

cuadernos del

CILHA

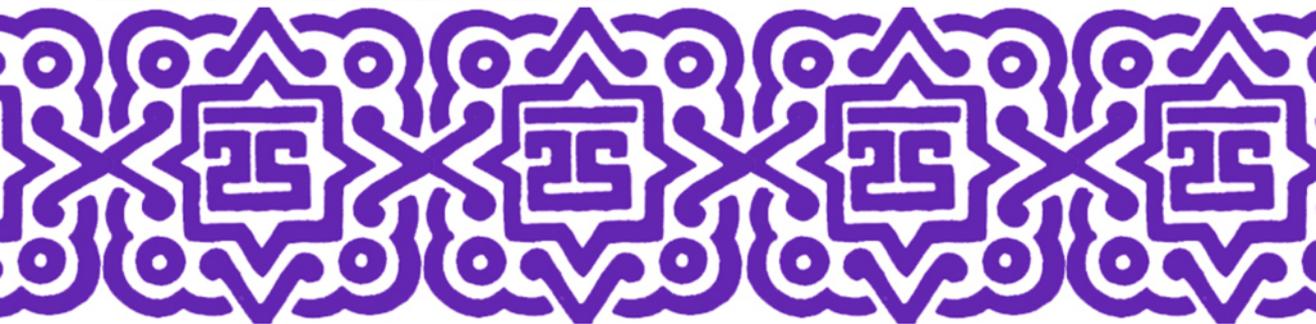


CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

Revista de Literatura
Hispanoamericana

2009

año 10 número 11



Dossier: Rubén Darío

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Argentina

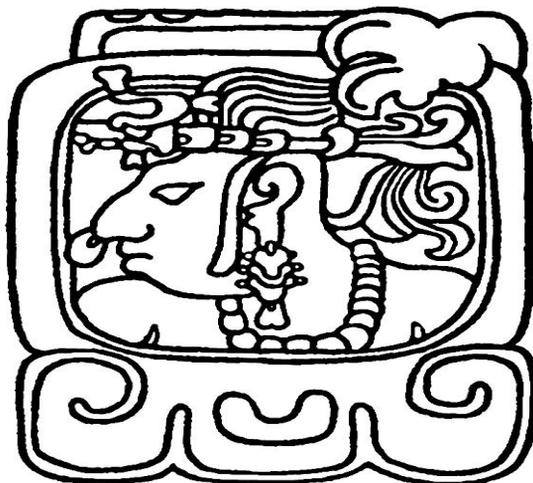
ISSN 1515-6125

Año 10, N° 11
2009

ISSN 1515-6125

Cuadernos del CILHA

DOSSIER: Rubén Darío



Dibujo precolombino. Glifo Ahau = Señor.
Cultura maya. Relieve lítico

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Argentina

Datos de Revista - Journal's information**Cuadernos del CILHA**

a. 10 n. 11 2009 Mendoza (Argentina) ISSN 1515-6125



2009 by Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo.

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor. Las opiniones expresadas en los artículos firmados son exclusiva responsabilidad de sus autores.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina

Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, CILHA

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras;
Centro Universitario, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina

Correspondencia

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Centro Universitario, Parque General San Martín, (5500) Mendoza, Argentina
e-mail: cmaiz@logos.uncu.edu.ar

Suscripciones y Canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín, (5500) Mendoza, Argentina
Fono/Fax: (261) 413500, interno 2256, Mendoza, Argentina
e-mail: editorial@logos.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño Gráfico y diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: Darío Soria, Juan Flores,
Hector Monsalvo y Jorge Morán

Cuadernos del CILHA se encuentra indexada en:



Revista

Cuadernos del CILHA

a. 1, n. 1 (1999) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CILHA; Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana.

ISSN 1515-6125

Anual

I. Literatura. II. Literatura Hispanoamericana. III. Crítica Literaria.

Cuadernos del CILHA

Cuadernos del CILHA - a. 10 n. 11 - 2009

Mendoza (Argentina)

ISSN 1515-6125

Presentación

Los *Cuadernos del CILHA* son una publicación que aparece desde 1999 y que fue creada con el propósito de dar a conocer las investigaciones del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. La publicación desde su primer número ha recogido trabajos de numerosos investigadores de diversos países. El carácter interdisciplinario de los estudios literarios que ha caracterizado a la publicación ha permitido la producción de volúmenes en los que han entrado en diálogo distintas disciplinas que tienen como objeto el estudio de América Latina. Si bien el núcleo está constituido por la literatura, desde nuestra concepción nos parece insuficiente ceñirse tan solo al texto como una entidad cerrada y autónoma.

La periodicidad de la revista es de un volumen por año.

La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo internacional. El proceso de arbitraje contempla la evaluación de dos jueces, que pertenecen a distintas instituciones y universidades. Se estima un plazo de unos tres meses para que los especialistas informen los juicios. Dependiendo de las opiniones de los árbitros, la revista informará al autor la factibilidad de la publicación de su trabajo.

La abreviatura de su título es CILHA, que debe ser usada en bibliografías, notas al pie de página, leyendas y referencias bibliográficas.

Presentation

Los *Cuadernos del CILHA* are a journal that appear since 1999 and was created in order to share the research of Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA) of Facultad de Filosofía y Letras of Universidad Nacional de Cuyo. From the beginning, the publication has gathered studies from various researchers heralding from a variety of countries. The interdisciplinary nature of the literary studies that have characterized the publication has nurtured a dialogue between different disciplines that all hold Latin America as their focus of study. While literature constitutes the nucleus of study, it our belief that any investigate approach that holds the text as a closed and autonomous entity will prove insufficient.

The journal is published annually.

Both the scientific quality and the originality of the research articles are judged by way of an anonymous process. Manuscripts are reviewed by two external anonymous readers. Because of readers' affiliation to other academic institutions and research centers, authors should allow at least three months for a decision. Upon favorably deciding on the acceptance of the manuscript for publication, the Editorial Board will inform the author(s) about readers' decision.

Its abbreviated title is CILHA, and it should be used in bibliographies, footnotes, references and bibliographies strips.

Staff Editorial**Director:** Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)**Asistente de dirección:** Ramiro Esteban Zó (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)**Consejo Asesor:**

Manuel Alberca (Universidad de Málaga - España)

Lancelot Cowie (University of West Indies - Trinidad y Tobago)

Axel Gasquet (Université Blaise Pascal - Francia)

Mario Goloboff (Universidad Nacional de La Plata - Argentina)

Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamaca - España)

Graciela Maturó (Universidad del Salvador - CONICET - Argentina)

Meri Torras (Universidad Autónoma de Barcelona - España)

Gilberto Triviños (Universidad de Concepción - Chile)

Emil Volek (Arizona State University - United States of America)

José Carlos Rovira (Universidad de Alicante - España)

Wilfrido H. Corral (Sacramento State University - United States of America)

Susana Zanetti (Universidad Nacional de Buenos Aires - Universidad Nacional de La Plata - Argentina)

Jorge Fornet (Casa de las Américas - La Habana, Cuba)

Comité Científico Editorial:

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina)

Douglas Bohórquez Rincón (Universidad de los Andes - Venezuela)

Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

José Luis de la Fuente (Universidad Católica Silva Henríquez - Chile)

Claudia Gilman (CONICET - Argentina)

Javier Pinedo (Universidad de Talca - Chile)

Alicia Inés Sarmiento (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Antonio Roberto Esteves (Universidad Estadual Paulista - UNESP - Brasil)

María del Carmen Tacconi de Gómez (Universidad Nacional del Tucumán - CONICET - Argentina)

Margot Carrillo Pimentel (Universidad de los Andes - Venezuela)

María Antonia Zandanel (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México - CIALC - México)

Hebe Molina (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)

Carmen Centeno (Universidad de Puerto Rico - Puerto Rico)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires - Argentina)

María Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora - México)

Beatriz Curia (Universidad de Buenos Aires - CONICET - Argentina)

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina)

Zaida Capote Cruz (Instituto de Literatura y Lingüística - La Habana - Cuba)

Secretaría de Redacción: Marcela Naciff (Arizona State University - United States of America - Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)**Asistente de Secretaría de Redacción:** Inti Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)**Sección Reseñas:** Diego Niemetz (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)**Sección Documentos:** Emiliano Matías Campoy (Universidad Nacional de Cuyo - CONICET - Argentina)**Traducción y revisión de abstracts:** Gabriela González Riveros (Universidad del Aconcagua - Argentina)**Diseño Gráfico y Diagramación:** Clara Luz Muñiz (Universidad Nacional de Cuyo - Argentina)

Índice

Cuadernos del CILHA
a. 10 n. 11 – 2009 Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

EDITORIAL. FOREWORD	8-9
DOSSIER: RUBÉN DARÍO	10-170
Introducción. Introduction. Alberto Acereda	11-13
De roca y flor de lis: Rubén Darío y Manuel Machado <i>De roca y flor de lis: Rubén Darío and Manuel Machado.</i> Rafael Alarcón Sierra	14-35
Rubén Darío y su papel central en los modernismos de Hispanoamérica y España Rubén Darío and his central role in the Modernisms in Latin America and Spain. Jorge Eduardo Arellano	36-52
Rubén Darío como el "otro" fantasmal en <i>Los cálices vacíos</i> de Delmira Agustini Rubén Darío as the "other" ghost in Delmira Agustini's <i>Los cálices vacíos</i> . Cathy L. Jade	53-70
Rubén Darío: los desheredados de la suerte Rubén Darío: the less fortunate human beings. Pablo Kraudy	71-80
De lo apolíneo a lo dionisiaco: la "inquirida bohemia" de Rubén Darío From the Apollonian to the Dionysiac: The "inquerida bohemia" of Rubén Darío. Ignacio López-Calvo	81-96
Modernismo literario y modernismo religioso: encuentros y desencuentros en Rubén Darío Literary <i>Modernismo</i> and religious modernism: encounters and disencounters in Rubén Darío. José María Martínez	97-114
Entre la ciudad real y la ciudad letrada: Rubén Darío y el modernismo en la visión culturalista de Ángel Rama	115-123

Between the real city and the lettered city:

Rubén Darío and *Modernismo*

in the cultural vision of Ángel Rama.

Adela Pineda Franco

La lección de Darío en la España de 1905: 124-133

lo clásico como otro origen de la modernidad

Darío's lesson in 1905 Spain:

the classics the other origin of modernity.

José Carlos Rovira

La originalidad de las influencias de Rubén Darío 134-144

The originality of the influences in Rubén Darío.

Francisco Solares-Larrave

Silencios críticos en torno al compromiso 145-170
ideológico y sociopolítico de Rubén Darío

Critical omissions surrounding Rubén Darío's

ideology and socio-political views.

Alberto Acereda

MISCELÁNEAS. MISCELLANIES 171-195

***Pedro Páramo* de Juan Rulfo y la nueva física** 172-184

Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and the new physics.

Gustavo Fares

La escritura y el personaje femenino 185-199
en la ficción histórica *Juanamañana mucha mujer*

The writing and the feminine character

in the historical fiction *Juanamañana mucha mujer*.

Amor Hernández Peñalosa

NOTAS Y ENTREVISTAS. NOTES AND INTERVIEWS 200-212

Martín Kohan: Pedagogía, narrativa y deporte 201-205

Martín Kohan: pedagogy, narrative and sport.

Jimena Néspolo

Encuentros con Mandrini, Piglia y la historieta 206-218

Meetings with Mandrini, Piglia and the comic strip

Rafael Gutiérrez

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES. GUIDELINES FOR WRITERS 219-225

CESIÓN DE DERECHOS. COPYRIGHTS 226

Editorial

Cuadernos del CILHA
a. 10 n. 11 - 2008
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

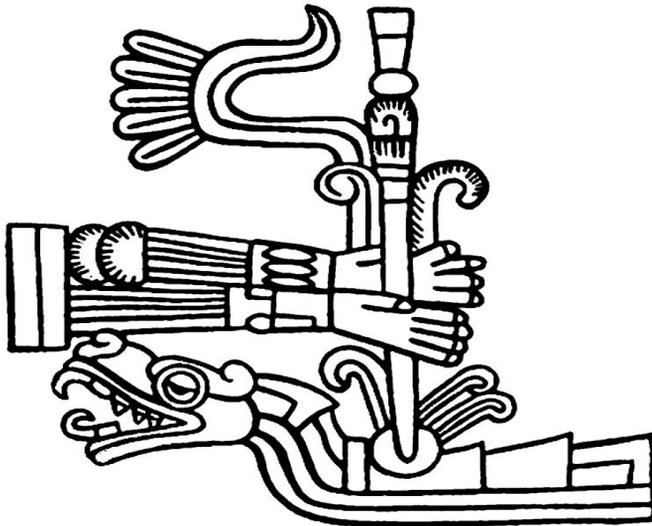
Claudio Maíz
Director

Editorial

Cuadernos del CILHA
a. 10 n. 11 - 2008
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

Claudio Maíz
Director

**DOSSIER:
RUBÉN DARÍO**



Dibujo precolombino. Glifo del encendido del fuego sagrado.
Cultura azteca. Dibujo / código

Introducción

Introduction

La idea de un *dossier* apunta a la de un informe sobre algún tema. En nuestro caso, se trata de un autor, Rubén Darío (Nicaragua 1867-1916), al que la crítica literaria hispánica sigue volviendo una y otra vez irremediadamente. Esas vueltas y miradas críticas a Darío siguen la tradición de varias décadas de estudios filológicos en torno al Modernismo hispánico y al propio Darío como su figura más emblemática. Pese a todo, seguimos todavía hoy sin lograr abarcar la totalidad de la inmensa riqueza literaria dariana, de sus amplios intereses y sus inagotables conexiones culturales. Casi un siglo después de la muerte de Darío, seguimos sin contar todavía con sus obras verdaderamente completas y seguimos sin haber puesto a Darío en el lugar que tanto se merece en el ámbito de la poesía occidental. Desde Nicaragua a la Argentina, desde Chile a España o desde México a los Estados Unidos, varios críticos seguimos leyendo a Darío y escribiendo sobre su obra, pero falta todavía unir más ese común interés dariano y crear equipos investigadores capaces de mantener un contacto más allá de las fronteras locales de universidades, países o culturas. En la vertebración de ese grupo de investigadores transatlánticos andamos algunos ahora mismo ocupados, con la esperanza de poder lograr algún día unir el talento de varios investigadores y proceder a una honda revisión y una más completa revalorización de Darío. Un poeta como él, capaz de abrir la lírica hispánica a la modernidad, no merece menos. La larga tradición de estudios darianos deben ser rescatados, revisados y ampliados a fin de ahondar en el impresionante legado histórico y literario que es en sí mismo Darío. Este *dossier* busca empezar a reunir a algunos de esos investigadores darianos, con la esperanza de que se unan otros más y de gran valor en un noble proyecto que no puede posponerse por más tiempo. Los diez artículos aquí recogidos son sólo un primer punto de arranque para ver las múltiples vías de estudio en torno a Darío y los variados acercamientos críticos que pueden derivarse.

Con su reconocido rigor crítico, Rafael Alarcón Sierra analiza en su artículo las conexiones de Darío con otro espléndido poeta modernista: Manuel Machado, al hilo de las resonancias del nicaragüense en libros como *Alma* y *Caprichos* del poeta español. Machado supo entender bien la renovación lírica que proponía Verlaine y también Darío hasta el punto de no imitar, sino interiorizar y hacer suyos los procedimientos simbolistas. Desde Nicaragua, Jorge Eduardo Arellano estudia en su artículo el papel central de Darío en los modernismos de Hispanoamérica y España. A Arellano debemos un noble esfuerzo personal de varios años por ubicar a Darío en el centro mismo de lo que fue el Modernismo y por defender en varias geografías el legado dariano. Siguiendo con las conexiones autorales y modernistas, la investigadora norteamericana Cathy L. Jade ofrece en su artículo un documentado análisis de *Los cálices vacíos* (1913), de la uruguayaya Delmira Agustini en relación con Darío. Jade acierta a la hora de mostrar cómo la Agustini utilizó todas las posibilidades creativas y reescribió los tropos modernistas en un intento de mostrar su circunstancia personal por encima de la visión patriarcal arraigada en el lenguaje y simbolismo de Darío. Desde el círculo de investigadores nicaragüenses incluimos también el estudio de Pablo Kraudy, quien realiza un lectura de Darío como ser humano compasivo y como poeta de talante afectivo y solidario hacia los que llamó "desheredados de la suerte": los niños que sufren secuelas sociales, los jóvenes

que ven frustradas sus aspiraciones, los ancianos en desamparo, las personas en extrema pobreza, los discapacitados. La otra cara de Darío, la de la bohemia, es el objeto de estudio por parte de Ignacio López-Calvo. Su trabajo muestra que existe un área menos explorada de la obra dariana que ofrece a un Darío menos angustiado y más preocupado en vivir el día a día y convertirse en un bohemio parisino, entre el poeta maldito y decadentista al estilo de sus admirados simbolistas franceses. Como contrapartida, el artículo de José María Martínez se centra en una espinosa cuestión que el crítico sabe resolver con conocimiento y en lo que toca a Darío y a sus conexiones con el Modernismo religioso. Martínez estudia las ambiguas relaciones teológicas y literarias ligadas al fenómeno modernista dariano y las estudia como corrientes de pensamiento heterólogas ligadas al liberalismo ideológico decimonónico. Adela Pineda, por su parte, se acerca a la crítica dariana realizada por Ángel Rama y busca explicar de qué forma cabe insertar los libros Rama sobre Darío y el Modernismo en la perspectiva de *La ciudad letrada*. En estas miradas críticas que el presente *Dossier* va planteando encontramos seguidamente un estudio de José Carlos Rovira, otro dedicado investigador dariano, sobre la lección de Darío para la España de 1905. Al hilo de varios poemas de *Cantos de vida y esperanza*, Rovira muestra cómo Darío entabló un diálogo sistemático con lo clásico, entendiéndolo en una triple dimensión: la planteada con el mundo grecolatino; la construida mediante lo clásico de los escritores de los Siglos de Oro de la tradición española; y la elaborada por vía de las mediaciones renacentistas italianas que Darío también recuperó. En el contexto de la originalidad dariana y las llamadas "influencias", el siguiente trabajo investigador, elaborado por Francisco Solares-Larrave, clarifica las influencias que recibió Darío de autores previos y prueba que no fueron involuntarias sino deliberadas. El estudio reexamina de forma innovadora la noción de influencia en una consideración del Modernismo hecha por Solares-Larrave que apunta hacia una formulación hispanoamericana de respuesta cultural, resultante de un proceso de transculturación ubicado ya en la modernidad. El último artículo de este dossier trata sobre los silencios críticos en torno al compromiso ideológico y sociopolítico de Darío desea provocar un debate, aun a riesgo de ser mal entendido. Lo que dicho artículo busca es suscitar entre los investigadores darianos y del Modernismo una conciencia de que no se puede seguir leyendo a Darío parcialmente. Algunos críticos atacaron Darío por haberse despreocupado supuestamente de la cuestión social y por lo que vieron como una falta de interés de éste por cuestiones políticas. Mi lectura personal de esta cuestión busca probar que una revisión más amplia y detenida de la obra dariana confirma la presencia de un compromiso dariano e incluso —pese al general silencio de la crítica— un voluntario y expreso rechazo dariano a ideologías ligadas al socialismo, al anarquismo y al marxismo. Lo mismo ocurre si tratamos otras cuestiones, como el supuesto anti-norteamericanismo de Darío que no fue absoluto, sino parcial y que convivió con otras opiniones darianas más positivas sobre Estados Unidos.

Darío pidió siempre en vida buenos comentaristas. Quienes aquí hemos unido este pequeño esfuerzo a modo de *dossier* por leer y comprender un poco más a Darío lo hemos hecho con la esperanza de que todo esto sirva para algo, para provocar cierto debate investigador y para animar a otros críticos alrededor del mundo a unir fuerzas y seguir leyendo y escribiendo sobre Darío y sobre el Modernismo. Agradecemos a *Cuadernos del CILHA* y a la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza (Argentina) esta

apuesta por Darío y su voluntad por abrirle un hueco entre sus páginas. En estos próximos años cumplirán ya un siglo de vida los dos últimos libros poéticos darianos: *Poema del otoño y otros poemas* (1910) y *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914). Algo después, recordaremos también el primer centenario de la muerte de Darío. Hasta entonces, sin embargo, hay toda una labor por realizar a favor del legado dariano. Dicha labor solo será posible con la unión de todos los investigadores darianos y en una compartida voluntad de seguir adelante en la siempre necesaria revisión y valoración de Darío y su obra.

Alberto Acereda (coordinador) - Arizona State University, Tempe, EEUU.

De roca y flor de lis: **Rubén Darío y Manuel Machado**

Rafael Alarcón Sierra

Universidad de Jaén
ralarcon@ctv.es
España

Resumen: El presente artículo estudia la relación amistosa y literaria establecida entre Rubén Darío y Manuel Machado y analiza la presencia de la obra dariana en *Alma y Caprichos* de Manuel Machado.

Palabras claves: *Alma*, Rubén Darío, *Caprichos*, Manuel Machado.

Title and subtitle: *De roca y flor de lis*. Rubén Darío and Manuel Machado.

Abstract: The present paper studies the friendship and literary relations between Rubén Darío and Manuel Machado. It also analyzes to what extent Darío's work is present in Manuel Machado's *Alma* and *Caprichos*.

Key words: *Alma*, Rubén Darío, *Caprichos*, Manuel Machado

La amistad de Rubén Darío y Manuel Machado

Para Manuel Machado, Rubén Darío fue un amigo y un maestro. Ambos se conocieron en el París finisecular. En los años finales del XIX, la situación familiar de los Machado (en 1893 había muerto su padre y, dos años después, su abuelo) les obliga a buscar trabajo. Tras algunas deliberaciones, ambos hermanos deciden probar fortuna como traductores en la editorial Garnier de París. Manuel, como hermano mayor, llega a la ciudad luz en marzo de 1899; poco después, en junio, lo hace Antonio. Llevan cartas credenciales de Nicolás Estévanez —quien tras la experiencia republicana, en la que fue gobernador de Madrid y ministro de la Guerra, había emigrado a París durante un tiempo—, pero no las necesitarán; ambos consiguen un modesto trabajo como traductores a las órdenes de Hippolyte Garnier. La dirección literaria de la casa editorial corre a cargo del escritor canario Elías Zerolo, federalista incondicional de Pi y Margall, que acoge a los recomendados de sus viejos compañeros de política.

Seguramente fue Enrique Gómez Carrillo quien introdujo a Manuel Machado en las tertulias bohemias y en la vida literaria del París finisecular. Ambos frecuentan cafés-cantantes, cabarets y tabernas, como pronto anota en una de sus crónicas¹. Juntos se relacionan con Jean Moréas, entre otros escritores, y conocerán a Oscar Wilde en el bar

¹ E. Gómez Carrillo. "París: día por día". *La Vida Literaria* (1 de junio de 1899). Reproducido en: *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1900: 154-55.

Calisaya, episodio que también describe Rubén Darío², y que Manuel Machado recoge en su relato "La última balada de Oscar Wilde"³.

Antonio Machado regresa a España en octubre de 1899, pero Manuel todavía permanece más de un año en París, hasta diciembre de 1900, viviendo el ambiente de la Exposición Universal. Compartió durante cierto tiempo un entresuelo en el número 29 del Faubourg Montmartre con Gómez Carrillo —quien ocupaba allí su cargo de *cónsul general* de Guatemala—, Amado Nervo y Rubén Darío, que habían venido como cronistas de los fastos celebrados en tan señalada fecha:

durante algunos meses del año 99 —creo recordar que de febrero a junio—, el entresuelito del Faubourg Montmartre, pleno corazón de París, casi esquina al Bulevar de los Italianos, sirvió de casa o albergue común a Enrique Gómez Carrillo, su inquilino titular, a Rubén Darío, a Amado Nervo y a mí. Vivíamos allí juntos, aunque independientes, y todo lo separados que el espacio permitía. Cada uno de nosotros disfrutaba de su correspondiente gabinete con alcoba. Y en realidad esto bastaba, y aun sobra a nuestras necesidades sociales de alojamiento⁴.

Pronto surgió una estrecha amistad entre el poeta nicaragüense y el sevillano:

Nos quisimos como hermanos. Si bien yo fui siempre, y por muchos conceptos, el hermano menor. Nuestro afecto tenía, en todo caso, esa severa y varonil ternura, esa seriedad emocionada de lo fraternal. [...] habíamos vivido y habíamos bebido juntos... Y aun habíamos amado juntos una vez que a cierta mujercita de Montmartre le habíamos parecido bien ambos... Lo cual estuvo a punto de enemistarnos, españoles, al fin. Los buenos oficios del gran poeta Moréas, nuestro gran amigo y contertulio del Café Cyrano, nos pusieron definitivamente en paz bajo un diluvio de copas de champagne y versos magníficos del maestro griego, que era entonces el primer poeta de Francia. Y cuento esto para concluir que nuestra intimidad era absoluta. Lo sabíamos todo el uno del otro, y nada en la vida hubiera podido malquistarnos⁵.

Esta *intimidad absoluta*, en la que no faltaría un enriquecedor intercambio de lecturas y versos, le sirvió a Machado para comprender el complejo carácter *etilico* de Rubén Darío:

Tenía un prurito infantil de grandezas, de elegancias, de exquisita corrección, y un graciosísimo miedo al qué dirán, que contrastaba con el desarreglo de su vida. Abominaba sinceramente del

² E. Gómez Carrillo, *Sensaciones de París y de Madrid*: 301-05; R. Darío. "Purificaciones de la piedad/8 de diciembre de 1900". *Peregrinaciones* (1901). En: *Obras Completas. Tomo III. Viajes y crónicas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950: 472-473.

³ M. Machado. "Una balada de Oscar Wilde". *El País* (25 de febrero de 1900); "La última balada de Oscar Wilde". *Nuestro Tiempo*, año III, t. II, 33 (septiembre de 1903): 354-359, incluido en: *El Amor y la Muerte. (Capítulos de novela)*. Madrid: Imprenta Helénica, 1913: 71-84 y en *Cuentos completos*. Ed. R. Alarcón Sierra. Madrid: Clan, 1999: 71-83.

⁴ M. Machado, "Luces de antaño". *Legiones y Falanges*, III, 25 (diciembre de 1942): 12. *Vid.* además: R. Darío. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: 1922: 229; Juan Antonio Cabezas. "Faubourg Montmartre, 29". *Rubén Darío (Un poeta y una vida)*. Madrid: Ediciones Morata, 1944: 195-07 y A. Nervo. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1962, II: 1136 y ss.

⁵ M. Machado. "Rubén Darío y yo". *Arriba* (5 de febrero de 1946).

escándalo. Y, sin embargo... "los caballeros no se emborrachan, se encantan", solía repetir del quinto "whisky" en adelante... Pero él se "encantaba" tanto y con tal frecuencia, que llegó a hacerse notar en un medio en que este linaje de "hechizos" era moneda corriente⁶.

En diciembre de 1900 Manuel Machado abandona París. La experiencia acumulada en este tiempo va a marcar decididamente su labor poética. De vuelta en Madrid es acogido con el prestigio de haber vivido en persona lo que otros jóvenes modernistas sólo conocen indirectamente. En plena *guerra literaria*, se multiplican los cenáculos en distintos cafés y cervecerías, donde se bebe y se discute apasionadamente de poesía hasta altas horas de la madrugada. Los deseos de tener un órgano que difunda los nuevos ideales estéticos del momento pronto se verán cumplidos: en marzo de 1901 aparece la revista *Electra*, titulada como la obra anticlerical de Galdós. Manuel Machado es uno de los fundadores y secretario de redacción. Entre sus colaboradores estará Rubén Darío. Tras el verano, otra revista aparece con fuerza; se trata de *Juventud*, cuyo primer número lleva fecha de 1 de octubre, y de la que Machado es impulsor. Fiel a una orientación ideológica que busca "un estado de alma de abierta simpatía hacia el espíritu europeo"⁷, escribirá en ella enérgicos artículos a favor de los nuevos fundamentos estéticos frente a la inmovilidad y a la incompreensión de la *gente vieja* y de la Academia. En "El Modernismo y la ropa vieja", tras pasar revista al panorama francés (simbolistas, parnasianos y decadentes, de Mallarmé a Verlaine), entre los jóvenes hispanos menciona particularmente a Darío, junto a Rusiñol, Benavente y Unamuno⁸.

En noviembre de 1901, Juan Ramón Jiménez, tras haber pasado un otoño en Arcachon, vuelve a Madrid, al Sanatorio del Rosario —o "del Retraído", como lo llamará el poeta—, situado en la calle Príncipe de Vergara, donde lo cuidan las Hermanas de la Caridad de Santa Ana y el Doctor Luis Simarro; allí van a visitarlo con frecuencia el grupo de la *gente nueva*, encabezado por Villaespesa y Manuel Machado, y allí acude también en ocasiones Rubén Darío.

Unos años después, ambos colaboran en revistas como *Helios* y *Los Cómicos*, y coinciden de vez en cuando en la tertulia del Nuevo Café de Levante⁹. Manuel Machado se relaciona con todo el Madrid bohemio, artístico y literario. Con Darío se reúne cada vez que éste pasa por Madrid, acompañándolo en sus noches de *invariable* destilación alcohólica —whisky con soda y *cognac Martel Tres Étoiles*—, en lo que frecuentemente le secunda Mariano de Cavia;

⁶ M. Machado. "Luces de antaño". Art. cit. Otro juicio de M. Machado sobre Rubén Darío en R. Cansinos-Asséns. *La novela de un literato*. Madrid: Alianza, 1982, I: 123.

⁷ "Juventud. Con rumbo fijo". *Juventud*, I, 5 (1901), s. p.

⁸ M. Machado. "El modernismo y la ropa vieja". *Juventud*, I, 1 (1 de octubre de 1901), recogido en: R. Alarcón Sierra (ed.). M. Machado. *Impresiones. El modernismo (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909)*. Valencia: Pre-Textos, 2000: 243-262.

⁹ R. Baroja. *Gente del 98* (1935). En: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Edición de Pío Caro Baroja. Madrid: Cátedra, 1989: 95 y 99-100. L. S. Granjel. *Panorama de la Generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959: 81, reproduce casi literalmente los párrafos de R. Baroja sin citar su procedencia. *Vid.* además M. Pérez Ferrero. "Los Machado en dos tertulias". *Tertulias y grupos literarios*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975: 91-96.

Cansinos Assens relata su asistencia a una de estas experiencias, que acaba con Darío en estado de coma etílico, llevado a hombros por Manuel Machado y otros escritores a su hotel:

[Isaac Muñoz y Villaespesa se dirigen a Cansinos Assens:] —Venga usted con nosotros... Vamos a ver a Darío... Sí..., a Rubén Darío... —y ante mi gesto de extrañeza, añade: —¿No sabe usted que está en Madrid?... Pues venga..., vamos a buscarlo ahí, a una cervecería de la calle de las Hileras, adonde suele venir con Manuel Machado y Mariano de Cavia... Se lo presentaremos. Venciendo mi timidez, los acompaño a la cervecería, que es un largo pasillo estrecho y mal alumbrado. Lo cruzamos sin detenernos y llegamos hasta el fondo. Allí, sentado a una mesita, en un rincón, con la copa delante, hay un hombre silencioso, con la cabeza beethoveniana en las manos, todo rasurado y con las melenas alborotadas. Junto a él, Manuel Machado, Nilo Fabra y algunos otros jóvenes devotos del poeta. Todos guardan un silencio reverente, y hasta Villaespesa baja su voz demasiado vibrante y murmura un saludo, apenas contestado por un gesto de la mano fina y pálida. Están callados y expectantes ante el gran poeta pontífice del modernismo, que acaso en su embriaguez taciturna está incubando algún maravilloso poema. En otra mesita, junto a él, está sentado otro hombre, ya viejo, con un gran bigote escarolado, lentes y un clavel ya marchito en el ojal de la solapa, que de cuando en cuando murmura frases inconexas, intermitentes, como un papagayo. Mariano de Cavia, el popular cronista de *El Imparcial* [...] Estamos así un gran rato, aburridos, hablando en voz baja, inmóviles e inquietos, como si esperásemos algún alumbramiento prodigioso. A veces, nos incorporamos para irnos. Pero Manuel Machado nos contiene con un gesto. Hay que aguardar. Rubén está acaso incubando un gran poema. Así de borracho estaba cuando escribió su magnífica "Salutación del optimista". Es posible que ahora pase por un trance igual..., y de pronto le venga la inspiración y prorrumpe en un canto maravilloso, que nosotros seremos los primeros en oír... Pero la inspiración no acude al poeta por más que menudee las libaciones. Al final, cae en un estado comatoso. Su cabeza resbala de sus manos y rueda sobre la mesa, como al cesto de la guillotina. Machado y Fabra lo incorporan: —Rubén —le dicen—, debemos retirarnos... es hora ya de regresar al hotel... El poeta se levanta pesadamente, lanza gruñidos, bostezos, eructos... Machado y Fabra lo conducen hacia la puerta. Cavia rezonga...: Rodríguez, ¿quién se va?... ¿Mi gran amigo?... Pues vámonos también, Rodríguez..., aquí no quedan ya más que cretinos...¹⁰.

Episodios como éste de viva unión en el *mal placer* fueron los que llevaron a Manuel Machado a escribir un poema como "Alcohol" —continuado por Rubén Darío, a modo de tributo *vital*, en su ejemplar de *Caprichos*—, y un relato como "El alma del ajenjo", homenaje al Verlaine más báquico. La intimidad que alcanzó con el nicaragüense, nacida en su común estancia en París, hizo que, junto a Villaespesa y Palomero, fuera Manuel Machado uno de

¹⁰ R. Cansinos Assens. *La novela de un literato*. Madrid: Alianza, 1982, I: 182-85. La anécdota — pronto difundida y convertida en mito— de la *espontánea recitación etílica* de la "Salutación del optimista" tiene su parte de verdad: parece ser que fue dictada a su secretario, Eduardo Lázaro, la noche del 27 de marzo de 1905, en presencia de Juan Ramón Jiménez y Vargas Vila; al día siguiente fue leída en el Ateneo de Madrid, y luego incluida en *Cantos de vida y esperanza*. Alfonso Méndez Plancarte escribe: "No creo que la compusiera en aquella noche solamente. Debía de tenerla como hilvanada y casi construida, y lo que hizo fué rematarla de modo genial". *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1967, II: 1237. Por otra parte, según M. Fernández Almagro, en esta tertulia del "tupi" de la calle de las Hileras M. Machado le presentó a Rubén Darío el poeta J. Almendros Camps; "Juan Ramón Jiménez y algunos poetas andaluces de su juventud". *Studia Philológica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1960, I: 498.

los pocos que conoció al hijo natural, muerto al poco tiempo de nacer, que Darío tuvo con su amante, Francisca Sánchez —*la princesa Paca*¹¹—; y, entre copa y copa, se enamoró de la hermana de ésta, María, que fue uno más de los numerosos episodios *galantes* de esta época.

En marzo de 1905 aparece en la prensa un manifiesto contra la concesión del premio Nobel a Echegaray y los sucesivos homenajes que se le tributaron, donde estamparon su firma, entre buena parte de la juventud literaria, Machado y Darío¹². También aparecen ambos como suscriptores de *La Anarquía Literaria*, cuyo único primer número, el único conocido, aparecería el 21 de julio de 1905¹³.

Caprichos (1905), el segundo poemario modernista de Machado, dedicaba la sección del mismo título a Darío (unos meses después, este brinda el poema “¡Aleluya!” a Machado en *Cantos de vida y esperanza*). El poemario fue elogiado por el nicaragüense, explicando los objetivos que había tratado de alcanzar el autor de *Alma* con sus juegos rítmicos, denostados por buena parte de la crítica del momento:

[Manuel Machado] es fino, ágil y exquisito. Nutrido de la más flamante savia francesa, sus versos parecen escritos en francés, y desde luego puedo asegurar que son pensados en francés. Es en muchas de sus poesías —por ejemplo, en “Caprichos”, de título goyesco— un verleniano de la más legítima procedencia. Con los elementos fonéticos del castellano ha llegado a hacer lo que en francés no han logrado muchos seguidores del prodigioso fauno. Sus “arietas” son perfectas. En cuanto a sus resurrecciones de viejos metros y sus tentativas de versolibrismo, indican un gran virtuoso y un artista de la palabra¹⁴.

¹¹ “Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Antonio Palomero, conocieron el niño que tomó el nombre que le correspondía como heredero del rey. Se llamó Rubén Darío Sánchez; pero su padre le sobrenombró “Phocas el Campesino”, unas veces, y otras, “Phocas el Jardinero”, recordando el estudio de este último título de su admirador Remy de Gourmont”. A. Oliver Belmás. *Ese otro Rubén Darío*. Barcelona: Editorial Aedos, 1960: 95. Efectivamente, recordemos el poema titulado “A Phocás el campesino”. Incluido en *Cantos de vida y esperanza*, que empieza: “Phocás el campesino, hijo mío, que tienes/en apenas escasos meses de vida, tantos/dolores en tus ojos que esperan tantos llantos/por el fatal pensar que revelan tus sienas...”. En: *Poesías Completas*. Ed. cit., II: 667. Darío toma para su hijo el nombre del protagonista del “petit drame psychologique” escrito por Francis Vielé-Griffin *Phocas le Jardinier* (1897), la historia de un hombre que sufre voluntariamente el martirio por fidelidad a la fe de su padre, aunque él mismo no es creyente. El sentimiento de culpabilidad del poeta nicaragüense resulta obvio, al establecer un paralelismo entre la muerte de su hijo y el del drama de Vielé-Griffin. Nada tiene que ver este *Phocas le Jardinier* con la novela decadente de Jean Lorrain *Monsieur de Phocas* (1901).

¹² Reproducido en R. Gómez de la Serna. *Azorín. Obras completas*. I, Barcelona: A. H. R., 1956: 1069-1070; L. S. Granjel. *Panorama de la Generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959: 403-404; M. Fernández Almagro. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 1966: 94-95.

¹³ Vid. I. Zavala. *Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974.

¹⁴ R. Darío, declaraciones a E. Gómez Carrillo. “Revue de la quinzaine. *Lettres Espagnoles*. Les Poètes nouveaux”. *Mercur de France (Série Moderne)*, Año XVI, tomo LVIII, (1 de diciembre de 1905), 468, vertidas al español y recogidas en R. Darío. “Nuevos poetas de España”. *Opiniones* (1906). *Obras completas*. vol. X, Madrid: Mundo Latino, 1920: 189-190 y *Obras completas*. tomo I, *Crítica y ensayo*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950: 414-415.

Acertaba Darío al decir que Machado es “un verleniano de la más legítima procedencia”; *Caprichos* es el libro donde el influjo del *viejo fauno* se manifiesta de una forma más clara. Precisamente éste había titulado “Caprices” la cuarta sección de sus *Poèmes saturniens* y “Caprice” uno de los últimos poemas de *Parallèlement*. 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”.

A finales de septiembre de 1905 muere accidentalmente Francisco Navarro Ledesma, redactor jefe de *ABC*, director de *Blanco y Negro* y amigo de ambos poetas; al mes siguiente, la sección de literatura del Ateneo organiza una sesión en su memoria, en la cual tanto Darío como Machado leyeron versos en su memoria¹⁵. En 1906, ambos quedan representados en la primera y extensa antología del modernismo ya triunfante y aceptado, bajo la supervisión de Emilio Carrère y a cargo de la librería de Pueyo: *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*.

Darío, que ya había defendido *Caprichos*, vuelve a detenerse en la nueva obra de su amigo, *La fiesta nacional* (1906), destacando la fidelidad de este “poema rápido” a la sucesión de impresiones de una corrida taurina:

En la lidia hay gracia, arte ágil, color, opulencia y elegancia. La música anima la representación, y, en verdad, por el giro de los lances y la variedad de las acritudes y pasos, se diría un “ballet”. Un “ballet” sangriento y heroico. Busqué [...] una pintura, una descripción de la corrida en todo el parnaso español, y no la encontré, habiendo, como hay, muchos versos sobre toros [...] Y luego me encontré con la poesía de Manuel Machado, en que, por fin, se concentraba en bien coloreados paneles la fiesta nacional. El sutil lírico sevillano que ha hecho cosas tan finas y delicadas, es un gran aficionado al arte de los beluaros de coleta; y quien haya visto alguna vez una corrida de toros, hallará en esos versos el trasunto de sus impresiones, momento por momento. Machado dedica su poema rápido “al maestro Antonio Fuentes”. A todo señor, todo honor¹⁶.

Darío no sólo la cita, sino que se detiene en reproducirla por entero, glosando cada sección: los primeros momentos, “extracto lírico de un capítulo de Gautier”; a continuación, “los juegos de destreza y de peligro en que vencen la arrogancia y arte de los lidiadores”; el tercio de varas con “los picadores, pesados, cargados de plomo, en sus flacos rocinantes mártires”; las banderillas, especialmente destacadas porque “Machado describe en cuatro rasgos la agilidad, la esbeltez, la seguridad del torero en el asombroso trabajo”, de modo que “El conocedor verá en estos croquis rítmicos la exactitud”. Luego, el momento terrible de la cogida, donde es “la fiera la vencedora”, “por un descuido o un error, o una fatalidad” y,

¹⁵ [s. f.]. “En honor de Navarro Ledesma”. *Heraldo de Madrid* (27 de septiembre de 1905), 4. y *ABC*, III, 261 (28 de septiembre de 1905): 9.

¹⁶ R. Darío. “Notas españolas”. En: *Prosa dispersa (Obras completas, vol. XX)*. Madrid: Mundo Latino, 1919, vol. XX: 44-46.

para acabar, "el arrastre de la res muerta y el final del espectáculo, de la fiesta exclusivamente nacional"¹⁷.

En correspondencia, cuando en 1907 Machado reflexiona en *El Nuevo Mercurio* sobre el modernismo, al ofrecer una nómina de los poetas más interesantes comienza sin dudarle por Darío, al que reconoce como "maestro de la forma" y "gran importador de la poesía europea"¹⁸. Poco después, la publicación de *Alma. Museo. Los Cantares*, donde Machado recopila casi toda su poesía escrita hasta la fecha, es una *foto fija* en que su autor rinde cuentas de lo que ha sido su obra lírica y de lo que va a ser en un futuro que encara con cierta desorientación, puesto que es consciente de vivir un momento de inflexión, tanto en su creación personal como en el panorama poético, toda vez que ya ha pasado el primer momento del modernismo y ahora este se degrada en clichés, imitadores y epígonos. Ello explica el sentido de las palabras que escribe a Darío en la carta, fechada el 22 de mayo, donde le envía su nuevo poemario: "Estos versos son todo. Todo, por ahora, y quizás por siempre..."¹⁹.

La madrugada del tres de marzo de 1909 moría en su humilde casa madrileña, ciego y loco, el máximo representante de la vida de bohemia, Alejandro Sawa, amigo tanto de Darío como de Machado. Este le escribió un magnífico epitafio, uno de sus mejores poemas. "A Alejandro Sawa" aparecería en *El Mal Poema*, y meses después, encabezaría, junto a un prólogo de Darío, el dietario póstumo de Sawa, *Iluminaciones en la sombra*.

En este tiempo Manuel Machado, desempeña una serie de actividades sin continuidad; a la de oficinista eventual en la Junta de Iconografía Nacional y traductor en la casa Garnier de París se suma, en los primeros meses de 1909²⁰, la de secretario particular del propio Rubén Darío en la embajada de Nicaragua, colaboración provisional que atestigua un recibo conservado en el *Seminario-Archivo Rubén Darío*: "Recibí del Ministro de Nicaragua, D. Rubén Darío, cien pesetas (100) por un mes en que he colaborado en trabajos de su secretaría particular. Madrid, 14 de junio de 1909"²¹.

¹⁷ R. Darío. "Notas españolas". En: *Prosa dispersa (Obras completas, vol. XX)*. Madrid: Mundo Latino, 1919, vol. XX: 47-52

¹⁸ M. Machado. "Enquête sobre el modernismo. Manuel Machado" [Respuesta a "¿Qué ideas tiene usted de lo que se llama modernismo?"]. *El Nuevo Mercurio*, 3 (marzo de 1907): 337-340.

¹⁹ M. Machado, carta a Rubén Darío, con fecha 22 de mayo de 1907, en A. Ghirardo. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943: 429.

²⁰ Se conserva una tarjeta de M. Machado a R. Darío dirigida a su casa de Serrano, 27 en la que solicita una recomendación: "Querido maestro: He estado a verle p^a recomendarle la solicitud del Dr. Jiménez en favor del Dr. Lupiáñez, de Sevilla, p^a el Consulado de Nicaragua. Le agradeceré haga cuanto pueda en el asunto. Le quiere y admira./Hoy, 19-3-09", en Dictinio Alvarez, "Cartas inéditas de Manuel Machado a Rubén Darío". *Indice de Artes y Letras*, XII, 118 (octubre de 1958): 14 y Rosario M. Villacastín, *Catálogo del Seminario-Archivo Rubén Darío*. Madrid: Universidad Complutense, 1987: 213.

²¹ D. Alvarez. Art. cit. y R. M. Villacastín. *Op. cit.*: 213.

Ambos poetas volvieron a coincidir en los elogios al poemario *Romancero prosaico* (1910) de Javier Valcarce: Darío y Machado, junto con Villaespesa y Carrere, dedicaron sendos sonetos al libro, que su autor recogió al inicio del mismo.

En los primeros años de la segunda década del siglo, Manuel Machado, como su hermano Antonio, colabora en *Mundial Magazine*, revista que Darío dirige en París, enviando varios relatos. Con este motivo, se establece una breve correspondencia entre ambos amigos²². Darío encontrará tiempo para alabar en *La Nación* de Buenos Aires *Cante hondo*, poemario que Manuel Machado publica en 1912²³; el sevillano se lo agradece fervientemente en una de sus últimas cartas²⁴. En 1916, a la muerte del gran poeta nicaragüense, Manuel Machado le dedicó un sentido "Epitafio", uno de los mejores poemas que aparecieron en *La ofrenda de España a Rubén Darío* editada por Juan González Olmedilla²⁵. Todavía en los últimos años de su vida recordará su amistad con el autor de *Azul...*, como puso de manifiesto en varios artículos escritos durante los años cuarenta²⁶.

Rubén Darío en *Alma* y *Caprichos* de Manuel Machado

En sus dos primeros poemarios modernistas, Machado muestra haber entendido bien la renovación lírica de Verlaine y Darío²⁷. El poeta sevillano no *imita*, sino que interioriza y hace suyos los procedimientos simbolistas. *Alma* aparece en 1902. Una de sus composiciones, "Mariposa negra" (estilización a modo de balada de tema medieval), está dedicada al nicaragüense. Eduardo Gómez de Baquero es uno de los primeros críticos en señalar su huella en el libro, concretamente, en las piezas tituladas "Miniaturas"²⁸, pero las resonancias

²² M. Machado. "La Nena". Dibujos de Basté. *Mundial Magazine*, año I, vol. II, 7 (noviembre de 1911): 18-20; "El teniente Noche-Buena". Dibujos de Basté. *Ibid.*, II, vol III, 18 (octubre de 1912): 479-482; "El cantor del más allá", *ibid.*, III, vol. VI, 31 (noviembre de 1913): 30-31. Para la correspondencia, *vid.* D. Álvarez Hernández. Art. cit. y *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*, Madrid, Taurus, 1963: 75-88.

²³ R. Darío, "Poesía andaluza. 'Cante hondo'". *La Nación* [Buenos Aires], (27 de marzo de 1912).

²⁴ *Vid.* A. Ghirardo. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943: 430.

²⁵ M. Machado, Valle-Inclán, Ricardo Baroja, Anselmo Miguel, Julio Romero de Torres, José Moya del Pino, Rafael Penagos y Amado Nervo. "Correspondencia. En memoria de Rubén Darío". *España. Semanario de la Vida Nacional*, II, 57 (24 de febrero de 1916): 16; M. Machado, "El gran poeta que acaba de morir. Epitafio". *Mundo Latino* (1 de marzo de 1916), 2; "A Rubén Darío. Epitafio". *Summa. Revista Selecta Ilustrada. Quincenal*, II, 11 (15 de marzo de 1916): 8-9. Número Homenaje a Rubén Darío; "Epitafio. Como cuando viajabas, hermano, estás ausente...". En: Juan González Olmedilla (ed.). *La ofrenda de España a Rubén Darío*. Madrid: Edit. América, s. f. [1916]: 263-264; "Epitafio: Como cuando viajabas, hermano, estás ausente...". En: R. Darío. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1968: XXV-XXVI.

²⁶ M. Machado. "La influencia de Rubén Darío en la poesía española". *Cuadernos de Poesía*, 5 (mayo de 1941), s. p.; "Luces de antaño". *Legiones y falanges*, III, 25 (diciembre de 1942): 12; "Rubén Darío y yo". *Arriba* (5 de febrero de 1946): 5.

²⁷ *Vid.* R. Alarcón Sierra. *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1999.

²⁸ E. Gómez de Baquero. "Crónica literaria.- De la poesía lírica.- Poetas modernistas y no modernistas". *La España Moderna*, XIV, 159 (1 de marzo de 1902): 166-176.

alcanzan a otras partes del mismo, donde una sección se titula "El reino interior" (término-clave de la estética simbolista), como la última parte de *Prosas profanas* en su primera edición. Recordemos que la segunda edición de *Prosas profanas* es de 1901 y que *Alma* se edita a comienzos de 1902; ambos poemarios comparten una estética y unas aspiraciones comunes.

Buena parte de las resonancias con Darío se deben a la coincidencia de temas y motivos presentes abundantemente en la lírica de entresiglos, así como a una común renovación formal y métrica, en la que el nicaragüense lleva la delantera. Así, por ejemplo, el contraste entre el frío invierno y el interior burgués —la "douceur du foyer"—, donde los amantes se encuentran, aislados del mundo, se establece en "Los días sin sol" de Machado como en "Invernal" de Darío.

En "Oasis", Machado rinde tributo al exotismo orientalista presente en toda Europa desde el romanticismo. El motivo concreto de la composición, el ataque de un felino en un oasis, le podía haber llegado a través de poemas como "Le desert" y "L'Oasis", incluidos en *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, quien influyó bastante en Darío; baste recordar "Estival", el "Medallón" dedicado al parnasiano en *Azul...* y su semblanza incluida en *Los raros*. Machado pudo tener en cuenta estas composiciones de Leconte de Lisle y Darío, o las "Recreaciones arqueológicas" de *Prosas profanas*, aunque en ellas no hallaremos la concisión e intensidad, ni el efecto inesperado que hay en el poema manuelmachadiano.

En "Melancolía", los versos "Y me acuerdo/de historias tristes sin poesía... Historias/que tienen casi blancos mis cabellos", tan próximos a las "historias viejas de melancolía" de Antonio Machado en *Soledades*, VI, parecen hallar un eco en Rosalía de Castro —"Hay canas en mi cabeza, hay en los prados escarcha" ("Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros", *En las orillas del Sar*)— y un precedente en "La página blanca" de Rubén Darío, donde hay unas visiones "ide historias que dejan en crueles instantes/las testas viriles cubiertas de canas!".

La "rosa simbólica" de "Adelfos" como suprema aspiración del espíritu, un enigma "que no tiene aroma, ni forma, ni color", es un motivo recurrente en el romanticismo y el fin de siglo; Machado también lo comparte con Darío, quien hace referencia a la flor inaccesible, divina y misteriosa del ideal en su prólogo a la segunda edición de *Del amor, del dolor y del vicio* (1901) de Enrique Gómez Carrillo; es la misma *rosa simbólica* que logrará contemplar en la iniciática y dantesca "Visión" de *El canto errante*.

En "Cantares", Machado sintetiza con maestría la esencia del universo flamenco, centrado en la *duca* gitana o pena negra, alrededor de la cual gira un concepto fatalista de la existencia que el sujeto lírico hace suyo para verter en él, de forma simbolista, lo más hondo de su mismo centro: "En ellos el alma del alma se vierte". Rubén Darío, bajo cierto influjo de Rueda, había construido una peculiar Andalucía de ensueños en el en el "Pórtico" para el libro del malagueño *En tropel* y en su "Elogio de la seguidilla". Ambos poemas son compuestos recién desembarcado Darío en la península, cuando aún tenía el proyecto de un libro titulado *Canciones de España*. En "La tristeza andaluza", su reseña a *Arias tristes* de

Juan Ramón Jiménez —luego incluida en *Tierras solares*— Darío distinguía entre “una Andalucía a la francesa, de Exposición Universal o de caja-de-pasas” y otra Andalucía *ideal* y más profunda, la de sus cantares.

La quinta estrofa del poema machadiano supone el punto culminante del *trovó*; puesto que “Cantando la pena, la pena se olvida”, el sujeto lleva la afirmación a la práctica: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte/, ojos negros, negros, y negra la suerte”. En esta acertada recreación popularista por yuxtaposición un posible precedente es el siguiente verso de “Bouquet”, que Darío incluyó en *Prosas profanas*: “Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios”.

“Encajes” ofrece un erotismo frívolo y desencantado que se justifica en su tentativa de apurar el deleite de cada instante, como forma de huida y olvido, de no pensar, no querer ni saber nada. Esta invitación a gozar intensamente lo momentáneo —nueva modulación del *carpe diem*, del *collige, virgo, rosas*—, este culto al presente y al placer —“ríe, ríe, ríe la divina Eulalia”— había sido practicado antes por Darío: “¡Amar, reír! La vida es corta./Gozar de abril es lo que importa,/en el primer loco delirio” (“El clavicordio de la abuela”). “Lo preciso es el instante/que se va”, dirá Manuel Machado en “La canción del presente”, y el tema será reelaborado mil veces por los poetas modernistas. En “Encajes” se confunde el posible ascendente de Verlaine con una medida propia de la lírica popular y de la poesía cancioneril: la del octosílabo que intercala versos de pie quebrado. Esta combinación ya la había practicado Darío, siempre respetando la convención de que el verso predominante ha de ser el de ocho sílabas: así lo encontramos en “Rimas, VIII”, “Los regalos de Puck. Versos de año nuevo”, “Chi-chá”, y en varios de los “Dezires, layes y canciones” añadidos a la segunda edición de *Prosas profanas*, que Machado pudo conocer en París a través de su propio autor.

En “Madrigal”, Machado enfrenta el desacreditado tópico romántico de una muerte gloriosa, heroicamente teatral, en el estruendo de una tormenta marina, al vacío y lo absurdo de un naufragio a pleno sol, con el mar en calma. Es una muerte tan abúlica e inútil como la existencia vivida bajo el peso del *ennui*. El motivo horaciano del *oh navis* y el tópico cristiano de la *Navigatio vitae* que aparecen en el poema tienen una larga y fecunda tradición en la literatura de todos los tiempos, y cobra nuevo sentido en la estética romántica y finisecular para mostrar la incertidumbre existencial. Darío lo formuló con acierto en “La dulzura del Ángelus”: “Y esta atroz amargura de no gustar de nada,/de no saber adónde dirigir nuestra prora,//mientras el pobre esquife en la noche cerrada/va en las hostiles olas huérfano de la aurora...”.

“Castilla” expresa la atracción por lo primitivo y lo bárbaro que traspasa todo el fin de siglo. El exotismo de un Medioevo fantástico, épico y legendario, opuesto a la moderna sociedad occidental, había aparecido como tema en el romanticismo, y sería heredado por el prerrafaelismo, el parnasianismo, el simbolismo y el modernismo. Esta nueva ética también irá acompañada de una estética: imitar la sencillez *artesanal*, el encanto y la gracia de las obras de arte y los textos antiguos, como expresó Darío al escribir su semblanza sobre Fra Domenico Cavalca en *Los raros*. En su recreación del Cid, Machado no acude, como había

hecho Darío ("Cosas del Cid"), a una segunda elaboración —la de Barbey d'Aureilly—, sino que escribe directamente su *palimpsesto* sobre el antiguo cantar de gesta. El efectismo producido por el contraste entre un rudo caballero medieval y una niña está presente en el texto épico, pero los versos de Machado también parecen próximos a los de Darío en "Cosas del Cid", donde, no obstante, se presenta a un Cid más galante y sentimental que bárbaro guerrero. Andrés González Blanco afirmó que "*Castilla* es acaso la mejor composición de Machado en el género descriptivo. Tiene tantas bellezas, que enumerarlas equivale a transcribir el poema íntegro [...] Hay [...] un grito elegíaco tan penetrante y una grandeza épica tan artística, que sólo puede compararse con el bello poema de Darío *Cosas del Cid*"²⁹.

Con "Felipe IV", Machado abre su "Museo" histórico con el magistral retrato de una figura regia en la que se plasma una doble vertiente de la cultura finisecular: el interés por los personajes *raros*, aristocráticos o singulares —en los cuales se ven reflejados los mismos poetas al crear su máscara—, y la delectación por los imperios que declinan. Esta imaginaria de los "fin de raza" se concretó a menudo, bajo el influjo parnasiano, en poemas o estampas descriptivas que reproducían *medallones* o *retratos* de personajes del pasado. En el ámbito hispánico, Darío ensayaría algunas de estas posibilidades en los "Medallones" de *Azul...* y en dos "Retratos" escritos en 1899, que luego incluiría en *Cantos de vida y esperanza*. La elección de un retrato de Velázquez no es extraña: a la excepcional calidad de su obra, merecedora de atención en todos los tiempos —y más allá de nuestras fronteras, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX—, se une el hecho de que en 1899 se conmemoró el tercer centenario de su nacimiento. Ese año Darío homenajeaba conjuntamente a D. Diego de Silva y a D. Luis de Góngora en "Trébol". Del poema, Machado comparte con Darío otro elemento tópico en el fin de siglo: la presencia de unas pálidas y cuidadas manos, señal de una decadente distinción aristocrática y espiritual; recordemos solamente las "Palabras liminares" del nicaragüense en *Prosas profanas* ("mis manos de marqués"), o en "El Reino Interior" ("sus manos de ambiguos príncipes decadentes").

Tras este retrato, Machado emplea la figura de un *condottiero*, "Oliveretto de Fermo", como reivindicación de la supremacía del arte y el artista por encima de la moral convencional de su tiempo. Eduardo Gómez de Baquero nos pone sobre aviso de que en la afición que muestran los modernistas al Renacimiento "suele andar la mano de Nietzsche"³⁰ (en otros casos predominará la influencia prerrafaelita); no hay más que recordar el interés del *crítico de la modernidad* por César Borgia, al que se suma Verlaine con su "César Borgia" de *Poèmes saturniens* y Darío con su evocación de "un caballero que persiguió a la Muerte" que "tiene labios de Borgia" ("Retratos", I), aunque "Oliveretto" está más cercano a versos de Heredia, Rénier o Zayas.

"La corte", "Oriente" y "Wagner" son sonetos alejandrinos, tal vez el verso más característico del modernismo, transplantado de Francia y del que Rubén Darío ya había dado buenos ejemplos. En "Oriente", Machado imagina un episodio vivido por Marco Antonio y Cleopatra.

²⁹ A. González Blanco. "Revista bibliográfica. Manuel Machado: CAPRICHOS.-Madrid, 1905". *Nuestro Tiempo*, año V, t. II, 57 (10 de agosto de 1905): 232-233.

³⁰ E. Gómez de Baquero, art. cit.: 171.

Otros poetas también se habían decidido a recrear la misteriosa figura de la reina egipcia. Entre ellos, destaca la serie de tres sonetos alejandrinos titulada "Antoine et Cléopâtre" que José María de Heredia había incluido en *Les Trophées*. Al final de uno de ellos, "Le Cydnus", hallamos una concentrada imagen, epítome del mito de la reina ptolomea según la interpretación finisecular: "Et ses yeux n'ont pas vu, présage de son sort,/Auprès d'elle, effeuillant sur l'eau sombre des roses,/Les deux enfants divins, Le Désir et la Mort."³¹ Sin embargo, no podemos decir que el verso "La Reina, hoja tras hoja, deshojando sus flores" se inspirara en el fragmento anterior sin tener en cuenta que esta es una imagen repetida en multitud de poemas de la época, como los del propio Darío en "Era un aire suave..." de *Prosas profanas*: "La divina Eulalia, vestida de encajes/una flor destroza con sus tersas manos", o en "Margarita", del mismo poemario: "tus dedos deshojaban la blanca margarita,/Sí... no... sí... no..." y sabías que te adoraba ya!". No niego la posibilidad de cierto ascendiente de Heredia sobre Machado, pero quizá es más fácil la inspiración para "Oriente" de los siguientes versos pertenecientes a "Alaba los ojos negros de Julia" de Darío: "Los ojos de las reinas fabulosas,/de las reinas magníficas y fuertes,/tenían las pupilas tenebrosas/que daban los amores y las muertes.//Pentesilea, reina de amazonas,/Judith, espada y fuerza de Betulia/Cleopatra, encantadora de coronas". Darío ya había recreado la capacidad hechicera contenida en las "pupilas tenebrosas" de la egipcia en su magnífico "Intensidad. Metempsicosis", escrito en 1893 e incluido en *El Canto Errante*. En ambas composiciones se enuncian algunos de los motivos que volvemos a encontrar en el poema de Machado. A la hipótesis que considera a Darío como probable intermediario entre Heredia y Machado añado el siguiente verso, precisamente del *medallón* dedicado a Leconte de Lisle en *Azul...*: "a tu alma dio el Oriente misterios seculares", próximo al "cuento de batallas y amores,/aprendido en las magas tradiciones de Oriente..." de Machado.

"Eleusis" hace referencia a los *Misterios* griegos celebrados en el santuario de Deméter, que Enrique Gómez Carrillo popularizó al hacer referencia a ellos comparándolos banalmente con la ciudad-luz al inicio de su *Sensaciones de París y de Madrid*. Posteriormente, el guatemalteco escribiría "Los misterios de Eleusis", capítulo incluido en su novela *Grecia*, a la que Manuel Machado dedicaría un poema con el mismo título. Es muy posible que Gómez Carrillo fuera uno de los *iniciadores* del poeta sevillano recién llegado a París en todo tipo de saberes esotéricos. El otro sería Rubén Darío, directamente o a través de Edouard Schuré, *Les grands initiés*, manejado abundantemente por el nicaragüense, según atestiguó Arturo Marasso³². Un ejemplar de este libro, subrayado y anotado, se encuentra en la Biblioteca Machado de Burgos. No podemos saber cuándo lo adquirió, pero es casi seguro que se interesó por él durante su experiencia parisina, puesto que era libro de cabecera de su amigo.

³¹ J. M. de Heredia. "Le Cydnus". *Les Trophées* (1893), París: Gallimard, 1981: 101.

³² Arturo Marasso. *Rubén Darío y su creación poética* (1934). Buenos Aires: Kapelus, 1973. Otros libros que manejó Darío en este tiempo y que pudo conocer M. Machado, fueron los de René Ménard, *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique* o el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg y Saglio.

El mismo Darío hizo referencia a la iniciación eleusina en *Los raros*—"los misterios eleusíacos no eran, por cierto, para ser expuestos a la luz del sol"³³— y en la continuación que escribió, como un guiño personal, al poema "Rosa..." en el ejemplar de *Caprichos* que Machado le había regalado en París³⁴. Brotherston establece una relación, que considero tenue, de "Eleusis" con "Divagación" de Darío³⁵. El sentido y la formulación de ambas composiciones es tan distinto que esto predomina por encima de las posibles analogías que se puedan establecer.

En "El Príncipe", Machado no desvela directamente la identidad del omnipotente soberano de fuego y terrible mirada que da título al poema, sino que la sugiere mediante signos de sugestión que conforman una descripción de quien parece ser el ángel más bello, soberbio y orgulloso: Lucifer, El Príncipe Rebelde. La presencia de Satán es un tema que, junto al vacío de Dios, cobra importancia capital en la escritura de la modernidad. A partir del romanticismo, el poeta siente que su situación de abandono es análoga a la del Ángel Caído, al que considera su doble y hermano. Machado seguramente tendría en cuenta, al escribir su poema, la alegoría infernal del verlainiano "Crimen Amoris", de *Jadis et naguère*—"C'est la fête aux Sept Péchés: ô qu'elle est belle!"—, cuyo protagonista, además de con Rimbaud, guarda cierta analogía con "El Príncipe" y la brillante evocación de los siete príncipes infernales que Darío desarrolló en "El Reino Interior", donde también está presente la huella del poema de Verlaine.

En "Lirio" y "Gerineldos, el paje" retoma Machado una bandera del modernismo que pronto se convirtió en tópico, el de las *almas liliales*, lo que fue aprovechado por sus detractores como elemento de sátira. Darío, uno de los más tempranos y mejores cultivadores del motivo, dotó a la azucena de un renovado simbolismo sinestésico, de un misterio sugerente y evocador, en poemas como "Lirios" o "El poeta pregunta por Stella". Este no será el único punto de aproximación entre Darío y el sevillano en torno a los poemas citados, puesto que en "Heraldos", de *Prosas profanas*, se apunta la relación entre mujeres de la antigüedad clásica o bíblica y su sirvienta, que porta la simbólica azucena: "¡Ruth, Lía, Enone!/Anúncialas un paje con un lirio".

En "Fantasía de Puck" asistimos a la irrupción del trasmundo mágico de los cuentos de hadas y duendes procedente del folklore y las mitologías septentrionales, que tanta influencia habían adquirido durante el romanticismo, y que en el fin de siglo iban a tener una presencia renovada. El Puck del título es un duende legendario que pronto adquiere resonancia literaria como personaje del *Midsummer-Night's Dream* de Shakespeare. En el modernismo, Darío lo hace aparecer en "Los regalos de Puck" y "Del campo", y en algunos cuentos, como "El rubí" o "El linchamiento de Puck", bajo el influjo de Catulle Mendès. Además, en *Los raros* había incluido la traducción que el argentino Leopoldo Díaz hizo de "Les Elfes" de Leconte de Lisle.

³³ R. Darío. "Rachilde". *Los raros* (1896). En: *Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950, II: 369.

³⁴ M. Machado. "Rubén Darío y yo". *Arriba* (5 de febrero de 1946): 5.

³⁵ G. Brotherston. *Manuel Machado. A Revaluation*. Cambridge: University Press, 1968: 79; *Manuel Machado*. Madrid: Taurus, 1976: 85.

Sin embargo, el poema de Machado está más cercano a "Le Rhin" de Moréas e incluso a algunos poemas de Rueda.

Richard Wagner es uno de los vértices del triángulo más característico del pensamiento y estética finisecular; los otros dos serán Schopenhauer y Nietzsche. La influencia del autor de *El mundo como voluntad y representación* sobre ambos fundamenta en toda la estética del momento la preponderancia de la voluntad —negación o afirmación— y de la ideología artística musical en tanto que manifestación intuitiva, directa e inefable del fondo del alma, tal como manifestarán Verlaine y Darío: intentar que la poesía tenga una expresión análoga a la música; que, como ella, se origine en el interior del alma y a ella se dirija. En el ámbito lírico, cuando Manuel Machado escribe un soneto titulado "Wagner" y lo incluye en *Alma*, no hace sino seguir esta estela y las huellas de Darío, quien, años antes, en 1893, había compuesto un par de sonetos bajo el título de "Wagneriana", dedicados a dos míticos protagonistas de sendas óperas del genio alemán, "Lohengrin" y "Parsifal"³⁶. Además, Darío simboliza en "El Cisne" —el ave lohengriniana—, que luego incluyó en *Prosas profanas*, la aurora de "la nueva Poesía" y el renacimiento de la Hermosura y el Arte pleno gracias al *acento* y al genio de Wagner.

La elección por parte de Machado del momento en que un héroe libera a una princesa encantada no sólo tiene el interés de evocar una leyenda extendida en la iconografía literaria y pictórica de la época: en el imaginario finisecular, la descripción de una princesa encantada o de una bella durmiente simboliza el alma del poeta en una situación de crisis, de espera; Machado no necesitaba ser más explícito en sus propósitos cuando contaba con ejemplos como los de "El Reino Interior" y la "Sonatina" de Darío. El otro aspecto cimero de "Wagner" es su énfasis en la *consagración del instante*. La insistencia en *adensar* temporalmente el *momento preciso* recorre la escritura finisecular y la de buena parte del siglo XX. Darío, como ya había hecho en "El Cisne" —"Fue en una hora divina para el género humano"—, insistirá en recrear el instante exquisito tan bien ensoñado por Verlaine ("L'Heure du berger", "La Bonne Chanson", VI), inmerso en el ambiente de cuento de hadas y leyenda mítica de su "Epitalamio bárbaro", en cuya espera mágica tal vez hubiera podido inspirarse Manuel Machado.

Los dos poemas que componen "Miniaturas" desarrollan otro *fetich* finisecular: el de la fiesta galante dieciochesca, centrada en sus dos mejores emblemas: Watteau y Versailles, según la estilización que líricamente pusieron de moda las *Fêtes galantes* de Verlaine. Para la extensión del motivo en el modernismo hispánico fue crucial la interpretación que del mismo hizo Rubén Darío en distintos poemas que recogió en sus *Prosas profanas*. Como en tantos otros aspectos, la influencia del nicaragüense, junto a la del *Pauvre Lélian*, serán las que predominen en la recreación dieciochesca y las que mejor pudieron inspirar a Manuel

³⁶ El segundo poema de Darío pudo encontrar cierta motivación en el "Parsifal" de P. Verlaine, soneto incluido en *Amour*. En *Prosas profanas*, Lohengrin aparecerá nombrado en el v. 74 de "Divagación" y en el v. 16 de "Blasón", las dos veces en relación con el cisne. Por ende, Darío aludirá a *Tannhäuser* en "A Francia" (1893), incluido en *El canto errante*. Vid. además J. A. Balseiro. "Presencia de Wagner y casi ausencia de Debussy en la obra de Rubén Darío". *La Torre* [Puerto Rico], XV, 55-56 (1967): 107-119.

Machado. En el primer poema, "Versailles", Eduardo Gómez de Baquero ya señaló en 1902 la presencia de Darío³⁷; quizá pensara en "Era un aire suave...". Brotherston ha insistido en el influjo de "Marcha triunfal"³⁸, pero este poema, que combina versos de hasta veintiuna sílabas, tiene un ritmo marcial y *épico* en absoluto equiparable al rápido y ligero *bisbiseo* de "Versailles".

El segundo poema, "Figulinas", describe una "princesa de Watteau", pintor omnipresente en el fin de siglo; su nombre aparecerá en multitud de novelas, relatos y poemas, destacando los de Verlaine y Darío, quien le llamó "divino Watteau" en "Marina"³⁹. En la caracterización de la princesita pudo contribuir el recuerdo de otros poemas de Darío, como "Era un aire suave..." o "Sonatina", aunque quizá se establezca una mayor concomitancia con algunos versos de "El clavicordio de la abuela".

Finalmente, en la sección "Nieves", que cierra *Alma*, suben a la palestra las figuras de la *commedia dell'arte*, Pierrot y Colombina, que el simbolismo iba a convertir en figuras emblemáticas de la decadencia y, en el primer caso, trasunto del artista moderno. Darío configura tempranamente un mimo alegre y desenfadado bajo la enseña de Banville y Verlaine en "Del campo", "Canción de carnaval", y "El faisán". Sin embargo, las "Nieves" de Machado parecen encontrarse mucho más cercanas al propio Verlaine.

En *Caprichos* (1905; sigo el orden definitivo del poemario, establecido en su edición de 1924), la estructura rítmica de "Pierrot y Arlequín" consiste en una novedosa silva estrófica de base hexasílabo y rima aguda, salvo en el trisílabo que, a modo de pie quebrado, se intercala cada dos versos, produciendo un efecto sincopado que acentúa la chanza de la conversación y la respuesta final de Pierrot. Machado se sirve de otro recurso nada ortodoxo; la extensión de la rima aguda a determinados monosílabos, provocando un encabalgamiento abrupto. Todo ello produce un sonsonete musical irreverente, que recrea el ambiente cómico de la pantomima. Unamuno, en su prólogo a *Alma. Museo. Los Cantares* (1907), recrimina este procedimiento —que también empleará Darío en "Lo fatal" o "Nocturno" de *Cantos de vida y esperanza*— por su procedencia francesa y por constituir "un atentado a la prosodia castellana"⁴⁰. Esta "armonía de caprichos" sí fue entendida y apreciada por Darío, quien no sólo dedicó palabras elogiosas a estas ágiles "arietas", sino que, en un *juego privado* —que quizá transparente cierta tentativa de asimilación *pseudobiográfica* con los personajes de la *commedia*—, añadió unos versos finales a "Pierrot y Arlequín" en su ejemplar de *Caprichos*: "La Luna rió/No dijo que sí/—Estabas tú allí?/—Yo? No"⁴¹. Esta pequeña estrofa constituye un

³⁷ E. Gómez de Baquero, art. cit.: 174.

³⁸ G. Brotherston, *op. cit.*: 85, trad. cit.: 91-92.

³⁹ Ya en *Azul...* Darío incluía "Un retrato de Watteau". Posteriormente escribiría su "Balada en loor del 'Gilles' de Watteau". *Vid.* C. Martínez Rivas. "Watteau y su siglo en Rubén Darío". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (1967): 445-452.

⁴⁰ M. de Unamuno. "La poesía de Manuel Machado". En: *Alma. Museo. Los Cantares*. Madrid: Pueyo, 1907: XXIV.

⁴¹ En la biblioteca de José María Zugazaga se conserva una hoja manuscrita, de puño y letra de Manuel Machado, donde se transcriben los versos de Darío arriba citados; de ahí los copio. Posteriormente han

desenfadado apunte sin otra pretensión que el propio regocijo; su importancia reside en mostrar cómo Darío advirtió con gusto y trató de reproducir el esquema rítmico practicado por Machado en la composición. También podemos conjeturar que Pierrot y Arlequín fueran máscaras en clave que quizá encubrieran las aventuras bohemias de Machado y Darío.

En "Florencia", Machado cambia el terceto para ampliar un tema que ya había surgido en *Alma*, el del Renacimiento italiano como símbolo finisecular que exalta la unión de Vida y Muerte, Amor y Arte. Para muestra, ahí tenemos a Carmín, paje, músico y poeta que encarece el placer sexual. La aparición cortesana y obsequiosa de un paje, con algún instrumento, a modo de trovador, en un jardín —recordemos "Lirio" y "Gerineldos, el paje"— y la evocación de Florencia o lo "florentino" constituía un motivo repetido en versos de Verlaine, Moréas o Samain. En las letras hispánicas sobresale el empleo que del *topoi* hace Darío en poemas como "Divagación" o "Salutación a Leonardo". El paradigma de Verlaine y Darío posiblemente constituyera una de las fuentes de inspiración de Machado. Al igual que en "Pierrot y Arlequín", la relación con Darío fue más allá de la comunidad y analogía de intereses estéticos, puesto que este nuevamente añadió unos versos, un mero apunte, al final del poema en su volumen de *Caprichos*, enlace entre esta "Florencia" y su "Salutación a Leonardo" que, además de cerrar el poema con una breve nota de ironía que desautoriza las palabras de Carmín, quizá encubra otra "cifra" solo desvelable por los propios interesados: "(Carmín, pobre muchacho/casi nonnata conciencia/Aunque libertino y borracho/se arropa en el ropón de su Eminencia)"⁴².

En "La alcoba", Machado ofrece una estampa impresionista, un cromo "a la aguada" que describe una escena de interior donde la penumbra que envuelve todo deja entrever las formas de una mujer desnuda que dormita en el lecho, sumida indolentemente en una tenue gradación de delicados matices sinestésicos. Al escribir el poema podía contar con una extensa nómina de escenas análogas en la pintura dieciochesca y finisecular y en la poesía simbolista: Verlaine, "Marco"; Charles Cros, "Soir éternel"; Albert Samain, "Heures d'éété", III y V, o "Musique confidentielle"; Francis Jammes "Vieille marine...". Valgan estas muestras para certificar la corriente a la que se suma "La alcoba", que también contaba con el precedente de Suzette, la protagonista de "La muerte de la emperatriz de la China", descrita sensualmente medio dormida, o el soneto "De invierno", ambos en *Azul*..

"El viento" es un *madrigalito* en el que Machado ensaya un esquema rítmico ágil, basado en el acento sobre sílaba impar de una serie de tetrasílabos —donde se entremezclan versos sueltos entre otros con diferente rima consonante—, y en una sintaxis mínima, marcada por las yuxtaposiciones, los encabalgamientos y los puntos suspensivos. El precedente más

sido recogidos en J. Sáenz Mazpule. "Aparecen poesías inéditas de Rubén Darío en España". *La Prensa Libre* [San José de Costa Rica], (24 de noviembre de 1962); J. Jirón Terán. "Unas estrofas desconocidas de Rubén Darío". *La Prensa* [Managua], (30 de julio de 1988); R. Darío. *Los limos más hondos y secretos (Poemas ausentes en sus Poesías completas)*. J. E. Arellano (ed.). Managua: Fundación Internacional Rubén Darío, 1992: 132 y R. Darío. *Poesías desconocidas completas*. J. Jirón Terán, J. E. Arellano y R. Llopesa (ed.). Altea: Ediciones Aitana, 1994: 102.

⁴² Vid. *supra* la nota al fragmento dariano añadido a "Pierrot y Arlequín".

ilustre para estos ensayos con metros cortos era Verlaine, con modelos como "Chanson d'automne" o "Charleroi". El viento era un motivo de presencia casi obligada en la estética finisecular, por su condición intangible, inconstante y transitoria, capaz de ser asimilada a muy distintos estados de alma. Darío lo empleó en "Autumnal", de *Azul...*: "El viento/arrastraba rumores, ecos, risas,/murmullos misteriosos, aleteos,/músicas nunca oídas".

Con "Pantomima", Machado acude nuevamente a la historia de Pierrot. Verlaine había titulado "Pantomime" la segunda de sus *Fêtes galantes*. La fusión del ambiente de locura transgresora propio del Carnaval, tan apreciado en la literatura romántica, con las evoluciones funambulescas de la *commedia*, está presente en las *Mascarades* de Banville, en *Émaux et Camées* de Gautier o en *Une Voiture de masques* de los Goncourt. Darío supo aprovecharse de ello en poemas como "Canción de Carnaval" y "El faisán". Precisamente, "Pantomima", tiene una alegría festiva muy dinámica que también posee la "Canción de Carnaval" rubendariana, escrita bajo el signo de Banville.

Con "Madrigales", Manuel Machado vuelve al delicado mundo sensual hecho de erotismo frívolo y galante que ya había practicado en "Encajes". Es esta una poesía hecha de aparente ingenuidad, alegría, exquisitez y gracia, que recrea un tono menor de alcance limitado a un jugueteo rítmico y verbal, de metros cortos, léxico refinado, suaves y matizadas sensaciones placenteras, acumulación de epítetos coloristas, luminosos y florales, cuyo tema es el amor galante. Es un tipo de poesía que Machado cultivó con cierta regularidad. No le iría a la zaga Darío, quien en *Cantos de vida y esperanza* había incluido varias composiciones de este tipo, como "Madrigal exaltado" y "Ofrenda". De hecho, "¡Aleluya!", el poema de la colección dedicado a Machado, es una síntesis de la *estética madrigalesca* que expresan estos *Caprichos*.

"Primer amor" y "La Primavera", I y II suponen una reflexión nostálgica acerca del carácter inocente, intemporal y edénico del amor en la adolescencia, donde se entretienen los vagos anhelos de un futuro completamente abierto. Darío ya trató el tema en "Palomas blancas y garzas morenas", de *Azul...*, pero mostró un interés creciente por éste sobre todo a partir de *Cantos de vida y esperanza*, en poemas como "Por el influjo de la primavera" o "Canción de otoño en primavera". Por su parte, "La hija del ventero", es el homenaje de Machado al tricentenario de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en el que también participaría Darío con "Un soneto a Cervantes" o su "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote"⁴³.

