y darle el fundamento simbólico que le faltaba. Por último, el proceso de descolonización abre la última gran etapa de la ampliación del universo literario y marca la llegada a la competencia internacional de protagonistas excluidos hasta entonces de la idea misma de literatura". Casanova, P. (2005). "La literatura como mundo". *New Left Review*, (31), 66-83.

sino un conjunto de posiciones interconectadas, que deben considerarse como la condición de existencia de la "literatura-mundo" y describirse en función de relaciones.

En otro texto, Casanova se pierde en las luchas interiores a ese espacio:

El espacio literario, centralizado, se niega a confesar su "estructura desigual" [...] y el funcionamiento real de su economía específica [...]. Este modelo de una República internacional de las Letras se opone, pues, a la representación pacificada del mundo, designada en todas partes con el nombre de mundialización (o globalización). La historia (al igual que la economía) de la literatura, tal como la entenderemos aquí, es, por el contrario, la historia de las rivalidades que tienen a la literatura por objeto y que han creado —a fuerza de negativas, de manifiestos, de resistencia, de revoluciones específicas, de nuevos caminos, de movimientos literarios— la literatura mundial.²⁰

El punto ciego del libro de Casanova (muy extraordinario en muchos de sus detalles) es el positivismo que domina su perspectiva historiográfica, que nos obliga, una vez más, a buscar los fundamentos de la literatura mundial en aquellos monumentos (o materiales de desecho) que enfrentaron decisivamente el problema del positivismo, del evolucionismo y del organicismo para definir una lógica del espacio literario diferencial, anacrónica por definición, intempestiva. Se trata, una vez más, de la potencia enorme de Darío. Por eso, Ignacio Sánchez Prado censura los modelos hegemónicos de "la literatura mundial tal como la plantean Moretti y Casanova", en los cuales se definen "agendas que corresponden estrictamente a intereses intelectuales euronorteamericanos" y donde "Latinoamérica sigue siendo el lugar de producción de 'casos de estudio', pero no un *locus* legítimo de enunciación teórica".²¹

Ese *locus* es el que reivindicaba Darío y basta con remitir, una vez más, a *Los raros*, para entender el tipo de comunidad excén-

²⁰ P. Casanova (2001 [1999]). *La república mundial de las letras* (trad. Jaime Zulaika). Barcelona: Anagrama, pp. 24-25.

²¹ I. Sánchez Prado (2006). "'Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)". En I. Sánchez Prado (ed.) *América Latina en la 'literatura mundial'*. Pittsburgh: IILLI, p. 9.

trica a la que Darío apela y el tipo de público rarísimo que Darío imagina al suturar el viejo mundo y el Nuevo Mundo. Hace proliferar los centros, con lo cual plantea un diagrama excéntrico y ese es su cosmopolitismo (del pobre):²² una unidad no sintética que subraya la paradoja extrema de la situación dariana. No solo debe sostener un proceso de reflexión sobre la sutura de América como continente (como unidad política), *debe construir un mundo en proceso de desintegración*. Enrique Pezzoni, que me enseñó a leer a Darío, llamaba a esa titánica tarea: "Reprogramación de la memoria colectiva americana".²³

¿Cómo iba Darío, después de una opción radical por los desclasificados, los soñadores, los andariegos y endiablados, los que sostuvieron el amor que no osa decir su nombre, los puros, los andróginos, los morfinómanos, los acráticos (enfrentados al lenguaje encrático de la cultura), los sublevados, los nigromantes del amor y los que han padecido miserias y naufragios, a contentarse con la comodidad de una etiqueta nacionalitaria o periférica que, aunque fuera enarbolada como signo de protesta, no dejaba de ser una etiqueta normativa y subalternizadora?

