

Presentación

Modernismo latinoamericano, desplazamiento y experiencia urbana

Por Rodrigo Javier Caresani¹

Literatura, viaje y ciudad diseñan un tenso triángulo de fuerzas, ineludible para todo un repertorio de prácticas que atraviesan la modernidad tardía del siglo XIX, desde los centros de Occidente hasta sus confines. Esta afirmación, compartida por los más diversos paradigmas críticos que han leído las múltiples inflexiones del modernismo hispanoamericano, mantiene su vigencia como objeto de indagación y prolifera en una amplia gama de interrogantes. Reconocido el carácter diferencial de la modernidad americana en un abanico abierto de atributos –modernidad discrónica, heterogénea, desencontrada, periférica, desigual, disonante, sólo por mencionar algunos de ellos–, los debates más recientes sobre el modernismo vuelven a una antinomia decisiva en el fin de siglo, la que articula lo local con lo universal, el drama nacional con la tradición inter-nacional, para reenfocarla desde nuevas entradas como la “literatura mundial” o las variantes más sofisticadas de la crítica poscolonial. Desde estas coordenadas, el interés por los modos de inscripción de la “errancia” y sus posibles sentidos en la escritura dariana estalla en una constelación de preguntas que instan a precisar problemas e hipótesis. A esa constelación –que nuestra introducción pretende explicitarse– enfrentan las destacadas investigaciones reunidas en el presente número especial de *Chuy*.

Sostener que el viaje y la ciudad –o, mejor, que *ciertos* modos del

¹ Es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor de literatura latinoamericana en dicha Universidad. Becario de CONICET, cursa su doctorado en Literatura con el tema “Poesía y traducción en el modernismo latinoamericano: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig”. Ha publicado el tomo *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética* (2013) y coeditado *Traducir poesía. Mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (2014). Es asesor del proyecto *Obras Completas de José Martí* (Centro de Estudios Martianos) y miembro de los consejos editores de *Repertorio dariano* (Academia Nicaragüense de la Lengua) y *Exlibris* (FFyL, UBA). Dirige el grupo “Relaciones interartísticas en el modernismo latinoamericano (1880-1930): viajes, traducciones, lenguajes” (PRIG-UBA) y participa en varios proyectos dedicados al “fin de siglo”. Sus investigaciones sobre el fenómeno de la traducción se han difundido en libros y revistas académicas argentinas e internacionales.

desplazamiento y *cierta* percepción del entorno urbano– constituyen las condiciones de la estética que nos ocupa implica asumir una reflexión sobre la experiencia entendida como crisis o imposibilidad pero ampliada además a una escala planetaria, a una nueva cartografía global. Desde Baudelaire en adelante –como bien señala Giorgio Agamben retomando a Walter Benjamin–, la poesía moderna no se funda en una nueva experiencia sino en una carencia de experiencia sin precedentes, pues lo nuevo con su potencial de “shock” hace de lo “inexperimentable” un “lugar común” que entonces se transforma en la nueva y cotidiana morada del hombre. Si acordamos en que el modernismo latinoamericano despliega una respuesta ante todo “formal” – es decir, y como nunca antes en la tradición americana, estética, literaria– al drama moderno del eclipse de la experiencia, quizá la búsqueda más inquietante para las lecturas contemporáneas siga pasando por las estrategias críticas para describir ese arcano. A partir de la certeza dariana de que “la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres” cabría preguntarse, una y otra vez: ¿desde qué tramas y con qué tropos se construye el *locus* móvil de enunciación que funciona como condición de posibilidad de una poética? ¿Qué rasgos definen la singularidad de esta escritura instauradora de una de las vías hegemónicas para el relato moderno de viaje en el fin de siglo latinoamericano? ¿Cómo aproximarse a sus vínculos con las violentas transformaciones de una modernidad “con atributos”? Y, finalmente, ¿cómo leer el signo ideológico del desplazamiento dariano sin aplanar sus múltiples y complejas valencias?

En este sentido, si existe una categoría en el horizonte de los relatos sobre el modernismo que continúa nublando la comprensión crítica del movimiento, quizá la más persistente sea la del “viaje estético”. Con excesiva e irreflexiva ligereza los textos de Darío suelen quedar asociados al modelo del “viaje importador” y sus cursilerías –más acá o más allá, pero siempre cerca, del *kitsch*–, al fetiche de la mercancía, al “aura” reverente de los capiteles y las capitales. Sin embargo, lecturas recientes han venido a desmontar este ideologema neutralizador para revelar otras maniobras o “formas de tráfico” –menos solícitas a la lógica cultural de la “importación”– en la poesía y la prosa modernista. De aquí que nuestro número especial de

Chuy se inicia con el trabajo de Beatriz Colombi sobre las crónicas darianas dedicadas a uno de los eventos culminantes del fin de siglo, la Exposición Universal de París en 1900. En su desarrollo, Colombi asume esa complejidad que nos preocupa al proponer la novedosa categoría de “escritura *modern style*”, noción que caracteriza con eficacia el peculiar estrabismo dariano, siempre oscilante entre la levedad de la crónica parisina –en la perspectiva ingenua y voraz del mirón-*badaud*– y la posición del “peregrino desertor” –que pone al descubierto las fisuras de la fantasmagoría y de la monumentalidad de los monumentos. El abordaje de la crónica se completa con el artículo de Alejandra Torres, investigación que releva un aspecto central de la modernización estética –ya demarcado por Baudelaire en la célebre afirmación de “El pintor de la vida moderna”, si “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”–, aunque escasamente estudiado en el universo dariano: nos referimos al fenómeno de la “moda”, que el trabajo de Torres analiza en la revista ilustrada *Elegancias* a partir del vínculo entre texto e imagen. Por otra parte, en un ensayo polémico, Facundo Ruiz regresa a la célebre discusión entre Darío y Groussac a propósito de la publicación de *Los raros* en 1896 para desplegar desde la antinomia entre original y copia las aporías en las que ha quedado presa la crítica reciente sobre el fin de siglo. Finalmente, dos capítulos se encargan de reflexionar sobre estos ejes en el terreno del verso modernista. Por un lado, Carolina Sancholuz encuentra en la categoría de “nomadismo” una entrada para leer el devenir plural del sujeto poético dariano –ya sea errante, pasajero, peregrino, extranjero, exiliado o cosmopolita. Y Susana Zanetti –en un texto que publicamos como homenaje a su memoria– explora las alternativas tardías del cosmopolitismo modernista en la “Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones”, cosmopolitismo “sin salida” que lejos del impulso celebratorio de los primeros poemarios ahora aparece atravesado por la pérdida, la expulsión y el desengaño y se articula desde formas afines a la parodia y la autoparodia. De este modo, los artículos incluidos en nuestro dossier amplían discusiones irresueltas en los estudios darianos e invitan a reenfocar perspectivas ya establecidas con nuevos debates.