"Rosa..." es un galante madrigal lleno de gracejo inconsecuente y picante erotismo. Todo el encanto de este breve jugueteo se basa en su elaborado artificio rítmico y conceptual. Machado demuestra ser más ligero y audaz que el mismo Darío, quien en "Alaba los ojos negros de Julia" había escrito unos versos con los que "Rosa..." establece cierta complicidad tanto en el juego rítmico como en el semántico: "¿Eva era rubia? No. Con negros ojos/vio la

⁴³ Vid. R. Alarcón Sierra. "Rubén Darío y Don Quijote". *Crítica Hispánica*, 27, 2 (2005): 111-131.

manzana del jardín: con labios/rojos probó su miel; con labios rojos/que saben hoy más ciencia que los sabios". Al igual que en "Pierrot y Arlequín" o "Florencia", Rubén Darío se sintió cómplice de Machado —todavía más por el posible *guiño* de este a "Alaba los ojos negros de Julia"— y añadió unos versos a "Rosa...", una extensa glosa de dieciséis heptasílabos rimados en consonante. En ellos, con un tono y un ritmo muy distinto al del poema original, Darío empezaba por establecer un amplio catálogo de sabores y golosinas *labiales* para acabar desembocando gravemente en los misterios de Eleusis y de Salomé —tema que también trataba "En el país de las Alegorías" de *Cantos de vida y esperanza*— como forma de corroborar hiperbólicamente la *trascendental* enseñanza expresada en "Rosa...":

Yo he probado de menta
de naranja sangrienta,
de roca y flor de lis,
de crema, de granada,
de leche merengada,
de angélica, de anís...
Y de conchas marinas,
y de canelas finas,
y el sabor singular
—que se debe callar—
Y que en Eleusis fue
de iniciación... ¿Por qué
cayó por Salomé
la cabeza de Juan?
Por un dulce olibán
dado en una pastilla...

Enterado Machado al cabo de los años, en 1946, de esta colaboración espontánea de Darío, él mismo se encargó de reproducir en un artículo los versos arriba transcritos y de completarlos, a modo de homenaje al amigo de juventud, con un final en el que se ahondaba en el mito de la hija de Herodías que tanto había excitado la imaginación finisecular: "Qué rozó la mejilla/de la Princesa y fue/para el Tetrarca, luego,/como gota de fuego/y de locura... que /hizo la Muerte juego..."⁴⁴.

La última pieza de *Caprichos* continuada por Darío es "Alcohol", perteneciente a la sección "El mal poema", que luego daría lugar a un poemario propio. El alcohol es un paraíso artificial, una vía de escape, que en la composición se descubre como *puerta falsa*, que acabó con la

⁴⁴ M. Machado. "Rubén Darío y yo". *Arriba* (5 de febrero de 1946): 5. Los versos de Darío aparecen en un ejemplar de *Caprichos* que le regalo su autor en París, pero también se conservan escritos de puño y letra por éste último (Biblioteca de José María Zugazaga). Los versos finales los añadió Machado en el artículo citado —cuyo manuscrito, perteneciente a la biblioteca particular de su secretario, está fechado a 17 de enero de 1946—, de donde los transcribo. Luego han sido recogidos en los trabajos citados de J. Sáenz Mazpule, J. Jirón Terán, J. E. Arellano, y J. Jirón Terán, J. E. Arellano y R. Llopesa. *Vid.* R. Alarcón Sierra. "Manuel Machado, revisitado ¿Poesías completas?". *Ínsula*, 563 (1993): 3-6.

vida de Verlaine y del propio de Darío, quien, significativamente, le añadió dieciséis versos más en un juego privado: "Y no obstante/es el amante/diabólico y sublime/y da día de rosa/aunque al día de rosa/la vispera que gime./El es tal vez la manzana/del Arbol del Bien y del Mal/Algo de Dios para la raza humana/dulce sabor de su vino inmortal/Mas la divina princesa/que crea, besa/besa,/embelesa/Anuncia que nos brinde (?) la Muerte perdón/después de todo, es el hombre tan miserable !//R D. ⁴⁵

La sección titulada "Vísperas" constituye la aportación más original de *Caprichos* en 1905 — dejando a un lado el germen de lo que iba a ser *El mal poema*—, una poesía espiritualista imbuida de un claro sentimiento de serenidad, recogimiento y devoción. Son composiciones próximas a los poemas de acendrada emoción religiosa que Darío incluyó el mismo año en *Cantos de vida y esperanza*, como "Los tres Reyes Magos", "Canto de esperanza", "Spes", "La dulzura del Ángelus" o "Charitas"⁴⁶. Darío hizo referencia a las "Vísperas" en el poema titulado precisamente "Vesper", incluido en *El canto errante*, donde, al igual que Machado, emplea un procedimiento simbolista de huida del tiempo y de comunicación espiritual a través de un cronotopo determinado. Motivos y temas que emplea Machado en esta sección también serán utilizados líricamente por Darío (en "Mujeres", Machado ya dedicaba un poema de calidad excepcional a la historia de Ruth, que también será citada por Darío en su "Poema del otoño"); así, el episodio bíblico del hermano fratricida que recrea de forma simbolista Machado en "Abel" también aparece en "Interrogaciones" y "Pax" de Darío. Amén de la progresiva impregnación del paisaje por un determinado estado de ánimo, destaca en el poema de Machado una imagen visionaria de gran plasticidad y densas implicaciones emocionales en torno al crepúsculo: "la primera/sangre vertida seca el sol poniente". Es un motivo frecuente en el simbolismo y el modernismo. Darío también mimetiza el *decorado* de un "poniente magnífico y sangriento", inundado por un "rojo sol todo milagro y mito", como momento propicio para una mística "Revelación" en *El canto errante*.

En "La voz que dice..." encontramos el motivo del caminante, la imagen alegórica de la *peregrinatio vital* y del *homo viator*, que Darío emplea, por ejemplo, en "Melancolía" de *Cantos de vida y esperanza*. "Kyrie eleison" es un canto que expone las ansias redentoristas de salvación a través de la súplica a un Cristo misericordioso al que se ruega que retorne al mundo, tema que vertebra todo el fin de siglo, también presente en *Cantos de vida y esperanza* ("Canto de esperanza", "Spes").

En lo que respecta a la forma de "Kyrie eleison", acertó González Blanco en 1905 al escribir que "métricamente tiene toda la libertad rítmica y el encanto discordante de la hermosa estrofa de Verlaine: ¡De la douceur, de la douceur, de la douceur!⁴⁷, primer verso de "Lassitude", en *Poèmes saturniens*. Machado plantea la cuestión de la flexibilidad rítmica del

⁴⁵ Esta estrofa manuscrita ha sido transcrita por los autores citados arriba. Sin embargo, transcribo el poema, con variantes, de un folio manuscrito e inédito, en letra de M. Machado, que se encuentra en la biblioteca particular de J. M. Zugazaga en Burgos.

⁴⁶ Vid. Ernesto Gutiérrez. *El tema de Cristo en la poesía de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1968.

⁴⁷ A. González Blanco, art. cit.: 239.

alejandrino, forzada mediante el acento secundario y la sincopación por pausa natural que, o bien rompe la unidad léxica de la palabra al respetar la cesura, o bien disgrega ésta empleando un encabalgamiento medial, e incluso desplazándola de su posición central. Como recordó Dámaso Alonso, Darío ya había practicado estas innovaciones prosódicas⁴⁸; resulta clave un verso de "Retratos", II: "¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María!", cuyo ejemplo, según apuntara Brotherston⁴⁹, parece seguir Machado, pero no sólo en el más evidente "La Caridad, la Caridad, la Caridad", sino también en "Y que un paisaje matinal y que una buena". Ello supone una intensa reflexión en busca de nuevos ritmos mediante la experimentación con la calidad sonora de la palabra y los recursos musicales del verso y el poema, proceso en el que Machado alcanzó unos resultados estéticos altamente satisfactorios, prácticamente solo igualados por su predecesor Darío.

"La buena canción" crea una trama argumental análoga a *La Bonne Chanson*, dando una entidad propia y una honda emoción al modelo verlainiano del que parte, vertebrado por una escenografía campestre y bucólica, apropiada para una vida feliz junto a la amada. En el ámbito hispánico, esta relación entre una luminosa naturaleza primaveral y un íntimo sosiego también estará presente en las "Claros horas de la mañana" exaltadas por Rubén Darío en su "Programa matinal" de *Cantos de vida y esperanza*.

"Intermezzo" refleja de nuevo el ideal de "la douceur de la vie calme y sage" tan anhelado por los escritores finiseculares. Los dos primeros versos del poema —"Cuando sea mi vida/toda clara y ligera"—, son casi un *contrafactum*, incluso en su medida, de otro que Darío situó no en el futuro, sino en un pasado inocente: "cuando era mi existencia toda blanca y rosada" ("Allá lejos", *Cantos de vida y esperanza*). Lo que el nicaragüense localiza nostálgicamente en un pasado edénico, completamente irrecuperable, Machado lo proyecta, quizá bajo la influencia de *La Bonne Chanson*, XIX, como una esperanzada ensoñación venidera de paz y amor.

Que París era un monstruo moderno de cien cabezas lo consignó Darío en la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" (con el que también se relaciona el machadiano "Prólogo-epílogo" de *El mal poema*⁵⁰). El desengaño de la ciudad adquiere en "Despedida a la Luna" el aspecto de un clásico *menosprecio de corte y alabanza de aldea*. El ideal de un arte sincero, claro y simple, como reflejo de una vida buena, franca y honesta, es el que anhela Verlaine y refleja Machado. Pero este influjo no sólo lo recibe el autor de *Caprichos*; también en el Darío de *Cantos de vida y esperanza* se siente repetidamente el eco redentor del *viejo fauno* cristiano de *Sagesse* y *Bonheur*; por ejemplo, en los siguientes versos de "Yo soy aquel que ayer no más decía...": "Por eso ser sincero es ser potente:/[...]/La virtud está en ser tranquilo

⁴⁸ D. Alonso. "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado". *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969: 62; G. Brotherston, *op. cit.*: 89, trad. cit.: 94.

⁴⁹ G. Brotherston, *op. cit.*: 89, trad. cit.: 94. Posteriormente, R. Ferreres. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975: 172, y G. Gayton. *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Valencia: Bello, 1975: 103.

⁵⁰ Vid. R. Alarcón Sierra. *El mal poema de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

y fuerte;/con el fuego interior todo se abrasa;/se triunfa del rencor y de la muerte,/y hacia Belén..., ila caravana pasa!"; en los sanos propósitos de "No obstante...": "Hay, no obstante, que ser fuerte:/pasar todo precipicio/y ser vencedor del Vicio,/de la Locura y la Muerte", o en la sabia oración de "Programa Matinal": "Devanemos de Amor los hilos,/hagamos, porque es bello, el bien,/y después durmamos tranquilos/y por siempre jamás. Amén".

Finalmente, resulta obvia la referencia a Verlaine implícita en el título de "Oraciones a ella", *contrafactum* apenas disimulado de *Chansons pour elle*. La relación más fuerte se establece con *La Bonne Chanson*, donde predomina la idea de la redención a través del poder consolador de la novia (léanse los números II, IV, XV ó XX). Pero también podía contar Machado con el precedente de Darío en "Primavera!", de *Azul*..

Bibliografía

- Alarcón Sierra, Rafael. *El mal poema de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Alarcón Sierra, Rafael. *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1999.
- Alarcón Sierra, Rafael. "Manuel Machado, revisitado ¿Poesías completas?". *Ínsula*, 563 (1993): 3-6.
- Alarcón Sierra, Rafael. "Rubén Darío y Don Quijote". *Crítica Hispánica*, 27, 2 (2005): 111-131.
- Alvarez, Dictinio. "Cartas inéditas de Manuel Machado a Rubén Darío". *Índice de Artes y Letras*, XII, 118 (octubre de 1958): 14.
- Alonso, Dámaso. "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado". *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969: 62
- Balseiro, J. A. "Presencia de Wagner y casi ausencia de Debussy en la obra de Rubén Darío". *La Torre* [Puerto Rico], XV, 55-56 (1967): 107-119.
- Baroja, Ricardo. *Gente del 98* (1935). En: *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*. Edición de Pío Caro Baroja. Madrid: Cátedra, 1989: 95 y 99-100.
- Brotherston, G. *Manuel Machado. A Revaluation*. Cambridge: University Press, 1968.
- Brotherston, G. *Manuel Machado*. Madrid: Taurus, 1976.
- Cabezas, Juan Antonio. "Faubourg Montmartre, 29". *Rubén Darío (Un poeta y una vida)*. Madrid: Ediciones Morata, 1944.
- Cansinos-Asséns, Rafael. *La novela de un literato*. Madrid: Alianza, 1982.
- Darío, Rubén. *Cartas de Rubén Darío (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*, Madrid, Taurus, 1963.
- Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: 1922.
- Darío, Rubén. *Los raros* (1896). En: *Obras Completas*. Tomo II. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- Darío, Rubén. "Nuevos poetas de España". *Opiniones* (1906). *Obras completas*. vol. X, Madrid: Mundo Latino, 1920: 189-190.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Tomo I, *Crítica y ensayo*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950: 414-415.
- Darío, Rubén. "Poesía andaluza. 'Cante hondo'". *La Nación* [Buenos Aires], (27 de marzo de 1912).
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1968: XXV-XXVI.
- Darío, Rubén. *Poesías desconocidas completas*. J. Jirón Terán, J. E. Arellano y R. Llopesa (ed.). Altea: Ediciones Aitana, 1994.
- Darío, Rubén. *Prosa dispersa (Obras completas, vol. XX)*. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- Darío, Rubén. "Purificaciones de la piedad/8 de diciembre de 1900". *Peregrinaciones* (1901). En: *Obras Completas. Tomo III. Viajes y crónicas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950: 472-473.

- Fernández Almagro, M. "Juan Ramón Jiménez y algunos poetas andaluces de su juventud". *Studia Philológica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1960, I: 498.
- Fernández Almagro, M. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 1966.
- Ferreres, R. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- Ghiraldo, A. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1900.
- Gómez de la Serna, Rafael. *Azorín. Obras completas*. I, Barcelona: A. H. R., 1956.
- Gómez de Baquero, E. "Crónica literaria.- De la poesía lírica.- Poetas modernistas y no modernistas". *La España Moderna*, XIV, 159 (1 de marzo de 1902): 166-176.
- González Blanco, A. "Revista bibliográfica. Manuel Machado: CAPRICHOS.-Madrid, 1905". *Nuestro Tiempo*, año V, t. II, 57 (10 de agosto de 1905): 232-233.
- González Olmedilla, Juan (ed.). *La ofrenda de España a Rubén Darío*. Madrid: Edit. América, s. f. [1916]
- Granjel, L. S. *Panorama de la Generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959.
- Jirón Terán, J. "Unas estrofas desconocidas de Rubén Darío". *La Prensa* [Managua], (30 de julio de 1988).
- Gutiérrez, Ernesto. *El tema de Cristo en la poesía de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1968.
- Machado, Manuel. *Cuentos completos*. Ed. R. Alarcón Sierra. Madrid: Clan, 1999.
- Machado, Manuel. *El Amor y la Muerte. (Capítulos de novela)*. Madrid: Imprenta Helénica, 1913.
- Machado, Manuel. "Enquête sobre el modernismo. Manuel Machado" [Respuesta a "¿Qué ideas tiene usted de lo que se llama modernismo?"]. *El Nuevo Mercurio*, 3 (marzo de 1907): 337-340.
- Machado, Manuel. *Impresiones. El modernismo (Artículos, crónicas y reseñas, 1899-1909)*. Rafael Alarcón Sierra (ed.). Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Machado, Manuel. "Juventud. Con rumbo fijo". *Juventud*, I, 5 (1901), s. p.
- Machado, Manuel. "La influencia de Rubén Darío en la poesía española". *Cuadernos de Poesía*, 5 (mayo de 1941), s. p.
- Darío, Rubén. *Los limos más hondos y secretos (Poemas ausentes en sus Poesías completas)*. J. E. Arellano (ed.). Managua: Fundación Internacional Rubén Darío, 1992.
- Gayton, G. *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Valencia: Bello, 1975.
- Machado, Manuel. "Luces de antaño". *Legiones y Falanges*, III, 25 (diciembre de 1942): 12.
- Machado, Manuel. "Rubén Darío y yo". *Arriba* (5 de febrero de 1946).
- Machado, Manuel. "Una balada de Oscar Wilde". *El País* (25 de febrero de 1900).
- Marasso, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética* (1934). Buenos Aires: Kapelusz, 1973.
- Martínez Rivas, C. "Watteau y su siglo en Rubén Darío". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (1967): 445-452.
- Nervo, Amado. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1962.
- Oliver Belmás, A. *Ese otro Rubén Darío*. Barcelona: Editorial Aedos, 1960
- Pérez Ferrero, M.. "Los Machado en dos tertulias". *Tertulias y grupos literarios*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1975.
- Sáenz Mazpule, J. "Aparecen poesías inéditas de Rubén Darío en España". *La Prensa Libre* [San José de Costa Rica], (24 de noviembre de 1962).
- Unamuno, Miguel. "La poesía de Manuel Machado". En: *Alma. Museo. Los Cantares*. Madrid: Pueyo, 1907: XXIV.
- Villacastín, Rosario M. *Catálogo del Seminario-Archivo Rubén Darío*. Madrid: Universidad Complutense, 1987.
- Zavala, I. *Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974.

Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España

Jorge Eduardo Arellano

Academia Nicaragüense de la Lengua
jarellano@bcn.gob.ni
Nicaragua

Resumen: La crítica literaria y académica todavía necesita plantear de forma completa el papel central de Rubén Darío en los diferentes tonos y modalidades adquiridas por el Modernismo tanto en España como en Hispanoamérica. Este artículo plantea algunas de esas áreas que requieren de un mayor estudio.

Palabras clave: Rubén Darío, *Modernismo*, España, Hispanoamérica.

Title and subtitle: Rubén Darío and his central role in the Modernisms in Latin America and Spain.

Abstract: Literary critics and scholars still need to fully address the central role of Rubén Darío in the different tones and modes taken by Modernism both in Spain and in Latin America. This article addresses some of the areas for further study.

Key words: Rubén Darío, *Modernismo*, Spain, Latin America.

Primeros contextos y fenómenos

1880 ha sido considerado el año clave de las transformaciones socioeconómicas y culturales e ingreso de Hispanoamérica a la modernidad. Pero en Buenos Aires se inició ese proceso diez años antes, precisamente porque su sociedad trasplantada progresó "con mayor rapidez que las demás naciones americanas"⁵¹. Esto produjo una identificación sincrónica de la capital argentina con las estructuras económicas, sociales y culturales de los más avanzados países de Europa. Tal identificación generó, mucho antes de la llegada de Rubén Darío, tres fenómenos nuevos y decisivos: la universalización de la literatura, manifestada en el cosmopolitismo desde 1879, año en que fue publicada la *Revista Literaria*; la secularización del mundo, traducido en un hondo cambio espiritual; y la rebelión del artista contra el poder del dinero, es decir a través de su enajenamiento frente al nuevo sistema económico⁵².

El primero, en relación directamente proporcional al desarrollo urbano e industrial, acelera el proceso de europeización cultural de la nueva burguesía directora, creando una élite internacional que funciona sobre equivalentes problemas y soluciones estéticas. Ello

⁵¹ Darcy Ribeiro. *Configuraciones histórico-culturales americanas*. Montevideo: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1972: 53.

⁵² Gioconda Marún. "Revista Literaria (Buenos Aires, 1879), una ignorada publicación del modernismo argentino". *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. LV, núms. 146-147, enero-junio, 1989: 63-88.

explica la recepción de la literatura extranjera y, sobre todo, la francesa “que no sólo expresaba las complejas situaciones de la nación prestigiosa y poderosa de la Europa del siglo pasado, sino también de la sociedad en creciente proceso de aburguesamiento radical”⁵³.

El segundo fenómeno se proyectó en dos vertientes: la sacralización de lo profano (“fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la nación”) y la desmiraculización, liberación religiosa con la consiguiente pérdida de la fe. Simultáneamente, la secularización literaria se realizó en el campo erótico. La celebración de la misa y la celebración del amor —anota Rafael Gutiérrez Girardot, su teórico más lúcido— “fueron equiparados en no pocas imágenes de la poesía modernista, y el artista y el arte marginados articularon su situación con imágenes del claro linaje religioso, que al mismo tiempo complementaban la poética del arte puro, del culto a la forma y del sacerdocio del artista”⁵⁴.

En cuanto al tercer fenómeno, engendró en los artistas el rechazo de la sociedad burguesa que los marginaba y, al mismo tiempo, su ingreso a ella —o sea al mercado— para mantener su relación directa con el público. Este dualismo o ambigüedad llevó a los escritores, por una parte, a vivir del periodismo, adaptándose miméticamente a sus imposiciones y poniendo a su servicio un equipo intelectual, como fue el que sirvió a *La Nación* de Buenos Aires, patrimonio de la familia Mitre; y, por otra, a practicar la bohemia en los cafés y sitios similares. En ellos volcaban la rebeldía social contra los poderes del mundo moderno. Además, en tales sitios —un ejemplo vivo fue el bonaerense Café Auer’s Keller, donde pontificaba Darío— “encontraban lo que la sociedad les negaba: reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores”⁵⁵. En fin: un espacio para huir de la pobreza y la soledad.

Con esta perspectiva, que coloca al modernismo dentro del proceso transformador de la Europa finisecular con sus elementos definidos —universalización literaria, secularización ideológica y rebeldía social—, es posible comprender la siguiente afirmación reveladora de Darío, datada de 1911, cuando ya era historia consumada su renovación e innovación literarias: “Lo que nos hace superiores a los europeos en punto a ilustración, es que sabemos lo de ellos más lo nuestro”⁵⁶. Y, al menos en su caso personal, era cierto, rigurosamente cierto. De ahí que, desde su etapa chilena —sin desprestigiar su formación

⁵³ Rafael Gutiérrez Girardot. “El modernismo incógnito”. *Quimera* [Barcelona] núm. 27 (enero, 1983): 10.

⁵⁴ Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983: 176.

⁵⁵ Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983: 176. Sobre la función de los cafés en la literatura argentina, véase el libro de Jorge Alberto Bossio: *Los Cafés* (Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968); ahí se localiza el capítulo: “Au’ es Kéller o la amistad de las letras y la cerveza”. Ya no existe. Estaba ubicado en la calle Piedad —hoy Bartolomé Mitre— 650, en la mitad de la cuadra cortada por Florida y Maipú (Bossio, 1968: 166).

⁵⁶ Citada como epígrafe por Ignacio Zuleta: *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988: 21.

centroamericana que había abarcado un inicio a fondo en el arte verbal francés, sobre todo en el de Catulle Mendès—, ya lo había demostrado en *Azul...* (Valparaíso: Tipografía Excelsior, 1888).

Esbozo excepcional de su proyecto básico —la apropiación de la cultura de Occidente como totalidad—, ese librito concretaba plenamente la aparición del primer movimiento estético generado en las ex-colonias del imperio español. Pedro Luis Barcia observa: “El autor no brindó una página, un poema, un cuento, publicó un libro unitivo en prosa y verso, que cobró enorme difusión en América”⁵⁷. Y esta realidad es incuestionable. Primera ruptura moderna de los géneros literarios, *Azul...* conjuga el cuento y el prosema, el poema lírico y el narrativo. Con su entusiasmo creador —esa “virtud juvenil capaz de producir cosas brillantes y hermosas”, como la definiría—, Darío configura en él una colección de objetos brillantes y hermosos, de joyas verbales que se negaban a comercializarse, pues contenían un rechazo a las leyes del mercado capitalista que todo — el sentimiento, la belleza, el hombre— lo transformaba en mercancía. Por eso adquirió la convicción que guiaría, desde entonces, el “misterio” de su creatividad; convicción que proclamo tres meses antes que se editase *Azul...* “Hacer rosas artificiales que huelan a primavera: he ahí el misterio”⁵⁸. En esa dirección, Jaime Giordano ha insistido que la especificidad poética de Darío no fue la aspiración a la “hermosura” aparente, característica preocupación parnasiana —innegable en “El año lírico” de *Azul...*—, sino la aspiración a la belleza asociada al valor expresivo de lo simbólico, lo enigmático y lo misterioso⁵⁹.

Tal es, realmente, el punto de partida moderno que lo condujo —como su mayor capitán victorioso— a la culminación de la lucha y las orientaciones del modernismo hispanoamericano en su decisiva etapa argentina (1893-98); a eludir la norma anterior — la naturaleza, presente todavía en *Tabaré* del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), aparecido el mismo año de *Azul...*— y a fijar otro modelo ligado a la experiencia urbana, al desgarramiento y necesidades interiores, a su propia “selva sagrada” construida en función de su voracidad cultural insaciable. Un modelo acorde con los valores capitalistas —calidad, eficiencia, división del trabajo, productividad, racionalidad— detentados en Chile por una burguesía emergente. Este sector de clase, vinculado a la industria del salitre, impulsaba las modas y los gustos imperantes en las metrópolis, propiciando una renovación literaria que Darío asumió. “En ese ambiente” —anota Fidel

⁵⁷ Pedro Luis Barcia: “Introducción”, en Rubén Darío. *Azul...* Buenos Aires: Librería Huemul, 1974: 35; ahí mismo establece: “para el desenvolvimiento de un movimiento literario un libro importa, y mucho; es el modelo propuesto, el breviario manejable que se hojea con facilidad, el vademécum literario que los jóvenes pueden compulsar en buscar de los estímulos de su propia creación”.

⁵⁸ Rubén Darío. “Catulo Mendez (sic): Parnasianos y decadentes”. *La libertad Electoral*, 7 de abril, 1888; reproducido en: *Obras desconocidas de Rubén Darío*. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934: 166-172.

⁵⁹ Jaime Giordano. “Darío a la luz del simbolismo”. En: *El simbolismo*. Edición de José Olivio Jiménez. Madrid: Taurus, 1979: 126. Se trata de la condensación de una obra mayor: *La edad del ensueño*. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.

Coloma— “es donde Rubén tiene que competir y destacarse. No bastaba que tuviese talento o fuera brillante improvisador. Debía competir con los productos literarios venidos de París o Londres, eficientemente terminados, aptos para satisfacer los gustos de las burguesías locales. Era imperativo modernizarse en su propio campo. Es lo que señala agudamente Angel Rama”⁶⁰.

Por mi parte, he demostrado que Darío trasmutó en *Azul...* los excitantes transformadores del sector rico de Santiago de Chile acostumbrado al lujo, más que exterior, interior. En otras palabras, dicho sector protagonizaba el proceso que Werner Somnart ha desarrollado en su obra *Lujo y capitalismo* (1979), advirtiendo las cuatro tendencias del lujo en la sociedad burguesa moderna. Es decir, “a la interiorización (o privatización: ya no tan público como doméstico); a la objetivación (más que en séquito improductivo, en objetos: adornos, alhajas, trajes); a la sensualidad y refinamiento (satisfacer los instintos inferiores de la animalidad, la recreación de los sentidos, con los objetos suntuarios elaborados con materiales raros y costosos); y a la condensación del tiempo (o sea, a un aceleramiento del ritmo vital y a un consumo permanente y rápido de los “bienes de lujo”)⁶¹. Empero, frente a esa experiencia, Darío reaccionó con una actitud ambivalente: celebrando y denunciando esas transformaciones materiales (“La canción del oro” sería su texto más representativo de esta actitud). Así, en fin, se encontró directamente con la modernidad, iniciándose con su pluma de periodista en la lucha por la vida —convertido en un verdadero *estruggleforlífero*, por utilizar el neologismo anglicista que inventó—, plasmando su protesta de artista antiburgués —Recurriendo a una ironía fustigante— y condenando la injusticia, como lo hizo ver con lucidez crítica Noël Salomon⁶².

Recepción de *Azul...* en las “Cartas americanas” de Juan Valera

Esta misma lucidez crítica la expresó el chileno Eduardo de la Barra (1839-1900), autor del “Prólogo” de la primera edición *Azul...* que, según su coterráneo Juan Loveluck, “saqueó” don Juan Valera sin dar crédito a su autor. Loveluck indica que de la Barra tiene el mérito de haber sido “uno de los primeros en aquilatar sin vacilaciones los valores de Darío como creador, en tiempos en que la aceptación de la nueva estética significaba asumir una postura combativa y antitradicional”⁶³.

⁶⁰ Fidel Coloma. “Universalidad de la poesía dariana”. *La Prensa Literaria* [Managua], 27 de enero, 1980; la obra aludida de Rama es, naturalmente, *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

⁶¹ Jorge Eduardo Arellano. *Azul... de Rubén Darío /Nuevas perspectivas*. Washington: Organización de los Estados Americanos, 1993: 28-29.

⁶² Noël Salomon. “América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de *Azul...*”. *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. 18-19 de agosto, 1976 [Budapest], Akademiai Kaidó, 1978: 24.

⁶³ Juan Loveluck. “Rubén Darío y Eduardo de la Barra”. En: Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana. *Homenaje a Rubén Darío* (1867-1916). Los Ángeles: Centro Latinoamericano, Universidad de California, 1967: 15.

Se ha sostenido también que el prólogo del chileno es de menos valor, como crítica, que las dos "Cartas americanas" de Juan Valera (publicadas en *Lunes del Imparcial*, de Madrid, la primera el 22 de octubre y la segunda el 28 de octubre de 1888)⁶⁴. Por el contrario, para Raúl Silva Castro consistía en lo mejor que hasta el momento se había escrito sobre *Azul...*, y, además, anticipaba respuestas a problemas planteados por Valera. "Debemos rectificarnos, pues: no es que Valera no hubiese leído al prologoista, sino que tomó de él lo que le convenía y dejó olvidado el resto"⁶⁵. Por su lado, Loveluck reconoce el texto prologal del chileno de la Barra como lo que fue: "un estudio extenso, comprensivo, algo polémico, avizor, cuyos valores y adivinaciones supo aprovechar muy bien Valera"⁶⁶.

Sin embargo, el prólogo "oficial" de las subsiguientes ediciones de *Azul...* —comenzando con la enriquecida de 1890, publicada por su autor en Guatemala y siguiendo con las de Buenos Aires en 1905 y 1907, y la de Barcelona en 1907— correspondió a las consagratorias "Cartas americanas" de Valera. En ellas, la autoridad del crítico español —remontada a 1853— inauguró la crítica peninsular sobre el modernismo hispanoamericano y el tema del "galicismo mental" de Darío, quien lo consideró un verdadero elogio. Por algo las había incluido como prólogo desde la segunda edición, dos años después de la primera. El galicismo mental era compensado en la visión del crítico por el legítimo españolismo y la indiscutible originalidad del nicaragüense, valores seguros de un gran poeta. "Usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: se ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia"⁶⁷.

No obstante, los núcleos semánticos-ideológicos de la crítica de Valera establecieron los estereotipos más comunes con que continuaron definiéndose en España las obras de los escritores modernistas: el afrancesamiento o galicismo —formal y mental—, la incorrección lingüística, la renuncia u oposición a lo castizo español, el seguimiento de las modas, la excesiva preocupación por el estilo o la forma, la interrelación de la literatura con las otras artes, el problema religioso, el erotismo y el anti-americanismo de sustrato

⁶⁴ Juan Valera. "A. D. Rubén Darío". *Lunes del Imparcial* [Madrid] 22 y 28 de octubre, 1888. Ambos fueron reproducidas en diarios de Norte y Sur América, como *Las Novedades* de Nueva York y *La Tribuna* de Santiago de Chile (del 23 al 26 de enero de 1889) y recogidos por Valera en sus *Cartas americanas*. Primera serie. Madrid: Fuentes y Capdeville, 1890: 213-217.

⁶⁵ Raúl Silva Castro. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Gredos, 1956: 229.

⁶⁶ Juan Loveluck. "Rubén Darío y Eduardo de la Barra". Ensayo cit., en nota 13: 22.

⁶⁷ Juan Valera. "A. D. Rubén Darío". En: *Azul...* Cuentos. Poemas en prosa. [7ª ed.] Madrid: Aguilar, 1969: 20-21.

colonialista⁶⁸. Éste se exteriorizaba despectivamente en la tendencia, aún vigente, de llamar *indio* y *negro* a Darío⁶⁹.

Sustentada en las exhaustivas investigaciones tanto de Carlos Lozano en *La influencia de Rubén Darío en España* (1978) como de Ignacio Zuleta en *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar* (1988), Rojas González estudia el discurso de la crítica antimodernista, aparecido en las publicaciones periódicas de la península desde 1888 hasta 1916, descubriendo que en el fondo la oposición planteada no se daba entre España y Francia, sino más bien entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad. “La emergencia del modernismo alteró para siempre las antiguas relaciones entre España y América”⁷⁰. El dominio, sobre todo ideológico, debía invertirse definitivamente a partir de 1888 y el responsable histórico de ese cambio —concluye— era Rubén Darío. “El retorno de los galeones” —como había denominado con esa imagen feliz Max Henríquez Ureña dicho fenómeno— comenzó a operarse.

Repercusión continental y extracontinental de *Azul...*

Veamos ahora algunos ejemplos de ese “retorno”, pertenecientes a un prolijo estudio, centrado en la repercusión de *Azul...* que carecía de precedencia alguna, a pesar de los aislados antecedentes que el *a posteriori* rastreo erudito ha procurado exhumar en nuestros días. Porque, al contrario del *Ismaelillo* (1882) de Martí, *Azul...* fue una obra determinante y suficientemente leída en su tiempo para que influyese no sólo en América sino también en Europa⁷¹. El propio Darío, en “Los colores del estandarte” —publicado en

⁶⁸ Margarita Rojas González. *El último baluarte del imperio*. San José: Editorial Costa Rica, 1995; véase un resumen de esta obra, bajo el título de “España y América ante el modernismo”. En: *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XX*. Memoria del Primer Simposio Internacional celebrado en León, Nicaragua, del 18 al 20 de enero de 2003 bajo el patrocinio del Gobierno Municipal. Edición de Jorge Eduardo Arellano. Managua: JEA /Editor, 2003: 219-221.

⁶⁹ En su momento Unamuno (“indio con vislumbre de la más alta civilización”), Azorín (“Era un indio. Con sensibilidad de indio”), Juan Ramón Jiménez (“Caupolicán en París”) y José Ortega y Gasset (“indio divino, domesticador de palabras; conductor de los corceles rítmicos”). Por su parte, Salvador Rueda vio en Darío un “mulato de oído sedoso, afelpado e imitativo, como el de muchos negros de América” y Ramón del Valle Inclán llamó a su maestro en *Lucas de Bohemia* “ese negro de Rubén Darío”. En nuestros días, Camilo José Cela llamó a Darío “arcángel disfrazado de indio”. Finalmente, Francisco Umbral en *Las palabras de la tribu* (1994) reitera esa imagen racista y xenófoba al conceptuar a Rubén “indio con entorchados” y “negro con alma de princesa cachonda y pianista”. Véase nuestro artículo “Rubén: ¿un negro con alma de princesa cachonda y pianista?”. *La Prensa Literaria* [Managua] 12 de julio, 2002.

⁷⁰ Margarita Rojas González. “España y América ante el modernismo”. En: *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*. Edición de Jorge Eduardo Arellano. Managua: JEA Editor, 2003: 221.

⁷¹ Enrico Mario Santí. “*Ismaelillo*, Martí y el Modernismo”. *Revista Iberoamericana* [Pittsburg] n. 137, 1986: 814. En esa misma página precisa: “*Ismaelillo* no fue un libro influyente, no lo fue suficientemente leído en su tiempo para que influyese en el desarrollo de la poesía hispanoamericana de su momento”. Además “la innovación que proponían sus poemas era limitada, o al menos equívoca: significó más una vuelta a la tradición popular española que a una nueva tendencia en la poesía”.

La Nación de Buenos Aires el 27 de noviembre de 1896—, ya se refería a la influencia renovadora de *Azul...*, afirmando que "... fortuna tuvo en España, y aún en Francia, donde Peladán imitó francamente mi Canción del oro en su Cantique de l'or, que sirve de prólogo a Le Panthée..."⁷².

No vamos a puntualizar de qué manera "La Canción del Oro" inspiró el "Cantique de l'or" de Joseph Peladán (1859-1918), poeta francés esotérico que representaba el decadentismo antipositivista. Ya lo ha emprendido Max Henríquez Ureña en un estudio sobre este excelente poema en prosa rubendariano⁷³. Tampoco fijaremos su incidencia nutricia en los *Mascarones de proa* de Pío Baroja (1872-1956), como lo sostiene Antonio Oliver Belmás⁷⁴. Basta suscribir lo que el argentino Pedro Luis Barcia estima "el primer caso de influencia literaria que el nicaragüense [Darío] ejerció en nuestra literatura [la argentina]": que "La Canción del Oro" suscitó el poema en verso "Canción del oro" (1892), aparecido en *Revue Illustrées du Rio de la Plata*, de Leopoldo Díaz (1862-1947)⁷⁵.

Precisamente, a este poeta erudito —formado en la tradición clásica— Darío le precisará en octubre de 1896, durante la plenitud de su revolución modernista: "leader no soy ni quiero ser sino como representante del esfuerzo americano común, en el cual mi nombre y mi obra no son sino el blanco de un sinnúmero de flechas y cuyos golpes acrecen el número de mis compañeros y soldados, para organizar definitivamente la resistencia de una guerra tan alegre como una vendimia y tan gloriosa como una cosecha"⁷⁶.

Basta, igualmente, recordar que Darío impuso su renombre en España, tras su primera visita a finales de 1892, con *Azul...*; así lo señala Carlos Lozano al transcribir unas líneas de las palabras introductorias de Salvador Rueda (1857-1933) a su libro *En tropel* que se explican por sí mismas:

"Como sabe el público español, se halla entre nosotros, y ojalá se quede para siempre, el poeta que, según frase de mi querido amigo Zorrilla de San Martín, autor de Tabaré, más sobresale en América Latina: el divino visionario, maestro de la rima, músico triunfal del idioma, enamorado de las abstracciones y símbolos y quintaesenciado artista que se llama Rubén Darío"⁷⁷.

Y Rueda proseguía:

⁷² Rubén Darío. "Los colores del estandarte". *La Nación* [Buenos Aires] 27 de noviembre, 1896; Reproducido en Juan Carlos Ghiano. *Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967: 56.

⁷³ Max Henríquez Ureña. "Dos apostillas anecdóticas acerca de Rubén Darío". *Cuadernos Universitarios*. [León, Nicaragua] 2ª serie, n. 2, enero 1967: 3-6.

⁷⁴ Antonio Oliver Belmás. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Editorial Aedos, 1960: 411.

⁷⁵ Pedro Luis Barcia. "Introducción". En: Rubén Darío. *Azul...* Op. cit.: 24-25.

⁷⁶ Rubén Darío. *Cartas desconocidas*. Introducción, selección y notas de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000: 156-157.

⁷⁷ Salvador Rueda y Santos. *En tropel*. Madrid: Biblioteca Rueda, 1892: 11.

Sabiendo yo cómo su afiligranada pluma labra el verso, le he ofrecido las primeras páginas de esta obra para que en ellas levante su pórtico, que es lo único admirable que va en este libro, a fin de que admiren tan brillante poeta los españoles. Soy yo quien sale perdiendo con esta portada, porque ¿qué lector se va a hallar a gusto en el edificio de este libro, sin luz ni belleza, después de haber visto arco tan hermoso?

...Doy públicamente las gracias a mi amigo el poeta autor de *Azul...*, que tan egregia genealogía supone a mi pobre musa, y deténgase el lector en el frontis y no pase de él si quiere conservar una bella ilusión⁷⁸.

Objetivamente, pero sin proponérselo —antes bien con respetuoso entusiasmo y admiración reverencial por los valores intelectuales de la Madre patria—, Darío causó una impresión positiva con su ya formidable personalidad poética⁷⁹. De manera que don Marcelino Menéndez Pelayo, poseedor de la primera edición de *Azul...*, no tuvo más remedio que dedicarle unas líneas en su Antología de poetas hispanoamericanos (1892), encargada por la Real Academia Española con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, pese al criterio de no incluir en ella, ni estudiar, a los creadores vivos⁸⁰. Más aún: Andrés González Blanco, uno de los primeros críticos españoles que asedió ampliamente a Darío, atribuye a éste una temprana influencia en los escritores peninsulares surgidos a finales de siglo:

La época pedía a gritos el nuevo pan de vida; se habían agotado los manantiales de léxico y de estilo que dieran vigor a la literatura castellana, urgía una renovación total del verso y de la prosa. En *Azul...*, Rubén Darío comenzó a desentumecer la prosa...⁸¹

Y también el verso. Implícitamente lo daba a entender nada menos que José Alcalá Galiano, en septiembre de 1892, durante el Congreso Literario Hispanoamericano organizado también con motivo del IV Centenario de América. En efecto, Alcalá Galiano vinculaba dos hechos: la presencia de Darío en esa conmemoración ("el pintoresco, elegante y vigoroso Rubén Darío, uno de los vates de más alto vuelo del Parnaso americano") y el contagio de la moda "con el morbo galo" y la naciente afición de los españoles a "los libros franceses, más palpitantes de interés y

⁷⁸ Citado por Carlos Lozano. *La influencia de Rubén Darío en España*. León: Editorial Universitaria, 1978: 17-18 y 27.

⁷⁹ Véase *Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo (1877-1905)*. Madrid: 1946: 446-447, donde figuran dos cartas del primero que citaremos inmediatamente.

⁸⁰ Las famosas líneas dicen: "Una nueva generación literaria ha aparecido en la América Central, y uno por los menos de sus poetas ha mostrado serlo de verdad". "América Central", en: *Historia de la poesía hispanoamericana*. Tomo I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911: 211. En cuanto al dato de la primera edición *Azul...* en la Biblioteca del maestro hispánico, se halla en *Menéndez y Pelayo y la hispanidad. Epistolario*. 2ª edición aumentada con nuevas cartas, notas e índices. Santander: Junta Central del Centenario de Menéndez Pelayo, 1955: 33.

⁸¹ Andrés González Blanco. *Rubén Darío*. Estudio preliminar. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910: ccxxvii.

modernismo⁸². Por su lado, en la memoria leída el 26 de octubre del mismo año la misma oportunidad, Miguel Carrasco Labaldía identificaba a Darío entre sus oyentes con estas palabras, en las cuales citaba una pieza en verso y tres en prosa de Azul...: "Rubén Darío, tan original e ilustrado como buen prosista, y acaso todavía mejor poeta, autor del Anagké y de los preciosos cuentos El velo de la Reina Mab, La canción de oro (sic) y El Rubí"⁸³.

Mas este desentumecimiento renovador lo proseguiría el propio Darío al escribir o publicar entonces, a lo largo de su primera estada española de tres meses, no sólo el "Pórtico" de En tropel —que significó "una suerte de presentación oficial de su poesía en España"⁸⁴—, sino "Blasón" —en el abanico de la marquesa de Peralta—, "El elogio de la seguidilla", "Friso" y "A Colón", leído en el Ateneo de Madrid antes de su regreso a Nicaragua. El propio Valera evocaría ese sorprendente impacto poético en sus Ecos argentinos (1901): "No poco de esto ví yo, noté y celebré en los versos y en la prosa del primer librito de Rubén Darío que llegó a mis manos, titulado Azul... Mayores alabanzas dí aún, y más me agradaron por su novedad extraña, los versos que Rubén Darío compuso y publicó en Madrid... las "Seguidillas", "Los centauros" y "Pórtico" al libro En tropel de Salvador Rueda"⁸⁵.

Antes de suscribir estas líneas públicas e impresas, Valera había escrito otras, privadas, en dos cartas a Menéndez Pelayo. Ambas suscritas en Madrid, decía en la primera del 29 de agosto de 1892: "Rubén Darío [...] está en España. Supongo que andará viendo ciudades y aún no habrá venido a Madrid, pues o hubiera acudido a verme en mi casa o yo, que le he buscado por las fondas, hubiera ya dado con él". Y en la segunda, del 18 de septiembre, el reconocimiento no pudo haber sido más explícito y penetrante: tras comunicar al erudito de Santander que el recién llegado ha asistido a su tertulia de los sábados, le comunica que se convence más del poderoso talento de Darío:

Veo en él lo primero que América da a nuestras letras, donde, además de lo que nosotros dimos, hay no poco de allá. No es como [Andrés] Bello, [José María] Heredia, [José Joaquín] Olmedo, etc., en quienes todo lo nuestro y aún lo imitado de Francia ha pasado por aquí, sino que tiene bastante de indio sin buscarlo, sin afectarlo, y además no lo diré imitado.

⁸² José Alcalá Galeano. "Memoria... acerca de los servicios que, en el desempeño de su cargo, pueden prestar los cónsules para mayor seguridad del comercio de libros y obras artísticas, y planteamiento del giro consular entre los estados hispanoamericanos y España". En: *Congreso Literario Hispano-Americano organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles e iniciado por su presidente el Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce*. 31 de octubre a 10 de noviembre, 1892. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1893: 555.

⁸³ Miguel Carrasco Labaldía. "Apuntes para una memoria acerca de las razones de conveniencia general que aconsejan la conservación en toda su integridad del idioma castellano, en los pueblos de la gran familia hispano-americana". En: *Congreso Literario Hispano-Americano*. Op. cit.: 266.

⁸⁴ Donald L. Fogelquist. *Españoles de América y Americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968.

⁸⁵ Transcrito en: Carlos Lozano. *La influencia de Rubén Darío en España*. Op. cit.: 24.

Porque el ilustre remitente a su no menos ilustre destinatario reitera "el extracto, la refinada tintura... de todo lo novísimo de extranjs" que brotaba, en forma espontánea e impactante, de Darío, produciendo "mucho de insólito, de nuevo, de inaudito, de raro, que agrada y no choca porque está hecho con acierto y buen gusto". Y agrega que "lo asimilado [por el nicaragüense] e incorporado de todo lo reciente de Francia y de otras naciones, está mejor entendido que aquí en España [excepto en Cataluña, JEA] se entiende, más hondamente sentido, más diestramente reflejado y mejor y más rápidamente fundido con el ser propio y castizo de este singular medio-español, semi-indio"⁸⁶.

[La aclaración referida tiene su fundamento, al iniciarse la década de 1890, en el modernismo catalán que tuvo su desarrollo en torno a disciplinas artísticas y literarias, relacionadas éstas estrechamente con el "impresionismo" bebido en las fuentes francesas por sus representantes más insignes. Las festes modernistes, celebradas desde 1892, fueron el primer acontecimiento público en que se manifestó ese modernisme, configurador de una renovación del catalanismo a través del arte, con un correlato directo en actividades doctrinarias...⁸⁷]

Valera concluye su juicio:

Ni hay tampoco ni afectación ni esfuerzo, ni prurito de remedar, porque todo en Darío es natural y espontáneo, aunque primoroso y como cincelado. Es un muchacho de veinticuatro años, de suerte que yo espero de él mucho más. Y me lisonjeo de que usted ha de pensar como yo cuando lea con atención o bien oiga lo que escribe este poeta en prosa y en verso. Y no me ciega ni seduce su facha, que no es todo lo buena que pudiera ser, ni su fácil palabra, porque es encogido y silencioso⁸⁸.

Revistas del modernismo hispanoamericano

Volviendo al modernismo catalán, no olvidemos que fue coetáneo y similar al hispanoamericano, consolidado en Buenos Aires; hecho advertido por el propio Darío y que explica sus permanentes relaciones amistosas con los artistas y literatos de Cataluña. Como era de esperarse, se dio una mutua comprensión teórica y práctica entre ambos movimientos.

Por lo demás, aludiendo al hispanoamericano, Darío fijaba en 1896 su convicción de que los modernistas hispanoamericanos eran ya legión, según el primer epígrafe de este ensayo. Varias investigaciones han puntualizado ese aserto, remontándose a la *Revista Azul*, fundada en México por Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Carlos Díaz Dufoo, el 6 de mayo de 1894 y se editaría hasta el 11 de octubre de 1896. A esta

⁸⁶ Véase el *Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo*. Op. cit., en la nota 28.

⁸⁷ Textualmente, en: Ignacio Zuleta. *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar*. Op. cit.: 5.

⁸⁸ *Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo*, Op. cit., en las notas 28 y 36.

publicación periódica le correspondió “la distinción de ser no sólo el primer crisol de la expresión literaria de toda Hispanoamérica, sino también el símbolo tangible de la primera manifestación de su unidad cultural”⁸⁹. También se destacan, obviamente, los tres números quincenales de la *Revista de América* (julio-agosto, 1894) —dirigida en Buenos Aires por Darío y el boliviano Ricardo Jaimés Freire (1868-1933)— que tuvo el propósito de convertirse en el órgano la generación nueva que en América profesa el culto al Arte puro y desea y busca la perfección ideal, incorporando la literatura en lengua española al movimiento de renovación estética de Europa, o más específicamente, de Francia, Inglaterra, Alemania e Italia⁹⁰.

Otras publicaciones periódicas afiliadas al (o difusoras del) modernismo que revelan el papel central ejercido por Darío en ese movimiento transformador —sobre todo a partir de las muertes prematuras de Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal y José Martí— fueron *Cosmópolis* (1894-95) y *El Cojo Ilustrado* (1895-1905) de Caracas; *La Neblina* (1894), en la capital de Perú, que impulsó José Santos Chocano; La Biblioteca (1896-98) del franco-argentino Paul Groussac y *El Mercurio de América* (1898-1900) de Eugenio Díaz Romero, ambas bonaerenses; *El Cosmos* (1896) de Panamá, entonces Colombia; y *Revista Moderna* (1898-1911), también de México. A ellas agreguemos la *Revista Ilustrada de Nueva York* del venezolano Nicolás Bolet Peraza y *El Ateneo Nicaragüense* de Santiago Argüello, por citar una del área centroamericana⁹¹.

No sólo por algunas de sus numerosas colaboraciones en dichas revistas, sino por Los raros y Prosas profanas —respectivamente el libro exegético y el paradigmático de la nueva estética—, el nicaragüense era admirado en España por un número más creciente de escritores. Uno de ellos fue Pío Baroja, quien en 1899 ya lo consideraba poeta español, aunque también “americano afrancesado”⁹². De hecho, respondía a la tradición antigalicista de la intelectualidad española que había tenido su momento germinal en la guerra de independencia y su reactivación en el Romanticismo; tradición que retomaría el krausismo de la Institución Libre de Enseñanza.

Pero Darío estaba muy claro, mientras llegaba a la península por segunda vez —arribando a Barcelona desde Buenos Aires— de su destino. Así el 22 de diciembre de 1898 le confesaba en una carta a Luis Berisso, amigo, discípulo y exégeta argentino:

⁸⁹ Boy G. Carter. “La *Revista Azul*. La restauración fallida”: *Revista Azul* de Manuel Caballero” en: *Las Revistas Literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963: 47-81-111 y en *El modernismo*. Edición de Lily Litvak (2ª ed.) [Madrid] Taurus: 1981: 355.

⁹⁰ Véase del mismo autor: *La “Revista de América”* de Rubén Darío y Ricardo Jaimés Freire. Edición facsimilar, estudio y notas de Boyd G. Carter. [Managua]: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1996-1967.

⁹¹ Jorge Eduardo Arellano. “El *Cuaderno del Taller San Lucas*: Archivo perdurable de la identidad nicaragüense”. En: *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, [Managua], Núm. 83, abril-junio 1994: 1.

⁹² Pío Baroja. “Chronique espagnole” [10/VIII/1899]. En: *Escritos inéditos*: 23-25; transcrito en Ignacio Zuleta. *La polémica modernista: El modernismo de Mar a Mar (1888-1907)*, Op. cit.: 123.

"...vamos a realizar nuestra verdadera liga de nuestro pensamiento con el europeo. Una misma España será también la misma con la América de Lengua castellana"⁹³. Para entonces, había recibido el encarnizado ataque de la crítica gramatical, iniciadas en Chile respectivamente por Bertoldino Navarrete y Eduardo de la Barra, autor de todo un poemario paródico: *Contrarrimas* (1887), firmado con el seudónimo "Rubén Rubí".

El discurso anti-modernista en Madrid y la adhesión a Darío de los jóvenes

Sin embargo, fue en la capital española donde el discurso anti-modernista se manifestó sistemáticamente al fundarse Gedeón (1895) y Gente vieja (1900), bastiones destinados a identificar el modernismo con la degeneración y la decadencia mentales; el artificio, la afectación y la insinceridad. Muchos ejemplares de ese discurso —marcado por el vituperio y la sátira— no era sino retórica insultante. Así, los modernistas se concebían como "guacamayos americanos", reunidos en un "cenáculo liliat y deliscuecente, crepitante, esplendoroso, orgiásticos, semiesfumado entre atardeceres, como la vaca crepuscular de su pontífice máximo rotulador, Rubén Darío"⁹⁴. O eran presentados por plumas anónimas y retrógradas como "socialistas tabernarios, con queridas notorias y borrachos", "satánicamente escépticos y sardónicos", o como "escritorzuelos vulgares, adocenados, insípidos, invasores enconbrants, audaces, correbeidiles que se multiplican"⁹⁵. A *Prosas profanas* se les denominaba *Brozas profanas* y su autor recibía el apodo de "Audemoro Merengue"⁹⁶.

Distinta era la actitud de sus jóvenes seguidores, a quienes aglutinaba. Ellos le pedían —imitando a Rueda en 1892— prólogos en verso que el coordinador "omnipresente" del modernismo nunca les negó. De esta manera aparecieron sus conocidas composiciones "La hoja de oro" en *Trébol / Poesías* (1899) de Joaquín Alcaide de Zafra, "Atrio" en *Ninfeas* (1900) de Juan Ramón Jiménez, "Soneto para el señor don Ramón del Valle Inclán" en *Aromas de leyenda* (1901) y "Balada laudatoria..." en *Voces de gesta* (1911), ambas obras de Valle Inclán; "Balada en honor de las musas de carne y hueso" en *La casa de la primavera* (1907) de Gregorio Martínez Sierra y "Gaita Galaica" en *Romancero prosaico* (1910) de Javier Valcarce⁹⁷.

Ellos tenían en Francisco Villaespesa un insuperable relacionista público. "Al salir yo, para Madrid —contaría Juan Ramón Jiménez—, Villaespesa me había mandado un montón de revistas hispanoamericanas. En ellas encontré, por vez primera, algunos de los nombres de aquellos poetas distintos, que habían aparecido, como astros nuevos

⁹³ En: *Cartas Desconocidas* de Rubén Darío. Introducción, selección y notas de Jorge Eduardo Arellano, Op. cit.: 173.

⁹⁴ Transcrito en: Carlos Lozano. *La influencia de Rubén Darío en España*. Op. cit.: 175.

⁹⁵ Transcrito en: Carlos Lozano. *La influencia de Rubén Darío en España*. Op. cit.: 14.

⁹⁶ Transcrito en: Carlos Lozano. *La influencia de Rubén Darío en España*. Op. cit.: 14.

⁹⁷ José Jirón Terán. "Los prólogos de Rubén Darío: Vasos comunicantes de las letras españolas e hispanoamericanas". *Lengua* [Managua], 2ª época, n. 10, diciembre, 1995: 80-99.

de diversa magnitud, por los países, fascinadores para mí desde niño, de la América española: Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones, Manuel González Prado, Ricardo Jaimes Freyre, José Juan Tablada, Leopoldo Díaz, otros?, y siempre Rubén Darío, Rubén Darío, Rubén Darío". Libros que entonces respetaban joyas misteriosas sólo él [Villaespesa] los poseía: Ritos del colombiano Valencia, Castalia bárbara del boliviano Jaimes Freire, Cuentos de color del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, Las montañas de oro del argentino Lugones, Perlas negras del mexicano Neruo.

En otra evocación, Jiménez es más explícito en cuanto a los contactos personales con el guía de los modernistas (y, en parte, de los llamados noventayochistas):

1899 Rubén Darío, de copa alta, en casa de Pidoux. Villaespesa, Valle-Inclán, Ricardo Miró, Baroja, yo... Valle leía "Cosas del Cid", que yo no conocía. Alrededor de Rubén —licores selectos— se reunían, grupo tras grupo, extraños entes españoles, hispanoamericanos, franceses, despatriados. Benavente, príncipe entonces de aquel renacimiento lo admiraba, franco.

Y prosigue: "Ramón del 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". Por su lado, Valle-Inclán (el único literato español que mereció tres prólogos de Rubén), le ofendería un esbozo de retrato que culmina:

Tú amabas las rosas, el vino
y los amores del cieno divino.
Cantor de la Vida y Esperanza
para ti toda mi loanza.
Por el alba de oro, que es tuya
¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!

Las revistas del modernismo en España

Ellos se hermanaron con sus colegas americanos en la Revista Nueva (15 de febrero, 15 de diciembre, 1899), de Luis Ruiz Contreras, surgida al amparo de la tertulia de su casa en la calle de Maderas, 27, Madrid, a la cual Darío asistía. "Me juntaba siempre con antiguos camaradas —recordó en sus memorias autobiográficas—, como Alejandro Sawa, y otros nuevos como el chaneur Jacinto Benavente, Ramiro de Maeztu, Luis Ruiz Contreras, Mathew y unos cuantos más". Y no sólo el nicaragüense colaboró en la Revista nueva con textos inéditos o ya publicados, sino que fue uno de sus accionistas fundadores con 75 pesetas, mientras Baroja sólo aportó 25. [Darío, entonces de 32 años, "vivía modestamente con las 500 pesetas, de La Nación de Buenos Aires, correcto y atilado, con los puños y el cuello de su camisa blanco y lustrosos" —según Ruiz Contreras en sus Memorias de un desmemoriado (1946)]—. En fin, ese órgano —*Revista Nueva*— afirmó la unidad de un movimiento de uno y otro lado del Atlántico: el modernismo.

Al mismo objetivo contribuyeron en la misma Madrid *Helios* (1904), a la que se le considera “la revista del modernismo triunfante” en España, dirigida por Juan Ramón Jiménez, y en la cual colaboraron los hermanos Machado; *Renacimiento*, *Azul* —publicada en Zaragoza— y *El Nuevo Mercurio* —las tres de 1907— la primera de Gregorio Martínez Sierra, la segunda de Enrique Gómez Carrillo, el *chroniqueur* guatemalteco; y la tercera del gaditano Eduardo de Ory. De todas las citas relacionadas con el padre y maestro mágico de la nueva poesía en lengua española, elijamos la siguiente de Juan Ramón:

Rubén Darío ha estado en Madrid. Es lamentable el silencio de la Prensa. Los periodistas — que todo lo saben— han de saber o adivinar que Rubén Darío estaba en Madrid [...] La gente sigue ignorando quien es Rubén Darío. Rubén Darío es el poeta más grande que tiene España. Grande en todos los sentidos; aún en el de poeta menor. Desde Zorrilla nadie ha cantado de esta manera. Y aún el mismo Zorrilla abusaba de las notas gordas. Este maestro es genial, es grande, es íntimo, es musical, es exquisito, es atormentado, es diamantino. 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.

En la sombra de una de estas noches ha sonado en Madrid su voz, y su voz decía palabras nuevas, versos divinos, sobrenaturales, versos de auroras y mujeres, cosas sutiles y fragantes. Pero es su voz, la que sabe cantar sus canciones; su boca tiene la nota con que cada palabra ha nacido, el matiz de cada medio tono, esa dulzura de las flores, esa lenta sonoridad, esa elegancia... el maestro ha estado entre nosotros⁹⁸.

Unamuno frente a Darío

¿Y la confrontación entre Darío y Unamuno, los dos mayores intelectuales hispánicos de la época? Cómo se recordará, partió de un chisme: “Con esta lengua que el Demonio nos ha dado a los hombres de letras, dije una vez de un compañero de pluma [Valle Inclán] que a Rubén se le veían las plumas —las del indio— debajo del sombrero; y el que me lo oyó, ni corto ni perezoso, esparció la especie, que llegó a oídos de Darío”. Y éste le contestó en una carta: “Ante todo para una alusión. Es con una pluma que me quito de debajo del sombrero con la que escribo”. Y fue noble y bueno con el vizcaíno de Salamanca valorándole como poeta y consiguiéndole colaborar en La Nación. El excitador hispanicae, pues, se hizo eco de la “cerrazón mental” y del “eterno penacho invisible”, expresado despectivamente por la tendencia etnocida del maniqueo y provincialista españolismo, limitado a ver “un indio en estado salvaje” en todo autor hispanoamericano⁹⁹.

Al fallecer Rubén, Unamuno —arrepentido de no haber sido justo con él— declaró en una compilación *La ofrenda de España a Rubén Darío*:

⁹⁸ Citado por Ricardo A. Latchman. *Cfr.* Ricardo A. Latchman. *Crónica de varia lección*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1965.

⁹⁹ Véase a: Jorge Eduardo Arellano. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Op. cit.: 245-246.

"Fortuna grande que le conocí y descubrí al hombre, iy éste me llevó al poeta!... era bueno, fundamentalmente bueno, entrañablemente bueno. Y era humilde, cordialmente humilde. Con la grande humildad que a las veces se disfrazaba de soberbia. Se conocía, y ante Dios — iy hay que saber lo que era Dios para aquella suprema flor de la indianidad!— hundía su corazón en el polvo de la tierra, en el polvo pesado de los pecadores. Se decía algunas veces pagano, pero yo os digo que no lo era... Y añadía: "Nadie como él tocó en ciertas fibras, nadie como él utilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue el de la alondra, nos obligó a mirar un cielo más ancho, por encima de las tapias del jarden patrio en que contaban en las enramadas los ruiseñores indígenas". Lo más importante de Unamuno, sin embargo, fue la confesión de su egolatría, causa de su injusticia hacia Darío: "¡Por qué, en vida suya, amigo me callé tanto? ¿Qué se yo?. Es decir, no quiero saberlo. No se yo?. Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu".

En cambio, auscultando los rincones espirituales del poeta americano, constaté que "le acongojaban las eternas e íntimas inquietudes del espíritu, y ellas les inspiraron sus más profundos, sus más íntimos, sus mejores poemas".

¿Y la guerra que implicó a no pocas figuras notables de las letras españolas del siglo XIX, comenzando por Leopoldo Alas Clarín? No es necesario revivirla ni detallarla, salvo referir que concluyó momentáneamente por González Olmedilla, en *La ofrenda de España a Rubén Darío*, editada a raíz de su muerte¹⁰⁰. Según Zuleta, esta antología de laudatorios textos en verso y prosa que "debe interpretarse como un sinceramiento con el poeta que había obrado como incitador de las manifestaciones más luminosas de la intelectualidad [española] contemporánea"¹⁰¹. Pero no hay que olvidar a don Antonio Machado y a don Juan Ramón Jiménez, quienes respectivamente —también a raíz de la muerte de su maestro— lo proclamaron "Capitán" y "Rey siempre".

A manera de conclusión: Rubén Darío no llevó a España, por primera vez, las novedades europeas. Antes de su segunda estada —que fue de catorce meses (enero, 1899-abril, 1900)— se conocían aisladamente esas tendencias —el simbolismo francés, el prerrafaelismo inglés, el impresionismo, por ejemplo— e incluso alguna tímida renovación habían anunciado los poetas post-románticos de la península. Pero el modernismo hispanoamericano, a la cabeza de su principal gestor, determinó el signo que tendría la literatura en español del nuevo siglo que fue —cito de nuevo a Zuleta— "el fenómeno más importante de la literatura internacional del siglo XX en todos sus géneros y modalidades"¹⁰².

Obras citadas

Arellano, Jorge Eduardo. *Azul... de Rubén Darío / Nuevas perspectivas*. Washington: Organización de los Estados Americanos, 1999.

¹⁰⁰ Ignacio Zuleta. *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1888-1907)*. Op. cit.: 20.

¹⁰¹ Ignacio Zuleta. *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1888-1907)*. Op. cit.: 20.

¹⁰² Ignacio Zuleta. *La polémica modernista: El modernismo de mar a mar (1888-1907)*. Op. cit.: 17.

- Arellano, Jorge Eduardo. "El Cuaderno del Taller San Lucas: Archivo perdurable de la identidad nicaragüense". En: *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, [Managua], n. 83, abril-junio 1994: 1.
- Arellano, Jorge Eduardo. "Rubén: ¿un negro con alma de princesa cachonda y pianista?". *La Prensa Literaria* [Managua], 12 de julio, 2002.
- Arellano, Jorge Eduardo (ed.). *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XX. Memoria del Primer Simposio Internacional celebrado en León*, Nicaragua, del 18 al 20 de enero del 2003 bajo el patrocinio del Gobierno Municipal. Managua: JEA/editor, 2003.
- Bossio, Jorge Alberto. *Los Cafés*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968.
- Carter, Boy G. *Revistas Literarias de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Carter, Boy G. (ed.). *La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimés Freire*. Managua: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, 1966-1967.
- Coloma, Fidel. "Universalidad de la poesía dariana". *La Prensa Literaria* [Managua] 27 de enero, 1980.
- Congreso Literario Hispano-Americano organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles e iniciado por su Presidente el Excmo. Sr. D. Gaspar Núñez de Arce. 31 de octubre a 10 de noviembre, 1892. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1893: 555.
- Darío, Rubén. *Azul...* Edición de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Librería Huemul, 1974.
- Darío, Rubén. *Obras desconocidas de Rubén Darío. Escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición recogida por Raúl Silva Castro y precedida de un estudio. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934.
- Fogelquist, Donald L. *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968.
- Ghiano, Juan Carlos. *Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Giordano, Jaime. *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.
- González Blanco, Andrés. *Rubén Darío. Estudio preliminar*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "El modernismo incógnito", *Quimera* [Barcelona] n. 27, enero, 1983.
- Henríquez Ureña, Max. "Dos apostillas anecdóticas acerca de Rubén Darío", *Cuadernos Universitarios* [León], n. 2, enero, 1967: 3-6.
- Latchman, Ricardo. *Crónica de varia lección*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón y Pedro Lastra. Santiago de Chile: Zig Zag, 1965.
- Lozano, Carlos. *La influencia de Rubén Darío en España*. León, Editorial Universitaria, 1978.
- Litvak, Lily, ed. *El modernismo*. (2ª ed.) Madrid: Taurus, 1981.
- Jiménez, José Olivio (ed.). *El Simbolismo*. Madrid: Tauros, 1979.
- Jirón Terán, José. "Los prólogos de Rubén Darío: Vasos comunicantes de las letras españolas e hispanoamericanas", *Lengua* [Managua] n. 10, diciembre, 1995.
- Marún, Gioconda. "Revista Literaria (Buenos Aires, 1979), una ignorada publicación del modernismo argentino", *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], v. LV, n. 146-147, enero-junio, 1989: 63-88.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Tomo I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911.
- Menéndez Pelayo y la hispanidad. Epistolario*. (2ª. ed. aumentada con nuevas cartas, notas e índices). Santander: Junta Central del Centenario de Menéndez Pelayo, 1955.
- Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Aedos, 1960.
- Ribeyro, Darcy. *Configuraciones histórico-culturales americanas*. Montevideo: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1972.
- Rojas González, Margarita. *El último baluarte del imperio*. San José: Editorial Costa Rica. 1995.
- Rueda, Salvador. *En tropel*. Madrid: Biblioteca Rueda, 1892.
- Silva Castro, Raúl. *Rubén Darío a los veinte años*. Madrid: Gredos, 1956.

Salomon, Noel. "América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de *Azul...*". En: *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. 18-19 de agosto, 1976 [Budapest] Akademiai Kiado, 1978.

Valera, Juan. *Cartas Americanas. Primera serie*. Madrid: Fuentes y Capdeville, 1890.

Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista: El Modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.

Rubén Darío como el "otro" fantasmal en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini

Cathy L. Jade

Vanderbilt University
cathy.l.jrade@vanderbilt.edu
Estados Unidos

Resumen: A través de un análisis detallado de poemas de *Los cálices vacíos* (1913), revelo la manera en que Delmira Agustini (1886-1914) explota las posibilidades creativas dentro de las metáforas de paternidad literaria a las cuales recurre Rubén Darío (1867-1916) a lo largo de su carrera. Agustini reescribe los tropos modernistas para presentar su lucha personal contra la visión patriarcal arraigada en el lenguaje y simbolismo de Darío. A la vez, desarrolla la figura de una mujer fuerte y seductiva quien es capaz de usurpar la autoridad de autoría al poeta masculino más importante del momento.

Palabras clave: *Los cálices vacíos*, Delmira Agustini, Rubén Darío, *Modernismo*.

Title and subtitle: Rubén Darío as the "other" ghost in Delmira Agustini's *Los cálices vacíos*.

Abstract: Through the detailed examination of poems from *Los cálices vacíos* (1913) I show how Delmira Agustini (1886-1914) exploits for her own purposes the creative potential within the erotic metaphors of literary paternity that Rubén Darío (1867-1916) turns to throughout his work. She rewrites *modernista* tropes to present her personal struggle against the patriarchal vision embedded within Darío's language and imagery. At the same time, she develops the figure of a strong and seductive woman capable of usurping authorial authority from the most important male writer of her day.

Key words: *Los cálices vacíos*, Delmira Agustini, Rubén Darío, *Modernism*.

Apenas podría sorprender al conocedor del modernismo el hecho de que Rubén Darío se muestre como una poderosa presencia en la obra de una de las más famosas poetisas del movimiento, Delmira Agustini. Prácticamente todos los poetas hispanoamericanos que siguieron la estela de Darío hallaron en él una fuerza con la que tuvieron que contar. La uruguaya Generación del 900, de la cual Agustini era uno de los miembros más jóvenes, no es una excepción¹⁰³. Fueron influidos por los escritos de Darío, así como por la visión

¹⁰³ Delmira Agustini nació en Montevideo el 24 de octubre de 1886, siendo hija de Santiago Agustini y María Murtfeldt. Su padre, joven y próspero comerciante, había heredado una considerable fortuna de sus padres, quienes a su vez eran emigrantes franceses. La madre de Delmira, conocida por su determinación y carácter dominante, era una argentina de ascendencia alemana. Esta atmósfera de privilegio económico fue un escenario ideal para la precoz poeta, quien vivía por entonces en el corazón del nuevo barrio del centro, núcleo aún llamado en la actualidad "La Ciudad Nueva". La construcción de edificios y plazas al estilo de las capitales europeas no hacía sino recordar a la joven poeta del privilegiado ambiente de riqueza que le rodeaba.

que ofreció para la literatura hispanoamericana. Emir Rodríguez Monegal, en su primigenio estudio de este grupo de escritores, aclara los numerosos factores socio-literarios que le dieron cohesión, enfatizando por encima de todos el impacto de la obra de Darío¹⁰⁴. En "Caudillaje", plantea que "en sentido absoluto no hay ningún caudillo en el grupo, lo que por otra parte, está de perfecto acuerdo con el culto de la propia personalidad, con el individualismo acrático, del *Modernismo*. Hay, en cambio, un modelo o paradigma, ante quien oscilaron los escritores del grupo entre la aceptación plena y el desvío consciente: Rubén Darío" (52)¹⁰⁵. Pese a ello, lo que ha permanecido sin explorar es la forma en que Agustini explota el caudal creativo dentro de las metáforas amorosas de Darío para presentar su personal conflicto frente a la visión patriarcal arraigada en el lenguaje e imaginaria del poeta nicaragüense.

Desde el comienzo de su carrera, Agustini ofreció una innovadora reescritura de los tropos modernistas y una agresiva perspectiva sexual que despertó el interés tanto del público como de la crítica. Debido a que la sexualidad de su poesía chocaba con la incongruente representación de sí misma como "La Nena", se especulaba cada vez más que su verso se basaba en una vida oculta. Tal suposición se ve reafirmada al morir con veintisiete años en 1914 a manos de su ex marido, quien a su vez era su amante secreto. De este modo, Agustini jugó a ser en la esfera social la joven diligente e infantilizada, capaz de tolerar las acérrimas, conservadoras y paternalistas expectativas acarreadas por su clase y género. Representó el papel común a sus contemporáneas, quienes, de acuerdo con José Pedro Beltrán, concibieron su feminidad como "una mezcla en dosis iguales de puerilidad, virtud y romanticismo" (*Historia de la sensibilidad*, tomo II, 153). Sin embargo, en lo personal y en la escritura, Agustini decidió aprovechar las libertades anunciadas por los diversos defensores de una sociedad más abierta y liberal¹⁰⁶. Intentó actuar en igualdad de condiciones con aquellos hombres de su entorno que comenzaban a liberarse de las tradicionales ataduras sexuales, y aun más osadamente, responder a su lenguaje

¹⁰⁴ En "Experiencias de la generación" opina: "Para este grupo la experiencia fundamental fue el *Modernismo*. El cambio en la sensibilidad vital... estaba indicado explícitamente por el contenido de *Prosas profanas* y *Los raros* (ambos de 1896). Los jóvenes del 900 captaron ese cambio y apuntaron en sus primeras obras su ansia de nuevas fórmulas, de nuevas rutas, de nuevos maestros" (48-49).

¹⁰⁵ También en "Lenguaje generacional", Rodríguez Monegal subraya la consistencia producto del modernismo: "Por encima de la variedad de estilos, se acusa la unidad de *estilo*. Su lenguaje es el del *Modernismo*, con lo que la voz implica de renovación de los medios expresivos, de transformación idiomática, de imaginaria verbal" (53).

¹⁰⁶ Carlos Real de Azúa señala un conjunto de corrientes filosóficas como constituyentes del trasfondo que desarrolla la doctrina del amor libre, abogada por numerosos escritores contemporáneos:

Un complejo de corrientes, en verdad ya muy mencionadas en estas páginas: el determinismo materialista, el escepticismo, el nihilismo ético, el amoralismo nietzscheano, el esteticismo, la concepción decimonónica de la libertad, suscitó hacia fin de siglo —con abundante ilustración en la literatura— cierta divinización del impulso erótico y genésico sin trabas, muy diverso, sin embargo, de la trascendente pasión romántica encarnada en las grandes figuras de 1820 y 1830. Lo que le peculiarizó entonces, en la doctrina del *amor libre*, fue un sesgo político-social de protesta contra la regla burguesa y de desafío a las convenciones de la generalidad (33).

mediante su propio discurso afeminado¹⁰⁷. Reinventó desde el ángulo de la mujer el lenguaje de la paternidad literaria, y con este lenguaje aspiró a afirmar sus pasiones íntimas y poéticas.

En amplios términos, el centro de mi estudio presta atención a la hasta ahora inadvertida, rebelde e innovadora contribución de Agustini a la poesía hispanoamericana. Desde el comienzo, la crítica ha tendido a leer los versos eróticos de la autora en términos de su vida y su desviación de la conducta sexual tradicional, y por consiguiente, en general ha reducido su poesía al nivel más literal, convirtiéndola en portavoz de los derechos de la mujer en busca de una libertad hedonista y sexual. Como resultado, ha oscurecido la riqueza de su obra, minimizando el alcance de su esfuerzo. Al no reconocer que Agustini ansía escribir tan fervientemente como desea la satisfacción erótica, ha reducido el alcance de su particular reinención, llena de matices, de los tropos modernistas. Su entusiasmada y recurrente vuelta a las imágenes eróticas y amorosas debe ser entendida como un creativo y original equivalente del tratamiento modernista masculino del deseo y de los privilegios de producción poética. Al mismo tiempo, Agustini otorga a la sutilmente insinuada figura de Darío el valor de modelo, mentor, y "otro" erótico a través del cual imaginar su interacción con las convenciones sociales, sexuales y literarias. Así, Darío se torna a la vez persona y poesía; llega a ser el objeto de seducción, de conquista, y aquél con el cual es capaz de "criar" la nueva raza a la que se refiere a lo largo de su obra.

Mientras que imaginar el erotismo de Agustini como un reflejo de su desafiante independencia sexual puede ser más tentador, de hecho este erotismo es una dramática respuesta a la aposentada tradición en la cual creación e imágenes de control masculino se presentan arraigadas en el concepto mismo de la producción artística. En su pionera obra *The Madwoman in the Attic*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar ubican las raíces de la construcción patriarcal de autoría en los orígenes de la civilización literaria occidental, comenzando con la noción de que el escritor "engendra" su texto del mismo modo en que Dios engendró el mundo¹⁰⁸. Desde que "Dios Padre" engendra el cosmos y escribe el Libro de la Naturaleza, ambos tropos quedan unidos por un único acto creativo. Específicamente, el autor del texto es un padre cuya pluma es instrumento de poder generativo equivalente al pene; el poder de su pluma, como el de su pene, es capaz de crear una posteridad que reivindicar (4-6).

Dentro de este universo metafórico, el impulso creativo es sistemáticamente masculino, relegándose a la mujer a una receptividad pasiva. En otras palabras, si la tradición dominante occidental concibe al hombre como la fuerza activa e inseminadora, de forma similar toma a la mujer como el objeto sumiso de su atención y energías o, como ha observado Gubar en otro estudio, el hombre mantiene el control de la pluma-pene con la

¹⁰⁷ Esta área de su obra no ha pasado totalmente inadvertida. Por ejemplo, Jorge Luis Castillo se centra en lo que denomina el "modernismo subversivo" de Agustini.

¹⁰⁸ Esta obra de 1979 hizo que la comunidad académica norteamericana prestase atención al concepto del discurso de género y su imaginería, abriendo una rica veta de investigación.

que escribe en la página virgen. Como resultado, la mujer en este mundo siempre es "secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality" ("The Blank Page..." 77).

Los estudiosos de Darío identificarán sin dificultad las metáforas basadas en el género que él y sus colegas masculinos invocaron para expresar sus metas literarias y para declarar su "natural" autoridad como autor. Para Darío, esta identificación comienza con la búsqueda para el alma de un lenguaje y su carácter musical. Tal y como opina en "Palabras liminares" de *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" (*Poesía* 180). La referencia al alma de la lengua supone un cuerpo que, en la poesía de Darío, es femenino. Para que la lengua llegue a ser poesía, debe estar impregnada de ideas que son en esencia "una melodía ideal". Esta imagen de creación poética permea las perspectivas de la mujer y la sexualidad expresadas a lo largo de *Prosas profanas*, y en ningún lugar se manifiesta más claramente que en "Sonatina" (*Poesía* 187-88). Este poema en particular tipifica los afianzados prejuicios patriarcales contra los que escribió Agustini.

Al final de "Sonatina", la inminente llegada de un amado especial sirve para dar esperanza de felicidad, amor, vida y salvación a la apenada princesa. Ésta es advertida de tan importante información por su hada madrina, quien comienza su anuncio de "buenas noticias" con las reveladoras palabras "—Calla, calla, princesa". Se le conmina a no hablar mientras espera a que llegue su pretendiente. El caballero que ha de venir desde lejos cabalgando en su corcel alado, vencedor de la Muerte, es más que el proverbial "príncipe azul" que aparece justo a tiempo para reanimar a la princesa enferma de amor. El vínculo del héroe-salvador con Pegaso, la montura de las Musas, identifica al héroe como un artista. La habilidad de Darío para guiar a su amor y a sus lectores allende el presente imperfecto hacia un futuro paradisiaco recuerda los atributos mesiánicos que son rasgo recurrente del nicaragüense en su poesía sobre responsabilidad poética¹⁰⁹. Sus atributos también subrayan divisiones sexuales largamente establecidas. El héroe-poeta-salvador masculino que acude al final de "Sonatina" tiene todo el poder. El consorte femenino de este creador masculino debe sentarse y esperar. El amor y la unión con la mujer permiten al poeta llevar a cabo su destino supremo. Ella ofrece; él ejecuta. Pese a que el papel de la princesa es crucial, es ante todo débil y pasiva, incapaz de lograr sus metas sin su salvador masculino. Su anhelo espiritual es noble y admirable pero, sin la masculinidad agresiva, está condenada a languidecer por sus deseos insatisfechos.

Darío retorna a menudo a la imagen del compañero sexual con el cual o a través del cual es capaz de crear, pues es un escritor que constantemente escribe sobre el acto de escribir. Esta simple pero aguda observación es crucial para entender no sólo el modernismo, sino también la respuesta de Agustini al discurso modernista dominante. Ella

¹⁰⁹ En "Mientras tenéis, oh negros corazones..." (258) la concluyente visión apocalíptica consuela al poeta afligido, convertido en una especie de Cristo que transporta a sus lectores fuera del presente defectuoso hacia un futuro ideal a lomos de Pegaso.

también escribe sobre la escritura, incluso cuando parece escribir sobre otros temas, y en sus versos, escribir está unido a Darío. En muchas de sus primeras obras se puede ver claramente la impronta de textos claves darianos, textos que ya se habían convertido en canónicos en el momento en que Agustini comienza a escribir. Incluso en su primera colección de poemas, *El libro blanco (Frágil)*, publicada en 1907 y en la que el lenguaje e imágenes de Darío se encuentran apenas bajo la superficie, se siente un conflicto con su poder, con la perspectiva patriarcal implícita en todo su trabajo, y con su estrecha definición de la mujer. Como resultado, el "otro" que revelo ser Darío, es un conjunto. Él es esta figura imponente, esta imagen de supremacía artística cargada de alusiones eróticas, este discurso sexual, y la faz humana otorgada al movimiento modernista. Aún así, y en el aspecto biográfico, Rodríguez Monegal, en *Sexo y poesía en el 900*, se centra en el apuesto, adinerado y talentoso Manuel Ugarte como el individuo más probable de haber despertado las pasiones de Delmira¹¹⁰.