Como Borges, que le debe casi todo, Darío se dejó llevar por la ilusión pitagórica y órfica (los diagramas geométricos y musicales) de la metempsícosis:

²² Silvano Santiago se refiere al "cosmopolitismo del pobre" y el "multiculturalismo cordial" para deconstruir el etnocentrismo. A la estructuración del viejo multiculturalismo —refrendado en el nuevo orden económico por los más diversos gobiernos nacionales, hegemónicos o no—, sostiene, se debe oponer hoy la necesidad de una nueva teorización, que pasaría a fundamentarse en la comprensión de un doble proceso puesto en una marcha avasalladora por la economía globalizada: el de "denationalizing of the urban space" (desnacionalización del espacio urbano) y el de "denationalizing of politics" (desnacionalización de la política). La nueva y segunda forma de multiculturalismo pretende (1) dar cuenta del influjo de inmigrantes pobres, en su mayoría excampesinos, en las megalópolis posmodernas, que constituyen sus legítimos y clandestinos habitantes, y (2) rescatar, en el medio, grupos étnicos y sociales, económicamente desfavorecidos en el proceso señalado como multiculturalismo al servicio de un Estado-nación. En América Latina, donde el cosmopolitismo siempre fue materia y reflexión de ricos y ociosos, de diplomáticos e intelectuales, las relaciones interculturales de cuño internacional se daban principalmente en el ámbito o de las cancillerías o de las instituciones de educación superior. Hoy, el nuevo cosmopolitismo (del pobre) pasa por los ideales e imágenes de migrantes miserables, cuyos desenvolvimientos siguen organizaciones no gubernamentales transnacionales.

²³ Debo esta caracterización de la obra de Darío a las inolvidables lecciones de Enrique Pezzoni.

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura
y su mirada astral y omnipotente.
Eso fue todo.

¡Oh mirada! ¡oh blancura! y oh, aquel lecho
en que estaba radiante la blancura!
¡Oh, la rosa marmórea omnipotente!
Eso fue todo.

Y crujió su espinazo por mi brazo;
y yo, liberto, hice olvidar a Antonio.
(¡Oh el lecho y la mirada y la blancura!)
Eso fue todo.

Yo, Rufo Galo, fui soldado y sangre
tuve de Galia, y la imperial becerra
me dio un minuto audaz de su capricho.
Eso fue todo.

¿Por qué en aquel espasmo las tenazas
de mis dedos de bronce no apretaron
el cuello de la blanca reina en broma?
Eso fue todo.

Yo fui llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fui comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.
Eso fue todo.²⁴

Darío pudo imaginar y escribir este poema perfecto y casi silencioso, casi blanco. Pero, como sabía que hacia el fin del siglo XIX todo estaba aún por hacerse, sobre todo el público y el horizonte novomundano, antes se arrojó al sinsentido de la experimentación formal y lo sacrificó todo, hasta la inteligencia, hasta el buen gusto ("No hay que afanarse por aparecer brillante sin tener bri-

²⁴ "Metempsicosis" (1893), publicado en la revista *Moderna* (México, 1 de septiembre de 1898).

llo", escribió en 1888),²⁵ en pos del llamado a sostener el Mundo Nuevo en sus espaldas frías y apáticas de dandi finisecular. Eso es también manera, cerebración y cerebrismo:

Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.²⁶

Debo, indefectiblemente, adular el gusto plebeyo de las milonguitas, los verduleros, los malevos, los rastacueros y los frecuentadores de las pizzerías porteñas, las maestras y los compositores de tango: debo sacrificar mi estilo a una forma que es el fundamento imposible de un público inexistente (eso es *Azul*..., tal como muy limpiamente lo ha definido Miguel Rosetti: una fundación sin fundamentos). Así se inventa y se sostiene un mundo y una literatura entera: "conexiones inmediatas" con un afuera, todo el tiempo, la figura del desierto, la formación de bandas que suponen una propagación sin filiación y producción hereditaria (eso es el modernismo), una multiplicidad sin la unidad de un ancestro, el poblamiento por contagio (Darío infectado, *portador* de vida cultivada).