Peregrinar en París. Darío y la Exposición Internacional del 900

Por Beatriz Colombi¹

Todo es alegría, exuberancia y bienestar, asombro y confusión, en el corazón del visitante a la primera exposición internacional del Siglo XX. El mundo se concentra, como en una maqueta, en el centro de París. A ambos lados del Sena, como su vía central, se disponen los palacios asignados a los distintos países y áreas de conocimiento, que exhiben el orgullo de la técnica, el triunfo de la máquina, los logros del confort moderno. Aunque acotado por el academicismo, el arte también tiene su módico lugar. La llamada *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris* privilegió ciertas áreas sobre otras: la fabricación militar, los asuntos coloniales, el confort, la decoración, la recreación (cf. KRANZBERG). Alexander C. T. Geppert, autor de los uno de los libros más importantes sobre las exposiciones mundiales finiseculares, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe* (2010), ha analizado el múltiple impacto de estos espectaculares montajes modernos, que transformaron materialmente las ciudades donde tuvieron lugar, su representación simbólica y también el orden mundial, del cual se volvieron pantallas magnificadas. Geppert las llama, con acierto, “exposiciones imperiales” ya que estas publicitadas muestras destinaron importantes secciones a las colonias y aspiraron a entregar una versión europea del orden de las naciones frente a sus visitantes.² No casualmente uno de los

¹ Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I-A, ha centrado sus trabajos y publicaciones en estudios coloniales, modernismo hispanoamericano, ficción y ensayo del siglo XIX y XX, historia y redes intelectuales. Es autora de *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina* (2004) y de varias ediciones anotadas de autores latinoamericanos. Colaboró en *Historia de los intelectuales en América Latina* (2008) y en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2012). Como fruto de su trabajo sobre el archivo sorjuanino en la Latin American Library de la Universidad de Tulane, coeditó en 2015 el volumen *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*.

² Díaz Quiñones sostiene al respecto: “La era del imperialismo se caracterizó, como ha observado agudamente Timothy Mitchell, por estas exposiciones universales que pretendían dar un retrato del orden cultural y generaban nuevos significados de la ‘verdad’ imperial. Surgió también la pasión por generar una normativa que permitiera interpretar los ‘residuos’ del pasado. El museo y las exposiciones universales acentuaban espectacularmente las jerarquías culturales imperiales” (1994: 476).

grandes atractivos de la de París del 900 fue el *Grand Globe Céleste*, de cincuenta metros de diámetro, ubicado próximo al Champ de Mars, que proporcionaba un visión planetaria y, por lo tanto, ambiciosamente total del cosmos, y fuera imagen de uno de los pósteres más conocidos del evento. Como no podía ser de otro modo, la exposición parisina tuvo incidencia en la ciudad, en sus relatos y en la manifestación de las tensiones mundiales que alojó en los seis meses de su duración.

Dos aspectos llaman la atención a los distintos corresponsales que cubren el evento: el arsenal bélico y la arquitectura. Lo primero remite al clima beligerante que se cierne sobre Europa y lo segundo a esas máscaras de la modernidad que se imprimen en los estilos de las ciudades, donde todos las épocas están representadas, y que la Feria hipertrofia en construcciones tan fastuosas como fugaces.³ El evento congrega a un grupo de escritores hispanoamericanos, algunos llegados para la ocasión, otros ya residentes en la capital, que cubren corresponsalías para distintos medios en América Latina.⁴ Comparten las visitas a los pabellones, las fiestas españolas a orillas del Sena, las reuniones anarquistas y socialistas, los rumores y opiniones que genera la prensa, los paseos por los barrios marginados, incluyéndose mutuamente en las crónicas y generando, de este modo, un lugar de enunciación común. Frente a un París que celebra y ensalza su centralidad, los hispanoamericanos serán particularmente perceptivos a las fracturas y desencuentros que el despliegue festivo deja vislumbrar. Amado Nervo fluctúa entre el encantamiento provinciano y la ironía; pero prevalece el sentido del deber, por eso permanece en la feria cuando muchos cronistas parten en busca de nuevos aires.⁵ Manuel Ugarte relativiza la centralidad del evento y frente a los *amusements* de la feria prefiere la Casa del Pueblo o los discursos de Jean Jaurès.⁶ Para Horacio Quiroga, el interés se centra en el Bois de Boulogne, en las carreras de bicicletas, pero escribe dos crónicas de

³ El hierro, que caracterizó a la Exposición de 1889, cede el paso al cemento armado, el estuco y el acero moldeado, lo que permitió también la variedad de construcciones. El puente Alejandro III inaugurado en 1900, uno de los mayores atractivos arquitectónicos, fue construido de acero moldeado. Cf. Démy.

⁴ La feria de París convocó a otros cronistas y escritores modernistas, que se nuclearon y relacionaron en París hacia 1900; entre las figuras más prominentes, Rubén Darío, Manuel Ugarte, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo.

⁵ Reúne estas crónicas en *Crónicas de viaje y El éxodo y las flores del camino*.

⁶ Véanse sus *Crónicas del bulevar*.

la Exposición para su ciudad natal, Salto, remedando a los grandes cronistas parisinos. Rubén Darío construye un narrador entusiasta pero siempre al borde de la deserción, dispuesto a destruir el fantasma, a sublevarse contra la representación y descubrir los trucos de esa gran escenificación. El intempestivo viaje a Italia y el abandono de la columna por el “Diario de Italia” pone un fin abrupto a sus crónicas para *La Nación*, reunidas en *Peregrinaciones*.⁷

La columna en su contexto

Los artículos de Darío para *La Nación* están fechados entre abril y agosto de 1900; su publicación no es correlativa sino diferida en el tiempo en aproximadamente un mes. La columna, que se titula *La Exposición*, se interrumpe en octubre con una nueva entrega bajo el nombre *Diario de Italia*, que inicia una nueva serie. La frecuencia de los artículos guarda un cierto ritmo al comienzo, pero luego es errática, hay paréntesis, silencios, un desorden que revela la *fatiga* de Darío frente a una escritura que es un deber y que preanuncia la deserción del cronista, cuando, de imprevisto, dispone su viaje a Italia. En su *Autobiografía*, donde dedica pocos renglones a la Exposición, dice: “En lo más agitado de la Exposición de París, salí en viaje a Italia, viaje que era para mí un deseado sueño” (1968: 144). En los silencios darianos o después de la partida, la columna aparece con las firmas de Henry Fouquier, Aníbal Latino y Edmond Haraucourt. Sólo hacia fines de año, en los estertores de la feria, Darío retoma la columna parisina.