Con la madurez de la carrera de Agustini (hacia el final del trágico y efímero periodo de siete años en los que escribió su mejor obra), su relación con el otro-Darío evoluciona. En el presente estudio me centraré en un grupo de poemas del tercer y último poemario que Agustini publicó en vida, *Los cálices vacíos*, aparecido en 1913. Esta colección revela una acentuada conciencia de los peligros que conlleva la transgresión de los roles patriarcales de la sociedad. En pugna contra lo que ella percibe como la brutal imposición de las restricciones frente a las mujeres, su lenguaje reverbera con pérdida y agravio a la vez que sus imágenes logran una nueva confianza sexual y violenta. Su disposición a sufrir por aquello que más desea —el arte, la independencia y el amor—, se vuelve una batalla en la que se enfrentan fuerzas opuestas: luz y oscuridad, muerte y resurrección, cuerpo y espíritu. En unas ocasiones es la víctima y en otras triunfalmente derrota las fuerzas que constriñen a las mujeres para alcanzar su independencia sexual y su consecución de poder creativo.

El poemario comienza con una serie de incursiones nocturnas en el mundo de las figuraciones poéticas, las cuales aparecen como una especie de exilio interno en el cual Agustini lamenta la muerte de un "esposo" socialmente sancionado, a la vez que anticipa el placer liberador de las aventuras eróticas y la promesa poética. La colección termina con la misma imagen melancólica de pérdida. Hacia la mitad, la poeta presenta varias de sus piezas más dramáticamente auto-afirmativas. En la extensión del poemario, Agustini reescribe las visiones masculinas tradicionales de amor, lujuria, y producción artística, permitiendo la entrada de la violencia y la rebelión en los utópicos santuarios de reconocibles interiores y paisajes modernistas, anticipando así las visiones fracturadas y la angustia psicológica de la vanguardia.

Agustini abre *Los cálices vacíos* con un poema en francés sin título, el cual despliega muchos de los temas e imágenes que reaparecerán a lo largo del poemario. Este poema

¹¹⁰ Declara al respecto, "lo más próximo que tiene Delmira como modelo de un auténtico y exótico príncipe de la poesía. Su imaginación teje pronto en torno a él una trama de pasiones" (60).

de igual manera adscribe su participación en la bien asentada fascinación con Francia y la cultura francesa, alentada y diseminada por sus compatriotas y compañeros modernistas:

Debout sur mon orgueil je veux montrer au soir
L'envers de mon manteau endeuillé de tes charmes,
Son mouchoir infini, son mouchoir noir et noir
Trait à trait, doucement, boira toutes mes larmes.

Il donne des lys blancs à mes roses de flamme
Et des bandeaux de calme à mon front délirant...
Que le soir sera bon... Il aura pour moi l'âme
Claire et le corps profond d'un magnifique amant (225)¹¹¹.

El poema se hace eco del tono refinado de la poesía de fin de siglo, y refleja el adorno del por entonces popular estilo *art nouveau*. Asimismo, incide en la exaltación de la noche, elemento común en los numerosos nocturnos poéticos y musicales del momento, de los que aparecen dos en este poemario¹¹². Pese a que en esta pieza de ocho versos se incluye una referencia a un "tú", la noche en sí misma se convierte en el foco de atención y atracción sexual, ofreciendo al hablante el alma pura y el cuerpo profundo de un espléndido amante. La noche le ofrece a la diurna imagen pública de la voz lírica un acogedor refugio, un tipo de abrazo, en el cual ella puede cumplir la apasionada —y privada— empresa de escribir. Como resultado, la noche se vuelve la pareja perfecta, a la cual se busca revelar el "dorso de su manto" que está "de luto" por los encantos del "tú" ausente.

Con esta referencia, Agustini establece desde el principio de *Los cálices vacíos* un intrincado proceso de luto que se basa en recordar y continuar hacia adelante, y que anuncia el delicado equilibrio que intenta establecer entre la influencia y la independencia.

¹¹¹ Alejandro Cáceres ofrece una traducción en inglés y en castellano en su *Selected Poetry of Delmira Agustini*. Incluyo la versión en castellano:

De pie, sobre mi orgullo, quiero mostrar, ¡oh noche!
El revés de mi manto de luto por tu encanto,
Su pañuelo tan negro, infinito pañuelo,
Tan suave, gota a gota, llenaré con mi llanto.

Pondrá sus blancos lirios en mis rosas de llama
Y vendajes de calma en mi sien delirante...
¡Será una noche hermosa!... Tendrá para mí el alma
Clara y la profundidad del cuerpo de un magnífico amante (96).

¹¹² El nocturno es principalmente una composición musical unida a la noche. Como su predecesor, la serenata, normalmente es una pieza lírica escrita para un solo instrumento. La variación moderna del nocturno comienza a florecer durante el romanticismo, continuando su evolución en los siglos XIX y XX. En las manos de Frédéric Chopin y de Claude Debussy adquiere una gran carga evocadora, y por este motivo, pasa a ser modelo primero del Simbolismo francés y a continuación del modernismo hispanoamericano, legando su nombre a numerosos poemas de variada longitud e intensidad.

Elementos imponentes deudores de un pasado cultural y personal aparecen bajo diversas formas a lo largo del poemario. Unas veces se muestran bajo la guisa de un presente amante cruel, otras como un esposo fallecido, y en algunas ocasiones como formidable estatua. En todo caso, Agustini se esfuerza por encontrar una manera de superar las aterradoras limitaciones infligidas sobre las mujeres como individuos y como escritoras, al mismo tiempo que lucha por alcanzar el éxito erótico y artístico que había sido coto exclusivo de los hombres. Lo que es particularmente revelador en este primer poema es la manera en que la poeta se distancia de la fisicalidad, optando en su lugar por el conmovedor abrazo de la noche y su potencial para la creatividad, enfatizando de ese modo la dimensión poética de sus imágenes sexuales¹¹³. Muestra a la noche el reverso de su manto, posiblemente blanco, que está señalado por lo que ella añora y llora, elementos que ansía aprehender en o a través de otros objetos blancos. Agustini se desplaza más allá de la lejana fuente de inspiración —el “tú” ausente, el ahora icónico Darío— hacia los brazos de una diferente clase de compañero, una que le permitiera mayor independencia.

El infinito pañuelo negro que le provee la noche para “absorber” todas sus lágrimas es la ambigua oscuridad que envuelve, aísla, persigue y que, hasta cierto punto, protege a todo artista. Brinda consuelo ante la desolada ambivalencia por moverse más allá de patrones establecidos de comportamiento y expresión. El miedo consecuencia de esta empresa acecha en las profundidades de la noche, una imagen que anticipa los oscuros y amenazadores abismos que reaparecerán en el poemario. Pero aquí, en el mismo comienzo de *Los cálices vacíos*, la voz lírica de Agustini emerge triunfante; en la segunda estrofa da la bienvenida a los lirios y vendajes blancos que calman sus ardientes rosas y su sien delirante. Con optimismo, casi con arrogancia (“De pie, sobre mi orgullo”, exclama) anuncia su habilidad para conseguir independencia. Descubre que la noche es tierna, indulgente, reconfortante. Los vendajes y los lirios serán las páginas blancas sobre las que ella resucitará los encantos de su amor partido, sus dotes, y sus éxitos. Ellos complementan el manto con el que se viste como viuda y heredera. Al abrazar el cuerpo y alma de la noche, ella progresa más allá de la pérdida para esperar una realización erótica y literaria.

Mucho del lenguaje metafórico que estructura esta pieza inicial es central en los dos poemas siguientes, pero especialmente en el segundo de los dos, esto es, el tercero del poemario, “Nocturno” (227):

Fuera, la noche en veste de tragedia solloza
Como una enorme viuda pegada a mis cristales.

Mi cuarto: ...
Por un bello milagro de la luz y del fuego
Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras:

¹¹³ Se sabe que Agustini componía sus versos de noche, escribiéndolos despreocupadamente. Era su padre el encargado de transcribir las creaciones nocturnas de Delmira y lo hacía con sumo cuidado y puntilliosidad.

Tiene un musgo tan suave, tan hondo de tapices,
Y es tan vívida y cálida tan dulce que me creo
Dentro de un corazón...

 Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso
Como flor de inocencia,
Como espuma de vicio!

 Esta noche hace insomnio;
Hay noches negras, negras, que llevan en la frente
Una rosa de sol...
En estas noches negras y claras no se duerme.

 Y yo te amo, Invierno!
Yo te imagino viejo,
Yo te imagino sabio,
Con un divino cuerpo de mármol palpitante
Que arrastra como un manto regio el peso del Tiempo...
Invierno, yo te amo y soy la primavera...
Yo sonroso, tú nievas:
Tú porque todo sabes,
Yo porque todo sueño...

 ...Amémonos por eso!...
Sobre mi lecho en blanco,
Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
Como espuma de vicio,
Invierno, Invierno, Invierno,
Caigamos en un ramo de rosas y de lirios!

Este poema comienza con una provocativa estrofa de dos versos: "Fuera, la noche en veste de tragedia solloza/ Como una enorme viuda pegada a mis cristales". El manto, la pena, la pérdida, las lágrimas ahora se revelan atribuidas a la noche, quien aquí aparece como una viuda que intenta atisbar detenidamente a través de la ventana, en lugar de (como en el primer poema) tratarse de un amante que entra en la habitación de la poeta. A pesar de esta diferencia, ambos poemas muestran separación, distancia y afligido recuerdo como factores iniciativos del acto escriturario. En este contexto, la ventana desde la que la poeta mira a la viuda observante, se vuelve un símbolo poderoso del proceso creativo. Las dos figuras se contemplan pero quedan divididas por una línea transparente, en marcada oposición la una con la otra.

Otra provocativa asociación enlaza la ventana con "Palabras liminares". El adjetivo "liminar" hace referencia a un punto de entrada, la jamba de una puerta, y por extensión, al marco de una ventana. Darío comienza *Prosas profanas*, su revolucionario segundo poemario, con esta firme y confiada declaración de intenciones poéticas. No sólo está presentando su nuevo volumen de versos; está cruzando el umbral hacia un nuevo periodo creativo y, como es generalmente entendido, hacia un momento definitorio para el nuevo movimiento literario con el que se le identifica. La declaración de Agustini es

mucho más tentativa. Ella está, de alguna manera, perseguida por el pasado. Sin embargo, indica un nuevo comienzo al mantener el pasado a distancia —al otro lado de la ventana, en la nocturna y desconsolada oscuridad— mientras que declara su propia, iluminada y vibrante posición revolucionaria sobre los derechos de las mujeres para tomar posesión del discurso patriarcal que ha definido el acceso al mundo de la literatura.

Si las mujeres de los poemas de Darío —poemas que flotan en la imaginación nocturna de Agustini—, representan el consorte femenino de creación artística, lenguaje e inspiración poética, en la poeta se vuelven unas viudas privadas de un esposo tradicional, llorosas en su exploración de alternativas. En “Nocturno”, mira a hurtadillas desde la ventana porque no pertenece al aposento modernista ornadamente decorado de Agustini, rebosante de luz, calidez, joyas y la vitalidad de un corazón palpitante y que, como apunta Jorge Luis Castillo, recuerda el suntuoso interior burgués del “De invierno” dariano de *Azul...* (74). La memoria del esposo partido, como la negrura de la noche, amenaza con grabarse sobre la blancura del no tan inocente lecho de la poeta,

Mi lecho que está en blanco es blanco y vaporoso
Como flor de inocencia,
Como espuma de vicio!

El conflicto por una parte entre las oscuras e imponentes fuerzas de la convención así como los atormentados temores del fracaso poético, y por otra la luminosidad de la página en blanco y la originalidad poética es llevado a cabo por el “Nocturno” de Agustini en las noches de insomnio. Incluso en esta contextualización de sus esfuerzos poéticos, Agustini se hace eco de la obra de Darío, especialmente su “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* (Poesía 291). En el caso de Agustini, las noches de intensa claridad proveen el escenario de su ardiente búsqueda de la pasión ideal que hará que se unan la práctica normativa y la innovación, la sabiduría y el ensueño en un productivo encuentro sexual, el cual se escribirá sobre las blancas sábanas con sangre de flores. Así, Agustini elude la desesperación del poema de Darío y su confrontación nocturna con las ansiedades de la responsabilidad poética y sus concomitantes obligaciones morales. Mientras que él se siente agobiado por sus reflexiones nocturnas en torno a saber quién es, o sobre cómo ha conducido su vida, o sobre la incertidumbre de su propio futuro, Agustini se expresa con vigoroso y desafiante entusiasmo por cruzar la línea que separa la inocencia y el vicio. Vence a la noche entregándose a un amante y al júbilo de la creación, provocando en el lector una sensación de apertura —a la vez física e inspiradora—, capaz de originar una energía erótica similar a pasar la noche en vela. La poeta transforma a su compañero de negro recuerdo en una presencia blanca, idónea para su alcoba al imaginarle —a través de una metáfora recurrente en su obra madura—, como el invierno, anciano pero sabio, cubierto por el sobrio y regio manto del tiempo. Si él es el invierno, ella es la primavera, el futuro, fuente de nuevo renacimiento y florecimiento. Su cuerpo es marmóreo, majestuoso pero rígido. El de ella, fecundo, ágil y aromático. Al redefinir al otro erótico del que obtiene conocimiento y placer, ella se vuelve el agente ideal de una creatividad artística nueva. En otras palabras, Agustini acoge el pasado en una búsqueda dichosa de la creatividad, algo tan natural como el transcurrir de las estaciones, tomando felizmente

de esta sabiduría la energía seminal que le permitirá concebir la próxima generación de versos modernistas.

Esta fructífera relación con el veterano poeta lleva hacia nuevos derroteros los influyentes argumentos perfilados por Bloom en "la ansiedad de la influencia" y por Gilbert y Gubar en "la ansiedad de la autoría". Robert M. Polhemus, en su búsqueda por hallar nuevas formas de examinar la escritura femenina, recurre al concepto literario de "las hijas de Lot", noción que se presenta relevante en el caso de Agustini. Como en el caso de las hijas de Lot, Agustini no entra en irremediable conflicto con Darío, sino que trata de seducirlo, conquistarlo, apropiándose de este modo de las energías creativas y eróticas del poeta nicaragüense. Su meta, igual que para las hijas de Lot, es constituirse como el nuevo recipiente de cultura y de conocimiento para la generación venidera. Aspira a alumbrar una nueva poesía, ser la nueva madre liberada de lo que llama "otra estirpe". En "Nocturno", sus pasiones y temores se mezclan, quedando su amante dividido en dos. Se enfrenta a la insuficiencia que siente ella al respecto de la elevada maestría dariana merced a transformarse de consorte en viuda, postura que es simultáneamente nostálgica y agresiva. Al acabar con el poeta, Agustini convierte a su amante en calzado recuerdo, en memoria controlable. Avanza con otro compañero maduro, desprovisto de carácter amenazante, que le permite imponer su propia noción de identidad. Pese a que en esta ocasión tiene éxito, en otras se ve a sí misma incapaz de dominar al individuo que permanece en la cima del éxito. Su aventura amorosa con Darío y con el verso modernista le lleva a encarar su propio pavor ante la impotencia e inferioridad. Este giro de acontecimientos se manifiesta vívidamente con toda su brutalidad en "Tu boca" (228), cuarto poema de la colección.

Yo hacía una divina labor, sobre la roca
Creciente del Orgullo. De la vida lejana,
Algún pétalo vívido me voló en la mañana,
Algún beso en la noche. Tenaz como una loca,
Seguía mi divina labor sobre la roca,

Cuando tu voz que funde como sacra campana
En la nota celeste la vibración humana,
Tendió su lazo de oro al borde de tu boca;

—Maravilloso nido del vértigo, tu boca!
Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...—

Labor, labor de gloria, dolorosa y liviana;
¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo!
Tú quedas en la testa soberbia de la roca,

Y yo caigo sin fin en el sangriento abismo!

Si en los tres primeros poemas Agustini minimiza la fuerza del "otro" relegándolo al pasado o convirtiéndolo en abstracción, en "Tu boca", el riesgo de encontrarse con él es real e inmediato. Este breve pero intenso poema despliega los esfuerzos de la poeta al

borde del abismo de la ambición artística, definida por ella como "divina labor". Se sienten aquí ecos del mito de Prometeo, cuyo desafío a los dioses fue castigado con padecimientos en un escarpado acantilado y quien, por las mismas razones, viene a representar las metas y consecuencias de los esfuerzos románticos, tardo-románticos y modernistas.

Uno de los mejores ejemplos de la identificación Darío-Prometeo aparece en el poema "En las constelaciones", escrito por el poeta en 1908 pero nunca incorporado en sus últimos volúmenes de poesía¹¹⁴. En este impresionante soneto, Darío expresa su angustia artística por medio de una mezcla de pasión y empuje poético parecido al de Agustini. Ésta se adueña de dichas alusiones, entrelazando ambiciones poéticas y deseos eróticos, ambos llenos de peligro. Pese a que ella esta dispuesta a aceptar los riesgos y el sufrimiento, se muestra desprevenida ante el egoísmo del otro, su territorialidad y su aparente falta de compasión. El inesperado resultado es transmitido por la rapidez de la resolución del poema. Lo que comienza como una dulce y amorosa seducción se torna una pernicioso iniciativa que lleva a la voz lírica hacia el derrumbe. El "tú" se mantiene en el lugar donde el "yo" se ha esforzado por permanecer, en la cima del acantilado mirando con arrogancia hacia abajo, donde se encuentra la poeta, herida y exiliada. Caer desde las alturas de su ambiciosa ascensión hacia el abismo del fracaso real o imaginario, parecido al abismo dariano plagado de inseguridad y temor a la insuficiencia artística y espiritual.

Comprobamos que el "otro" es un artífice de la palabra, un maestro del lenguaje a través de la metonimia, por medio de su boca y su voz. Su boca le llega a ella como un "pétalo" de verso recordado que vuela en la mañana para venir como un beso en la noche. Su voz se fusiona con los sonidos sagrados de armonías celestiales y de pasiones humanas. Brevemente, el poeta masculino ofrece una síntesis de la espiritualidad y fisicalidad

¹¹⁴ Se encuentra en la sección titulada "Del chorro de la fuente", en la edición de 1952 de *Poesías completas* de Aguilar (1035):

En las constelaciones Pitágoras leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo.

Sé que soy, desde el tiempo del Paraíso, reo;
sé que he robado el fuego y robé la armonía;
que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
que sorbo el infinito y quiero todavía...

Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro
en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro,
y en que, dos en mí mismo triunfa uno de los dos?

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en dónde triunfa, augusta, la voluntad de Dios.

gracias a la trascendencia de su habla musical y a la exaltación y desorientación del contacto erótico. Su victoria sobre la naturaleza dicotómica de la realidad es captada en la descripción de Agustini de sus dos labios, cuyos poderes conciliadores abrazan y envuelven tanto las alturas de la pasión y de los logros como el lúgubre abismo de la ineficacia y la condenación (“—Maravilloso nido del vértigo, tu boca!/ Dos pétalos de rosa abrochando un abismo...—”). No obstante, el abismo resurge al padecer la voz lírica las consecuencias de sus ambiciones. A pesar de sus esfuerzos por continuar, por seguir tejiendo la tela de su espíritu, por permanecer fiel a su glorioso, doloroso e incierto devenir, cae víctima de la autoridad del “otro”, terminando ensangrentada como el Titán devorado por el águila. Termina dirigiendo su mirada hacia arriba, hacia quien parecía ofrecerle salvación.

“Tu boca” revela la consciencia que toma nuestra poeta respecto a los posibles riesgos inherentes de cruzar los confines de la sumisión femenina y deferencia poética. Se tambalea desde las alturas a las que había aspirado. Pero el peligro o la derrota no le paralizan. Si esta cuarta pieza del poemario se centra en la duda y la desesperación, los seis poemas restantes de la primera sección enfatizan su talento. En particular, el último de estos seis, “Visión” (236-7), sintetiza las diversas referencias de la naturaleza sexual y recíproca de la poesía que opera a lo largo de los primeros nueve poemas:

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de la noche
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.

Te inclinabas a mí supremamente,
Como a la copa de cristal de un lago
Sobre el mantel de fuego del desierto;
Te inclinabas a mí, como un enfermo
De la vida a los opios infalibles
Y a las vendas de piedra de la Muerte;
Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia...
—Gota de nieve con sabor de estrellas
Que alimenta los lirios de la Carne,
Chispa de Dios que estrella los espíritus.—
Te inclinabas a mí como el gran sauce
De la Melancolía
A las hondas lagunas del silencio;
Te inclinabas a mí como la torre
De mármol del Orgullo,

Minada por un monstruo de tristeza,
 A la hermana solemne de su sombra...
 Te inclinabas a mí como si fuera
 Mi cuerpo la inicial de tu destino
 En la página oscura de mi lecho;
 Te inclinabas a mí como al milagro
 De una ventana abierta al más allá.
 ¡Y te inclinabas más que todo eso!

Y era mi mirada una culebra
 Apuntada entre zarzas de pestañas,
 Al cisne reverente de tu cuerpo.
 Y era mi deseo una culebra
 Glisando entre los riscos de la sombra
 A la estatua de lirios de tu cuerpo!

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
 Y tanto te inclinaste,
 Que mis flores eróticas son dobles,
 Y mi estrella es más grande desde entonces.
 Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico; un abrazo
 De cuatro brazos que la gloria viste
 De fiebre y de milagro, será un vuelo!
 Y pueden ser los hechizados brazos
 Cuatro raíces de una raza nueva:

Y esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico...
 Y cuando,
 Te abrí los ojos como un alma, y vi
 Que te hacías atrás y te envolvías
 En yo no sé que pliegue inmenso de la sombra!

En "Visión", el espejo, la alcoba, los húmedos silencios, los lagos, el otro deificado, las sábanas del lecho, las estatuas, la impresión, el aletazo, y los amantes distantes de anteriores poemas se conjugan para producir (en ese orden) una conmovedora y misteriosa declaración sobre la inspiración. Por tanto, "Visión" representa una clase de reexaminación y reafirmación poética en la mitad del volumen (y de lo que debería haber sido su carrera), así como una afirmación segura de sí misma en cuanto a las habilidades poéticas adquiridas en unión con un enérgico y grandioso, aunque ahora distante, compañero sexual¹¹⁵.

¹¹⁵ Pese a que otros han estudiado este poema con detalle, sólo Escaja observa lo que para mí es el elemento crucial del poema, definido por ella como la alegorización de la construcción poética (89). Armstrong examina (77-83) la estructura en binomio y la dialéctica entre el "tú" y el "yo" del poema, centrándose particularmente en la frase del segundo verso "el profundo espejo del deseo" y la vuelta

Este magistral poema continúa el proceso poético desde su comienzo en el espejo del deseo, esto es, en aquel momento en que la poeta, conjurando los recursos lingüísticos a su disposición, se encuentra a sí misma examinándose en la superficie reflectante de la poesía y el discurso poético. Al respecto, merece la pena recordar las palabras de Gilbert y Gubar, quienes opinan:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy..., she must come to terms with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her *inconstancy* and —by identifying her with “eternal types” they have themselves invented— to possess her more thoroughly....

For all literary artists, of course, self-definition necessarily precedes self-assertion: the creative “I am” cannot be uttered if the “I” knows not what it is. But for the female artist the essential process of self-definition is complicated by all those patriarchal definitions that intervene between herself and herself (16-17).

En “Visión”, Agustini da voz a sus intentos por encontrarse mientras ahonda en el lenguaje del otro. Con esmero, prepara el camino para esta lectura con el breve poema anterior, “La ruptura” (235). Tal y como lo hace saber en la segunda de sus dos estrofas, ya no es sólo un ángel o demonio doméstico; es un dios poético o un monstruo usurpador vestido con la tradicional metáfora patriarcal de la esfinge¹¹⁶.

Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa suspenso de otras vidas.

Suspendida en la vida de otros, observa, como apunta Castillo, una cara que no es la suya y contra la que se rebela (77-78). El hecho de que esta rebelión esté formulada en

final a “la sombra y la soledad del vacío existencial” (83). Zapata, por otra parte, comienza con la serpiente y otros animales presentados en la quinta sección, insistiendo que “se nos hace muy difícil considerar su erotismo como trascendental y místico, ya que en esencia sentimos la presencia de la fuerza instintiva y feroz del animal, lo que ella a su vez quiere equiparar con la voluptuosidad” (108-118). Castillo ve una feminización de las dicotomías tradicionales occidentales. Bruzelius analiza “Visión” como uno de los poemas “vampíricos” de Agustini. Aunque considero que este enfoque es erróneo, sus conclusiones enfatizan la lucha de la poeta por reconfigurar las imágenes dominantes en torno a la mujer. Opina que “in her conflation of the image of the dark lover who is associated with bats and night with the story of the god/swan of Leda, Agustini has written the female answer to the swan written by Darío and the French symbolists and given a parodic twist to the image of the fatal woman” (62).

¹¹⁶ En el siglo XIX, la esfinge se convierte en uno de los grandes iconos femeninos, tanto en poesía como en las artes plásticas. Vinculada a los misterios de vida y muerte, tendió a reforzar las creencias patriarcales acerca de la básica inescrutabilidad y fatalidad asociada a los poderes femeninos. Dos ejemplos de su utilización en Darío son “Alma mía” (240) de “Las ánforas de Epicuro” en *Prosas profanas* y “Ay, triste del que un día” (284) de *Cantos de vida y esperanza*.

términos de una separación amorosa ("ruptura") no hace más que subrayar mi postura respecto a Agustini, quien imagina su escritura como un intercambio erótico a través del cual anhela arrebatarse el control del proceso creativo de manos del poeta más destacado de su época.

El poeta-amante de "Visión" entra en la alcoba de igual manera en que lo hizo en "Nocturno", pero su presencia aquí es diferente. Posee un efecto parecido a los confines de la húmeda torre en "¡Oh tú!", quinto poema de la colección. Ni vierte luz ni ofrece compañía. En lugar de ello, ella siente temor y soledad al hacer frente a sus aspiraciones artísticas. Esta sensación de estar a solas, una realidad potencialmente aterradora, es apropiada, pues él deja de ser el amante activo de antes. Aunque Agustini repite "Te inclinabas a mí...", asignando a la voz lírica la pasividad de quien se reclina, rápidamente se aclara que es ella quien toma el control¹¹⁷. En la tercera estrofa, le define como enfermo, débil, sediento, en busca de salvación, y comienza a imaginarse a sí misma como fuente de fortaleza, y como una solución trascendental de la búsqueda del otro. La imaginación sugiere que ella se vuelve la hostia por la cual él busca redención. Hago referencia a los seis versos que comienzan con "Te inclinabas a mí como el creyente...". Con esta declaración, ella deja de identificarse con las imágenes que él tiene de las mujeres, sino más bien con su poder autorial, y como resultado, con el papel de creador divino que ella le había asignado previamente. Transforma el lenguaje de inseminación y reproducción de Darío en uno de ingestión y toma de conciencia espiritual, por el que se hace fuente de poder y trascendencia.

No hay duda de la entusiasta afirmación de su rol como poeta al final de esta estrofa, declaración que se desarrolla firme y sexualmente en las tres secciones siguientes que comienzan con "Te inclinabas a mí como si fuera/ Mi cuerpo la inicial de tu destino/ En la página oscura de mi lecho...". La inversión de papeles es completa. El cuerpo de él se funde con el del cisne, mientras que ella se apropia del símbolo fálico de la serpiente. Le penetra con su mirada. Su deseo se desliza por cada grieta oscura y erótica, volviéndola a la imagen estatuaria que había creado de él en "Tres pétalos a tu perfil". Pero ella no se conforma con cambiarse de lugar con el poeta, sino que insiste en ser reconocida como escritora haciendo descarada referencia a los tumescientes genitales femeninos ("mis flores eróticas son dobles"). Incide en esta imagen de otorgación de poder femenino en

¹¹⁷ Pese a que llevo mi análisis hacia otros derroteros, la contribución de Olivera-Williams no debe pasar inadvertida. Para ella, esta recreación de la pasividad es la clave para su interpretación tanto de "Visión" como la poética de Agustini:

Agustini succeeds in recreating ironically the passive image of woman in order to subvert it and transform it into the woman creator of her own muse. The male other-lover is the source of her poetry, the impulse of her writing, but he is created by her. Here, in my opinion, lies the main difference between the 'female muse' of the male poet, let's say Darío, and Agustini's male muse. For Darío the female muse corresponds to the primary signified, the mother, in the symbolic order of language. She exists as the seed of language, although she is mute and she only germinates through union with the male poet. She germinates and language is born in him, the bearer of language. Agustini's muse does not preexist her language. Agustini creates the muse as 'other' in the moment that she speaks/writes, liberating herself from the symbolic order that constrains the male poet (159-60).

su frecuentemente citado "Otra estirpe" (243), en el que habla de órganos sexuales desplegados ("La eléctrica corola que hoy desplego/ Brinda el nectario de un jardín de Esposas;...") y transforma la paternidad literaria en maternidad literaria. En "Visión", lo poético y lo erótico son también combinados al verse con claridad que ella le lleva dentro no sólo como amante, sino también como texto impreso en su vida.

Del mismo modo en que las últimas imágenes de "Visión" son declarativas y autoafirmativas, están teñidas de la misma sensación de tristeza que había aparecido anteriormente en "De 'Elegías dulces'" de *Los cantos de la mañana* y que continúa en los poemas iniciales de *Los cálices vacíos*. El abrazo que ella espera es el de un batir de alas que le llevasen a volar hacia los logros de metas celestiales y al alumbramiento de una nueva raza, pero este abrazo nunca llega, pues él se retira hacia la oscuridad.

Aunque el abrazo y subsiguiente ascensión no se plasman en este poema final de la primera sección de *Los cálices vacíos*, el vuelo se logra hacia el final del volumen, en el segundo de sus nocturnos (254).

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
Espejo de pureza que abriantas los astros
Y reflejas la sima de la Vida en un cielo!...
Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.

Otra vez, la poeta se mira en el espejo del discurso modernista, se apropia de su símbolo más identificable, y sitúa en un lugar preeminente la interacción entre el cisne y el "lago de tu alma", que refleja e ilumina el firmamento. El lago del alma del otro es una superficie reflectante como las de los arroyos, fuentes y grutas cristalinas de poemas anteriores. Es el plano discursivo en el que la voz lírica ansía encontrarse. El lago se describe como resaltado por la oscuridad de la noche, montado como una joya, brillante, capaz de atraer alabanza y prestigio, en fin, como algo mucho más valioso que una frívola baratija. El poema se encarga de clarificar: "Diríase una tela de cristal..." Dicha clarificación la convierte en una obra de arte; es un lienzo, una lona, "tramada por las grandes arañas del desvelo", que llena las noches insomnes de la poeta.

En la siguiente estrofa, la poesía del otro se hace "nata de agua lustral en vaso de alabastros". En esta extraordinaria metáfora, Agustini sutilmente desarrolla las asociaciones propias del adjetivo "lustral" a la vez que realza el vínculo de esta poesía con el título del poemario. El lago-poema representa lo mejor, la esencia más rica de las limpiadoras aguas de la lustración, un ritual de purificación espiritual que se remonta a tiempos de los romanos. Al evocar el verbo "lustrar", y al acomodar estas aguas en un recipiente de alabastro blanco, Agustini los dota de un triple poder purificador, precisamente la característica que desea subrayar en los dos versos restantes de esta

estrofa. Mas, si este luminoso receptáculo únicamente puede albergar una versión aséptica de la realidad, no podrá acoger aquello que ella ha de decir. Se sentirá obligada a vaciar los "vasos", los "cálices" que se le han entregado, algo que hace en el título del poemario, con el que posibilita la promesa de diferentes alternativas contenidos en el mismo. Molloy llega a una conclusión parecida en su artículo sobre este poema y el que le sigue, "El cisne". Encuentra que "rompen con Darío usando su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones. No en vano pertenecen estos dos poemas a *Los cálices vacíos*, título que ya anuncia, al recordar los cálices "llenos" de Darío —*Las ánforas de Epicuro*, por ejemplo—, el propósito divergente inquisidor de los textos que encabeza" (64).

En los dos versos siguientes, Agustini cambia el centro de atención del "lago de tu alma" al "tú" que lo ha creado. Con esta reorientación, fusiona producto y productor, acentuando una vez más hasta qué punto el "otro" de su poesía es tanto la obra de arte como el artista. La voz lírica revela que "él" es un espejo de pureza que ilumina las estrellas. Él engrandece el esplendor del cielo nocturno, y más específicamente, "él" refleja el abismo de la vida en un paraíso textual que pasa por alto el dolor sentido por otros.

Si como se sugiere en este estudio el poema modernista lacustre hace que las estrellas brillen y cambia el abismo vital en paraíso, Agustini no se contenta con permanecer pasivamente a la deriva sobre su superficie. Los dos últimos versos dejan ver que ella ya se encuentra ensangrentada por su lucha en aras de crear un espacio propio dentro del universo poético que silencia a las mujeres. Aunque a lo largo de su trayectoria ha persistido en desvelar la imperfecta realidad ocultada por la brillante visión modernista de sus contemporáneos masculinos, en "Nocturno" se hace más enfática. Finaliza este breve poema con la imagen de un ensangrentado cisne que "remonta el vuelo", una frase que alude simultáneamente a su sentido literal de ascensión y figurado de superar una situación de crisis.

Es particularmente relevante que la sangre, señal de su dolor y su rebelión, sea también marca de su género (ciclo menstrual, pérdida de la virginidad, parto). De este modo, combina sus heridas con el hecho de ser mujer¹¹⁸. Se desangra al separarse de Darío, su modelo poético, mentor y amante, al tiempo que se intenta inscribir a sí misma en el panteón literario del que las mujeres se ven excluidas¹¹⁹. Por este motivo, la escritura se vuelve para ella —como para muchas otras autoras anteriores— un acto dañino. Su escritura mancha la suave superficie del discurso patriarcal que con calma refleja su propia versión del universo. La creatividad de Agustini deja un reguero de angustia que

¹¹⁸ Aunque estoy de acuerdo con Castillo en este punto en particular, discrepo con firmeza de su conclusión de que el vuelo del ensangrentado cisne representa un distanciamiento de la escritura (80).

¹¹⁹ Molloy también sugiere leer "Nocturno" "como respuesta, violenta e iconoclasta, a un maestro de cuya poesía se separaba" (69).

expresa los cambios sociales y artísticos que estaban tomando lugar y que habrían de llegar.

Obras citadas

- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 2000.
- Agustini, Delmira. *Selected Poetry of Delmira Agustini: Poetics of Eros*. Ed. y trad. Alejandro Cáceres. Prefacio de Willis Barnstone. Carbondale: Southern Illinois UP, 2003.
- Armstrong, María-Elena Barreiro de. *Puente de luz: Eros, eje de la estructura pendular en Los cálices vacíos de Delmira Agustini*. Kassel, Germany: Edition Reichenberger, 1998.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Vol. 2. *El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.
- Bruzelius, Margaret. "En el profundo espejo del deseo": Delmira Agustini, Rachilde, and the Vampire." *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (Junio 1993): 51-64.
- Castillo, Jorge Luis. "Delmira Agustini o el modernismo subversivo." *Chasqui* 27.2 (1998): 70-84.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Comentada por Antonio Oliver Belmás. Madrid: Aguilar, 1968.
- Escaja, Tina. *Salomé decapitada: Delmira Agustini y estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity." En: Elizabeth Abel (ed.). *Writing and Sexual Difference*. Chicago: U of Chicago P, 1982: 73-93.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini". En: Patricia Elena González y Eliana Ortega. *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984: 57-70.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Feminine Voices in Exile". En: Temma F. Berg (ed.). *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. Urbana y Chicago: U of Illinois P, 1989: 151-166.
- Polhemus, Robert M. *Lot's Daughters: Sex, Redemption, and Women's Quest for Authority*. Stanford, California: Stanford UP, 2005.
- Real de Azúa, Carlos. "Ambiente espiritual del 900". *Número* 2.6-8 (Enero-Junio 1950): 15-36.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La Generación del 900". *Número* 2.6-8 (Enero-Junio 1950): 37-61.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900: Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- Zapata de Aston, Arcea Fabiola. *Fuerza erótica y liberación: Un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*. Diss. The University of Iowa, 2002. Ann Arbor: UMI, 2002. AAT 3052486.

Rubén Darío: Los desheredados de la suerte

Pablo Kraudy

Instituto Nicaragüense de Cultura

kraudy51@yahoo.com.mx

Nicaragua

Resumen: Este artículo analiza la preocupación de Rubén Darío por los desheredados en la sociedad como ejemplo de su humanidad hacia los ancianos, los niños, la pobreza y hacia aquellos que tienen que enfrentar situaciones vitales difíciles. La compasión de Darío puede conectarse con la idea de la *charitas* cristiana.

Palabras clave: Rubén Darío, desheredados, compasión, *charitas* cristiana.

Title and subtitle: Rubén Darío: the less fortunate human beings.

Abstract: This article analyzes Rubén Darío's concerns for those less fortunate human beings in society as an example of his humanity towards the elderly, children, poverty and other individuals who have to face difficult situations in life. Darío's compassion can be connected to Christian *charitas*.

Key words: Rubén Darío, disinheriteds, compassion, Christina *charitas*.

Usualmente damos por contado que detrás del poeta Darío hubo necesariamente un ser humano que, como todo ser humano, tuvo tanto defectos como virtudes¹²⁰; pero de ese ser humano ignoramos, a ciencia cierta, la intensidad y la complejidad de sus emociones y sentimientos. Si recurrimos a sus biógrafos, nos informamos de su itinerario vital, de sus obras, sus viajes, sus oficios, sus amigos, sus amores; a lo mejor encontramos numerosos episodios anecdóticos, más o menos humorísticos o irónicos; todo un conjunto de experiencias que, estamos seguros, entrañaron diversos tipos e intensidades de emociones y sentimientos. Rubén Darío, el ser humano, se vio cruzado por múltiples tensiones personales, que lo hicieron pendular en un sentido u otro, entre realidad y ensueño, entre alegría y tristeza, entre satisfacción y vergüenza, entre amistad y envidia, entre deseo y frustración, entre sosiego y zozobra; entre desolación y esperanza: todo un abanico de emociones. De hecho, en uno de sus intentos novelísticos de índole autobiográfica, Rubén se autodefinió con un marcado acento vital, parafraseando el célebre pensamiento de Terencio contenido en *El atormentado de sí mismo*: "Soy hombre

¹²⁰ Rubén tuvo frecuentes momentos de introspección, que le condujeron a reconocer no sólo sus virtudes —cuyo pronunciamiento le ha valido más de una vez para ser calificado de egotista—, sino también sus defectos. Dice en carta a Luis Berisso, desde Madrid a inicios de 1899: "Cada día me convengo que usted con todos los defectos que tengo —¡como todos!— es y ha sido el mejor de mis amigos". En: Rubén Darío. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000: 186.

y nada de lo que al hombre toca me es extraño... Soy poeta, y nada de lo que al poeta toca me es extraño"¹²¹. Y como tal, no le fue extraño, nada extraño, el sentimiento de comunión, de solidaridad humana.

En este trabajo queremos tocar ese tópico, planteándonos un propósito sencillo: mostrar lo que pareciera a veces olvidado por los estudios eruditos, quizá por tenerse supuesto, considerándolo asunto de Perogrullo: esto es, la vena humana de Rubén Darío. Al hacerlo hemos procurado un acercamiento que, por decirlo, sea recíproco, en el sentido de no sólo descubrir la persona de Rubén (al menos en lo que a este aspecto refiere), sino hacerlo como *nuestro Rubén*, personalmente apropiado, con quien nos identificamos, en este caso, no por su mérito literario, sino por su sensibilidad humana, su generosidad y su capacidad de solidarizarse, valores ya desde entonces agonizantes en la sociedad, en donde el reino del individualismo y el indiferentismo se expande¹²².

Mucho podría hablarse de su entretrejo emocional con los cercanos —la familia, los amigos—, el que se podría considerar de lo más intenso. Un abordaje en esta línea puede figurarse muy en consonancia con el hecho de que hoy el mundo nuestro ha dejado de ser un mundo ancho e inmenso para pasar a ser el mundo familiar, compuesto por sujetos y objetos habituales, e indolente y desdeñoso de cuanto se halla más allá de su frontera afectiva, por muy próximo que se encuentre. Este hecho, no obstante, es una de las expresiones de lo que Rubén calificaba como la enfermedad moral de nuestro tiempo. Sin rechazar esa esfera, que es por sí misma importante para comprender al ser humano y al poeta Darío, nos interesa aquí mostrar al Rubén que fue capaz de expandir su frontera afectiva hacia quienes, sufrientes y desamparados, bajo distintas situaciones y formas de sufrimiento y desamparo, no integraban su mundo familiar. Nos interesa mostrar su expansión afectiva y solidaria hacia los "desheredados de la suerte"¹²³, como tuvo a bien llamarlos: hacia los niños que sufren secuelas sociales, hacia los jóvenes que ven frustradas sus aspiraciones, hacia los ancianos en desamparo, hacia las personas en extrema pobreza, hacia aquellos que tienen que enfrentar la crudeza de la vida con la

¹²¹ De Terencio, en uno de los parlamentos iniciales de la obra referida: "*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*": Hombre soy; nada de lo que es humano lo considero ajeno a mí. Para citación de texto: Rubén Darío. *La isla de oro*. Edición de Luis Maristany. Barcelona: J. R. S. Editor, 1978: 25.

¹²² Rubén percibió y dio testimonio de la creciente crisis de valores que se experimenta la sociedad de fines del siglo XIX e inicios del XX, del ascenso de una racionalidad instrumental y utilitaria que bastardea los valores supremos y sumerge en la miseria social y moral, en la intolerancia, en la tristeza, la desilusión y la desesperanza. En 1886, comentando *Vida de Bohemia* de Henry Mürger, Rubén indicaba: "¡Todo cambia en este mundo! El progreso tiende a desbaratar el sentimiento como objeto inútil y a dejar entronizado arriba y abajo, en el banquero como en el estudiante, el rey-cálculo, majestad muy positiva". Cfr.: Rubén Darío. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición de Raúl Silva Castro. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934: 65. También: Pablo Kraudy. *Modernidad, democracia y elecciones en Rubén Darío*. Managua: CIRA, 2001.

¹²³ Rubén Darío. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. vol. IV: 1038.

desventaja de una discapacidad¹²⁴. Nuestro Rubén es aquel que fue sensible y solidario con todos ellos, quien no enclaustró el sentimiento estimulado por una dramática existencia, sino que, plasmando aquellas situaciones y la conmoción que le producían, quiso hacer de su palabra una convocatoria para la acción regeneradora, con el fin de volcar voluntades de solidaridad que pudieran “remediar en alguna manera la perra suerte de estos sin ventura”. Su yo-poeta encuentra en esta dimensión otorgada a la palabra, por la solidaridad necesaria, una forma superior de regocijo interior que no tiene reparo confesional: “si estas líneas mías lograsen producir algún buen movimiento en vosotros [... afirma] quedaría más satisfecho de ellas que de un bello poema o una hermosa página literaria”¹²⁵. Y es ese necesario y anhelado desborde de solidaridad, que en su concepto involucra tanto a la sociedad civil como al Gobierno, el que comprende como la única forma de quitar del “mundo una enorme infamia del pasado”¹²⁶.

En el cuento-prólogo de tono autobiográfico “Primavera apolínea”, Rubén alude a su iniciación en el “sentimiento de la solidaridad humana”, considerándose a sí mismo, en este sentido, como “vibrantemente personal”. Y, confiesa: “como no encontraba campana mejor que la que levantaba el alma de los desheredados, de los humildes, de los trabajadores, me fui a buscar a Cristo por los mesones de los barrios bajos”¹²⁷. Rubén Darío no tuvo prejuicios que limitaran su contacto con los que sufren colocados en la marginalidad y la barbarie de nuestras sociedades. Y si tuvo, a más del desaliento y las vacilaciones existenciales, su parte de lujos, placeres y de espíritu aristocrático, es él quien se adelanta a respondernos: “no por eso olvidé el sufrimiento de los que consideraba mis hermanos de abajo”¹²⁸.

Rubén se preguntaba, consciente de que la gran aventura de conocimiento y cambio del ser humano le ha permitido hacerse de una civilización más refinada, si acaso, al lograrla, “los hombres han llegado a ser más indolentes”, puesto que la miseria, con ser tan antigua, es hoy más creciente y dramática¹²⁹. La ciudad prospera en busca de la

¹²⁴ La identificación de Rubén con el sufriente y el desamparado, trasciende los linderos culturales y raciales. En 1912, los horrores y angustias de la guerra turco-balcánica lo hacen declarar: “Yo no soy antisemita, antes bien mi simpatía va a esas tribus deshechas, a esas familias errantes o perseguidas...”, y, en un sentido diferente, al comentar un estudio sobre la literatura de los negros, niega “ciertos prejuicios sobre la inteligencia de los negros” y destaca el talento de este grupo humano, descalificando autores que, como D’Acumba, Harris y Grabowski, han escrito obras en que justifican y legitiman alguna forma de esclavitud invocando y desnaturalizando argumentos bíblicos. “Los amigos y partidarios de la esclavitud —dice— han sido, necesariamente, los enemigos de la humanidad”. Para citación de nota, “Los judíos en oriente. La poesía judeo-cristiana” y “El talento de los negros”. En: Rubén Darío. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Edición de Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968. v. I: 284 y 296 respectivamente.

¹²⁵ Rubén Darío. *Parisiana*. Madrid: Mundo Latino, 1920: 104.

¹²⁶ Rubén Darío. *Parisiana*. Ed. cit.: 109.

¹²⁷ Rubén Darío. *Cuentos completos*. Managua: Nueva Nicaragua, 1990: 375-376.

¹²⁸ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1028.

¹²⁹ Véanse los ensayos “Los miserables”, “Los modernos Ícaros (*La Caravana Pasa*, Libro Tercero), “El hipogrifo” (*Parisiana*). “Jamás el ser humano —concluye Rubén— ha sido menos ángel; jamás ha sido

abundancia y el confort, pero la industria de la miseria persiste en su seno, y con creces. De la falsa miseria y de la verdadera miseria; “la primera –alega Rubén– toca a la Policía; la segunda, a la caridad”¹³⁰.

En distintas ocasiones reiteró su esencial condición humana. “Nada me fue extraño — afirma—, y mi yo invadía el universo”¹³¹. Y en esto no sólo entraba en juego su profuso caudal de sensibilidad y experiencia, y su don de perspicaz observador de las emociones humanas, sino también el conocimiento del curso cotidiano que le proveía el diarismo. Supo de “todo el endemoniado producto de una inmensa ciudad”¹³², de la “terrible vida moderna”¹³³: “Sodoma por una parte y Lesbos por otra”¹³⁴. Esto lo hizo apreciar enormemente el gesto generoso y la obligación sentimental, que puede ir desde el calor que proporciona al alma “una frase, un apretón de manos a tiempo”¹³⁵, hasta la formación de asociaciones con el fin de favorecer la suerte del desventurado; desde la promulgación de “leyes y disposiciones oportunas”¹³⁶, hasta un sencillo “dar de comer a los pajaritos”¹³⁷. Una honda satisfacción le causaba, pues, saber que en el vasto “cuerpo” social de la ciudad moderna, había un “corazón” que “anima a las individualidades silenciosas y discretas que hacen el bien callado a los hospicios y lugares de asilo”. Ese corazón impulsa:

a las viejas caritativas a llevar pan y carbón a sus pobres; él sostiene a las infinitas muchachas honestas que, viviendo con el lupanar a la vista, prefieren ir a la fábrica para dar de comer a la madre inválida o al hermanito enfermo; él se revela, por fin, en los que se ahogan por salvar suicidas, en el médico que va a ver el infeliz y le deja con la receta el dinero para pagarla, en las nobles cooperativas, y hasta en el cochero viejo que se mata porque se le murió el caballo, que era su antiguo compañero¹³⁸.

Para Rubén, ningún sentimiento de origen noble debe ser ridiculizado, ni siquiera el que se siente con honda emoción hacia la naturaleza: paisaje, animales, flores o agua. Nuestro compromiso es social y natural: “tengamos —dice— la pasión del universo, la tendencia a nuestra unidad”¹³⁹. Y en esto nos da una pasmosa ilustración: la conmovedora petición que hace algún tiempo dirigieron al Congreso belga los miembros de un Instituto de ciegos: “Sabido es que en ambas partes —en Francia y Bélgica, según

más bestia fiera. Y esto con automóviles, con telégrafos sin hilos, con cinematógrafo, con omnipotencia de la máquina en la industria y del oro en todo”. Para referencia de texto: Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1045. Para citación de nota: Rubén Darío. *Parisiense*. Ed. cit.: 179.

¹³⁰ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1049.

¹³¹ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1026.

¹³² Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1020.

¹³³ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 970.

¹³⁴ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1020.

¹³⁵ Rubén Darío. *Cuentos completos*. Ed. cit.: 131.

¹³⁶ Rubén Darío. *Parisiense*. Ed. cit.: 109.

¹³⁷ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1017.

¹³⁸ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1023.

¹³⁹ Rubén Darío, *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1024.

indica Rubén— a los pajaritos cantores, para que canten mejor, les sacan los ojos, sin duda, acordándose del divino Melesígenes, que también supo ser armonioso sin los suyos... // En Bélgica hacen los mismo, y esos ciegos del Instituto han intercedido por los ojos de los pajaritos...¹⁴⁰.

Quizá el tema la más conmueve la humanidad de las personas sea el infortunio de los niños. Éstos suscitaron en Rubén, junto al más tierno afecto, una profunda preocupación al ver invadidos el universo y el alma infantil por los vientos de cambio del mundo. Sus preguntas son incisivas:

¿Es que ya, en realidad, no hay niños? ¿Acaso el alma infantil de otras veces ha desaparecido, y se nace hoy suscriptor del periódico, miembro del club o pretendiente a un sillón del Congreso o del Instituto? ... ¿qué tiene que ver la imaginación del niño y su necesidad de distracción con las miserias de la actualidad, con la anécdota vil de la vida política o de la vida social?¹⁴¹.

La juguetería inculca la intolerancia, la violencia, la superficialidad y el indiferentismo, cuando los principales elementos que hay que saber despertar en el espíritu pueril son la risa y el ensueño.

Esto, que envuelve en signos inciertos la convivencia de los "hombrecitos de mañana, o de pasado mañana", tiene, además, su espacio oscuro de más cruenta realidad. Nada hay más horrible y lastimoso para Rubén que "la existencia martirizada que les hacen padecer los hombres viles que los tratan como a bestias productoras"¹⁴². Éstos hacen de su vida la cruel antesala de "una muerte casi segura" de la que, si se escapan, no es sino para "caer en poco tiempo en la degradación de todos los vicios y en la posibilidad de todos los crímenes"¹⁴³. ¿Acaso sea una semejante "miseria infancia esclavizada" la que sustenta la "desesperada tanatofilia" pueril que, dice en otro parte¹⁴⁴, registran las estadísticas?

El tema del infortunio asociado a una discapacidad, también es objeto de su atención, en particular, los ciegos. El tema había estimulado su sensibilidad humana desde su estadía en Chile. El 21 de agosto de 1888 dio a luz en *La libertad electoral* su cuento para niños "El perro del ciego"¹⁴⁵, en el que, desde el prisma de la piedad cristiana y el castigo de Dios, narra la historia de un niño odioso que "se burlaba de los cojos, de los tuertos, de los jorobados, de los limosneros que andan pidiendo a veces en nombre de su negra miseria ridícula", y que, en uno de tantos días escarneció a un viejo ciego al hacerlo a él y su perro víctima de sus maldades. El viejo estuvo a punto de morir; el perro no las sobrevivió, y el victimario sufrió la cólera divina. El relato, cuyo objeto es instar a los niños

¹⁴⁰ Rubén Darío, *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1024-1025.

¹⁴¹ Rubén Darío. *Parisiana*. Ed. cit.: 17-18.

¹⁴² Rubén Darío. *Parisiana*. Ed. cit.: 105.

¹⁴³ Rubén Darío. *Parisiana*. Ed. cit.: 105.

¹⁴⁴ Rubén Darío. *Ramillete de reflexiones*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1917: 5.

¹⁴⁵ Rubén Darío. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile...* Ed. cit.: 222-227.

a las buenas acciones, hace a Rubén proferir: "El niño que siente las penas de sus semejantes es un niño excelente que el Señor bendice".

En 1910, Rubén tuvo un insólito paseo por las calles de París en compañía del doctor Luis Debayle, médico eminente y amigo suyo que, según sus propias palabras, "aplicara semejante medicina de amor", refiriéndose a la esperanza, el amor y el bien¹⁴⁶ que proporcionaba el galeno en el ejercicio de su profesión. Este encuentro se dio, seguramente, en ocasión de la llegada del doctor Debayle a aquella urbe, con motivo de recibir la distinción que se le otorgara al aprobarse su incorporación a la Academia de la Medicina de Francia. Mientras caminaban, durante una tarde de domingo, llegaron al Hospicio en que se ofrece atención y albergue a personas ciegas de todas las edades, desde ancianos hasta niños. Esta visita fue una de las incisivas inmersiones de Rubén en la cara oculta de la sociedad, de la que nos dejó testimonio escrito, el que a continuación glosamos. Como fue usual en sus crónicas, Rubén abunda en descripciones, no tanto para mostrarnos la parte física del establecimiento, sino para resaltar el drama humano que contiene.

Por todas partes vense numerosos enfermos —refiere—, ancianos casi todos. Unos descansando la cabeza entre las manos; otros con la frente alzada, como buscando algo que no encuentran y como interrogando al destino. Algunos, apoyados con sus bastones, titubeantes, explorando con ellos la senda invisible o conducidos por lazarillos, se mueven vacilantes, la cabeza levantada y como buscando en otro sentido la orientación que no les pueden dar los ojos sumidos en las tinieblas¹⁴⁷.

A Rubén lo conmovió profundamente la penuria en que el infortunio hunde a las personas ciegas, la de aquellos que llevan consigo la nostalgia de los goces que una vez sintieron debidos a "los encantos de la Naturaleza, de la gama admirable de los colores, de la hermosura de la luz". La de aquellos que, "víctimas de la ignorancia o del vicio de sus progenitores, vieron al nacer apagarse ante sus ojos la amada luz del sol"¹⁴⁸. Y en aquel Hospicio, pudo observar la diversidad de casos y dramas que a diario afrontan los médicos, quienes, "a pesar de tanta práctica y tanta escena análoga, no puede[n] ser indiferente[s] ante tan terrible desgracia"¹⁴⁹. ¿Y cuáles son las causas de este "fatal destino"? Si Rubén hubiese estado sumido en el indiferentismo que criticó, no se habría hecho esta pregunta, ni hubiese sido tan incisivo su planteamiento: "Las grandes ciudades —nos dice—, con sus hacinamientos absurdos y sus tugurios circundante, verdaderos laboratorios de la miseria; los populosos centros industriales, sin condiciones higiénicas; la

¹⁴⁶ El doctor Luis Debayle, quien poseyó también talento literario, había dedicado un poema a Darío, cuya primera estrofa dice: "Has apurado, Rubén, / la célica medicina: / esperanza, amor y bien / son una porción divina, / peregrina". En retribución de la cortesía y el afecto de su amigo, Rubén escribió su "Respuesta al Doctor Debayle", colocando como epígrafe el poema del galeno. Rubén Darío, *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1967. vol. II: 1025-1026.

¹⁴⁷ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 661.

¹⁴⁸ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 661-662.

¹⁴⁹ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 667.

ignorancia, pesando aún por todas partes, y el descuido —consecuencia suya— agravando el mal¹⁵⁰.

Rubén nos dibuja un amplio cuadro de causas que conducen a las personas al reino de las tinieblas. Causas congénitas, causas adquiridas, y como telón de fondo, la ignorancia, el descuido y la miseria. Lesiones diferentes, accidentes de trabajo, infecciones internas y externas, tumores, deficiencias nutricionales, y más: "Víctimas de la ignorancia o el vicio de sus progenitores", dice: y todavía hoy se repite una y otra vez, cómo la ignorancia decide el destino de los niños ciegos. La familia no sabe como tratarlos, no sabe como ayudarlos, no sabe si han de ir a la escuela, y escudados en un errado instinto protector, limitan los estímulos del niño, privándolos de experiencias y frustrando su desarrollo. La necesidad que obliga a trabajar en malas condiciones. Una mujer, con un niño de escasos años en brazos, sirve de lazarillo a un hombre adulto. "¿Por qué no ha cesado usted en su trabajo como se le dijo? [inquiérese el médico]. —¡Oh!, no podía, señor. Mi mujer y mis hijos no tenían pan"¹⁵¹. Y, para colmar el dramatismo de cuanto ocurre, "el turno de los niños", los niños de escasos años, y los tiernos:

¡Cuántos pobres mal vestidos, hijos de los obreros que trabajan en el *faubourg* y cuyo esfuerzo no basta para alimentarlos! Pálidos, cubiertos de erupciones o con la degeneración de la córnea, propia del raquitismo, u otra dolencia terrible, o debida a la deficiencia de nutrición o a tales o cuales causas hereditarias¹⁵².

En ese Rubén humano, demasiado humano, todo su ser se revuelve al grito continuo de los niños recién nacidos, pero ya no por la "habitual molestia" que provoca su impaciencia, sino porque "nos deja mudos de pena al vernos impotentes para prevenir lo irremediable". Y a la pregunta de "¿podrá ver mi hijo doctor?", un "tal vez sí" que muestra al médico "embarazado entre la mentira consoladora y la verdad terrible..." que pronto la madre descubre llorando desesperada al saber privado a su hijo del "derecho a la luz"¹⁵³.

Frente a estas situaciones, Rubén sentía su humanidad avergonzada. "Apenas —decía— llegar al convencimiento de lo hondo del mal", que se torna sin salida "mientras la ignorancia y la incuria sean como naturales en tanto desgraciado". Es un problema de grandes magnitudes sociales, económicas y educativas. "Pero —agrega Darío— cuando la ignorancia sea vencida, cuando el imperativo de la necesidad no obligue al hombre a inutilizarse, cuando la incuria no ate las inteligencias, ¿enviará aún el vicio sus víctimas a los hospitales...?"¹⁵⁴. Una terrible pregunta respecto de la que, abriéndonos el espacio para soñar un mundo mejor, sólo nos queda confiar que, si el mal no termina porque la naturaleza también tiene sus cosas extrañas, al menos la vida sería más humana.

¹⁵⁰ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 669.

¹⁵¹ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 664.

¹⁵² Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 665.

¹⁵³ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 667-668.

¹⁵⁴ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. II: 669-670.

Debido a su fe cristiana, Rubén consideró como salidas a la crisis de humanidad en que se empantana la sociedad, la práctica del amor y la caridad. "El amor lleva a Dios tanto o más que la fe"¹⁵⁵, "la caridad salvaría al mundo"¹⁵⁶, dijo alguna vez.

El argumento de la caridad fue, hasta cierto punto, recurrente en Darío. Brota en escritos de diferentes géneros y temas, con distinta propósito, intensidad, lirismo. Al menos dos de sus poemas se ocupan exclusivamente de ella. Por cierto, ambos llevan por título "La caridad". En uno, de 1897, resalta la vocación donante de pueblo argentino:

Ricas manos bondadosas,
manos blancas como rosas,
pobres manos del obrero,
todas tienen, todas dan,
todo brazo es el primero
que conduce alivio y pan¹⁵⁷.

Reza en una de sus estrofas. El segundo, escrito en Mallorca diez años después, es menos laudatorio y más lírico, y continúa en la línea exhortatoria de la actitud donante para con el necesitado y el desvalido, como expresión de virtud cristiana:

¡Dad al pobre, dad al pobre
paz, consuelo, alivio, pan!
¡Que recobre
la esperanza y la alegría
con la ayuda que le dan!
.....
Si a los tristes dais consuelo,
sensitivos corazones,
¡tendréis alas en el cielo
y en la tierra bendiciones!¹⁵⁸

Pero estas apreciaciones no son tan simple, pues asimismo señalaba, y de modo más concreto, que "la caridad no puede matar tantas hambres, por más que se establezcan lugares donde haya sopas baratas o gratuitas"¹⁵⁹, concepto que no debemos restringir tan sólo al hambre que se siente por el estómago. Es también el hambre de educación, el hambre de salud, el hambre de amor, el hambre de dignidad. Y puesto que, según sus propias palabras, este "amargo problema" es "el resultado de un sistema industrial

¹⁵⁵ Citado por: Catalina Tomás McNamee. *El pensamiento católico de Rubén Darío*. Madrid: Universidad de Madrid, 1967: 21.

¹⁵⁶ Catalina Tomás McNamee. *El pensamiento católico de Rubén Darío*. Madrid: Universidad de Madrid, 1967: 29.

¹⁵⁷ Rubén Darío. "La caridad" (Buenos Aires, 1897). En: *Poesías completas*. Ed. cit., vol. II: 983.

¹⁵⁸ Rubén Darío. "La caridad" (Palma de Mallorca, 1907). En: *Poesías completas*. Ed. cit., vol. II: 1017-1018.

¹⁵⁹ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1043.

desorganizado y establecido contra todo principio de humanidad¹⁶⁰, su solución es mucho más compleja y radical.

Darío se expresa con el lenguaje que le proporciona su fe cristiana, el cual resulta frecuente en el tratamiento de estos temas. Pero, como se puede notar, analizado con mayor detenimiento, es evidente que en su concepto la caridad no se limita a la voluntad donante que busca tener abierta las puertas del cielo, sino que trasciende hacia el sentimiento de verdadera solidaridad humana, al de la persona que se siente lastimado con el sólo hecho de saber la existencia del sufrimiento humano; la de la persona que se afirma en la fe de que la verdadera solidaridad nos hace mejores seres humanos; de que, como dijimos en párrafos anteriores, citando sus palabras, "el amor —y diríase mejor la solidaridad— lleva a Dios tanto o más que la fe". Paradójicamente, con todo y lo duro que fue la vida para Rubén, cuya síntesis la dio a Mayorga Rivas diciéndole: "¡Oh, Ramón, tú sabes las tristezas morales de mi niñez, las penas de mi juventud: sabes también, amigo mío, las cosas dolorosas del hombre...!"¹⁶¹; con todo y su tristeza congénita y su propensión a ver las cosas más funestas de lo que eran¹⁶²; con todo y el desgarramiento moral y social del tiempo que le tocó palpar, Rubén le rehuyó al aprisionamiento en la amargura, el desencanto y el escepticismo. Muy por el contrario, guardó, como él mismo dijo, en lo profundo de su ser "bondad, mucho cariño, mucho amor"¹⁶³; cupo siempre en su alma la esperanza, al extremo de poner en sus labios un "soy optimista"¹⁶⁴. Si bien la incertidumbre gobierna el mañana, Rubén no quiso aceptar sin más aquello de que "todo tiempo pasado fue mejor"¹⁶⁵, y a diferencia de ello nos dijo que: "la vida será más bella cuando el Mundo / sea un canto de rítmica armonía..."¹⁶⁶. De igual modo, dice Darío: "Supe, más que nunca, que nuestra redención del sufrir humano está solamente en el amor. Que el gozo de existir debe ser nuestra virtud del paraíso"¹⁶⁷, y que, para salir del

¹⁶⁰ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1050 y 1048 respectivamente.

¹⁶¹ Rubén Darío. "Carta a Ramón Mayorga Rivas, febrero de 1896". En: Rubén Darío. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Ed. cit.: 150.

¹⁶² La personalidad de Darío poseyó una marca nota de indefensión que motivó el protectorado de sus amigos. Él mismo lo refiere diciendo, en carta a Fabio Fiallo: "¡Ay de mí, que tiemblo ante las menores cosas de la vida! Es otoño. Estoy triste. ¿Por qué no se irá al diablo la tristeza?". Cuando se veía objeto de "intrigas ruines", este rasgo se acentuaba: "yo no soy hombre de esas ásperas luchas, no puedo con la intriga y a causa de mis nervios y de sensibilidad, todo lo veo aumentado y por el lado trágico", confiesa a José Madriz. Rubén Darío. "Cartas a Fabio Fiallo y José Madriz, del 6 y el 14 de noviembre de 1908 respectivamente". En: Rubén Darío. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Ed. cit.: 286 y 289.

¹⁶³ Rubén Darío. *A de Gilbert*. Ed. cit.: 244.

¹⁶⁴ Rubén Darío. "Carta a Julio Piquet, 11 de diciembre de 1913". En: Rubén Darío. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Ed. cit.: 376.

¹⁶⁵ Rubén Darío. "Carta a Luisa Ortega de Gámez, 15 de septiembre de 1903". En: Rubén Darío. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Ed. cit.: 213.

¹⁶⁶ Rubén Darío. "Extravagancias". En: *Poesías completas*. Ed. cit., vol. II: 1096.

¹⁶⁷ Rubén Darío. *Obras completas*. Ed. cit., vol. IV: 1030.

mal que, tanto individual como colectivamente nos embarga, "nuestro principal poder, nuestra principal riqueza: [es] la voluntad..."¹⁶⁸.

Bibliografía

- Darío, Rubén. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Managua: Nueva Nicaragua, 1990.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Edición de Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.
- Darío, Rubén. *La isla de oro*. Edición de Luis Maristany. Barcelona: J. R. S. Editor, 1978.
- Darío, Rubén. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Edición de Raúl Silva Castro. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- Darío, Rubén. *Parisiana*. Madrid: Mundo Latino, 1920.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Darío, Rubén. *Ramillete de reflexiones*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1917.
- Kraudy, Pablo. *Modernidad, democracia y elecciones en Rubén Darío*. Managua: CIRA, 2001.
- Tomás McNamee, Catalina. *El pensamiento católico de Rubén Darío*. Madrid: Universidad de Madrid, 1967.

¹⁶⁸ Rubén Darío. *Letras*. París: Garnier Hermanos, [1911]: 50.

De lo apolíneo a lo dionisiaco: La "inquerida bohemia" de Rubén Darío

Ignacio López-Calvo

University of California, Merced

lopezcalvo@msn.com

Estados Unidos

Resumen: La mayoría de los textos críticos sobre la obra de Rubén Darío, sin duda alentados por los versos del propio nicaragüense, tienden a enfocarse en la cara más patética de su discurso: su angustia existencial y su agónica búsqueda de armonía personal y universal. No obstante, existe una faceta menos explorada de su obra que muestra a un Darío que, de hecho, anhela, desde los trece años, convertirse en un bohemio más del Barrio Latino, en un poeta maldito y decadentista al estilo de los simbolistas a los que tanto admira. Este otro Darío, bohemio a su pensar, aparece en textos como el cuento "El pájaro azul", el prólogo a un libro de Alejandro Sawa, el primer "Nocturno" de *Cantos de vida y esperanza* y varios de sus textos autobiográficos y crónicas. Según se revela en estos escritos, la angustia existencial de Darío probablemente no fue tan excepcional como se suele presentar. El gran poeta nicaragüense fue seguramente uno más de los jóvenes y empobrecidos escritores y artistas que, mientras esperaban su justa (al menos, a su juicio) gloria, supieron disfrutar de la excéntrica vida bohemia del Barrio Latino de París, sin tener que lidiar con los obstáculos de la moral burguesa.

Palabras clave: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, excentrica vida bohemia, Barrio Latino.

Title and subtitle: From the Apollonian to the Dionysiac: The "inquerida bohemia" of Rubén Darío.

Abstract: Most critical studies about Rubén Darío's opus, undoubtedly influenced by the Nicaraguan's own poems, tend to focus on texts full of *pathos* that elicit feelings of pity and sympathy. Consequently, they emphasize his existential angst as well as his quest for personal and universal harmony. However, there is also a less explored side of his oeuvre, which shows a Darío who, in fact, longs to become one more of the bohemian authors who roam around in Paris's famous Latin Quarter. From an early age, he dreams with becoming a decadent *poète maudit* like the symbolists he has always admired. This other Darío, bohemian *malgré lui*, appears in texts such as the short story "El pájaro azul", the prologue to a book by Alejandro Sawa, the first "Nocturno" of *Cantos de vida y esperanza* as well as several of his autobiographical texts and chronicles. As we see in these writings, Darío's existential angst was not as unique as it is usually described. The great Nicaraguan poet was probably one more of the young and impoverished writers and artists who, while waiting for their deserved (at least in their mind) consecration, knew how enjoy the eccentric bohemian life of the Latin Quarter, without having to cope with the obstacles of bourgeois morals.

Key words: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, eccentric bohemian life, Latin Quarter.

*"C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi /
Sans amour et sans haine / Mon coeur a tant de peine!"
("Il pleure dans mon coeur". Paul Verlaine)*

*"Dicen que Julián Martel se muere de hambre,
y que hasta usted ha tenido que aceptar un empleo..."
(Carta de Enrique Gómez Carrillo a Rubén Darío)*

Cuando se comenta la vida y obra de Rubén Darío (1867-1916), la crítica, sin duda guiada por los mismos escritos del nicaragüense, tiende a enfatizar el patetismo de su frecuente penuria económica, el alcoholismo que fue deteriorando su salud física y mental, y el intento de suicidio en La Habana. En efecto, en sus poemas, crónicas, cartas, discursos y escritos autobiográficos el poeta lamenta sus problemas de salud y las crisis psicológicas que lo llevan a tener alucinaciones, instantes de exaltación mística y un pavor obsesivo por la muerte. Este último terror se percibe, por ejemplo, en el primer "Nocturno" y en "Lo fatal" de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), entre varios otros poemas. Se toma, igualmente, como punto de referencia la crisis de identidad que sufren los poetas finiseculares ante un progreso científico y una industrialización imparable que los dejan relegados a un segundo plano en las nuevas sociedades burguesas. A ambos lados del Atlántico, los inconformistas poetas de la bohemia reivindicaban su superioridad tanto espiritual como intelectual y se sublevan contra la hegemonía de esa cultura materialista y positivista. Su propio arte será el arma con el que planean rebelarse contra lo que ellos perciben como una injusticia social contra su persona. En su resistencia contra la moral y los vulgares convencionalismos burgueses, los poetas latinoamericanos recurren a veces (inspirados por los decadentistas franceses) a la evasión de la realidad consciente por medio de "paraísos artificiales" como el ajeno y el hachís o del ensueño escapista de lugares exóticos como los del lejano Oriente.

En contraste con esta dramática percepción de la vida y obra de Darío, Leonel Delgado Aburto propone una relectura de la autobiografía incompleta *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912) que contradice la tradicional imagen de la vida del gran poeta nicaragüense:

La expectativa podría ser resumida en el título de la biografía escrita por Edelberto Torres: *La dramática vida de Rubén Darío* (1ª ed. 1956). El título supone una petición de principio: la vida del héroe cultural Darío no puede ser sino dramática. La expectativa de lo dramático (y a veces lo melodramático) en la vida del autor Darío es producida por medio de una extensa red de relaciones culturales, de las que su propia poesía es un referente inevitable (s.p.).

Más adelante, Delgado Aburto añade que el mismo Darío alentó, con su obra poética, esta interpretación de su vida y obra: "De alguna manera Darío ha postulado, sobre todo por medio de sus poemas, que su vida es un texto dramático, con una juventud precaria en felicidad, pero con un cierre glorioso gracias al arte, siendo el arte la interpelación fundamental de la subjetividad" (n.p.). Pero no sólo en sus poemas, sino también en sus discursos públicos Darío alienta esa imagen pesimista: "—Yo he corrido mucho. Mejor dicho, me han dejado correr, y no he fundado hogar. Hoy, al cabo de años de ausencia,

me reúno con mi esposa. ¿Qué le traigo? Nada. Soy un tronco viejo, arruinado, un hombre en cenizas" (Torres 496).

Sin duda, la interpretación de la figura de Darío como un pensador apolíneo y un ser agónico es la más común entre sus críticos. El título mismo de algunos estudios dan fe de dicho enfoque: *La dramática vida de Rubén Darío* (1952), de Edelberto Torres; *Rubén Darío, abismo y cima* (1966), de Jaime Torres Bodet; *Gloria y congoja de Rubén Darío y "Canto a Rubén Darío"* (1989), de Edelmira Muñoz; *Rubén Darío, poeta trágico (una nueva visión)* (1992), de Alberto Acereda; *La angustia existencial en la poesía de Rubén Darío* (2001), de Roque Ochoa Hidalgo; o el estudio de Danilo Guido sobre el alcoholismo del poeta en *Rubén Darío, "soy un enfermo"* (2005). Para citar uno de los estudios más recientes, en *Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair* (2004) Alberto Acereda y Rigoberto Guevara afirman:

When Darío died in February of 1916, after a painful agony, no doubt a calvary remained, the vital and constant despair: the despair of the sad and young husband who lost his first wife; the despair of the poet deceived; the anguish of the alcoholic man, of the needy diplomat, and, above all, the poet whose tragic life would find an echo in his modern-existential despair, and his quest for answers in his art and poetry (114).

Cabe notar, no obstante, que en la extensa obra de Darío, sobre todo en sus textos en prosa, aparecen paralelamente párrafos que pertenecen a un discurso menos trágico y melodramático y más decadentista, quizá más cercanos a la imagen del *bon vivant* finisecular a lo Enrique Gómez Carrillo, su amigo (y a veces enemigo) guatemalteco. Además, como ya mencioné en otro artículo, tenemos constancia de otro Rubén Darío más *light*, de un cronista con inclinaciones al chisme más típico de la prensa amarilla, que incluso tuvo que darle explicaciones por carta a Enrique Gómez Carrillo cuando este último le acusó de haber estado hablando de su vida privada¹⁶⁹. De hecho, no fue ésta la única vez que se le acusó de algo parecido. Pese a esa supuesta "fatal timidez, que todavía me dura" (42), como confiesa en la sección XI de su autobiografía, en la quinta sección no tiene reparos en reconocer que llegó a correr la voz, infundadamente, de haber tenido relaciones con una prima lejana de la que dice haber hablado también en su cuento "Palomas blancas y garzas morenas":

Por cierto que, muchos años después, madre y posiblemente abuela, me hizo cargos: "¿Por qué has dado a entender que llegamos a cosas de amor, si eso no es verdad?". —"¡Ay!, le contesté, ¡es cierto! Eso no es verdad, ¡y lo siento! ¿No hubiera sido mejor que fuera verdad

¹⁶⁹ Para un análisis de la relación entre Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo y del gusto de ambos por el chisme, ver mi artículo: "Estrategias de poder en el campo cultural modernista: la escabrosa relación entre Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo". A modo de ejemplo de este estilo y esta temática más cercanos a la frívola prensa amarilla, veamos uno de los comentarios que aparecen en su crónica "Ludus": "Y aquellos hombreritos que corren los caballos, monos de seda, ligeros y osados, con los colores tales ó cuales, logran conquistas amorosas que tan solamente tuvieron un tiempo los tenores, y que hoy pudieran apenas disputarles los tenoros. Dígalo ese muchacho yanqui, de dieciocho años, Rieff" (160).

y que ambos nos hubiéramos encontrado en el mejor de los despertamientos, en la más ardiente de las adolescencias y en las primaveras del más encendido de los trópicos?...” (25).

Por el tono de la respuesta, es obvio que el arrepentimiento de Darío no era del todo sincero.

Su supuesto rechazo a la vida bohemia que está acabando tanto con sus finanzas como con su salud queda expresado en el octavo verso del primer “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* (1905), “el falso azul nocturno de inquerida bohemia”. Y cuatro años más tarde, reaparecerá en *Historia de mis libros* (1909):

En cuanto a la bohemia inquerida, ¿habría gastado yo tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, después de una crueldad de la muerte, la formación de un hogar” (220).

No obstante, estas afirmaciones, muy en la línea de la interpretación tradicional de Darío como un ser angustiado y desesperado, pueden contrastarse con los textos en los que el autor implícito (es decir, la imagen que de sí mismo quiere dar el autor en sus páginas) refleja una alegría de vivir que pertenece a una cosmovisión muy distinta. Si bien la una no excluye a la otra, no conviene olvidarse de que también existe este otro Darío alegre, bohemio, *bon vivant* e incluso cómico.

En este marco, podríamos preguntarnos: ¿era de veras tan “inquerida” su bohemia? Volviendo al contraste entre el autor real y el autor implícito, cabe cuestionarse hasta qué punto se debe creer todo lo que de sí mismos dicen los autores en los textos autobiográficos. Por ejemplo, no sería de extrañar que el autor de *Los raros* (1905), ese “ingenuo libro de admiración” (435), como lo define él mismo en su crónica “Rodin”, soñara desde muy joven con imitar el estilo de vida de sus ídolos simbolistas. En concreto, pienso en Paul Verlaine (1844-1896; ese “otro crucificado”, como le llama en la crónica “En el gran palacio”), que fue uno de los “poetas fuertes” (como los denomina Harold Bloom) que más influyó al joven Darío. Asimismo, las teorías de la recepción pueden ser útiles a la hora de interpretar esta faceta de la obra dariana. La noción que propone Wolfgang Iser del “lector implícito” sugiere que el texto mismo crea una especie de lector ficticio o ideal que el autor espera conseguir. En este contexto, no sería de extrañar que Darío tuviera en mente a un lector (utilizo aquí el masculino a propósito) que esperara de él la legitimación cultural que le proporciona una imagen de poeta sufriente y heroico (véase el epígrafe de Verlaine que abre este ensayo) que aparece, por ejemplo, en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas y otros poemas* (1896). Así pues, sus textos proyectan un sistema de estructuras que suscita una respuesta determinada por parte de los lectores y los predisponen a leerlos de cierta manera. En este sentido, el autor ha convertido su propia vida en un drama del que él lógicamente es el gran protagonista. Pero como se verá en este ensayo, a veces se vislumbra otro Rubén Darío que se escapa del elaborado discurso trágico de tantos de sus versos y párrafos. A ese otro Darío le

interesa más bien presentarse a sí mismo como uno más de los grandes poetas malditos asociados con la contracultura antiburguesa del París finisecular, quienes, con su afición a los "paraísos artificiales" (como había definido a los estupefacientes el "poeta maldito" Charles Baudelaire [1821-1867]), se negaban a respetar las reglas de la decencia y la urbanidad burguesas.

En efecto, si bien, como cuenta Enrique Gómez Carrillo en la dedicatoria de su novela *Bohemia sentimental* (1899)¹⁷⁰, en alguna ocasión Darío se negó (a pesar de haberse afiliado a ella en los dos casos mencionados en que cita su "inquerida bohemia") a que se lo identificara con el término de "bohemio" que él relaciona a veces con una juventud plebeya, degenerada y parásita, en otras él mismo se encarga voluntariamente de alejarse de esa aristocracia espiritual que había proclamado con vehemencia. En su lugar, parece desear que se lo asocie con la imagen del poeta maldito, bohemio y decadentista (si bien idealista y defensor de la superioridad del escritor y del artista) al estilo de los simbolistas Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud (1854-1891). No cabe duda de que Darío se cuida en varios textos de evocar, con sus autorretratos literarios, la actitud colectiva de la "vie de bohème" parisina, con las poses y excentricidades de sus protagonistas más señalados, y con las tabernas y cafés que acabaron por convertirse en hitos de ese itinerario bohemio.

A riesgo de lastimar el "horizonte de expectativas" del lector tradicional de Darío, nos planteamos aquí enfatizar la otra cara de la moneda: la del Darío bohemio y vidior, unas veces cómico, otras morboso (como en "El desquite de la muerte"), y otras incluso chismoso. El interés por este otro Darío ha sido menor por diferentes razones, incluyendo el patriotismo y el miedo a perjudicar la flamante imagen de un icono de las letras hispanas. Dentro de Nicaragua, como ocurre en la mayoría de los países, la imagen del gran poeta nacional se ha usado como capital cultural por parte de diferentes facciones. En este sentido, David E. Whisnant afirma:

For more than a century, Darío has been the focus of a much contested discourse concerning national cultural identity within Nicaragua itself. Comprehending this more limited and focused discourse requires carefully analyzing the changing cultural-political constructions that Darío's fellow Nicaraguans have placed upon his life and work, and especially the role of ideology in those constructs (7).