²⁵ A los 20 años, Darío escribió los cuentos y poesías de *Azul*. A principios de 1888 publicó en un diario de Valparaíso "Catulo Méndez" (incluido en *Obras desconocidas de Rubén Darío*, p. 166 y siguientes): "No hay que afanarse por aparecer brillante sin tener brillo" porque el brillo supone "el conocimiento de todo; un conocimiento suficiente, no es preciso llegar al fondo. Tampoco sería posible". Su ideal: "Un orifice pintor, un músico que esculpe, un paisajista fotógrafo y hasta químico y siempre poético y —aquí está la palabra— un poeta con el don de una universalidad pasmosa, he ahí a Catulo Méndez". "En castellano hay pocos que sigan aquella escuela casi exclusivamente francesa. Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan —para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos" (p. 171). Darío descubre "la vieja lengua española", "enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorció y laminaba y trezaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente". "Tenemos en la lengua castellana, quizá más que en ninguna otra lengua, un mundo de sonoridad, de viveza, de coloración, de vigor, de amplitud, de dulzura; tenemos fuerza y gracia". "El vocabulario, las letras, las eses bien alternadas con eres y enes", las "letras diamantinas" que pueden quebrarse y formar "hiatos, angulosidades, cacofonías y durezas". Darío se detiene en "los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras"; de "la luz y el color en un engarce" y quiere que el artista saque del "joyero antiguo" de la lengua "el buen metal y la rica pedería" (p. 166 y siguientes). Si el poeta es un escultor-minero que libera la piedra preciosa de la piedra que la rodea, la página blanca es aquello de lo que hay que sacar materia.

²⁶ R. Darío (1985). *Poesías*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, p. 243.



Basta leer dos o tres poemas para comprender, al mismo tiempo que la megalomanía, el aspecto sacrificial del gesto dariano al fundar una literatura y un mundo en descomposición, una literatura en descomposición del mundo, un cuerpo expuesto al mundo, un *corpus in mundo*. En "La página blanca" (1895), incorporado a *Prosas Profanas* (1896), se deja ya leer la extenuación sintáctica,²⁷ la acumulación titubeante (diferente de la enumeración caótica) como índices textuales de una *Stimmung* que alcanzó, mucho tiempo después, a un poeta tan poco dariano como Paul Celan:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
¡Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatua de mármol,
tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

¡Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

El poema, se sabe, es uno de los rarísimos en los que Rubén ensaya el verso blanco y es, a su manera, un homenaje al blanco mallarmeano. Si bien Darío jamás se refirió a "Un golpe de dados", en 1894 tradujo "Les fleurs" de Mallarmé y le consagró en 1898

²⁷ "Una sucesión de versos libres corresponde a una sucesión de unidades intuitivas o bien a un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental. Cada verso destaca, pues, una unidad intuitiva o, si no, se encadena con el anterior y el siguiente [...]. Lo que acerca a la prosa a este tipo de ritmo es que las intuiciones sentimentales deben expresarse necesariamente por medio de entidades sintácticas, y, sobre esto, que cada verso así concebido tiene ritmo sólo si su impulso emocional viene de otro anterior y va a otro posterior, en cadena. En cambio, en la versificación tradicional el ritmo de cada verso depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos (sílabas y acentos) dentro de sus propios límites; en la versificación libre, el verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica por la serie de versos desde punto final hasta punto final". Cf. A. Alonso (1977). *Poesía y estilo en Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, p. 88.

dos necrológicas: "Notas para un ensayo futuro" (*El sol del Domingo*) y "Mallarmé" (*El mercurio de América*).

Muy tempranamente, Alfonso Reyes supo leer el carácter mallarmeano de los versos de Darío: "Darío imita la sintaxis mallarmeana", dijo. Para el regiomontano universal, la poesía de Mallarmé expresa los "estados sustantivos" de la conciencia: espacios de pausa usualmente ocupados por imaginaciones sensoriales de algún tipo, cuya peculiaridad es que pueden ser sostenidas en la mente por tiempo indefinido.²⁸ Se trata, una vez más, de procesos de "cerebración". La poesía se sostiene en los signos indispensables que revelan esos estados sustantivos de la conciencia. Ese es el acontecimiento mallarmeano, así en Reyes como en Deleuze.²⁹ Y ese es el acontecimiento que Darío lee en Mallarmé y que lo contagia: hay un Cristo, pero constelado, porque no hay Ser articulado más allá del Azar mismo.³⁰

²⁸ A. Reyes (1955). "Sobre el procedimiento ideológico de Mallarmé". *Obras Completas I*. México: FCE, p. 100.