La colocación de la columna merece una reflexión. La disposición de las materias en *La Nación* de 1900 establece un orden de lectura, una jerarquía de la información que se trama con la jerarquía de las palabras y de las prácticas en la sociedad. La primera página carece de titulares y prima en ella el intercambio; las siete columnas presentan, primero, las cotizaciones de la Bolsa, luego, clasificados: espectáculos, avisos fúnebres, servicio doméstico, colocaciones, piezas, casas y almacenes de alquiler, compra y venta de propiedades, educación. La segunda página cubre una esfera

⁷ La mayoría de estas crónicas fueron recopiladas en *Peregrinaciones* (1901). Otras, fueron recogidas por Pedro Luis Barcia (vol. II, 1977). Citamos por estas ediciones: cuando usemos la de Barcia, indicaremos “ED”; para *Peregrinaciones*, colocamos “P”. Rodrigo Caresani ha editado y anotado agudamente algunas de estas crónicas (cfr. Darío, 2013).

estatal: municipales, licitaciones, edictos; también bancos, manifiestos de carga de barcos; luego siguen anuncios y avisos ilustrados, que se interrumpen con el logotipo de *La Nación*. Este logo establece un corte a partir del cual comienzan las columnas de opinión, que se extienden hacia la página tres. La página tres aloja las columnas firmadas por los colaboradores de prestigio, locales e internacionales; a seguir, las condiciones del tiempo, sociales, sports; en el sector inferior aparece una sección literaria fija, que ocupa un cuarto de la página y está destinada normalmente a una novela por entregas, donde publican, entre otros, Paul y Victor Margueritte, Hermann Sudermann, Daniel Leseur y Mark Twain. La página cuatro contiene las noticias internacionales, este año dominadas por dos guerras, la Guerra de China y la de Sudáfrica; siguen luego las noticias de América Latina y las provinciales. La página cinco incluye eventos locales; la seis, navegación, culto, lanas y cereales, mercados; la siete y ocho, remates, propiedades, campos, terrenos, mercaderías, muebles. Cuantitativamente, la zona del intercambio ocupa en el papel un lugar equivalente al que tiene el comercio en la sociedad portuaria. El diario pauta su espacio de acuerdo a este orden. Reserva, no obstante, su zona cardinal, demarcada por el peso de las firmas y la autoridad de las letras, a la página tres. Allí aparecen los nombres de Anatole France, Tolstoi, Pierre Loti, Cesare Lombroso, Max Nordau, Villiers de L'Isle-Adam, H. G. Wells, Mark Twain, Alfredo Ebelot, Miguel Cané, Roberto J. Payró, Miguel de Unamuno, José Verissimo, Rubén Darío, entre otros afamados colaboradores.

En la página tres, que resulta de este modo fundamental para la producción simbólica del periódico, se privilegian dos temas: la Exposición de París y, paralelamente, como en un escenario especular, la guerra de Pekín – donde Occidente sufre sucesivas derrotas- y el conflicto de Transvaal. Dos escenarios sólo en apariencia contradictorios, ya que tanto la Exposición como la guerra giran en torno a los mismos ejes: la hegemonía de Occidente, las etnias, los nacionalismos y las posesiones coloniales. El triunfo de la técnica en la Exposición es un correlato del triunfo de la industria bélica en los frentes de batalla. En una de las columnas, Max Nordau escribe sobre Kipling y su poema “La carga de la raza blanca”: “ese hombre que tenía talento y ahora sólo tiene fanatismo, que comenzó por la poesía para concluir

con el imperialismo". Nordau defiende el derecho de la colonia a independizarse y las razones de una etnia –la amarilla- para su autodeterminación; no obstante, concluye confirmando la necesidad de que la contienda de Pekín sea controlada por Occidente: "Europa sin colonias, sin mercados asiáticos, sin el prestigio de la primacía, sería una Europa condenada a la miseria, al hambre, a los desgarramientos internos" (*La Nación* 16/08/1900). En otro número, un mapa instruye sobre las zonas de conflicto, mientras el epígrafe señala la "superioridad de las razas" desde un anonimato que bien puede ser leído como una editorial. Si vencen las naciones de Occidente, "se obrará lentamente la transformación que más tarde o más temprano dará a China los vicios, las virtudes y los defectos, los gustos y los hábitos que constituyen la cultura de las razas superiores" (*La Nación* 8/7/1900). En dos notas sobre la India, Pierre Loti hace el camino inverso; bajo la seducción del exotismo, recorre con mirada hipnótica la ciudad de casas rosadas, "hecha como de pasamanería y de arcos festonados", una ciudad "bordada" conforme la pupila exotista del viajero que estetiza todo lo que ve: desde las soberbias panteras reales a los cuerpos lacerados de las muchedumbres.

Entretanto, en la feria, se disponen abundantes pabellones para los países coloniales. Aníbal Latino, corresponsal en el exterior, opina sobre esta novedad:

Yo no sé a quién se le ha ocurrido traer tanto chinos, turcos, egipcios, argelinos o habitantes de Túnez. Si a las barracas de los vendedores, teatros y atracciones diversas se agregan las exposiciones coloniales, también excesivas, no exagero si os digo que la barbarie o semibarbarie europea, asiática, africana ocupa más de la mitad de la exposición (*La Nación* 1/10/1900).

Al mismo tiempo, un colaborador extranjero, Edmond Haraucourt, seducido por las danzas de javanesas y singalesas en sus barracas, seguramente lector de Loti o Segalen, se lamenta de que la vulgarización del mundo, asistida por vapores y ferrocarriles, impondrá su homogeneidad sobre la diversidad e individualidad de las razas. Rechazar al otro porque es diferente, subyugar al otro para que el orden de Occidente sea mantenido, o ser seducido por el otro, parecen ser las posibles colocaciones que estos

discursos, tan dispares y a su vez sincrónicos, proponen. La columna de Darío se ubica en el entramado de este espacio discursivo.

La exposición: mundo moderno y retórica del viaje

Lo modernidad genera la necesidad del acontecimiento, del flujo de la novedad para así construir esa línea de perpetua flotación que es la actualidad. El periodismo de fines del siglo XIX fue la base de este sistema, lo que hace decir a Pierre Nora que el *affaire* Dreyfus constituye en Francia la primera irrupción del acontecimiento moderno.⁸ Dos años después del *affaire* y aceitada por esta experiencia, la cobertura periodística de la feria de París generó un “gran acontecimiento”, sembrando expectativas respecto a su continuo hacerse. Nuevos pabellones, nuevas celebraciones, nuevas curiosidades, se anuncian en un permanentemente desenvolvimiento de un hecho sin fin. La feria internacional atrae a viajeros de los más diversos rincones y la lógica de un virtual viaje por el mundo preside su concepción.