Pero volviendo al cuestionamiento de cuán "inquerida" era su bohemia, se podría argüir que, de hecho, Darío anhelaba llevar ese tipo de vida desde los trece años. Así, ya en la séptima sección de su autobiografía, vemos a un Darío de esa edad que asocia desenfadadamente la labor del poeta con los ademanes (estereo)típicamente bohemios: "Otros versos míos se publicaron y se me llamó en mi república y en las cuatro de Centro América, 'el poeta niño'. Como era de razón, comencé a usar larga cabellera, a divagar

¹⁷⁰ "¡Bohemio yo!, gritaba con un tono fiero el autor de *Azul...* ¡Pues no faltaba más! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en los hospitales. [...] En nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte es una aristocracia".

más de lo preciso, a descuidar mis estudios de colegial. *Como se ve, era la iniciación de un nacido aeda'* (32; énfasis mío). Más adelante, nos cuenta cómo, a su llegada al París de sus sueños, le pidió consejo a su amigo Gómez Carrillo. ¿Qué tipo de consejo? Si bien nunca llega a aclararlo, por la respuesta del guatemalteco no sería demasiado atrevido inferir que se trataba de cómo integrarse a la vida decadente de la bohemia parisina finisecular:

Carrillo era ya gran conocedor de la vida parisense. Aunque era menor que yo, le pedí consejos. —“¿Con cuánto cuenta usted mensualmente?” —me preguntó—. “Con esto”, le contesté, poniendo en una mesa un puñado de oros de mi remesa de *La Nación*, Carrillo contó y dividió aquella riqueza en dos partes; una pequeña y una grande. —“Ésta, me dijo, apartando la pequeña, es para vivir: guárdela. Y esta otra, es para que la gaste toda”. Y yo seguí con placer aquellas agradables indicaciones, y esa misma noche estaba en Montmartre, en una *boite* llamada “Cyrano”, con joviales colegas y trasnochadores estetas, danzarinas, o simples peripatéticas (147-48).

Según se observa en este párrafo, Darío no tiene el menor inconveniente en llevar a cabo la propuesta que le hace Gómez Carrillo de convertirse en un bohemio vividor como él. Antes al contrario, Darío se incorpora de forma inmediata y “con placer” a la vida nocturna del barrio latino.

Parece evidente, además, que en este texto el nicaragüense no tiene reparos en que el lector conozca su familiaridad con el submundo de la prostitución (varios de sus biógrafos ya han comentado su debilidad por las prostitutas)¹⁷¹. Con el mismo tono jovial y dionisiaco (además de una incipiente misoginia que se revelará de forma más explícita en *El oro de Mallorca*)¹⁷² describe a las prostitutas parisinas que aparecen en la crónica “Esas damas...”, incluida en el primer libro de *La caravana pasa* (1902): “Preciosas estatuas de carne, pulidas y lustradas como dijes, como joyas, flores, ó animales encantadores, estuches de placer, maestras de caricias, dignas de una corona de emperatriz, ducales, angeles, y tan brutas, tan ignorantes, tan plebeyas en su mayoría!” (120). Es probable

¹⁷¹ Alberto Acereda, en su análisis del poema “Florentina”, menciona también “la poetización del acto sexual de Darío con una prostituta florentina que conoció en su bohemia por París” (“Rubén Darío o el proceso” 423).

¹⁷² Así, muy al uso de la época, leemos en este texto autobiográfico: “-La mujer, amigo mío, es la peor de nuestras desventuras, por sí misma, por su naturaleza, por su misterio y su fatalidad. Muchos padres de la Iglesia han dicho sobre estas cosas ciertas y profundas. Y su daño está en el amor mismo en un paraíso de temporada, en un goce que pasa pronto y deja mucha amarga consecuencia. Y no me juzgue usted un misógino...” (n.p.). Y más tarde: “No era Benjamín un misógino: itodo lo contrario! mas encontraba que la mujer, inculta o intelectual, es una rémora y un elemento enemigo y hostil para el hombre de pensamiento y de meditación, para el artista. Y se imaginaba las tristezas y desolaciones, o las tempestades morales por que pasara el polaco en el refugio monacal -sin más consuelo que la fuerza de su poder creador, que hacía transformarse el dolor en armonía y le lanzaba en las ondas del viento de las montañas, a juntarse a los ecos de la voz universal.” (n.p.). Igualmente, en su crónica “El Salón. Société Nationale des Meaux Arts”, elogia una obra de la escultora Camille Claudel (1864-1943) de la siguiente manera: “un talento enorme y masculino con cualidades femeninas” (188).

que el propio género en que se enmarca este texto, la crónica, dirigido por lo general a un público más amplio, haya influido en la temática y el cariz de su escritura. El mismo tono picaresco y humorístico reaparece unas líneas más tarde al hablar de una gallega que había servido en una casa de huéspedes en Madrid: "Todos los estudiantes supieron en su pensión de á dos pesetas lo que era el amor de la sirvientita, cuya cara primaverl era un plantío de sonrisas, y cuya generosidad no tuvo límites" (122). No obstante, Darío puede saltar sin problemas de este estilo desenfadado al discurso moralizante en una misma crónica. Así, el tono cambia radicalmente cuando, al notar entre la clientela de la casa de Maxim la presencia de rastacueros argentinos que están derrochando su dinero, les recomienda que utilicen ese capital para el beneficio de su patria.

Por consiguiente, junto al poeta trágico se adivina otro escritor que celebra la vida y la esperanza (como reza uno de sus títulos). Entre muchos otros, contamos con textos como "En París", incluido en *Peregrinaciones* (1901), en el que alaba la belleza de la capital, su vitalidad cultural, el cosmopolitismo y el aroma de las flores. La frase con la que cierra la crónica sintetiza su elevado estado de ánimo, su buen humor y su optimismo: "Y habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea del ensueño y otra a la idea del puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día" (393). Igualmente, en otra crónica del mismo libro, "La canción en la calle", Darío confiesa su gozo con las músicas callejeras y en "Rodin" y "En el gran palacio" y celebra alegremente la belleza del arte plástico: "Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner 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 y matices" ("En el gran" 407). De este buen humor nos lleva a veces al chiste, como vemos en "Los anglosajones", donde nos explica, con su típico rechazo (a pesar de la concomitante admiración que siente por la vitalidad de sus economías) a la cultura anglosajona, que "las relaciones entre París y Londres son absolutamente necesarias. Porque si no, ¿adónde mandaría M. Prevost a planchar sus camisas?" (423).

En la misma línea, en la sección número treinta y dos de su autobiografía, Darío se deleita en dibujarnos, como su carta de presentación al mundo de la bohemia parisina, el momento en que Gómez Carrillo le presentó al sevillano Alejandro Sawa (1862-1909): "Como yo, usaba y abusaba de los alcoholes; y fue mi iniciador en las correrías nocturnas del Barrio Latino. Algunas veces me acompañaba también Carrillo, y con uno y otro conocí a poetas y escritores de París, a quienes había amado desde lejos" (103). El cómico rechazo de Paul Verlaine cuando Darío intenta entablar conversación con él, será el primer traspíe en lo que acabaría siendo su gran decepción por la falta de reconocimiento a las letras latinoamericanas (y a las suyas en particular) por parte de los críticos y escritores parisinos¹⁷³. Parece que el nicaragüense salió escarmentado del oprobio y, a partir de ese

¹⁷³ En lo que concierne a su decepción con el desdén de la crítica parisina, Alejandro Sawa, como cuenta el propio Darío en el mismo libro, intentó presentarle a Charles Morice, el crítico de los simbolistas, con la mala suerte de que éste notó varios errores de métrica en los pocos versos en francés que aparecían en *Azul*. Expresa también su decepción en la crónica "Las letras

momento, evitó pasar por experiencias similares. Así, en la sección treinta y ocho, explica por qué rechazó la invitación de visitar a la escritora francesa Alfred Valette:

los que me conocen no les extrañará que no haya hecho tal visita durante más de doce años de permanencia fija en la vecindad de la redacción del *Mercur*. He sido poco aficionado a tratarme con esos *chermaitre*, franceses, pues algunos que he entrevistado me han parecido insoportables de *pose* y terribles de ignorancia de todo lo extranjero, principalmente en lo referente a intelectualidad (116).

Y más tarde, en la cincuenta y tres, repite: "Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses. De vista conocí a muchos, y aun oí a algunos, en el 'Calisaya' o en el café Napolitain, decir cualquier beocio o filisteo" (149)¹⁷⁴. Sus aventuras nocturnas en el bohemio barrio latino continuarían, como nos explica, en compañía del griego Jean Moréas y del también poeta Maurice Duplessis.

Pues bien, ¿cómo se representan en sus versos este aparentemente inacabable jolgorio y su incasable vida nocturna durante su estancia en París? Hallamos la respuesta en unos versos de la famosa "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones":

Y me volví a París. Me volví al enemigo
terrible, centro 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 Marivany,
confiando sólo en mí y resguardando el yo.

Unos versos más adelante en el mismo poema reaparece una vez más la convencional autorrepresentación del poeta agónico, héroe y mártir a un mismo tiempo en un mundo industrializado que desprecia (y que evoca también en el cuento "El rey burgués", incluido en *Azul...* [1888] o en el poema ¡Torres de Dios! ¡Poetas!", de *Prosas profanas*):

No conozco el valor del oro... isaben esos
que tal dicen, lo amargo del jugo de mis sesos,
del sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta,
del pensamiento en obra y de la idea encinta!
¿He nacido yo acaso hijo de millonario?
¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?...

hispanoamericanas en París", del tercer libro de *La caravana pasa* que ya había publicada anteriormente (aunque dividida en dos partes) en *La Nación* en 1901 bajo el título de "La literatura hispanoamericana en París".

¹⁷⁴ Edelberto Torres también comenta que "no visitó a José María de Heredia, incumpliendo el compromiso de una cita" (478).

En claro contraste con las aventuras descritas en su autobiografía, la experiencia parisina que queda plasmada en la epístola (pertenecía o no a la misma etapa que dibuja en *La vida*) es más bien de soledad y encierro en su "celda". Dadas las contradicciones, ¿a qué Rubén Darío debemos creer? ¿Al de la prosa, al del verso, a los dos o a ninguno? Sorprende, por cierto, que el propio autor cite este hermoso poema en su texto autobiográfico sin darse cuenta, al parecer, de las notables contradicciones que presenta con lo escrito unas líneas antes.

En cualquier caso, por lo que nos narra en sus escritos, sus andanzas bohemias no se limitaron a la estancia en la capital francesa. Así, de uno de sus viajes a El Salvador, como explica en su autobiografía, no recuerda más que sus andanzas nocturnas: "Aquí se produce en mi memoria una bruma que me impide todo recuerdo. Sólo sé que perdí el apoyo gubernamental. Que anduve a la diabla con mis amigos bohemios" (48). Llegado en 1893 (a los veintiséis años) a Buenos Aires como cónsul de Colombia, la agitada vida nocturna de Darío, de la que parece ufanarse veladamente, continúa: "Claro es que mi mayor número de relaciones estaba entre los jóvenes de letras, con quienes comencé a hacer vida nocturna, en cafés y cervecerías. Se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud" (112). Y una vez más, explica más tarde que siguió "buscando, por la noche, el peligroso encanto de los paraísos artificiales" (116). En *La vida* se encuentran, asimismo, muestras del carácter jovial y del buen sentido del humor del vate. Especialmente divertida es su anécdota sobre el artículo necrológico que escribió sobre Mark Twain. Lo tenían en *La Nación*, nos explica en la sección cuarenta y siete, "como algo a manera de *croque-mort*, esto es, enterrador de celebridades, pues no moría un personaje europeo, principalmente poeta o escritor, sin que don Enrique de Vedia no me encargase el artículo necrológico" (138). Pero Mark Twain le jugaría una mala pasada al no morir, con lo que su artículo no llegó a salir publicado, todo ello después de haberse gastado el adelanto recibido en una opípara cena con sus amigos:

La muerte de Mark Twain haría que tuviésemos dinero al día siguiente... [...] pedimos una cena opípara y convenientemente humedecida. Las libaciones continuaron hasta el amanecer, entre nuestras habituales, literarias y anecdóticas charlas. [...] la salvación del escritor fue para nosotros un golpe rudo y un rasgo de humor muy propio del yankee, y del peor género... (138-39).

El mismo disfrute de la bebida, de la buena mesa y de la vida bohemia continuará al llegar a Madrid en enero de 1899. De su estancia en esta ciudad recuerda algunas aventuras agradables, de nuevo muy distintas del omnipresente sufrimiento existencial que aparece en sus versos: "Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran don Ramón María del Valle Inclán, Palomero, Bueno y nuestro querido amigo de Bolivia, Moisés Ascarruz" (144). En fin, tantas páginas dedica Darío en su autobiografía a las correrías de su vida nocturna que parece ciertamente estar haciendo alarde de ella, a pesar de seguir lamentándose de vez en cuando de su "inquerida bohemia": "Otras cuantas aventuras de este género me acontecieron, pues en esa época yo hacía vida de café, con compañeros de existencia idéntica, y derrochaba mi juventud, sin economizar los medios de ponerla a prueba" (155). Por el mismo camino, en

su novela *El oro de Mallorca*, Benjamín Itaspes, el protagonista autobiográfico que aparece descrito como "fatigado, desorientado, poseído de las incurables melancolías que desde su infancia le hicieron meditabundo y silencioso, escasamente comunicativo, lleno de una fatal timidez, en una necesidad continua de afectos, de ternura, invariable solitario, eterno huérfano" (s.p), se pregunta:

Pero, Dios mío, si yo no hubiese buscado esos placeres que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal del pensar, ¿qué sería de mi pobre existencia, en un perpetuo sufrimiento, sin más esperanza que la probable de una inmortalidad a la cual tan solamente la fe y la pura gracia dan derecho? ¿Si un bebedizo diabólico, o un manjar apetecible, o un cuerpo bello y pecador me anticipa "al contado" un poco de paraíso, voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea?

Vuelve a aparecer, como se observa, el Darío al que le gusta gozar de la vida y no desaprovecha ocasiones para hacerlo, por mucho que sigan doliéndole su angustia existencial y su terror a la muerte.

El abundante erotismo de sus versos es parte también del discurso más epicúreo de Darío. En otro ensayo¹⁷⁵ ya he comentado cómo en el poema "La Cartuja", incluido en *Cantos a la Argentina y otros poemas*, Darío lleva a cabo un contraste retórico entre la vida monacal y su propio "furor sexual" (v 12) de "fauno" (v 57). Y esa misma sexualidad culpable, que al mismo tiempo hace indirecto alarde de su libido y sus instintos epicúreos, reaparece en otros dos poemas del mismo libro: "La dulzura del ángelus" y "Spes" de *Cantos de vida y esperanza*. Por consiguiente, el alejamiento del patetismo existencial que predomina en gran parte de su obra se manifiesta no sólo en sus textos en prosa sino también en varios de sus poemas en los que se percibe a veces un tono desenfadado y popular que poco tiene que ver con lo agónico, metafísico y filosófico de otros textos. Otro poema que viene rápidamente a la mente, por ejemplo, es "La negra Dominga", escrito en La Habana en julio de 1892 y publicado ese año en *La Caricatura* de La Habana. En el siguiente fragmento se sintetizan no ya tanto el pesimismo existencial como el hedonismo, el espíritu dionisiaco y las ganas de vivir y disfrutar de la vida (aunque también la objetivación, animalización y erotización de la apasionada mujer afro cubana, que aparece siempre dispuesta a entregarse a los brazos de su patrón metropolitano):

¿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.

¹⁷⁵ "Dos visiones contradictorias de la Iglesia Católica en la obra de Rubén Darío".

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.

Pero uno de los textos que más directamente tratan el tema de la bohemia parisina es el cuento "El pájaro azul", que apareció en la primera edición de *Azul*.. Desde la primera frase, "París es teatro divertido y terrible" (121), se perciben los ambivalentes sentimientos de seducción y peligro que provoca este mundo. Acto seguido, entra en escena el ambiente típico de la bohemia con una escena del café Plombier en la que varios poetas y artistas que aspiran a la gloria pasan su tiempo en entretenidas tertulias: "¡todos buscando el viejo laurel verde!" (121). Entre todos ellos destaca el poeta Garcín, prototipo de bohemio soñador, pálido, triste, bebedor de ajeno y, según algunos, loco. El Pájaro Azul, como lo han bautizado sus amigos, escribe versos en las paredes del café y se pone triste con la bebida, justo al contrario que sus alegres contertulios. Todo cambia el día en que le llega una carta de su padre comerciante en la que le informa de que va a dejar de mandar dinero: "Sé tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí un solo *sou*. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gándul, tus manuscritos de tonterías tendrás mi dinero" (123-24). Como buen bohemio, Garcín se rebela contra los convencionalismos de la burguesía que representa su padre y decide seguir soñando en su bohemia personal. A partir de ese momento, se siente liberado y se vuelve alegre y hablador. Comienza, al mismo tiempo, un largo poema en el que un pájaro azul anida y queda aprisionado en su cerebro; cuando canta, nacen versos alegres, pero sus aletazos chocan contra las paredes del cráneo sin lograr escapar. Poco después de morir su amada vecina Nini, cuando ya todos pensaban que se había vuelto "a medir trapos" (126) con su padre normando, les llega la noticia de que el poeta se ha suicidado de un balazo. Junto a su cadáver, aparece el poema que había estado escribiendo, en cuya última página aparecen las palabras: "*Hoy, en plena primavera, dejó abierta la puerta de la jaula al POBRE PÁJARO AZUL*" (126). Con ello, la poesía queda liberada de las restricciones sociales que el poeta desprecia. De nuevo, contamos en "El pájaro azul" con el poeta soñador e idealista que se siente despreciado e incomprendido entre el materialismo de la sociedad burguesa y que elige la muerte antes que caer en las trampas de la moral establecida.

De suma importancia para comprender el concepto de bohemia en la obra de Darío es también el prólogo que escribió para la publicación póstuma de *Iluminaciones en la*

sombra (1910), de su amigo Alejandro Sawa¹⁷⁶, en donde recoge, entre varios de sus recuerdos, la diferencia entre la auténtica bohemia de antaño y la degenerada pseudoboemia del momento en que escribe esas líneas: "Aún había bohemia a la antigua. [...] Aún se soñaban sueños con fe y se decían versos de verdad. Si existía el arribismo, tenía otro nombre y no tanta desvergüenza" (s. p.). Según explica Darío citando un verso de su primer "Nocturno" de *Cantos de vida y esperanza*, Sawa, dandi y pobre, era un personaje típico del Barrio Latino que se refugió de su tristeza en el alcohol y la vida bohemia: "Sawa fue de los que buscaron el refugio del 'falso azul nocturno' contra las amargas cotidianas y las pésimas jugadas de la maligna suerte" (s. p.). Como Garcín en "El pájaro azul", Sawa, seguro de "la supremacía de su talento" (s. p.), se convierte en el abanderado del poeta que, mientras sueña con el triunfo, se automargina de una sociedad que no comprende ni aprecia: "Lo cierto es que él siempre vivió en leyenda, y que, siendo, como fue, de una gran integridad y sinceridad intelectuales, pasó su existencia golpeado y hasta apuñalado por lo real en la perpetua ilusión de sí mismo" (n. p.). Cuando años después Darío se reencuentra con Sawa en Madrid, éste sigue soñando con regresar a su amado Barrio Latino y no cesa de citar anécdotas literarias de la época parisina. No obstante, fue precisamente la vida bohemia que llevó en el "país latino" (como llama Darío al Barrio Latino) lo que, de acuerdo al nicaragüense, le impidió escribir su gran obra. Al final, como explica Darío, habiendo ya perdido la razón y la vista, el orgulloso y vanidoso Sawa acaba sin dinero y abandonado por todos, excepto su esposa.

La misma queja con respecto a la degeneración de la antigua bohemia reaparece en su crónica "Éste era un rey de bohemia...", que comienza con una irónica burla de un comentario que le han hecho sobre la bohemia literaria guatemalteca: "¿Bohemia, y en Guatemala, y en el año de gracia de 1891?" (131). Al contrario de lo que pudiera esperarse, Darío no arguye aquí que sólo pueda existir una verdadera bohemia en París; de hecho, cita más tarde las antiguas bohemias de Madrid, Lima y Bogotá. Más bien, lo que desea aclarar es que la bohemia literaria es ya una reliquia del pasado, algo prácticamente irrecuperable. Si ya no existen los bohemios ni en el famoso Barrio Latino de París, nos explica, ¿cómo va a haberlos en Guatemala? Y, como si de la desaparición del último ejemplar de una especie en peligro de extinción se tratara, cita el fallecimiento de Schaubard, el último superviviente de la bohemia parisina. Seguidamente, procede a exponer las razones de esta súbita desaparición de la bohemia: "La lucha por la vida, la fuerza de nuevas empresas, las agitaciones políticas, el moderno periodismo, etc., lo han cambiado todo" (132). Por tanto, con el cambio drástico en las circunstancias sociales, los antiguos bohemios "ingenuos, leales y extravagantes" (134) y de "alma limpia" (133) han perdido su locura "sincera y noble" (133) y se han hecho hombres de letras, académicos, políticos y periodistas caracterizados por su "odio cobarde" (134) y su "ponzoña" (134). Muy a pesar suyo, la antigua bohemia se ha desvanecido en manos de escritores que han profanado la tradición y que Darío compara amarga y despectivamente con bufones con

¹⁷⁶ Se dice que las relaciones entre ambos quedaron arruinadas cuando Darío ignoró la petición de dinero por parte de Sawa, quien le recordó en sus misivas que había sido el autor de cinco de las crónicas que aparecieron firmadas con el nombre del nicaragüense en el diario porteño *La Nación*.

gorro de cascabeles y con los gitanos que hacen bailar al oso y entrenan a la mona para que pida dinero al público: "Son los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso; son el asco de la profesión, la lepra de la imprenta, la triste y áspera flor de la canalla" (133). Ya nadie se identifica con los bohemios, lamenta, porque el término ha acabado por convertirse en sinónimo de alcohólico o limosnero.

Lo traumático que supone para Darío la desaparición de su añorada bohemia parisina se refleja de nuevo en otra crónica, "En el Barrio Latino", en la que recuerda la ocasión en que un amigo hispano llegó a París con ganas de conocer la bohemia del alegre Barrio Latino que él había dibujado tantas veces en sus escritos publicados en *La Nación*, el diario bonaerense. Una vez más, el cronista ha de explicar que ese mundo ya no existe, pero accede de todos modos a hacer de cicerón por el Barrio Latino, como el arqueólogo que lleva a un alumno aventajado a ver un yacimiento en ruinas. Los dos nostálgicos *flâneurs* visitan los hitos más importantes del barrio, como los cafés D'Harcourt (donde Darío conoció a Paul Verlaine), Vachette y Soufflet. Para sorpresa del visitante, los estudiantes franceses no son los muchachos joviales y desinteresados que él esperaba; ahora se caracterizan precisamente por su gravedad y su riqueza. Abundando en el tópico del *ubi sunt*, Darío los acusa de "vividores y arribistas" (654) y de ser futuros presidiarios. Entre recuerdos de Verlaine, el recorrido continúa por la taberna del Pantheon, adonde los jóvenes llegan ahora en automóvil, comen con vinos caros y, a pesar de su ignorancia literaria, van envueltos de un aura de elegancia que choca al visitante y decepciona al cronista. La última parada del *via crucis* tendrá lugar en el cabaret de Les Noctambules, en donde habrán de escuchar canciones insípidas y *couplets* escatológicos y groseros. Incluso el baile ha degenerado: del alegre cancán de antaño se pasó a la *quadrille*, el *chahut*, la danza negra, el cake-walk y el *matchicha*. La frase que cierra la crónica resume sucintamente el mensaje esencial: "Mi amigo está desolado" (659).

Y de *flâneur* pasa Darío a hacer de *voyeur* en "Los exóticos del quartier", incluido en *Films de París*, donde describe a los extranjeros que se pasean por el Barrio Latino del brazo de sus amigas parisinas, quienes, sospecha el cronista, buscan tan sólo su dinero. Ya el título de la crónica revela qué es lo que le atrae a Darío del Barrio Latino: lo excéntrico, lo exótico, lo heterodoxo. Sentado en la terraza del Valchette o en un banco del Luxemburgo, observa desfilar a grupos de "amarillos", de los que no sabe distinguir si son chinos o japoneses. Se pasean con las "peripatéticas" del Barrio Latino, por lo que, sospecha Darío, no echarán de menos a sus "chinitas" ni a sus geishas. No sin cierto desdén, describe sus ojos "más o menos circunflejos, saltones o perdidos en una adiposidad o como insuflamiento de fluxión" (522-23) y nota que "les hace falta el kimono, o la blusa extremoriental, pues los jaquetes o las americanas les quedan siempre arrugados y flojos" (523). Pasean también estudiantes turcos, griegos y levantinos con sus amigas francesas de "fácil amorío" (523) pero, de entre todos ellos, el que más le llama la atención es un donjuanesco "negrito negro, negro, con un panamá blanco, blanco. Es un negrito delgado, ágil, simiesco, orgulloso, pretencioso, pintiparado, petimetre" (521). A pesar de que él mismo hace uso del típico lenguaje discriminatorio de la época, condena a la vez el racismo norteamericano: "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 menor cantidad de betún de su acompañante" (522). Darío repasa, además, la lista de los hombres negros que han adquirido fama en el París de la época y especula de dónde provendrá la riqueza de este "hijo de Cham": tendrá un cañaveral en las Antillas, una cantina en el Congo o será "tratante en blancas" (522).

Y, por último, en su reseña "En el país de Bohemia", en la que resume y comenta el drama "Glatigny" de Catule Mendès, Darío exhibe un modelo de bohemio, de "personaje de ayer" (479), al describir al Glatigny del título. Como buen bohemio, este descendiente de Rabelais y compañero de Mendès y de Baudelaire fue soñador y quijotesco (al morir había perdido ya la razón), bromista y aventurero, improvisador y Hugólatra. Además, Glatigny aparece descrito tanto en la reseña como en el drama de Mendès como un pálido fauno que persigue a las ninfas. Con ese "entusiasmo que hoy nos parece tan lejano" (480), llevó una vida de café y de miseria, fue engañado por todos, pero nunca le abandonó la Gloria. Y una vez más, al describir la cervecería des Martyrs, Darío rememora el canto del cisne de la bohemia parisina: "lugar en que se encuentran todos los comedores de azul y bebedores de toda clase de cosas, pintores, músicos, poetas melencólicos, batalladores, templo tumultuoso en que se lanzan las más raras paradojas, se ríe, se combate, se besa a las muchachas y se imaginan todas las filosofías y locuras" (484). Es evidente, por tanto, que tanta nostalgia por este desaparecida contracultura parisina ponen en entredicho lo "inquerida" que era dicha bohemia.

En definitiva, con este ensayo propongo un equilibrio en la imagen de Rubén Darío, quien probablemente no fue tan desdichado ni tuvo una vida tan dramática como suele afirmarse. Ello no tiene por qué perjudicar la imagen del vate; al contrario, nos lo hace más humano. Darío, según se revela en los escritos citados más arriba, fue seguramente uno más de los jóvenes y empobrecidos escritores y artistas que, mientras esperaban su justa (al menos, a su juicio) gloria, supieron disfrutar de la excéntrica vida bohemia del Barrio Latino de París, sin tener que lidiar con los obstáculos de la moral burguesa. Y nótese, por cierto, que, pese al declarado gusto de Darío por lo refinado y aristocrático, confiesa sin pudor en varias ocasiones sus lastimadas finanzas (como también insiste en la pobreza de Sawa). Esto se debe a que, para los escritores y artistas de la época, esa situación no constituía en absoluto una deshonra sino que, por el contrario, aumentaba su capital cultural y los acercaba precisamente al espíritu rebelde del estilo de vida bohemio. Más tarde, a pesar de que advierte varias veces de los peligros de este desenfrenado tipo de vida (que a la vez percibía como heroico, precisamente por su rechazo a la cultura burguesa), continuaría en la misma línea en otros ambientes bohemios de Madrid y varias capitales latinoamericanas que lo siguen seduciendo. El desasosiego espiritual de Darío, por tanto, no debió de ser un caso tan excepcional como se presenta con frecuencia; fue un poeta al que dolió que se le tratara como un exótico e incomprendido "*savage*" (según se autodescribe en la epístola a la esposa de Lugones y en "Las letras hispanoamericanas en París"), al igual que se sentirían injustamente ignorados tantos otros escritores y artistas que protagonizaron la construcción colectiva del fenómeno metropolitano de la bohemia en un momento en que en París se agrupaban un sinnúmero de jóvenes soñadores y llenos de talento, que se embriagaban de ajeno a la espera de que su

enemigo, la sociedad burguesa, se dignara a concederles su merecido momento de consagración y éxito artísticos.

Obras citadas

- Acereda, Alberto y Rigoberto Guevara. *Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair*. Dallas: University Press of America, 2004.
- Acereda, Alberto. "Rubén Darío o el proceso creativo de *Prosas Profanas*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 415-29.
- Darío, Rubén. "Los anglosajones". *Rubén Darío. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 3: 416-433.
- Darío, Rubén. *Autobiografía. Rubén Darío. Obras completas*. Vol. 1. Eds. Julio Ortega y Nicanor Vélez. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55: 15-178.
- Darío, Rubén. *Azul...* Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Darío, Rubén. "Esas damas..." *La caravana pasa*. Vol. 3. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Verlag Walter Frey, 2001: 111-30.
- Darío, Rubén. "El desquite de la muerte". *La caravana pasa*. Vol. 3. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Verlag Walter Frey, 2001: 99-110.
- Darío, Rubén. "En el Barrio Latino". *Varia. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 2: 654-59.
- Darío, Rubén. "Éste era un rey de bohemia...". *Temas Varios. Rubén Darío. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado. 1950-55. Vol. 2: 131-35.
- Darío, Rubén. "En el gran palacio". *Peregrinaciones. Rubén Darío. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 3: 400-06.
- Darío, Rubén. "En el país de la bohemia". *Letras. Rubén Darío. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 1: 479-87.
- Darío, Rubén. "Los exóticos del quartier". *Todo al vuelo. Films de Paris. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 2: 521-22.
- Darío, Rubén. *Historia de mis libros. Rubén Darío. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 1: 193-224.
- Darío, Rubén. "Ludus". *La caravana pasa*. Vol. 3. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Verlag Walter Frey, 2001: 151-70.
- Darío, Rubén. "El pájaro azul". *Azul...* Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967: 121-26.
- Darío, Rubén. *El oro de Mallorca*. Ed. Carlos Meneses. *Cervantes virtual*. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02438396434021507976613/p0000001.htm#1>>, 12 mayo 2008.
- Darío, Rubén. "En París". *Peregrinaciones. Rubén Darío. Obras completas*. Vol. 3. Eds. Julio Ortega y Nicanor Vélez. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55: 377-93.
- Darío, Rubén. Prólogo a *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa. *El fantasma de la glorieta. Revista de literatura*. <http://www.elfantasmadelaglorieta.com/11_alejandro_sawa.htm>, 13 mayo 2008.
- Darío, Rubén. "Rodín". *Peregrinaciones. Rubén Darío. Obras completas*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-55. Vol. 3: 434-48.
- Darío, Rubén. "El Salón. Société Nationale des Meaux Arts". *La caravana pasa*. Vol. 5. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Verlag Walter Frey, 2001: 181-215.
- Delgado Aburto, Leonel. "La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Escritura autobiográfica y políticas del nombre". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 10 (enero-junio 2005)

<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n10/articulos/vida.html>>, 7 mayo 2008.

López-Calvo, Ignacio. "Estrategias de poder en el campo cultural modernista: la escabrosa relación entre Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo". Eds. Jeffrey Browitt y Wener Mackenbach. Managua, Nicaragua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (en prensa, 2008).

López-Calvo, Ignacio. "Dos visiones contradictorias de la Iglesia Católica en la obra de Rubén Darío". *Ínsula* 699 (marzo 2005): 17-19.

Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

Whisnant, David E. "Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital". *Latin American Research Review* 27.3 (1992): 7-49.

Modernismo literario y modernismo religioso: encuentros y desencuentros en Rubén Darío

José María Martínez

The University of Texas-Pan American
jmmartinez@utpa.edu
Estados Unidos

Resumen: Partiendo de la problemática definición del Modernismo literario y de su igualmente discutida relación con el Modernismo religioso de teólogos como Alfred Loisy y George Tyrrell, este trabajo analiza en primer lugar las causas y alcances de esas ambigüedades. Luego, tomando como referencia principal las obras de Rubén Darío, se comenta cómo ambos modernismos deben entenderse más bien como corrientes de pensamiento heterólogas cuyas intersecciones se explicarían sobre todo por sus orígenes en el liberalismo ideológico del XIX.

Palabras clave: Modernismo literario, Modernismo religioso, Alfred Loisy, George Tyrrell, Rubén Darío.

Title and subtitle: Literary *Modernismo* and religious modernism: encounters and disencounters in Rubén Darío.

Abstract: Taking as points of departure the problematic definition on Hispanic literary *Modernismo* as well as its debated relationship with the religious modernism of theologians such as Alfred Loisy and George Tyrrell, this article attempts to show first the causes and real reach of all those terminological ambiguities. Later, using Rubén Darío's work as main reference, the article proves that both modernisms should be understood rather as heterologous currents of thought whose common grounds are mainly explained by their shared roots in ideological liberalism of the 19th Century.

Key words: Hispanic literary *Modernismo*, religious modernism, Rubén Darío, Alfred Loisy, George Tyrrell.

La definición del Modernismo es seguramente una de las más variables y camaleónicas de la historiografía literaria. Visto como escuela, movimiento, época, sensibilidad, actitud cultural o existencial, subproducto socioeconómico, momento de crisis o/y forma de inserción en un ámbito geopolítico más amplio y hegemónico, la variedad de alcances y características que se le han asignado parecen ejemplificar a la perfección la actitud antiesencialista de la crítica posmoderna, y mostrar que cada una de esas descripciones dependen en gran medida de la formación intelectual o experiencia biográfica de cada crítico¹⁷⁷. A esta relativa confusión hay que añadir que a pesar de la ingente bibliografía existente, su problemática y contenidos distan mucho de estar completamente explicados,

¹⁷⁷ Algunos ejemplos conocidos serían la interpretación de Federico de Onís, muy explicable desde su trayectoria profesional (ver: García Morales, 1998) o la discordancia entre la lectura europeizante de Gutiérrez Girardot (2004) y la más latinoamericanista de Rama, quien apenas atiende a la dimensión panhispánica del mismo.

y todavía quedan pendientes sistematizaciones sobre su antropología, sus heterogéneas correlaciones con los diferentes regímenes políticos, su recepción entre el público no especializado o, en un plano más formal, la descripción de sus diferentes praxis ekfrásticas. En este doble contexto, el presente trabajo se ocupa de las correlaciones de la literatura finisecular hispánica, y en particular de Rubén Darío, con el modernismo teológico de autores como Alfred Loisy (1857-1940), George Tyrrell (1861-1909) o Antonio Fogazzaro (1842-1911), el cual ha sido uno de los ingredientes constantes en esos intentos de definición pero que al mismo tiempo continúa constituyendo una de las asignaturas pendientes de la crítica del Modernismo¹⁷⁸.

Hasta ahora la presencia de este discurso religioso en el modernismo literario se ha interpretado de forma contradictoria. Tres citas pueden ejemplificar esa divergencia. La primera corresponde a la conocida propuesta de Juan Ramón Jiménez, propuesta que tantas veces ha servido para aceptar la interrelación de ambos discursos de forma casi automática. Para Jiménez (1999): "el movimiento modernista empieza por teólogos, en Alemania, a mitad del siglo XIX... Así empieza el modernismo, y eso pasa a Italia y a Francia, primero que a ningún otro país... Este abate [Loisy] publicó, allá por 1903, un libro que yo tuve en mis manos y leí en esa época" (184-85). La siguiente pertenece a Enrique Gómez Carrillo, que en la presentación a su segunda edición de *El Modernismo* (1914) advertía del riesgo de que los lectores creyeran que se trataba "de una obra religiosa", de "un comentario al decreto Lamentabili de la Congregación inquisitorial o de una glosa de la encíclica Pascendi de Su Santidad Pío X" (7). Y la tercera son unas palabras de Unamuno que advertían también que había quien iba a acabar confundiendo "el modernismo literario con el modernismo religioso, y le parece que Rubén Darío es de la misma denominación que el P. Tyrrell" (cit. en: Orringer, 2002: 137)¹⁷⁹. En estas citas la polisemia del término modernismo es quizá la principal razón para esa divergencia de lecturas. Modernismo religioso y modernismo literario son conceptos que descansan sobre un adjetivo (lo moderno) cuyo significado puede aplicarse a cualquier realidad cambiante con respecto a un pasado que empieza a verse obsoleto y que, por ello, puede referirse a realidades distintas o análogas y no obligatoriamente simultáneas [ver: Valentí

¹⁷⁸ A pesar de sus contribuciones, los diversos trabajos sobre el tema (Azam, 1989; Botti, 1987; Cózar Costañar, 2002; Farré, 1968; Fonck, 2000; Llera, 1994; Valentí Fiol, 1973) pecan unas veces de demasiado atomizados y otras por omitir cuestiones insoslayables, como sería la eventual participación de los escritores hispanoamericanos en las ideas del modernismo religioso. Por razones de espacio no voy a detallar aquí la historia externa y el contenido doctrinal de éste, aunque sí emplearé esos datos en función de su utilidad directa para mi estudio. En este sentido, las monografías más útiles al respecto me han parecido las de Rivière (1929), García de Haro (1972), Houtin (1913), Poulat (1974) y Cózar Costañar (2002).

¹⁷⁹ En esta dualidad es también en la que se ha movido la crítica y la historiografía modernista y rubendariana, con aquellos que han aceptado la propuesta de Juan Ramón y que tienden a ver el modernismo en su dimensión panhispánica, europeizante o epocal (Gutiérrez Girardot, 2004; Gullón, 1990; Farré 1968) y aquellos que la han negado o cuestionado gravemente casi siempre por poner el énfasis en el latinoamericanismo del modernismo literario (Marfany, 1982; Rama [Darío, 1973]; Buitrago, 2005; Ingwersen, 1986). Como se deducirá por los comentarios que siguen esta doble lectura en función de la geografía modernista no es en absoluto casual.

Fiol (1973) y Roggiano (1987)]. Pero lo cierto es que, como trato de exponer a continuación, esta polisemia del término explica sólo en parte la confusión y malentendidos entre los dos modernismos.

Otro factor a tener en cuenta es la diferente recepción del modernismo religioso en España y América Latina. Si en España su repercusión fue de escasa importancia y en América Latina inexistente¹⁸⁰, no es menos cierto que varios escritores peninsulares (especialmente Unamuno, Juan Ramón y Maeztu) recibieron sus influjos de forma a veces más intensa que los círculos propiamente eclesiásticos¹⁸¹. Por contraste, un latinoamericano como Rubén Darío, cronista precisamente del París de los años críticos del debate religioso modernista y pasando por el momento de especial inquietud religiosa que fueron las fechas de *Cantos de vida y esperanza*, se iba a mostrar más bien opaco a su discurso. Estas dos aproximaciones —la terminológica y la historiográfica— apuntan entonces a una serie de encuentros y desencuentros entre ambos modernismos y requieren por ello una serie de precisiones que ayuden a evitar la continuación de la confusión de la crítica ejemplificada también en esas contradictorias citas de Jiménez (1999), Gómez Carrillo (1914) y Unamuno. Como se verá, el comentario del modernismo religioso de Rubén Darío ratificará por un lado la heterogeneidad de ambos modernismos, pero al mismo revelará la homogeneidad de fondo existente entre ellos. También contribuirá a precisar el componente cristiano de la obra dariana y del corpus modernista, un componente de reivindicación necesaria, como ya recordó Fina García Marruz (cit. en: Schulman, 1992: 79), y que la crítica ha tendido a relegar en favor de una atención a las diferentes y populares heterodoxias del fin de siglo (teosofía, esoterismo, neoplatonismo, etc.)¹⁸².

¹⁸⁰ En este sentido véanse entre otros los estudios de Rivière (1929), Houtin (1913), Laboa (1998) y García de Haro (1972). Los balances de Llera (1994), Botti (1987) o Fonck (2000), un poco más generosos en esa evaluación, no consiguen cambiar esa percepción, sobre todo si la comparamos con la situación francesa, italiana o incluso inglesa.

¹⁸¹ Ver al respecto Botti (1987), *passim*. El caso de Maeztu parece explicarse a partir de sus años de Londres (1905-1919), pues desde allí envió algunas colaboraciones —que no he podido localizar— a *La Correspondencia de España*, comentando los escritos de Tyrrell y Loisy (Fonck, 2000: 133) y registrando las referencias a las que luego aludiría en sus conferencias en el Ateneo de Madrid (ver: Pérez Goyena, 1911). Por su lado Azorín no parece haber conocido directamente las obras de ambos modernistas [las reivindicaciones de Cózar Costañar (2002) y de Pérez López (2005) no consiguen documentar ninguna lectura de Azorín en esa dirección, y sugieren más bien la existencia de simples coincidencias temáticas o ideológicas]. Por otro lado, aunque se sabe que Ortega leyó y comentó con admiración *El Santo* de Fogazzaro en 1908 (Llera, 1994: 136-37), no conozco testimonios similares acerca de la lectura de esta emblemática novela por parte de Unamuno, Jiménez, Darío o incluso Nervo. La ausencia en el caso de Amado Nervo es elocuente pues, como Darío, también vivió en Europa en los años álgidos de la crisis modernista y, junto a Darío y Unamuno, fue uno de los escritores más religiosos del grupo. Aunque en sus crónicas habla repetidas veces de la cuestión religiosa del fin de siglo, sólo para una de ellas ("El Evangelio", en Nervo, 1991: II, 745-748) podría pensar en el modernismo teológico como contexto más inmediato.

¹⁸² Mi trabajo no pretende entrar en el debate acerca del mayor o menor grado de catolicismo de Rubén Darío, al que ya se han referido especialmente los numerosos estudios acerca de la dimensión espiritual y religiosa de su obra (Jrade, 1983; Ingwersen, 1986; Acereda, 2004; Skyrme, 1975; Ackel

Aunque estamos intentando aclarar un término de por sí movedido y relativo, una de las primeras cuestiones que resulta útil recordar es la cronología de ambos modernismos. Independientemente de que se acepte o no la hipótesis juanramoniana del siglo modernista, se coincide en que las fechas iniciales del modernismo literario serían las de finales de la década de 1870 y comienzos de la de 1880, con los diversos trabajos de Manuel Gutiérrez Nájera, José A. Silva y José Martí en América, y de Manuel Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda en España. En este contexto, habría que recordar que la palabra modernismo como tal y aplicada de forma clara a la nueva literatura aparece por primera vez en 1890, en un texto de Darío acerca de Ricardo Palma (Phillips, 1974: 120), y que ése va a seguir siendo su único significado en los escritores hispánicos hasta la publicación de la encíclica *Pascendi* en 1907 por parte de Pío X, cuando el vocablo empieza a aplicarse también al modernismo religioso. Es elocuente, por ejemplo, que las diversas iniciativas y encuestas periodísticas llevadas a cabo entre 1900 y 1907 acerca de la identidad y características del modernismo hispánico siempre dieran por supuesto, en sus preguntas y en sus respuestas, la existencia de un modernismo que unas veces era el propiamente literario y otras veces más bien el espíritu de época o un vago espiritualismo pero nunca el discurso teológico de Loisy o Tyrrell (Cardwell 3-10 y 25-38). El propio Darío, en su crónica española "El Modernismo", publicada en *La Nación* en 1899 y recogida luego en *España Contemporánea* (1901) es un buen ejemplo de esa acepción, y lo mismo cabe decir de Amado Nervo, Manuel Díaz Rodríguez, Valle-Inclán, Eduardo Chavarrí o el antimodernista Deleito y Piñuela en fechas que van desde 1900 a 1910¹⁸³. En cuanto al modernismo religioso, sus fechas se extienden desde mediados de la década de 1890 hasta aproximadamente 1915, cuando los escritos de Loisy, Tyrrell y otros, y revistas como *Rinnovamento* (1907-1909) o la *Revue Moderniste Internationale* (1910-1912) desaparecen o empiezan a caer en el olvido (Rivière, 1929: 94-171 y 522-49). La principal referencia temporal para el modernismo religioso sigue siendo la de 1907, año de la publicación del decreto o syllabus *Lamentabili sane* (3 de julio) y de la encíclica *Pascendi* (8 de septiembre), en los que Pío X exponía la incompatibilidad de las nuevas teorías con la ortodoxia de la Iglesia. En este sentido, y a pesar de las reacciones descalificadoras de Loisy y Tyrrell, lo cierto es que ambos escritos fueron realmente acertadas y vaticinadoras sistematizaciones del pensamiento modernista¹⁸⁴, y muestran

Fiore, 1963; Tomás McNamee, 1967; Ávila, 1959; etc.) y que actualmente continua produciendo también lecturas divergentes (Ward, 1989; Ruiz Sánchez, 1999; López Calvo, 2005; Bourne, 1999; Daydí-Tolson, 2005). En líneas generales, la mía coincide con quienes ven en su catolicismo la base de su actitud religiosa y su cosmovisión espiritual, la cual, a su vez, incluye incursiones que van de lo serio a la mera pose en otras doctrinas y experiencias religiosas. En cualquier caso, esas incursiones nunca llegarían a materializarse de forma duradera en el neopaganismo que le quiso adjudicar Octavio Paz (en: Litvak, 1975: 113).

¹⁸³ Las colaboraciones de éstos pueden leerse en Litvak (1975: 17-19, 21-27, 145-155, 383-392) y Nervo (1991: II, 398-99).

¹⁸⁴ Sus descalificaciones achacaban a la encíclica el estar atacando a un fantasma inexistente. En parte esta acusación era acertada, pues el sistema en ella descrito no correspondía exactamente al pensamiento singular de ningún modernista sino a la suma de todos ellos. Pero, en este sentido,

además la continuidad doctrinal entre Pío X y sus predecesores y, a través de ésta, los vínculos del modernismo religioso con el liberalismo ideológico. Sobre estos vínculos volveré más adelante.

Aunque, como la misma encíclica informa, el término modernista ya se estaba aplicando a este grupo de pensadores en fechas inmediatamente anteriores¹⁸⁵, lo que queda claro es que la cronología de ambos modernismos no parece respaldar la propuesta de Juan Ramón, pues los primeros encuentros efectivos entre ellos habrían ocurrido sólo hacia 1903-1905, cuando Jiménez y Unamuno en España o Maeztu en Inglaterra habrían podido leer las obras de Loisy y Tyrrell, y que son fechas ya posteriores a las de obras como *Ismaélillo*, *Cuentos frágiles* y *Azul...*, en América o al año mágico de 1902 en España, el año de *La voluntad*, *Amor y pedagogía*, la *Sonata de otoño*, y *Camino de perfección*. El propio Unamuno, en una carta de febrero de 1904 a Pedro Jiménez Ilundain, afirmaba que de Loisy "no conocía ni el nombre, e ignoraba totalmente cuanto de él me cuenta, y que es interesante" (Benítez, 1949: 388). Este sencillo cotejo de fechas y declaraciones nos dice entonces que, entendidos en su conceptualización habitual, ambos modernismos y salvo en autores como Unamuno o Juan Ramón -y sólo a partir de ciertas fechas- serían discursos paralelos cronológicamente pero no coincidentes, a no ser que los entendamos como integrantes de un *Zeitgeist* o espíritu de época.

Como es de suponer, la difusión de la Pascendi y la reacción que le siguió sirvieron para popularizar el término y por ello para resemantizarlo y aumentar su ambigüedad. Al aplicarse al nuevo pensamiento religioso y a las ahora simultáneas manifestaciones literarias se iban a anular la diferencia original de significados y matices y a empezar a usar ambas acepciones casi indistintamente, viendo en el modernismo literario el equivalente artístico del religioso, y en el religioso una fuente de inspiración para obras de arte impregnadas de doctrinas o actitudes heterodoxas. Los temores a su confusión expresados por Gómez Carrillo y Unamuno eran, pues, fundados y acabaron ocurriendo no sólo en España sino, de forma interesantemente análoga, en la Europa transpirenaica.

En España, un claro ejemplo sería el caso de A. de Valmala (seudónimo de F. Martín Blanco) que en *Los voceros del Modernismo* (1908), al comentar el resultado de la encuesta de 1907 de Gómez Carrillo en *El Nuevo Mercurio*, afirmaba que si el modernismo religioso era "la herejía de las herejías, y sus autores merecen la execración de todas las

tanto los partidarios de la encíclica como adversarios como Miss Petree —la protectora y biógrafa de Tyrrell— y pensadores como Benedetto Croce, destacaron su coherencia interna, su continuidad con la tradición católica y su habilidad para sistematizar por primera vez las nuevas doctrinas. No faltó tampoco quien insistió en la debilidad filosófica de algunas propuestas del modernismo teológico [ver al respecto: Llera (1994: 138-39), Rivière (1929: 417, 428-33 y 369), Poulart (1974: 546) y Botti (1987) 230-37]. Sobre el modernismo religioso volvió Pío X en septiembre de 1910, con el *motu proprio* "Sacrorum antistitum".

¹⁸⁵ Ver: Pío X, [1907] 2006: [3]: "Y como una táctica de los *modernistas* (así se les llama vulgarmente...)". Sobre el empleo del término en el contexto religioso previo a la publicación de la encíclica y a veces identificado con el liberalismo ideológico ver: Rivière (1929: 1-34).

conciencias sinceramente católicas", el literario sería "el error de los errores y sus voceros deben merecer también el desprecio de todos los espíritus cultivados y artísticos" (114). El resto de sus comentarios revelan la especial polisemia del vocablo en esas fechas, así como el relativo desconocimiento que los escritores tienen del modernismo religioso y el que los religiosos tienen del literario, explicando por tanto que la simbiosis del término se acabe convirtiendo en algo inevitable. Así, a propósito de la respuesta de Emilia Pardo Bazán a la encuesta de Gómez Carrillo, afirma Valmala no conocer otro modernismo "que el condenado por N. S. P. Pío X en sesenta y cinco proposiciones bien claras y precisas. Y a éste no se refiere seguramente la afamada autora de *Morriña*." (9) Sin embargo, en otro momento del libro intenta una vaga y confusa —y por eso elocuente— diferenciación:

Creemos necesario advertir... que tomamos la palabra Modernismo en un sentido general y lato: en el sentido de que para nosotros, unos son modernistas en las ideas solamente sin dejar de tener la forma novedad y atractivos, otros lo son en la materia y en las palabras, formando lo que pudiéramos llamar la gleba del arte nuevo (5, n. 1).

Por su lado, el político y sindicalista suizo Gaspard Decurtins (1815-1916), uno de los principales promotores de la doctrina social de la Iglesia en Europa, iba a publicar en 1910 dos cartas acerca de lo que él denomina "modernisme litteraire" y que muestran igualmente la elasticidad semántica del vocablo así como la capacidad de éste de unirse a cada nueva manifestación cultural. En sus cartas el término "modernisme" procede explícitamente de la encíclica de Pío X (Decurtins, 1910: 284) pero, al contrario de lo que cabría esperar según la tesis juanramoniana, no se aplica a la literatura del simbolismo o decadentismo finisecular sino a dos novelas centroeuropeas cuyo contenido y propuestas ideológicas concordaban con los postulados del modernismo teológico y cuyas fechas de publicación son simultáneas o posteriores a la de la encíclica¹⁸⁶. En este sentido, para Decurtins y los comentaristas que tomaron la encíclica como principal referencia, el modernismo literario era sobre todo una cuestión de contenidos, sin las singularidades formales que tan definitorias resultaron para el modernismo hispánico. Sólo en España y en América Latina el modernismo literario había tenido un desarrollo suficientemente previo e independiente al modernismo religioso, y había producido también un corpus de obras lo suficiente significativo como para que los modernistas hispánicos se considerasen distintos de los teólogos y que antimodernistas como Valmala dudasen también a la hora de identificar el blanco de sus ataques. Ésta me parece la principal razón que lleva a los estudios del modernismo enfatizadores de su faceta latinoamericana a considerar los dos fenómenos como hechos aislados y distintos. Pero, al mismo tiempo, las cartas de Decurtins apuntan en parte en la dirección juanramoniana.

¹⁸⁶ Las novelas son *Jesse und Maria*, de Mme. Handel-Mazzetti (1906) y *Die Sendlinge von Voghera*, de Ilse de Stach (1910). Esa misma tendencia a identificar el modernismo literario transpirenaico con las obras de contenido religioso heterodoxo, del tipo de *Il Santo* de Fogazzaro, es la que se nota en los historiadores del modernismo religioso (ver: Houtin, 1913: 305-18). En este sentido, cabe recordar que el mismo Unamuno, tan frecuente lector de los teólogos protestantes, no llegó a proponer ese vínculo juanramoniano entre los dos modernismos. Y tampoco Maeztu, que, como ya se ha dicho conoció de cerca las ideas de Tyrrel y participó en la encuesta de Gómez Carrillo de 1907 desde Londres (ver: Maeztu, 514-16).

Advertía Decurtins que reducir el modernismo a la herejía teológica de Loisy y Tyrrell era no entender ni su origen ni su desarrollo, que se explicarían principalmente en función de la dinámica propia de la vida moderna (Decurtins, 1910: 245). No era por tanto un fenómeno cultural espontáneo y aislado sino un integrante orgánico de la época y la cultura de la modernidad. Aunque no hacía referencia alguna al modernismo hispánico, advertía también que el modernismo no era algo monolítico ni podía reducirse a un único tipo de discurso, pues, "comme la libre-pensée, embrasse tout le domain de la vie intellectuelle et vise à encomander toutes les manifestations" (245). Finalmente, auguraba la extensión del modernismo por varios países y adscribía al modernismo teológico "une liaison trop étroite" (272) con el reformismo protestante. En otras palabras, las referencias al pasado y las previsiones de futuro que hace Decurtins con respecto al modernismo religioso y su conceptualización como reflejo de un espíritu epocal, al mismo tiempo lo acercan y alejan del modernismo hispánico, dependiendo de la lectura más o menos juanramoniana que hagamos de éste. Y, en lo que ahora me interesa, lo retrotraen sobre todo a la teología liberal protestante y a la "libre-pensée", al liberalismo ideológico tan propio de la vida política y cultural del XIX.

Aunque, de nuevo, la polisemia de ambos términos (modernismo y liberalismo) puede explicar su relativa identificación, las conexiones entre el modernismo teológico y el liberalismo ideológico son ciertamente más profundas de lo que el propio Decurtins deja apuntado es sus cartas. Sobre las relaciones entre los tres sistemas (modernismo literario hispánico, modernismo teológico y liberalismo ideológico) ya se han ocupado Valentí Fiol (1973: 29-61) y Alberto Acereda (2003). Si el primero interpreta el modernismo teológico como una fase tardía del liberalismo religioso del XIX, que incluiría también el americanismo estadounidense y el Reformakatholizismus alemán, y Acereda (2003) ha enfatizado sobre todo los vínculos entre el modernismo literario y el liberalismo político, lo que aquí me interesa es notar la continuidad de la *Pascendi* y el decreto *Lamentabili* de Pío X con las encíclicas y decretos en que los anteriores pontífices habían definido el liberalismo en sus implicaciones filosóficas morales y religiosas, confirmando así desde otro corpus documental la misma continuidad de esas corrientes de pensamiento¹⁸⁷.

La *Pascendi*, por ejemplo, asume y cita literalmente las proposiciones quinta y decimotercera del Syllabus de Pío IX, asegurando además —en el caso de la quinta— que "en cuanto a la revelación, sobre todo, y a los dogmas, *nada se halla de nuevo* en la doctrina de los modernistas, pues *es la misma* reprobada ya en el Syllabus de Pío IX, y enunciada así... , y con más solemnidad en el Concilio Vaticano" ([27], cursivas mías). Según los documentos papales las convergencias entre el modernismo religioso y el liberalismo político-filosófico serían numerosas y profundas. Así, ambos consideran las verdades religiosas como nacidas de la fuerza de la razón natural, y ven a la revelación divina como imperfecta o incompleta y necesitada para su progreso de la ayuda de la

¹⁸⁷ Me refiero en concreto a los documentos *Mirari vos* (1832), *Quanta cura* (1864), y *Syllabus errorum* (1864) y *Humanum Genus* (1884), publicados durante los papados de Gregorio XVI (1831-1846), Pío IX (1846-1878) y León XIII (1878-1903).

razón. También ambos interpretan las profecías y los milagros como imágenes literarias y otorgan a todas las religiones el mismo poder salvífico. Igualmente ambos coinciden en su crítica a la escolástica, en la propuesta de que la filosofía y la ciencia son independientes de los criterios de la fe, a la que no deben tener como referencia obligatoria, y justifican la subordinación de la autoridad religiosa a la civil. Elocuentemente también, la última proposición del decreto *Lamentabili*, condena otra propuesta del modernismo de Loisy, según la cual el catolicismo moderno se podría reconciliar con la verdadera ciencia sólo si se transformara en un catolicismo no dogmático, es decir en un amplio y liberal protestantismo (Pío X, [1907] 2006: [65]). Como se ve, las propuestas de ambos sistemas afectan no sólo a lo propiamente teológico sino también a lo social, a lo epistemológico y a lo político. Sobre esa capacidad proteica del liberalismo, ya se ha comentado que éste habría tenido una dominante política durante Pío IX, una social durante el pontificado de León XIII y una social y teológica durante el de Pío X (Vermeersch, 2006). En este sentido, el liberalismo decimonónico en general y no tanto la teología liberal alemana que proponía Juan Ramón sería el origen común que el modernismo religioso compartiría con el literario, aunque sí sería cierto que el religioso tendría sus orígenes en la filosofía neokantiana alemana y en la teología liberal de protestantes como Friedrich Schleiermacher (1784-1834), David F. Strauss (1808-1874), Albrecht Ritschl (1822-1889) y Adolf Harnack (1851-1930)¹⁸⁸.

En cuanto al modernismo literario, la nota más importante fundamentada en el liberalismo sería quizá ese espíritu romántico —liberalismo y romanticismo se autoimplican— que insiste por un lado en la dimensión trágica de la existencia y, por otro, en esa libertad individual que les permite ser críticos con el mismo sistema que les suministra los recursos y referencias para su discurso y que fundamenta su estética acrática y personalista. Es por eso que dentro del liberalismo ideológico del que parten pueden generarse actitudes antiliberales (el Lugones de "La hora de la espada", el Valle-Inclán carlista, etc.) que unas veces son mera pose y otras veces convencimientos profundos, pero que el fondo reflejan la atomización individualizadora de la conciencia liberal.

Por ese origen común, cabe esperar entonces que las analogías entre el modernismo literario y el religioso sean numerosas, especialmente en las cuestiones de fondo, de actitud o ideológicas, pues el discurso meramente formalista quedaría reservado al literario. Así, ninguno de los dos puede definirse como una escuela (literaria o de pensamiento) pues ambos son más bien una suma de actitudes individuales dentro de dos instituciones de larga tradición secular (la literatura y la Iglesia) a las que se pretende modificar mediante una relectura de sus contenidos (el lenguaje, los dogmas) en dependencia de los cambios sociales y culturales más inmediatos. Ambos, por ejemplo,

¹⁸⁸ Sobre las particularidades y matices de esa influencia ver García de Haro (1972), Rivière (1929), Orringer (1985) y Vermeersch (2006). Además, habría que añadir las deudas del modernismo religioso con el método positivista de raíz comtiana y el enfoque evolucionista que estaba siendo aplicado a todas las disciplinas científicas. Como dije al comienzo, no me extendo en ello por falta de espacio.

iban a insistir también en esa prioridad de la subjetividad o conciencia individual a la hora de juzgar la forma de renovar o vivir la sensación estética o la experiencia religiosa. Para los dos modernismos la conciencia personal (religiosa o estética) sería el punto de partida de la construcción de sus sistemas.

Otra convergencia particularmente interesante es la presencia del componente simbolista en ambos modernismos, una presencia que cabe calificar de heteróloga. Si en el modernismo literario, por la herencia romántica, el simbolismo indica la posibilidad de acceder al ultramundo a partir de una lectura o interpretación inspirada de los signos intramundanos y tiene, por tanto, una funcionalidad positiva o ascendente, en el modernismo religioso el simbolismo se refiere más bien a una especie de nominalismo ockaniano que niega la realidad sustancial y referencial de los dogmas. Ya que los dogmas no tienen consistencia metafísica y sólo una utilidad funcional, se acaban convirtiendo en símbolos que no revelan un ultramundo sino que ocultan la vacuidad referencial de éste¹⁸⁹. Aunque es cierto que esa visión confiada en el lenguaje no se puede aplicar más que a ciertos momentos de la diacronía del modernismo hispánico (Jrade, 1998: 1-92), lo cierto es también que la visión analógica y continua del universo en que se sustenta esa concepción modernista está en el lado opuesto del naturalismo y el inmanentismo propios del modernismo religioso, negador de toda validez universal para una lectura alegórica y acientífica de lo real. Y aquí radica también uno de los desencuentros más interesantes entre los dos modernismos. Así, mientras los artistas iban a cuestionar aspectos de la modernidad como el materialismo o el cientifismo, los teólogos modernistas iban más bien a claudicar ante ellos y a proponer una hiperracionalización y naturalización del hecho religioso que desintegraba su componente sobrenatural e iba a acabar generándoles los reproches no sólo de la *Pascendi* sino de modernistas como Miguel de Unamuno y Rubén Darío. Nos encontramos entonces ante la divergencia de las dos modernidades —la técnica y la espiritual o estética— de la que habló Calinescu (50)¹⁹⁰.

Al comentar los contactos de Darío con el modernismo religioso hay que tener en cuenta entonces dos coordenadas. Estas serían, por un lado, la combinación de liberalismo político y religiosidad católica en que Darío se mueve desde su infancia y que explican su anticlericalismo en medio de su temperamento y convicciones religiosas, y, por otro, la propia del modernismo religioso y contemporánea de sus años franceses, que va a afectar a Darío sólo de modo tangencial¹⁹¹. En principio la ausencia en sus escritos de menciones

¹⁸⁹ Ver al respecto, Pío X, [1907] 2006: [6] y Vermeersch (2006).

¹⁹⁰ Por supuesto, mi afirmación se refiere al rechazo dariano y modernista el materialismo de fondo de algunas formas del cientifismo decimonónico, y no a los avances técnicos o científicos en sí (ver: Jrade, 2005). Como no podía ser de otro forma, la actitud de Unamuno ante el modernismo teológico fue también contradictoria, y junto a momentos de auténtico fervor existieron también otros de claro rechazo (Benítez, 1949: 388: n. 30).

¹⁹¹ Esta confusión de coordenadas es a mi juicio el mayor malentendido del capítulo que Juan Cózar Costañar (2002) dedica a Darío, donde el nicaragüense, en una lectura llena de anacronismos, acaba resultando a la vez modernista literario y modernista religioso. Tampoco menciona Cózar Costañar (2002) la crónica que Darío dedica a Alfred Loisy en *Opiniones* y que yo considero el principal punto de referencia al respecto. Desde una perspectiva diferente a la mía ha negado el modernismo

explícitas a los documentos de Pío X y al modernismo religioso puede resultar extraña si tenemos en cuenta que Darío vivió en París —Francia e Italia fueron los países donde esta crisis religiosa se dio con más intensidad— en los años álgidos de la polémica modernista y se encontraba además en una situación personal de crecientes inquietudes espirituales que acabaron recogiéndose en numerosos poemas de *Cantos de vida y esperanza* y en otros menos conocidos pero igualmente reveladores¹⁹². Pero, en el fondo, no es tan extraña si se recuerda que las fechas concretas de ambos documentos coinciden con los preparativos de la edición de *El canto errante* y de su viaje a Nicaragua, y si recordamos también que la polémica del modernismo religioso, aunque intensa, se concentró sobre todo en los círculos eclesiásticos y académicos. Por otro lado, como luego se verá, el primer contacto documentado con las doctrinas de Loisy (enero de 1904) no iba a despertar en él ningún entusiasmo que justificase un interés posterior por el tema.

Y es que existía además otra problemática religiosa a la que Darío iba a prestar más atención, también porque en la vida civil y política tuvo mucha más presencia que la polémica modernista y constituyó realmente la cuestión religiosa del momento. Se trataba obviamente de las medidas que en Francia y también en América Latina y España se habían tomado en pro de la secularización de la vida civil y que habían provocado un intenso debate que afectaba círculos más amplios que los propiamente literarios o teológicos¹⁹³. Y Darío, ahora sí, se iba a ocupar del asunto en repetidas ocasiones, entre ellas en "La España negra", de España Contemporánea, y "En el Luxemburgo" y "La Francia religiosa", de *La caravana pasa*. En efecto, el liberalismo político del XIX asignaba la prioridad absoluta de la instancia civil sobre la religiosa, proponiendo no sólo la separación entre Iglesia y Estado sino la subordinación efectiva de aquélla a éste. Paralelamente, el modernismo religioso postulaba la independencia de los saberes científicos, históricos y teológicos con respecto a la fe, de forma que aceptaba la posibilidad de una doble verdad (la del científico y la del creyente) no forzosamente unívoca, así como la licitud de propuestas morales y teológicas contradictorias con el magisterio de la Iglesia. En sus crónicas al respecto Rubén no va a entrar en honduras teológicas, pero sí va a alternar sus posturas anticlericales ("La España negra") con sus reparos a algunas manifestaciones de la secularización extrema que propugnaban numerosos sectores del liberalismo. Y lo va a hacer con unos argumentos que anuncian

religioso de Darío Edgardo Buitrago (2005), y lo han aceptado con matices también importantes Enrique Anderson Imbert (1967: 201) y Ángel Rama (Darío, 1973: 21). También parece coincidir con mi lectura el hecho de que Louis Bourne (1999) no haya dedicado ninguna línea al tema en su amplio estudio sobre la religiosidad dariana.

¹⁹² Me refiero en concreto a "Confesión" y "A Dios", ambos seguramente de 1907 cuyo tono y religiosidad andan muy lejanos de la que caracterizaron al modernismo religioso (ver: Darío, 1994: 107-109 y 114). Sobre la concepción de vida espiritual que subyace en el modernismo religioso me extendiendo más adelante.

¹⁹³ En este sentido es también revelador el contraste entre el número de encíclicas y documentos papales relacionados con las implicaciones morales de la secularización, documentos cuya cifra resulta bastante elevada, y las encíclicas y decretos de concentración propiamente teológica, donde se encontraría la *Pascendi*, cuyo número es bastante más reducido (ver: el listado ofrecido en *Papal Encyclicals Online*, 2006).

algunas de sus divergencias con el modernismo religioso. Así en su crónica "Cristo vuelve a los hospitales" (Darío, 1968: 375-76) denuncia la apropiación del concepto de libertad por parte de aquéllos que acaban imponiendo restricciones a esa libertad en la vida civil, y denuncia igualmente la implícita desaparición social de las virtudes y valores representados en la figura de Jesucristo, del mismo modo que José Enrique Rodó iba a hacer en *Liberalismo y jacobinismo* (1906). En esa crónica Darío concluye reivindicando igualmente la esperanza que el cristianismo ofrece en los momentos de crisis personales y ante el trance de la muerte, una esperanza que para Darío no podían corroborar los avances científicos ni las filosofías racionalistas aceptadas por Loisy y otros modernistas.

Al revisar los escritos darianos de asunto religioso de 1900 a 1915 e intentar confirmar la presencia efectiva del modernismo teológico los resultados son más bien pobres aunque no inexistentes, y llevan a pensar que para Darío éste fue un debate sin interés real. Por eso mismo hay que pensar que las convergencias de contenido que tenga con él deben de proceder más bien de la herencia liberal y concretarse más en un anticlericalismo político o social que en un cuestionamiento de la consistencia de los dogmas, que es precisamente el ideograma central del modernismo teológico (Vermeersch, 2006). Esa ausencia del discurso del modernismo teológico en sus escritos es más elocuente todavía si pensamos en la relativa abundancia de artículos y crónicas religiosas escritos en esos años cuyos temas -como los milagros, la figura de Jesucristo, o la primacía del papa- eran algunos de los más frecuentados en los textos del modernismo teológico.

Sin duda alguna el trabajo más útil en este sentido es su crónica "Un cisma en Francia" publicada en *La Nación* el 1 de enero de 1904 y recogida luego en *Opiniones* (1906). Según mis datos, esta sería la única crónica de un modernista dedicada en su integridad a Alfred Loisy¹⁹⁴, y aún así se trataría de algo sólo relativamente inmediato pues en realidad la crónica es un comentario a una noticia de *Le Figaro* acerca de la situación provocada en la diócesis de París por los escritos de Loisy, a quien Darío asegura no haber leído (1950-1955, I: 278). En esta crónica, además de insistir en la intensidad de la polémica provocada por las ideas de Loisy, Darío atribuye a éstas una mayor capacidad demoledora por utilizar en su argumentación los enfoques positivistas de la Filología o la Arqueología. Sin embargo, al enumerar las doctrinas del abate francés, también afirma —como luego haría la *Pascendi*— que en el fondo no hay ninguna novedad en ellas pues no hacen sino repetir los contenidos de las heterodoxias pasadas de la historia de la Iglesia. Por simple coincidencia una de sus expresiones parece adelantarse a una de las frases más conocidas de la *Pascendi*, según la cual el pensamiento modernista es el "conjunto de todas las herejías" [38]; para Darío también en Loisy "están contenidos todos los

¹⁹⁴ Que yo sepa, autores como Amado Nervo, Juan Ramón o Unamuno no llegaron a escribir un artículo semejante. Sólo Maeztu parece haber dedicado alguna de sus crónicas londinenses a la figura de Terryll y a su modernismo religioso (Fonck, 2000: 133). Carlos Rincón (en: Schulman, 1992: 130) habla, sin identificarlos, de dos artículos de Darío acerca del modernismo religioso. No he conseguido localizar el segundo al que se refiere Rincón, que por otra parte podría tratarse de alguna de las crónicas de Darío acerca de la secularización o de Ernest Renan, que fue profesor de Loisy pero a quien no suele considerarse modernista. La fecha de "Un cisma" la tomo de Zanetti (2004: 196).

heresiarcas" (1950-1955, I: 281). Y si Unamuno y Juan Ramón habían insistido de forma diferente en el optimista futuro que podía esperarse o desarrollar el modernismo teológico, para Darío este desarrollo, aunque no completamente descartado, tampoco quedaba tan claro. Esa conciencia del devenir histórico, que en Darío se da de forma más aguda que en Jiménez y Unamuno, le mostraba que cismas y heterodoxias como el modernismo teológico acababan siempre desapareciendo y confirmando unas palabras evangélicas que él consideraba proféticas y que también recogía en su crónica, ("por algo dijo la boca sagrada el non prevalebunt", 1950-1955, I: 274). La perspectiva historicista lleva pues a Darío a relativizar la importancia del modernismo religioso de Loisy y puede explicar también que al ocurrir la clarificación papal de 1907 —que el propio Darío vaticinaba en esa crónica— quedase para él confirmado que las ideas de Loisy habían llegado ya a su callejón sin salida.

Otra de las razones de su desencuentro con el modernismo religioso es seguramente la mutua disparidad de intereses. Ya que el discurso del primero es teórico o erudito y se vuelca sobre todo con cuestiones de interpretación bíblica y con la dimensión naturalista del hecho religioso dentro del marco de los avances científicos y la filosofía del immanentismo, una de las consecuencias es su soslayamiento de cuestiones existenciales como la muerte, la salvación o la relación dialógica con un Dios personal y trascendente, que son precisamente las que entonces a Darío le resultan prioritarias. Es decir, la vivencia religiosa de Darío se caracteriza por una tensa combinación de momentos de duda y de fe, de optimismo y derrumbe, de escrúpulos y laxitudes, de confianza y desesperación, y todas éstas son para él experiencias fundantes, repetidas y radicales, que le revelan sobre todo su fragilidad personal y la inseguridad de merecer o alcanzar el premio de la salvación o la inmortalidad. Ya que ni sus capacidades o potencias intelectuales o artísticas le consiguen la estabilidad y confianza en sus aspiraciones religiosas, su cristianismo acaba siendo un cristianismo agónico análogo al de Unamuno. Por el contrario, lo que caracteriza a la teología modernista es la adopción de la confianza kantiana y positivista en la viabilidad del conocimiento científico y la también kantiana subjetivización de la experiencia religiosa, que sería de índole puramente emocional. Como el positivismo y el racionalismo, la teología modernista acepta el sistema epistémico de la modernidad burguesa, pues si antes de ella la fe y la revelación eran las fuentes primarias de conocimiento, ahora ese lugar va a ser ocupado por la razón y la ciencia experimental, y en el caso explícito de Loisy por los estudios históricos y la filología bíblica. Para ellos la experiencia religiosa consistiría sobre todo en una especie de vivencia gnóstica, donde lo importante sería llegar a registrar la presencia de lo divino en la conciencia pero no tanto convertirlo en una referencia para la praxis diaria. Para la teología modernista, como para el componente naturalista del liberalismo, la vida moral de la persona es algo secundario, y los dilemas entre el bien y el mal, la gracia y el pecado, el error y el perdón, o la utilidad de la plegaria y el sacrificio, que constituyen el eje de la religiosidad dariana de esos años, apenas tienen cabida. Es cierto también que aunque el agnosticismo kantiano del modernismo religioso coincide con los momentos dubitativos de Darío ("Lo fatal"), no explica los más fervorosos ("Canto de esperanza") ni tampoco es capaz de proporcionarle ninguna respuesta firme a los numerosos interrogantes escatológicos que el poeta se plantea en estas fechas. Como en el caso de

Unamuno, y al contrario de Juan Ramón —que en este sentido sería el más modernista de los tres— ese anhelo dariano de inmortalidad que las enseñanzas de Loisy y Tyrrell no consiguen satisfacer será una razón más del mutuo desencuentro.

Otro de los puntos de fricción entre Darío y la teología modernista sería el significado atribuido a la persona de Jesucristo, especialmente popular durante el fin de siglo, cuya dimensión de fenómeno cultural ya había registrado el propio Darío en varios momentos de *La caravana pasa* y luego iba a ser la materia de un conocido estudio acerca de la iconografía modernista (Hinterhauser). El Cristo dariano de estas fechas me parece diferente al que han querido perfilar Anderson Imbert (1967: 198) y Octavio Paz (1967: 272), que insisten en su carácter sincrético y su humanización al nivel de figuras como Buda o Confucio. El Cristo de Darío es por el contrario el medio principal y más efectivo para la recuperación del catolicismo inicial del poeta, y la insistencia en la divinización de Cristo en *El oro de Mallorca* (Fernández Ripoll 258) se explica en función de ese sentimiento de orfandad y desorientación existencial que entonces padecía Darío. Aunque sus poemas y oraciones de esos años son profundamente emocionales y caminan ligeros de ropaje teológico, el suyo es al mismo tiempo un Cristo que se siente cercano y real, y por ello no parece corresponder al dualismo cristológico que proponían los teólogos modernistas, a su vez heredado de la división entre el Cristo de la historia y el de la fe que habían llevado a cabo Renan y algunos protestantes como Strauss. Tampoco parece coincidir con el Cristo ultraconsciente de los modernistas, quienes lo consideraban simplemente como la persona en quien la conciencia de lo religioso habría encontrado su realización más plena. Poemas como "Canto de esperanza" o "Spes" andan muy lejos de esas propuestas teológicas y bastante más cerca de las oraciones de un devocionario, aunque bien es cierto que con un tono de angustia e inquietud muy propios de Darío. Por todo ello el de Darío acaba resultando un Cristo existencial, enmarcado por un lado por la moralidad personal y las inquietudes metafísicas del poeta y, por otro, por sus preocupaciones cívicas en un mundo social que ve al borde del colapso. De nuevo el Cristo de los modernistas sería mucho más el de Juan Ramón Jiménez de "La transparencia, Dios, la transparencia" (*Dios deseado y deseante*) que el de Darío de *Cantos de vida y esperanza* o el de Unamuno en *El Cristo de Velázquez*.

Finalmente hay que llamar la atención también sobre los milagros y los sacramentos, dos de los motivos más comentados por la teología modernista y considerados respectivamente por ésta como invenciones literarias o emocionales sin realidad histórica o como signos y rituales vacíos sin origen bíblico. De nuevo, Darío no va a entrar en el debate propiamente teológico, pero tampoco va a mostrarse crítico con esas manifestaciones religiosas. Como he apuntado antes, su anticlericalismo cuestiona sobre todo las conductas personales de algunos miembros de la Iglesia pero nunca llega a poner en entredicho la verdad del dogma. Respecto a los sacramentos cabe sólo recordar que en varios de sus poemas utilizó esa imaginiería por motivos estéticos más que religiosos pero que también en más de una ocasión recordó emotivamente la belleza del rito católico, como en la crónica de su audiencia con el papa León XIII (1950-1955, III: 557-79) o en el capítulo cuarto de *El oro de Mallorca*. En algunos momentos de mayor fervor, como su segunda estancia en Valldemosa, llega a confesarse, y luego ya en su

correspondencia final con Francisca Sánchez, le notifica con alegría su recepción de la confesión y la comunión, y le aconseja que haga lo mismo (Arellano, 2000: 402-403).

Pero más interesantes resultan quizá sus textos sobre los milagros, que por esas fechas y a raíz de las apariciones de Lourdes eran otro de los temas frecuentes de atención, especialmente en ese contexto de la correlación entre la ciencia y la fe que definió a la teología modernista. A los fenómenos de Lourdes dedicó Darío al menos dos crónicas ("Los milagros de Lourdes" y "Diorama de Lourdes," en: 2000-2005, I: 171-198 y 1950-1955, IV: 481-83). En la primera de ellas no sólo no cuestiona la realidad efectiva de los milagros sino que, por medio de su interlocutor, acusa a la poca fe de los peregrinos el hecho de que no se dé un número más alto de ese tipo de curaciones. En "Diorama" aunque confiesa no haber presenciado ninguna sanación extraordinaria, Rubén Darío recuerda que sí lo han hecho varios hombres de ciencia. Igualmente reivindica la funcionalidad existencial de esas curaciones y su superioridad frente a la ciencia positiva y materialista, ya que proporcionan la esperanza escatológica y la certeza física de la existencia de un ultramundo que el materialismo no puede explicar. En este sentido sus críticas al cientifismo del modernismo religioso se alojan en el mismo marco reivindicativo que las de Unamuno.

Bendito sea todo aquello que no nos aleja toda esperanza y que nos haga creer que después de todas estas miserias en que luchamos, hay un incomparable paraíso, como el que saben los teólogos y sueñan los verdaderos poetas, y no la nada, ese paraíso de los imbéciles, como dice el gran Barbey d'Aureville (1950-1955, IV: 483)¹⁹⁵.

Con todo lo dicho resulta obvio que la tesis de Juan Ramón puede ser aceptada sólo si entendemos ambos modernismos como frutos del liberalismo burgués del XIX. En este sentido, la pervivencia y continuidad en el siglo XX de este sistema ideológico está también detrás de las metamorfosis del término 'moderno', maleable de por sí, y que indudablemente han contribuido a la confusión de ambas acepciones. Pero modernismo literario y modernismo religioso no son tampoco dos fenómenos completamente inconexos, como algunos antagonistas de la propuesta juanramoniana han defendido, aunque al mismo tiempo las correcciones puntuales que ésta necesita son tan numerosas que casi la llegan a invalidar¹⁹⁶. A la vista de las más recientes interpretaciones del

¹⁹⁵ En cuanto a Unamuno, las siguientes palabras proceden de *El sentimiento trágico de la vida* (1911): "¿Puede acaso la vida, la vida que busca seguridad de la supervivencia, tolerar que un Loisy, sacerdote católico, afirme que la resurrección del Salvador no es un hecho de orden histórico, demostrable y demostrado por el solo testimonio de la historia? Esa nueva apologética psicológica apela al milagro moral, y nosotros, como los judíos, queremos señales, algo que se pueda agarrar con todas las potencias del alma y con todos los sentidos del cuerpo; y con las manos y los pies y la boca, si es posible" (cit. Benítez, 1949: 388, n. 30).