²⁹ Cf. G. Deleuze (2005 [1969]). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, p. 100: "Los acontecimientos puros tomados en su verdad eterna, es decir, en la sustancia que los subtiende independientemente de su efectuación espacio-temporal en el seno de un estado de cosas. O bien, lo que viene a ser lo mismo, puras singularidades, una emisión de singularidades tomadas en su elemento aleatorio, independientemente de los individuos y las personas que los encarnan o efectúan. Esta aventura del humor, esta doble destitución de la altura y de la profundidad en beneficio de la superficie es, primeramente, la aventura del sabio estoico. Pero, luego, y en otro contexto, es también la del Zen, contra las profundidades brahmanicas y las alturas budistas. Los célebres problemas-prueba, las preguntas-respuestas, los koan, demuestran el absurdo de las significaciones, muestran el sinsentido de las designaciones. El bastón es el instrumento universal, el amo de las preguntas, y el mimo y la consumición son la respuesta. Devuelto a la superficie, el sabio descubre allí los objetos-acontecimientos, comunicando todos en el vacío que constituye su sustancia, Aión, donde se dibujan y se desarrollan sin llenarlo jamás. El acontecimiento es la identidad de la forma y del vacío. El acontecimiento no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino siempre ya pasado o aún por venir, como en Mallarmé, valedor de su propia ausencia o de su abolición, porque esta abolición (*abdicatio*) es precisamente su posición en el vacío como Acontecimiento puro (*dedicatio*)". El párrafo se cierra con una nota al pie, que también reproduzco: "Los estoicos ya habían elaborado una bella teoría del Vacío, a la vez como *extraser* e *insistencia*. Si los acontecimientos incorporales son los atributos lógicos de los seres o de los cuerpos, el vacío es como la sustancia de esos atributos, que difiere en naturaleza de la sustancia corporal, hasta el punto de que ya no puede decir que el mundo está 'en' el vacío. Véase Bréhier, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, cap. III".

³⁰ Quentin Meillassoux (2011). *Le Nombre et la sirène*. Paris: Fayard, pp. 128-129.

Después de este arrebato, que les ruego me disculpen, vuelvo a un Rubén que todavía no es ese. A los 18 años, un niño, como subraya Sylvia Molloy, "el Darío que aún no ha publicado *Azul* (1888), que aún no ha viajado a Chile ni a Buenos Aires", "un yo deshilachado, pero no por diverso menos fundador de un discurso poético",³¹ escribe "Ecce Homo" (1885).³²

Los poemas previos en el libro son "El porvenir", un combate (perdido) con los materiales.³³ Hablan "el Pasado", "el Presente" y "la aurora"...

Y tuve la visión de lo futuro.
Y la fraternidad resplandecía
la universal República alumbrando;
y entre el clarear de venturoso día,
 los Genios asomando
 en grupo giganteo,
 en grandioso mutismo
se perfilaban sobre el hondo abismo
abrasados en místico deseo;
y todos con el dedo enderezado
mostraban un edén iluminado
 por la luz de la aurora:
era América, pura, encantadora.

En fiesta universal estremecida
la creación de gozo adormecida,
del Porvenir sentía el beso blando;
y por la inmensa bóveda rodando
 se oyó un eco profundo:
"¡América es el porvenir del mundo!"

No ahondaré en el motivo del "dedo tieso", que Darío tanto puede haber retomado de la pintura renacentista (en particular,

³¹ Cf. S. Molloy (1979). "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana*, 45 (108-109), pp. 455. y 450.

³² Incluido en *Epístolas y poemas* (1885).

³³ En el sentido en que lo plantea Amado Alonso en *Poesía y estilo en Pablo Neruda*: "El poeta se encuentra a cada paso con conflictos entre lo expresable y los materiales de expresión. El poder poético se manifiesta justamente resolviendo el conflicto. Por desgracia [...] a muchos poetas modernos [...] [les] gusta dejar el conflicto ostensiblemente sin resolver" (ob. cit., p. 200).

Leonardo), o incluso del "cabalístico" Mallarmé,³⁴ que pone en relación de equivalencia la "pluma solitaria perdida..." (*plume solitaire éperdue*) y "su pequeña razón viril" (*sa petite raison virile*). La "razón" es la razón del diagrama. Y Mallarmé dice que la razón del diagrama (o constelación o galaxia) es, hasta él, pequeña y viril. "Un golpe de dados..." es una constelación sin centro y en él, como se dice: "Nada habrá tenido lugar sino el lugar". El acontecimiento es lo que falta en su lugar. Así en Mallarmé como, poco después, en Duchamp.