La feria condensa en su radio una *summa* de civilizaciones, tiempos, espacios, geografías, objetos, remitiendo al imaginario del viaje a zonas canonizadas por la civilización occidental (Venecia, el París medieval, la Andalucía en el tiempo de los moros) así como a las tierras del exotismo, las colonias integradas por primera vez al evento en forma de pabellones independientes. Si algo demuestra su eficacia en esta Exposición del 900 es justamente la vigencia del relato de viaje, que encuentra en la feria su apoteosis. Por eso, muchas veces, la nota adopta la forma de la guía de viajes y propone la ilusión del viaje sin desplazamiento. Dice Nervo: “Podéis ir y venir, con la ilusión de que pisáis la propia Perla” (1967: 1391). Y Ugarte: “Se diría que estamos en plena tierra africana, en un bazar de Argel o en una calle del Cairo” (1967: 177). Para los hispanoamericanos fue la vivencia más próxima de la virtualidad cosmopolita, acompañada por el propósito

⁸ “Lo propio del acontecimiento moderno está en que se desarrolla en una escena inmediatamente pública, en que no carece nunca de reportero-espectador ni de espectador-reportero, en ser visto haciéndose; y este ‘visionismo’ da a la actualidad tanto su especificidad con respecto a la historia como su perfume ya histórico. De ahí esta impresión de juego, más auténtico que la realidad, de diversión dramática, de fiesta, que la sociedad se da a sí misma a través del gran acontecimiento” (Nora, 1985: 229).

programático de una internacionalización de la literatura continental.⁹

Las crónicas de la Exposición del 900 muestran el peregrinar del cronista por el mundo moderno y cifran el proyecto de viajar para contar que se concreta en libros como *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902) o *Tierras Solares* (1904), textos que giran en torno al eje prestigioso del viaje y que Darío publica de modo casi inmediato a su circulación periodística. En este punto el proyecto de Darío cronista-viajero, y de otros cronistas como Enrique Gómez Carrillo o Manuel Ugarte, se aproxima al de Théophile Gautier, que publica sus crónicas periodísticas en libros de viaje como *Viaje a España*, *Constantinopla*, *El Oriente* o *Viaje a Italia*, de modo de llevar al campo literario los textos que previamente circulan en el campo del gran consumo cultural.

“En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta” (P: 21), dice Darío en su primera entrega del 20 de abril de 1900, en una escritura que se propone ser correlativa al evento, que tuvo lugar entre el 15 de abril y el 12 de noviembre de 1900. Para lograr ese efecto, el cronista adopta el rol del cicerone que lleva de la mano al lector-turista: “He aquí la gran entrada por donde penetramos, lector” (P: 27). Para narrar la feria es necesario recorrer un espacio y hacer evidente este itinerario a los ojos del lector. Por eso la retórica del paseo, de la *flânerie* y, por extensión, del viaje, organiza la narración. La *flânerie* establece un relato radiado, ramificado, digresivo, patrón expositivo que adoptarán las notas. Darío se impone su propio orden, que se ajusta más al azar o al capricho que al itinerario pautado por las numerosas guías de la Exposición.¹⁰ Dice Justo Sierra en el prólogo a *Peregrinaciones*: “Así atravesia el poeta hispanoamericano la Europa de la civilización, grande, lento, siempre bien pergeñado y elegante, como quien *flâne* por un inmenso bulevar” (P: 11). En la metáfora de Justo Sierra, el bulevar se expande a todo el mundo. A su vez, todo el mundo se concentra en la gran ciudad en un efecto de miniaturización; la Exposición es, dice

⁹ Respecto a la significación del cosmopolitismo y la internacionalización de la literatura continental llevada a cabo por el modernismo véase Real de Azúa, Salomón y Casanova; el tema ha recibido renovadas lecturas en la crítica latinoamericana (cfr. Sánchez Prado, 2006).

¹⁰ La Exposición dejó un abundante repertorio de guías y mapas, inclusive en español, para los hablantes de esa lengua. No es de extrañar, como ocurre normalmente con los libros y crónicas de viajes, que se establezca una contaminación retórica entre la guía del evento y las notas periodísticas.

Darío, “una ciudad fantástica” dentro de “la gran ciudad” (P: 21). El salto y equívoco continuo entre la representación y lo representado se acentúa, solapadamente, por la disposición misma de la feria. Las exposiciones anteriores, de 1855, 1867, 1878 y 1889, tuvieron o bien un palacio central o bien un grupo de edificaciones satélites en torno a una construcción central. En cambio, la Exposición de 1900 fue una verdadera ciudad con el Sena como calle central y una de sus vías de acceso, lo cual aproximó, de modo dramático, las dos dimensiones, que se superponían a los ojos del espectador.¹¹

Si la feria generó la ilusión de poder abarcar el todo universal, análogamente, la perspectiva narrativa privilegiada en las crónicas fue la visión panorámica. Desde el mirador de la torre Eiffel, inaugurada para la Exposición de 1889, signo vacío según Barthes “porque quiere decirlo todo” (2001: 58), se da sentido a ese ámbito abigarrado de la feria, que también pretende ser un signo multiforme de la alta modernidad.¹² Justo Sierra señala en el prólogo a *Peregrinaciones*: “Las primera hojas del libro son manchas de París, como los pintores dicen, totales de la última Exposición, ‘gloria de los ojos’, como dice el poeta: artículos panorámicos” (P: 11). La mirada panorámica, una de las inflexiones de la pulsión escópica moderna, permite apreciar el todo urbano desde un punto distante volviendo legible la transformada ciudad moderna. Las exposiciones, con su novedad arquitectónica, inauguran nuevas posibilidades de paisajes urbanos: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la torre Eiffel” (P: 22); “La vista desde la Explanada de los Inválidos es de una grandeza soberbia” (P: 25); “Desde lejos, suavizando los colores de la vasta decoración, la visión es deliciosa, sobre el puente de l’Alma y el palacio de los Ejércitos de Mar y Tierra” (P: 42). Pero observar el soberbio espectáculo produce vértigo, hipnosis, y algo del efecto desequilibrante de la droga; por eso compara esta percepción con la “impresión hipnagógica de [De]

¹¹ Démmy (1907: 538) puntualiza que la Exposición tuvo un espacio central vacío, el Sena, y cuatro puntos de apoyo, sobre la *rive gauche*, el Champ de Mars y les Invalides, sobre la *rive droit*, le Trocadéro y les Champs Elysées.

¹² La Tour Eiffel junto con la Galerie des Machines fueron las dos piezas maestras de la Exposición de 1889, integradas al paisaje urbano del 900.

Quincey".¹³ El espectador accede a una “ impresión fantasmagórica”, a “esplendorosas *féeries*”, conforme anota en la primera entrega de abril, al comienzo de la Exposición. La crónica adopta por momentos la ingenuidad y el asombro como modo de producir en el lector efectos similares. “La predisposición general es el admirar. ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas? En una exposición todo el mundo es algo *badaud*” (P: 30). Como un presentador circense, promete maravillas, crea expectativas de sorpresa frente al evento, adopta la retórica del suceso con su estructura paradójica y atrayente, su *teatralidad* (cf. Nora, 1985). “Después, a medida de lo fortuito, sin preconcebido plan, iremos viendo, lector, la serie de cosas bellas, enormes, grandiosas y curiosas” (P: 31). Los cronistas de época no escatiman en la hipérbole; todo es feérico, fantástico, increíble y el propio Darío será sensible a estas expresiones, que expresan el carácter fantasmático de lo que observa.

Pero se percibe una disonancia entre el refinamiento de la escritura, que se construye con ostensibles marcas de estilo y citas a la literatura (Goethe, Verlaine, Poe, entre tantos otros), y la vulgaridad de lo contemplado, que lleva a otro tipo de citas, menciones y reflexiones. Ese doble carril impone una marca irónica y también da lugar a una doble lectura: la del *lector-badaud* y la del *lector-avezado*, que no se deja engañar ni encandilar por la rumbosa feria. La visita al palacio de Horticultura y Arboricultura de abril de 1900 es un ejemplo de estos desplazamientos. El recorrido por el pabellón es un paseo por la literatura y el arte (Victor Hugo, Ruskin, Mallarmé, Huysmans) donde construye, una vez más, un *paisaje de cultura*, pero esta vez a la medida de su nueva misión parisina. A continuación de la cita de las flores mallarmeanas, irrumpen las papas y legumbres con su terrenal impronta: “Y habiendo cumplido en mi tarea con dar una parte a la idea de ensueño y otra a la idea de puchero, salgo contento, en la creencia de que he tenido un buen día” (P: 37).