¹⁹⁶ Me voy a referir aquí sólo a los aspectos propiamente literarios, ya que las imprecisiones históricas o teológicas de Jiménez son igualmente numerosas y confirman las limitaciones de su hipótesis. Como ejemplo, varios especialistas han negado la existencia del modernismo religioso en Alemania, cuya problemática sería muy diferente de la francesa y la italiana. Igualmente la corriente teológica alemana sería sobre todo protestante, y no judía o católica, como propone Juan Ramón.

modernismo literario, que han insistido en la convergencia en él de una heterogeneidad de causas y discursos, la primera objeción sería el carácter reductor de la propuesta de Juan Ramón, que entendería el discurso teológico como el origen último y nuclear de la nueva literatura. De la misma forma, el énfasis de Juan Ramón en el origen alemán y teológico del modernismo literario, no justificaría la fuerza y originalidad de formas y contenidos del modernismo latinoamericano, muy avanzado ya en su desarrollo en los años claves de la polémica religiosa. El mismo Juan Ramón dejaría sin explicar con esa teoría la presencia de los premodernistas americanos en la antología de Federico de Onís que él tomó como referencia para su curso sobre el modernismo y a los que asignó sobre todo un ascendiente romántico. La única conexión que se podría hacer en este sentido —y que curiosamente Jiménez no menciona— sería la del krausismo, que sí llegó a América y sí contenía elementos religiosos e ideológicos semejantes a los del modernismo teológico, pero cuya limitada difusión y orientación más jurídica y pragmática que religiosa hace pensar de nuevo en el sustrato liberal más genérico y difundido entre las clases políticas e intelectuales del subcontinente¹⁹⁷. También para el caso español resultaría difícil emplear esta explicación, y no sólo por las razones cronológicas que dejarían fuera incluso obras de propio Jiménez (*Ninfeas, Almas de violeta, Rimas*), sino porque a pesar de no resultar totalmente desconocido entre los modernistas peninsulares, parece que sólo Juan Ramón, Unamuno y Maeztu siguieron con relativo interés el desarrollo del mismo e hicieron suyos —desigualmente— sus contenidos teóricos. En el fondo da la impresión de que en la insistencia de Juan Ramón en el componente religioso y místico del modernismo parece latir su propia concepción de la poesía y su propio entendimiento de ese Dios deseado y deseante que se aloja y llega a identificar con la conciencia del poeta. En este sentido Juan Ramón también acabaría identificando su modernismo con el modernismo (y quizá el 'siglo modernista' con su propia trayectoria literaria).

En cuanto a Darío puede decirse que su obra y su religiosidad no comulgan con el modernismo teológico, y si coinciden en algún punto parece deberse más al espíritu de la época y a la herencia liberal que a su aceptación de los postulados de Loisy, el único pensador modernista que parece mencionar en sus crónicas. Por otro lado, la aguda conciencia histórica de Darío iba a relativizar los contenidos y la trascendencia de la teología modernista y posiblemente a explicar la ausencia explícita de la misma de sus escritos. En el fondo de su actitud se encontraba ese espiritualismo e idealismo finisecular que en él era algo vital y no puramente teórico. Ambas actitudes o sistemas iba a acentuar las ansiedades soteriológicas que Darío había tratado antes de calmar en diversas creencias y que al final de su vida iba a satisfacer en la religión de su infancia, a

¹⁹⁷ Aunque no sea del todo cierta la afirmación del propio Darío de que el krausismo no llegó a América (2000-2005, IV: 127) sí puede ser sintomática del escaso alcance que éste pudo tener. Y en cualquier caso, el krausismo sería también cronológicamente anterior al modernismo religioso. Sobre las analogías entre krausismo y modernismo, y sobre la presencia del krausismo en Latinoamérica, ver: Ingwersen (1986: 134), Biagini (1989), Maihold (1994) y Ward (1989). Por el contrario, la fuerte impronta del krausismo en la actitud religiosa de los modernistas españoles ha sido uno de las notas más repetidamente recordadas; por lo mismo, yo he preferido no detenerme en ella en mi artículo (ver: entre otros, Navascués, 1998).

la que entiende más en su dimensión existencial que doctrinal. Ésta le ofrecía la admirable referencia moral de Jesucristo que, sobre todo en su franciscanismo, él consideraba la solución para los conflictos personales y sociales de su tiempo. Y le ofrecía también unos ritos y pruebas verificables —sacramentos, milagros—, que respondían a esos anhelos salvíficos que la teología modernista había desestimado al subordinarlos al mismo cientifismo que él había criticado en cuentos tan literariamente modernistas como "El rubí", "El palacio del Sol" o "La extraña muerte de fray Pedro".

Obras Citadas

- Acereda, Alberto. "Apuntes sobre la dimensión liberal del modernismo hispánico." *La Ilustración Liberal. Revista española y americana* 18 (2003): 27-41.
- Acereda, Alberto y Guevara, Rigoberto. *Modernism, Rubén Darío, and the Poetics of Despair*. Dallas: University Press of America, 2004.
- Ackel Fiore, Dolores. *Rubén Darío in Search of Inspiration (Greco-Roman Mythology in His Stories and Poetry)*. New York: Las Americas Publishing Company: 1963.
- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: CEAL, 1967.
- Arellano, Jorge Eduardo (ed.) *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000.
- Ávila, Mary. "Principios cristianos en los cuentos de Rubén Darío." *Revista Iberoamericana* XXIV (1959): 29-39.
- Azam, Gilbert. *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Benítez, Hernán. *El drama religioso de Unamuno*. Buenos Aires: Instituto de Publicaciones, 1949.
- Biagini, Hugo E. (ed.) *Orígenes de la democracia argentina. El trasfondo krausista*. Buenos Aires: Legasa, 1989.
- Botti, Alfonso. *La Spagna e la crisi modernista*. Brescia: Morcelliana, 1987.
- Bourne, Louis. *Lo divino en la poesía de Rubén Darío*. Málaga: Universidad, 1999.
- Buitrago, Edgardo. "El Modernismo: una concepción americana de la modernidad en Rubén Darío". En: F. Cerezal (ed.). *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*. Alcalá: Universidad, 2005, 17-108.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk (eds.). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Cózar Castañar, Juan. *Modernismo teológico y modernismo literario*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- Darío, Rubén. *Obras Completas*. M. Sanmiguel Raimundez (ed.). 5 vols. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-1955.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos recogidos de los periódicos de Buenos Aires*. Pedro Luis Barcia (ed.). Buenos Aires: Universidad Nacional, 1968.
- Darío, Rubén. *El mundo de los sueños*. Ángel Rama (ed.). Puerto Rico: Universitaria, 1973.
- Darío, Rubén. *Poesías desconocidas completas*. José Jirón Terán, Jorge Eduardo Arellano y Ricardo Llopesa (eds.). Altea: Aitana, 1994.
- Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Günther Schmigalle (ed.). 4 vols. Berlín: Tranvía, 2000-2005.
- Daydí-Tolson, Santiago. "Sacralidad de lo profano: vida, canto y esperanza en Rubén Darío". *Crítica Hispánica*, XXVII: 2 (2005): 179-95.
- Decurtins, Gaspard. "Le Modernisme littéraire. Deux lettres a un jeune ami". *Les Questiones Actuelles* CVIII (1910): 244-254 y 271-286.
- Farré, Luis. "El modernismo religioso de principios de siglo". En: Juan Carlos Ghiano (ed.). *Rubén Darío. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad, 1968, 117-127.
- Fernández Ripoll, Luis. M. *Los viajes de Rubén Darío a Mallorca*. Mallorca: Olañeta, 2001.

- Fonck, B. (ed.). [1898] *Litterature et crise religieuse en Espagne*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- García de Haro, Ramón. *Historia teológica del modernismo*. Pamplona: EUNSA, 1972.
- García Morales, Alfonso. "Federico de Onís y el concepto de Modernismo. Una revisión". *Revista Iberoamericana*, LXIV: 184-185 (1998): 485-506.
- Gómez Carrillo, Enrique. *El Modernismo*. Madrid: Librería española y extranjera, 1914.
- Gregorio XVI. *Mirari vos*. 15 de agosto de 1932. <<http://www.papalencyclicals.net/Greg16/g16mirar.htm>>. 22 de agosto, 2006.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: F.C. E., 2004.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve Historia del Modernismo*. México: F.C.E., 1978.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Houtin, Albert. *Histoire du Modernisme Catholique*. Paris: Autor, 1913.
- Ingwersen, Sonya. *Light and Longing: Silva and Darío. Modernism and Religious Heterodoxy*. Nueva York: Peter Lang, 1986.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo. Apuntes de un curso*. Jorge Urrutia (ed.). Madrid: Visor, 1999.
- Jrade, Cathy L. *Rubén Darío and the Romantic search for Unity: the Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: Texas University Press, 1983.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: UT Press, 1998.
- Jrade, Cathy L. "La respuesta dariana a la hegemonía científica". *Crítica Hispánica*, XXVII: 2 (2005): 161-79.
- Laboa, Juan María. "El modernismo teológico en España". *Ínsula*, 613 (1998): 21-25.
- León XIII. *Humanus genus*. 20 de abril 1884 <<http://www.papalencyclicals.net/Leo13/I13human.htm>>. 27 de abril, 2006.
- Litvak, Lily (ed.) *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1975.
- Llera, Luis de (ed.) *Religión y literatura en el modernismo español*. Madrid: Actas, 1994.
- López Calvo, Ignacio. "Dos visiones contradictorias de la Iglesia Católica en la obra de Rubén Darío". *Ínsula*, 699 (2005): 17-19.
- Maeztu, Ramiro de. *Obra literaria olvidada*. Emilio Palacios Fernández (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Maihold, Günther. "El krausismo en América Latina: ¿aventura o ejercicio intelectual?". *Cuadernos del CLAEH*, 69 (1994): 109-24.
- Marfany, Joan Lluís. "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 382 (1982): 82-124.
- Navascués, Javier de. "Noventayochos e Iglesia: notas para una comprensión". *Anuario de Historia de la Iglesia*, XI (1998): 155-163.
- Nervo, Amado. *Obras completas*. Méndez Plancarte (ed.). 2 vols. Madrid: Aguilar, 1991.
- Orringer, Nelson R. *Unamuno y los protestantes alemanes*. Madrid: Gredos, 1985.
- Orringer, Nelson R. "Introduction to Hispanic Modernisms". *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX (2002): 133-148.
- Papal Encyclicals Online*. 3 de octubre 2006. <<http://www.papalencyclicals.net/>>.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena. Rubén Darío". *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Juan E. Loveluck (ed.). Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967: 243-274.
- Pérez Goyena, A. "Frutos del modernismo español". *Razón y Fe*, 30: 10 (1911): 311-18.
- Pérez López, Manuel. M. "Azorín y el Modernismo religioso". En: *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Javier San José Lera (ed.). Salamanca, Universidad, 2005, 237-252.
- Phillips, Allen W. "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo". *Estudios críticos sobre el modernismo*. Homero Castillo (ed.). Madrid: Gredos, 1974, 118-45.

- Pío IX. *Quanta cura*. 8 de diciembre 1864. <<http://www.papalencyclicals.net/Pius09/p9quanta.htm>>. 6 de agosto 2006.
- Pío IX. *Syllabus errorum*. 1864. <<http://www.papalencyclicals.net/Pius09/p9syll.htm>>. 6 de agosto de 2006.
- Pío X. *Lamentabili sane*. 3 de julio de 1907, <<http://www.papalencyclicals.net/Pius10/p10lamen.htm>>. 24 de julio, 2006.
- Pío X. *Pascendi Domini gregis*. 8 de septiembre 1907. <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis_sp.html>, 7 de julio, 2006.
- Poulat, Emile. *La crisis modernista (historia, dogma y crítica)*. Madrid: Taurus, 1974.
- Rivière, Jean. *Le Modernisme dans l'Eglise. Étude d'histoire contemporaine*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1929.
- Roggiano, Alfredo A. "Modernismo: orígenes de la palabra y evolución de un concepto". En: *Nuevos asedios al Modernismo*. Ivan A. Schulman (ed.). Madrid: Taurus, 1987, 39-50.
- Ruiz Sánchez, Marcos. "Paganismo y cristianismo en Rubén Darío". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 25: 2 (1999): 23-45.
- Schulman, Ivan A. y Achugar, Hugo (eds.). *Recreaciones. Ensayos sobre la obra de Rubén Darío*. Hanover: Ediciones del Norte, 1992.
- Skyrme, Raymond. *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*. Gainesville: University of Florida, 1975.
- Tomás McNamee, Catalina. *El pensamiento católico de Rubén Darío*. Madrid: Benzal, 1967.
- Valentí Fiol, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973.
- Valmala, A. de. *Los voceros del modernismo*. Barcelona: Gili, 1908.
- Vermeersch, A. "Modernism". En: *The Catholic Encyclopedia*, 1 de mayo, 2006. <<http://www.newadvent.org/cathen/10415a.htm>>.
- Ward, Thomas. "El pensamiento religioso de Rubén Darío: un estudio de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*". *Revista Iberoamericana*, LV: 146-147 (1989): 363-375.
- Ward, Thomas. *La teoría literaria. Romanticismo, krausismo y modernismo ante la globalización industrial*. University: University of Mississippi Press, 2004.
- Zanetti, Susana (ed.). *Rubén Darío en "La Nación" de Buenos Aires 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Entre la ciudad real y la ciudad letrada: Rubén Darío y el modernismo en la visión culturalista de Ángel Rama¹⁹⁸

Adela Pineda Franco

Boston University
adelapineda@yahoo.com
Estados Unidos

Resumen: Este artículo aborda una reflexión teórica: ¿Qué lugar ocupa un movimiento de fuerte raigambre arte-purista como el modernismo y un escritor celebrado precisamente por su productividad literaria y no por su vocación política o social, dentro de la propuesta que Ángel Rama elabora en su libro póstumo *La ciudad letrada*? Se pretende dilucidar de qué manera caben de manera coherente los libros de Rama sobre el modernismo, principalmente *Rubén Darío y el modernismo* (1970) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985) en la perspectiva de *La ciudad letrada*, un libro que sostiene como hipótesis central la complicidad de la escritura literaria con el poder a lo largo de los siglos. Se trata finalmente de constatar si el pensamiento de Rama sobre el modernismo se opone a las propuestas de este libro póstumo o si responde a una visión teórica general sobre la cultura y la literatura en América Latina.

Palabras clave: Modernismo, Rubén Darío, Ángel Rama, *La ciudad letrada*.

Title and subtitle: Between the real city and the lettered city: Rubén Darío and *Modernismo* in the cultural vision of Ángel Rama.

Abstract: Modernism is known as an art-for-art-sake literary movement and Rubén Darío, as a prolific poet exempt of political or social engagement. If this is so, how can they fit into the logic of *The Lettered City*, Ángel Rama's posthumous book on the complicity between political power and lettered culture? In this article, this theoretical inquiry will be put to the fore by judging Rama's previous views on modernismo (in works such as *Rubén Darío y el modernismo* and *Las máscaras democráticas del modernismo*) against those addressed in *The Lettered City*. The main purpose is to find out if Rama changed his views on Darío or if he preserved a coherent and sustained view of him within the frame of his approaches to culture and society in Latin America.

Key words: *Modernismo*, Rubén Darío, Ángel Rama, *La ciudad letrada*.

La ciudad letrada (1984) es el libro de Ángel Rama más disertado por la crítica en los últimos tiempos, tal vez por constituir un estudio ambicioso, de corte arqueológico y

¹⁹⁸ La idea preliminar de este ensayo se presentó en el simposio Rubén Darío, 90 años después, en Hofstra University. Posteriormente fue re-elaborado en francés como parte de los proyectos de investigación de LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques) durante mi estancia en la Universidad de Rennes 2, bajo el auspicio de la Cátedra de las Américas (Chair des Amériques). Agradezco a esta institución el apoyo brindado.

genealógico,¹⁹⁹ sobre la relación entre la cultura y la política en América Latina. A partir de su póstuma publicación y principalmente de su traducción al inglés (Duke University Press, 1996), este libro ha circulado dentro y fuera de la crítica latinoamericana, teniendo gran impacto en el campo de los estudios culturales y poscoloniales al ser leído como un texto seminal para algunas de las propuestas de estos campos²⁰⁰. En este libro Rubén Darío y el modernismo ocupan un espacio reducido. La razón de retomar el estudio de Rama sobre Darío y del modernismo en esta obra particular y no en aquellos libros donde el tema es central²⁰¹ radica en una curiosidad teórica: ¿dónde y cómo se insertan un movimiento de fuerte raigambre estética como el modernismo y un escritor celebrado precisamente por su productividad literaria y no por su vocación política o social, dentro de una propuesta que sostiene, como hipótesis central, la complicidad de la escritura literaria con el poder a lo largo de los siglos? Con tal reflexión me propongo dilucidar de qué manera caben de manera coherente los libros de Rama sobre el modernismo en la perspectiva de *La ciudad letrada*. Se trata finalmente de observar si el pensamiento de Rama sobre el modernismo, algo ya tratado con anterioridad²⁰², se opone a las propuestas de este libro póstumo o si responde a una visión teórica general sobre la cultura en América Latina. Para ello, retomo primero las propuestas centrales de este libro.

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama reflexiona sobre la complicidad del hombre de letras con el poder desde la Colonia hasta mediados de siglo XX en América Latina. El crítico uruguayo inicia la reflexión a partir del encuentro de América y Europa que inaugura el sistema colonial de la sociedad latinoamericana. Rama establece, como rasgo peculiar de este encuentro, el deslizamiento de las palabras y las cosas observado por Michel Foucault para la edad barroca europea (4).²⁰³ América Latina nace en el momento en que la palabra escrita deja de significar el orden físico para imponerse sobre la lengua hablada, y

¹⁹⁹ Sobre la relación de estos dos conceptos como metodologías y categorías de análisis histórico en Foucault, Dreyfus y Rabinow señalan que, mientras la visión arqueológica estudia las prácticas estrictas del discurso (es decir de manera estructuralista, descalificando nociones dadas como tradición, influencia, espíritu y evolución), el enfoque genealógico devela la existencia de los objetos a partir de prácticas institucionales (104).

²⁰⁰ Para dar solo un ejemplo, John Beverly, con la hipótesis de Rama sobre la vinculación entre poder y literatura, señala en *Subalternity and Representation* que "our claim that it [literature] was a place where popular voices could find greater expression, that it was a vehicle for cultural democratization, was put into question" (8).

²⁰¹ Entre los muchos trabajos que Rama escribió sobre el modernismo y Rubén Darío, destaco los más importantes: *Rubén Darío y el modernismo* (1970), *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985) y el prólogo a su antología *Rubén Darío. El mundo de los sueños* (1973).

²⁰² Sobre las propuestas generales de Rama al modernismo, he escrito el artículo "Los aportes de Ángel Rama al estudio del modernismo hispanoamericano" (2000) citado en la bibliografía.

²⁰³ Rama cita la versión original de *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (Gallimard 1966), haciendo alusión al capítulo 4. Es en este capítulo que Foucault analiza la lógica de la representación durante los siglos XVI y XVII. A partir del binarismo de la *Logique* de Port Royal se deduce la independencia del signo de lo que designa, puesto que tal relación ya no se fundamenta a partir de afinidad o semejanza. Se consultó la versión en español de este libro.

organizar y valorar ese orden físico de acuerdo a los parámetros del sueño capitalista de Europa encarnado en la imagen de la ciudad ideal sobre el mapa americano.

La complicidad del hombre de letras con el poder se basa entonces en el ejercicio mismo de la escritura, la cual es vista como la herramienta fundamental de la administración colonial para llevar a cabo las exigencias del proyecto colonizador sobre poblaciones altamente ágrafas y rurales. De aquí que para hablar de la elite urbana que manejaba los lenguajes simbólicos de la cultura en la Colonia, Rama no se refiera únicamente al hombre de letras, sino que use una denominación más amplia y política: la del letrado. El letrado colonial se caracteriza por su condición urbana y elitista, y por su adhesión a la norma colonial mediante su propio poder que es el de la escritura. Esta complicidad del letrado con la metrópolis presenta fracturas, incluso antes del advenimiento de las independencias, a partir de la paulatina autonomía de la ciudad letrada, no sólo frente a la metrópolis, sino también frente a la política de los estados-nacionales y frente a sus mercados. No obstante, Rama da cuenta de un rasgo que se prolonga por encima de la ruptura entre la vida colonial y la republicana, y que es definitorio en su interpretación sistémica de la ciudad letrada a lo largo de los siglos: el desencuentro de ésta con ese entramado de lo social que el crítico denomina "ciudad real" y que ubica siempre fuera de la textualidad de la escritura canónica e incluso de la polisemia literaria de la alta cultura.

Es claro que ciudad real se vincula con oralidad, otro concepto problemático en el pensamiento de Rama. Según algunos críticos, en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Rama asocia oralidad con lo autóctono y lo endógeno de la cultura latinoamericana; es decir, con aquellos elementos "originarios" que se enfrentan a culturas exógenas dado el proceso modernizador. A partir de la operación transculturadora, los elementos endógenos superarían, tanto el rezago tradicional que los caracteriza, como la alienación de la aculturación exógena²⁰⁴. Esta interpretación de la noción de transculturación en Rama es debatible, pero aun si la aceptáramos de lleno, no es posible llegar a conclusiones similares en *La ciudad letrada*, porque en este libro, Rama interpreta la oralidad no como una presencia originaria (en el sentido derrideano),²⁰⁵ sino como un sistema de significación histórico, en el que confluyen diversos tiempos y que está sujeto al movimiento de interminables transculturaciones.

Habría ahora que preguntarse: dentro de su inmensa cartografía del poder y la letra en América Latina que socava constantemente la agencia de la ciudad real ¿dónde y cómo ubica Ángel Rama a un escritor hoy día canónico dentro del pensamiento latinoamericanista como Rubén Darío, y a un movimiento literario artepurista como el modernismo? En el capítulo "La ciudad modernizada", Rama precisa la función de la ciudad letrada frente a la modernización de la segunda mitad del siglo XIX reiterando la complicidad de ésta con la política de las naciones-estado en el momento de la subordinación, ahora económica, de América Latina a las metrópolis europeas. Según

²⁰⁴ Para un análisis del concepto transculturación en Rama, consultar Abril Trigo (1997).

²⁰⁵ Consultar principalmente su argumentación sobre "speech" y "presence" en *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (1973).

Rama, la escritura literaria del periodo, o bien incorpora los modos de vida rurales y orales como formas incipientes del sentimiento nacional una vez que éstas han sido erosionadas o destruidas por la modernización (caso del realismo y el costumbrismo), o bien confiere origen y futuro a la ciudad, enclave del proyecto modernizador y cuna de la desazón del hombre moderno, con el fin de otorgarle la necesaria estabilidad para la constitución de subjetividades viables a la ciudadanía moderna. Es el momento en que las ciudades son incorporadas a los lenguajes simbólicos de aquellos escritores, como los modernistas, que padecen del "impuro amor de las ciudades" (100)²⁰⁶. En términos generales entonces, Rama concluye que la ciudad letrada de la segunda mitad del siglo XIX provee el marco ideológico de la modernización organizando jerarquías entre lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, el campo y la ciudad, lo nacional y lo cosmopolita. Varios críticos han cuestionado el enfoque de este libro respecto a la tendencia de Rama de subrayar la permanencia de la función ideológica de la escritura literaria, y de la vinculación del escritor con el Estado, antes, durante y después del periodo modernista.²⁰⁷ Pareciera que, desde esta perspectiva, el modernismo siguiera siendo parte de la espina dorsal de la ciudad letrada y de su forma de expresión.

Sin embargo, también habría que repensar esta crítica si se toma en cuenta la relación que Rama establece entre el modernismo y su concepto de ciudad real. Es durante el periodo 1870-1920 que Rama detecta con mayor claridad, paralela a la agencia de la ciudad letrada, la presencia de la ciudad real, ese espacio inaprensible de lo social que, asociado con la oralidad subalterna, se escapa a la hermenéutica de la ciudad letrada, y que en parte se vincula a la acelerada modernización del periodo. Curiosamente, Rama precisa el lugar de la poesía modernista en el entre-lugar de la ciudad real y la ciudad letrada:

Se diría que no queda sitio para la ciudad real. Salvo para la cofradía de los poetas y durante el tiempo en que no son cooptados por el Poder. En esa pausa indecisa se los ve ocupar los márgenes de la ciudad letrada y oscilar entre ella y la ciudad real, trabajando sobre lo que una y otra ofrecen, en un ejercicio ricamente ambiguo a la manera en que lo veía Paul Valéry 'hésitation prolongée entre le son et le sens.' Durante esa vacilación están combinando un mundo real, una experiencia vivida, una impregnación auténtica con un orden de significaciones y de ceremonias, una jerarquía, una función de Estado. Es la distancia que va de la tersura y el irónico temblor de '¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier?' al estruendo del Canto a la Argentina (1984: 101).

Esta interpretación puede explicarse si se coteja con los muy conocidos enfoques de Rama en sus obras concernientes al modernismo y a Rubén Darío. En ellas, Rama define el modernismo desde la base socioeconómica del liberalismo y da cuenta de la coyuntura histórica que constató su emergencia; se trata del momento de re-definición de la literatura ante la nueva estructura económica: "en ese mundo regido por... los principios de competencia, la ganancia y la productividad, el poeta no parece ser una necesidad" (1970: 56). Es aquí donde Rama subraya un cambio en el modo de autorización de la

²⁰⁶ Rama cita con esta frase al cubano Julián del Casal.

²⁰⁷ Véase, por ejemplo, la crítica de Julio Ramos (1989: 70-71).

escritura literaria que va de la generación ilustrada a la modernista, el cual radica en la emergencia de un precario campo literario en América Latina, y que Rama detecta, con los aportes previos de Pedro Henríquez Ureña²⁰⁸ y con propuestas cercanas a las de Walter Benjamin y Pierre Bourdieu para el ámbito francés²⁰⁹, durante el periodo 1870-1920. Los años coyunturales en la formación de ese campo literario coinciden, desde el criterio de periodización literaria, con el primer modernismo; son los años de la etapa chilena y argentina de Darío y provocan, según Rama, la inestabilidad del escritor modernista frente a la política, frente al emergente mercado burgués y frente a la ciudad letrada. A partir de esta visión sociológica el crítico uruguayo elabora su conocida interpretación de "El rey burgués" la cual respalda con una minuciosa reconstrucción del periodo chileno del escritor nicaragüense, destacando principalmente la difícil relación entre el poeta y su público. Al vincular la valoración estética de la escritura modernista con los modos y medios de producción que la hicieron posible (autodidactismo, bohemia y periodismo) y con el "habitus" del emergente escritor modernista, venido de una incipiente clase media y de las oleadas migratorias que llevaron a tantos provincianos a las grandes ciudades latinoamericanas, el crítico uruguayo hace un balance de los límites de la marginalidad del modernismo frente a la ciudad letrada.

Los modernistas, sugiere Rama, irrumpieron desde la calle a la ciudad letrada, llevando consigo los trazos de la oralidad de esos otros lenguajes urbanos que se escapaban a la normatividad escrituraria. De aquí que el acendrado cosmopolitismo de sus paisajes de cultura esté articulado, paradójicamente, sobre la base del instrumental lingüístico de una dicción americana, aquella que se desprende del entramado de la ciudad real. Por ello, la innovación estética y el supuesto americanismo del modernismo, y en particular del modernismo dariano, estén íntimamente ligados con esta posición intersticial del modernismo frente a la ciudad letrada y frente a la ciudad real.

La marginalidad del modernismo es consecuente con otras escrituras periféricas que Rama detecta a lo largo de los siglos, como los graffiti en los muros de la casa de Hernán Cortés, o aquellos textos de posicionamiento atípico frente a la propia ciudad letrada, como la novela *El periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi o las propuestas educativas "anti-derrideanas y pre-seaussurianas" de Simón Rodríguez. En todos estos casos, la valoración de Rama no se centra en la productividad literaria sino en su acción erosionante de la ciudad letrada, aunque "hubieran tenido que introducirse en la ciudad letrada para mejor combatirla" (1984: 67).

Además de este ángulo sociológico que proporciona una explicación del entre-lugar del modernismo frente a la ciudad real y la ciudad letrada, y de la oscilante conducta del escritor modernista respecto al mercado y al público, el argumento de Rama descansa sobre una hipótesis lingüística. En *La ciudad letrada*, Rama define la relación ciudad letrada/ciudad real a partir de una analogía con el signo lingüístico saussuriano:

²⁰⁸ Me refiero a su capítulo "Literatura pura" en *Las corrientes literarias en la América Hispana* (1994).

²⁰⁹ De Benjamin, en: *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (1997) y de Bourdieu, en: *The Rules Of Art: Genesis And Structure Of The Literary Field* (1996).

Visualizamos dos entidades diferentes que, como el signo lingüístico, están unidas, más que arbitrariamente, forzosa y obligadamente. Una no puede existir sin la otra, pero su naturaleza y funciones son diferentes como lo son los componentes del signo. Mientras que la ciudad letrada actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema, la ciudad real trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega de los encadenamientos lógico-gramaticales (1984: 37).

Al aludir al signo lingüístico como imagen de la relación propuesta entre los conceptos de ciudad letrada y ciudad real, es posible que Rama esté evocando la crítica derrideana a la epistemología occidental a partir de la deconstrucción de la supuesta unidad del signo lingüístico. Un orden diferencial ha de interponerse entre el significante y el significado, entre la ciudad real y la ciudad letrada. No obstante, como ya han señalado varios críticos, la interpretación de Rama no es post-estructuralista. A diferencia de Derrida, Rama valora el exceso de sentido, no desde la dinámica interna de la textualidad, sino a partir de su mirada al residuo colonial y neocolonial latinoamericanos, y que se asocia con un sistema lingüístico híbrido (De la Campa, 1997: 42). De la cita se desprende la lógica que sostiene el binomio de Rama: primero, que la ciudad letrada y la ciudad real no pueden existir de manera independiente, segundo que la relación no es arbitraria sino que emana de un poder, el de la letra sobre lo social y tercero, que el movimiento significante de "la voz" de la ciudad real desmonta el aparato escriturario de la ciudad letrada, y que esto último es una forma de cuestionar los límites de la crítica deconstructivista al logocentrismo occidental. Rama entiende la oralidad, y la transculturación de la oralidad, en relación a su crítica a la modernidad dependiente de América Latina. Más cercano a los argumentos poscoloniales que a los deconstructivistas, Rama supondría que "la letra no representa la voz, sino la domesticación de la voz," y que ello constituye el paso crucial de los estados imperiales y de la colonización (De la Campa, 1997: 46).

En este sentido, el entrelugar del modernismo entre el "sentido y el sonido", entre la ciudad letrada y la ciudad real, no puede traducirse a partir de la valoración estética per se, sino de la necesidad de especificar los determinantes históricos de las escrituras alternativas. Válido sería aquí retomar el argumento de la transculturación literaria respecto a esa preocupación central en el pensamiento de Rama sobre el modernismo y Darío: el de la modernidad periférica de América Latina. Es claro que para Rama, la transculturación narrativa constituía una estrategia de modernización literaria para la periferia, es decir, una respuesta de lo literario al impacto de la modernización. Lo mismo podría decirse del modernismo, y es innegable que en Rama subyace una vocación latinoamericanista que encuentra en lo literario una forma de autonomía compensatoria a la dependencia socio-económica. Desde este ángulo Rama escribe sobre Darío:

Al liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y de las servidumbres naturalistas, conquista algo imprevisible que ya se habían propuesto vanamente los románticos, y que es sin duda algo trascendental para la cultura del continente: la primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza la mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana (1970: 10).

No obstante, como se ha tratado de comprobar, *La ciudad letrada* presenta una historia cultural que no privilegia la excepcionalidad estética, por ende, el Rubén Darío de Rama es mucho más complejo y contradictorio. Se ha resaltado que la valoración de Darío proviene en gran medida del cotejamiento que el crítico establece entre la productividad literaria y la marginalidad del escritor frente a la ciudad letrada durante el primer modernismo, época de contacto con la "prosa menor... no codificada por la retórica y la academia que llenaba como sirvienta informativa los periódicos", y con la que Darío inició "una modificación formal de la prosa poética" (1970: 91). El crítico también aborda esta productividad literaria desde otro ángulo que no deja de emparentarse con el espacio de lo social, ya no visto como respuesta minoritaria a la acción de la omnipresencia letrada, sino como afluencia verbal derivada de la internacionalización de la cultura, pero principalmente de su democratización y de su incorporación al mercado. En *Las máscaras democráticas del modernismo* Rama hace un diagnóstico de la sociedad democratizada y del protagonismo de la burguesía que incitó un acelerado proceso de enmascaramiento en todos los ámbitos, y que Rama retoma con una cita de Nietzsche sobre la historia como discurso enmascarado:

El europeo, ese hombre mixto —ante todo, un buen plebeyo— tiene absolutamente necesidad de un vestido; necesita la historia a guisa de guardarropa para sus vestidos. El advierte, es verdad, que ningún vestido le va bien; cambia de indumentaria sin cesar.... Estamos preparados, como no lo hemos estado en ningún otro tiempo, para un carnaval de gran estilo, para las más espirituales risas y para la petulancia.... Quizás descubramos precisamente aquí el dominio de nuestro genio inventivo, el dominio en que la originalidad todavía nos es posible, quizás como parodistas de la Historia Universal y como polichinelas de Dios (1985: 82).

Aunado al enmascaramiento, Rama resalta, como rasgo del proceso socio-económico burgués, la pulsión del deseo que irrumpía en la sociedad fuera de cualquier coerción en todos los ámbitos, y que desde entonces habría de intensificarse hasta manifestarse en los términos deleuzianos referentes a la época postmoderna y de los que el mismo Rama da cuenta: "Apenas un siglo después ya estaría liberado de los marcos originarios y operaría en un desasido imaginario 'sobre flujos descodificados, sustituyendo los códigos intrínsecos por una axiomática de cantidades abstractas en forma de moneda'" (1985: 85).

Máscara y deseo constituyen la fórmula para que Rama enfrente la contradicción de la ciudad letrada latinoamericana en los años modernistas. Esta contradicción se basa en la disparidad entre la liberación económica (cuya consecuencia fue el apetito de poder capitalista y también la apetencia erótica), y el conservadurismo cultural y el aldeanismo puritano de la ciudad letrada que aun sustentaba la racionalidad del poder en América Latina. La agencia modernista es aproximada aquí a partir de los límites de su capacidad liberadora, mediante un lenguaje nuevo que da cuenta de esa energía deseante en el plano de lo erótico, y transgrede el conservadurismo letrado. Es la máscara la que hace posible el juego de la ambigüedad modernista frente al erotismo que atraviesa la ciudad real y frente al conservadurismo que promulga la ciudad letrada. En esta hipótesis se cimienta la lectura ramiana de *Prosas profanas*.

Prosas profanas acumularía la completa mascarada, tomando a la mujer como guía, objeto del deseo y ella fuerza deseante, revistiéndola de todos los disfraces posibles hasta que solo pudiera existir como disfraz, es decir como liberación de las apetencias materiales y sensuales en un fluir incesante y móvil que asumía las plurales metamorfosis del cambio... —ya el poeta de *Prosas profanas* intuía que podían construirse otras máscaras mediante su propio instrumento poético, que éste era capaz de disolver el en-sí mismo de las palabras para que éstas pudieran desleírse, confundirse, entremezclarse en el baile de máscaras que devenían el poema y que el enmascaramiento de las palabras lideraba también una energía del goce que transitaba por el erizamiento de los sonidos (1985: 163).

Desde la perspectiva lingüística, el modernismo se acerca nuevamente al funcionamiento de la ciudad real, que “trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega de los encadenamientos lógico-gramaticales” (1985: 37). En tanto constatación del fluir del deseo erótico en una sociedad que no había testimoniado su expresión discursiva, el modernismo se manifiesta entonces, más que mimético de la economía capitalista, contestatario de la ciudad letrada.

Sin embargo, es justo aclarar que inclusive en esta lectura Rama no deja de subrayar la ambigüedad revolucionaria del escritor nicaragüense, quien encontró en la máscara, no sólo la fórmula liberadora de la libido reprimida, sino también una manera de pactar con la tradición de la ciudad letrada. Es en el periodo de los años postreros del Darío desencantado que Rama hace un balance de esta ambigüedad²¹⁰. En las recurrentes pesadillas nocturnas de Darío y, sobre todo, en la cosmovisión y limitada interpretación que el propio Darío tuvo de éstas a través del ocultismo, Rama comprueba las vicisitudes de su ideología y se pregunta hasta qué punto Darío, oculto “bajo las máscaras estrepitosas del renovador” fue capaz de enfrentar los retos estéticos y sociales de las primeras décadas del siglo XX (1973: 21).

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. Harry Zohn. London: New York: Verso, 1997.
- Beverly, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University P, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- De la Campa, Román. “El desafío inesperado de La ciudad letrada”. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997: 29-54.
- Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trans. David B. Allison. Illinois: Northwestern University Press, 1973.
- Dreyfus, Hubert L. and Paul Rabinow. *Michel Foucault: beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

²¹⁰ Consultar el prólogo de Rama a la antología de Rubén Darío *El mundo de los sueños* (1973).

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pineda Franco, Adela. "Los aportes de Ángel Rama al estudio del modernismo hispanoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26, 51 (2000): 53-66.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H: Ediciones del Norte, 1984.
- Rama, Ángel. "Prólogo". En: Rubén Darío. *El mundo de los sueños*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973: 5-54.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, Arca Editorial, 1985.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Trigo, Abril. "De la transculturación (a/en) lo transnacional". En: Mabel Moraña (ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997: 147-72.

La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Rovi@ua.es

España

Resumen: El libro de poemas *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío brinda la oportunidad de revisar la idea de la modernidad y la importancia de Darío como un poeta clave que preparó el camino para la modernidad literaria hispánica, según la definió el crítico y poeta mexicano Octavio Paz. Este artículo muestra cómo Darío entabló un diálogo con los clásicos por vía del mundo grecolatino y de los escritores españoles de los Siglos de Oro.

Palabras clave: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, Mundo grecolatino, Siglo de Oro español.

Title and subtitle: Darío`s lesson in 1905 spain: the classic as the other origin of modernity.

Abstract: Rubén Darío`s book of poetry *Cantos de vida y esperanza* (1905) is an opportunity to revisit the idea of modernity and the importance of Darío as a key poet who paved the way for Hispanic literary modernity as defined by the Mexican critic and poet Octavio Paz. This article shows how Darío established a literary dialogue with the classics through the Greek and Roman world and also through the Spanish writers of the Golden Age.

Key words: Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, The Greek and Roman world, The Spanish Golden Age.

Hace poco tiempo tuve ocasión de volver sobre los *Cantos de vida y esperanza*, *los cisnes y otros poemas* de Rubén Darío en una revisión editorial que tenía que ver con el centenario de una obra publicada por primera vez en 1905²¹¹. El centenario del pasado año ha mantenido a Darío, como a todo lo que no fuera el *Quijote*, en sordina conmemorativa. Pasado el gran centenario cervantino es hora de volver a referencias que no se pueden diluir, pues están en el origen todavía de lo que somos, de lo que hemos sido poética y culturalmente a lo largo de un siglo, el XX que, por pasado, no nos es menos acuciante en la necesidad de seguir reflexionando sobre él, pues desde su comienzo anticipó interrogaciones e inquietudes que tanto tienen que ver con las actuales.

En los resquicios que pude intervenir el pasado año, aparte de necesariamente situar a Darío ante Cervantes, inicié algunas intervenciones con una frase solemne: "En el principio fue Rubén Darío", decía, para abordar a continuación que aquel nicaragüense, desaparecido a los 49 años en combate con el alcohol y el hexámetro dactílico, fue el

²¹¹ Rubén Darío. *Cantos de vida y esperanza*. Edición de José Carlos Rovira. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

comienzo absoluto de una modernidad aparentemente contradictoria pero que, en todo caso, fue nuestra modernidad, porque sigue siendo necesario entender aquel mundo de princesas, cisnes, góndolas, lagos y nenúfares también como un aspecto de la modernidad, o quizá entender sobre todo que aquel mundo no está limitado a princesas, cisnes y nenúfares, sino que estos motivos son apariencias o teatrillo escénico de un lugar donde aparecía el ser humano con una nueva complejidad que anunciaba el siglo. El cierre de *Cantos de vida y esperanza* resume el principio de incertidumbre, lo fatal: "¡y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...!", nos dice el poeta para concluir sus recorridos por la culpa, por el gozo, por los pesares y temores, por el eros, por la cultura, por la historia, por lo hispánico y lo americano. Todo un juego programático de alguien que resolvió su pasión por la armonía en desarmonía absoluta.

La modernidad era el sentido de renovación que estaba imprimiendo desde 1888 a la poesía y a la lengua. Recordaré unas conocidas palabras de Octavio Paz, en *El caracol y la sirena*, que me van a servir para, aceptándolas, sintetizar el principio de modernidad que quiero abordar: "El modernismo fue una escuela poética; también fue una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una mascarada. Después de esa experiencia el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas. Entendido como lo que realmente fue -un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo- aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo".²¹² Para definir el sentido último de ese movimiento, podemos hacernos acompañar por el propio Darío en el prólogo a su obra de 1905: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado".

El problema que quiero plantear ahora tiene que ver con que, en la plasmación de ese movimiento por Darío, se va entablando un diálogo sistemático con lo clásico, entendiéndolo en una doble dimensión: la que se establece con el mundo grecolatino y la que se construye mediante la "clasicidad" irrenunciable de los escritores de los Siglos de Oro de la tradición española. Incluso podríamos hablar de una tercera dimensión mediante las mediaciones renacentistas italianas que Darío también recupera.

Cualquier lector de *Azul...* y de *Prosas profanas*²¹³ entrará en un mundo en el que lo clásico está esculpido en el centro de poemas de amplio aliento: "Palimpsesto" o el "Coloquio de los centauros" son en ese sentido ejemplares para una manera de asumir temas y motivos clásicos en una recreación deudora de mundos culturales que han atraído tempranamente al poeta. Recordaremos como anécdota que, al hacer la maleta, Darío, viajero infatigable en búsqueda de una modernidad difícil, ha llevado siempre tres libros: el Quijote, la Biblia y una mitología, según relatan sus biógrafos.

²¹² Octavio Paz. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991: 8.

²¹³ Todas las citas de estas obras a partir de aquí pueden encontrarse a través de los índices de: Rubén Darío. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas / Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Las obras poéticas iniciales, repletas de escapismo y decadentismo hacia pasados ya inexistentes, no tienen de todas formas la sistematicidad clásica que *Cantos de vida y esperanza* contiene en 1905. Anotar las referencias clásicas en la obra, en la edición de la misma, ha sido para mí tarea entretenida y minuciosa: desde su apuesta, errónea para la tradición métrica hispánica, por el hexámetro dactílico, hasta los más ocultos referentes, el lector de los *Cantos* darianos encontrará sin duda una amplia construcción de lo clásico y, lo que es más importante, una gran utilidad de lo mismo para los significados que quiere construir. Me refiero a que la lección clásica de Darío está construida no externamente, no como referentes que se cierran en la recreación de motivos, sino en el uso de los mismos para las diferentes situaciones expresivas que pretende.

Un poema como el XVII de "Otros poemas" nos puede servir para ejemplificarlo: es el famoso. "¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla", en el que notamos un panerotismo radical que Pedro Salinas, en su lectura del nicaragüense, definía como "misticismo erótico"²¹⁴. Aunque sabemos que caben para este poema otras lecturas en las que el esoterismo soporta derivaciones de sentido. Pero me refiero ahora sólo al uso de referentes clásicos: recordemos que el poema se inicia con una afirmación del eros:

iCarne, celeste carne de la mujer! Arcilla,
dijo Hugo —ambrosía más bien —¡oh maravilla!
La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
iroce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino!
En ella está la lira,
en ella está la rosa,
en ella está la ciencia armoniosa,
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.

Si las referencias del eros son inequívocas, de pronto el poema se ve trasladado a otro escenario en el que se prosigue este canto a la carne de la mujer:

Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo.
Cuando el áureo Pegaso
en la victoria matinal se lanza
con el mágico ritmo de su paso
hacia la vida y hacia la esperanza,
si alza la crin y las narices hincha
y sobre las montañas pone el casco sonoro
y hacia la mar relincha,
y el espacio se llena

²¹⁴ Pedro Salinas. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, 1975: 66.

de un gran temblor de oro,
es que ha visto desnuda a Anadiomena.

El teatrillo clásico de este poema erótico intensifica inmediatamente sus sentidos: Eva, la mujer primigenia del *Génesis*, y Afrodita (con el nombre de Cipris que indica su nacimiento mítico cerca de Chipre), la diosa del amor, concentran el misterio del mundo, mientras un Pegaso no heroico, sino erótico, resopla ante la desnudez de Venus saliendo de las aguas. Cualquier lector notará inmediatamente que el poema, construido a partir de un motivo de Víctor Hugo, tiene contraseñas poéticas próximas (la "Venus Anadiomena" de Arthur Rimbaud) y pictóricas (desde la tradición clásica hasta una famosa pintura de Ingres en 1808, un pintor que tanto amó Darío). En mi edición he intentado mediante el comentario este tipo de lecturas que, en cualquier caso, nos ponen ante una "mitología vivida", expresada en el discurso poético como plasmación de las situaciones personales a las que se está refiriendo.

La abundancia y sistematicidad personal de los motivos clásicos puede tener una sencilla explicación y es a ella a la que me quiero referir. O sea, la pregunta que me haré es precisamente por qué Rubén Darío intensifica en sus *Cantos* de 1905 la presencia de motivos clásicos en los diferentes niveles que antes señalé (el mundo grecolatino, los clásicos españoles, y alguna figura esencia de la clasicidad italiana como Leonardo da Vinci, siendo la "Salutación a Leonardo" uno de los poemas más bellos de la obra).

Creo que es un lugar habitual crítico la comprensión de uno de los orígenes de la obra: fue en 1899 cuando el uruguayo José Enrique Rodó publica su ensayo *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*²¹⁵, dedicado al comentario de *Prosas profanas*. Darío valoró ampliamente el elogio de Rodó y, sin embargo, debió anotar dos cuestiones como reservas que, quizá, él mismo se podía prestar a responder: la primera es que Rodó comienza recordando una frase en una conversación en la que alguien afirmó:

No es el poeta de América, oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de *Prosas profanas* y de *Azul*. Tales palabras tenían un sentido de reproche; pero aunque los pareceres sobre el juicio que se deducía de esa negación fueron distintos, el asentimiento para la negación en sí fue casi unánime. Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América²¹⁶.

Sobre el primer argumento, afirma Rodó que él no lo está diciendo en tono de reproche, sino en afirmación de universalidad:

Cabe (...) cierta impresión de americanismo en los accesorios; pero, aun en los accesorios, dudo que nos pertenezca colectivamente el sutil y delicado artista del que hablo (...) Aparte de lo que la elección de sus asuntos, el personalismo nada expansivo de su poesía, su manifiesta aversión a las ideas e instituciones circundantes, pueden contribuir a explicar el

²¹⁵ José Enrique Rodó. *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899. Edición digital en: www.cervantesvirtual.com

²¹⁶ José Enrique Rodó. *Rubén Darío*: 5.

antiamericanismo involuntario del poeta, bastaría la propia índole de su talento para darle un significado de excepción y singularidad²¹⁷ (...).

Para determinar a continuación que las razones de su valor son las que lo convierten en "un gran poeta exquisito", y seguir explicando que "no cabe imaginar una individualidad literaria más ajena que ésta a todo sentimiento de solidaridad social y a todo interés por lo que pasa en torno suyo".

La segunda razón, más determinante que la primera para la atención del propio Darío, es la negación que Rodó hace de cualquier tono personal en la obra que comenta:

Los que, ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega toda entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes. Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso al través de los versos de este artista poéticamente calculador, del que se diría que tiene el cerebro macerado en aromas y el corazón vestido de piel de Suecia. También sobre la expresión del sentimiento personal triunfa la preocupación suprema del arte, que subyuga a ese sentimiento y lo limita...²¹⁸.

Consideré *Cantos de vida y esperanza* como una respuesta a la advertencia de Rodó. En 1905, significativamente, dedica el libro a Rodó y sabe al hacerlo que está invirtiendo las dos apreciaciones del pensador uruguayo. No llegará al extremo del mito del pelícano que cita Rodó, pero sí a rearmar su poesía con un yo que, sin abandonar mitos, ritmos y belleza, resuelva en interiores una gran parte de la nueva escritura que confluye en *Cantos*. Los primeros versos del libro, en los que enarbola el pronombre de autopresentación como primera palabra, son un recuento del pasado para dar paso a una nueva actitud poética: "Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana...". El libro, lo comprobaremos en su lectura, se carga a partir de aquí de vida personal, de política, de reutilización de los símbolos —el cisne como emblema principal— en una nueva dimensión americana que tiene actitudes incuestionables de solidaridad social frente a amenazas históricas que los pueblos poderosos —los Estados Unidos de América— realizan contra los más débiles (los pueblos "de la América ingenua que tiene sangre indígena,/ que aún reza a Jesucristo y aún habla en español", como dice en la renombrada oda "A Roosevelt"). Se carga su poesía sobre todo de dolor en un tiempo en que la maestría poética se dedica a reconstruirlo, junto a ímpetus todavía de gozo, tan vinculados al eros, junto a desolados transcurrirres del tiempo, desdichas familiares incluso, o mitos que constelan pasos personales, anotaciones sobre la cultura, observaciones sobre pintores, recuerdos y construcciones de la memoria, recorridos simbólicos por los propios itinerarios para trazar, desde la actitud desolada generalmente, algún atisbo de vida y esperanza.

²¹⁷ José Enrique Rodó. *Rubén Darío*: 7.

²¹⁸ José Enrique Rodó. *Rubén Darío*: 15.

La abundancia y sistematicidad clásica, me parece, es otra deuda con el pensador uruguayo. Si releemos el libro de 1899, observaremos que es sobre todo una larga disertación positiva sobre los motivos clásicos en *Prosas profanas*. Y los pone en relación con el ámbito cultural de parnasianos y simbolistas y afirma que esta clasicidad ha inspirado al mejor Darío. Recorre sus ejemplos como mitología viva. Transita ejemplos contemporáneos y afirma en Darío, en su uso de motivos clásicos, que

El poeta los presenta dispersos, en bullicioso bando, sobre los prados dorados por el sol, cuando de súbito un ruido de ondas y de joviales gritos los detiene. Diana se baña cerca con sus ninfas. Cautelándose el inquieto tropel se acerca a las aguas con silencioso paso. Impera la blanca desnudez; bullen exasperadas las cantáridas de la tentación. Una de las divinas *bagneuses* ha avivado la llamarada del sátiro en el más joven y hermoso de la tropa...²¹⁹

Está comentando "Palimpsesto" de *Prosas profanas*. El prestigio literario y cultural de Rodó complació sin duda al nicaragüense y, sobre todo, cuando afirma lo que el propio Rodó llama entrecomillándolo "clasicismo modernista". Y la afinidad espiritual que manifiesta cuando, al criticar a los muchos imitadores que están surgiendo, salva la imagen de Rubén con palabras de gran claridad:

No creo ser un adversario de Rubén Darío. De mis conversaciones con el poeta he obtenido la confirmación de que su pensamiento está mucho más fielmente en mí que en casi todos los que le invocan por credo a cada paso. Yo tengo la seguridad de que, ahondando un poco más bajo nuestros pensares, nos reconoceríamos buenos camaradas de ideas. Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción 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. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea —porque no tiene intensidad para ser nada serio— la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores²²⁰.

Sería muy largo a partir de aquí detenernos en cuál es la acción de Darío a partir de estos momentos. Asume sin duda su "clasicismo modernista" definido por Rodó y lo reactualiza con un nuevo objetivo personal y político. Serviría para ejemplificarlo la evidencia del nuevo papel que los cisnes adquieren en la nueva obra. Ya en su prólogo nos ha dado una advertencia: "Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. 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 inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter".

²¹⁹ José Enrique Rodó. *Rubén Darío*: 54.

²²⁰ José Enrique Rodó. *Rubén Darío*: 77-78.

Y con esta referencia a los cisnes abrimos una de las más deslumbrantes reactualizaciones: la he llamado una vez "los cisnes en el lago de la historia" y a ella me refiero de nuevo.

El teatrillo que Darío había creado estaba repleto de dioses, ninfas, hadas, princesas, pierrots, jardines y fuentes versallescas, flores de lis, nenúfares, centauros, elefantes, cisnes...; estos últimos son uno de los emblemas principales y adquieren en la serie de cuatro poemas que titula "Los cisnes" valores de ejemplificación para entender la nueva dimensión de la escritura.

Las dos direcciones para aproximarnos al cisne dariano tienen que ver con los orígenes de la imagen y con la sobreabundancia modernista del símbolo. Algunas monografías²²¹ han realizado recorridos amplios por los dos desarrollos indicados. Un camino imprescindible es encontrar el símbolo en la tradición francesa en la que Darío se forma: Víctor Hugo en *Les contemplations* (1856), para quien "todas las blancuras son estrofas de amor" mientras "el cisne dice: Luz! y el lis: Clemencia"; Charles Baudelaire en "Le Cygne", dedicado a Víctor Hugo en *Les fleurs du mal* (1857); Stéphane Mallarmé en "Le sonnet du Cygne" (1885); René Sully Prudhomme, en "Le Cygne" de *Les solitudes* (1869); Jules Renard, en "Le Cygne" de *Histoires naturelles* (1896); o el impacto de la imagen musical y coreográfica del cisne -en la ópera y el ballet- desde el *Lohengrin* (1850) de Wagner, a *El lago de los cisnes* (1879) de Tchaïkovski; o exclusivamente musical en "Le Cygne" del *Carnaval des animaux* (1896) de Saint-Saëns, y "Le Cigne de Tuonela" de la *Suite de Lemminkainen* (1896) de Jean Sibelius. Una conjunción de textos, músicas e imágenes que determinan el fin de siglo y, en su interior, imágenes de la belleza simbolizada en poetas-cisnes, transformaciones míticas, espacios que son lagos recorridos por barcas guiadas por cisnes, reinserciones estéticas de la más hermosa de las aves que, desde la antigüedad, se asoció a la música y, desde la iconología barroca de Cesare Ripa (1603), al buen augurio.

Los mitos sobreabundan además en el imaginario que Darío construye: aquella metamorfosis de Zeus en un Cisne para conseguir el amor de Leda que la pintura recreó con tan gran amplitud (Miguel Ángel, Leonardo, Correggio... hasta alguno más reciente y tan apreciado como Boucher) que está presente además como pulsión duradera del eros.

Desde todas estas incitaciones se había ido construyendo la imagen císnica, la decorativa de "Blasón" ("El olímpico cisne de nieve..."), constelada por el mito clásico en la configuración del eros ("Es el cisne, de estirpe sagrada, / cuyo beso por campos de seda / ascendió hasta la cima rosada / de las dulces colinas de Leda"), y la que en "El cisne" de *Prosas profanas* adquiere una identificación precisa con la belleza de la nueva poesía que se busca:

Fue en una hora divina para el género humano.

²²¹ K. H. Gaugell. *El cisne modernista: sus orígenes y supervivencia*. Nueva York: Peter Lang, 1997 y I.M. Zavala. *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1989.

El cisne antes cantaba sólo para morir.
 Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
 fue en medio de una aurora, fue para revivir(...)
 bajo tus blancas alas la nueva Poesía
 concibe en una gloria de luz y de armonía
 la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

En ese libro además adquiere otro valor perdurable, en el poema final "Yo persigo una forma...", en el que la búsqueda de la escritura entre palabras que huyen, melodías y sueños adquiere una nueva incógnita mediante el cuello del cisne blanco que le interroga, un enigma que ya había introducido en la misma obra, en conjunción cultural múltiple con la imagen del cuello del ave. Es en "Divagación":

Y sobre el agua azul, el caballero
 Lohengrín, y su cisne, cual si fuese
 un cincelado témpano viajero,
 con su cuello enarcado en forma de ese.

La interrogación es la que abre la resemantización del cisne en la serie de *Cantos de vida y esperanza*:

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
 al paso de los tristes y errantes soñadores?
 ¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,
 tiránico a las aguas e impasible a las flores?

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.
 (...)

La América española como la España entera
 fija está en el Oriente de su fatal destino;
 yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
 con la interrogación de tu cuello divino.

¿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?

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros
 que habéis sido los fieles en la desilusión,
 mientras siento una fuga de americanos potros
 y el estertor postrero de un caduco león...

...Y un Cisne negro dijo: -«La noche anuncia el día».
 Y uno blanco: —«¡La aurora es inmortal!, ¡la aurora

es inmortal!». ¡Oh, tierras de sol y de armonía,
aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

Dotando ahora a la imagen de la belleza de una funcionalidad social que tiene que ver con el destino de los pueblos hispánicos en un momento clave de su historia: la guerra de España con los Estados Unidos en 1898, como substrato de escritura de una nueva función de los cisnes con los que dialoga en nombre de los pueblos hispánicos.

Entendió el primero Pedro Salinas este tránsito de la imagen, desde la sustantivación de la belleza al diálogo con la historia, quien comenta así el cambio semántico del cisne:

Quién iba a decirle al pájaro, que tantas veces le sirvió para encarnadura exquisita de sus soñaciones eróticas, que llegaría a verse empleado en este menester de servir de símbolo a una experiencia poética de origen social y colectivo. Por ahí se ve cómo el refinamiento estético de Rubén, por muy poderoso que fuese, no lo era tanto como para esclavizarse a sus mundos interiores, a las invenciones de su sensibilidad puramente individual y convertirle, dejándole ensordecido para la honda voz común, en ese residente de la torre de marfil, por el que muchos lo tienen todavía. El ave de Leda se engrandece, medra hasta proporciones inusitadas en su historia. Su cuello arqueado no lo contemplan melancólicos enamorados, a la margen del lago de azul; lo miran estremecidos y asombrados millares de almas, que en él encuentran la clara forma del sentimiento de incertidumbre ante el destino que los arracima a todos en una congoja común, recogida en esa curva blanquísima²²².

La reflexión que citábamos de Rodó concluye comentando un venturoso nuevo paso de Darío que presiente positivo. Recordemos sus palabras:

El poeta viaja ahora, rumbo a España. Encontrará un gran silencio y un dolorido estupor, no interrumpidos ni aún por la nota de una elegía, ni aún por el rumor de las hojas sobre el surco, en la soledad donde aquella madre de vencidos caballeros sobrelleva, menos como la Hécube de Eurípides que como la Dolorosa del Ticiano, la austera sombra de su dolor inmerecido. Llegue allí el poeta llevando buenos anuncios para el florecer del espíritu en el habla común, que es el arca santa de la raza; *destáquese en la sombra la vencedora figura del Arquero*; hable a la juventud, a aquella juventud incierta y aterida, cuya primavera no da flores tras el invierno de los maestros que se van, y enciéndala en nuevos amores y nuevos entusiasmos. Acaso, en el seno de esa juventud que duerme, su llamado pueda ser el signo de una renovación; acaso pueda ser saludada, en el reino de aquella agostada poesía, su presencia, como la de los príncipes que, en el cuento oriental, traen de remotos países la fuente que da oro, el pájaro que habla y el árbol que canta...²²³.

En la España de 1905 la lección de Darío es apreciada por varios y denostada por otros. La recepción de *Cantos* sería un tema muy amplio para no sintetizarlo en que lo entendieron algunos, como Manuel y Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, mientras otros, como Clarín, la emprendían con aquel escritor que consideraban francés aunque escribiese en español. El agotamiento de la poesía española a fines del XIX parece una

²²² Pedro Salinas. *La poesía...* cit.: 235-236.

²²³ José Enrique Rodó. *Rubén Darío*, cit.: 79-80.

cuestión ineludible para entender la dimensión de aquel poeta que reactualizaba ritmos, metros, palabras, mitos. Lo entendió como nadie Antonio Machado que en 1916, a la muerte del maestro, dejó escrita cómo había entendido su poesía en una visión que da un valor considerable al tema que nos ocupa. Recordémosla en un fragmento:

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
 ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
 Jardiner de Hesperia, ruiseñor de los mares,
 corazón asombrado de la música astral,
 (...)
 corazones de todas las Españas, llorad.
 Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
 esta nueva nos vino atravesando el mar.
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,
 su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
 nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
 nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan²²⁴.

Bibliografía

- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Edición de José Carlos Rovira. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas / Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Gaugell, K. H.. *El cisne modernista: sus orígenes y supervivencia*. Nueva York: Peter Lang, 1997.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Ed. Oreste Macrí. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Rodó, José Enrique. *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899. Edición digital en: www.cervantesvirtual.com
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Zavala, I. M. *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1989.

²²⁴ Antonio Machado. *Poesías completas*. Ed. Oreste Macrí. Madrid: Espasa-Calpe, 1988: 598.

La originalidad de las influencias en Rubén Darío

Francisco Solares-Larrave

Northern Illinois University

tc0fjs1@wpo.cso.niu.edu

Estados Unidos

Resumen: Críticos como Max Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, entre otros, consideran las influencias que recibió Rubén Darío de autores previos como explicación de su producción. Un aspecto interesante de estas influencias es que no fueron involuntarias sino deliberadas, como lo revela la famosa frase dariana de 1891: "¿A quién debo imitar para ser original?" (*EF*: 121). Esta afirmación debe llevarnos a reconsiderar nuestras ideas sobre el valor de las influencias como método crítico, y contextualiza el fenómeno cultural del modernismo al enfatizar su naturaleza como respuesta cultural y resultado de una transculturación. Aunque este tema haya sido tratado por la crítica (Rama, 1970; Pacheco, 1970), tanto la idea de influencia que refleja esta declaración como sus resultados en su obra literaria nos llevan a reexaminar la noción de influencia, especialmente si se considera el modernismo como una formulación hispanoamericana de respuesta cultural, resultante de un proceso de transculturación. Este acercamiento servirá como explicación posible de los actos de apropiación de parte de Darío, quien, según Noé Jitrik, consideraba la literatura como un producto. Dentro de este contexto, cabe proponer que Darío veía estas apropiaciones como procesos modernos, orientados al mejoramiento de su producción. De este modo, al insertar elementos de obras europeas que decidió "imitar para ser original", no sólo altera el concepto crítico tradicional de la influencia, sino que establece un patrón de relaciones literarias y culturales entre América Hispana y Europa, visible en la interacción de sus obras y las fuentes que la inspiraron, como son "Sonatina" ("Le chevalier double" de Théophile Gautier), y "Palabras a la satiresa" ("Les ingénus" de Paul Verlaine).

Palabras clave: influencias, Rubén Darío, originalidad, "Sonatina", "Palabras a la satiresa".

Title and subtitle: The originality of the influences in Rubén Darío.

Abstract: Max Henríquez Ureña and Enrique Anderson Imbert, among others, have viewed the influences Rubén Darío received from other writers as a way to explain the Nicaraguan poet's work. However, a particular aspect of these influences is that they were very deliberate on Darío's part, as his famous 1891 statement "Who should I imitate in order to be original?" (*EF*: 121) proves. In fact, this remark of Darío's leads us to reconsider our notions of what influence means as a critical category, and also adds context to the cultural phenomenon of transculturation, that gave place to Spanish American *modernismo*. Even though critics such as Angel Rama (1970) and José Emilio Pacheco (1970) have examined this topic, both, the idea of influence contained in Darío's statement, and its literary results have led me to reexamine influence as a strategy within *modernismo's* agenda of cultural reply. This approach to influence may explain Darío's own acts of literary appropriation, which, according to Noé Jitrik, stem from the poet's concept of literature as commodity. Within this context, we want to propose that Darío saw these appropriations, now known as influences, as part of a modernization process whose goal was the improvement of his own, as well as Spanish America's cultural production. Hence, his choice to "imitate in order to be original" not only questions the traditional notions of influence, but also forges a pattern of literary and cultural relationships between Spanish America and Europe. This pattern is

evident in the relationship between his own works, and those on which his poems were inspired. With these ideas in mind, my essay examines Darío's use of French literature in "Sonatina" ("Le chevalier double" de Théophile Gautier), and "Palabras a la satiresa" ("Les ingénus" de Paul Verlaine).

Key words: influences, Rubén Darío, originality, "Sonatina", "Palabras a la satiresa".

La influencia como categoría crítica y estrategia cultural

En el momento en que alguien esgrime la palabra "influencia", el resultado puede ser halagüeño o perjudicial para el autor a quien se le aplica. Por lo general, el uso de la influencia como categoría analítica sirve, ante los ojos de los críticos, para explicar un texto literario, si no la obra entera de un escritor. Sin embargo, la connotación del término es una cuestión aparte en esta situación, e involucra un juicio de valor de parte de quien señala la presunta influencia en la producción de un autor determinado. El problema reside en nuestra percepción del fenómeno de la influencia; de hecho, al aludirla generalmente vienen a la mente nociones sobre los orígenes, inicios o raíces de una obra y, de hecho, no dejamos de insinuar que la obra cuyas influencias quedan señaladas es, en realidad, una copia mejorada, una imitación glorificada de otro trabajo literario. De esta asociación entre obras debe surgir, o al menos, se presume, una teoría que aclare las circunstancias y aspectos de una obra como resultado del efecto de otra obra o de un autor particular. Como anota José María Martínez (1996) en su valioso ensayo sobre las fuentes de *Azul...*:

El conocimiento del contorno libresco, aunque desplazado en los últimos años por otro tipo de enfoques críticos, sigue resultando válido para fijar el contexto cultural de un poeta y, dada la selección implícita en todo proceso de escritura con referencias literarias externas, resulta imprescindible para conocer su lado más profundamente creativo (199).

Por otra parte, como arguye Harold Bloom (1997) al hablar de la influencia entre poetas, la influencia tiene un elemento particular: es un homenaje intencional pues también significa "inspiración" (xii). De ahí que, en su momento, el hablar de influencias también revele las simpatías, asociaciones y antagonismos de un autor, además de su agenda cultural y artística particular. Esta segunda idea de influencia no recibe la misma importancia, pues carece del valor arqueológico que se le asigna al concepto inicial. De hecho, como las influencias frecuentemente son objeto de descubrimiento, cuando un autor la refleja a manera de homenaje, solamente se le reconoce sin mayores análisis ni profundizaciones como un punto más en el desarrollo literario particular de un escritor.

Ahora bien, hablar de influencias con respecto a Rubén Darío es internarse en un campo minado, pues su trabajo revela un uso deliberado y consciente de las dos interpretaciones del fenómeno. Por un lado, el señalamiento casi incriminador surge fácilmente gracias a la abierta y evidente filiación dariana con los movimientos artísticos europeos. Por otra parte, es notoria la aceptación que Darío ejercía ante la variedad de producciones culturales que conoció, así como el hecho de que su voluntad de experimentación lo llevó

a incorporar muchos de sus rasgos en su obra literaria. Curiosamente, pese a este encuentro de corrientes e ideas en la obra literaria de Darío, nunca se deja de señalar su originalidad. De hecho, los términos "originalidad" y "Rubén Darío" aparecen frecuentemente asociados como equivalentes.

Sea como fuere, Darío, en su originalidad, supo conjugar las novedades expresivas europeas con la literatura hispanoamericana. Con todo, y a pesar del consenso sobre su creatividad, nunca faltan señalamientos casi acusatorios sobre el efecto que tuvieron sus variadas lecturas sobre su producción literaria. Estas observaciones dieron pie a la siguiente observación de Bernard McGuirk (1987):

The fact is that Darío scholarship, as much as any, has been both blessed and bedeviled by the question of literary influence. Time and again, an influence may be traced or asserted: yet influence study generally proves inconclusive insofar as it remains at the level of established *fact*. Far more interesting is the question of how influence works and why (53).

La conclusión final de McGuirk(1987) —detenerse a pensar en la forma en que trabajan estas "influencias"— debe servir como impulso de futuros estudios, pues se refiere a un problema en particular: el valor que atribuimos a las influencias como medio de explicación literaria. Como afirma McGuirk (1987), las influencias son incontrovertibles, pero su valor reside más en su contexto y consecuencias. De hecho, al enfatizar la influencia de otras literaturas en las obras modernistas reforzamos la imagen paradójica del movimiento, cuyos participantes forjaron, mediante préstamos, adopciones y apropiaciones, un estilo identitario hispanoamericano usando componentes europeos. Pese a esta aparente paradoja, los resultados hablan por sí mismos tan claramente como Darío, que frecuentemente comentaba sobre las fuentes literarias en que bebía y sobre sus esfuerzos por transplantar lo aprendido a su propia producción artística.

Con todo, esta categoría metodológica ha llevado a críticos como Max Henríquez Ureña, Seymour Menton y Octavio Paz, explícita o implícitamente, a considerar el modernismo como una creativa maraña de influencias, por lo que resulta usual hablar de las "influencias" literarias europeas en los modernistas como artículo de fe. Si bien, como aduce McGuirk (1987), las influencias son innegables, debemos considerar que también subvierten la originalidad modernista. En otras palabras, la "influencia" (detectada por un crítico sagaz gracias a su experiencia literaria) señala una dependencia y no una separación. Al pensar en influencias de este modo vemos puentes con peaje, en lugar de la estela de una embarcación que se aleja de las costas familiares para internarse en un mar de novedades. En realidad, y siguiendo un poco de lejos a Ángel Rama, las influencias "elegidas" por los modernistas reflejan "el esfuerzo obsesivo de autonomía" que marca la historia hispanoamericana (Rama, 1970: 20). El resultante alejamiento, impulsado por el anhelo de liberación, ayudó a los modernistas a interpretar y evaluar su herencia literaria (103).

Ahora bien, una explicación alterna sobre el interés modernista en otras literaturas es, según José Emilio Pacheco (1970), que:

[a] perder España sus postreras colonias y acelerarse la expansión de los Estados Unidos, los hispanoamericanos depusieron su actitud hostil e intentaron crear una noción de identidad hispánica a la que no se oponía el gusto por la literatura francesa, ya que los mismos metros importados por los primeros modernistas —el alejandrino y el eneasílabo— fueron introducidos de la propia Francia por Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita (xv-xvi).

Este esfuerzo por crear una cultura que no considerara la admiración por las literaturas extranjeras como deslealtad, refleja la transformación señalada por Rama (1970: 42) y por Pacheco (1970: xlv): que el arte había adoptado un sistema análogo al del mercado, en el cual las obras funcionaban como una mercancía más. Gracias a estas ideas los modernistas decidieron considerar otras literaturas como fuentes de insumos enriquecedores, y su arte, que, como señala Pacheco, tenía lectores especializados (1970: xliii-xlv), refleja sus decisiones y elecciones mediante recursos metaliterarios y autorreflexivos. Las influencias se convierten así en préstamos de inversión mediante los cuales los modernistas, con una actitud postnacionalista, desarrollan una literatura nueva que integra conceptos como la intertextualidad y la heteroglosia. Darío refleja esta renovación en su famosa formulación de 1891, cuando escribió en su ensayo "Los colores del estandarte" la pregunta (en francés) "¿A quién debo imitar para ser original?". Su respuesta: "Pues a todos" (*EI*: 121).

Notemos que con todo y el tono travieso de Darío, su afirmación juega con los bordes del problema que nos ocupa: la percepción de la influencia. Conviene recordar que, como señala José María Martínez (1996), con Darío abundan los riesgos de encontrarse con pistas falsas:

Al investigar la procedencia de los textos darianos existe, además, el inconveniente de que tampoco los testimonios autocríticos ofrecen una garantía de infalibilidad. Así, las declaraciones de *Historia de mis libros* (1909) y de la *Autobiografía* (1912), tantas veces utilizadas como piedras clave de argumentación, contienen mistificaciones e inexactitudes (199-200).

De este modo, si, como sugiere el propio Darío en sus numerosas afirmaciones, su obra proviene de una adaptación deliberada y no de una adopción inconsciente, ¿cómo afecta su actitud nuestro concepto de influencia? ¿Podemos hablar de apropiación? ¿Qué efectos tendría un cambio de término?

La respuesta posible a todos estos problemas surge al considerar el modernismo como resultado de una transculturación, operando en forma dialógica con otras literaturas y otras culturas. Al partir de esta posición, el modernismo, con todas sus reflexiones críticas y autocríticas, adquiere una dimensión particular, pues revela su valor como respuesta cultural de Hispanoamérica al reprocesar (y reapropiar) figuras y signos foráneos en su producción contestataria. Dentro de este contexto las alusiones de Darío a las literaturas francesa, inglesa y de Estados Unidos, y sus referencias a autores como Gautier, Verlaine y Murger dentro del sistema crítico que formulara en *Los raros*, ilustran su convicción del poder de la "influencia" como medio de respuesta cultural.

De condesas, princesas y promesas

A manera de ejemplo de esta estrategia de respuesta podemos reconsiderar las "influencias" literarias francesas en Darío. Una de ellas es la respuesta que Darío articula en "Sonatina" al cuento "Le chevalier double", de Theophile Gautier, en la que vemos en acción las estrategias de transculturación de los modernistas. Naturalmente, aunque sea tentador hablar de influencias, tal vez convenga más señalarlas como transferencias, debido a los aspectos que problematizan la relación entre ambas obras. Comencemos por decir que ambos trabajos empiezan con el evocativo retrato de una mujer, a la que tratan ambos en formas muy distintas. Gautier presenta a Edwige, una mujer noble, casada con el conde Lodbrog, meditando sobre su situación mientras contempla el paisaje desde su ventana, y recuerda la reciente llegada de un inquietante extraño. Este visitante, venido durante una noche de tormenta, ha cautivado su corazón, y Edwige se debate entre su fidelidad y una morbosa pasión por este poeta de Bohemia al que Gautier (1993) describe como "bello como un ángel, pero como un ángel caído" (127-28, mi traducción). Cuando este hombre, cuyos ojos la atormentan, se va, Edwige da a luz a Olof, hijo del conde, al que ya esperaba a la llegada del bohemio. Más tarde, un nigromante elabora el horóscopo del niño y le explica a Edwige su extraña naturaleza: Olof se encuentra bajo el gobierno de dos estrellas, una roja, maléfica, y la otra verde, de benéfica influencia, en constante conflicto. Hacia el final del cuento, Olof encuentra a otro caballero, lo mata y entonces da cuenta de que ha eliminado a su doble, la influencia negativa en su vida.

Entre tanto, la princesa dariana, perdida en su ensoñación, surge, rozagante y prometedora, de los conocidos versos iniciales de la "Sonatina":

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro;
 y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

(...)

La princesa no ríe, la princesa no siente;
 la princesa persigue por el cielo de Oriente
 la libélula vaga de una vaga ilusión (1972: 25).

Esta actitud contemplativa de la princesa dariana coincide con la de la dama nórdica (por lo tanto exótica) de Gautier (1993), que aparece así:

Qui rend donc la blonde Edwige si triste? que fait-elle assise à l'écart, le menton dans la main et le coude au genou, plus morne que le désespoir, plus pâle que la statue d'albâtre que pleure sur un tombeau? (127).

[¿Quién entristece tanto a la rubia Edwige? ¿Qué hace ella sentada al balcón, con el mentón sobre su mano y el codo en la rodilla, más sombría que la desesperación, más pálida que la estatua del albatros que llora sobre una tumba? (mi traducción).].

La actitud feérica de ambas figuras les confiere un aire distante y a la vez familiar, al asociarlas con los cuentos de hadas. Darío refuerza esta impresión al anotar:

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz,
o en el rey de las islas de las rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz? (1972: 25-26).

Mientras tanto, en Gautier (1993) leemos:

Edwige, blonde Edwige, ne croyez-vous plus à Jesus-Christ le douce Sauveur? doutez-vous de l'indulgence de la très sainte Vierge Marie? Pourquoi portez-vous sans cesse à votre flanc vos petites mains diaphanes, amaigries et fluettes comme celles des Elfes et des Willis? Vous allez être mère; c'était votre plus cher voeu: votre noble époux, le comte Lodbrog, a promis un autel d'argent massif, un ciboire d'or fin à l'église de Saint-Euthbert si vous lui donniez un fils (127).

[Edwige, rubia Edwige, ¿no crees acaso en Jesucristo, el dulce salvador? ¿Dudas de la indulgencia de la santa Virgen María? Por qué llevas siempre a tu lado tus pequeñas manos diáfanas y delgadas como las de un elfo o un gnomo? Serás pronto madre; ése era tu deseo más profundo; y tu noble esposo, el conde Lodbrog, ha prometido un altar de plata maciza, un ciborio de oro fino a la iglesia de San Euberto si le das un varón (mi traducción).].

Si bien tanto Darío como Gautier retratan las posibles elucubraciones de sus personajes, nos llama la atención la calidad como símbolo de una promesa futura que comparten las dos mujeres en sus obras. Mientras la princesa suspira con anticipación por su felicidad futura, la condesa se tortura con recriminaciones y dudas sobre su conducta y pensamientos. Con todo, en lugar de ver estas similitudes como influencias, o préstamos ilegales, considerémoslas como resultado del viaje literario de Edwige de Europa a Hispanoamérica. Si Edwige es una mujer madura, condesa y noble, en espera de un hijo que solidifique su matrimonio y le traiga tesoros, la princesa dariana es una mujer joven y soltera, que sueña con conocer al hombre que se case con ella. Dentro de su mundo, Edwige ha cumplido con su misión y su futuro —es casada y madre—, aunque oculte su fascinación por el visitante de Bohemia. Mientras, la rozagante princesa dariana encarna una promesa de felicidad y un futuro esperanzador. Como ambas figuras pueden representar el encuentro entre pasado (tradicción) y futuro (modernidad), su dicotomía aparece enmarcada por los elementos del discurso de futuridad con el que, según Carlos Alonso (1998: 6), Europa se refería a América durante el siglo XIX. Afirma Alonso (1998) que América era visualizada como una tierra promisoría, joven y prometedora, cuya novedad justifica todos los intentos de explotación. Esta imagen particular puede explicar que la princesa, mujer joven y soltera, encarne una promesa, y que, merced a su

exotismo, se convierta en un signo modernista tan elocuente como el cisne, integrada con visiones de la feminidad similares a las de "La ninfa" y "La muerte de la emperatriz de la China" por su conjunción de sexualidad, otredad y arte. En contraste con estas figuras, Gautier presenta una mujer casada y de conducta presumiblemente irreprochable, pero que todavía oculta un secreto cuyas repercusiones se extienden a su hijo (su futuro). Por su parte, Darío adoptó y adaptó las imágenes recibidas del autor francés al contexto modernista y, como parte de su proceso de apropiación de lo europeo, convirtió a la condesa en princesa, y al hacerlo transformó sus lamentaciones en una dulce melancolía, que al mismo tiempo envuelve una promesa de felicidad. De este modo, Darío formuló un retrato prometedor y esperanzador de la modernidad para Hispanoamérica.

"Les ingenus" y "Palabras de la Satiresa": una revisión

Las influencias de la literatura francesa en la obra dariana van más allá de este encuentro con Gautier. De hecho, muchos críticos han señalado la multitud de puntos de contacto existentes entre el modernismo de Darío y la literatura francesa. El caso que nos ocupa a continuación ha sido señalado por Arturo Marasso, según anota Ángel Rama (1970: 118), y se trata más bien, según el crítico uruguayo, de "una motivación circunstancial" (118).

En realidad, como admite en su texto, Rama (1970) está en desacuerdo con la lectura que propone Marasso de "Palabras de la satiresa", y presenta una alternativa: que en este poema, "todo se hace explícito y rotundo, apelando a un juego de referencias rígidamente cultistas, donde las palabras valen por los conceptos que conllevan en un sistema valorativo propio de la época". (119) El resultado es un "entretejido de conceptos" que sobrepasa, en impacto y ejecución, a la deliberada imprecisión de Verlaine. Aduce Rama (1970) que mientras Verlaine presenta un "juego 'nuancé', evanescente, casi ambiguo, debussyano" (118), Darío ofrece "el mecanismo categórico, brillante, con sonoridades de gran orquesta, explicativo y mental" (118), con todo y "erectos senos" y "lozanas manzanas", que emergen de un "busto que bruñía de sol".

Con todo, al leer los poemas desde otra perspectiva, las relaciones entre ambos emergen de manera diferente. Si bien Rama (1970) acierta al señalar las estrategias contrastantes de ambos poetas, el aspecto que prefirió dejar de lado es la manipulación y la observación de la figura femenina como símbolo de una promesa (de placer, de felicidad). Verlaine (1951), cuyo poema "Les ingenus" pertenece a la colección *Fêtes galantes*, comienza con una tierna evocación de juventud. La voz poética se refiere a un tiempo impreciso, una velada otoñal, en la que un grupo de jóvenes mujeres se presta como fuente de fantasías inocentes para el poeta.

Les hauts talons luttaient avec les longues jupes,
En sorte que, selon le terrain et le vent,
Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
Interceptés! —et nous aimions ce jeu de dupes.

[Los altos talones luchaban con las largas faldas,

y según fueran el terreno y el viento,
a veces relumbraban partes de piernas
—interceptadas— y nos gustaba este juego inocente (mi traducción).].