¿Quién jugó a los dados antes que Mallarmé? Por supuesto, Zaratustra:

Alguna vez he jugado a los dados con los dioses en la divina mesa de la tierra, de manera que la tierra temblaba y se rompía, y lanzaba ríos de llamas: porque la tierra es una mesa divina, temblorosa por nuevas palabras creadoras y por un ruido de dados divinos...³⁵

Los dados lanzados una sola vez son la afirmación del *azar* y la combinación que forman al caer (el diagrama) es la afirmación de la *necesidad*.³⁶

Cuando hubo que comenzar con un arte nuevo, Mallarmé y Duchamp, por diferentes vías, impugnaron la noción de centro (viril, fálico) del mundo y propusieron una apertura para el lenguaje, para la música, para la escritura, pero también para la experiencia.

Esa interrogación está también en "El porvenir", el poema de los genios y próceres con el dedo tieso amenazando a la República universal en un *gang bang* que hoy sería considerado violencia de género agravada. Darío vuelve al asunto varias veces, sobre

³⁴ "Ya Mallarmé se oye sonar; sus trompetas *cabalísticas* auguran una desconocida irrupción de rarezas, bellas, muy bellas y luminosas, pero caóticas, como una puesta de sol en nuestros cielos americanos, en que la confusión es el mayor de los encantos" (*Los raros*: 113). "El ilustre jefe [de los simbolistas y decadentes], el extraño y *cabalístico* Mallarmé con el pasaporte de su música encantadora y de sus brumas herméticas, no necesita más para el diagnóstico" (*Los raros*: 113).

³⁵ F. Nietzsche, "Los siete sellos", en *Así habló Zaratustra (Obras inmortales 3*, pp. 1646-1649).

³⁶ Como sabemos, Deleuze rechaza el nihilismo mallarmeano porque se funda en una concepción de "azar" y "necesidad" como contradictorios: la tirada de dados que jamás abolirá el azar es un fracaso de sus expectativas. *Deleuze. Nietzsche y la filosofía*, pp. 50 y 51. María Teresa Caro Valverde rechaza la lectura de Deleuze en *La escritura del otro*. Murcia: Editum, 1999, p. 176.

todo en su impugnación de Marinetti y el futurismo (publicada en *La Nación* en 1909). Rubén cita una parte del manifiesto:

9. Queremos glorificar la guerra —sola higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan, y el desprecio a la mujer.

y lo censura vivamente:

El poeta innovador se revela oriental, nietzscheano, de violencia acrática y destructora. ¿Pero para ello artículos y reglamentos? En cuanto a que la Guerra sea la única higiene del mundo, la Peste reclama. (en "Marinetti y el futurismo").

Aquí Darío incluye la palabra "acrática", que está en el centro de las "Palabras liminares" de *Prosas Profanas*: "proclamo una estética acrática". Pero, además, opone guerra (enfrentamiento de espadas, genealogías dinásticas, defensa del límite) a Peste (propagación por contagio). En los años de "El Porvenir", en cambio, todavía está fascinado por los dedos tiesos de los genitores republicanos del continente.

Sigue "Victor Hugo y la tumba"³⁷ (muerto el 22 de mayo de 1885), donde Darío usa por primera vez el excesivo alejandrino. A Hugo homenajean y su muerte lamentan (el 22 de mayo de 1885): Sicilia y Cuba; el Etna, el Momotombo y el Cotopaxi; el Niágara y el Himalaya. Darío subraya que ha muerto el poeta del globo y la globalización. Y aprovecha para formular unas cuantas preguntas retóricas:

“¿Quién llora nuestras penas?”, dijeron los esclavos.
“¿Quién ve nuestras cadenas?” dijeron los esclavos [...]
“Muerto Hugo, ¿quién implora por hombre y por leyes?,
¿quién pide por las víctimas delante de los reyes?
¿Quién rogará por ellas a las plantas del Zar?”

Y dijeron los negros: “¿Si Victor Hugo muere!
¿quién contendrá ese látigo que a nuestros hijos hiere?
¿quién verá por nosotros gritando ¡libertad!?” [...]

³⁷ Como señala Sequeira, “antes de escribir ‘Victor Hugo y la Tumba’ Rubén lee y releo ‘Croquis y Aguas Fuertes’ de Theophile [sic] Gautier” (190).