El paseo y la captación del momento está más cerca del tiempo del daguerrotipo que de la velocidad de la fotografía, así como los signos de lo moderno, aunque atractivos, nunca desplazan a lo clásico: “La moda

¹³ Darío expresa en términos de *fatiga de la mirada* lo que Georg Simmel traduciría como *shock* de la vida urbana. Cfr. también González Stephan y Andermann (2006).

parisiense es encantadora: pero todavía lo mundano moderno no puede sustituir en la gloria de la alegoría o del símbolo a lo consagrado por Roma y Grecia" (P: 28). La alegoría de París emplazada en la entrada más importante de la Exposición, ubicada en la Place de la Concorde, obra de Moreau-Vauthier, que representaba a "una señorita peripuesta que hace equilibrio sobre su bola de billar" (P: 27), merece todo el rechazo del cronista, haciéndose eco de otras voces críticas a esta figura.¹⁴ La alegoría de la "señorita peripuesta" establece el límite entre el arte y el mercado, entre el monumento y el esperpento, límite al que Darío será altamente sensible durante estas jornadas. Así dice: "Eso no es arte, ni símbolo, ni nada más que una figura de cera para vitrina de confecciones" (P: 27). La exposición no sólo confunde entre lo real y su representación (una de las máximas aspiraciones de este parque temático) sino también entre los objetos que pueden circular en el mundo de los valores estéticos y aquellos sólo dignos de la vitrina de los grandes almacenes parisinos.

El cronista y el feriante

Quizá contagiado por el clima festivo, en las primeras entregas prima el optimismo que se traduce en una retórica condescendiente con la mezcla, la convivencia, la confraternidad de los pueblos, los estilos, las esferas de actividad humana:

Una de las mayores virtudes de este certamen, fuera de la apoteosis de la labor formidable de cerebros y brazos, fuera de la cita fraterna de los pueblos todos, fuera de lo que dicen el pensamiento y el culto de lo bello y de lo útil, el arte y la industria, es la exaltación del gozo humano, la glorificación de la alegría, en el fin de un siglo que ha traído consigo todas las tristezas, todas las desilusiones y desesperanzas (P: 23).

Bajo el cielo de una París siempre rutilante por el chorro luminoso de la electricidad, los feriantes explayan su vitalidad: "Parecería que todos los visitantes existiesen en el mejor de los mundos posibles" (ED: 57). En la referencia al feriante como el personaje de Cándido de Voltaire, Darío recorta un espacio de crítica hacia el clima de fiesta: "Un placer tan incesante que

¹⁴ Démmy sostiene que la Puerta Monumental de la Place de la Concorde, iluminada por más de tres mil lámparas eléctricas, estaba arruinada por la representación de la "Parisiense".

hace daño; una alegría tan perenne que casi es dolorosa" (ED: 63). Pero alegría y alienación van de la mano por los pabellones.

Por eso el deslumbramiento no adormece los reflejos del cronista, atento a cualquier discordancia: de colores, de sentidos, de signos. A diferencia del feriante, que se deja llevar por el entusiasmo fácil del momento, el cronista se propone mantenerse al margen del asombro ingenuo del visitante: "no faltará el turista a quien tan sólo le extraiga tamaña contemplación una frase paralela al famoso: 'Que d'eau!'" (P: 22). La frase de Benjamin –"las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía" (2007: 41)- condensa su tesis sobre la relación estrecha entre exposiciones y capitalismo, en virtud de la cual el obrero asume el lugar del cliente en ese escenario que no es otra cosa que, siguiendo sus dichos, la fantasmagoría de la cultura capitalista.¹⁵

Si los feriantes se entregan al fetichismo del espectáculo y a su consumo desprejuiciado, Darío se encargará de construir un discurso especular, en el que al fetichismo del espectáculo opondrá la ironía del estilo, la observación punzante, la desacralización de este vasto mercado, tanto de objetos como de bienes simbólicos, descubriendo las falacias, los colores chillones, la vulgaridad de lo exhibido. Para dar cuenta de ese confuso bazar al aire libre, Darío se ocupará del "mundo objetual del siglo XIX" (Tiedemann, en Benjamin, 2007: 15) en varias de las crónicas referidas a la Exposición. Pero igualmente y no de modo inocente, lo hará también en las otras crónicas parisinas que incluye en *Peregrinaciones*, fuera ya del hábito de la feria, pero donde esta centralidad del objeto reaparece. Así, es emblemática su lectura de los escaparates de juguetes en la nota "Noel parisiense", fechada el 26 de diciembre de 1900. La feria ya ha dejado a la ciudad, pero su halo de consumismo y fantasmagoría no, y mucho menos su impacto sobre la mirada del nicaragüense. Y qué momento más paradigmático que la Navidad, cuando "todos los almacenes fabulosos, caros a la honorable burguesía, invadidos profusamente por papá, mamá y el niño" (P: 128) exhiben su abundante oferta y descarado consumismo. En la nota, los muñecos y juguetes entran en una danza fantástica, donde se mezclan con escenas y

¹⁵ Walter Benjamin se refiere, en particular, a la Exposición Universal de 1867.

personajes de la Exposición, que ya pocos parisinos recuerdan, en ese vértigo del consumo, tanto de objetos como de la noticia. En los juguetes, suerte de metonimia del engaño parisino más perfecto, descubre el costado no manifiesto de lo visto en el certamen.

Detrás de la *joie de vivre* que arrastra a la multitud por la Calle de las Naciones, Darío percibe las tensiones que mueven ese gran teatro: los orgullos nacionales, las guerras coloniales, la lucha por la hegemonía en el mundo, el desplazamiento del arte en beneficio de la técnica, la vulgaridad del espectáculo de masas, el desconocimiento de París hacia todo aquel que sea *otro* fácilmente etiquetado como exótico, incómodo sector en el que, a su pesar, habrá de incluirse el propio sujeto y sus pares latinoamericanos. Darío cumple con su misión, pero va sembrando la duda respecto al espectáculo que presencia y respecto al carácter mismo de su tarea:

Así apuntáis, informáis, vais de un punto a otro, cogéis aquí una impresión, como quien corta una flor, allá una idea, como quien encuentra una perla; y a pocos, a pasos contados, hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor danaideana de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario (P: 51).

El espacio vacío de la columna atribula al corresponsal, que va dejando huellas de esta insatisfacción en el camino, preanunciando su salida de París y de la locura moderna. Dice Sierra en el prólogo: “Lo cierto es que de improvisto [Darío] desertó el París de la Exposición” (P: 14). El peregrino-desertor, antes de desertar, nos lleva de la mano por la feria; pero anuncia su huida a cada paso en la escritura.