La imagen de faldas y talones en contacto sugiere movimiento, y sólo merced a esta situación logra el poeta atisbar "trozos de pierna" con frecuencia. El voyeurismo implícito en la acción queda retratado, nostálgicamente, como un juego inocente, de tontos [*jeu de dupes*]. Esta visión, impresión de placer, prometido e inocente, continúa en la estrofa siguiente:

Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux
Inquiétait le col des belles sous les branches,
Et c'était des éclairs soudains de nuques blanches,
Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous.

[A veces también el dardo de un insecto celoso
preocupaba del cuello a las bellas bajo las ramas,
y los súbitos relámpagos de nuca blanca,
eran placer para nuestros jóvenes ojos locos (mi traducción).].

El juego de ver sin ser observado, de robar imágenes furtivas y, en suma, evocar una visión, continúa mediante el énfasis en lo repentino: las blancas nuca que aparecían como relámpagos, al mismo tiempo que sus jóvenes propietarias se esforzaban en cubrir las "del dardo de un insecto celoso". Estas visiones fugaces, reitera Verlaine, "eran placer para nuestros jóvenes ojos locos" por su presunta ilegitimidad. En este coqueteo con lo prohibido, Verlaine (1951) alude a la sexualidad como aventura al simbolizarla como los furtivos encuentros con la piel desnuda de las jóvenes, aunque logra envolverla con un aura de inocencia que, en la estrofa final, termina con un desengaño cruel:

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne:
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras,
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas,
Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne.

[La noche caía, una noche ambigua de otoño:
Las bellas, soñadoras en nuestros brazos,
se decían entonces palabras tan falsas, en voz baja,
que nuestros corazones desde entonces tiemblan y se asombran (mi traducción).].

La atmósfera, que Rama (1970) caracterizó como "debuysiana", se nota en la repetición (*Le soir [...], un soir [...]*) y la eufonía del lenguaje (*équivoque d'automne* y *tremble et s'étonne*, por ejemplo), que anuncian la sorpresa del poeta. Esta nota ominosa emerge como las palabras tan falaces, susurradas por las beldades que se aferran "soñadoras" de los brazos de los muchachos. Estas palabras, bajas y susurradas, impresionan el joven corazón del poeta tanto que no puede olvidar el contraste entre la belleza de las muchachas y la crueldad que ejercen. La promesa de felicidad, quebrantada, se convierte en desilusión y melancolía, que el poema recaptura con la perspectiva de la edad.

Si, como afirma Rama (1970), el poema dariano "Palabras de la sátiresa", publicado en *Prosas profanas*, contrasta con el juego de sutilezas de Verlaine, Darío todavía se vale de la figura femenina para enfatizar las promesas de felicidad.

Un día oí una risa bajo la fronda espesa,
vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas;
erectos senos eran las lozanas manzanas
del busto que bruñía de sol la Satiresa: (1972: 134).

Si para Verlaine la promesa de placer reside en la furtiva visión de talones y faldas, Darío se vale de "una risa bajo la fronda espesa" como medio de evocación de lo prohibido. Sin embargo, en contraste con Verlaine, que se esfuerza por capturar la fugaz visión de las pantorrillas, Darío ve "brotar de lo verde dos manzanas lozanas" que representan no sólo el busto de una mujer, sino una promesa, no menos ilícita, de placer.

Era una Satiresa de mis fiestas paganas,
que hace brotar clavel o rosa cuando besa;
y furiosa y riente y que abrasa y que mesa,
con los labios manchados por las moras tempranas (1972: 135).

Darío refuerza el ambiente sylvico, sugerido por los "insectos celosos" y la imagen de muchachas bajo las ramas de Verlaine, con sus propios claveles, rosas y moras, que encierran asociaciones sensoriales y carnales. De este modo, la imagen femenina difiere radicalmente de las evocaciones de Verlaine. A diferencia de las muchachas, cuyos cuerpos se ocultan, la sátiresa se ofrece al poeta:

"Tú que fuiste, me dijo, un antiguo argonauta,
alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta

en unir carne y alma a la esfera que gira,
y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira" (1972: 135).

¿Son estas "palabras de la sátiresa" que Darío transcribe en su poema, las mismas, tan perturbadoras, que susurran las muchachas en "Les ingenus"? Podríamos aducir que sí, ya que de hecho forman parte de una respuesta cultural al articular dos poemas. Verlaine termina el suyo al mencionarlas, mientras que Darío las transcribe. En ambos casos, las palabras sorprenden y abruman al poeta, pues descubren (o revelan) la calidad carnal del amor. Por otra parte, la transición de la figura femenina, de inocente a seductora, no deja de recordarnos la transfiguración de Edwige, cuya apariencia oculta sus angustias. De este modo, las jóvenes en "Les ingenus" encierran, tal como Edwige, engaños, duplicidad y traición, y sus palabras —que revelan su dualidad— marcan el corazón del poeta.

En contraste con la representación femenina en "Les ingenus" como vehículo de duplicidad y falsedades, el poema de Darío, aunque no se aleja del voyeurismo insinuado por Verlaine, difiere en el hecho de que el poeta recibe una invitación a observar. En otras palabras, no tiene razón para ser furtivo, ya que la sátiresa ofrece y cumple su promesa. Pese al recurso que Rama (1970) denomina "un entretreído de conceptos" contenidos en Pan, Apolo, el argonauta, la esfera la lira y la flauta (119), el rasgo más notable radica en que la Sátiresa encarna la respuesta cultural dariana a la representación femenina. La sátiresa es, en palabras de Rama (1970), "la mujer rotunda, la compañera del amor carnal que se dirige a él enseñándole el traspaso de la delicadeza tímida adolescente a la integración de carne y alma que parece presentarse como la norma del amor adulto" (118). En contraste con la sátiresa, cuya representación se basa en alusiones a objetos naturales y altamente evocativos, como la risa, las manzanas, el clavel, rosas y moras, las jóvenes muchachas de "Les ingenus" son talones, faldas, piernas y nucas: fragmentos, alusiones o visiones fugaces, indescriptibles, pero no por ello inaudibles. Si bien ambas estrategias sugieren una fragmentación del sujeto, en el caso dariano, la respuesta coincide, nuevamente, con la retórica de la promesa a la que se refiere Carlos Alonso (1998). Esta visión de la Sátiresa contiene no sólo la imagen contestataria ante el poema de Verlaine, sino también el típico acercamiento desacralizador típico de Darío, con el que combina su sensualidad, la *jouissance* barthesiana, y el arte, como su causa suprema y objetivo vital.

En suma, Darío, influido o no por Verlaine, plantea una respuesta en "Palabras de la sátiresa" a través de la imagen femenina. Los contrastes que surgen de la comparación de ambos poemas son similares a los que emergen tras observar "Le chevalier double" y "Sonatina": en todos estos trabajos la imagen femenina experimenta los mayores cambios, y viene a convertirse en promesa y esperanza, pese a que su presunto referente original sugiere lo contrario. En cualquier caso, si bien es difícil evadir la idea de influencia como determinante de estas relaciones, debemos hacerlo desde una perspectiva distinta. Como apunta José María Martínez (1996), Darío "había entendido los conceptos imitación y originalidad como recíprocamente necesarios y en ningún momento contradictorios" (213). Por esta razón, el fenómeno que para otros sería influencia, en este caso es respuesta deliberada y enriquecedora. Después de todo, la singularidad de la princesa de la "Sonatina" no sufre a causa de su parentesco con la condesa, sino más bien crea un enriquecimiento mutuo; igual sucede con las "beldades" de Verlaine y la Sátiresa de las *Prosas profanas*, que, en su encuentro, nutren el contraste de significados encarnados por las figuras femeninas. La transformación de todas estas figuras refleja, en realidad, la originalidad de Rubén Darío, quien supo ver promesas, fulgor y optimismo en donde otros veían culpa, recriminación y angustia. Al fin y al cabo, las influencias, incontrovertibles, existen y reflejan, si no un *Zeitgeist*, al menos una comunicación particular entre sus participantes. Así pues, Darío, relacionado con Gautier y Verlaine a través de sus poemas, se comunicó con el resto de la América Hispana para escribir poemas originales y emblemáticos del modernismo. Con este gesto, Darío no sólo demuestra su originalidad al rendir un homenaje, no menos original, a la condesa de Gautier, a las jóvenes de Verlaine, a la tradición que las sustenta, y a la belleza que su imagen representa,

mediante la misma transculturación que alimenta al modernismo y que reverbera en la producción cultural hispanoamericana hasta hoy en día.

Obras citadas

Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York - Oxford: Oxford UP, 1998.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Second edition. New York - Oxford: Oxford UP, 1997.

Darío, Rubén. *Prosas profanas*. [1897] 7a. edición. Colección Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Darío, Rubén. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. E. K. Mapes, ed. New York: Instituto de las Españas, 1938 (*El*).

Gautier, Theophile. *Récits fantastiques*. Paris: Bookking International, 1993.

Martínez, José María. "Nuevas luces para las fuentes de *Azul...*". *Hispanic Review*, 64, 2 (1996): 199-215.

McGuirk, Bernard. "On Misreading Mallarmé: Rubén Darío and the Anxiety of Influence". *Nottingham French Studies*, 26, 2 (1987): 52-67.

Pacheco, José Emilio. "Introducción". En: *Antología del modernismo (1884-1921)*. Selección, introducción y notas de José Emilio Pacheco. México: UNAM, 1970.

Rama, Angel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la U Central de Venezuela, 1970.

Verlaine, Paul. "Les ingénus". En: *Oeuvres poétiques complètes*. París: NRF, 1951.

Silencios críticos en torno al compromiso ideológico y sociopolítico de Rubén Darío

Alberto Acereda

Arizona State University
acereda@asu.edu
Estados Unidos

Resumen: Los críticos sociológicos y marxistas del *Modernismo* han dado prioridad a la responsabilidad social del escritor. Algunos críticos cuestionaron a Rubén Darío por haberse despreocupado de la cuestión social y por su falta de interés en los temas políticos. Este artículo muestra cómo una lectura más detenida y completa de la obra de Darío revela la presencia de temas políticos y su oposición expresa al socialismo, al anarquismo y al marxismo. A su vez, este estudio muestra una visión más positiva de Darío sobre los Estados Unidos de América que la dada hasta ahora por ese sector de la crítica.

Palabras clave: Rubén Darío, *Modernismo*, responsabilidad social, Estados Unidos de América.

Title and subtitle: Critical omissing surrounding Rubén Darío`s ideology and socio-political views.

Abstract: Sociological and marxist critics of *Modernismo* have given primacy to the writer`s social responsibility. Some critics challenged Rubén Darío for having detached himself from social themes and for his lack of regard for political issues. This article shows that a closer and more comprehensive reading of Darío`s works reveals the presence of political themes including his explicit opposition to socialism, anarchism and marxism. It also shows Darío`s positive view of the United States of America, an area often overlooked by most critics.

Key words: Rubén Darío, *Modernismo*, social responsibility, Unites States of America.

Durante demasiado tiempo la literatura modernista sirvió de coartada a un sector de la crítica y a los detractores del Modernismo para recriminar a algunos de sus autores, especialmente a Rubén Darío, una escasez de compromiso ideológico, social o político. En otras ocasiones, cuando la crítica creyó haber hallado ese compromiso, éste se presentó más en línea con los intereses de un tipo de crítica sociológica o marxista particular que con la realidad total de la visión sociopolítica dariana. Cierto es que Darío estuvo siempre más interesado en el arte que en la política, más en la creación artística individual que en el activismo político de masas. Una lectura atenta del corpus literario dariano descubre el hondo desasosiego existencial dariano, cuyas manifestaciones pasan por preocupaciones universales ligadas al arte, la espiritualidad y también la sociedad. De esta última nace en Darío un compromiso ideológico, social y político más amplio del que normalmente ha otorgado la crítica al nicaragüense. Más allá del preciosismo estético con el que se juzgó en ocasiones a los modernistas, Darío tomó partido en la situación política y social de su tiempo, a veces de manera firme y otras tantas con las lógicas indecisiones propias del artista de su tiempo y de las complejas contradicciones de la modernidad y del Modernismo.

Una mirada a los textos y crónicas de los autores modernistas muestra que muchos de ellos estuvieron comprometidos con los avatares sociales de su tiempo y mezclados directa o indirectamente en la política. Repárese en la particular actividad ideológica de Justo Sierra y de Manuel González Prada; en la militancia revolucionaria de José Martí o en la vida aventurera y politizada de José Santos Chocano. José Martí, Guillermo Valencia y Leopoldo Lugones, por ejemplo, llegaron a ser candidatos a la presidencia de Cuba, Colombia y la Argentina respectivamente. Amado Nervo, por su parte, dejó escritos varios cantos patrióticos y textos escolares para la educación cívica y literaria de la juventud mexicana. El caso de Darío, aunque particular, no está exento de un compromiso que debe ser reevaluado a una nueva luz, la que permite hallar a un Darío expresamente alejado de los engendros ideológicos ligados a los colectivismos de raíz marxista y enraizados en el socialismo y el anarquismo político. De igual modo, hay otro Darío que —más allá de los siempre reiterados y manidos textos contra Estados Unidos— supo admirar expresamente a la nación norteamericana, en línea con lo que también hizo entonces otro modernista como Leopoldo Lugones.

Entre la crítica literaria y las agendas ideológicas

Cualquier estudioso del Modernismo conoce la oposición que el Modernismo recibió a finales del siglo XIX tanto en Hispanoamérica como en España. El debate antimodernista no se limitaba a lo meramente literario y artístico, sino que tuvo otras connotaciones más amplias en línea con una doble e inherente dimensión ideológica y espiritual. Aquella polémica finisecular en torno al Modernismo plantó las bases de posteriores cuestionamientos sobre los autores modernistas que adquirieron fundamentaciones de índole ideológica, espiritual y aun económica²²⁵. De ahí nacieron algunas de las valoraciones sobre Darío y los modernistas que durante el siglo XX se fueron proyectando al hilo de particulares acercamientos teóricos a la literatura. Desde sus inicios —y en parte por la confusa visión política de varios intelectuales de fin de siglo— los modernistas fueron identificados con una especie de anarquismo rebelde; socialmente, se les percibía como seres peligrosos, ácratas y aun malditos decadentes. Por un lado, la postura antimodernista partió de la identificación de los modernistas como seres conflictivos, opuestos al sistema y los valores tradicionales. Tan errada visión llevó a que muchos antimodernistas relacionaran el anarquismo artístico y literario de los nuevos poetas y artistas con un anarquismo ideológico y político. Durante todo el siglo XX, este tipo de crítica reprochó a Darío y a otros modernistas una notable superficialidad y un supuesto desinterés por los problemas sociales, especialmente en la turbulenta historia hispanoamericana. En el caso de los ataques contra Darío, fue José Enrique Rodó quien sentó las bases de la errónea tesis de la antiamericanidad dariana, continuada por críticos marxistas como Juan Marinello (1977) y Françoise Pérus (1978)²²⁶.

²²⁵ Sobre el debate modernista, véanse: Ignacio M. Zuleta. *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1988 y nuestro estudio "El antimodernismo. Sátira e ideología de un debate transatlántico". *Hispania*, 86 (2003): 761-772.

²²⁶ Para el caso de Juan Marinello, véase: "Sobre el Modernismo. Polémica y definición". *Ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977: 281-320. (Todas las citas de Marinello a lo largo de este estudio remiten a este artículo). Para la crítica de Françoise Pérus, véase en particular su artículo: "El

Este tipo de lecturas y análisis sobre Darío y los modernistas bajo una dependencia crítica excesivamente dogmática genera, a nuestro juicio, lecturas muy restringidas que no favorecen la visión amplia, múltiple y heterogénea del Modernismo. En el caso de José Martí, el cubano Marinello (1977) juzgó que la revolución castrista recogía y exaltaba el mandato de Martí, insertándolo en lo que dicho crítico define como propósito fundamental de su época: el socialismo. Es así como Marinello intenta presentar un eslabón entre la revolución de Martí con la realidad castrista y particularmente con el discurso revolucionario de Moncada²²⁷. En el caso de Darío, la aparente ligazón del anarquismo político con el Modernismo no resultaba ser tan clara, como tampoco lo era su cercanía a los colectivismos ideológicos. Aun así, en la pervivencia de lo que fue un tipo de crítica antimodernista y antidiariana, es significativa la labor realizada por un sector de la crítica literaria marxista. El reduccionismo de algunos de sus críticos perpetró durante el siglo XX deliberados silencios en torno a Darío que deben ser reevaluados para hacer justicia al escritor nicaragüense.

La crítica de raíz marxista contempla el Modernismo como un fenómeno dependiente de las transformaciones de la matriz económica, la estructura de clases y las modificaciones del papel del intelectual en el marco de la lucha ideológica. Un crítico del Modernismo de la clarividencia de José Olivio Jiménez (1994) ya observó respecto a ese tipo de estudios "el grave riesgo a que están abocados cuando se procede de una manera simplista y dogmática"²²⁸. La exposición de tales postulaciones requeriría de un trabajo aparte pero valga

Modernismo hispanoamericano en relación con los cambios estructurales en las transformaciones sociales latinoamericanas hacia 1880. Algunos problemas teóricos y metodológicos en historia literaria: periodización, definición de corrientes y ubicación de autores". *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Ed. Matias Horanyi. Budapest: Editorial de la Academia de Ciencias de Hungría, 1978: 125-131. (Todas las citas de Perú a lo largo de este estudio remiten a este artículo). Los infundados alegatos vertidos por Rodó y la supuesta falta de americanidad de Darío fueron luego manipulados después a su favor por autores como José Santos Chocano. Durante todo el siglo XX y todavía hoy encontramos una repetida e injusta incidencia crítica sobre la supuesta inadecuación en los autores del Modernismo entre su cosmopolitismo y su nacionalismo, como si las dos cosas estuvieran enfrentadas. El caso de Darío es paradigmático al verse en su obra la perfecta cohabitación entre su amor por lo nativo americanista y el interés por lo cosmopolita. Véase nuestro estudio actualmente en prensa: "Los censores errados: Individualismo y cosmopolitismo en el Darío modernista". *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Ed. Jeff Browitt & Wemer Mackenbach. Managua: Instituto de Nicaragua y Centroamérica, 2008. Discrepamos con la crítica que ha perpetuado una visión negativa del individualismo modernista. La vida y la obra de Darío ejemplifican cómo ese individualismo resulta perfectamente compatible con una sincera humanidad y con la compasión por los humildes y necesitados.

²²⁷ Hoy sabemos ya que Martí fue incluido en las cambiantes formulaciones del discurso oficial cubano, tanto en los años de Fulgencio Batista como después con la revolución castrista. Cuando dicha revolución fue declarada marxista, se hizo necesario buscar y aun forzar coincidencias entre el poeta y otras figuras como Marx o Lenin. Véase, entre otros: Ottmar Ette. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

²²⁸ En *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Hiperión, 1994: 47. Keith Ellis realizó en 1974 una revisión parcial de lo que fueron algunos de los acercamientos críticos en torno al tema socio-político en Darío ("Socio-Political Considerations". *Critical*

aquí dar solamente algunos ejemplos representativos para los efectos de nuestra argumentación. Para Marinello (1977), en su referido artículo, el Modernismo fue un arte individualista, nada social y nada solidario. En la exclusividad de las individualidades modernistas se halla lo que Marinello (1977) definió en tono acusatorio como "el absentismo y el apoliticismo que dominan el momento modernista en Hispanoamérica" (285). Según Marinello (1977), la poesía de Darío es el vehículo deslumbrante de "una evasión repudiable" (291) elaborada por un poeta entendido como "minero brillante de una grieta desnutridora" (291). Se crea arte en el Modernismo "lejos del pulso dramático del mundo, [con] signo aristocrático, de hondo desprecio al pueblo" (295). En ese talante individualista, por tanto, radica para Marinello la debilidad primordial del movimiento: "en haber situado su campo lejos de toda apetencia colectiva" (317). Otro crítico, Yerko Moretic denominaba en 1975 como acertado y exacto el reproche al Modernismo realizado por el cubano Marinello (1977), y por esa misma vía Moretic (1975) denuncia "una real falta de correspondencia entre lo que los pueblos hispanoamericanos necesitaban y lo que les entregaron efectivamente sus intelectuales modernistas" (53)²²⁹. Entre los excesos vituperables de índole política o cívica de los modernistas, Moretic (1975) cita también la estridente exaltación racista de los artistas americanos blancos, el regodeo masoquista con los pequeños sufrimientos individuales, el mero juego epidérmico de sentimientos postizos y la complacencia servil con los dictadores de turno. Para concluir, Moretic (1975) concuerda con Marinello (1977) en otro concepto ligado al Modernismo: que la exacerbada sensibilidad de los poetas modernistas les lleva a replegarse en sí mismos o a gritar su repugnancia y su indignación estériles. Así que para Moretic (1975): "la dispersión e intensificación de motivos contribuye en muchos de ellos a la sobreestimación de sus propios dolores. El individualismo negativo toca uno de sus momentos culminantes" (59). En 1978, otro crítico marxista, Françoise Perú, calificó el Modernismo en su ya referido artículo ("El Modernismo hispanoamericano...") como un intento de mostrar "el hedonismo agonizante en el que el orden feudal se defiende de los embates de las prácticas capitalistas" (128) y configuró la escritura modernista como "la plasmación de la agonía del orden señorial" (128). A esta crítica ideologizada se sumó, entre otros, Carlos Blanco

Approaches to Rubén Darío. Toronto: U of Toronto P, 1974: 25-45). Por nuestra parte, no pretendemos embarcarnos aquí a debatir la evolución de las diversas corrientes críticas sociológicas y marxistas, ni medirlas todas por el mismo rasero. Aunque la sociocrítica o sociología de la literatura ha tenido desarrollos bien diferenciados del pensamiento marxista estricto, los paradigmas teóricos y críticos más importantes han procedido directamente del marxismo. Se dieron así estudios de calcada correspondencia con las tesis ideológicas marxistas cuyo fin era buscar en la expresión de la literatura el testimonio de la dialéctica social de la lucha de clases, con el correspondiente determinismo de las condiciones económicas y materiales que, a nuestro juicio, tuvieron resultados más que cuestionables para los estudios en torno al Modernismo y a Darío. Bien es verdad que hubo después ciertos avances dentro de la crítica paleomarxista, con propuestas de integración ideológica del estudio de la forma que fueron llevando a esfuerzos de adaptación ideológica en cultivadores estrictos de la Crítica literaria formalista. A la luz de varios textos de Darío que aquí recogemos, a menudo silenciados, apuntamos únicamente las prevenciones que deben tomarse a la hora de aceptar cualquier lectura reduccionista o doctrinaria del Modernismo y de Darío.

²²⁹ Yerko Moretic. "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano". En: Lily Litvak (ed.). *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975: 51-64.

Aguinaga quien ya para 1980 había criticado también con dureza a Darío realizando una lectura empobrecedora de su obra. Su objetivo no era otro que presentar la figura del nicaragüense como la del poeta al servicio de la oligarquía a cambio de apoyo y protección. Blanco Aguinaga (1980) tachó a Darío de excesivamente conservador, sometido al poder, a la prensa y a la oligarquía de los países donde vivió²³⁰.

Los usos ideológicos y políticos de la figura de Darío como capital cultural de Nicaragua fueron ya estudiados de forma adecuada por David E. Whisnant (1992) en un recomendable artículo que perfila de forma imparcial y equilibrada los usos de la figura de Darío por parte tanto del régimen somocista como del posterior régimen sandinista. En ambos casos se perciben los esfuerzos de unos y otros gobiernos por ofrecer una imagen de Darío apropiada a sus agendas político-culturales. En el caso sandinista, Whisnant (1992) ya demostró el esfuerzo revolucionario por reconstruir a Darío y establecerlo nacionalmente en compañía de figuras como Diriangén, Zeledón y Sandino, en un intento oficial por asimilar políticamente a Darío en el marco del proyecto revolucionario sandinista²³¹. En este contexto cabe entender el esfuerzo revisionista realizado por el ya entonces ministro de cultura, el poeta Ernesto Cardenal, proclamando categóricamente a Darío como figura anti-imperialista, revolucionaria y anticipo de la revolución sandinista, según prueban los extractos recogidos en la antología *Pensamiento anti-imperialista en Nicaragua*, publicado en 1982 en Managua por el Instituto de Estudio del Sandinismo. Cardenal llegó a argumentar la descendencia directa del Frente Sandinista de Liberación Nacional de la figura de Darío, a través de Sandino y Carlos Fonseca. Lamentablemente, algunos de los mejores críticos darianos que se encontraban entonces en la Nicaragua sandinista, acabaron por ceder —por miedo o por convicción— a la tendencia oficialista que pervivió hasta su derrota a inicios de los noventa. Con la más reciente vuelta del sandinismo al poder, el llamado Gobierno de Reconciliación y Unidad Nacional de Daniel Ortega ha vuelto a utilizar a Darío como pieza para sus agendas políticas, como prueba el panfleto publicado en Managua en febrero de 2008 por la “Casa de los Pueblos” y bajo el título “Nicaragua para la Humanidad. A 92 años de la partida de Rubén”.

Para romper con los silencios y tergiversaciones críticas en torno al auténtico compromiso ideológico y social de Darío se hace necesario realizar una lectura completa de la obra

²³⁰ Carlos Blanco Aguinaga. “La ideología de la clase dominante en la obra de Rubén Darío”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980): 520-555. Véanse también otros estudios de Juan Marinello: *José Martí, escritor americano: Martí y el Modernismo*. México: Grijalbo, 1958; *Sobre el Modernismo: polémica y definición*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1959; *Ensayos martianos*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961. De Perú, véase también: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1976. Para una lectura más ecuánime y ajustada de Darío y la crítica, consúltese: Luis Sáinz de Medrano. “Rubén Darío ante la crisis europea de su tiempo”. En: Cristóbal Cuevas (ed.). *Rubén Darío y el arte de la prosa*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Contemporánea, 1998: 31-54; y también, del mismo autor: “Acerca de la crítica sobre Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35 (2006): 107-121; véanse también: Ana Suárez Miramón. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2006; y Pablo Kraudy *Modernidad, democracia y elecciones en Rubén Darío*. Managua: CIRA, 2001.

²³¹ David E. Whisnant. “Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital”. *Latin American Research Review*, 27 (1992): 7-49.

dariana. Sólo así puede revelarse la injusta manipulación que por vía de las agendas políticas y críticas se ha venido haciendo desde diversos frentes, especialmente desde el marxismo, de una figura como Darío. No es difícil para ello rastrear la raíz mayoritariamente liberal del Modernismo, apuntada ya por un agudo crítico como Julio Saavedra Molina (1938) y seguidas después por Ricardo Gullón (1964) y Ángel Rama (1970)²³². Al estudiar el Modernismo, Saavedra Molina afirmó: "Lo esencial de esta actitud se identifica con la doctrina en todas partes conocida con el nombre de liberalismo" (139). Dicho de otro modo, asegura el mismo crítico, "lo que se ha llamado Modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo" (140). El mismo Saavedra Molina (1938) verifica su interpretación en el particular de que allí donde el liberalismo fue acosado por el dogmatismo antiliberal de uno y otro extremo ideológico, el Modernismo se vio negativamente afectado: "Confirma esta interpretación, a nuestro parecer, la historia misma del Modernismo literario, la cual corre pareja con la suerte de las ideas liberales: allí donde el liberalismo es acosado por el dogmatismo tradicionalista (...) el Modernismo se retarda; allí donde el liberalismo es sobrepujado por el marxismo (...) el Modernismo retrocede y da lugar a nuevas manifestaciones poéticas" (141). Tanto el "dogmatismo tradicionalista" al que apuntaba Saavedra Molina (1938) como el "marxismo" que menciona también el mismo crítico constituyeron ciertamente obstáculos serios para el Modernismo a ambos lados del Atlántico. En ese culto a la libertad, Darío se distanció tanto del absolutismo tradicionalista de talante inmovilista (de raíz ultramontana y reaccionaria), como de los socialismos colectivistas de corte marxista y los anarquismos radicales (de raíz jacobina y revolucionaria).

Cierto es que hay pocos términos tan imprecisos e indeterminados en su contenido como el del liberalismo político y que su sentido ideológico adquirió y sigue adquiriendo distintas definiciones en las variadas áreas geográficas y culturales transatlánticas, en especial en las del mundo hispánico. Con todo, y pese a las dificultades de generalización respecto al concepto ideológico del liberalismo, en el caso de Darío es verificable si negación expresa de las tesis del anarquismo, del socialismo y del marxismo. Esa es una de las razones que explican, por un lado, que Blanco Aguinaga atacara a Darío por "conservador" y, por otro, que sea notable el silencio u ocultamiento general de la crítica marxista respecto a esas posiciones darianas y a esos textos. Antes de comprobar textualmente tales opiniones darianas, debe entenderse que la obra de Darío se enmarcó orgullosamente en un proyecto modernista que fue insertándose paulatinamente en mercado que proponía con éxito el liberalismo económico. De ahí que tanto Darío como los modernistas sí sabían lo que estaban practicando y lo que era, en esencia, su actitud liberal ante el mundo. Sabían también quiénes eran, a la larga, sus potenciales compradores: la burguesía liberal, en mayor

²³² Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes, eds. *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Santiago de Chile: Imp. Universo, 1938; Ricardo Gullón. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1964; Ángel Rama. *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Con todos los matices de rigor, y aunque el concepto de "liberalismo" tenga sus lógicas variantes, en el caso de Darío tal concepto ideológico enriquece la lectura de su obra y, según probaremos, desmiente las doctrinarias valoraciones del sandinismo y de buena parte de la crítica marxista sobre Darío.

o menor grado liberal-conservadora e ilustrada, ubicada mayormente en las capas sociales acomodadas de las grandes capitales como Buenos Aires, Madrid, Barcelona o la Ciudad de México. Así se explica también que el primer número de la revista modernista española *Helios* proclamara en abril de 1903 la libertad absoluta como ideal artístico. También Darío usó constantemente la palabra "libertad" al referirse al Modernismo, como en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905): "El movimiento de *libertad* que me tocó iniciar en América se propagó hasta España y tanto aquí como allá el triunfo está logrado" (PC: 625, subrayado nuestro)²³³. El ansia de libertad en Darío queda probada no sólo en su escritura poética sino en la explícita mención de la libertad como concepto fundamental y ligado a la individualidad. En el breve prefacio que inicia su libro *Opiniones* (1906) asegura Darío: "No busco el que nadie piense como yo, ni se manifieste como yo. ¡*Libertad, libertad*, mis amigos! Y no os dejéis poner librea de ninguna clase" (OC, I: 228, subrayados nuestros). Lo mismo hace en 1912 en su autobiografía, ligando libertad e individualidad al tiempo que recuerda los debates antimodernistas y la oposición encontrada inicialmente en España: "Espancé entre la juventud los principios de *libertad* intelectual y de personalismo artístico que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos, y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria" (OC, I: 147, subrayado nuestro).

Una mirada a los textos darianos prueba que el nicaragüense fue consciente de todo un proyecto liberal que se alejó tanto del inmovilismo absolutista como del pensamiento utópico de los colectivismos igualadores. Ante todos ellos, Darío enfatizó la importancia del individuo sobre la colectividad que es percibida como masa o muchedumbre. Su deseo de gozar de la libertad como artista (y con ella de la libertad individual y la política) pasaba por la necesidad de reformar respetando también el pasado. Frente a las transformaciones radicales, Darío reivindicó el pragmatismo y la prudencia, con la consiguiente diferenciación entre el concepto político *per se* y la práctica política. A Darío le interesó más lo primero que lo segundo, como observamos en sus propias palabras recogidas por Diego Manuel Sequeira (1945): "La política es agua de pasto de todo Cristo en esta tierra. Política por la mañana y política por la tarde; política de día y política de noche; política hablada y política escrita. No hay quien no sea político. Ni las mujeres, ni los ancianos, ni los niños. ¡Demontre con la política! De politicorum omnium, libéranos Dómine"²³⁴. Darío, por tanto, se apartó siempre que pudo del apasionamiento político de partido o facción lo que no significa que no tuviera un compromiso o que se desinteresara por el problema ideológico como cuestión teórica²³⁵. El caso particular

²³³ Todas las citas de los textos de Darío remiten siempre a: OC (*Obras completas*. Madrid: Afrodisiso Aguado, 1950-1953, 5 vols.), con indicación de volumen y página; o bien a PC (*Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1975), con señalamiento de página y versos.

²³⁴ Diego Manuel Sequeira. *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Kraft, 1945: 231.

²³⁵ Para profundizar en el caso dariano, véase el interesante corpus de escritos recogido por Pedro L. Barcia para su edición de Darío de *Las repúblicas hispanoamericanas* (Buenos Aires: Embajada de Nicaragua, 1997); bajo edición del mismo autor, véase además: *Escritos dispersos de Rubén Darío*.

de Darío resulta especialmente significativo en su evolución ideológica, según puede confirmar el capítulo 10 de su *Autobiografía* o el de sus poemas exaltados de juventud, como "A los liberales", de 1881. Observaremos el paulatino paso en Darío desde posiciones liberales más cercanas al pensamiento libertario y aun revolucionario hacia posiciones menos radicales y más a tono con un liberalismo de talante conservador. Es así que el único refugio para Darío se hallará en una burguesía liberal a la que poco a poco se irá adecuando. Es aquí donde debemos matizar la aparente contradicción del fin de siglo hispánico: se ha apuntado que Darío y los poetas modernistas rechazaron a la burguesía porque, a su vez, ésta los rechazaba como seres improductivos; sin embargo, no es difícil observar cómo ante esa situación, autores como Darío fueron insertándose voluntariamente en ese nuevo mercado sin perder su individualidad. La realidad es que los modernistas entregan sus creaciones no para obtener únicamente los aplausos de la burguesía y del público, sino también para recibir una justa remuneración económica y poder vivir y ejercer como artistas. Por eso cabe matizar que el supuesto ataque modernista a la burguesía —otro de los aspectos reiterados por la crítica literaria sociológica y marxista— no fue en el caso de Darío un ataque a toda la burguesía, sino a la más antiliberal e inmovilista²³⁶.

Rubén Darío ante el anarquismo y el socialismo

En diferentes ocasiones Darío escribió abiertamente contra los anarquismos violentos y las colectividades socialistas de raíz marxista. En Darío hubo un componente ideológico que resulta perceptible en su labor de cronista mundano, con textos como "La Prensa y la Libertad", en su oficio de periodista, en el ensayista, en el Darío de *España contemporánea* (1901), en el curioso lector de otros autores e incluso en el Darío prologuista. En el prefacio de 1902 escrito por Darío al libro del socialista argentino Manuel Ugarte, *Crónicas del Bulevar* (publicado un año después en París por Garnier Hermanos), Darío elogia a Ugarte por su

La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968; y también *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. E.K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas, 1938.

²³⁶ La posición liberal de talante conservador en Darío es comprobable en su amistad, cercanía y admiración hacia figuras de la época como Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Cánovas del Castillo, Eduardo Dato, personalidades con quienes Darío halla afinidad de pensamiento y junto a las que también comprendió la formulación deslegitimadora de la Restauración Española que se escondía detrás de las fórmulas del anarquismo y el socialismo, así como desde otras propuestas finiseculares de raíz jacobina, incluido el krausismo. El propio Darío defendió con frecuencia los valores tradicionales, rechazó los inútiles y defendió lo sabio de lo antiguo como elemento no contrapuesto al cambio en una idea de que tradición y modernidad corrían paralelas. De ahí parte el desdén dariano por el jacobinismo revolucionario, como bien apuntó él mismo en un artículo de noviembre de 1911 en la revista parisina *Mundial Magazine* y recogido por Pedro L. Barcia en su citada edición dariana de *Las repúblicas hispanoamericanas*: "Nada más desdeñable —escribe el nicaragüense— que el jacobinismo; y no seré yo quien censure y desee la completa desaparición de antiguallas, como el respeto a las jerarquías, el predominio de los excelentes, el orden y la disciplina, y la más antigua de todas, el concepto de Dios. Pero todo eso puede ir y debe ir en la vida moderna, acompañado de ferrocarriles, bancos, industrias, agricultura; esto es, trabajo y hacienda pingüe en los estados (61). Tal es el respeto de Darío por la tradición que, en otro lugar, afirma sin paliativos: "Los pueblos más felices son aquellos que son respetuosos con la tradición" (1938: 22).

conocimiento de la capital francesa y de la cultura cosmopolita. Sin embargo, en ese recuerdo personal dariano del autor argentino, Darío nos ofrece datos para comprender mejor el trasfondo ideológico de su propia obra. Así, cuando recuerda su amistad con Ugarte, reconoce en sí mismo no estar nada cercano a las ideas socialistas y anarquistas de aquél, sino más bien en el lado opuesto:

Hemos asistido juntos —escribe Darío— a reuniones socialistas y anarquistas. Al salir, mis ensueños libertarios se han encontrado un tanto aminorados... No he podido resistir la irrupción de la grosería, de la testaruda estupidez, de la fealdad, en un recinto de ideas, de tentativas trascendentales... No he podido soportar el aullido de un loco desastrado, al salir a recitar un artista de talento, porque estaba condecorado con la Legión de Honor; o el grito grotesco de un interruptor incomprensivo, en una peroración grave y noble; o al curioso cojo Libertad, vociferando contra el poeta Tailhade, y amenazando en plena escena con su muleta, en la fiesta misma en honor de Tailhade..., o a cuatro "anarcos" rabiosos, gesticulantes alrededor de Sévérine enlutada y pacificadora... No he podido resistir²³⁷.

Darío muestra en esta crónica un notable rechazo ante el anarquismo y el socialismo que había contemplado de primera mano en aquellos años parisinos. La defensa del poeta francés Lorenzo Tailhade y el varapalo al círculo de Remy Sévérine resulta significativa. Carolina de Guebhard, llamada Sévérine, era la periodista francesa que sostuvo en 1896 una célebre polémica en defensa del socialismo y que Darío presenta aquí rodeada de esos rabiosos anarquistas. Darío entiende y expone así públicamente la falsedad del radicalismo violento y la necesidad de aspirar a un verdadero ideario liberal al que adscribe su obra como vertebración del proyecto modernista. Con todo, el nicaragüense tiene bondadosas palabras para Ugarte —que sería iniciado masón en París— aunque por ello no deje de reiterar en dicho prólogo el error de su amigo al ubicarse en la órbita anarquista y socialista. De ahí que, tras relatar todo ese desagradable ambiente de los círculos socialistas parisinos, Darío (2003) afirme: "Y, sin embargo, Ugarte, convencido, apostólico, no ha dejado de excusarme esos excesos, y se ha puesto de parte del populacho que no razona, y me ha hablado de la próxima regeneración, de universal luz futura, de paz y trabajo para todos, de igualdad absoluta, de tantos sueños... Sueños" (101). Darío está apuntando así a toda la demagogia utópica ligada a un falso socialismo que él no puede compartir y que tilda como simples aspiraciones inútiles frente a su preferencia personal por el individuo como generador de la verdadera libertad. Sabemos que Darío exploró todas las tendencias y es en este particular que no resulte contradictoria la participación de Darío en alguna revista anarquista francesa como la *Revue Blanche*²³⁸ en tanto en cuanto no es visible en el nicaragüense simpatía alguna por el anarquismo, según probaremos. Bajo la impronta de Darío, resulta difícil así hermanar conceptos como "anarquismo" político y "Modernismo", cuando resultaron ser, en el caso de Darío, irreconciliables. Una cosa es que Darío, por ejemplo, escribiera del "anarquismo en el arte" o de una ideología estética ácrata, y otra cosa bien distinta es

²³⁷ Rubén Darío. *Prólogos de Rubén Darío*. José Jirón Terán (ed.). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003: 100-101.

²³⁸ Véase: Anthony L. Geist, "Colaboraciones de Rubén Darío en revistas anarquistas francesas". En: Antonio Ramos-Gascón (ed.). *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*. Barcelona: Ariel, 1974: 213-222.

que se pretenda sugerir una inexistente simpatía dariana con el anarquismo político. Bien mirado, hoy entendemos que, pese a ciertas críticas anti-burguesas realizadas por Darío, su carácter individualista era irreconciliable con los postulados anarquistas en su ligazón obrero-marxista. Una lectura de los juicios de Darío confirma que las posibles simpatías con la ideología ácrata se debían, en su caso particular, más a lo que tenían de destructivo con los viejos usos inmovilistas artísticos y literarios que con cualquier tipo de propuesta ideológica para un mundo donde el anarquismo político y el marxismo tuvieran protagonismo.

El propio Darío (2003) reitera estas ideas de rechazo a cualquier tipo de radicalismo en otro de sus prólogos, esta vez al del libro titulado *La juventud intelectual de la América Hispana*, publicado en Barcelona por el argentino Alejandro Sux. Era éste otro intelectual hispanoamericano ligado a las ideas socialistas y que había sido expulsado de la Facultad de Derecho de Buenos Aires. Se había dedicado a la propaganda libertaria de tinte radical, había sido desterrado dos veces —una a Montevideo y otra a Mendoza— y había sido encarcelado otras tantas. Al no poder resistir el ambiente liberal conservador porteño, Alejandro Sux estuvo en Barcelona y participó en las movilizaciones de la Semana Trágica de 1909 hasta el punto de ser herido y condenado a muerte, aunque logró escapar y llegar a París. Darío, que no simpatizaba con las ideas de Alejandro Sux, escribe este prólogo a modo de confesión personal en boca de Sux y es ahí, nuevamente, donde podemos hallar el rechazo de Darío a las prácticas del socialismo de Sux. Darío (2003) pone en boca de su amigo estas palabras: “Creí —iaurora irreflexiva!— en la fuerza del odio, sin comprender todavía la inutilidad de la violencia. No acaricé el instrumento de mis cantos, sino que le apreté contra mi corazón con una como furia desmedida” (106). Unos párrafos después, y bajo capa de primera persona narrativa, prosigue el relato de los errores de su amigo argentino tras su llegada a Europa: “En el viejo continente proseguí mis anhelos libertarios. Tomé parte en luchas populares, vi el incendio, la profanación; oí los alaridos de la Bestia policéfala, y creí en el mejoramiento de la humanidad por el sacrificio y el escarmiento. (...) Y luego fue como mi despertar, como una nueva visión de vida. Comprendí la inutilidad de la violencia y el rebajamiento de la democracia” (2003: 208). No extraña así, por tanto, que Darío titulara su prólogo “Primavera apolínea”, en referencia a la recuperación del sentimiento del bien, coherente, pacífico y hermoso de Apolo frente al mal, incoherente, violento y feo de lo dionisiaco, Dionisos. En este punto, Darío vuelve a aprovechar para conectar ese filón ideológico basado en el ideario liberal con el cultivo de un arte meditativo sobre la existencia humana en el mundo. Añade Darío (2003): “Comprendí que hay una ley fatal que rige nuestras vidas, instantáneas en la eternidad. Supe más que nunca, que nuestra redención del sufrir humano está tan solamente en el amor. Que el gozo de existir debe ser nuestra virtud de paraíso. Que el poema de nuestra simiente o de nuestro cerebro es un producto sagrado. Que el misterio está en todo, y sobre todo en nosotros mismos, y que puede ser de sombra y de claridad. Y que el sol, la fruta, la rosa, el diamante y el ruiseñor se tienen con amar” (208-209). En estas líneas tenemos al mejor Darío que pone en boca de Alejandro Sux sus propios sentimientos, desde su rechazo al radicalismo ideológico hasta la fe en el amor y la condición sagrada del arte y la poesía. Valoremos a continuación la visión que Darío da a sus lectores de la anarquía *política* para diferenciarla de la defensa dariana y modernista de la anarquía *artística*. Aquella supuesta anarquía fue en Darío más una pose artística que un verdadero compromiso político o ideológico. Aunque la crítica académica ya se ha ocupado del

anarquismo finisecular la cuestión no puede zanjarse pues son muchas las contradicciones y aun sorpresas al respecto²³⁹.

Consciente de muchas de estas cosas, Darío mismo rechazó esa actitud fuera de la ley y censuró el anarquismo político como algo absurdo. En diferentes lugares de su obra, Darío menciona la cuestión del anarquismo, casi siempre en términos peyorativos. Precisamente, una de las crónicas darianas menos estudiadas y, a la vez, más reveladoras en cuanto a la posición dariana contra las ideologías ligadas al anarquismo y al socialismo político es la titulada "Dinamita", que debe fecharse a finales de 1893²⁴⁰. En ella, Darío fustiga al anarquismo socialista y se queja de la expansión de esas falsas ideas a través de la violencia: "Toda Europa está minada por las caries socialistas. El anarquismo asoma su faz por todas partes" (OC: IV, 644), asegura el nicaragüense. Tras citar la expansión anarquista por Alemania, Francia, Italia, España, Portugal e Inglaterra, disecciona el contenido de lo que juzga como insensata teoría y práctica anarquista. Darío demuestra la falta de sentido del anarquismo, moda que supone un quebrantamiento de la libertad sobre las bases de un socialismo antiliberal. Lo que hay en el anarquismo socializante — representado por Caín, según Darío— se resume así: "Para Caín el labrador, el enemigo es Abel, el estanciero. El enemigo es el trabajador, que tiene ahorros; el propietario, que tiene casas; el caballero, que tiene frac; la noble dama, que tiene diamantes; el juez, que tiene autoridad; el rey, que tiene corona; el creyente, que tiene Dios. Dios también es el enemigo" (OC: IV, 644). Darío identifica, por tanto, el anarquismo con el socialismo trayendo a colación la actitud equivocada de una ideología tan vacía como erróneamente antirreligiosa y carente de valores humanísticos:

Los pseudo-anarquistas importados a esta tierra han escrito en sus papeles amenazantes con motivo de la peregrinación a Luján: "Ni Dios, ni Patria". Ya Engels había dicho en el país de Alemania: "Tiempo vendrá en que no habrá más religión que el socialismo". Esos filósofos de última hora, tras un hartazgo de Darwin, de Strauss, de Büchner, de Feuerbach, predicán a las masas populares cerradas e ignorantes la muerte de las creencias y de los ideales religiosos (OC: IV, 645).

Darío desenmascara así abiertamente, y sin ningún tipo de miramiento, los auténticos fines de los anarquistas y los presenta como usurpadores de la libertad individual bajo la falacia de una supuesta igualdad que acaba siendo hipócritamente falsa. De este modo, Darío reproduce con ironía lo que serían los principios de los anarquistas: "Hay que ser ricos a toda costa, y puesto que no podemos serlo, destruyamos la propiedad ajena; igualemos a fuego y sangre las cabezas de la humanidad. Procuremos engordar y ser felices en esta vida; que más allá no hay nada". (OC: IV, 646). Darío dilapida así el

²³⁹ Sobre el tema del anarquismo existe amplia bibliografía: véanse los trabajos de Lily Litvak, especialmente *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (Barcelona: Anthropos, 1990); para el anarquismo terrorista finisecular: R. Núñez Florencio, *El terrorismo anarquista, 1888-1909*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1983, donde se comprueban los detalles concretos de lo que fue la propaganda anarquista por el hecho terrorista.

²⁴⁰ Sobre esta crónica, véase: Richard B. O'Keef, "Rubén Darío's 'Dinamita'. Left-Wing Terrorism in the Americas". *Americas*, 41 (1985): 83-91.

anarquismo y a renglón seguido nos deja unas líneas tan ejemplares como olvidadas. En ellas, empieza por reclamar la justicia para todo ser humano: "¡Dios me libre de que yo esté nunca en contra del dolor, de que yo ataque o escarnezca a la miseria! Tampoco he de ponerme del lado del rico avaro, que no paga el jornal justo; de los que dejan morir de hambre a sus obreros" (OC: IV, 646). Tras ello, Darío aclara:

Mas he de estar siempre contra la avenida cenagosa, contra la oscura onda en que hierven todas las espumas del populacho, contra el odio de abajo, contra la envidia de lo negro a lo blanco, de lo turbio a lo brillante, de lo basto a lo fino, de la fealdad a la hermosura, de la vulgaridad a la distinción. Más que la moral es la estética lo que me impulsa a combatir la *rabia anárquica* (OC: IV, 646, subrayado nuestro).

Darío no oculta su rechazo a la ideología anarquista y equipara de modo general el anarquismo con el socialismo y el comunismo presentándolos como formas cainitas y nocivas para la humanidad. Vale la pena reproducir estas líneas por lo que tienen de clarificadoras respecto a la posición ideológica de Darío y su contundente fobia a los socialismos, aspecto pasado por alto con demasiada frecuencia por la crítica. Según Darío:

Socialistas, anarquistas, comunistas, todos son unos. El empleo de mayor o menor cantidad de agua y jabón es lo único que los distingue. Son los cainitas. No tienen corderos que ofrecer en el ara, y matan por eso. Son los que después del cautiverio del rey Juan, riegan la isla de Francia con sangre de sus señores, son los *jacques*, son los que siempre piensan que madama Veto debe bailar; son los que ponen en las picas las cabezas de las princesas; los que odian al aristócrata por su aristocracia y a la bella Lamballe por su cabellera de oro. ¿Patria? No tienen. Con los primeros turanios van caballeros del pillaje contra el Aryablancos. Parias furiosos se vengan de la suerte por la destrucción (OC: IV, 646-647).

No cabe mayor claridad en Darío en cuanto a su rechazo absoluto de los socialismos, anarquismos y comunismos. Por si esto fuera poco, la disección de esos anarquistas socialistas y comunistas apunta a la negativa —y profética— valoración de Darío respecto a Karl Marx y sus posteriores seguidores, siempre obsesionados con una forzada lucha de clases. Darío parodia a los anarquistas y a los seguidores de un nefasto marxismo carente de valores y negador de la moral occidental:

En nuestros días su patria es el mundo. Carlos Marx fundando la Internacional borra las fronteras, y en dondequiera que mira un burgués, un propietario, reconoce un tirano que hay que combatir. El francés, el inglés, como el yankee o el argentino, no es considerado como un *Erbfeind*, si profesa las mismas ideas. Terribles zingaros, que en hablando la misma jerga exaltada se comprenden en todos los lugares, icomo que son cabezas de una misma hidra! Klemich dice a Bécker: "La nacionalidad es una ficción no solamente absurda sino peligrosa". Y el come-ricos de Hamburgo o de Barcelona siente como si fuese en su propio pescuezo la soga que ahorca al anarquista de Chicago. Envídiase al potentado sus palacios, su lujo, su mesa, su mujer, y hasta su obesidad, y sus dispepsias. La moral no existe, las clases no existen, la propiedad no existe, la justicia no existe, Dios no existe. ¡Y si existe, dinamita con él! (OC: IV, 646-647).

Estas líneas darianas por sí solas confirman la inviabilidad de seguir otorgando a Darío posiciones ideológicas ausentes o faltas de compromiso. Por lo mismo, confirman la necesidad de revisar la sesgada visión anti-burguesa que se ha venido reiterando sobre Darío. En esa misma crónica el nicaragüense insiste en su demoledora disección anti-anarquista, ahora por vía de una irónica visión de las tesis darwinistas, tan del gusto de los socialismos ideológicos opuestos a cualquier idea de un Creador divino: "Los escritores ateos y sus filósofos explosivos que están repletos de Darwin -ironiza Darío-, no aplican seguramente a sus ejércitos de igualitarios la ley de la selección. ¿Qué es la selección, dirá la palabra protestante, sino la *herencia* con todas sus consecuencias; desigualdades físicas, intelectuales, morales y sociales?" (OC: IV, 646). Ante esta pregunta, el propio Darío responde jocosamente con otra nueva interrogación:

Si mis lectores han visto alguna vez un congreso de socialistas, otros, *ejusdem farinae*, o junturas que los representen, ¿no se han fijado en la expresión fisonómica de cada uno de los ejemplares, o *compañeros*? Abundan los ojos torvos, las grandes mandíbulas, los rasgos marcadamente zoológicos; las señales de los apetitos, los gestos codiciosos, las miradas reveladoras. Acaba de observarlo mejor que yo Frank Duperrut (OC: IV, 647-648).

La irónica animalización de esos socialistas perpetrada por Darío se apoya a continuación en la autoridad del comentarista Frank Duperrut, al que el nicaragüense cita:

Viendo pasar los cortejos y las manifestaciones a favor de las reivindicaciones sociales, el pensador y el creyente no pueden dejar de sentirse conmovidos y entristecidos a la vez, de la poca inteligencia que reflejan casi todas las fisonomías. Las fases testarudas y abobadas, limitadas, forman muy a menudo la mayoría. Esos hombres pretenden que son la *fuerza*. Se engañan. No son sino el *número* (OC: IV, 648).

A la cita de Duperrut, Darío añade sin ambages: "Son el número, en efecto, engrosado cada día más por la predicación de los oradores de taberna que van a contagiar al obrero bueno y a beberle la mitad del jornal, haciéndole soñar en una Jauja anárquica que debe llegar con el absoluto triunfo del Mesías llamado Democracia" (OC: IV, 648). Darío expone aquí su rechazo a la falsa demagogia socialista ligada a un falso concepto de lo que era la auténtica democracia, tras lo que prosigue: "El herrero, el zapatero, el carpintero que va el domingo a su centro favorito a divertirse, apura su aguardiente o su cerveza al propio tiempo que traga la prédica del haragán parlanchín, y es como si apurase petróleo. De allí sale el hombre laborioso con la ira y el odio al capitalista, al que vive de otra cosa que la labor manual" (OC: IV, 648). Unas líneas después y tras cuestionar a distintos ideólogos socializantes como Lasalle, Bebel, Engels y el propio Marx, Darío se lamenta de ese anarquismo y de esas ideas que juzga falsas y que define como "bombas de la estupidez devastadora" (OC: IV, 650). Tras ello, Darío asegura: "Yo no me explico cómo en Europa hombres pensadores y plumas brillantes simpatizan con la más injustificable de las causas" (OC: IV, 650). El nicaragüense reconoce poder explicar la importancia de preocuparse por el tema de la pobreza y por las necesidades de los trabajadores, alcanzando así una justa posición compasiva ante los humildes. Sin embargo, matiza Darío: "Mas cuando se ve al obrero exigente dejar el trabajo y alzar la bandera roja, cuando turbas de descamisados proclaman la destrucción y la muerte, ¿quién que no

pertenezca al cespío gremio de zapa y bomba no ha de mirar con poco amor esas bocas torcidas por la iracundia, esa manos alzadas y amenazantes?" (OC: IV, 650).

Darío, en suma, censura la falsa propaganda del marxismo y del socialismo, raíz de la violencia anarquista que también Darío rechaza de plano. Al escribir esta crónica, Darío parece estar recordando los ecos del terrorismo en Barcelona y la reciente bomba en la platea del Teatro del Liceo en noviembre de 1893, atentado a cargo del anarquista Santiago Salvador y que causó veinte muertos. Tras acusar a los anarquistas de "dinamiteros" y de "huelguistas" (OC: IV, 652), Darío apunta sin empacho: "Los socialistas no entienden ni quieren entender de las obras, leyes y bondades divinas. El anarquismo lo dice claro: 'ni Dios ni patria'; y ante el amenazante desborde de pasiones y de iras, empiezan los gobiernos y las sociedades a ponerse en guardia. Ya era tiempo" (OC: IV, 653). En resumidas cuentas, esta crónica apenas mencionada por la crítica y que Darío escribe en Buenos Aires constituye un documento inequívoco del Darío comprometido ideológicamente en lo que fue una urgente llamada de atención para la Argentina y para toda Hispanoamérica sobre los peligros del socialismo y el anarquismo europeo: un peligro que por vía de posibles "inmigrantes dinamitófilos" (OC: IV, 653) podría llegar a perturbar la paz entre los ciudadanos de Buenos Aires, justo los lectores a quien Darío se dirige.

Sobre la cuestión del anarquismo en Darío, podrían señalarse también otros escritos significativos, tres en particular posteriores en el tiempo, que confirman la negativa opinión dariana del anarquismo. Nos referimos a las tres entregas de las homónimas crónicas tituladas "La anarquía española". Fueron éstas escritas en junio y julio de 1905 y publicadas en *La Nación* respectivamente el 24, 28 de julio y 1 de octubre de ese mismo año. Se trata de tres crónicas desconocidas que Günther Schmigalle ha rescatado y publicado²⁴¹. En la primera crónica, Darío (2006) confiesa su deseo de ofrecer a sus lectores argentinos "un cuadro lo más completo posible de esa epidemia de la patología social en España" (38). Para ello se remite a su amistad con Alejandro Sawa que había tratado en sus crónicas de estos asuntos. Darío (2006) dedica la primera crónica a tratar de los predecesores del anarquismo español y menciona los escritos sociales de Teobaldo Nieva y Juan Serrano Oteiza para detenerse en dos figuras como Louise Michel y Amilcare Cipriani, al hilo de lo que Sawa le había relatado. La segunda crónica prosigue el relato del diálogo entre Darío y Sawa sobre la influencia de los anarquistas extranjeros en el pensamiento y la acción del anarquismo español. Darío (2006) recuerda también la importancia que Sawa concedió para el desarrollo de ese movimiento en España a hombres del anarco-comunismo como Pierre-Joseph Proudhon y Mijaíl Bakunin, especialmente en la figura del malagueño Teobaldo Nieva, ejemplo vivo de ese anarquismo intelectual reflejado en su obra *Química de la cuestión social* (1886). Darío (2006) menciona esta obra —que constituyó un compendio de ideas anárquico-colectivistas— pero afirma de ella y de su autor: "Fue, en suma, un hombre de buena fe, aunque se dispute que vivió en el error. Yo, es sabido, iy líbreme Dios de ello!, no

²⁴¹ Rubén Darío. *Crónicas desconocidas*. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía - Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.

comulgo en esos altares” (39). Al tratar de la otra figura importante de los antecedentes del anarquismo español, el citado Juan Serrano Oteiza, Darío (2006) explica su papel como editor desde 1881 de *La Revista Social - Eco del Proletariado*, portavoz de la Asociación Internacional de los Trabajadores y defensora de ideas federalistas y anarco-colectivistas. Frente a la composición de Darío (2006) hacia Nieva, el nicaragüense deja otra vez clara su poca estima hacia Serrano Oteiza en un fragmento que vale la pena reproducir porque aclara la coherente posición de Darío y su rechazo ante lo que el juzga como la “barraganía” con el socialismo y el anarquismo personificado en Serrano Oteiza:

En Oteiza el mercader primaba y ocultaba al apóstol. Era Oteiza un curial en barraganía con el socialismo. De las ideas no veía sino su lado utilitario, mezquinamente utilitario, y de los hombres, el grado de explotación de que eran inmediatamente susceptibles. Pensó una vez entre dos alegatos en papel de oficio, que también hay minas en lo Azul, en la región de las ideas, y para explotaras como conviene, hizo la denuncia ante la ley de una gran demarcación de Infinito. Fue el acaparador pantagruélico de cuantos bienes da de sí la lisonja de los apetitos de la muchedumbre. Y se atracó a dos carrillos y redondeó su vientre hasta el prodigio lineal de la esfera matemática. Fue el cortesano de una multitud, el gran chambelán de la ocloracia. En su periódico cebaba a las más bestiales multitudes de lisonjas, y en su mesa, engullía trufas y capones, hasta llegar a la ahitez, precursora del cólico. Y de eso murió, de un cólico miserere, arrojando excrementos por la boca... (39).

La tercera y última crónica sobre el anarquismo español recoge algunas apreciaciones sobre la figura del republicano federalista Fermín Salvoechea al que Darío (2006) valora por la autenticidad de sus posiciones. No puede olvidarse, sin embargo, que en medio de estas crónicas, concretamente en la noche del 31 de mayo al 1 de junio de 1905, en la calle Rohan de París, estalló una bomba al paso de la comitiva oficial del presidente Loubet y de su huésped, el rey Alfonso XIII, que salían de la Ópera y se dirigían al ministerio de Asuntos Exteriores. La explosión hirió a diecisiete personas y a catorce caballos. Un caballo murió; el presidente y el rey salieron indemnes. El responsable fue un anarquista español, Aviño, llamándose Alejandro Farras, que escapó. Darío tuvo noticia de todo esto así como de la larga historia de atentados terroristas perpetrados en España por el anarquismo. Es así como años después, en 1909, al cerrar Darío unas páginas sobre el rey Alfonso XIII de España, el nicaragüense reconoce lo arduo de la vida de todo monarca, supeditado a las normas y protocolos, reglas ignoradas por la mayoría de las gentes y a las que Darío advierte refiriéndose a la Corona: “No saben los cuidados y las inquietudes de hombres que hay en esos personajes simbólicos que encarnan a los pueblos. Por eso es absurda, sobre todo, la ciega preocupación anarquista” (OC: II, 1056). Esa ceguera del anarquismo retrata al Darío más liberal conservador, monárquico en muchas ocasiones y, en otras, sanamente republicano (aunque no en el sentido del republicanismo antidinástico español) y siempre en el contexto de una libertad política paralela a la artística y nunca ajena a la defensa de las libertades del individuo²⁴².

²⁴² En el caso de España, marxismo y anarquismo habían orientado la política de los círculos afines al republicanismo y al radicalismo socialista. En el seno de lo que luego será el Partido Socialista Obrero Español de Pablo Iglesias, los socialistas se habían enfrentado abiertamente a las políticas liberales conservadoras de la Restauración Española, cuyo régimen no era perfecto pero aspiraba a serlo bajo

Desde su visión opuesta al anarquismo de raíz marxista y socialista, Darío también planteó negativamente, y en más de una ocasión, la ideología política del socialismo. Al elogiar al presidente liberal chileno José Manuel Balmaceda, Darío describe su suicidio como consecuencia del empuje de sus opositores a los que califica como "virus suicidas y de revuelta" (OC: IV, 1151), impulsores de desastres y huelgas tras haber inundado el país de sangre. No entraremos aquí en la particular discusión de las varias interpretaciones en torno a la figura de Balmaceda y de los episodios de la Guerra Civil chilena de 1891, pero la realidad es que, para Darío, Balmaceda representaba la libertad en todas sus formas, incluida la económica. En 1902 Darío había publicado una traducción de la novela *Thomas Gordeieff* (1899) de Maksim Gorki. En la crónica "Gorki", incluida en *Opiniones* (1906), Darío elogia al escritor ruso, pero asegura: "La organización social rusa ha herido con sus durezas y angulosidades la delicadeza del espíritu superior, nacido para otra existencia que la de la inacción y la esclavitud" (OC: I, 248). En otra de las crónicas parisinas enviadas a *La Nación* de Buenos Aires, titulada "París y el Zar", luego recogida en otro de los volúmenes en prosa de Darío, *Parisiense* (1908), el nicaragüense habla del espíritu revolucionario ruso y lo equipara al francés en lo que de supersticioso y salvaje tiene toda revolución como fenómeno cíclico y, a la vez, inútil:

De ese caos surgirá algún genio bárbaro, Atila-Napoleón, que limpiará Europa. Amén. Entretanto, los estudiantes y los obreros de las ciudades entran en la lucha con un noble entusiasmo. Quieren echar abajo a los Romanoff. Van a morir por la libertad, por la igualdad, por la justicia, por el progreso, así como murieron nuestros padres. Y dentro de cien años, la república triunfará a las orillas del Neva, tal como la conocemos aquí (OC: IV, 1335).

Las siguientes palabras de Darío que siguen a la anterior cita resultan proféticas sobre lo que el nicaragüense juzgó que iba a ser la futura revolución rusa. Esta opinión dariana, tan poco citada y mencionada por la crítica, resulta de necesario recuerdo, como clara prueba —otra vez— de la posición ideológica liberal conservadora de Darío y de su visión de las revoluciones socialistas como algo nocivo e inútil:

En lugar del zar, tiranuelos demagogos exigirán del pueblo homenaje y sumisión ciega. Los espías dispondrán del honor y de la libertad de cada ciudadano. Los cosacos sablearán a los huelguistas en nombre de la fraternidad. En lugar de enviar a los descontentos a la fortaleza de San Pedro y San Pablo, se les suicidará -se alude al asunto Syveton- en su propia casa. La corrupción insolente de los grandes duques dará lugar a la orgía crapulosa de los tribunos. La Ev'la Tomate y los Peaux de Requin, socialistas, danzarán el *chatut* en el Palacio de Invierno. (...) El Populo azotado, ametrallado, burlado, se arrodillará delante de los iconos de San Tolstoy y San Gorki aullando: "¡Viva la social!" ¡Radiante porvenir! (OC: IV, 1335-1336).

la tutela de un turno político entre las figuras de un conservador —Cánovas del Castillo— y un liberal —Sagasta—. Como bien ha apuntado J. M. Marco (2007) al estudiar los intentos de deslegitimación de la Restauración Española por parte de algunos intelectuales del fin de siglo, si el socialismo no alcanzó mayor representación parlamentaria fue porque Pablo Iglesias, fundador del Partido Socialista Obrero Español, hizo de éste "una secta obrerista, cerradamente dogmática" (José María Marco. *La libertad traicionada. Siete ensayos españoles*. Madrid: Gota a Gota, 2007: 331).

Darío adelanta aquí con clarividente visión histórica la tiranía rusa que llegará años después con la sangrienta Revolución Bolchevique. Su visión de las relaciones de Francia con respecto al Zar Nicolás de Rusia se plantean en términos del acoso que éste sufre por las imposiciones de una nobleza antiliberal e intransigente "y las demandas y protestas de un pueblo ya viciado en ideas de progreso y libertad por los directores intelectuales como Gorki y demás compañeros" (OC: IV, 1337). Darío saca a la luz las amenazas del terrorismo anarquista contra el Zar y al hilo de las manifestaciones de los intelectuales socialistas franceses, Darío añade con escéptica ironía:

Por Gorki se han hecho públicas demostraciones en el elemento socialista. Se recogieron firmas de literatos, de artistas, de pensadores, para pedir al Gobierno ruso su libertad, como si más bien semejante petición no fuera contraproducente, dadas la calidad política y las ideas revolucionarias de la mayoría de los firmantes. '¡Qué amigos tienes, Benito!', diría su majestad moscovita para su manto imperial (OC: IV, 1337).

Darío cierra su crónica señalando la oposición al zar ruso entre los círculos socialistas franceses y apuntando también el componente violento de esos círculos, ligados al terrorismo anarquista como probaba entonces la reciente bomba en la plaza de la República Francesa.

Darío y "el gran país de los Estados Unidos"

La incompleta visión y los silencios que un amplio sector de la crítica ha realizado respecto al compromiso socio-político de Darío se extiende también al particular del "imperialismo" norteamericano. Cierto es que la visión de Darío sobre Estados Unidos sufrió a lo largo de su vida distintos posicionamientos, pero también lo es que una buena parte de la crítica hispánica —movida acaso por posturas opuestas al capitalismo o bien por un caduco antinorteamericanismo— ha privilegiado ciertos textos darianos sobre otros. La política estadounidense en Hispanoamérica y los posteriores hechos históricos y militares de 1898 generaron en Darío variadas opiniones de las que un importante sector de la crítica ha ido seleccionando solamente las que más convenían a sus agendas. El ambiente finisecular de enfrentamiento entre la raza latina frente a la anglosajona, reflejada en los "arieles" frente a los "calibanes" del conocido ensayo *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, generaron un turbio ambiente donde los modernistas, y también Darío, tomaron distintas posiciones. Como buena parte de la crítica marxista posterior se ubicó de espaldas a cuanto representaba Estados Unidos, buscó seleccionar en Darío sólo aquellas opiniones donde el nicaragüense atacaba o cuestionaba a aquel país. José María Martínez ya elaboró una interesante lectura panlatinista de Darío al hilo de la intervención norteamericana en la Guerra de Cuba. En otros lugares, también dimos ya cuenta de las quejas de Darío frente a lo que por entonces constituyó la amenaza de Estados Unidos para la hispanidad²⁴³. Así lo corroboran poemas como la oda "A

²⁴³ José María Martínez. "La intervención de Estados Unidos en la Guerra de Cuba: La lectura panlatinista de Rubén Darío". *Rubén Darío. Addenda*. Palencia: Cálam, 2000: 15-28; y nuestros estudios: "La hispanidad amenazada. Rubén Darío y la Guerra del 98". En: Gary D. Keller y C.

Roosevelt” y otros versos de *Cantos de vida y esperanza*, crónicas tempranas como “El triunfo de Calibán”, “Por el lado del Norte”, o algunos fragmentos de *Los raros*, textos citados muy frecuentemente por la crítica pero que no representan la totalidad de la visión dariana sobre Estados Unidos.

Los textos darianos de reproche a los Estados Unidos, muchos de ellos recogidos por José Agustín Balseiro (1967)²⁴⁴, tienen lógica en el contexto de la situación histórica finisecular en el continente americano, concretamente por la cuestión centroamericana, la guerra de Cuba y también al hilo de la Enmienda Platt. Con todo, al realizar una lectura más completa de Darío se observa que éste no dejó de admirar ciertos aspectos de los Estados Unidos, tal y como también había hecho antes otro modernista como José Martí y hacía también en esos años Leopoldo Lugones. Repárese, por ejemplo, en que a pesar de que el conocido poema al presidente norteamericano Theodore Roosevelt se haya convertido por parte de un sector crítico en símbolo del antiimperialismo modernista y dariano, lo que realmente estaba haciendo Darío es exaltar la herencia colonial hispanoamericana a través del símbolo del león español y los cachorros hispanoamericanos. Darío reconoció expresamente su admiración por la libertad, el pragmatismo y la constancia de los Estados Unidos. Darío mismo elogió a los grandes poetas norteamericanos, a sus hombres de ciencia, y, en general, a una cultura anglosajona donde el trabajo y la independencia intelectual constituían el éxito de una sociedad en progreso. Darío no fue ajeno al exceso de palabrería política en Hispanoamérica y fue consciente de las necesidades de esos pueblos y de la importancia de establecer unas instituciones representativas al servicio pueblo soberano.

Pese a sus iniciales dudas y desconfianzas al hilo de los hechos de 1898, Estados Unidos acabó representando para Darío un sano ejemplo de organización social y política. En el prefacio a *El canto errante* (1907), el titulado “Dilucidaciones”, Darío elogia a Theodore Roosevelt por sus alabanzas a la poesía: “El mayor elogio hecho recientemente a la Poesía y a los poetas ha sido expresado en lengua ‘anglosajona’ por un hombre insospechable de extraordinarias complacencias con las nueve Musas. Un yanqui. Se trata de Teodoro Roosevelt. Por esto comprenderéis que el terrible cazador es un varón sensato” (PC: 691). Estas palabras de encomio al político conservador norteamericano las amplió Darío a todo lo que representaron los Estados Unidos en el polémico poema “Salutación al Águila”, del mismo libro. El poema fue escrito en Río de Janeiro, donde Darío asistió en calidad de Secretario de la Delegación de Nicaragua a la Conferencia Panamericana celebrada en 1906. El poema lleva ya el significativo subtítulo en inglés, del poeta brasileño Fontoura Xavier, “May this grand Union have no end!” (PC: 707). Darío se dirige al águila, símbolo de los Estados Unidos, a la que da la bienvenida de parte de la América hispana: “Bien vengas, mágica Águila de alas enormes y fuertes, / a extender sobre el Sur tu gran sombra continental, / a traer en tus garras, anilladas de rojos brillantes, / una palma de gloria, del color de la inmensa esperanza,

Candelaria (ed.). *The Legacy of the Mexican and Spanish-American Wars. Legal, Literary and Historical Perspectives*. Tempe: Bilingual Press, 2000: 99-110, así como “The Politics of Social Despair”, en *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair*. Dallas: UP of America, 2004: 263-284.

²⁴⁴ José Agustín Balseiro. *Seis estudios sobre Rubén Darío*. Madrid: Gredos, 1967: 117-143.

/ y en tu pico la oliva de una vasta y fecunda paz" (PC: 707, vv. 1-5). Darío poetiza la unión de las dos Américas, la hispánica y la anglosajona, a partir del símbolo del Águila y del Cóndor: "Águila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas" (PC: 709, v. 39). Las reacciones al poema de Darío no se hicieron esperar, sobre todo al romper con la dialéctica anglo-latina expresada años antes por el citado *Ariel* de Rodó. No fueron pocos los escritos de indignación por parte de varios intelectuales y poetas hispánicos contra Darío. El primero de ellos fue el venezolano Rufino Blanco Fombona, que en una carta desde Holanda el 3 de agosto de 1907 calificó el poema de infame. En esa misma carta, según la recogió Alberto Ghirardo, Blanco Fombona aseguró: "¿Cómo no lo han lapidado a usted, querido Rubén! Le juro que lo merece. ¿Cómo? ¿Usted, nuestra gloria, la más alta voz de la raza hispana de América, clamando por la conquista...?"²⁴⁵. La "Salutación al Águila", efectivamente, chocaba de manera frontal, y también aparente, con algunas opiniones anteriores de Darío, pero más allá de la posible lisonja de la "Salutación al Águila" se hallan algunos versos sinceros, versos de hermandad cultural cuando Darío le pide a los Estados Unidos: "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, el carácter" (PC: 708, vv. 31-33).

Frente a lo que comúnmente repite la crítica, Darío supo admirar también lo positivo de los Estados Unidos. Ya en uno de los artículos escritos en París en agosto de 1900, y luego incluido en *Peregrinaciones* (1901), titulado "Los anglosajones". Darío había afirmado: "No; no están desposeídos esos hombres fuertes del Norte del don artístico. Tienen también el pensamiento y el ensueño. Los hispanoamericanos todavía no podemos enseñar al mundo en nuestro cielo mental constelaciones en que brillen los Poe, Whitman y Emerson" (OC, III: 426). A renglón seguido, prosigue Darío: "Allá donde la mayoría se dedica al culto del dólar, se desarrolla, ante el imperio plutocrático, una minoría intelectual de innegable excelencia" (OC, III: 426). Tras citar a varios de los artistas norteamericanos, Darío acaba reconociendo: "Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles. (...) No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de cíclopes abruma, no es fácil amarles, pero es imposible no admirarles" (OC, III: 427). Ya antes, en una crónica portañesa en elogio al escritor argentino Pedro B. Palacios "Almafuerte", Darío había reconocido también los logros artísticos de los norteamericanos y los había contrastado con Hispanoamérica: "Somos más viejos que el *yankee*; pero nuestro Emerson no se ve por ninguna parte; y lo que es nuestro Poe o nuestro Whitman..." (OC, IV: 776). Es cierto que Darío se puso de parte de España en la guerra con Estados Unidos por la cuestión de Cuba en 1898. Darío fue muy consciente del antinorteamericanismo general en el clima hispánico de la época. Así, al trazar una semblanza de Manuel Ugarte, Darío destaca la fama de éste en el mundo hispánico y también "en el elemento socialista de Francia" (OC, II: 1004) a raíz de su libro *El porvenir de la América Española* (1910). En ese punto, Darío señala la posición anti-norteamericana de Ugarte y traza un breve recorrido de esa actitud en otros poetas. Interesa observar aquí las palabras de Darío:

El grito de alarma se había dado ya líricamente: Vargas Vila, entre otros, había lanzado terribles clamores; José Martí, más de una vez había dicho cosas bellas y proféticas sobre el

²⁴⁵ Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943: 141.

acecho de los hombres del Norte. Yo mismo, hace ya bastante tiempo, lancé a Mr. Roosevelt, el fuerte cazador, un trompetazo, por otra parte, inofensivo. Pero ésas son cosas de poetas (OC, II: 1005).

Tras ese reconocimiento de su posición, ya pasada (“hace ya bastante tiempo”, en palabras de Darío) y de su error pasado al valorar negativamente a Theodore Roosevelt, viene una valoración positiva del libro del argentino, pero con una matización que es en sí muy reveladora de las diferencias entre Darío y el socialismo de Ugarte: “Yo no soy de los hostiles —escribe Darío— y digo: el libro es interesante, muy interesante. Aplaudo el optimismo, porque es bello y saludable. Celebro la intención romántica y generosa. Y después de aplaudir el libro, aplaudo el viaje. Pero... en cuanto a los resultados, me declaro absolutamente pesimista” (OC, II: 1006). Darío, en suma, acepta ya la realidad del advenimiento del poderío estadounidense y asegura su distanciamiento del socialismo de Ugarte. Darío recoge en otros escritos variados elogios a los Estados Unidos, uno de ellos como resultado del respeto de dicha nación por sus artistas: “Hay que seguir —escribe Darío— el ejemplo de los Estados Unidos, que siendo nación de trabajo enorme, protege hoy largamente a sus artistas” (OC, I: 360). En la crónica “Miss Isadora Duncan”, por ejemplo, sobre la famosa danzarina norteamericana tan estimada por Darío —a misma que inspiró su poema “La bailarina de los pies desnudos”—, el nicaragüense elogia la belleza de Duncan y aclara: “Y natural es que sea una norteamericana la que realice el prodigio, porque si hay un país donde el cultivo del cuerpo y de la euritmia humana hace modernos los días pindáricos, ese país es el gran país de los Estados Unidos” (OC, I: 373).

De hecho, Darío supo ver desde bien temprano el importante papel del país norteamericano a favor de causas importantes como la igualdad de la mujer. En sus tempranas crónicas para *La Nación*, desde 1890, Darío escribe a favor de la necesaria inserción de la mujer en todos los órdenes y espacios de la vida. En “La mujer americana”, por ejemplo, Darío afirma: “En los tiempos modernos se ha comprendido en todas las sociedades civilizadas, la grandísima importancia que tiene la educación de la mujer, conocida su vasta influencia sobre los ciudadanos” (OC, IV: 1114). Seguidamente, ofrece ejemplos y muestra su admiración por la sociedad de los Estados Unidos y las posibilidades laborales para la mujer en aquella nación:

En todo el mundo —asegura Darío— se favorece hoy el engrandecimiento de la mujer por el trabajo. En ninguna parte como en la República del Norte. La mujer de los Estados Unidos quiere competir con el hombre. Aspira allí a todas las profesiones y cargos públicos. Es incalculable el número de inventoras americanas. La mujer americana ha contribuido y contribuye en gran parte al progreso y la grandeza de la tierra de Washington (OC, IV: 1115).

Los vaivenes de opinión de Darío frente a Estados Unidos son visibles en otros textos del nicaragüense, como su artículo titulado “Las palabras y los actos de Mr. Roosevelt”, fechado en París el 27 de mayo de 1910, o su carta escrita a Manuel Ugarte a finales de noviembre de 1910 también desde París. Todos estos testimonios deben entenderse en el marco de la oscilante situación dariana de viajero hispanoamericano. Sus contradicciones son explicables en esa oscilación según la cual, Darío contemplaba por un lado el

paulatino fracaso político de una buena parte de los pueblos hispánicos y, por otro lado, la suprema creación política que para todos los órdenes de la vida y para la libertad individual, creadora y económica constituía la organización sociopolítica de Estados Unidos.

Entre 1914 y 1916, es decir en los dos últimos años de su vida, Darío preparó una selección amplia de su obra poética que luego publicó en Madrid la Biblioteca Corona y que ya rescatamos y editamos²⁴⁶. No se olvide que es precisamente esa antología y el proyecto de la misma Biblioteca Corona lo que corrobora el interés dariano y modernista por ocupar un espacio en la economía liberal de mercado. Así cabe explicar que Darío y los modernistas, buscaran su originalidad, individualidad y el espacio público que se ampliaba también al público femenino. Resulta muy interesante señalar que en ese momento y en esa misma antología de su obra, Darío no incluyó algunos de sus poemas políticos, y más concretamente omitió de su selección por propia y expresa voluntad tanto la polémica oda "A Roosevelt" como la controvertida "Salutación al Águila". Esta decisión nos hace pensar en que realmente Darío no se consideró un poeta político, aunque sí un hombre comprometido con el ideario liberal. Tanto es así que Darío clamó contra la falta de un verdadero régimen político liberal en la época que le tocó vivir. Es ahí donde, pese a las lógicas diferencias que existieron entre los modernistas, hubo un fondo liberal enraizado en sus ideas. El crítico y escritor argentino Eduardo Muslip (2005) ya estudió la cuestión autobiográfica en la obra de Darío y el papel que sus entregas cumplieron dentro de la estrategia del nicaragüense para consolidarse como eje dentro del campo literario e intelectual hispanoamericano²⁴⁷. El recuento vital de Darío, según él mismo lo dejó escrito, permite definir en parte el lugar ideológico del autor, que aparece identificado con los valores de los destinatarios originales de su texto: los editores y lectores de la prensa liberal de talante conservador en Buenos Aires. Muslip (2005) mostró cómo los comentarios políticos, en la mayor parte del texto, aparecen expuestos de una manera muy sutil. La cuestión del supuesto antinorteamericanismo, por ejemplo, la explica Muslip (2005) a partir de la coyuntura desde la que Darío escribe: la cercanía de los sucesos de la intervención armada en Nicaragua y la voluntad de reforzar la unidad del mundo hispano al calor de la derrota militar de España y un conjunto de textos darianos. Sin embargo, Muslip (2005) sostiene con acierto que difícilmente puede entenderse en Darío una posición definida y permanente contra los valores que representaba Estados Unidos. Tampoco se trataba de una crítica contra el imperialismo o el colonialismo en general porque, de hecho, la mirada afectuosa de Darío hacia países como Francia o Inglaterra excluía toda referencia al papel político imperial que ejercían, sobre todo Inglaterra. De ese modo, Darío no tuvo ningún problema en rescatar para su autobiografía el poema "God Save the Queen", una apología de Inglaterra tanto en lo cultural como en lo moral, lo político y lo específicamente imperial. En este punto, Muslip (2005) observó una identificación ideológica completa de Darío con los valores del liberalismo que dominaban en ese momento en Buenos Aires, en cuanto al tipo de relación que se sostenía con el resto del mundo, con Francia, España, Inglaterra y Estados

²⁴⁶ Rubén Darío. *Y una sed de ilusiones infinita*. Barcelona: Lumen, 2000.