Es fácil darse cuenta de que Darío contesta: yo, yo, yo. ¡La *Welt-literatur* soy yo, hijos de Metapa! Pero no se trata de repetir, sino de extenuar, llevar al límite y más allá (Darío es un infectado, un portador, no un importador), hacia el absurdo de las significaciones y el sinsentido de las designaciones:

¿Quién hará tus versos ricos, esplendorosos,
ya insondables, ya dulces, a tomillo olorosos;
flores del lotho azules, lindas perlas de Ormuz?

Son versos que, por la vía del olor a tomillo, conectan con los verduleros que, años después, los recitarán.

Ecce lumen!, exclama Rubén: la luz cegadora de Hugo como astro, y, luego de la apoteosis de Hugo en los cielos, viene "Ecce homo",³⁸ que alude tanto a una figura del antiguo derecho romano, contraparte del *habeas corpus* y, por lo tanto, una figura decisiva en la definición jurídica de lo viviente, como a un libro, ay, ay, ay, que se publicó solo tres años después, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, de Nietzsche (1888).

Y sin embargo.... El 2 de abril de 1894, Rubén Darío publicó en *La Nación* el primer artículo en castellano dedicado a la figura de Friedrich Nietzsche, con el título: "Los raros. Filósofos finiseculares: Nietzsche-Multatuli". El texto no fue recopilado en *Los raros* y a la versión que conocemos le falta el apartado dedicado al holandés Eduard Douwes Dekker, más conocido por su seudónimo, Multatuli, que significa "sufrí mucho". Una mutilación semejante justifica el imperioso proyecto de un archivo dariano y de unas nuevas *Obras Completas*, porque lo que se ha hecho hasta ahora es bastante, aunque insuficiente. Pero, además, parece ignorar las operaciones que Darío propone en relación con los raros boreales, a los que irresistiblemente relaciona con un triste trópico caníbal: Darío comienza su retrato en Paraguay, donde la hermana de Nietzsche prepara sus maletas para ir a cuidar a su hermano loco y a adular su obra póstuma. "No tuvo la serenidad apolínea de Goethe", dice Darío, de quien, sin embargo, fue

³⁸ "Y salió Jesús, llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Y Pilato les dijo: ¡He aquí el hombre!" (Juan, 19: 5, según la vulgata latina). *Ecce homo*: Figura judicial del antiguo derecho romano, contraparte del *habeas corpus*. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, de Nietzsche, es de 1888. Termina diciendo: "¿Se me ha comprendido? - Dioniso contra el Crucificado." Lamentablemente, no nos sirve ("Ecce Homo" es de 1885).

su gemelo. Pero lo que más impresiona (y mal) a Darío, es que Nietzsche no tuvo fuerzas para construirse un público, salvo un puñado de lectores.

En 1905, Darío le pide a "Nuestro Señor Don Quijote" que lo libre "de los superhombres de Nietzsche".³⁹ Y en "Caminos" (1913), se nota que ya ha leído *Ecce Homo*, porque plantea la disyuntiva nietzscheana ("¿Se me ha comprendido? - Dioniso contra el Crucificado." son las últimas palabras de *Ecce Homo*):

¿Qué verdad se indica,
cuál es la vía santa,
cuando Jesús predica
o cuando Nietzsche canta?

La obra de Darío está atravesada por la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco y su corpus, bien leído, se inclina hacia el canto dionisiaco por la vía de la glosolalia.

El poema "Ecce Homo" (1885), luego de rechazar sucesivamente todos los temas poéticos posibles y entregarse al *spleen* y al *ennui* de su tiempo, se lanza al vacío de *l'art pour l'art* que hasta entonces Darío había ensayado intermitentemente. Es ya la pasión abstracta sobre la que detendrán su mirada Octavio Paz y Ángel Rama. Es ya la manera como último soporte de una humanidad exhausta. Es ya la persecución incansable de esa forma que es lo que primero toca a las muchedumbres y es, paradójicamente, la desaparición del hombre o su inscripción en un diagrama monumental, al mismo tiempo geométrico (esférico) y musical (rítmico) desconocido hasta entonces en la lengua castellana y que sobrepasa, incluso, a sus modelos europeos, porque los mezcla y construye con ellos (como hizo Proust en la *Recherche*) imágenes mejores que sus originales. Si Darío no es totalmente nietzscheano es porque le parece que el dilema entre Dioniso y el Crucificado es, una vez más, aporístico y, por eso, le pide a una figura arcaica de humanidad (Don Quijote, el loco) que lo libre de una figura porvenir de poshumanidad (el superhombre).