El arte y la crónica *modern style*

La Electricidad, alegorizada en la Diosa Isis, “Isis sin velo” dirá Darío aludiendo tácitamente al libro de la teósofa Blavatsky¹⁶, preside la entrada a la Exposición Internacional de París de 1900. Henry Adams, otro privilegiado visitante que dejó memorias del evento, vio en la dinamo una fuerza totalmente nueva, que establecía una fractura abismal con las formas de energía conocidas hasta el momento, abriendo una brecha entre el saber

¹⁶ Helena Petrovna Blavatsky, *Isis Unveiled*, tomo publicado en 1877.

científico y el humanista de la época, ruptura que caracterizó en una imagen netamente *art nouveau*, donde se cruza la vibración de la máquina moderna con una reminiscencia prestigiosa del pasado: “The Dynamo and the Virgin”. La dínamo y su efecto, la electricidad, que deslumbraba con sus incontables lámparas todas las instalaciones, es sacralizada como una virgen o una nueva diosa del mundo moderno. La mención de Darío a Blavatsky no es gratuita. Como ella, visibiliza a la ciencia y la técnica como un discurso peligrosamente rector del mundo moderno.

Darío selecciona su materia: no escribe sobre la grandiosa dínamo, paso obligado de los feriantes y corazón de la Exposición; apenas alude al ascensor *Otis* que los americanos han presentado como gran atracción; el automóvil y el *chemin roulant*, el pavimento móvil de fabricación francesa que surca la feria, apenas merecen alguna mención. Sólo lo atrae, al pasar, el fonocinema, combinación de fonógrafo y cinematógrafo, que ya había comentado con entusiasmo en las crónicas de España, reunidas en *España contemporánea*. En su camino pasa por alto los palacios dedicados a la técnica: deja de lado el Palacio de la Electricidad, el de Minas y Metalurgia, el de la Óptica (donde podía verse la luna a escasos sesenta y siete kilómetros, lo que seguramente lo habría magnetizado), el de los Ejércitos de Tierra y Mar, para advertir: “Ya os he dicho que no voy a ocuparme de la técnica” (P: 5). Se encamina, en cambio, al Palacio de Bellas Artes, donde se detiene en un rápido catálogo de obras de mérito como las de Eugène Carrière, entre muchas de relleno académico. Excepto un tardío reconocimiento al impresionismo francés, algunas obras prerrafaelitas y un gran tributo a Auguste Rodin, que comenta detalladamente en tres entregas, la producción artística está pobramente representada en la Exposición. Darío no deja de lamentarse, incluyendo su propio *Salon des Refusés* al mentar la obra de Henry de Groux. Las notas sobre Rodin constituyen una sutil reflexión sobre el arte moderno y su destino, donde el poeta muestra sus dudas y desconcierto frente a una obra escultórica que, por su audacia formal, dice no entender plenamente, y donde resuenan los propios conflictos frente al fenómeno de las muchedumbres, vistas como insensibles a las innovaciones, posición que reconsiderará pocos años más tarde, quizá bajo el efecto de esta experiencia, en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (“Hago esta

advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbre. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas").¹⁷ No es fortuito que esta reflexión irrumpa hacia julio de 1900, cuando está promediando la feria y el contacto con la marea humana ha sido cotidiano, según recuerda en su *Autobiografía*: "Yo hacía mis obligatorias visitas a la Exposición" (1968: 142).¹⁸

El *modern style* prepondera entre los estilos de moblaje y domina el decorado de la Exposición con un trazo que une la elegancia y la comodidad, el arte y el confort, la línea sinuosa y ornamental y su aplicación a la producción industrial. El *modern style*, *art nouveau* o *jugendstil* propició la imagen del artista que trabaja paralelamente en distintos campos: la poesía, la pintura, la decoración, el póster o el diseño industrial, como William Blake, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Alphonse Mucha o Aubrey Beardsley (cf. Schmutzler). Darío hace repetidas referencias a estos autores, en este y otros contextos, por ejemplo, en su agudo análisis del póster moderno en *España contemporánea*. Se podría pensar que Darío trama en su crónica la línea ondulante de su prosa de artista con la línea informativa de su tarea de diarista, imponiendo también una impronta *modern style* a su escritura, que privilegia imágenes donde se fusionan elementos de ámbitos dispares, como la hibridez que propicia la diosa Isis y la luz eléctrica. En palabras de Benjamin, "el jugendstil representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil" (2007: 43). Arte sitiado por la técnica. Tal parece ser el lugar de esta escritura dariana.

Imperios y colonias

La Exposición genera una poética de la acumulación y de la síntesis.¹⁹ Los palacios de las distintas naciones superponen en su fabricación y ornamentación los distintos estilos y épocas, produciendo en la arquitectura una voluntad de representación de historias e identidades superpuestas: "Es

¹⁷ Las notas dedicadas a Rodin tienen, además, especial significación en el contexto de su aparición, por la polémica que despertó en Buenos Aires la escultura que realizara de Domingo Faustino Sarmiento.

¹⁸ Se estima que el evento atrajo a más de cincuenta millones de visitantes. Cf. Geppert *Fleeting*.

¹⁹ Muchas veces esta poética fue criticada por sus cronistas, aludiendo a su *mélange des âges*, su desorden o "incoherencia". Cfr. Démy, 1907.

la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humanos; es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos; es la Giralda esbelta y ágil de Sevilla; es lo gótico, lo romano, lo del renacimiento" (P: 22). Darío percibe lo que llama el "triunfo de lo híbrido" (P: 26): en la arquitectura, la multiplicidad de estilos; en los colores, la policromía; en los feriantes, las distintas etnias: chinos, japoneses, hindúes, rusos, hispanoamericanos; en las lenguas, una suerte de Babel: "¡Tú por aquí! ¡Mein Herr! ¡Caríssimo Tomasso!" (P: 30-31). Todo lo cual establece un mapa de lo vario, de lo diferente, unido por el orden cosmopolita de París. Pero ser diferente dentro de París es apuntalar su discurso y su paisaje. La diferencia sólo consolida la centralidad de la "capital de la cultura": "Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro" (P: 23). Esta armonía se apoya en una idea de la centralidad y sacralidad parisina que Darío, en un comienzo, celebra. París es como Atenas, Alejandría o Roma, donde acuden los bárbaros para ser conquistados, dice, usando una figura que invierte el expansionismo colonialista, ya que es el bárbaro el que acude a las puertas de la gran ciudad para dejarse seducir por ella, como Droctulf en "Historia del guerrero y la cautiva" de Jorge Luis Borges: "El ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables, y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo, y del hombre negro, que viene a París, es ser conquistados" (P: 24).