²⁴⁷ Eduardo Muslip. "La autobiografía dariana: un análisis de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*". *Crítica Hispánica*, 27 (2005): 33-48.

Unidos. No puede olvidarse que los sectores altos porteños estaban culturalmente muy unidos a Francia, empezaban a recomponer un acercamiento a España (con el viaje en 1910 de la infanta de Castilla, referido por Darío), y que además sostenían un sólido vínculo económico y político con Inglaterra.

Ese sustrato ideológico liberal clásico que vemos en Darío puede probarse en el caso de otro autor modernista como Leopoldo Lugones, en cuya obra temprana hay todavía una mayor admiración por los Estados Unidos al hilo de la controvertida cuestión "yankee". Baste como ejemplo un artículo de Lugones escrito para el diario *La Tribuna*, que fue el órgano periodístico que sostuvo la política del general argentino Julio A. Roca, y a quien Lugones conoció personalmente en su sala de redacción. El poco mencionado texto apareció el 4 de julio de 1898, precisamente con el título "4 de Julio", coincidiendo con la fiesta nacional de la independencia norteamericana y que fue escrito curiosamente unos días antes de la pérdida de las últimas colonias por España. Vale la pena transcribir algunos párrafos para corroborar su posición favorable a los Estados Unidos como primera democracia liberal del mundo:

Con los Estados Unidos del Norte —afirma Lugones— cumple años hoy la libertad. El Tío Sam, Jonathan, Calibán. Como queráis. Robinsón hecho nación, decía Sarmiento. Entre esas denominaciones, es decir, entre el lugar común, expresión de sórdidos celos, y la frase original y exacta, claro es que prefiero ésta. Sarmiento, el gran argentino, ese "hombre sarmiento", para decir como Carlyle, tenía razón. Un siglo de trabajo, y como fruto, un gran pueblo, tal es la obra realizada, para honra de la América y la humanidad, por aquellos tenaces constructores. La historia no conocía tales progresos. El hombre ignoraba sus propias fuerzas como fundador de naciones. (...) La velera Inglaterra había sostenido con cierta colonia suya una guerra pequeña y oscura, una gresca más bien, por varias libras de té. Triunfante la colonia, o mejor dicho, abandonada por la metrópoli, unos cuantos hombres de Biblia en mano y hacha al cinto, se internan por el desierto, trasponen el horizonte, desaparecen. El hacha obra y la Biblia sostiene. Un rumor de colmena en actividad anuncia que hay algo allá por el horizonte. Y efectivamente hay un pueblo, hay toda una civilización²⁴⁸.

Obsérvese el reconocimiento lugoniano del origen judeocristiano del pueblo norteamericano y su decisivo aporte a la libertad en todos sus niveles. A renglón seguido viene una irónica visión ante el Viejo Mundo que configura y ratifica la firme creencia de Lugones modernista, en línea con lo que había escrito años atrás Domingo Faustino Sarmiento, ante los impresionantes logros de los Estados Unidos:

¡Cómo! Exclamaron los pertinentes estadistas, los graves filósofos, los profundos historiógrafos: ¿Un pueblo? ¿Una civilización? ¡Imposible! ¡La iniciativa individual sustituyendo los colectivismos consuetudinarios! ¡Una absurda legislación que se permite subsistir sin la sagrada concurrencia del Derecho Romano! ¡Una insolente nacionalidad elevada al primer rango por su solo esfuerzo, sin los venerables consejos de la tradición! Tan ignominiosos proceder acarreaban, naturalmente, una concurrencia fatal, que las experimentadas gafas

²⁴⁸ Leopoldo Lugones. *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*. Ed. Leopoldo Lugones (Hijo). Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1963: 77.

de aquellos señores, advirtieron sin tardanza. Tratábase de un progreso adventicio, de una ilusión fantasmagórica que no tardaría en disiparse al primer contratiempo encontrado en su transcurso. Un rápido crecimiento de población, una guerra civil, un sacudimiento cualquiera que pusiese a prueba los deleznable cimientos del edificio, ocasionaría su derrumbe, su aniquilación inmediata. La profecía, sustentada por uno de los talentos más perspicaces del siglo (Macaulay), falló, por desgracia, ante los hechos (1963: 77).

En este punto, Lugones (1963) constata esas falsas predicciones y augurios contra Estados Unidos, al haber ocurrido todo lo contrario generando el triunfo de un país joven, nuevo y apoyado en un régimen político auténticamente liberal. En lo literario, y tras elogiar a Poe y a Whitman, Lugones (1963) asegura que Estados Unidos confirma cómo "la prosperidad y la libertad individuales son propicias a la actividad mental" (77) y prosigue:

El ejemplo de la Nación del norte debe ser fecundo en emulaciones de grandeza para los débiles organismos políticos del continente. (...) Tengamos fe en el Norte. Para ser fuertes, aprendamos su sinceridad, su convicción intrépida, su indomable bravura de la vida. Calcemos sin miedo sus botas de nueve leguas, dejando que la pérdida sombra se desvanezca en el pasado (77).

Tras elogiar la fe y la seguridad en sí mismo del pueblo norteamericano, Lugones (1963) recomienda volcarse en esa confianza en el esfuerzo propio, a manera de eficaz medicina restauradora de bríos que se reflejan muy bien en los Estados Unidos: "A esa confianza debe el *yankee* su fuerza. Alentado por ella ha marchado, ha explorado, ha adquirido, se ha hecho grande y enviado para mayor halago de su orgullo. La América vale él ante las miradas frecuentes y justamente desdeñosas del Viejo Mundo" (77). Para finalizar, Lugones (1963) concluye así su texto sobre el 122 aniversario de la independencia norteamericana:

Saludar en su cumpleaños al pueblo generoso, centinela avanzado de nuestras libertades tantas veces próximas al naufragio, por agresiones y asechanzas que la historia registra, es más que una cortesía, es un deber. (...) En todo caso, con los Estados Unidos del Norte cumple años hoy la libertad. Es justo, pues, que sobre las alas de un arrogante cóndor andino, experto en soles de San Martín y en estrellas de Washington, enviemos al Águila capitolina nuestro franco mensaje de cordialidad (77).

Lugones se apartó de Darío a la hora de tomar partido por España cuando la guerra contra Estados Unidos al hilo de Cuba, pero los dos supieron valorar también lo positivo que existía en la cultura anglo-sajona. El avance estadounidense y su fe en la libertad y en las instituciones se concibieron por Lugones —y paulatinamente también por Darío— como ejemplo a seguir para el reconocimiento de los artistas.

Coda

A la luz del análisis precedente y de los textos darianos aquí reunidos se puede afirmar la necesidad de romper con ciertos silencios críticos en torno a las opiniones de Rubén Darío

ligadas a cuestiones sociopolíticas e ideológicas. Tales silencios, cuando no tergiversaciones, por parte de un sector de la crítica literaria e historiográfica muestran las lecturas a medias que se han venido realizando en torno al Modernismo y particularmente en torno a Darío. Entendemos así el error de perpetuar esa visión de un Darío falto de compromiso, despreocupado por la cuestión social y desinteresado en los temas políticos. Nuestro análisis es sólo un punto de partida para corroborar cómo una lectura pausada y menos estrecha de la obra de Darío revela a un autor muy al día de lo que ocurría ideológicamente en su entorno. Corroboramos así a un Darío opuesto expresa y abiertamente al socialismo, al anarquismo y al marxismo. A la vez, este análisis también prueba a un Darío que, si bien se mostró crítico con Estados Unidos en muchas ocasiones, supo también dar una visión positiva de aquella gran nación, desde luego mucho más positiva que la que hasta ahora venía apuntando la crítica. Pese a todo esto, importa no olvidar que si seguimos leyendo a Darío no es por sus posiciones ideológicas, sociales o políticas, sino por su altura como escritor y su gran talla de poeta y prosista. Ante eso, la crítica literaria debe ejercer primeramente un papel evaluador del hecho *estético* y *artístico* que supuso el Modernismo y dentro de él de Darío, del papel fundamental que en la literatura y en el desarrollo de la lírica posterior tuvo el autor nicaragüense. Las incursiones críticas en el campo de la historia de las ideas, de la ideología y de la sociedad resultan beneficiosas para el estudio de la literatura siempre y cuando se realicen al margen de cualquier sectarismo político y de trasnochadas tesis doctrinarias, curiosamente las mismas que Darío supo intuir como inviables propuestas para la libertad individual.

Bibliografía

- Acereda, Alberto. "El antimodernismo. Sátira e ideología de un debate transatlántico". *Hispania*, 86 (2003): 761-772.
- Acereda, Alberto. "La hispanidad amenazada. Rubén Darío y la Guerra del 98". Gary D. Keller y C. Candelaria (ed.). En: *The Legacy of the Mexican and Spanish-American Wars. Legal, Literary and Historical Perspectives*. Tempe: Bilingual Press, 2000: 99-110.
- Acereda, Alberto. "Los censores errados: Individualismo y cosmopolitismo en el Darío modernista". Jeff Browitt & Wemer Mackenbach (ed.). En: *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua: Instituto de Nicaragua y Centroamérica, 2008. (En prensa).
- Acereda, Alberto. "The Politics of Social Despair". En: *Modernism, Rubén Darío and the Poetics of Despair*. Dallas: UP of America, 2004: 263-284.
- Balseiro, José Agustín. *Seis estudios sobre Rubén Darío*. Madrid: Gredos, 1967.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "La ideología de la clase dominante en la obra de Rubén Darío". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29 (1980): 520-555.
- Darío, Rubén. *Crónicas desconocidas*. Ed. Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía - Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.
- Darío, Rubén. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Pedro L. Barcia (ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.
- Darío, Rubén. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Ed. E.K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas, 1938.
- Darío, Rubén. *Las repúblicas hispanoamericanas*. Pedro L. Barcia (ed.). Buenos Aires: Embajada de Nicaragua, 1997)
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Madrid: Afrosio Aguado, 1950-1953, 5 vols.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1975.

- Darío, Rubén. *Prólogos de Rubén Darío*. José Jirón Terán (ed.) Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2003.
- Darío, Rubén. *Y una sed de ilusiones infinita*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Ellis, Keith. "Socio-Political Considerations". *Critical Approaches to Rubén Darío*. Toronto: U of Toronto P, 1974: 25-45
- Ette, Ottmar. *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Geist, Anthony L. "Colaboraciones de Rubén Darío en revistas anarquistas francesas". En: Antonio Ramos-Gascón (ed.). *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*. Barcelona: Ariel, 1974: 213-222.
- Ghiraldo, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1964.
- Kraudy, Pablo. *Modernidad, democracia y elecciones en Rubén Darío*. Managua: CIRA, 2001.
- Litvak, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Lugones, Leopoldo. *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*. Ed. Leopoldo Lugones (Hijo). Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1963.
- Marco, José María. *La libertad traicionada. Siete ensayos españoles*. Madrid: Gota a Gota, 2007.
- Marinello, Juan. *Ensayos martianos*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961.
- Marinello, Juan. *José Martí, escritor americano: Martí y el Modernismo*. México: Grijalbo, 1958.
- Marinello, Juan. "Sobre el Modernismo. Polémica y definición". En: *Ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977: 281-320.
- Marinello, Juan. *Sobre el Modernismo: polémica y definición*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1959.
- Martínez, José María. "La intervención de Estados Unidos en la Guerra de Cuba: La lectura panlatinista de Rubén Darío". En: *Rubén Darío. Addenda*. Palencia: Cálam, 2000: 15-28.
- Moretic, Yerko. "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano". En: Lily Litvak (ed.). *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975: 51-64.
- Muslip, Eduardo. "La autobiografía dariana: un análisis de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*". *Crítica Hispánica*, 27, (2005): 33-48.
- Núñez Florencio, R. *El terrorismo anarquista, 1888-1909*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- O 'Keef, Richard B.. "Rubén Darío's 'Dinamita'. Left-Wing Terrorism in the Americas". *Americas*, 41 (1985): 83-91.
- Olivio Jiménez, José (ed.). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Perús, Françoise. "El Modernismo hispanoamericano en relación con los cambios estructurales en las transformaciones sociales latinoamericanas hacia 1880. Algunos problemas teóricos y metodológicos en historia literaria: periodización, definición de corrientes y ubicación de autores". En: Matias Horanyi (ed.). *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest: Editorial de la Academia de Ciencias de Hungría, 1978: 125-131.
- Perús, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Saavedra Molina, Julio y Mapes, Erwin K. (eds.). *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Santiago de Chile: Imp. Universo, 1938.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Acerca de la crítica sobre Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35 (2006): 107-121
- Sáinz de Medrano, Luis. "Rubén Darío ante la crisis europea de su tiempo". En: Cristóbal Cuevas (ed.). *Rubén Darío y el arte de la prosa*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Contemporánea, 1998: 31-54.

Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo o raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Kraft, 1945.

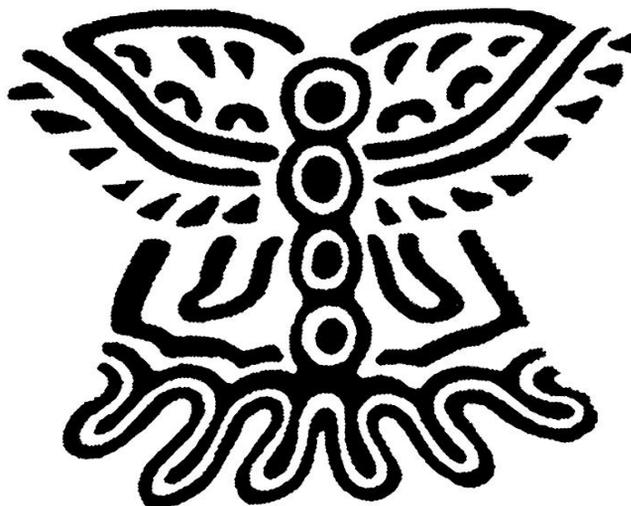
Suárez Miramón, Ana. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2006.

Whisnant, David E.. "Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital". *Latin American Research Review*, 27 (1992): 7-49.

Zuleta, Ignacio M. *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1988.

Cuadernos del CILHA
a. 10 n. 11 - 2009
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

MISCELÁNEAS
MISCELLANIES



Dibujo precolombino. Mariposa. Mesoamérica. Sello

***Pedro Páramo* de Juan Rulfo y la nueva física**

Gustavo Fares

Lawrence University
faresg@lawrence.edu
Estados Unidos

Resumen: El presente trabajo analiza las maneras cómo nociones propias de la física clásica y de la física actual se presentan en la literatura modernista en general, y en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en particular. Teniendo en cuenta las representaciones de la realidad propuestas por la física a partir del siglo veinte, basadas en los conceptos de "campo", subjetividad, y desorden, se ensayan posibles lecturas de la novela y se analiza el papel del lector frente a la misma.

Title and subtitle: Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and the new physics

Abstract: This article analyzes the ways in which notions from classical and modern physics are present in modern literature in general, and in Juan Rulfo's novel, *Pedro Páramo*, in particular. The article analyzes the role of the reader in the creation of the work, and proposes readings of the novel taking into account representations of reality based on concepts such as field, subjectivity, and disorder, advanced by twentieth-century physics,.

Palabras clave: campo, caos, física, fragmentación, cuántica.

Key Words: field, chaos, physics, fragmentation, quantum.

Durante el siglo pasado se desarrollaron una serie de acontecimientos en el mundo del saber que es posible calificar de "revoluciones". Las mismas se han dado en casi todas las esferas culturales, en diversos ámbitos y en distintos contextos, desde las ciencias exactas, a la filosofía, y a la crítica literaria. Estas revoluciones no ocurren porque sí ni se producen de manera aislada. Cuando temas y cuestiones culturales en un contexto dado se multiplican y popularizan lo suficiente, ese contexto adquiere lo que podría llamarse una "carga" que permite establecer un diálogo entre ellos. Aún cuando los cultores de diferentes disciplinas ignoren lo que específicamente está sucediendo en otros campos del saber, todos los partícipes de una cultura comparten un substrato, un medio, una noósfera²⁴⁹ determinada, que supone la comunicación o influencias entre diversas disciplinas. Al hablar de influencia no me refiero a un contacto determinante de manera que una forme a la otra en una relación de causalidad; por el contrario, los vínculos son más bien vagos e indirectos, pese a lo cual no se puede negar que existen. Las relaciones entre literatura, historia y ciencia, por ejemplo, no se explican por una acción directa de

²⁴⁹ La noósfera de Theillard de Chardin (1959) es vista por algunos autores como una utopía de cuño cristiano destinada a contrarrestar un pesimismo universal darwiniano (Manuel and Manuel, 1979: 20).

una sobre otra, sino que derivan del hecho que quienes las practican comparten un mismo "campo cultural"²⁵⁰ que las emparenta y al que reflejan.

En general se considera que la literatura, el arte y las humanidades son cualitativamente diferentes de las ciencias exactas, como la física. Y realmente es así desde la perspectiva de una ciencia que se presenta a sí misma como un saber exacto, objetivo, que describe la realidad "tal como es", o tal como "debe ser" percibida. Sin embargo, en el terreno de las ciencias, sociales y exactas por igual, es riesgoso confiar en lo que las disciplinas afirman de sí mismas y en la presentación que hace de sus maneras de conocer. Riesgoso por parcial, ya que cada disciplina se presenta de maneras determinadas por ella misma. Es útil no aceptar las fachadas que las disciplinas mismas imponen y cuestionar sus maneras de pensar, métodos, resultados, y relaciones con otras materias para así lograr un enriquecimiento de los términos de una comparación y abrir nuevos cauces de investigación. Eso sucede cuando se relaciona la física con la literatura. La comparación se hace posible si se considera que los conceptos científicos de espacio, tiempo, materia, número son, en última instancia, metáforas del lenguaje que expresan la necesidad del ser humano de crear constantemente sentidos y valores para entender el mundo externo. Además de compartir las metáforas del lenguaje, hay algo más, común a ambas, que hace posible su comparación: su *complejidad*. La misma es una característica de los sistemas, sean biológicos, atmosféricos, o literarios, que no puede estudiarse a nivel de materia o energía, aislada del resto, y que crece a medida que aumenta la información del sistema. Información que, además de poder medirse, permite *entender* la organización de los sistemas y las maneras cómo estos se organizan para generar sentidos (Paulson, 1996: 40).

Utilizando las características comunes a ciencia y literatura, me interesa destacar sus relaciones con la literatura modernista en general, y con la novela *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo en particular. No es este el primer estudio en examinar las correspondencias entre la física actual y la literatura moderna y posmoderna. La obra de Katherine Hayles es pionera al respecto (*Chaos Bound*, 1990 y *Chaos and Order*, 1996), y consideraciones de tipo científico, y específicamente físico-matemático, se han usado para estudiar la obra de otro latinoamericano, Jorge Luis Borges (Merrell, 1991 y Rojo, 2008). Sí creo que estas correspondencias no han sido aplicadas a una obra tan conocida como la de Rulfo. Para hacerlo me propongo utilizar conceptos presentes en la física actual, relacionados con la noción de "campo", con la subjetividad, y con el caos, en sus manifestaciones de fragmentación y desorden, y estudiar las maneras cómo estas ideas propias de disciplinas científicas pueden relacionarse con *Pedro Páramo*. Como a Juan Preciado en su descenso a Comala, me guía la ilusión, en mi caso la ilusión de enriquecer

²⁵⁰ John Brushwood, por ejemplo, propone que la política y la literatura de una sociedad dada no se relacionan de maneras dependientes ni causales, en tanto no es posible afirmar con certeza que una cause cambios en la otra, sino que ambas probablemente son respuestas comunes a fenómenos más generales y amplios (1966: ix). Véase también del mismo autor *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*, 1989: x-xi.

la novela de Rulfo al estudiarla en un contexto que incluya el saber científico de su tiempo.

En general, el estudio de las relaciones entre literatura y ciencia tiene las siguientes características. Se toma en cuenta una teoría científica, que se explica en mayor o menor detalle, para luego trazar paralelos entre ella y el texto literario. Esta fórmula, si bien atractiva, deja ciertas cuestiones pendientes: ¿qué significan estos paralelos? ¿Por qué existen? ¿Por qué esas teorías científicas, y no otras? No es sencillo responder a estas preguntas, pero deben tenerse en cuenta al llevar a cabo un estudio como el que propongo. Una manera de entender las conexiones entre literatura y ciencia es ver a ambas como depósitos de figuras retóricas que pueden usarse para iluminarse mutuamente; la relatividad y la mecánica cuántica han sido usadas así, y seguramente lo propio puede hacerse con otras teorías. Es también posible, y quizás más interesante, ir más allá de la mera correspondencia de figuras retóricas y explorar relaciones entre estas disciplinas de maneras algo más profundas. Por ejemplo, se puede considerar que el texto literario, cuando no se entiende del todo en una primera lectura, genera "ruido", en el sentido usado por la teoría informática y por las teorías del caos, ruido que puede ser decodificado para generar sentidos nuevos del texto. Esta decodificación implica una acción activa del lector que debe participar para entender, interpretar, crear, en cierto sentido, la obra, y puede decirse que esta participación activa, que Cortázar llamaba del "lector macho", funciona de manera similar al papel del observador en la física cuántica, el cual deja de ser un mero observador desde fuera del sistema para pasar a ser parte del mismo y determinante del fenómeno que, finalmente, se observa.

La física, quién puede dudarlo, es una ciencia compleja, con una larga historia en el saber humano y que hay que aplicar en medidas dosis en el tipo de análisis que propongo. Cuando en estas páginas me refiero a la "nueva física" lo hago consciente de que el término conlleva una cierta ambigüedad, por lo que quiero antes de utilizarlo, dar una somerísima idea de lo que designa. A pesar de que Copérnico fue el primero en formular teorías plausibles respecto al cosmos y al sitio de la tierra en él, en su *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, es Galileo Galilei quien cambiaría el curso de la física, así como de la astronomía, con la invención del telescopio, su uso del método científico, y las conclusiones que plasmó en su *Sidereus Nuncius*. En 1687, Sir Isaac Newton en su *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* unifica las ideas del movimiento celeste y las de los movimientos en la tierra, observados por Galileo, y formula la ley de la gravitación que permitió ver todos los fenómenos, tanto grandes como pequeños, de una manera universal y mecánica. La ciencia practicada y sistematizada por Newton se caracterizaba por estudiar fenómenos aislados en un tiempo y espacios absolutos, y el trabajo hecho por el físico inglés perdura hasta la actualidad, siendo usado exitosamente para analizar fenómenos macroscópicos. A este estadio de la física aludo con el apelativo de "clásica"²⁵¹. Durante el Siglo XX la física rompió con las características newtonianas

²⁵¹ Según afirma Kuhn (1996), desde finales del S XVIII se prestaba poca atención a fenómenos que no coincidieran con, y probaran, las leyes establecidas por Newton, las cuales explicaban el mundo estelar tanto como el de los fenómenos más pequeños conocidos en su época (36).

cuando Einstein formuló su teoría especial de la relatividad. Si por un lado la teoría de la relatividad, tanto en su versión especial como general, coincide con las leyes de Newton cuando los fenómenos se desarrollan a velocidades menores a la de la velocidad de la luz, por otro devuelve a la física clásica al proponer que espacio y tiempo no son entidades aisladas de las cuales los objetos se encuentran y los acontecimientos se suceden, sino que forman una continuidad, un campo espacio-temporal, y que deben verse como una unidad y no como dos irreconciliables absolutos (Hayles, 1984: 47). No obstante estos avances, la física propuesta por Einstein continuaba siendo, como la de Newton, determinista, es decir, basada en el principio de causalidad, concebido a la vez como universal y unidireccional. Tal principio se vio cuestionado con el desarrollo de la mecánica cuántica formulada por Heisenberg, Schrödinger y Dirac en los 1920s. Basada en el principio de incertidumbre, la mecánica cuántica sostiene que la realidad física no es determinista, sino probabilista y, como tal, su conocimiento depende no sólo del marco de referencia que se usa para observarla, como sucedía en la relatividad de Einstein, sino del observador mismo y del lenguaje que este usa para describirla²⁵². Cuando utilizo el término de "nueva física" me refiero a la ciencia a partir de las teorías de Einstein y de la física cuántica, tomando en cuenta los fenómenos de campo y de probabilidad. A estos dos, es preciso agregar un tercer punto de inflexión, que se da en la segunda mitad del siglo XX: el caos. Si bien la física cuántica permitía explicar fenómenos a nivel subatómico, los que se dan a nivel de la realidad diaria en sistemas complejos, como el clima o la bolsa de valores, no se consideraban susceptibles de ser estudiados mediante fórmulas científicas. Esto cambió con las teorías de la información y con la cibernética, donde el paradigma de orden a partir del desorden, que la ciencia del caos aporta, ha probado ser tan importante en la segunda mitad del siglo XX como el de campo lo fue en la primera²⁵³. Veamos con más detenimiento las nociones de "campo", el papel del observador y la subjetividad, propios de la física cuántica, y el caos, en sus manifestaciones de fragmentación y desorden, para analizar las maneras cómo estas ideas pueden relacionarse con *Pedro Páramo*.

El campo

El concepto de "campo" desarrollado en la física a partir de las teorías de Einstein es particularmente interesante cuando se aplica a una obra literaria. Mediante este concepto, la física propone un universo interrelacionado, donde no hay un lugar separado desde donde se pueda observar el mundo. Podemos encontrar antecedentes de tal versión de la realidad en el Romanticismo, que consideraba al mundo como dotado de un fluido vital

²⁵² Las dos teorías más aceptadas, la mecánica cuántica y la relatividad general, capaces de describir con gran exactitud el macro y el micromundo, parecen incompatibles cuando se las quiere ver desde un mismo punto de vista. Es por eso que nuevas teorías han visto la luz, como la supergravedad o la teoría de cuerdas, que es donde se centran las investigaciones a inicios del presente siglo (Davies and Gribbin, 1992).

²⁵³ Pease a que en 1955, cuando Rulfo publicó su novela, el caos, como ciencia aún no estaba formulado, se puede ver la obra literaria como un fenómeno que surge de manera simultánea a nuevas teorías físicas, que sólo encontraron su formulación científica años después.

que relacionaba a los entes vivos entre sí. Einstein no postuló una instancia viva que relacionara al mundo, sino la quiebra de un sitio único desde donde conocerlo, sea quien fuera quién fuera el observador, fuera este animado o no, e independientemente del idioma que usara para describirlo. La realidad pues, pasó de estar dominada por fenómenos absolutos y separados, tiempo y espacio, a verse como un campo caracterizado por la interdependencia de los elementos que lo conforman y por la autorreferencialidad del lenguaje que lo describe. Tiempo y espacio dejan de ser absolutos y se relacionan de modo que lo que sucede en un lugar puede transformar el todo. Al desaparecer un marco privilegiado de referencia, desaparece asimismo la posibilidad de una descripción del mundo con validez universal. El lenguaje, que media entre la dicotomía sujeto-objeto, al ser parte del campo, participa del mismo y al describirlo está, en parte al menos, describiéndose a sí mismo (Hayles, 1984: 10).

La inclusión del lenguaje dentro del marco que describe y su problematización se observa de manera paralela en las humanidades y en especial en la literatura moderna, la cual surge del cuestionamiento de la relación entre quien cuenta y lo contado, haciendo indispensable la intervención del lector para entender el campo que se ofrece, al resaltar los elementos autorreferenciales del texto, al problematizar el lenguaje en que se narra, y al poner en tela de juicio el marco de referencia desde el que se lo hace. En el caso de *Pedro Páramo* tal problematización se manifiesta en la estructura fragmentada de la novela, en la cacofonía de voces que narra, en la ambigüedad del espacio desde el que se narra (¿es la tumba? ¿El mundo de los vivos? ¿El de los muertos? ¿El de los fantasmas? ¿Otro?), y en los juegos temporales que propone el texto. Al eliminar las divisiones entre el pasado y el presente, entre la vida y la muerte, y al dislocar los ejes cronológicos y causales de la lectura, la novela de Rulfo crea un universo que no mimetiza de manera análoga al mundo "real", sino que crea su propio campo con su sistema de relaciones y leyes de interpretación propias, abierta a diversas lecturas. Una lectura de *Pedro Páramo* como campo, que no se base en relaciones de causalidad y de temporalidad cronológica debe tomar el texto tal cual se presenta y tratar de descubrir las relaciones que éste propone, así como el/los código/s que se necesita/n para ser entendido, en lugar de llamar al lector a asumir una tarea de ordenamiento. Este "nuevo texto" o "campo" es un ámbito original, que se señala a sí mismo a partir de las voces de los personajes y del narrador, sin tomar en cuenta un referente temporal ni espacial externo, sino proponiendo diversos sentidos mediante la valorización de la relatividad, la subjetividad y la fragmentación y el desorden como claves de lectura.

La subjetividad

El concepto de "campo" en la física, con su interdependencia y autorreferencialidad, hace necesaria la incorporación de marcos de referencia relativos, trayendo aparejada la quiebra del principio de objetividad universal. La ciencia debe desembarazarse de la distinción fundamental entre sujeto observador y objeto observable para asumir dentro de sus filas la subjetividad a la que hace tiempo está acostumbrada la literatura. La relatividad de marcos de referencia deviene incertidumbre cuando la física cuántica incorpora al observador como un elemento dentro del sistema, y no fuera del mismo, y

reemplaza el determinismo, aún presente en Einstein, con la indeterminación. De acuerdo a las leyes de la mecánica clásica, enunciadas por Newton, es posible predecir el estado de un cuerpo en todo instante posterior, dado el estado inicial del mismo. En la mecánica cuántica esta descripción no funciona ya que en las partículas microscópicas no es posible saber con exactitud cuál es ese estado inicial, dado que es imposible indicar a la vez su posición y su velocidad en un momento dado²⁵⁴. Mientras Heisenberg dispensa con la posibilidad de medir exactamente la posición y la velocidad de una partícula en un momento dado, Erwin Schrödinger va más allá al proponer medir otra entidad completamente diferente de las partículas subatómicas: la función de onda o la *probabilidad* de que la partícula esté en un cierto lugar con una cierta velocidad. Las partículas, en cierto modo, no existen en sí, sino que sus posibles estados se representan mediante ondas de probabilidades, y es el observador quien, al medir, observar, intervenir, actualiza una de estas posibilidades y, en cierto modo, la hace real, esto es, forja con su intervención lo que *es*.

La actividad del observador en la física cuántica es extremadamente similar a la del lector en literatura. El mismo interviene de dos maneras: en primer término, al leer, al observar el texto, lo hace real, lo actualiza. En segundo lugar, el texto que se actualiza en la lectura debe ser interpretado mediante la actividad del lector, con lo cual no sólo se actualiza, sino que sale del campo de probabilidades para adquirir un sentido para ese lector específico, en ese instante de la lectura, que sería equivalente al de la medición de un fenómeno, en términos científicos. La primera actividad del lector, la de leer el texto, se realiza en toda obra literaria; la segunda, que lo insta a interpretar, es aún más necesaria en las obras modernas, donde se requiere su intervención activa para que el texto cobre sentido. No es casual que ambas nociones de intervención, en la ciencia y en las letras, hayan surgido de manera simultánea en la primera mitad del S XX. La subjetividad, tanto en ciencia como en literatura, pasa a ser el principio organizador de la realidad, en el mundo y en el texto. Esta cualidad se hace presente en la obra de Rulfo, tanto en los acontecimientos que presenta el texto, como en la actividad del lector frente al mismo, el cual debe interpretarlo para entenderlo, dada la estructura fragmentada del texto y el "desorden" en que se encuentran los fragmentos. Vemos en lo que sigue este rol del desorden en la ciencia par mejor entenderlo en la novela²⁵⁵.

El desorden

A los cambios apuntados en la física, la incorporación del concepto de "campo", la interdependencia y autorreferencialidad de sus elementos, la consideración de marcos de referencia relativos, y el papel de la subjetividad, se agrega la importancia de la

²⁵⁴ Werner Heisenberg dedujo que es fundamentalmente imposible efectuar mediciones simultáneas de la posición y velocidad de una partícula con precisión infinita, idea que se conoce como el "principio de indeterminación de Heisenberg."

²⁵⁵ A este respecto, D'Lugo afirma que uno de los logros de Rulfo es el de liberar al lector al desbaratar sus expectativas de seguir convenciones narrativas y que esta liberación se lleva a cabo desde el texto mismo (D'Lugo, 1987: 468).

fragmentación, el desorden, y el caos, que señalan una serie de ideas y de maneras de ver la realidad que son no sólo científicas, sino también compartidas por la literatura.

La física trata del desorden en la ciencia del caos, ciencia que no es nueva en el sentido de no tener antecedentes, sino nueva en el sentido de haber surgido en la segunda mitad del S XX para dar una nueva imagen del mundo y de su organización, tanto a nivel microscópico como macroscópico²⁵⁶. El caos trata no del azar, sino del desorden que caracteriza a sistemas complejos, como los movimientos de los fluidos, el clima, o la bolsa de acciones, por ejemplo, y es por eso que también se la llama la ciencia de lo complejo, o de la dinámica no-lineal. Esta rama de la física aplica a nivel macroscópico elementos matemáticos antes utilizados para el análisis de sistemas sub-atómicos y, en este sentido, aplica el método científico a entidades antes disociadas del mismo. Una de estas entidades complejas y ajenas al método científico es el lenguaje, que en el S XX deja de ser considerado un instrumento objetivo que permite describir el mundo "tal cual es" o tal cual lo ve la ciencia, en tanto forma parte del sistema, y pasa a perder suposición de privilegio, para estar activamente involucrado en lo que nombra. Esta visión del lenguaje es, precisamente, la que se desarrolló en las humanidades a partir del posmodernismo. El contexto de la posmodernidad como sustrato cultural de la sociedad en el capitalismo tardío (Jameson, 1991) catalizó la formación de la nueva ciencia del caos al proveer el marco tecnológico y cultural donde diversos elementos del análisis no-lineal de fluidos, como el desorden, y el ruido, dejaron de ser considerados fenómenos aislados, para ser vistos con roles nuevos y como generadores de sentidos. Un importante punto de inflexión en esta formación lo constituyó el considerar a los sistemas complejos como ricos en información, y no solamente como carentes de orden. Si el paradigma newtoniano se basaba en la previsibilidad del mundo, al que veía mediante marcos de referencia inerciales que se extendían indefinidamente en el tiempo y en el espacio, aplicables tanto a lo muy pequeño como a lo muy grande, el caos celebra la ausencia de previsibilidad, se centra en formas irregulares y complejas, conceptualizándolas mediante dimensiones fraccionales que niegan la previsibilidad y las simetrías exactas, y resaltando la importancia que las diversas escalas tienen en sistemas complejos. El mundo del caos es así caracterizado por relaciones no lineales entre causa y efecto, y fracturado en múltiples escalas que hacen precaria toda tentativa de conocimiento o comprensión global.

A partir de la valoración del ruido y del desorden como posibilidades de información a ser decodificadas, el caos pasó a ser visto de dos maneras: en primer lugar, como precursor y generador de un orden a partir del desorden, más que como su antítesis; en segundo lugar, conteniendo un orden oculto que existe en los sistemas aun cuando esto no sea evidente para el observador. La segunda instancia apuntada, que ve un posible orden en el desorden, surge gracias a la disociación entre información y sentido, según la cual el desorden no resulta de una ausencia de sentido, sino de una hipertrofia de información, la

²⁵⁶ En 1975, James Yorke presentó un trabajo sobre desorden determinístico titulado "Period Three Implies Chaos", trabajo que reunió las ideas fundamentales de lo que se conocería como ciencia del caos, y que tendría un enorme impacto en la cultura en general.

cual sería posible decodificar si se contara con el código adecuado. La información se ve como una medida de la cantidad de posibilidades a partir de las cuales se selecciona un mensaje; es, en otras palabras, una medida de la incertidumbre que el receptor del mensaje resolverá al recibirlo, recepción que de alguna manera "crea" el sentido, de manera similar al papel del observador en el experimento de Schrödinger, que "crea" el resultado del mismo con su intervención. Además de medir la incertidumbre, la teoría de la información trata de entender la organización de organismos complejos, como los biológicos, que se auto-organizan a partir del desorden, o del "ruido" imperante en el sistema, posibilitando la generación de sentidos a partir del ruido y de la interacción con el desorden. Este proceso es muy similar al que toma lugar en literatura en la relación entre lector y obra; es más, el "ruido" de fuera y de dentro del texto puede llevar a la creación de nuevos niveles de sentido que no son predecibles a nivel lingüístico, ni de convenciones de género narrativo, ni sujetos a la intención del autor. Algo similar afirma D'Lugo cuando, en su estudio acerca del uso de la fragmentación en la novela mexicana, dice: "It is impossible for readers to respond to a novel exactly as the author intended it". Y más adelante agrega: "As a technical strategy, fragmentation will be shown to evoke frequently a more participatory role for readers, denying a passive reading" (1997: xiii)²⁵⁷. En el caso de la novela de Rulfo, tal participación se logra mediante la aceptación de su estructura fragmentada tal como se presenta, haciendo difícil, sino imposible, sostener la prioridad de relaciones unidireccionales de causalidad. La estructura de la novela, además de ser compleja en sí misma, se hace aún más complicada por el hecho de que no existe un texto único de *Pedro Páramo*, generándose un debate acerca de las desavenencias entre las ediciones de la obra²⁵⁸.

Teniendo en cuenta las nociones apuntadas relativas a la física y a la literatura, quiero a continuación ensayar posibles lecturas de la novela rulfiana. Lo haré teniendo en cuenta las versiones de la realidad propuestas por la física clásica y por la nueva física, y el papel del lector en cada una de estas instancias.

Diversos autores han afirmado que la novela de Rulfo se presta a, por lo menos, dos actitudes diferentes del lector frente al texto, que pueden relacionarse con dos

²⁵⁷ Este uso de la fragmentación no es nuevo en las letras mexicanas, ni patrimonio exclusivo de Rulfo, como bien analiza D'Lugo (1997). El mismo aparece como un cuestionamiento a una noción unívoca de la realidad en general, y específicamente, la fragmentación cuestiona a la imagen de México como un estado unido y uniforme. Según afirma D'Lugo (1997) el uso de la fragmentación es una constante en la novela mexicana del siglo XX, desde *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, a *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel. La fragmentación, en manos de los escritores mexicanos, deviene un instrumento estetizante, así como una estrategia para evocar las realidades políticas y sociales del país, y para comprometer al lector a participar activamente en la construcción de la narración.

²⁵⁸ Peavler estudia las diferentes ediciones de *Pedro Páramo*, sus coincidencias y diferencias, y los efectos que ellas producen en la significación del texto y afirma que al leer las desavenencias entre las ediciones de la obra, pareciera que se está frente a un borrador permanente, del cual no existe un original o que el mismo, si alguna vez existió, es uno más entre las múltiples versiones, todas verdaderas, que de él hay.

concepciones diferentes del mundo desde el punto de vista de la física: una es ordenar el texto de acuerdo con leyes de causalidad y de orden cronológico, la otra acepta la novela tal cual se presenta y, en lugar de forzar al lector a asumir un papel de organizador del material, deja que él/ ella lea el texto sin enfatizar una interpretación "correcta" del mismo²⁵⁹. Propongo que la manera de leer que reclama un orden cronológico y temático se relaciona con la física clásica, mientras que el segundo modo de leer la obra tiene elementos comunes con la física tal como se desarrolla en el siglo XX. Si una obra literaria quiere mostrar una versión fidedigna de una realidad descrita por la disciplina newtoniana, debe atenerse a sus principios, es decir, debe presentarse linealmente en el tiempo y describiendo elementos yuxtapuestos en el espacio al que se refiere. Si no lo hace, el lector debe entonces efectuar un trabajo para temporalizar la obra y ordenar sus espacios. Una visión como la que presenta *Pedro Páramo* debe, pues, ordenarse de acuerdo con esos parámetros para poder ser entendida como una historia que acontece durante una sucesión de instantes y en un lugar del espacio. Solo de esta manera es posible una lectura lineal que siga las alternativas del hilo narrativo, ordenado cronológicamente por el lector de acuerdo con leyes de causalidad y de temporalidad. El argumento de la obra así entendido cuenta la vida del cacique Páramo, su desposorio con Susana San Juan, la muerte de ésta y el asesinato posterior de Páramo a manos de su hijo Abundio; la búsqueda de Páramo por parte de otro de sus hijos, Juan; la llegada de este al pueblo de Comala, siete días después de la muerte de su madre y su propia muerte dos días más tarde. Si bien los elementos de una lectura "realista" se encuentran presentes en la novela de Rulfo, ella propone, creo, algo más: una versión del mundo que da lugar a interpretaciones nuevas y que atiende a fenómenos que desafían el sentido común, presentando un universo en donde la existencia de un "campo" con "cargas" culturales, donde predomina la subjetividad, y donde la fragmentación y el desorden son vistos como oportunidades que generan sentidos, y no como aberraciones. No obstante la posible representación lógica de la realidad (Dixon, 1985) presente en la novela, la historia se complica en varias partes y presenta complicaciones de la trama y de la vida de los personajes que niegan una única la posibilidad de entenderla en un tiempo y un espacio referenciales, absolutos y homogéneos. Las "fallas" que tal lectura delata instan, al menos, a dudar acerca de la certeza de conocer hechos y personajes de manera objetiva, lo cual abre la obra a una segunda posibilidad de entenderla, lectura que se relaciona con la interpretación del texto en sí mismo, como un sistema complejo o "campo", que se presenta sin necesidad de ser ordenado, y que se relaciona con la versión de la realidad de la física contemporánea. Una novela como la de Rulfo permite lecturas alternativas debido a que el sistema de referencias internas, su "forma literaria" (Frank, 1945), permite ensayar diversos modelos de interpretación que requieren la intervención del lector, quien debe reservar sus juicios hasta tener el todo ante sus ojos,

²⁵⁹ Tales posibilidades de lectura han sido ya indicadas por la crítica. Lida Aronne-Amestoy en el análisis que hace de la novela rulfiana, se refiere a la alternancia de una *imagen*, basada en la historia referencial, y de una *imago*, basada en elementos creados a partir de la lógica del texto. Paul Dixon (1985) encuentra en *Pedro Páramo* una historia que debe ser ordenada, y en el primer título de la novela, *Los Murmullos*, un texto que pide ser leído tal cual se presenta, fragmentado y con una lógica propia.

es decir, hasta haber acabado la lectura. La obra de Rulfo es, así, parecida a la de James Joyce, la cual, a juicio de Frank (1945), no hay que leer sino releer (235). *Pedro Páramo* necesita, requiere, esta lectura abierta, a la manera de Eco (1979), ya que su texto presenta no sólo "fallas" en la historia referencial contada linealmente, sino que además el material mismo que la conforma se muestra de manera subjetiva, fragmentada y desordenada, emparentadas con la versión de la realidad propuesta por la física actual²⁶⁰.

En esta lectura abierta es posible encontrar dos partes en la obra, lo cual no implica que las dos partes sean siempre las mismas, y que nos autorizan a postular que existen, al menos, dos versiones de la división de la novela en dos partes, cada una con un énfasis diferente, que abren la lectura a una amplia gama de sentidos que niegan una interpretación única. Por un lado las divisiones de *Pedro Páramo* pueden construirse de acuerdo a las descripciones de Comala, una utópica y la otra infernal, ligadas por los acontecimientos de la vida de Páramo. Una segunda posibilidad de dividir la obra en dos toma en cuenta el desarrollo de la historia y, de acuerdo a ella, la primera parte abarca desde el momento en que Juan Preciado llega al pueblo hasta que muere, mientras que la segunda trata de la vida de Páramo, constituyendo la muerte de Juan, o mejor, el momento en que él toma conciencia de su muerte, el puente entre ambas divisiones. Siguiendo la primera interpretación que divide la obra en dos tiempos ligados por la vida del cacique, las mitades de la novela cambian de punto de vista: la primera se cuenta desde la vida, la segunda desde la muerte, y ambas van construyendo a Comala. La primera descripción del lugar la pinta como un espacio utópico. Encontrada con ella está la Comala a donde llegó Juan Preciado, seca, desértica, muerta. Los acontecimientos que suceden en vida de Páramo constituyen un puente entre ambas.

De acuerdo a una segunda manera de dividir la obra, sus partes están unidas por la muerte de Juan Preciado. La primera parte narra la llegada de Juan al pueblo, la búsqueda que emprende de Páramo, y su muerte. Se presentan, entretrejidas en la narración, descripciones de un autor omnisciente que narra escenas de la vida del cacique, retazos de su infancia y de sus sueños con Susana San Juan, la vida en la casa de la abuela, la muerte de su abuelo, la de su padre, su casamiento con Dolores Preciado, etc. En esta primera mitad el lector se identifica con Juan, que aún está vivo, y ve por los ojos de él. Su muerte provoca un cambio en la perspectiva de la narración: se sabe entonces su nombre, hasta entonces ignorado; nos enteramos de que se halla en una tumba, muerto, y de que su interlocutor es Dorotea, y no el lector. La segunda mitad de la obra enfatiza la vida de Páramo, y de los demás personajes de Comala, enfocando en esta parte, los días de la Comala viva del pasado. Se amplía en ella el papel de la voz del narrador anónimo, omnisciente, que interviene en forma neutra una y otra vez para describir personajes y situaciones y para guiar el relato. Es posible afirmar que la estructura resultante de esta división se hace especular, y que en ella una parte es la

²⁶⁰ Tal ruptura no es específica de la física del siglo XX, sino más bien, la manera en que la ciencia opera, a través de "revoluciones científicas" (Kuhn, 1996) que reemplazan un paradigma ampliamente aceptado por la comunidad científica, por otro más útil para describir la misma realidad.

imagen invertida de la otra²⁶¹. El gozne que divide las hojas de esta relación especular está dado por el momento en que Juan Preciado toma conciencia de su muerte y a partir de entonces, es posible distinguir las partes de la obra, que se repiten y reflejan en los distintos fragmentos del espejo roto. La especularidad de la obra se manifiesta, además, en la presentación de Pedro Páramo y de otros personajes. No hay, casi, descripciones de su aspecto físico, sólo se sabe que es grande, y esto por la mirada de otros, es decir, mediante descripciones subjetivas, como si sus subjetividades fueran un espejo en donde el cacique se refleja para que el lector lo vea: "Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrados con sicuas de coyunda como si lo hubieran amortajado" (Rulfo, 136). A partir de la muerte de su padre, Páramo se hace inaccesible, incluso al lector, que lo conoce gracias a las reacciones subjetivas de los demás personajes frente a sus acciones, como si su vida se fuese formando de retazos reflejados por quienes lo rodean, nunca mostrándose como un ser humano con pensamientos y vida propia. Por ejemplo, cuando Fulgor Sedano lo ve, se describe a Páramo en términos de reflejo de su interlocutor: "Era la segunda ocasión que se veían. La primera nada más él [Fulgor] lo vio; porque el Pedrito estaba recién nacido. Y ésta. Casi se podría decir que era la primera vez. Y le resultó que le hablaba como a un igual" (Rulfo, 101). La relación que Pedro mantiene con su hijo también es de identidad especular; por ejemplo, Fulgor Sedano piensa: "¡Ese muchacho! Igualito a su padre; pero comenzó demasiado pronto" (Rulfo, 133). La cualidad especular del personaje encarna la estructura especular de la obra y refuerza la ambigüedad entre objeto referencial y reflejado, entre verosimilitud e ilusión, además de poner en juego diversas escalas que tienen injerencia mutua. Siguiendo el símil del espejo, una parte de la novela puede ser reflejo de la otra y, como tal, es posible que cada una constituya un espacio heterotópico diferente: la primera parte de la obra puede ser tomada como el universo referencial, a partir del cual la segunda será una heterotopía que refleja, a la vez que deconstruye, su sistema de representación. O, a la inversa, la segunda parte, con el tema del caciquismo, la Revolución, la vida de Pedro Páramo y de Susana San Juan, puede ser la que se ve reflejada en el mundo de los fantasmas y de los murmullos de la primera parte.

Además de reflejos, el texto tiene una serie de oposiciones que se complementan y quitan validez a una visión global del mundo presentado. Por ejemplo, el tema de la ilusión se presenta relacionado con su opuesto, la desilusión, y es importante para la significación del texto, ya que la ilusión es el motivo, además de la voluntad de la madre, por el cual Juan llega a Comala: "Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión. —¿La ilusión? Eso cuesta caro" (Rulfo, 1977: 128). Si la ilusión anima las acciones de Juan, la desilusión motiva las de Páramo, y determina la ruina del pueblo: "Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino" (Rulfo, 1977: 149). Por otro lado, si en la primera parte un ser humano vivo, Juan Preciado, llegaba a un pueblo para buscar a un muerto, su padre, en la segunda parte dos seres muertos, Juan y Dorotea, un

²⁶¹ Dice a propósito Paul Dixon (1985): "*Pedro Páramo* seems to be structured upon a system of dual motifs that causes the first half of the novel to mirror the second half, in reverse" (82).

narrador omnisciente y los otros que se les suman, hablan de un pueblo que estaba vivo y de la gente que lo habitaba. Como imagen especular de esta situación, sobre el final de la novela *Abundio* se dirige a Páramo después de la muerte de su mujer, para cobrarse el olvido en que Pedro lo tuvo: "Vengo por una ayudita para enterrar a mi muerta" (Rulfo, 1977: 192)²⁶². La característica especular de la novela, su estructura fragmentada, la subjetividad de las descripciones, las oposiciones y las dudas que eventos y personajes generan, hace imposible hablar de una parte privilegiada, ya que las mismas cambian dependiendo del marco de referencia con que se lea el "campo". De acuerdo con los marcos elegidos, es posible destacar la mayor o menor importancia de una versión sobre otra, sabiendo desde ya que este gesto dará lugar a conclusiones provisionales. Estas posibilidades presentan versiones de la novela igualmente verosímiles, coexistiendo al mismo tiempo, hasta que el lector, a la manera del observador de Schrödinger, se decida por una. Cualquiera de estas posiciones, así como su coexistencia, reafirman el hecho que la obra de Rulfo propone diversas versiones de la realidad, análogas a las presentadas por la física del siglo XX, que exigen al lector una sostenida apertura a una constante diseminación de sentidos y a los posibles mundos construidos a partir de ellos.

Bibliografía Citada

- Aronne-Amestoy, Lida. *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*. Amsterdam: John Benjamins, 1986.
- Brushwood, John S. *Mexico in its Novel. A Nation's Search for Identity*. Austin: University of Texas Press, 1966.
- Brushwood, John S. *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*. New York: Peter Lang, 1989.
- Davies, Paul and John Gribbin. *The Matter Myth*. New York: Touchstone, 1992.
- D'Lugo, Carol Clark. "Pedro Páramo: The Reader's Journey Through the Text" *Hispania*, 70, 1987: 468-474.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. Austin: U. of Texas Press, 1997.
- Dixon, Paul B. *Reversible Readings. Ambiguity in Four Latin American Novels*. Alabama: The University of Alabama Press, 1985.
- Eco, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". *Sewanee*, 53, 1945: 221-240.
- Galilei, Galileo. *Sidereus Nuncius or The Sideral Messenger*. Translated by Albert Van Helden. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Hayles, Katherine, ed. *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Hayles, Katherine. *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

²⁶² También se repiten los motivos, como el del agua, así como imágenes visuales. Por ejemplo, en la primera parte de la obra *Pedro Páramo*, niño, piensa: "El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo" (Rulfo, 1977: 27). En la segunda parte, después de haber perdido a Susana, esta vez para siempre, Páramo, ya viejo, reflexiona: "Hace tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja" (Rulfo, 1977: 144).

- Hayles, Katherine. *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Manuel, Frank E and Fritzie P. Manuel. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- Merrell, Floyd. *Unthinking Thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics, and the New Physics*. Indiana: Purdue UP, 1991.
- Newton, Isaac. *Philosophiae naturalis principia mathematica*. Cambridge: Harvard UP, 1972.
- Paulson, William. "Literature, Complexity, Interdisciplinarity". In: Hayles, Katherine, ed. *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 37-53.
- Peavler, Terry J. *El texto en llamas. El arte narrativo de Juan Rulfo*. New York: Peter Lang, 1988.
- Rojo, Alberto. "El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 1.1, 2006. En línea http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_06.htm#2#2 26 de Abril, 2008).
- Rulfo, Juan. *Obra completa. El llano en llamas*. Pedro Páramo. *Otros textos*. Prólogo y cronología de Jorge Ruffinelli. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Teilhard de Chardin, Pierre. *The Phenomenon of Man*. New York, Harper 1959.
- Wilden, Anthony. *The Rules Are No Game*. London: Routledge, 1987.

La escritura y el personaje femenino en la ficción histórica *Juanamanuela mucha mujer*

Amor Hernández Peñaloza

Universidad Nacional de Cuyo
amorcitohp@hotmail.com
Argentina

Resumen: Nuestro trabajo explora la confrontación entre la literatura y la historia en *Juanamanuela mucha mujer* de Martha Mercader, novela que cuenta la vida de un personaje histórico femenino del siglo XIX: Juana Manuela Gorriti. La mujer que la autora describe esta compuesta de una identidad en constante evolución, según una voluntad y un deseo propio, en función de experiencias personales, en lo cotidiano de la mujer del siglo XIX, pero a través de la perspectiva de la mujer del siglo XX. La protagonista es una escritora de ficciones que revela la diferencia que existe entre la manera como los hombres ven a las mujeres y la manera como las mujeres se ven a sí mismas. De esta forma, la autora realiza su proyecto literario: poner en evidencia y en cuestión la situación de la mujer en una sociedad autoritaria y machista, pero abordando temas mayores como este de la creatividad específicamente femenina. Martha Mercader aprovecha para *Juanamanuela mucha mujer* la lectura de la obra de Juana Manuela Gorriti y en su análisis de la situación del pasado, denuncia algunas injusticias sociales. Intenta reconstruir la vida de Juana Manuela Gorriti con el objetivo de explicar y comprender las frustraciones del rol de la mujer latinoamericana contemporánea, haciendo un reconocimiento y otorgándole un aura de figura ejemplar a una mujer excepcional de la historia literaria argentina.

Palabras claves: Mujer, historia, rol, representación, escritura.

Title and subtitle: The writing and the feminine character in the historical fiction *Juanamanuela mucha mujer*.

Abstract: This paper explores the confrontation between literature and history in *Juanamanuela mucha mujer* by Martha Mercader. This novel tells the life of an historical female character of the XIX century: Juana Manuela Gorriti. The author describes *Juanamanuela*, as a woman in constant evolution, identity that responds to her own will and desire, in function of personal experiences, according to XIX century's women everyday life, but through the perspective of a XX century's woman. The main character is a fiction lady writer that discloses the differences that exist between the way men see women and the way women see themselves. Thus, the author fulfills her literary project: she makes evident and judge women's role into an authoritarian and male chauvinist society, but taking into account mayor issues such as women specific creativity. Martha Mercader uses in *Juanamanuela mucha mujer*, Juana Manuela Gorriti's work and in the analysis of past events, denouncing some social injustices. She attempts to rebuild Manuela Gorriti's life with the purpose of explaining and understanding the contemporary Latin-American women role frustrations while recognizing the aura of Gorriti's as an exceptional woman in Argentinean literature history.

Key words: women, history, role, representation, writing.

Personajes y autores viven tiempos históricos porque todo tiempo lo es.

Historia y ficción están entrelazadas en tramas indiscernibles.

Esto es cierto para toda novela sea o no histórica.

Toda ficción es una respuesta al sentido, o sin sentido, que le damos al flujo del tiempo.

Digo "le damos" y no "tiene" porque el tiempo no tiene nada; somos los seres humanos quienes lo sentimos o lo intuimos de alguna manera.

Una manera de responder a este sentimiento ante el tiempo es escribir novelas y cuentos que intentan apresar lo inapresable.

Martha Mercader

En 1980 Martha Mercader publica *Juanamanuela mucha mujer* bajo la forma de "memorias ficticias", ya que la autora reconstruye la vida de un personaje real, Juana Manuela Gorriti (escritora argentina del siglo XIX), utilizando elementos biográficos que se reconocen al enterarnos de la vida de la heroína ficcionalizada. De igual manera, al afirmar que *Juanamanuela mucha mujer* es una nueva novela histórica²⁶³, enmarcada dentro del contexto de la guerra entre los federales y los unitarios durante el siglo XIX en Argentina, pretendemos mostrar la posición que la autora tiene sobre la experiencia de la escritura femenina, al considerar el rol de la mujer escritora que está sometida a la represión de un orden social autoritario, militar y machista. Siguiendo a María Cristina Pons (2000) tenemos que en "[...] *Juanamanuela mucha mujer*, el o los temas son estructurantes (machismo y militarismo) determinan elecciones y articulaciones, no provienen ni se extrapolan de un puro conocimiento histórico para ser vertidos con todas las variantes imaginables: son desencadenantes de escritura" (107).

Ahora bien, en la medida en que la nueva novela histórica pone en cuestión la objetividad de la historia, se convierte en un lugar de reflexión de la escritura, donde hay siempre un trabajo de creación, en el cual el tratamiento de las formas es puesto al servicio de la interpretación del pasado, implicando un distanciamiento de la idea de "verdad histórica" objetiva y una entrada en el dominio de la significación creada por la ficción, recuperando un pasado no oficial, dejando oír voces no escuchadas que aportan aspectos fundamentales en la configuración de la imagen de las sociedades en otros tiempos. De ahí que en *Juanamanuela mucha mujer* la intención de interrogar la historia como relato único es evidente. Además, percibimos que dentro de la novela una visión crítica se produce y que es consecuencia de la necesidad de comprender un aspecto específico del pasado: *el espacio y el rol de la mujer en el siglo XIX hispanoamericano*, para ubicarla en relación con la situación presente de la autora. En la novela, Martha Mercader nos presenta una visión enfáticamente retrospectiva de la vida de Juanamanuela, pero desarrollando su propia posición del lugar de la mujer, desde una óptica femenina, en oposición a la perspectiva homocéntrica.

²⁶³ La aparición de esta nueva narrativa puede explicarse por razones diferentes: la puesta en cuestión de la división radical entre la historia y la ficción, la necesidad de contar los silencios de un pasado oficial documentado, la fragmentación constante de los límites culturales y la "crisis" de la representación.

Como ya hemos dicho, *Juanamanuela mucha mujer* evoca el espacio de la mujer en la sociedad del siglo XIX teniendo como base la biografía de Juana Manuela Gorriti (1816²⁶⁴ - 1892), figura relevante de las letras argentinas y representante de la escritura femenina de América Latina. Su obra literaria es extensa, con ciento veinticuatro textos narrativos (Molina, 1999: 20) de diferentes géneros (novelas, artículos periodísticos, cuentos). Sus escritos retoman las características del movimiento romántico, que da importancia a los sentimientos y al análisis de las particularidades individuales. Ahora bien, en la novela de Martha Mercader, el interés histórico por la obra de Juana Manuela Gorriti, además de mostrar la incorporación difícil de la mujer-escritora en el espacio de la cultura, asimismo revela la autodeterminación de su rol en América Latina. En efecto, es una de las pocas²⁶⁵ mujeres que frecuentan los espacios de la actividad literaria de su época, como vemos a continuación:

En Perú donde reside desde 1840, aproximadamente, desarrollando una actividad variada a lo largo de más de tres décadas, su literatura adquiere desde temprano una presencia y una circulación importante. [...] la autora se sitúa como una interlocutora fundamental del círculo de románticos peruanos: "La Gorriti, sin escribir versos, era una organización altamente poética. Los bohemios la tratábamos con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión.", cuenta Ricardo Palma (Batticuore, 2003: 608).

Al utilizar la ficción histórica para abordar la vida de una de las célebres escritoras de la Argentina de fines de siglo XIX, Martha Mercader²⁶⁶ (1990) construye su concepción de la historia considerando que esta seduce a un escritor de ficciones, porque gracias a ella puede realizar un viaje al pasado a través del cual él recrea otra realidad, ya que "la historia es un fragmento de la realidad, una visión documentada que invade las orillas de nuestra imaginación para invitarnos a viajes imposibles pero fecundos" (9).

Algunos hechos históricos evocados en *Juanamanuela mucha mujer*

El objetivo de esta primera parte es demostrar que la novela de Martha Mercader *Juanamanuela mucha mujer* pertenece a la categoría de nueva novela histórica, a partir del análisis de los procesos narrativos que sostienen la relación entre historia y ficción,

²⁶⁴ Aclaración: en los datos históricos sobre el nacimiento de Juana Manuela Gorriti aparecen varias fechas: 1816, 1818 y 1819.

²⁶⁵ "Juana Manso, Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, se cuentan entre las pocas argentinas del siglo XIX que quieren hablar con voz propia y ejercer públicamente, junto a los varones, y a veces también en su contra, el derecho de pensamiento". "El 'Género Mujer' y La Construcción De Mitos Nacionales: El Caso Argentino Rioplatense". María Rosa Lojo. En: *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Eds. Juana A. Arancibia, Yolanda Rosas, Edith Dimo. Colección. "La mujer en la literatura hispánica". V. I. California: Instituto literario y Cultural Hispánico, 2000: 7-31.

²⁶⁶ Martha Mercader nació en La Plata (Argentina) en 1917 donde estudió letras. Hija, esposa y hermana de políticos. Profesora y periodista. Su producción literaria abarca novelas, cuentos, historias para la televisión y el cine. Por sus escritos a recibido numerosos premios nacionales e internacionales.

revelando una novela que contiene un archivo dentro de la imaginación. La autora confiesa que la documentación fue esencial para poder acceder a los pensamientos de Juana Manuela Gorriti, es decir

[...] no sería la verdadera historia de una mujer que se llamó Juana Manuela Gorriti. La vida de esa mujer y las resonancias que su recuerdo despertaba en mí se habían convertido en otra cosa, en un disparador para que yo contara muchas cosas mías, con atisbos de verdades y de fantasías, por no decir mentiras, como en el humor y en el amor.

Precisamente, la relación del novelista con el texto histórico es relativamente libre porque transforma los archivos, sean biográficos, autobiográficos o anecdóticos en creación ficcional. En *Juanamanuela mucha mujer* podemos ver que los documentos históricos²⁶⁷ no son solamente un recurso de información, pues ellos hacen parte de la estructura de la novela, sin que la historia sea la prioridad en la narración. *Juanamanuela mucha mujer* cubre alrededor de cien años de historia, casi todo el siglo XIX hispanoamericano, desde la guerra entre los federales y los unitarios en 1810 hasta la revolución porteña en 1880, momento en el cual Juanamanuela empieza a escribir las "memorias" que constituyen casi toda la novela. Inicia contando su vida a la imagen del regreso a Argentina, después de un exilio de veinte años en Bolivia y en Perú. Por lo tanto, leemos en las primeras páginas de la novela, lo siguiente: "Hierve el puerto de rumores, hierve el aire en la húmeda siesta porteña. Son las tres y media de la tarde del 15 de febrero de 1880 y la brisa se quedo en el río. [...] Parece que se declara el estado de sitio. Pánico en la bolsa"²⁶⁸.

La estructura social de esos años, el modo de vida que la caracterizaba y en general los hechos más relevantes, reajustan continuamente la puesta en escena de Juanamanuela, al presentar algunos miembros de su familia que han dejado huella en la historia Argentina, como la participación de la guerra entre federales y unitarios de su padre, el militar- general José Ignacio Gorriti. Ex gobernador de Salta (provincia argentina y lugar de nacimiento de Juana Manuela) y en 1831 exiliado en Bolivia porque pertenecía a los unitarios y su familia estaba en peligro cuando el federal Facundo Quiroga venció a los unitarios en Tucumán, en la novela estos acontecimientos son narrados de la siguiente manera:

El trece de noviembre las luces de Miraflores se encendieron a media noche. Menores, mayores, sirvientes, todos nos levantamos a las corridas. Madre nos enteró de la orden: a

²⁶⁷ "Los tres años que tardé en recoger los datos necesarios para escribir *Juanamanuela mucha mujer* fueron intensos y obsesivos [...] No encontré ningún manual que abreviara mi tarea. Por eso tuve que peregrinar por bibliotecas y archivos, y buscar pistas un poco al azar. La cosecha en Buenos Aires fue magra. No encontraba en absoluto lo que buscaba, algo que me permitiera identificar, o por lo menos aproximar, el personaje que yo entreveía con la persona de carne y hueso que le daba soporte. Por eso viajé a Salta, donde me empapé de la historia de Güemes, tan ligada a la infancia de Juana Manuela, y no siendo tampoco suficiente, seguí rumbo al norte [...] hasta Tarija y la Paz" (Mercader, 1990: 10).

²⁶⁸ Martha Mercader. *Juanamanuela mucha mujer*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1999: 15. Para evitar repeticiones haremos referencia a la novela con: JMM.

partir antes del alba. Juan Ignacio acaba de leer el bando del gobernador Alvarado aconsejando huir del fuego a quien tuviera cola de paja. Todas las familias de Salta la tenían. El fuego era Facundo Quiroga, vencedor de La Ciudadela. Un chasqui trajo un mensaje de Padre: prometía reunirse con nosotros en Tumbaya. [...] el general José Ignacio Gorriti, o sea Pepe, o sea Padre (JMM: 34).

En *Juanamanuela mucha mujer* tanto los personajes del ámbito político como del literario son numerosos (Rosas, Quiroga, Sarmiento, Belzú, Belgarejo, Ricardo Palma, Manuel Puch) descritos a través de formas diversas: recuerdos de familia, correspondencia de Juanamanuela, evocaciones de una criada sumisa y fiel llamada Inucha. Por ejemplo, Juanamanuela hace memoria de algunos trazos de la familia de su marido, Manuel Isidoro Belzú presidente de Bolivia entre los años 1855-1865:

Manuel Belzú vivió en el siglo XVII en las montañas de Murcia, casi en el límite con Granada. Es muy probable que descendiera de alguna variedad de los conquistadores arábigos. En su casa instaló un tallerito. Fabricaba algo que entonces se llamaban pajuelas, ahora cerillas, fósforos. Triste paternidad: sus dos únicos hijos se vinieron a América. Creyeron que las minas de Perú ofrecían mejor fortuna. Su nieto Gaspar conquistó a una cholita paceña, la hija del mayordomo del obraje, y se fugó con ella a La Paz. Allí nació Manuel, el famoso, el mío (JMM: 199).

Por otro lado, a través de Juanamanuela reconocemos personajes femeninos que marcaron su vida, como la tía Dolores quien consideraba que el rol de las mujeres es solamente el de esposas o religiosas: "La mujer debe ser fundadora de conventos, dijo, o abnegada esposa" (JMM: 200). Paradójicamente también impulsa a Juanamanuela a estudiar, eso sí, afirmando que nada es más valioso para el futuro de una mujer que ser madre: "Irrumpe la tremebunda tía Dolores, venida expresamente de Salta para conducirme al colegio, a un colegio de la ciudad, a un colegio de monjas (un calabozo por partida triple)" (JMM: 98). Además nos permite ratificar el contexto religioso, en particular la fuerte influencia de la religión católica, que controla el comportamiento de los hombres y mujeres en la época de nuestra heroína, siendo parte esencial de la sociedad que la rodea y en la cual se ha criado, ocupando un lugar central en *Juanamanuela mucha mujer*.

Gracias a la riqueza de datos que la propia Juanamanuela cuenta a la edad de 80 años, al deseo de revelarse a sí misma, revive el tiempo pasado anunciándolo a través de los recuerdos, sus palabras evocan una memoria involuntaria y afectiva, expone la vida de manera "reflexiva", integrando su propia circunscripción (acotación) personal cultural, parientes, medio social y oficio como escritora, es decir, es por el destino individual, que la historia se concreta en la ficción.

Ahora bien, la imaginación de la narradora (anónima) interviene para enriquecer el contexto cultural e histórico y para llenar las carencias de los registros. La narradora presenta la vida de Juanamanuela manifestando hechos que la preceden, justifica la vida de la heroína, sus acciones, su comportamiento como si fuera un ejemplo de vida, utiliza —la autora— los medios de la literatura para dar cuenta de un personaje interesante

como escritora. La narradora, hace juicios de valor y apreciaciones reveladoras de Juanamanuela, como:

Porque, hay que decirlo de una vez, [Juanamanuela] era un girasol sospechoso. Si no tuviera gente a su alrededor, sus metáforas, sus exageraciones, sus dislocaciones, sus lindas mentiras de buena fe serían enormes, anonadantes. Metida en el brete de un libro, en cambio, las achicaba; ella misma se convertía en una obrera más metódica, más razonable. Desmemoriada de sus simulaciones, olvidadiza de sus olvidos [...] la obligaban a concretar, a embotellar sus nubes (JMM: 153).

Para anunciar el relato, la narradora de *Juanamanuela mucha mujer* hace mención de algunos datos históricos que no serían verosímiles en la voz directa de Juanamanuela, por las características y la posición del personaje. Por esta razón, la narradora circula libremente dentro de la historia, como una especie de testigo de la vida de Juanamanuela, en donde el espacio no es cerrado sobre sí mismo, sino abierto. Por ende, no es posible que Juanamanuela pueda hablar directamente de su propia muerte, es la narradora quien cuenta el suceso: "El doctor Murmullo González, que quizá ya andaba rumiando sus críticas al fraude y la mentira, dos vicios de la educación política que emponzoñan todo el organismo social [...], había regresado a la Rioja y a Juanamanuela nadie le calentaba la oreja con ideas levantiscas. Juanamanuela va adquiriendo la inmovilidad de una máscara" (JMM: 359).

En *Juanamanuela mucha mujer* vemos que a medida que la novelista se acerca a la vida íntima de Juana Manuela Gorriti, se afila el trabajo de composición ficcional. Consecuentemente, la figura histórica se convierte en la consciencia a través de la cual los hechos narrados son contados como experiencia vivida; este juego narrativo puede ir hasta la creación de voces que hacen el contrapeso en la perspectiva del personaje central Juanamanuela, vista a través de personajes que son del campo ficcional, como el caso de Inucha (la sirvienta, personaje inventado). Por cierto, Marta Mercader (1990) dice a propósito de la creación de este personaje lo siguiente: "[...] para que la creación tuviera matices amenos, pintorescos y cariñosos [...] me hacía falta un alter ego. Este fue problema menor; me resultó fácil crear Inucha a partir de recuerdos de niñez y algunas lecturas, esa criada sumisa y fiel por su condición pero al mismo tiempo mucho más libre en su expresión" (12).

En *Juanamanuela mucha mujer*, los documentos biográficos y la obra literaria de Juana Manuela Gorriti, que Martha Mercader ha consultado para escribir la novela, son el sustento para concebir un personaje ficcional: Juanamanuela, recreado con técnicas narrativas (intertextualidad, metatextualidad, dialogismo), una verdad arquetípica a la cual Inucha (la sirvienta), accederá mediante la intersección de un discurso ficticio. La autora de la novela aprovecha los medios que la ficcionalización le ofrece para construir un universo ficcional en expansión, en donde los personajes históricos y los personajes imaginados comparten un mismo espacio. De esta manera, la narración exhibe las marcas de su constitución y los signos de la trasgresión de las fronteras entre la historia y la ficción.

Algunos rasgos de ficcionalización de Juana Manuela Gorriti en *Juanamanuela mucha mujer*

Para comenzar esta parte, debemos recordar que *Juanamanuela mucha mujer* se presenta bajo la forma de memorias ficcionales: "La autora ha enfocado reescribir la historia de Juana Manuela Gorriti, indicando [...] continuamente que no todo lo que está en las memorias que escribe el personaje puede haber ocurrido tal como lo escribe: personajes secundarios que se contradicen, notas al pie o aclaraciones intercaladas, parecen atacar a la narradora misma" (Pons, 2000: 110). Lo primero que leemos en la obra es la siguiente declaración de la escritora: "A lo largo de esta novela figuran transcripciones parciales o adaptadas de textos de la señora Gorriti y de autores y diarios de la época". Entonces, Martha Mercader extrae del olvido un personaje femenino del siglo XIX a través de la reelaboración y reinterpretación de los documentos históricos de Juana Manuela Gorriti y produce una nueva organización de las lecturas de un pasado específico, para configurar lo que Martha Morello Frosh (1986) llama "la ficción de la historia", o sea "[...] la certeza de que es imposible organizar discursivamente la experiencia histórica con modelos lógicos, trascendentes, con narraciones ejemplares [...] sino que se trata de traer al público narraciones privadas, testimonios personales" (205). A partir de esta referencia, señalamos que en *Juanamanuela mucha mujer* las percepciones y los actos de la heroína, constituyen el nudo de las investigaciones que la autora ha hecho sobre la vida de Juana Manuela Gorriti²⁶⁹, creando la configuración de una voz para Juanamanuela (personaje), la cual, podemos escuchar cuando se describe a sí misma de esta forma:

Soy mixta y alternante, plural irreductible, irredenta. He publicado más de dos docenas de títulos, con algo de verdad y más de impostura. En ninguno figura el leve estremecimiento del cielo. He sido orgullosa como un antilope, cuando sólo soy un monigote tratando de ascender por un palo enjabonado. Y lo que es peor: cuando desciendo a mis propias catacumbas, a mis infiernitos, siento miedo: soy tampoco, no seré nada. Y escribo, escribo, escribo... (JMM: 246)

En *Juanamanuela mucha mujer* el personaje femenino funciona dentro de un contexto social tradicional que ejerce presiones a nivel individual y colectivo. Sin embargo, Juanamanuela posee una personalidad marcada, que intenta definirse según un ideal y por convicciones personales. Detrás de esta realidad histórica y social regida por doctrinas establecidas se dibuja una mujer, que tiene como leyes las del espacio literario. A través de la literatura, el personaje ficcional Juanamanuela se pone en cuestión así: "Un impulso constante la hacía ceder a la tentación de la palabra y la grafía compulsivas, a pesar de

²⁶⁹ En su último libro Juana Manuela Gorriti declara: "Una vez que se ha entrado en el camino de las letras, es necesario marchar, marchar siempre. Nada de reposo. Todo descanso parece una deserción. Además nada consuela en las penas de la vida, como este paréntesis que la pluma nos impone en medio del trabajo". Juana Manuela Gorriti. *Lo íntimo*. Salta: Edición Fundación del Noroeste Coop. Ltda., 1991: 104.

darse cuenta de que tanto garabatear no tenía mucho sentido (poco tampoco). Y no obstante era lo único que podía hacer (¿el grado menor de su desvarío?)” (JMM: 94).

Para Juanamanuela los libros y la escritura son una ocasión de distracción y evasión; la literatura le permite escaparse de la realidad cotidiana: “La incertidumbre parece más difícil de sufrir que un dolor cierto. Entonces me refugio en mi trabajo y 'escribo como loca'”. (JMM: 230). Además, Juanamanuela no olvida la tradición de sumisión y la posición de inferioridad que la mujer posee, que ella misma ha sufrido: “¡La que se está cansando soy yo! —me desacaté, olvidándome de todo lo aprendido en siglos de sumisión. También parece que grité que estaba harta de tanto encierro y de tanta vigilancia” (JMM: 180). Sin embargo, Juanamanuela se metamorfosea o se transforma dentro de un discurso literario, se evade del mundo autoritario y machista, es decir, del tradicional espacio femenino del siglo XIX, para entrar en otra realidad. Esta pasión por la escritura acerca a Juanamanuela a su independencia, reforzando así una imagen valiente e intrépida, de tal forma se manifiesta: “Yo no seré pulsada, no seré de armas llevar y sin embargo ya aprendí que la vida es para la lucha, soy una litigante dispuesta (a veces) a conquistar o reconquistar no sé qué derechos ante un tribunal que desconozco” (JMM: 152).

Juanamanuela pasa de lo privado a lo público a través del trabajo como escritora, y se rehace simbólicamente en la novela, gracias a los salones literarios, a los reencuentros en grupos literarios en los cuales participa de manera activa: “De golpe Juanamanuela decidió que no podía postergar ni una hora más la inauguración de su salón literario y escribió una centena de invitaciones” (JMM: 130). De esta forma, Juanamanuela no se define solamente dentro de su espacio privado, encuentra igualmente un lugar en la escena pública, tradicionalmente reservada a los hombres, como podemos corroborar en la siguiente cita:

[...] la mujer es la primera “otredad” excluida del campo de la modernidad hispano-americana que emerge a fines del siglo XIX. La situación de inferioridad de la mujer, situación legítima e institucionalizada, es ahora particularmente visible en el campo cívico e intelectual, puesto que se trata, del medio profesional, uno de los principales dominios de la esfera pública, considerado propiamente masculino (Marie, 2005: 203)²⁷⁰.

El hecho que Juanamanuela participe de la vida social no es un azar, su lugar en el espacio público corresponde a la expresión más o menos consciente de una nueva mirada sobre el status de la mujer del siglo XIX, como si Juanamanuela fuera la imagen de un mensaje de valor, concerniente a la condición de la mujer.

²⁷⁰ “[...] la femme est la première “otredad” exclue du champ de la modernité hispano-américaine qui émerge à la fin du XIX siècle. La situation d’infériorité de la femme, situation légitimée et institutionnalisée, est alors particulièrement visible dans le champ civique et intellectuel, puisqu’il s’agit, avec le milieu professionnel, d’un des principaux domaines de la sphère publique, considéré comme proprement masculin. “Le romans hispano-américaines au XIX siècle : un jeu de pouvoir pour les femmes”. Traducción propia.

Por otra parte, una de las marcas textuales más notables de la novela de Martha Mercader, es el nombre de la protagonista, que es muy parecido al del personaje histórico, según la autora, es una manera de introducir un signo de ficcionalización en la historia de Juana Manuela Gorriti "Por un prurito de honestidad a mi personaje de ficción le alteré ligeramente sus nombres, uniéndolos en uno solo, para diferenciarla de la real" (1990: 12). Otra marca de ficcionalización es el cambio de fecha de la llegada a Buenos Aires por tercera vez en 1880 de Juanamanuela, o sea, dos años antes de la fecha establecida en los registros históricos (1882)²⁷¹ de Juana Manuela Gorriti; la autora justifica este cambio de datos, confesando su intención de dotar al personaje de un "cataclismo psíquico imprescindible":

[...] no encontré oportunidad mejor que la revolución porteña del 80, pero para mi desgracia, las fechas no encajaban. Según los indicios, Gorriti había regresado a Buenos Aires en 1882. Acallando todo escrúpulo, la hice llegar dos años antes, para que oliera la pólvora, oyera los cañonazos y se horrorizara ante la sangre derramada. Adelantar dos años su desembarco no sólo no cambio para nada la esencia de mi historia sino que, por el contrario, me permitió engarzarla perfectamente en la historia del país (1990: 12).

Los signos del relato histórico expulsan fragmentos enteros de *Juanamanuela mucha mujer* para dar espacio a momentos de pura creación ficcional; podemos visualizarlos en una escena construida teniendo como disculpa la relación entre Juanamanuela y Manuel Belzú, en donde las riquezas de los detalles, la focalización de los personajes, sugieren fuertemente una ficcionalización:

Miles de noches al lado de ese hombre. Miles de días esperándolo. No conocíamos los acercamientos graduales, ni las disquisiciones sutiles. ¡Todo tan distinto de lo que pinta Chateaubriand! Mi aventura era descubrir los gustos de mi marido, cuidar su ropa, aprender sus horarios y obligaciones de prefecto y comandante de Tarija. [...] Lo habitual era lo extraordinario, por lo menos en mi vida. La comezón: rescoldo que a ratos echaba llamaradas pero que nunca se extinguía. Yo deseaba abrasarme, fundirme con Manuel. Una aleación de carne al rojo vivo. [...] Nada menos elaborado que nuestros encuentros. Nos incendiábamos sin terminar de quitarnos la ropa. Un incendio a repetición que no acababa de consumirse (JMM: 218).