Desaparecido el hombre en el territorio mortuorio de la página blanca y en el ritmo automático del poema maquínico, amanerado, cerebrizado y llevado al límite todo lo natural, sin

³⁹ "Letanía a Nuestro Señor Don Quijote" (Madrid, 1905).

embargo, lo que queda es ese momento en el que una vida juega con la muerte.

Nuestro Darío no es solo el testigo de su tiempo, sino el que muestra, en el delirio formal al que se entrega, que está inventando un pueblo, es decir, una posibilidad de vida. Escribe, pues, por ese pueblo en falta, en un más allá de la ronda diplomática de "El Porvenir", y nos convida a compartir su canto.

Buenos Aires, mayo de 2016.

Los autores

ALDANA, NATALIA VANESSA
UNaM
natyvaldana@gmail.com

ANTELO, RAÚL
UFSC
antelo@iaccess.com.br

ARAGÓN, ALBA
Bridgewater State University
alba.aragon@bridgew.edu

ARELLANO, JORGE EDUARDO
Academia de Geografía e Historia
de Nicaragua / Academia
Nicaragüense de la Lengua
cap99ni@yahoo.com

BARISONE, JOSÉ ALBERTO
UBA/UCA
jabarisone@hotmail.com

BATTILANA, CARLOS
UBA
carlosebattilana@gmail.com

BENTIVEGNA, DIEGO
Conicet/Untref/UBA
diegobentivegna@gmail.com

BROWITT, JEFF
University of Technology Sydney
jeffrey.browitt@uts.edu.au

CABRERA, DELFINA
UNLP
delfinacabrera@gmail.com

CALERO, SILVIA
Instituto Superior del Profesorado
“Dr. Joaquín V. González”
scalero@live.com.ar

CARBALLAR, DIEGO
Untref
diegocarballar@gmail.com

CARESANI, RODRIGO JAVIER
Untref
rjcaresani@filo.uba.ar

CARRACEDO, MARÍA LAURA
UNT
proflauracarracedo@gmail.com

CASARES, ROCÍO BEATRIZ
UBA
rocio_casares_b@hotmail.com

CHAUSOVSKY, ALEXIS
UNER
alexchaus@hotmail.com

CHAZARRETA, DANIELA
UNLP/Conicet
dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar

COLOMBI, BEATRIZ
UBA
beacolombi@yahoo.com.ar

DETERESA OCHOA, ADRIANA
UNAM
adrianadeteresa@gmail.com

DÍAZ, VALENTÍN
UBA/Untref
valentin.dz@gmail.com

EGEA, LETICIA
Untref
leti_egea@hotmail.com

FIORUSSI, ANDRÉ
Universidade Federal de Santa
Catarina
fiorussi@gmail.com

GARCÍA MORALES, ALFONSO
Universidad de Sevilla
alfgm@us.es

GARDIE, SILVANA
UNS
silvanagardie@gmail.com

GÓMEZ, FACUNDO
UBA/Indeal
gomezefacundo@gmail.com

GONZÁLEZ LOMELÍ, MIGUEL
Universidad Autónoma de Nayarit
xalamaiz@hotmail.com

GONZÁLEZ, LUCÍA
UNLP
luciaagonzalez7@hotmail.com

INIESTA CÁMARA, AMALIA
Universidad Complutense
de Madrid/UBA
aginesta3@yahoo.com

JIMÉNEZ MORATO, ANTONIO
Tulane University
tucuento@gmail.com

JITRIK, NOÉ
UBA
noelico@hotmail.com

LINK, DANIEL
Untref
dlink@untref.edu.ar

MARÍN OSORIO, WILLIAM
UBA/Universidad Tecnológica
de Pereira
william@utp.edu.com

MARTÍNEZ, MARÍA VICTORIA
UNLP
martinezmv.azul@gmail.com

MCDANIEL, SHAWN
Cornell University
smcdaniel@cornell.edu

MEDINA, JULIA
Universidad de San Diego
jmedina@sandiego.edu

MOLLOY, SYLVIA
NYU
sylvia.molloy@nyu.edu

MONTALDO, GRACIELA
Columbia University
grmontaldo@gmail.com

MORO, DIANA
Unlpam
diana.morog@gmail.com

NAISHTAT, FRANCISCO
UBA/Conicet/Worldbridges
fnaishtat@gmail.com

OTERO, JORGE
UNaM
jorgeotero1979@hotmail.com

PACHECO LADRÓN DE GUEVARA,
LOURDES
Universidad Autónoma de Nayarit
lpacheco_1@yahoo.com

PAREDES, ALBERTO
UNAM
albertopzmx@yahoo.com

PATIÑO, ROXANA
UNC
patinor57@gmail.com

- PRADA, ANA REBECA
UMSA
arepradam@gmail.com
- PUPPO, MARÍA LUCÍA
UCA/Conicet
lucia.puppo74@gmail.com
- RAIA, MATÍAS HERNÁN
UBA
mhraia@yahoo.com.ar
- RAIMONDI, SERGIO
UNS
sr.raimondi@gmail.com
- RAMOS, VÍCTOR MANUEL
Academia Hondureña de la Lengua
ramos.victormanuel@hotmail.com
- ROCHA VELASCO, OMAR
UMSA
rocha.omar@gmail.com
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, ADRIANA
UBA/Untref
adripers51@yahoo.com.ar
- RODRÍGUEZ, MERCEDES
UNMdP
mmrodrig@mdp.edu.ar
- ROMANO, EDUARDO
UBA
eduaromano@yahoo.com.ar
- ROSETTI, MIGUEL
UBA/Untref
miguel.rosetti@gmail.com
- RUBIO, ALICIA
Investigadora independiente
aliciarub@gmail.com
- RUIZ, FACUNDO
UBA/Conicet
nofacundosi@gmail.com
- SALAS, LUIS
UBA
luissalas1989@gmail.com
- SALVÁ, FEDERICO
Untref
federiconsalva@hotmail.com
- SANCHOLUZ, CAROLINA
UNLP/Conicet
carosancholuz@gmail.com
- SANTIAGO, OLGA BEATRIZ
UNC
olgasantiago@sinectis.com.ar
- SCARANO, LAURA
UNMdP/Conicet
laurarosanascarano@gmail.com
- SCARANO, MÓNICA
UNMdP
mscarano@live.com.ar
- SCHNIRMAJER, ARIELA ÉRICA
UBA/ILH/UNAJ
arielas@gmail.com
- SERVIAN, JORGE RAÚL
UNaM
jorgeservian@yahoo.com.ar
- TANASE, AZUSA
Universidad Complutense de
Madrid/Universidad de Tokio
azusa.tanase@gmail.com
- TOMAS, SILVIA INÉS
UNR/Conicet
silviatomas@hotmail.com
- TORRES, ALEJANDRA
Conicet/UBA/UNGS
alejandratorres@conicet.gov.ar
- URZÚA OPAZO, MACARENA
Cidoc/Universidad Finis Terrae
murzua@uft.cl

USLENGUI, ALEJANDRA
Northwestern University
a-uslenghi@northwestern.edu

VARGAS ARAYA, ARMANDO
Academia Morista Costarricense
/ Academia Costarricense de la
Lengua / Academia de Geografía
e Historia de Costa Rica
tisingal@itmovil.com

VASALLO, ISABEL
Instituto Superior del Profesorado
“Dr. Joaquín V. González”
isabelvassallo265@gmail.com

ZULETA, IGNACIO
ignacio@zuleta.org

La intervención colectiva en foros internacionales y la presentación de las líneas de trabajo que el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados patrocina es un aspecto decisivo que tanto sirve para dar consistencia a la comunidad académica UNTREF como para establecer lazos de colaboración con otras casas de estudio y programas de investigación con intereses similares.

La *sutura de los mundos* reúne la totalidad de las ponencias presentadas en los diez simposios que integraron el Congreso Internacional de Homenaje a Rubén Darío a cien años de su muerte, que tuvo lugar en Buenos Aires del 7 al 10 de marzo de 2016.

www.eduntref.com.ar