El cronista visita los pabellones de Italia, España, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. En su recorrido por los palacios de las distintas naciones hace psicología de los pueblos, una de las inflexiones del ojo viajero. Muchas veces ficcionaliza un diálogo con un real o presunto acompañante que le permite poner en la boca de otro las palabras que circulan en los pabellones y explanadas. Italia, por ejemplo, es una potencia dormida, fatigada por siglos de belleza. El interlocutor de Darío en la visita al palacio italiano es un francés nacionalista, que discurre sobre el orgullo y altivez de los pueblos. La rivalidad entre las naciones es el murmullo del momento: quien triunfa, quien es más fuerte. Frente a una España que trae "una especie de circo", Alemania, triunfadora en los certámenes, exhibe su progreso continuo y sólido; sólo la "locura chauvinista" y "el irreflexivo

nacionalismo” impide la visita del Káiser. Alemania se presenta a los ojos darianos como un modelo de desarrollo armónico de arte e industria, opuesto al modelo latino, visto como retardatario. Los ingleses son el pueblo del espíritu funcional y el sentido práctico; Inglaterra es, también, la gran potencia colonial rival de Francia. Darío ironiza sobre la convivencia tensa de los imperios, apelando a la frivolidad que la crónica parisina le permite desplegar: “las relaciones entre París y Londres son absolutamente necesarias. Porque si no, ¿adónde mandaría M. [Marcel] Prévost a planchar sus camisas?” (P: 70). Las exposiciones funcionaron, así, no sólo como vitrinas de la mercancía moderna, sino también como pantallas simbólicas de enfrentamientos técnicos, científicos, educativos, artísticos, territoriales. En particular, la feria de 1900 se vuelve campo de litigio de las naciones-imperio. Los correspondentes hispanoamericanos serán censores de esta apología del capitalismo y del colonialismo en su apoteosis, como así también de los efectos de una modernidad vulgar, implosiva y contaminante.

Darío también recorre los pabellones de las colonias inglesas: la India, Ceylan, Australia, Canadá, Santa Elena, Jamaica, Nueva Guinea, donde no deja de asombrarse por el arte, la riqueza y el exotismo, puesto de moda por la mirada del viajero europeo de fin de siglo y tópico privilegiado de la literatura de la época: “Lo que expone Ceylan daría los materiales preciosos para un poema de Leconte o un soneto de Baudelaire” (P 66). Pero el exotismo no se resume en Darío a la ingenuidad ramplona de Pierre Loti, sino que apunta: “Aquí están, en el palacio colonial, representados todos los lugares en donde se canta fervorosamente –o a la fuerza *if you please-* el *God Save the Queen*” (P: 67). Los ingleses, codiciosos “matadores de bóers”, con un Rudyard Kipling “armando a las nueve musas y al Apolo inglés de fusiles de precisión con balas dum-dum”, también ofrecen su otra cara: John Ruskin, Burne Jones, la presencia pálida aunque intensa de los cuadros de la hermandad inglesa, los prerrafaelitas.

Al volver de su viaje a Italia y en las postrimerías del gran evento, Darío dedicará una crónica a Paul Kruger, jefe de los bóers vencidos por los ingleses, que aunque recibido clamorosamente en París, obtiene sólo los

lauros de la compasión.²⁰ Darío resume este asimétrico orden colonial: “ratón contra gato, gato contra leopardo, azorado caballo salvaje contra ferrados unicornios” (P: 108). Frente al colonialismo finisecular, Darío añora la presencia de un letrado ordenador para enquiciar tanto desatino: “jah, si Hugo existiese, qué oda, qué carta a la reina Victoria sobre el arbitraje, qué entrevista con Kruger!” (P: 104). En un texto previo a estas crónicas, titulado “El triunfo de Calibán” y publicado en *El Tiempo* de Buenos Aires el 20 de mayo de 1898, refiriéndose a la agresión norteamericana contra España, Darío recoge la voz de importantes figuras como Paul Groussac o Sáenz Peña sobre los acontecimientos. Pero lamenta, igualmente, la ausencia de Martí, ya muerto, para manifestarse: “¿qué diría hoy el cubano?”. En este mismo artículo de 1898, que Darío comienza con una enunciación enardeceda, “No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata...”, ya señalaba el juego de los imperios: “¿No veis cómo el inglés se regocija con el triunfo del norteamericano, guardando en la caja del Banco de Inglaterra los antiguos rencores, el recuerdo de las bregas pasadas?” (Darío, en Jáuregui, 1998: 454). Juego de imperios del cual la Exposición del 900 será sólo un nuevo escenario.

La visión de los norteamericanos es caricaturesca, son los “bárbaros” de la muestra, percepción sintomática del 900: “Dicen que invaden los yankees, que el influjo de los bárbaros se hace sentir desde hace algún tiempo” (P: 24). Ya en una crónica de 1893, “Edgar Allan Poe”, publicada en la *Revista Nacional* y después reunida en *Los raros* (1896), Darío alude a Manhattan como una isla de calibanes; y después, en “El triunfo de Calibán”, que ya citamos, el rechazo por el mundo de valores norteamericanos está acompañado por un reencuentro gradual con el universo hispánico, ya insinuado en crónicas como la que escribe en 1897 sobre la presentación de María Guerrero en Buenos Aires²¹, textos que preparan la reconciliación con la metrópoli en las crónicas después reunidas en *España contemporánea* (1901). La ironía dariana se desborda a cada paso en el pabellón yankee, donde se posa “el glorioso pájaro de rapiña”: “Sobre la cúpula presuntuosa, el

²⁰ Paradojalmente, los afrikáneres aplicarán en Sudáfrica, a partir de mediados del siglo XX, el resistido régimen racista del “apartheid”.

²¹ “María Guerrero”, *La Nación* 12/06/1897.

águila yankee abría sus vastas alas, dorada como una moneda de 20 dólares, protectora como una compañía de seguros" (P: 70). Darío se burla del monumentalismo, de las rutinas, instituciones, sentido del orden y eficacia. No obstante, luego se aparta de esta primera mirada discriminadora para reconocer que: "Entre estos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles" (P: 74). Arieles como Whitman, Poe, Emerson, Sargent, Whistler. Sólo los artistas, "una minoría intelectual de innegable excelencia" (P: 73), redimen al imperio plutocrático. En la visita al pabellón norteamericano resuenan las crónicas de José Martí sobre las exposiciones norteamericanas, particularmente la Exposición de Ganado de New York de 1887, explícito intertexto de la corresponsalía dariana: "esas exposiciones monstruos que de sus ganados suelen hacer los norteamericanos, como aquella que una vez celebró en *La Nación*, con su prosa lírica y pletórica, el pobre y grande José Martí, en una correspondencia que se asemeja a un canto de Homero" (P: 76). Entre el sarcasmo y la admiración, entre la caricatura y la imagen apolínea, entre seguir a Martí y desviar su trazo hacia el grotesco, Darío cierra su visita a la muestra del país del norte.