En *Juanamanuela mucha mujer* el acento sobre el efecto de ficcionalización de la vida de Juana Manuela Gorriti está sostenido por la superposición constante de hechos reales e imaginarios, por la metatextualidad que se manifiesta por medio de la relación que la novela de Martha Mercader mantiene con los escritos de Juana Manuela Gorriti, la interrelación de múltiples modalidades de escritura (cartas, relatos de cocina, pedazos de historias, poemas) o sea intertextualidad, al involucrar la transcripción de los largos párrafos de la obra de Juana Manuela Gorriti en la novela para: "[...] hacerla revivir, antes que en su biografía en sus sentimientos y conflictos más íntimos. Urde de tal modo su entramado que supone un diálogo entre dos existencias identificadas a través de

²⁷¹ Según Hebe Beatriz Molina Juana Manuela Gorriti realiza su tercer viaje a Buenos Aires en 1881 y se instala definitivamente en 1885 (1999: 480-481).

alrededor de una centuria" (Gamarra, 1992: 5). Creando un verdadero complejo narrativo que "destaca procesos de construcción del relato y de la escritura" (2000: 111). De esta forma, la novela señala una organización arbitraria de la historia reflejando lo arbitrario de la vida.

Las ideas que Martha Mercader expone de la vida de Juana Manuela Gorriti están basadas sobre valores tales como: la fuerza de su escritura, la riqueza de hechos presentados y la atmósfera de la cultura hispanoamericana del siglo XIX que están registradas en sus obras. En la novela, la mujer se libera en el espacio de la ficción, revelando su potencial tanto en un contexto histórico lejano (siglo XIX) como en nuestro contexto. Es decir, la autora cuenta la vida de Juana Manuela Gorriti con el propósito de interpretar el pasado para reconocerse en él y abordar la cuestión de la figura femenina en el presente; desde este punto de vista, Martha Mercader hizo de su escritura eso que Maria Cristina Pons (1996) dice a propósito de la ficción histórica:

No importa cuán distante es el pasado representado de nuestro presente, ese pasado está conectado a nuestros días, a nuestro presente incompleto por continuas transiciones temporales; desarrolla una relación con nuestro presente [...] la ficcionalización del pasado en la novela histórica tiene como centro de gravedad el presente, y se proyecta hacia el futuro (62).

En efecto, la autora recrea el relato de vida de una mujer del siglo XIX, Juana Manuela Gorriti, no obstante transformado por la experiencia individual de la mujer del siglo XX que en este caso sería la de Martha Mercader, quien: "[...] valora la condición humana por encima de toda discriminación, incluida la sexual [...] a mi condición de mujer hay que agregarle mi condición de ciudadana argentina menospreciada por la dictadura militar del 76 y por todas las dictaduras anteriores" (1990: 14). Por último, concebimos que el personaje femenino ficcional de Martha Mercader simboliza la diversidad de una sociedad latinoamericana en transición, en busca de una identidad compartida entre una herencia tradicional del pasado y la modernidad del mundo actual.

Visualización del rol de la mujer escritora en *Juanamanuela mucha mujer*

En *Juanamanuela mucha mujer*, encontramos una visión del rol de la mujer del siglo XIX latinoamericano, que desea salir de un espacio admitido como inconfortable, ligado al lugar de la casa, la domesticidad, lo delicado, lo privado. El concepto de lo femenino es re-significado por una especie de dualidad del personaje que el discurso ficcional pone en relieve: por un lado, se ve a una Juanamanuela que habita en los espacios de la mansedumbre, de la domesticidad que su medio social le impone, en otra posición vemos a Juanamanuela como una figura que defiende su propio espacio individual a través de la escritura, nos enteramos a continuación:

¿Por qué escribía? Tal vez porque ya no sé quien soy, se dijo. ¿Qué significan esos malabarismos de mi vida? Los pueblos de Malabar adiestran a sus jóvenes en técnicas que son un espectáculo maravilloso y una recapitulación el universo, un génesis. Todo parece abstruso pero tiene sentido. En cambio mi vida... Y yo, ilusa, con mi voz de contralto [...] quise entonces entonar un cántico cuyo sentido fue cambiando a medida que cambiaba esta

nave que todavía habito. No entiendo, marco a tientas... [...] Un antiguo recurso, si lo conoceré, largas frases rimbombantes, circunloquios para informar al lector y ocultarle a tres cuartos (JMM: 81-82).

Martha Mercader aprovecha el ejercicio de rememoración y recreación personal de los hechos importantes de la vida de Juana Manuela Gorriti y de la historia del siglo XIX latinoamericano, para tratar los temas que relevan lo social. En particular, el machismo en *Juanamanuela mucha mujer*, el tratamiento es visible al “[...] atender la esencial cuestión de la subordinación y el sometimiento de las mujeres, instaladas en el callejón de las tres 'decentes opciones', el matrimonio, el convento y el silencio. La novela denuncia el machismo y la prepotencia militar, como pilares de un orden social autoritario” (2000: 107).

Es necesario recordar que el período histórico abordado en *Juanamanuela mucha mujer* abarca casi todo el siglo XIX, o sea, los años de emancipación y de organización de las antiguas colonias españolas como naciones independientes. Este momento histórico es señalado por la búsqueda continua de la revolución, por los juegos de traición e insurrección; y estas dinámicas sociales eran privilegio del universo masculino. En este contexto, la mujer estaba sometida a la represión tanto en el espacio público como en el privado, era objeto de la autoridad “falócrata” que se ejercía en la sociedad patriarcal, era relegada a la domesticidad, se limitaba a asumir los roles que le eran asignados sin ningún cuestionamiento. Juanamanuela habla de la actitud de su padre, desde la mirada de la presencia femenina en las luchas y sufrimientos que producen los hechos de la independencia, de este modo:

Algo más descubrí. Padre que mucho se dolió en silencio por la muerte de Pedro y Ramón, los llora ahora como no lo hizo antes. Como si no les tuviera fe a Tadeo ni a Rafael, como si las mujeres no contáramos en su lucha. [...] Como si las mujeres fuéramos una carga. Como si no contáramos en esa brega que a él le llevó toda la vida (JMM: 150-151).

En *Juanamanuela mucha mujer* la heroína comienza su trayectoria dentro de las condiciones que el entorno ofrece o demanda; evoluciona en una sociedad tradicional patriarcal, pero a medida que la historia avanza, el personaje se vuelve enigmático por la fuerza y la audacia de su modernidad; Juanamanuela desea crear su propio lugar en el mundo masculino de la época. Se presenta como una luchadora de la situación de subordinación social de la mujer, donde la tradición la ha tenido siempre bajo el pretexto de conservar un orden moral. Con una singular personalidad, Juanamanuela se disputa por la defensa del espacio como ser humano, como mujer y como escritora; no esconde sus aspiraciones al respecto de la dignidad de su persona, de su libertad, de su independencia expresando enérgica y vigorosamente su sentimiento de autonomía y de diferencia de la siguiente forma:

Yo también sentía un violento gusto por la justicia. Justicia por una América que había nacido por un acto de desobediencia, quería decir rebeldía. Pero mi pasión se dividía. [...] Cuando yo pensaba, pensaba sola. [...] Justicia, libertad. Yo también me exaltaba. Valentía, audacia. La

verdad. [...] Ese amor por la coherencia y el riesgo no es propio de una mujer. Corrijo: no es propio de la mujer propia (JMM: 227).

En *Juanamanuela mucha mujer* el concepto de lo femenino se redefine en el momento en que la autora lo despoja de la significación de débil, imaginando la dualidad de Juanamanuela. Como indicamos al inicio, este personaje es enfocado como escritora del periodo romántico; en sus novelas, dibuja la mujer con los criterios que la sociedad exige y no quiere disgustar al público, sin embargo, debemos remarcar que no se sentía tranquila en este proceso. Entonces, desde el espacio de las memorias, hace militancia, revelando un destino individual de elección de vida (como escritora) que la sociedad de su época no le había permitido a la mujer. El solo hecho de escribir permite a Juanamanuela romper la regla del silencio, en efecto es:

Un personaje a punto de irrumpir en el mundo "de la realidad" donde los hombres "hacían la historia" [...] No queriendo que me confundieran con las lloronas de la familia, me dejé penetrar por el aire de la madrugada con incierta esperanza, viva, entera, dispuesta a enfrentarme con lo desconocido, a probarme por fin, desafiando toda clase de obstáculos; a empezar a vivir de "veras" (JMM: 44-45).

La dualidad de Juanamanuela es dada por la riqueza del relato de vida que comienza a la edad de 80 años: expone su existencia de forma reflexiva integrando su propio registro cultural; las normas sociales de su público la llevan a disimular, a mostrarse en los escritos como una mujer en plena conformidad con el entorno. La forma de sus memorias le permite expresar verdaderos deseos, reflexiones, dolores personales, angustias sociales, intimidad, gestos y actitudes de mujer. La dualidad de Juanamanuela produce la realización de dos obras al mismo tiempo, una para su intimidad y la otra para el público:

Debo desdoblarme para relatar con cierto orden. Y aun así será confuso. Si soy coherente, temo no ser veraz, y viceversa. Narrar como ajeno un jeroglífico tatuado en mi propia entraña. Me cuesta. [...] Mi rebelión ciega, desmedida, seguramente intentaba cobrarse cuentas cortas y largas. ¿Me explico? Empezaré de nuevo. Hagan de cuenta que soy otra (JMM: 296-297).

Juanamanuela escribe para un público femenino que se encuentra aún lejos de todas la formas de toma de palabra en el espacio social, cuando "[...] las mujeres pocas veces tomaban pluma y papel para codificar sus experiencias o, si lo hacían, raramente encontraban en la sociedad interés en leerlas y guardarlas para la posteridad" (Drucaroff, 2008: 1). A pesar de lo anterior, Juanamanuela desea: "Buscar una senda de rastros tenues, [no dejarse poner el pie encima] borrados por la arenas y los vientos. [...] Un camino nuevo para las mujeres de América. No ya una fugitiva sino una adelantada" (JMM: 320). Sin embargo, mantiene una actitud de la mujer del siglo XIX por su manera de hablar y de presentarse Juanamanuela debe olvidarse momentáneamente de las características modernas de su identidad: sistema de valores, visión de mundo y opiniones. Solo, los valores tradicionales de esposa y madre son aceptables, por lo tanto, Juanamanuela describe su rol de esposa así:

El más diligente de los oficiales, el fakir que somete su cuerpo a toda prueba, a todo ayuno, fatiga, violencia, viento, sol, nieve, sed, el semidiós a quien la tropa idolatra, llegaba a casa, muñido de las armas reglamentarias, y encontraba a una esposa obediente, ahorrativa, honesta, pródiga, ordenada, trabajadora, ingeniosa, en una palabra tan perfecta como la perfecta casada, según Fray Luís de León (JMM: 242).

Como escritora es prisionera de una situación contradictoria. Por un lado es capaz de respetar las líneas del silencio impuestas a las mujeres en la cultura latinoamericana del siglo XIX, y por otro lado siente una fuerte necesidad de liberarse, como lo vemos en seguida:

Yo me sentía víctima de muchas fuerzas raras desatadas, sólo alguna de las cuales alcanzaba a comprender; la que más me enfurecía era la fuerza de mi propia estupidez, mi grandiosa capacidad para equivocarme, [...] Sin embargo, mucho tiempo a mis furias no podía dedicar. [...] Y cualquier cosa es mejor que la nada. Elegí la lucha, una lucha singular, inusitada: la librería sólo con palabras (JMM: 305).

Eligiendo la forma de la memoria, Juanamanuela es libre de escribir dando propios puntos de vista, compartiendo experiencias e historias personales. A la vez, realiza un viaje al pasado, buscando un nuevo lugar en la sociedad latinoamericana tradicional y patriarcal. En este ejercicio de introspección, la identidad de Juanamanuela se define netamente en dos roles: la madre dócil y esposa sumisa y la escritora. A propósito de su responsabilidad como madre, Juanamanuela queda sola delante de las dificultades materiales y económicas. Juanamanuela-madre se confiesa así: "Criar dos hijas, defenderse en un ámbito cuya consigna era matar o morir es difícil cuando la capacidad de atención se reduce a límites catastróficos, cuando la ausencia pone alas a los ensueños, convirtiendo murciélagos en mariposas" (JMM: 238).

A través de *Juanamanuela mucha mujer*, Martha Mercader muestra a una escritora latinoamericana que está dividida en dos en su obra; Juanamanuela debe explorar de una manera introspectiva y con un tono intimista la identidad perdida y negada constantemente por la sociedad patriarcal, solo allí (en lo íntimo) puede encontrarse.

Escribiendo sus memorias, Juanamanuela rompe el silencio para expresar los pensamientos por escrito, gracias a sus facultades de imaginación y de rememoración del pasado, alejándose de la tradición e imponiéndose en la soledad total "[...] como una forma de encontrarse consigo misma y de pervivir, a pesar de las luchas intestinas por la federalización de Buenos Aires, que se desarrollan a su alrededor" (Molina, 2001: 1-7).

No obstante, la escritura permite a Juanamanuela ganar un reconocimiento en la sociedad latinoamericana de su tiempo. En Buenos Aires de 1880, Juanamanuela es el centro de una cantidad de homenajes en los cuales es reconocida no solamente por su obra literaria, sino por su capacidad de idear, con voluntad y creatividad una nueva vida. En la novela se lee que:

[...] la señora Gorriti era "digna de personificar la más enérgica emancipación de la mujer argentina" [...] ¡Que la sociedad argentina la tenga al frente como modelo de buen gusto, de entusiasmo literario, de bondad inagotable y del más acendrado patriotismo! [...] Pero lo más admirable de esta naturaleza sensitiva es que ni la envidia ni el rencor cuentan entre sus inflexibles ministros. Instintivamente, sin esfuerzo alguno, admira a émulos y perdona a sus enemigos. [...] (JMM: 355-356).

Gracias a la participación activa de Juanamanuela como escritora, denotamos paradójicamente una cierta rehabilitación y una cierta dinámica de los valores femeninos, que traducen un deseo de redefinir el rol de la mujer. La escritura aparece como una de las prácticas por medio de las cuales, la sociedad ha comenzado a modificar las configuraciones sociales inquebrantables desde hace siglos. La escritura sirve para poner en relieve la crisis o inestabilidad real en las relaciones entre hombres y mujeres. Juanamanuela percibe que la mujer puede ocupar un lugar en el mundo: haciendo entrever un espíritu aventurero, demostrando deseo de independencia y capacidad de adaptación sin abandonarse a sí misma, cuestionando la posición de los hombres en la sociedad, preguntándose sobre el "ser mujer". En la novela, las palabras de Juanamanuela son vivas y su acción es determinante, revelan la diferencia que existe entre el modo como los hombres ven a las mujeres y la manera como las mujeres se ven así misma.

En conclusión, Marta Mercader a través de la novela ilustra la marginalización cultural de la figura femenina con la palabra, transmitiendo y denunciando la posición relegada e injusta de la mujer escritora. Por medio del personaje Juanamanuela, la autora afirma su militancia y lucha contra las discriminaciones de sexo y género, dándonos la impresión de que una realidad personal está completamente relacionada con la historia social y por esta razón reconstruye "[...] el pasado para pensar el presente pero hacerlo al mismo tiempo como mujer, mirar un pedazo de nuestra historia de mujeres de tal modo que nos obligue a replantearnos nuestra situación hoy" (Drucaroff, 2008: 2).

Al mismo tiempo la novela de Martha Mercader, como muchas otras novelas históricas de los últimos años escritas por mujeres, se propone "la tarea de reinventar esta intervención femenina extra doméstica en el mismo campo de los héroes, durante la etapa de la fundación de la nación" (Lojo, 2000: 7-31). Finalmente, *Juanamanuela mucha mujer* es una novela que no solamente surge de la reconstrucción histórica, sino que también nace de una reflexión sobre la escritura y creatividad específicamente femenina por medio de una figura ejemplar y excepcional en la historia de la literatura argentina: Juana Manuela Gorriti, con el objetivo de explicar y comprender las dificultades del rol de la mujer en la sociedad contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Batticcoure, Graciela. *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima/Buenos Aires (1876/7-1898)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

- Drucaroff, Elsa. "Por una memoria utópica (Apuntes para una novela histórica femenina)". Buenos Aires. En: *www.ciudaddearena.com.ar* . <http://ciudaddearena.org/054-n-drucky-utopica.html>, 17 de marzo de 2008.
- Gamarra, Abelardo. "Semblanza de Juana Manuela Gorriti". En: *Obras completas*. Tomo I. Juana Manuela Gorriti. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda.: 1992.
- Gorriti, Juana Manuel. *Lo íntimo*. Salta: Edición Fundación del Noroeste Coop. Ltda., 1991.
- Lojo, María Rosa. "El 'Género Mujer' y La Construcción De Mitos Nacionales: El Caso Argentino Rioplatense". En: *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Eds. Juana A. Arancibia, Yolanda Rosas, Edith Dimo. Colección. "La mujer en la literatura hispánica". V. I. California: Instituto literario y Cultural Hispánico, 2000: 7-31.
- Marie, Joséphine. "Le romans hispano-américaines au XIX siècle: un jeu de pouvoir pour les femmes". En: *Femme, pouvoir, création*. Bajo la dirección de Michèle Ramond. Paris: Indigo, 2005.
- Mercader, Martha. *Juanamanuela mucha mujer*. [1980] Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Mercader, Martha. "Historia y novela (Conferencia inaugural)". En: *Río de la Plata. Discurso historiográfico y discurso ficcional*. Actas del Tercer Congreso Internacional del Celcirp. Universidad de Regensburg. Alemania: 2-5 de julio de 1990.
- Molina, Hebe Beatriz. *Apuntes sobre el entramado narratológico de la novela histórica*. En: "IV Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas". Organizado por el Grupo de Estudios sobre Crítica Literaria (GEC., Univ. Nac. de Cuyo) y la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona. Mendoza (Argentina), 13 al 15 de junio de 2001.
- Molina, Hebe Beatriz. *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*. Mendoza (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999.
- Morello Frosh, Martha. *The Historical Novel in Latin America. A symposium*. Traducción de Antonio Espino Barahona. USA: Hispamerica, 1986.
- Pons, María Cristina. "El sujeto de la historia y el regreso de la nueva novela histórica". En: *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. La narración gana la partida. Elsa Drucaroff (coord.) Buenos aires: Emecé, 2000.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

Cuadernos del CILHA
a. 10 n. 11 - 2009
Mendoza (Argentina)
ISSN 1515-6125

NOTAS Y ENTREVISTAS NOTES AND INTERVIEWS



Dibujo precolombino. Glifo. Mesoamérica. Sello.

Martín Kohan:

Pedagogía, narrativa y deporte

Martín Kohan: pedagogy, narrative and sport

Jimena Néspolo

Universidad de Buenos Aires (Ubacyt)

Argentina

Ciencias morales—la novela que obtuviera en noviembre de 2007 el Premio Herralde— ha iluminado con reflectores en todo el mundo hispánico el nombre de Martín Kohan. Sin embargo, es preciso recordar que la producción de este autor ha sido, hasta el momento, harto cuantiosa. Ha publicado seis novelas: *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1997), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la revolución* (2006); dos libros de cuentos: *Muerto contento* (1994), *Una pena extraordinaria* (1998); y tres libros de ensayos: *Imágenes de vida, relatos de muerte* (1998), *Zona urbana. Ensayos de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) y *Narrar a San Martín* (2005). Visto en perspectiva, el conjunto heterogéneo de estos textos pareciera, no obstante, estar recorrido por una misma preocupación. A partir de una lectura atenta de la novela *Segundos afuera* esa preocupación que, con variaciones, articula estos textos podría quizá resumirse en la siguiente pregunta: ¿Cómo conciliar narrativamente los nodos conceptuales pertenecientes a la “alta cultura” junto a los grandes fenómenos de identificación y movilización de “masas”? Subrayemos que lo masivo, aquello que luego cristaliza significados en el “mito”, es para este autor altamente atractivo —ya sea como problema a razonar en los ensayos (“Eva Perón”, “San Martín, el padre de la patria”) o como eje temático a abordar en las ficciones (fútbol y deportes, la heroicidad, la praxis revolucionaria en una coyuntura política dada, etc.)—.

El hecho de que Martín Kohan comenzara su periplo narrativo publicando en la colección “Novela Histórica” de la Editorial Sudamericana durante los años noventa no es un dato menor. Si bien, en sus comienzos, abordar dicha preocupación con los artificios formales que le ofrecía el género le permitió desentenderse de la certeza de que ya el *Pop Art*, a mitad del siglo XX, había ensayado algunas respuestas estéticas a esa misma inquietud —respuestas que se actualizaron, por ejemplo, muy cabalmente en la obra de Manuel Puig—, también le imprimió temprana e irrevocablemente a su escritura cierta “pedagogía en las formas” que se ha convertido incluso, al momento, en su marca autoral. Asentada sobre una premisa básica (el “saber” existe y debe ser “impartido” a fin de que las esferas de la “alta” y la “baja” cultura se conecten o relacionen), esta “pedagogía...” se nutre de una serie de artificios formales que, en los albores del siglo XXI, resultan ciertamente anacrónicos.

En este sentido, es esclarecedor observar cómo los extensos diálogos entre Ledesma y Verani (un periodista de cultura y otro de la sección deportes, respectivamente) diseñan

en *Segundos afuera* aquella relación maestro/alumno presente en casi todos sus textos. Veamos un diálogo cualquiera:

- Pero si yo ahora le digo folklórico, usted no vaya a imaginarse que estamos hablando de un Cafrune.
- Claro que no.
- Le digo porque usted se embala y me pierde de vista que estamos hablando de un músico exquisito, de un músico de vanguardia; usted me hace un menjunje de todo y se piensa que da lo mismo una sinfonía de Mahler que una zamba o una cueca.
- Usted dijo folklore, yo no.
- Se lo digo para que usted entienda, Verani, pero usted no entiende.
- Puede ser que yo no entienda, no se lo voy a negar. Pero usted reconozca que no lo está explicando bien (23).

Uno, Ledesma, defiende a lo largo de toda la novela la música de Mahler, de Strauss, los valores de la "alta cultura"; el otro, Verani, especie de bruto devenido periodista que se emociona con las multitudes y el deporte, opone escasos argumentos y escucha paciente las lecciones en los extensos diálogos que ambos mantienen. En este sentido, el mundo del deporte es el polo del opuesto del deber y la cultura, es "lo real en sí", lo que acontece y oficia de escenario y, a su vez, marco feroz. En *Dos veces junio*, por ejemplo, el mundial del '78 es el atroz telón de fondo donde se desarrolla la oscura trama de represión, torturas, complicidad y muerte que rodea al narrador protagonista. Allí, puntualmente, el ámbito escolar se fusiona con el del ejército para que el soldado conscripto que hace de chofer de sus superiores pueda iniciarse como pasivo aprendiz del horror. Más que cualquier otra novela, *Dos veces junio* evidencia gráficamente que los personajes de Kohan suelen asumir mansamente el "saber" impartido desde las instituciones aunque eso los convierta, de buenas a primeras, en testigos privilegiados de la más extrema abyección.

Pero volviendo a *Segundos afuera*, en el medio, conciliando posiciones entre ambos periodistas, irrumpe el narrador:

Porque si Ledesma pretendía que el mundo del cuarto de hotel escapara de la irradiación invasora de la gran pelea, tenía por fuerza que relativizar la hipótesis de la expansión totalitaria que el mismo postulaba. Para tener razón contra Verani, tenía sin embargo que darle la razón a Verani. No lo dije por conformar a los dos ni por resultar salomónico. Pero vi asentir a uno y a otro y supe que los había convencido a ambos (122).

Así, lo "real", el "acontecimiento" del que da cuenta la prensa gráfica, la gran pelea entre el argentino Firpo y el norteamericano Dempsey —y con ella la gran multitud que la sigue— y, por el otro lado, la extraña muerte de un músico suizo que es dirigido por la batuta de Strauss en la Buenos Aires de 1923, esas dos realidades consideradas hasta el momento de manera inconexa, el narrador intenta unirlas, conciliarlas, en la hipótesis que baraja junto a los periodistas para explicar esa muerte. Pero, cuando la novela ya ha tenido lugar, el testimonio del músico argentino que reemplazó en su momento al suizo

vuelve a escindir ineludiblemente las esferas: La narración gana entonces la partida y, con ello, el autor se asegura más variaciones tesoneras para un mismo artificio. Los puntos ciegos, las historias no contadas y que se vislumbran entre los intersticios de lo dicho, adquieren con todo —hacia el final del texto— tanto peso como la “realidad deportiva” que se impone.

Pero veamos cómo está orquestada una de sus últimas y quizá —junto a *Dos veces junio*— más lograda novela: *Museo de la revolución*. El narrador protagonista llega a México comisionado por un editor para hacer algunas gestiones y contactar a una mujer, Norma Rossi, puesto que ella tiene en su poder el manuscrito de un guerrillero y quiere entregárselo. La novela se sucede entonces combinando estas dos historias, la de Rubén Tesare (el autor del cuaderno en cuestión), un joven estudiante de abogacía de veintitrés años que es detenido por un comando militar en 1975 mientras cumple las instrucciones de su organización guerrillera, y la de Marcelo, el joven que llega a México buscando ese manuscrito que, con el correr de los días, no logrará obtener puesto que su dueña dilata la entrega y a cambio le ofrece extensas escenas de lectura. Norma Rossi le lee a Marcelo el cuaderno de Rubén Tesare, y ¿qué contiene el cuaderno?: sesudas reflexiones sobre la revolución, sobre Marx, Lenin, Trotsky... ¿Y Marcelo qué hace? Escucha las lecciones del revolucionario en boca de su improvisada maestra que es —por cierto— veinte años mayor que él. El “saber” cristalizado, “normalizado” en el cuaderno, se imparte y el lector —el lector modélico de Kohan— lo agradece nuevamente.

Si a partir de Borges, el binomio saber/representación entraba ineluctablemente en crisis —una crisis que ha recorrido incluso todo el pensamiento occidental contemporáneo desde que el profesor Michel Foucault se desternillara de la risa con “El idioma analítico de John Wilkins” y aquella desopilante clasificación de la enciclopedia china—, la narrativa de Kohan evade con arrojo esta conflictiva puesto que el principal pilar sobre el que se asienta es, en principio, un plus supuesto de “saber”: la investigación historiográfica que supone la elaboración de un texto que cuadre dentro del género novela histórica, la investigación filosófica en el campo de las ideas para dar sustento —en este caso— al escrito monográfico de Tesare, o la investigación cuasipolicial a partir de fuentes gráficas en —por ejemplo— *Segundos afuera*. El saber, en los textos de Kohan, no solo debe necesariamente existir sino que, además, debe necesariamente ser impartido para que la narración tenga lugar.

Asimismo, debemos señalar que este plus de saber sobre el que se asientan los textos supone también el despliegue de una estrategia de escritura, aquello que comúnmente llamamos “estilo”, caracterizado aquí por la utilización de un lenguaje llano, altamente comunicativo, que apunta —ante todo— a la “naturalidad”. Así, leemos en *Los cautivos*: “(...) contar bien es como cagar bien. Ni muy blando ni muy espeso. Mejor de un tirón que tardando. Mejor sueltito que con trabajo” (78).

Desde esta perspectiva, y haciendo foco meramente en los rasgos estilísticos de su escritura, podría aventurarse incluso que *Ciencias morales*, la novela recientemente premiada, es la concreción máxima de este deseo de “naturalidad” que la narrativa

anterior de Martín Kohan esbozara. La orina de María Teresa, esa preceptora "audaz" que se esconde en los baños de varones del Colegio Nacional Buenos Aires a fin de atrapar a los alumnos que fuman en los baños, se convierte en metáfora ejemplar de una escritura que borra toda marca de violencia o fricción en el lenguaje (referencial, social y/o simbólica) para que el relato "fluya" junto a las necesidades más elementales de sus personajes. Veamos un ejemplo:

Finalmente la orina empieza a caer; cae como caería una gota de rocío de una hoja después de haber estado suspendida por horas: como por su propio peso. María Teresa lo siente con alivio. Le da gusto, le da gusto lo que hace, al parecer por las muchas ganas que tenía de orinar. (...) Sube los pliegues escoceses de la pollera un poco más y, sorprendida de sí misma hasta cierto punto, se asoma a mirar. Nunca lo ha hecho, nunca pensó que sería capaz de hacerlo: mira caer su propia orina. Es un hilo amarillo y opaco que brota, ella lo sabe, de sus partes más íntimas. Al verlo todo de esta manera tiene la pauta de estar empleando esas partes tan secretas aquí, en el baño de varones. (...) Al salir está dichosa. No se explica esa dicha demasiado bien. Después de todo, no ha conseguido atrapar a ninguno de los fumadores clandestinos del colegio, que es su único cometido en toda esta iniciativa (110-111).

Como se recordará, las aventuras de María Teresa en los baños del colegio se suceden mientras su hermano cumple el servicio militar y se desata la Guerra de Malvinas por la que luego es trasladado de Campo de Mayo a Comodoro Rivadavia. Conflicto mayúsculo si los hay pero que el texto muy al sesgo deja entrever a través de las angustias de la madre de Francisco y de las postales que éste envía desde el Sur. El texto, delicuescente en su solipsismo, es impermeable a todo discurso que no sea el meramente escolar (sabemos de las clases de Geografía y de Plástica, de las tareas asignadas por el profesor de Historia en su ausencia, de cómo deben lucir los uniformes de los alumnos aplicados o cómo deben formar en el patio); los discursos que proliferan en torno a esa situación de excepción que supone toda guerra (sociales, gráficos, televisivos, institucionales, militares, etc.) la narración radicalmente los evita o desoye. Atentando incluso contra la construcción del verosímil y del personaje, las más de doscientas páginas que componen la novela se suceden sólo con las peripecias diuréticas de la preceptora (mientras vigila suele orinar en simultáneo junto a la orina del alumno de turno a fin de no ser descubierta en su cubículo) y con algunas secuencias en las que nuevamente el saber escolar es impartido y que dotan de cierto espesor al texto. Así, mientras la abulia de la protagonista pierde credibilidad en su conformación de carácter, el texto gana densidad cuando despliega aquellos artificios que bien ha utilizado en relatos anteriores y que se vinculan con la impartición vertical del "saber": la descripción de los cuadros de Cándido López, aquel soldado pintor que fue herido en la guerra del Paraguay a fines del siglo XIX, o la escena (del segundo apartado "Juvenilia") en la que la preceptora dicta la tarea dejada por el profesor de Historia en la que se le pide a los alumnos que reflexionen sobre citas de distintos pensadores que han teorizaron sobre la guerra, son sin duda las secuencias más logradas y, paradójicamente, más intensas del relato:

Ahora María Teresa gira de nuevo hacia el pizarrón y anota, justo debajo de lo que anotó antes: "Nicolás Maquiavelo. *Del arte de la guerra.*" Dicta la sexta cita, primera de Maquiavelo: "Lo que mantiene unido a un ejército es la fama de su general." Hace una pausa. Repite. "Lo que mantiene... unido... a un ejército... es la fama... de su... general." Séptima cita, segunda de Maquiavelo: "Hay que tratar de no empujar al enemigo a una situación desesperada." Hace una pausa. Repite (59).

Una vez más, el "saber" es asimilado pasivamente por los alumnos e incluso la preceptora que, en más de una oportunidad a lo largo del texto, debe recordarse a sí misma que ella no forma parte del alumnado. Pero allí donde el verosímil del personaje se resquebraja, el texto gana en la denuncia y ése es quizá el mayor mérito de *Ciencias morales*, la novela que más ejemplarmente exhibe los ribetes perversivos que este universo pedagógico incuba. La historia del Colegio Nacional Buenos Aires, aquel donde se formaron tantas clases dirigentes argentinas y en el que el mismo autor se formó (según ha comentado en su discurso de aceptación del Premio Herralde) luego de que el terrorismo de Estado lo convirtiera en tierra yerma habitada por carceleros inmorales y gente pagada por los servicios, explica también —un tanto oblicuamente— cierto estado actual de nuestra literatura.

Bibliografía de Martín Kohan

Novelas

- La pérdida de Laura*. Buenos Aires: Mimeo, 1993.
El informe. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
Los cautivos. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
Dos veces junio. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
Segundos afuera. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
Museo de la revolución. Buenos Aires: Mondadori, 2006.
Ciencias morales. Barcelona Anagrama, 2007.

Cuentos

- Muero contento*. Buenos Aires: Mimeo, 1994.
Una pena extraordinaria. Buenos Aires: Simurg, 1998.

Ensayo

- Imágenes de vida, relatos de muerte*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
Zona urbana. Ensayos de lectura sobre Walter Benjamín. Buenos Aires: Norma, 2004.
Narrar a San Martín. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ENCUENTROS CON MANDRINI, PIGLIA Y LA HISTORIETA

Meetings with Mandrini, Piglia and the comic strip

Rafael Gutiérrez
Universidad Nacional de Salta

Argentina

Resumen

Los siguientes textos no son trabajos académicos en el sentido estricto del término sino más bien el material que sirvió para elaborarlos. Se trata de entrevistas realizadas a autores como parte del trabajo de investigación para la tesis de licenciatura "Textualización del rosismo y del peronismo en la historieta argentina" presentada ante la Escuela de Letras en el año 2002 y para el proyecto de CIUNSa "Proyecciones literarias del revisionismo", dirigido por la Magister Amelia Royo.

Dicha tesis fue publicada en una versión resumida con el título "El rosismo y el peronismo en la historieta" en el libro *Abordajes y perspectivas* (2003), por lo que esas entrevistas que figuraban en los apéndices quedaron inéditas. Consideramos que este material que sirvió para sustentar puntos del análisis y de las hipótesis propuestas tiene un valor por sí mismo y que puede ser de utilidad para otros investigadores.

Presentación

Los escritores entrevistados están vinculados por su trabajo conjunto en la sección "La Argentina en Pedazos" de la revista *Fierro*. Se trataba de un original proyecto editorial surgido como uno de los productos culturales que acompañaron el retorno de la democracia a la Argentina. La revista se presentaba con el subtítulo "Historieta para sobrevivientes", haciendo referencia tanto a sus creadores como a sus lectores, aquellos que habían sobrevivido al "Proceso"²⁷².

Para muchos el título de la sección evoca el recuerdo del libro *La Argentina en Pedazos* (1993), que efectivamente compila una parte de los trabajos que se publicaron originalmente en la revista *Fierro*; aunque, como una maniobra editorial es presentado con la firma del afamado Ricardo Piglia. El libro mantiene el orden original de la sección, con una introducción realizada por Piglia y del texto literario adaptado como historieta.

²⁷² El gobierno de facto instaurado en la Argentina a partir de 1976 se autodenominó "Proceso de reorganización nacional" y de allí quedó el nombre "Proceso" con reminiscencias tan kafkianas.

Las entrevistas se hicieron de un modo informal, más a modo de una conversación sobre un tema de interés compartido que como un interrogatorio preestablecido.

Ricardo Piglia no necesita presentación, es muy conocido como escritor de crítica y ficción, mientras que Eugenio Mandrini es el guionista que adaptó el cuento de Germán Rozenmacher "Cabecita negra".

El encuentro con Mandrini fue posible gracias a la mediación de Jorge Dileo, un escritor de la generación del 60, que como amigo común realizó las presentaciones correspondientes en Buenos Aires, el 31 de julio de 1999.

Para acercarme a Ricardo Piglia aproveché una mañana del 19 de setiembre de 2001, en ocasión de que el autor dictaba un curso de posgrado sobre la literatura policial en la ciudad de San Miguel de Tucumán.

Eugenio Mandrini y la historieta

Mandrini: —Dileo me dijo que estás investigando la historieta así que quisiera saber qué has leído.

Gutiérrez: —Comencé leyendo las historietas de Editorial Columba, luego pasé a *Skorpio*, las españolas y *Fierro*.

M.: —Las revistas de Columba sin ser la contra historieta, porque los son en la medida que tiene participación la parte visual. En realidad la historieta de Columba²⁷³, de *El Tony*, de *D'Artagnan*, de *Fantasia* se asienta en el texto a tal punto en que más de una ocasión y en numerosas ocasiones el texto relata lo que el dibujo también está relatando. Originalmente las historietas de Columba hacían interesantísimas adaptaciones de la literatura universal pero esa fue otra cosa. Ilustrada no por dibujantes de historietas porque la historieta tiene un enfoque visual símil al del cine donde el encuadre cambia permanentemente, yo soy un viejo historietista y las historietas de Columba originales donde se adaptaron las grandes obras universales no eran dibujadas por dibujantes de historieta, eran ilustradas por ilustradores; hacían un matrimonio interesantísimo, después con el tiempo aparece la verdadera historieta, la que ya tiene un sello propio y leyes propias. La historieta que surgió y se estableció como tal tiene leyes propias, una de las leyes fundamentales de la historieta, que la cumplió Oesterheld y la desplegó ejemplarmente, es que la historieta es casi en su totalidad visual. El lenguaje narrado, escrito fuera de la historieta, en general depende del dibujante, depende de lo visual a diferencia de las historietas de Columba donde los textos siempre eran robustos y contaban toda la historia. La historieta sugiere, acompaña a la visión del dibujante que trata de desprenderse del texto farragoso y hay notables guionistas que lo han

²⁷³ Columba fue la editorial con mayor duración en la Argentina dedicada exclusivamente a la publicación de revistas de historietas, desde 1928 hasta 1992.

conseguido y esa es la esencia de la historieta; plantear un mundo símil al cinematográfico. En el guión del mundo cinematográfico prevalece el diálogo a las secuencias mudas. En la historieta ya se estableció en ese mundo tan particular, es decir que eso curiosamente, paradójicamente, el lenguaje de la historieta es también el silencio de la palabra y rara vez, y un maestro en ese sentido fue Oesterheld fue el que mejor tradujo el equilibrio del diálogo, el globo de la historieta y el texto que solía ir en un inferior, en un espacio inferior del cuadrito o en un texto vertical, macizo, raro o un texto superior. En *Mort Cinder* hace una pequeña obra maestra Oesterheld con unas cuantas reiteraciones en el texto interior como si no le hubiera alcanzado el diálogo y como Oesterheld contenía en su lenguaje una especie de poética, él lo podía hacer, ¿verdad? ¿Qué más puedo decirte? Oesterheld es un hito en la historieta, es realmente hito, tampoco es el único, hay otros, pero él fue el que le otorgó el equilibrio narrativo cuasi-perfecto que es el de poder leer un diálogo que es la interpretación dialogal que los personajes hacen y a veces meterse en alguna raíz literaria, literaria, que Oesterheld la sabía incluir como texto independiente que está dentro de la historieta dentro de la acción. Pero eso yo te lo preguntaba ¿Qué habías leído de la historieta?, veo que leíste evolutivamente bien. Empezaste de lo más macizo y se fue depurando, despejando a la historieta de hoy. Por ejemplo, en la historieta francesa no entra el texto para nada, entra el diálogo y en general el diálogo casi metido con "forceps", lo importante para ellos que en general la escriben los dibujantes, la palabra está subordinada, casi prisionera de la imagen.

G.: —Eso lo noté cuando comencé a leer Moebius.

M.: —Moebius es uno de los que ha hecho una historieta casi muda con escasísimas palabras, son historietas que no se pueden contar, salvo que la historia esté clara. Moebius, por ese mismo hecho de casi eliminar la palabra hay algunas veces que sus historias son inexplicables y valen, pesan por sus dibujos notables. ¿Qué más puedo decirte? Tengo muchas cosas más pero si vos tenés que indicarme para hacer de esto un diálogo más de café como éste.

G.: —¿Cómo fue la primera experiencia de *Fierro*, como llegan a *Fierro*, cuál fue el proyecto?

M.: —Bueno *Fierro* surge porque tiene una característica muy singular, Sasturain cuando estaba al frente. Un narrador de novelas policiales es guionista exigente y excelente. Le dio la participación, es un hecho nuevo, a la nueva generación de historietistas que no conocían a fondo la historieta pero que se manifestaban con un dibujo hasta rudimentario a veces, pero aportaban ideas, es así que por ejemplo las historietas de *Fierro* donde las historias no son importantes pero las situaciones son notables. Hay que entrar en los guiones de *Fierro* para darse cuenta de la importancia de la idea y consiguientemente de la situación más que todo el desarrollo aristotélico del guión como lo plantea Oesterheld. Él planteaba guiones aristotélicos, que por serlo, por basarse en el triple encolumnado de inicio o prólogo, desarrollo y desenlace era la historieta clásica que no podías contarla, podías contar el argumento si era bueno. En la historieta de *Fierro* —había de todo, un

espectro amplio— en general no eran para contar sino para gozar las ideas, son situaciones muy particulares, muy singulares que aparecían por ahí. Ese fue un signo distintivo de *Fierro*, donde convergían los mejores dibujantes figurativos como Altuna, con otros chicos nuevos que mezclaban un poco así sin ton ni son lo serio con lo humorístico y sacaban mixturas interesantes pero mixturas nada más.

G.: —¿Y que fue de esos chicos nuevos, de esa nueva generación?

M.: —Bueno, esos chicos fueron desperdigándose al cerrar **Fierro**, formaron grupos independientes con revistas que aparecieron y desaparecieron y siguen hoy encontrándose por la calle de manera casi subterránea. En cuanto, me interesaría ahora, si te parece oportuno poner un poco el acento en la adaptación.

G.: —A eso quería llegar.

M.: —Eso que hice yo fue una adaptación. Vuelvo a insistir, las adaptaciones de las obras universales que hacía Columba era tratar de estar lo más cerca posible del autor original, por eso los textos farragosos, pesados y el dibujo no cobraba mayor importancia que el de un repaso de lo narrado. La adaptación que hice yo cobra la significación de una historieta moderada y un guión moderno despojado tiene sus ventajas y sus desventajas porque un buen adaptador de un cuento, en este caso de Rozenmacher "Cabecita Negra", un buen adaptador de guiones de historieta —digo— es aquel que trata de atrapar el espíritu del autor y consiguientemente, simultáneamente la atmósfera de los relatos, esas dos cosas tienen que atraparlo si es un buen adaptador, si no las atrapa no es un buen adaptador y el demérito del adaptador, la cosa inalcanzable para el adaptador dentro de las leyes que rigen la historieta evolucionada es que aunque pueda traducir el espíritu del autor, aún cuando pueda atrapar la atmósfera del relato, jamás va a poder alcanzar el lenguaje del autor.

G.: —Se trata de lenguajes distintos.

M.: —No, no lo puede alcanzar porque si lo alcanza ya deja de hacer historieta y no sólo eso, si yo me hubiera, y me pongo como ejemplo porque estamos alrededor del trabajo mío, yo ni siquiera tomé los diálogos de Rozenmacher.

G.: —Eso lo noté.

M.: —Tomé la esencia de los diálogos, el contenido de los diálogos pero lo pasé a mi diálogo y al diálogo de la historieta, porque los diálogos del cuento, si yo los pasaba mecánicamente eran muy largos y no se ajustaban a la nueva versión gráfica, ya que estos diálogos estaban supeditados al relato a lo que el escritor va escribiendo antes y después de cada diálogo. Acá no, yo tengo que expurgar todo, por ello tengo que tener un lenguaje propio y también conocer el lenguaje de la historieta, la síntesis, el despojamiento. Tratar de atrapar, como decía antes, el espíritu del autor, la esencia del relato.

G.: —Es lo que digo en la conclusión de mi trabajo. Notaba que evidentemente uno se encuentra con dos cosas distintas pero que estaba en la historieta captado eso.

M.: —Eso es lo esencial.

G.: —Y lo conseguiste perfectamente.

M.: —Y yo muy feliz porque si lo descubriste vos. Fijate que está la oscuridad del final que la pongo yo y la hubiera puesto Rozenmacher, no la puso, la puse yo y es de Rozenmacher y es mía también y es de la historieta ese cierre así, esa negrura que yo pensé. Ese cierre de plena oscuridad, ese cierre hipócrita con lo que está diciendo el personaje porque el personaje habla de lo blanco, limpiar todo no viene lo negro, no lo blanco. Bueno es eso un aporte del adaptador que conoce la historieta y que quiere poner la imaginación y no ceñirse absolutamente a la historia, no porque entonces uno es un prisionero. Yo soy un adaptador, no un traductor, no soy un divulgador soy un escritor, son cosas diferentes.

G.: —Ahora, cuando Ustedes hacen estas adaptaciones porque he visto que todas están en este libro relacionadas.

M.: —Hay adaptaciones porque están relacionados con los ensayos breves que hizo Piglia.

G.: —¿Había algún acuerdo formal, alguna dirección editorial de que tenían que hacer adaptaciones?

M.: —No, lo interesante de esto y es una buena pregunta si la entendí. Lo interesante es que el dibujante no conocía la adaptación y el dibujante no conocía al adaptador, el adaptador no tuvo ningún diálogo con Piglia. Piglia no tuvo ningún diálogo o relación no con el adaptador ni con el dibujante. Eran cosas que convergían hacia un objetivo común que era el de adaptar a la historieta un texto presentado por Piglia. Eran cosas dispares, dispersas, el arte o el oficio de cada uno dio un buen resultado en común, porque de un modo u otro los que trabajamos en *Fierro* conocíamos la historieta del mismo modo que Piglia conoce el texto que lo que va a escribir. Entonces uno una unión, una mixtura bastante *sui generis*. Era como una vez había ocurrido en una editorial norteamericana, para salir de lo habitual comprometió a diez escritores policiales para que cada uno escribiera un capítulo, les había facilitado nada más que los personajes y cada uno retomaba lo que había dejado libre el anterior, una cosa así, medio disparatada y salió una novela buena porque eran diez buenos escritores con una imaginación puesta al servicio de la literatura, es decir con imaginación. Es decir que se entro en el azar como es este caso pero no desprovisto de conocimientos, no desprovisto del oficio.

G.: —Un azar pero no tan caótico.

M.: —Claro, es un poco lo que pasa con la improvisación, la improvisación es mentira, es el oficio, lo saben los payadores, lo saben los maestros de jazz, es un largo ejercicio del que sale una improvisación aparente, lo real es que detrás hay un trabajo previo, si no es imposible.

G.: —¿Qué hacía Piglia en *Fierro*, como llega él a la revista?

M.: —Bueno, Piglia llega porque Sasturain lo convoca para otorgarle un costado testimonial a la historieta, como no se lo podía dar a la historieta se lo dio a los relatos que iban adaptados para historieta. Ahí viene Piglia en su condición de narrador y ensayista, no podía hacer eso desde la historieta, entonces lo hizo desde su función de ensayista a partir de relatos argentinos. Lo incorpora para dar aspecto testimonial. Lo que hacía Sasturain esa doble vertiente de aprovechar las ideas de los chicos nuevos e incluir lateralmente lo testimonial y lo consiguió porque Piglia sin hacer cosas testimoniales ponía de manifiesto ciertas situaciones que ocurrían en una sociedad actual, ¿verdad?, y había cierta perspectiva que se apuntalaba con la historieta así, viste, si la hacían bien, pero en general es un libro interesante, original porque no se había hecho nunca una cosa así.

G.: —Sí muy original en ese sentido.

M.: —Nunca antes se había hecho una recopilación de adaptaciones de este tipo antes. Lástima que no entró otra adaptación que hice yo.

G.: —Porque he visto en la Revista *Fierro* que había más adaptaciones en la sección “La Argentina en Pedazos” que después no se incorporaron al libro.

M.: —Sí hay una que hice no sé si apareció porque después cerró **Fierro**, era una adaptación mucho más larga que ésta, de *Megafón* de Marechal. La iba a ilustrar Mandrafina. Le había gustado mucho, enormemente, a Sasturain porque lo puse a Marechal como personaje. Es una novela muy compleja, muy hablada, no había acción, se hablaba de acción, casi como ocurría en *Los siete locos*, se hablaba mucho y después hacían otra cosa, lo que podían ibah! Pero fue una experiencia interesante este hecho de las adaptaciones.

G.: —Por la temática que estamos viendo me hubiera encantado.

M.: —Bueno, pero no llegó.

G.: —Pero está bueno para poner el dato de que está en proyecto.

M.: —claro, porque cuando cierran una revista quedan muchas cosas dispersas que es difícil retomarlas porque el dibujante las interrumpe. Interrumpir algo, no es fácil retomararlo. Pero fue una experiencia interesante y como resultado este libro también interesante, bien hecho gráficamente con el tamaño justo, porque la historieta hasta necesita una tamaño para que ese cuadrito pequeño se realce con una hoja grande en lo

posible porque te voy a decir, Rafael, una experiencia. Si vos mirás este libro otra vez, por el tamaño vas a notar que es el tamaño justo, que es interesante abrirlo en tamaño, ¿verdad? Se realzan las tiras. Las tiras, vos sabés, que es todo el renglón de un cuadro que empiezan en un marco y terminan en el otro, te voy a decir que las dos o tres veces que fui a exposiciones de historietas con dibujos de los más importantes, de López, de Breccia, de Pratt, se perdía, en la pared se pierde la página original, ¿verdad?, la página original que tiene es una cartulina de cuarenta por ochenta centímetros, se pierde en la pared, se pierde.

G.: —La pared queda enorme.

M.: —Pero claro, no es un cuadro, un cuadro tiene cuarenta centímetros, un metro. Se pierde, uno tiene que acercarse al lado y se pierde, en cambio acá hay como espacio exterior, está enmarcado por la propia página y uno, uno entra en la página, ¿verdad?, no lo saca al espacio afuera de la página, la pared te saca afuera de los dibujos porque es cuantioso el espacio de la pared.

G.: —Claro, pone un marco demasiado grande.

M.: —Yo lo he notado, se lo comenté a unos cuantos y dijeron “Sí, claro, pero bueno, peor es no ponerlo en la pared ¿no?”. Pero por eso el tamaño es importante, si hubiera aparecido este libro como el tamaño de un libro cualquiera de hoy no hubiera sido posible.

G.: —Claro, un tamaño *poket* de bolsillo.

M.: —No porque además guarda relación con el tamaño de *Fierro*.

G.: —Cierto.

M.: —El tamaño de *Fierro* nació porque las tiras tienen anchura, si son anchas podían entrar en un libro apaisado, dos tiras solas pero las tiras anchas si entran tres tiras en una página, la página tiene que ser grande y la visión mejor. Es un detalle técnico que tiene su importancia.

G.: —Ahora, otra cosa curiosa ha sido que Jorge me dice “¿Qué venís a traer?” Le digo “Vengo a presentar un trabajo sobre esto”.

M.: —A ver, me interesa, contame.

G.: —Tengo un amigo que es como un hermano y entonces cuando me venía a Buenos Aires, así, de repente. Porque mandé este trabajo hace mucho pero no me contestaban, de repente me llega la carta de aceptación.

M.: —¡Qué bueno!

G.: —Entonces con tarjeta saco el pasaje de avión pero no tenía donde ir a parar. Lo converso con este chico y me dice pará lo voy a hablar a mi tío que tiene una casita en Ciudadela, es chica, pero te van a recibir bien. Entonces los llama a Jorge.

M.: —Entonces es una cosa bien azarosa.

G.: —Yo sabía de Jorge lector, que le había regalado unos libros a Roberto. Me explicó por teléfono como llegar a Ciudadela.

M.: —No conocías nada de allí.

G.: —No, tuve que dar un montón de vueltas para poder llegar. Lo que me sorprendió de Jorge fue verlo gringo con toda esa cultura quichuista. Eso fue lo primero que me llamó la atención porque cuando lo vi dije “este es gringo” y no me terminó de explicar por qué es gringo e indigenista. Me pregunta qué hacía en Buenos Aires, le explico que venía a leer este trabajo en las Jornadas de Literatura Argentina Comparatística, le cuento los avatares de que no me llegó la invitación a tiempo. Bueno, voy, leo mi trabajo que fue bien recibido por suerte. Siempre que escribo tengo miedo.

M.: —Todos, todos tenemos miedo, en ese sentido no sos original.

G.: —Pero en la mesa fui bien recibido, vuelvo contento y le digo a Jorge y me dice “¿me lo prestás?” y luego de leer un poco comenta “Pero éste es uno de los poetas vivos²⁷⁴. Yo lo conozco, te lo llamo.” Y agarró el teléfono y te ubicó. Luego sacó pilas de libros. Yo te conocía sólo como guionista, no sabía que tenías toda esta vertiente poética.

M.: —Pero ¡qué casualidad!

G.: —Una casualidad fabulosa.

M.: —Pero una casualidad en la que se enhebró todo. Si ibas a casa de otro Jorge tal vez no...

G.: —O si hubiera ido a un hotel.

M.: —Pero qué cosa increíble, mirá lo que es. Es algo así como un premio a la demora. Qué cosa. Qué conmovedor es eso de encontrarse al final con todo resuelto. Qué maravilla, qué lindo.

²⁷⁴ *La sociedad de los poetas vivos* es un grupo de escritores porteños de la generación del 60.

G.: —Él sacó unos libros que tenía ahí de las antologías que publicaron Ustedes. Y vi las referencias tuyas y le dije “ya con esto que hay acá me permite ampliar el trabajo que tengo” y me dice “pero yo te lo ubico, te lo hablo por teléfono”.

M.: —Y ojo que me encontró por casualidad porque los sábados, bueno qué fue ayer, viernes, los viernes no estoy nunca por la noche en mi casa. Mirá se juntaron una serie de cosas (ríe). Estuve porque estoy haciendo una cosa importante, es un libro que me han solicitado y me quedé porque estoy hasta las tres de la mañana trabajando pero los viernes me escapo. Son esas cosas que se juntaron.

G.: —En qué estás trabajando.

M.: —Estoy trabajando en una compañía de seguros hace muchos años, soy un semifuncionario, un encargado de varias secciones. Ese es mi trabajo de supervivencia, el otro es escribir, mi amante es la literatura, nada más y casi nada y todo lo que sea la palabra, la palabra escrita es mi pasión o lo que uno puede encontrar. Yo siempre digo que sucede muy a menudo que suelo faltar mucho a los libros. Yo soy un gran lector. Mi papá me despertaba. Él entraba a trabajar a la obra, era albañil de obra, llega a trabajar a las seis, a las cinco se levantaba y me daba a leer los clásicos, ya los diez años me hizo leer los clásicos. A los años me encontré con la sorpresa fantástica de haber anotado algunos libros y al volver a los libros con el tiempo encontrar cosas que no había visto entonces.

Ricardo Piglia y sus años de *Fierro*

Gutiérrez: —Estamos con Ricardo Piglia y queremos conversar con él a propósito de sus años de *Fierro*. ¿Cómo llega Ud. al proyecto de *Fierro*?

Piglia: —Bueno, el que me invita a participar es el que va a ser Director de la publicación, el escritor Juan Sasturain²⁷⁵, que en ese momento proyecta hacer una revista de historietas y me propone que hagamos una sección de literatura argentina que va a ser la que se va publicar a partir del primer número y durante un período bastante largo que duró no recuerdo que cantidad de tiempo ni qué cantidad de textos. Pero el proyecto inicial va a ser la sección que se va publicar como “La Argentina de Pedazos”.

G.: —El título de la sección ¿quién lo propuso?

P.: —El título lo propuso Juan Sasturain con la idea de aludir a la fragmentación que nosotros, básicamente el tema que íbamos a trabajar la presencia de la violencia en la literatura argentina en distintos momentos y a través de estos sistemas de fragmentación que suponían adaptaciones de textos y al mismo tiempo “La Argentina de pedazos” aludía a la situación de la Argentina que acababa de salir de la dictadura militar. Que creo que la

²⁷⁵ Es un reconocido escritor e investigador que ha prologado muchas compilaciones de historietas y ha publicado libros sobre el tema.

revista comenzó a publicarse en el año 82 y empezamos con "El matadero". Lo que hicimos con Juan fue definir la sección que consistía en que yo iba a escribir una presentación que tenía una medida fija que iba a ocupar una página de la revista e íbamos a seleccionar el texto e íbamos a conversar la adaptación y después íbamos a dejar en manos de los dibujantes y los guionistas la escritura del fragmento.

G.: —Había algún momento en que se encontraba el equipo completo de Sasturain, usted, el dibujante y el guionista.

P.: —Sí, todo el tiempo, en principio nosotros, con Juan, y Juan Lima, que era el que diagramaba la revista, discutimos hasta cuales eran los títulos que iban a estar al principio de la serie y después comencé a frecuentar con bastante asiduidad la revista y el trabajo de los guionistas y los dibujantes. Para mí fue una experiencia muy enriquecedora y ahí conocí todo ese mundo de los jóvenes que trabajan en historieta que es un mundo verdaderamente fantástico. Porque muchos de los jóvenes que en ese momento estaban haciendo guiones de historieta en otro momento, quizá en los años en que yo comencé a publicar mis primeros relatos, hubieran tratado de ser escritores, o hubieran querido ser novelistas, que ellos con total naturalidad su proyecto era ser guionistas de historietas. De modo que eso nos da la pauta de que la historieta funcionaba ya como un horizonte de inscripción para jóvenes artistas que no tenían ningún tipo prejuicio en cuanto a los niveles de cultura. Consideraban que hacer historieta era algo totalmente legítimo como autodefinirse como novelista o escritor y lo mismo sucedía con los dibujantes que quizá en otra época hubieran tratado de ser pintores y en ese momento con total confianza se autodefinían como dibujantes de historietas. Algunos de ellos, por supuesto, son como sabemos extraordinarios.

G.: —Sí, eso había notado que la generación anterior a la de *Fierro*, habían llegado a la historieta ya sean dibujante o guionistas como una salida laboral porque no había otra cosa y eso les permitía vivir y en las entrevistas reniegan un poco de su trabajo como historietistas, en cambio esa generación de *Fierro*, se nota que están muy definidos, porque ellos querían hacer historieta.

P.: —Por eso digo, era un mundo realmente que tenía todas las características de la discusión y de la pertinencia que suele asociarse al mundo de los escritores y los pintores. Discutían tradiciones, discutían otras historietas, leían otras historietas extranjeras, estaban muy al día de lo que estaba pasando en el género. Conocían muy bien el trabajo de historietistas a los que admiraban, argentinos o extranjeros, y habían construido ya entonces una suerte de linaje, de tradición que es una marca clásica de la existencia de una tradición artística, que es cuando los artistas empiezan a discutir no solo lo que están haciendo, las razones por las cuales ellos están haciendo eso sino los antecedentes, cuales son los modelos, los antagonistas incluso, de los que se querían diferenciar.

G.: —En el seminario Ud. había marcado al género policial como lo que se llama "subliteratura", en este caso también se acercó a un género marginal como es la historieta. Era su primera experiencia de acercarse al mundo de la historieta.

P.: —Sí, participando de una manera directa en la construcción sí. Yo tenía conocimiento de la existencia de las historietas y conocía lógicamente *El Eternauta*²⁷⁶, que como sabemos. No sé si sabe Ud. que publiqué *El Eternauta* en la colección de "Clásicos argentinos"²⁷⁷ que incluye textos de Sarmiento de Mansilla de Borges y me parecía natural incluir allí *El Eternauta* como un texto clásico de la literatura argentina o de la cultura argentina, en principio digamos mejor y en un sentido el tipo de construcción del *El Eternauta* que ha aparecido para muchos como el modelo máximo al que ha llegado en cierto momento la producción de la historieta, de la narración en la Argentina, que debemos considerarla un ejemplo de algo que fue escrito en las condiciones de producción del género, es decir, por entregas, con un sistema de corte de la narración que es externo al sistema mismo de la narración y depende del formato dentro del cual está hecho, se publicaba en *Hora Cero*²⁷⁸, semanalmente, y tenía entonces un momento de resumen donde Oesterheld resume lo anterior y avanza en esa dirección y el público al cual estaba dirigido, esto lo percibe bien Sasturain en el "Prólogo", que era un público de adolescentes que en ese momento previo a la televisión leían básicamente historietas y pese a obedecer a esos sistemas de producción se proponía un estándar altísimo de resolución narrativa y ficcional de lo que era escribir la historia de una invasión en Buenos Aires. Entonces me parece que ahí tendríamos el punto de viraje de la tradición de la historieta, si bien hay historietistas interesantísimos en el momento de oro de la historieta en la Argentina, porque yo mismo cuando era chico leía historietas porque ese era el tipo de relación que mantenía con la cultura visual y leíamos *Misterix*, *Rayo Rojo*²⁷⁹, los chicos que tenían mi edad en aquel momento con toda naturalidad. Ya cuando se empieza a publicar en el '57 *El Eternauta*, yo ya estoy leyendo literatura y estoy alejado de ese mundo pero siempre tuve respecto de las literaturas menores, de los géneros marginales, una actitud muy abierta, una actitud que también uno encuentra en Borges, más allá de las imágenes que se tiene de Borges. Como sabemos, Borges dirigió el suplemento de *Crónica* que era un diario tan popular como *Crónica*.

G.: —Sí, he encontrado material sobre Borges que había trabajado también haciendo adaptaciones de historietas que en ese momento se recibían en inglés y a veces se traducían o cambiaban los globos con textos que ellos mismos elaboraban.

P.: —Quiero decir que la tradición de la literatura argentina como lo mismo se podía decir de la literatura de Roberto Arlt, esta relación con géneros considerados menores por la alta cultura y etc. es una tradición muy fuerte y en mi caso me he manejado con absoluta fluidez, he escrito guiones de cine, he trabajado en revistas de historietas, he dirigido la

²⁷⁶ Héctor Germán Oesterheld creó este personaje en 1957 y se convirtió en un clásico dentro del mundo de la historieta.

²⁷⁷ Colección de Literatura argentina publicada por la editorial Biblioteca Clarín en el año 2001 bajo la dirección de Ricardo Piglia.

²⁷⁸ Revista creada y dirigida por Héctor G. Oesterheld en la década del 50.

²⁷⁹ Famosos personajes de historieta creados por Oesterheld.

primera colección de literatura policial norteamericana que se hizo en español, "La serie negra"²⁸⁰ que comencé a publicar en el '68, antes de que los españoles empezaran a publicar también el género. Quiero decir que para mí fue muy natural la idea de que los géneros se cruzan y se intercambian y la historieta es por supuesto uno de los referentes, me parece a mí, de la cultura contemporánea.

G.: —Notaba a propósito de lo que hablaba ayer en el curso que pasa con la transformación del género al pasar desde su origen, como el caso del policial que era anglosajón, la traducción, veía que en el caso de la historieta pasaba que la historieta tradicional de la invasión ocurrían en Nueva York o en alguna parte de Norteamérica, y con superhéroes, que es el gran giro que hace *El Eternauta*.

P.: —Claro ahí hay un tema complejísimo que tiene que ver con como se adaptan, como se apropian y como se traducen, por más que surgen en otro lugar, a qué tipo de modificación son sometidas. Es un tema bastante complejo. En este sentido se puede decir que hay una tradición en la Argentina, una tradición muy fuerte. En el caso de la serie "La Argentina en pedazos", para terminar, nosotros hicimos una experiencia bastante interesante al adaptar textos de la alta literatura argentina al mundo de la historieta, trabajamos allí con absoluta libertad con respecto a que textos eran y en algunos casos fueron cuentos en otros fragmentos de novela y la sección tuvo un éxito fantástico, pese a que no formaba parte de la tradición central del género porque se trataba de textos literarios y el texto que escribía acompañando era un texto que escribía sin hacer ninguna concesión, en el mal sentido, al público, escribía mis ideas sobre literatura argentina obedeciendo a ciertos registros de la escritura crítica que son los que a mí me interesan, polémico y claro, en lo posible, escribía mis ideas críticas para un público que normalmente está ajeno a la circulación y la sección tuvo una repercusión muy notoria tanto que después se publicó un libro y por ejemplo en los colegios secundarios era habitual que los profesores usaran la revista *Fierro* para enseñar literatura argentina usando la sección y discutiendo algunos de los textos que estaban, de Quiroga, de Arlt, en el colegio.

G.: —¿De quién surge la idea del libro de la editorial o suya?

P.: —Es la editorial la que me hace la propuesta de juntar los textos en un libro que posiblemente voy a reeditar ahora.

G.: —Aunque hay muchos textos de la sección que quedaron afuera del libro. ¿No hay una intención de hacer una "La Argentina en Pedazos II" reuniendo esos textos?

P.: —Seguramente voy a incluir en la reedición los textos que fueron excluidos en la primera edición.

²⁸⁰ Colección de novelas policiales prologadas por Ricardo Piglia.

G.: —Bueno, le agradezco por su tiempo y disposición.

P.: —Por, favor, cuando quiera.

Bibliografía

- Gutiérrez, Lotufo, Vergara. *Abordajes y perspectivas*. Salta: Secretaría de Cultura, 2003.
- Oesterheld, Héctor. *Mort Cinder*. Colección Narrativa Dibujada. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Piglia, Ricardo. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- Revistas *Fierro*:
- Año I, N° 1, setiembre de 1984
 - Año I, N° 2, octubre de 1984
 - Año I, N° 3, noviembre de 1984
 - Año I, N° 4, diciembre de 1984
 - Año I, N° 5, enero de 1985
 - Año I, N° 6, febrero de 1985
 - Año I, N° 7, marzo de 1985
 - Año I, N° 8, abril de 1985
 - Año I, N° 9, mayo de 1985
 - Año I, N° 10, mayo 1995
 - Año I, N° 11, julio 1985
 - Año I, N° 12, agosto de 1985
 - Año I, N° 13, setiembre de 1985
 - Año I, N° 14, octubre de 1985
 - Año II, N° 15, noviembre de 1985
 - Año II, N° 18, diciembre de 1985
 - Año II, N° 17, enero de 1986
 - Año II, N° 18, febrero de 1986
 - Año II, N° 19, marzo de 1986
 - Año II, N° 20, abril de 1986
 - Año II, N° 21, mayo de 1986
 - Año II, N° 22, junio de 1986
 - Año II, N° 23, julio de 1986
 - Año II, N° 24, agosto de 1986
 - Año II, N° 25, setiembre de 1986
 - Año II, N° 27, noviembre de 1986
 - Año II, N° 28, diciembre de 1986
 - Año III, N° 30, febrero de 1987
 - Año III, N° 31, marzo de 1987
 - Año III, N° 32, abril de 1987
 - Año III, N° 33, mayo de 1987
 - Año III, N° 35, julio de 1987
 - Año III, N° 36, agosto de 1987
 - Año IV, N° 39, noviembre de 1987
 - Año IV, N° 40, diciembre de 1987
 - Año IV, N° 41, enero de 1988
 - Año IV, N° 46, junio de 1988

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Alcance y política editorial

El objetivo de los *Cuadernos del CILHA* es difundir la investigación y la reflexión crítica en el ámbito cultural argentino y latinoamericano.

Comprende temas relevantes de distintas disciplinas (literarios, sociológicos, plásticos, históricos, científicos, etc.), surgidos de investigaciones y estudios provenientes del mundo universitario e intelectual de Argentina y América Latina.

Es una publicación dirigida a investigadores, pensadores, artistas y lectores en general interesados en el desarrollo de las ideas, el conocimiento y el diálogo intelectual crítico.

Sistema de arbitraje y selección de artículos

Los *Cuadernos del CILHA* consideran para su publicación artículos inéditos, los que serán sometidos a evaluación.

Se acogen trabajos posibles de ser incluidos en las siguientes secciones de la revista:

- **Artículos:** los que deben tener 20 páginas como máximo, incluyendo referencias bibliográficas y resúmenes en español e inglés.
- **Notas:** las que deben tener 10 páginas como máximo.
- **Entrevistas:** las que no deben superar las 10 páginas.
- **Reseñas:** que deben tener 4 páginas como máximo.

Los artículos enviados deben ceñirse a las "Normas de publicación". Solo aquellos

trabajos que cumplan con dichos requisitos formales, serán sometidos al arbitraje de pares.

El proceso de arbitraje contempla la evaluación de dos jueces, que pertenecen a distintas instituciones y universidades. Se estima un plazo de unos tres meses para que los especialistas informen los juicios. Dependiendo de las opiniones de los árbitros, la revista informará al autor la factibilidad de la publicación de su trabajo.

Cuadernos del CILHA se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado.

La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente.

Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

El autor recibirá gratuitamente un ejemplar de la revista.

Derechos de publicación

Los autores conceden a *Cuadernos del CILHA* derechos de publicación y difusión de los artículos seleccionados para la revista, tanto en sus versiones papel, electrónica o cualquier otro soporte, así como su inclusión en catálogos, bibliotecas, servidores o sitios virtuales.

Orden de publicación de trabajos

El orden de publicación de los artículos

quedará a criterio del Director.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Originales

Los artículos que se envíen a *Cuadernos del CILHA* deberán cumplir las siguientes condiciones, en caso contrario, no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje.

1.1. Los artículos deben estar escritos en español y revisados por hablantes nativos de esta lengua en el caso de que el autor no lo sea. Debe enviarse una copia impresa y una copia digital del original. La copia impresa del trabajo no será devuelta.

1.2. Junto al original debe ser enviada una fotocopia de Cesión de Derechos firmada por el o los autores.

1.3. Los artículos o trabajos deben ser inéditos. El artículo no debe ser sometido simultáneamente a otro arbitraje no proceso de publicación.

1.4. Las contribuciones a la revista deben ser escritas a doble espacio, en hoja tamaño carta, con márgenes a la derecha e izquierda y superior e inferior de 3 cm, en caracteres Arial, tamaño 11. Debe consignarse:

a) Título del trabajo en español e inglés.

b) Nombre de autor(es).

c) Especialidad, institución a que pertenece y correo electrónico.

d) Resumen (100 a 250 palabras) y palabras clave (tres a cinco).

e) Abstract y keywords

1.5. Los trabajos deben ser enviados a la dirección electrónica: cmaiz@logos.uncu.edu.ar, debidamente identificados con el texto digitado en

software Word para Windows (extensión RTF) y a la dirección postal: *Cuadernos del CILHA* - Departamento de Letras - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo - Ciudad Universitaria - Parque General San Martín - Mendoza - 5500 - Argentina.

2. Instrucciones para el texto del manuscrito

2.1. Las tablas, figuras y gráficos deberán incorporarse en el texto, debidamente numerados.

2.2. Las Notas deben ir a pie de página.

2.3. Citas y referencias bibliográficas:

2.3.1. Las citas directas incluidas en el texto deberán señalarse con comillas dobles y las citas extensas (de más de tres renglones), constituir un párrafo aparte. Éstas deben tener un margen izquierdo mayor que en el empleado en el texto y un tamaño de fuente menor (10 Arial) al del resto del texto.

2.3.2. Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias se deben presentar según formato de Modern Language Association (M.L.A.):

a) Cuando el apellido del autor forma parte de la narrativa se incluye solamente el año de publicación del artículo entre paréntesis. Ejemplo: González (2001) estudió las relaciones entre...

b) Cuando el apellido y la fecha de publicación no forman parte de la narrativa del texto, se incluyen entre paréntesis ambos elementos, separados por una coma. Ejemplo: El estudio de las relaciones

entre política y lenguaje (González, 2001)

c) Cuando tanto la fecha como el apellido forman parte de la oración no se usa paréntesis. Ejemplo: En el 2001 González estudió las relaciones entre políticas y lenguaje...

d) Si hay más de una obra/artículo de un solo autor aparecido el mismo año, se citará con una letra en secuencia seguida al año. Ejemplo: (González, 2001a, González 2001b, etc.).

e) En caso de múltiples autores (más de tres) se debe mencionar todos en la primera cita y luego utilizar el apellido del primer autor seguido de et al.

f) Las referencias bibliográficas en lista final deben disponerse en orden alfabético y año de publicación en caso de más de una obra del mismo autor.

Ejemplos:

Artículo de revista: Apellido y nombres del autor. Título entre comillas. *Título de la publicación*, época, volumen o sección, número, fecha o año: páginas. Ejemplo: González, Manuel. "Política y lenguaje". *Atenea*, n. 485, 2000: 21-26.

Libro: Apellido, Nombres. *Título*. Lugar: Editorial, año. Ejemplo: González, Manuel. *Teoría del signo*. 2da ed. Vol. II. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2001.

Documento electrónico: Apellido y nombres del autor. Título entre comillas. volumen o sección, número, año: páginas, sitio web. La fecha debe indicar ya sea la fecha de publicación o de su más reciente actualización; si ninguna de estas puede ser determinada, entonces ésta debe indicar la fecha de búsqueda. La dirección URL debe proveer suficiente información

abrió una nueva perspectiva....

para recuperar el documento. Ejemplo: Cunietti, Emma Magdalena. "Habitantes de frontera en la literatura mendocina". *Universum*, 14, 1999: 31-24. En línea. <http://universum.utralca.cl/contendio/index99/cunietti.pdf> (25 de agosto de 2005).

Artículo o contribución en CD-ROM:

Ejemplo: Martín, Marina. "Espacio utópico y metáfora de Juan Rulfo". *La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas*. Carmen Ruiz Barrionuevo, et al (eds.). CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

g) Todas las citas en el trabajo deben aparecer en la lista final de referencias y todas éstas deben ser citadas en el texto.

3. Redacción de reseñas

3.1. La estructura textual de la reseña es la siguiente:

a) referencias bibliográficas: con el título de la obra y la presentación, en la que se completa la información sobre la obra del autor;

b) identidad del reseñador: nombre y apellido del responsable de lo expresado, también su correo electrónico y la institución en la que desarrolla sus actividades;

c) comentario: se señalan el contenido del libro, las fuentes, los antecedentes del autor, los propósitos, la organización de la obra, la metodología, destinatarios de la obra, potenciales lectores, relación con otros trabajos sobre el mismo tema, contexto y lugar de aparición;

d) evaluación: con sus dos categorías opcionales, la crítica negativa y la crítica positiva.

GUIDELINES POR WRITERS

Reach and publishing policy

The objective of *Cuadernos del CILHA* is to spread to the investigation and the critical reflection in the Argentine and Latin American cultural scope. It includes relevant subjects of different disciplines (literary, sociological, plastic, historical, scientific, etc.), arisen from investigations and originating studies of the university and intellectual world of Argentina and Latin America. It is a publication directed to investigators, thinkers, artists and readers in general interested in the development of the ideas, the knowledge and the critical intellectual dialogue.

System of arbitration and article selection

Cuadernos del CILHA consider for their publication unpublished articles, those that will be put under evaluation. Possible works of being including in the following sections of the journal take refuge:

- **Articles:** those that must have 20 pages at the most, including bibliographical references and summaries in Spanish and English.
- **Notes:** those that must have 10 pages like maximum.
- **Interviews:** those that does not have to surpass the 10 pages.
- **Reviews:** that they must have 4 pages at the most.

All submitted articles should conform to the guidelines as specified in "Guidelines for publication". Review will only consider

articles complying with formal as well as content-related aspects.

Manuscripts are reviewed by two external anonymous readers. Because of readers' affiliation to other academic institutions and research centers, authors should allow at least three months for a decision. Upon favorably deciding on the acceptance of the manuscript for publication, the Editorial Board will inform the author(s) about readers' decision.

Cuadernos del CILHA reserves the right to both send for review articles that do not conform to the "Guidelines for publication" and edit the format of the original accepted.

Likewise the journal reserves the right to include articles for publications in the issue he considers appropriate.

Authors should take full responsibility for the content of their articles as well as the opinions they express, which are not necessarily endorsed by the Editor.

The author(s) will receive one issue of the journal free of charge.

Copyrights

The authors grant to *Cuadernos del CILHA* of publication and diffusion of articles selected for the journal, as much in their versions paper, electronics or any other support, as well as its virtual catalogue inclusion, libraries, servants or sites.

Publication order of works

The publication order of articles criterion of the Director will have left.

GUIDELINES FOR PUBLICATION

1. Originals

Authors wishing to submit manuscripts to *Cuadernos del CILHA* are requested to consider the following formal aspects. Manuscripts neglecting these guidelines will not be assessed for publications.

1.1. Manuscripts written in Spanish should be review/edited by native speakers of this language in case the author(s) is (are) not. Authors should attach one hard copy and one electronic copy for the original. The hard copy will be retained by the journal.

1.2. Author(s) should attach a signed photocopy of Copyright to the original manuscript.

1.3. The journal does not accept works considered for publications elsewhere, nor does it consider simultaneous submissions.

1.4. Manuscripts typed on letter-sized paper; double space; with right, left and top margins of 3 centimeters, font Arial, size 11. Each manuscript should contain a front page including:

- a) Title in Spanish and English.
- b) Name of the author(s).
- c) His/her specialty, academic address and e-mail address.
- d) A 100-250-word summary in both languages.
- e) Three to five key words in both languages.

1.5. Authors wishing to submit articles for publication should send to the Editorial Board of *Cuadernos del CILHA* to this e-mail: cmaiz@logos.uncu.edu.ar, properly

identifiable with digital text in Word for Windows (RTF extension) and to this postal address: *Cuadernos del CILHA* - Departamento de Letras - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo - Ciudad Universitaria - Parque General San Martín - Mendoza - 5500 - Argentina.

2. Instructions on the manuscript

2.1. Tables, figures, and graphs should be inserted into the text and should be properly numbered.

2.2. All notes should be footnotes.

2.3. Citations and bibliography references:

2.3.1. In-text citations should be signaled in double quotation marks, and long citations (more of three lines of writing), should have all lines block-indented from the left margin. These should have a margin greater than that of the text and a font size smaller than the rest of the text (10 Arial).

2.3.2. The in-text citations and the Reference section should present according to Modern Language Association (M.L.A.) specifications:

a) When the last name of the author forms part of the narrative includes only the year of publication of the article between parenthesis. Example: González (2001) studied the relations between...

b) When the last name and the date of publication do not comprise of the narrative of the text, both elements, separated are included between parenthesis by one comma. Example: The study of the relations between policy and

language (González, 2001) opened a new

c) When as much the date as the last name comprises of the oration is not used parenthesis. Example: In the 2001 González it studied the relations between policies and language...

d) If is more than one work/article of a single appeared author the same year, will mention with a letter in followed sequence the year. Example: (González, 2001a, González 2001b, etc.).

e) In cases where more than three authors are cited, use authors' last names in the first reference. For subsequent references, use the first author's last name only followed by the abbreviation et al.

f) The bibliographical references in final list must have in alphabetical order and year of publication in case of more than a work the same author.

Examples:

Journal article: Last name and names of the author. Title between inverted commas. Title of the publication, time, volume or section, number, date or year: pages. Example: González, Manuel. "Política y lenguaje". *Atenea*, n. 485, 2000: 21-26.

Book: Apellido, Nombres. *Título*. Lugar: Editorial, año. Example: González, Manuel. *Teoría del signo*. 2da ed. Vol. II. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2001.

On line document: Last name and names of the author. Title between inverted commas, volume or section, number, year: pages, Web site. The date should indicate either the date of publication or its most recent updating; if neither of these can be ascertained, then

perspective....

the search date should be indicated. The URL address should provide enough information to retrieve the document. Example: Cunietti, Emma Magdalena. "Habitantes de frontera en la literatura mendocina". *Universum*, 14, 1999: 31-24. En línea. <http://universum.utralca.cl/contendio/index99/cunietti.pdf> (25 de agosto de 2005).

Article or Contribution on CD-ROM:

Example: Martín, Marina. "Espacio utópico y metáfora de Juan Rulfo". *La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas*. Carmen Ruiz Barrionuevo, et al (eds.). CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

g) All the citations in the work must appear in the final list of references and all these must be mentioned in the text.

3. Guidelines for book reviews

3.1. the textual structure of the review is the following one:

a) bibliographical references: with the title of the work and the presentation, in which the information is completed on the work of the author;

b) identity of the reviewer: full name of the person in charge of the expressed thing, also its electronic mail and the institution in which it develops his activities;

c) comment: the content of the book, the sources, the antecedents of the author, the intentions, the organization of the work, the methodology, reading addresses of the work are indicated, potentials, relation with other works on the same subject, context and place of appearance;

d) evaluation: with its two optional categories, the negative critic and the positive critic.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos los autores, pueden agregar copias de esta página.

Título del Manuscrito:

Declaración: Mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Cuadernos del CILHA* que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía Internet.

Atentamente,

NOMBRE Y FIRMA DE CADA AUTOR

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Cuadernos del CILHA* and its editors at the Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)