En la enunciación de estas crónicas se alternan pasajes donde prima la levedad de la crónica elegante parisina –con su previsible ironía, comentario pasajero, necesaria afectación, y sus tópicos habituales, el encanto de la parisina en la apertura del texto, el viejo París– y otras secciones donde el tono adquiere inflexiones graves. Estos cambios dan cuenta de los distintos desplazamientos en la enunciación de este sujeto que por momentos es un *chroniqueur* más y, por otros, asume la voz de un intelectual que interviene, con la autoridad que le otorga su liderazgo estético en el continente, en el campo de los sucesos políticos.²² En este sentido, la guerra por Cuba puede ser pensada como nuestro *affaire Dreyfus*, ya que detona estas colocaciones públicas de los escritores latinoamericanos, entre ellas las de Darío, principal adalid de la autonomía del arte.

La feria y los rastacueros

²² Según Bourdieu, "el intelectual se constituye como tal al intervenir en el campo político *en el nombre de la autonomía* y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes" (1995: 197).

El otro irrumpе en la Exposición del 900 como espectáculo: bailes annamitas, teatro egipcio, rituales indochinos. Exhibir al otro, sus objetos, sus religiones y costumbres, es un modo de catalogar su diversidad, de ordenar su diferencia. Dentro de las categorías para lo otro que establece la feria, existe una gradación, que los cronistas deslindan: el extranjero, el exótico, el colonizado, el bárbaro, el *rastaquouère*. El exótico es el otro recubierto por el encanto que le adiciona la fantasía para tornarlo apetecible. El exotismo ha ganado, además, carta de ciudadanía en París, desde el Oriente de Théophile Gautier y Gustave Flaubert a las crónicas y novelas de Pierre Loti; desde el éxito del teatro japonés hasta el bailarín negro del Moulin Rouge, “Chocolat”. El exótico está totalmente adoptado y adaptado por la imaginación metropolitana, que lo vuelve objeto de moda y consumo. Los hispanoamericanos integran un exotismo de segundo orden, el rastacuerismo.

Entre estos perfiles nacionales, Darío recorta el espacio de los hispanoamericanos.²³ Los saludos protocolares –“Adiós general”, “Adiós doctor”-, los títulos, los ademanes, la indumentaria, delatan al *rastaquouère*, una categoría que inventa el etnocentrismo para denostar al otro que se asimila, que quiere parecersele, pero que sólo consigue ser su remedio. Curiosamente, el término *rastaquouère* en el diccionario *Larousse* francés figura como “español de América”; no obstante, el término no se encuentra en los diccionarios españoles consultados donde sí aparecen otras voces americanas.²⁴ Otras posibles, aunque refutadas, etimologías de la palabra son discutidas por Darío en un artículo posterior, “La evolución del

²³ Cfr. al respecto “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, *La Nación* 1/8/1900.

²⁴ La palabra “rastacuero” no figura en el *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, 1970, ni en el *Diccionario de uso del Español* de María Moliner, Gredos, 1980, ni en el *Pequeño Larousse Ilustrado*, 1992. No obstante, en el Larousse francés, consta: “1880-1886; esp. d’Amérique, ‘rastacueros’, ‘entrainecuire, désignant des parvenues. Fam. Étranger aux allures voyantes, affichant une richesse suspecte’”. Antonio Pérez Amuchástegui en *Mentalidades Argentinas*, Buenos Aires: Eudeba, 1965, registra el origen de la palabra en Francia hacia 1880. En la *Gran Enciclopedia Argentina* de Diego A. de Santillán (Ediar, 1963), consta: “Es castellanización de la voz francesa *rastaquouère*, que en Francia se aplica como epíteto al extranjero que vive rumbosamente, sin que se conozcan sus medios de vida. También se registran entre nosotros las formas castellanizadas rastacuer y rastacuere. Lo más interesante del caso es que la voz francesa tiene su origen en el americanismo *arrastracueros*, que en el tránsito idiomático se volvió *rastracuero*, por aféresis, y luego fue galicado *rastaquouère* para volver *rastacuero*”.

rastacuerismo".²⁵

La estrategia del cronista es la de deslindar lugares. No cuestiona la categoría del *rasta*, que es un modo de la aculturación del lado de quien la practica y un modo de la heterofobia del lado de quien la señala. Darío intenta definir otro lugar para el hispanoamericano por oposición al *rasta*, por un lado, y por otro, a la mirada homogeneizadora hacia todo lo extranjero no centroeuropeo que genera París.

Caran D'Ache acaba de presentar una serie de tipos nacionales a propósito de sus monedas respectivas; y es de ver cómo se asemejan el sol peruano, el peso argentino, el oriental, el mejicano, etc.; a los tipos levantinos, egipcios, griegos. Son los rasgos comunes al señalado rasta internacional. No se ve, pues, a nuestros países sino por ese lado poco agradable. Etnográficamente, todo se confunde en la lejanía de vagas Venezuela y poco probables Nicaraguas (ED: 64).

La colocación del hispanoamericano es confusa y difusa en el discurso etnocéntrico: da lo mismo ser argentino, oriental, levantino o griego, ya que este discurso opera por analogía, recortando al otro según los modelos de su propio repertorio: "Tanto sabe Tolstoi de Porfirio Díaz a quien ha colocado creo que entre César y Alejandro, como Rodin de Sarmiento, a quien ha esculpido con su excepcional audacia" (ED: 64). "He dicho alguna vez que, hablando con un señor muy culto, averigüé que para él Bolívar era un sombrero y San Martín un santo" (ED: 65).

Pero opera a su vez, en el discurso dariano, una heterofobia de segundo orden, al rechazar la asimilación del hispanoamericano con el extranjero no europeo, y con los propios, cuando son indígenas, "los aztecas, chorotegas, quinches y coyas que hacen el marqués y el príncipe". El rastacuerismo como discurso generado desde el centro, París, es un modo del chauvinismo que a su vez promueve otras discriminaciones: "Por otra parte es una injusticia hasta cierto punto el achacar a los americanos de lengua española la mayor parte en lo que se ha llamado 'rastacuerismo'. Innumerables valacos y griegos, muchísimos italianos, españoles y gente de Oriente han dado y dan notas sonoras en tal campo" (ED: 65). El intelectual

²⁵ *La Nación* 11/12/1902.

hispanoamericano no escapa a esta colocación: “se nos conoce apenas”, “nos ignoran de la manera más absoluta”, “no se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de la Argentina, el de Japón o el de México” (ED: 68). La falta de reconocimiento llevará a Darío, como a otros escritores hispanoamericanos desechados por la ciudad, a estar “encerrado en mi celda de la *rue Marivaux*, / confiando sólo en mí y resguardando el yo”, como dirá en la “Epístola a la Señora de Lugones”.

El “viejo París”, la nostalgia impostada y el giro en el relato parisino

La Exposición del 900 fue un palimpsesto de las diferentes caras de París a través del tiempo, gesto con el que la ciudad se autocelebró y afirmó su carácter de capital de la cultura. Entre estas caras, el viejo París o *Paris Vieux* es una de las alas más frequentadas por los cronistas. *Paris Vieux* se constituyó en tópico de la literatura parisina a mediados del siglo XIX como consecuencia de las transformaciones urbanas emprendidas por Haussmann. El tópico invadió, asimismo, la más reciente de las artes, la fotografía, que nace a mediados del siglo XIX. Los estrechos callejones medievales, que desaparecerían al golpe de los nacientes bulevares, antes de su derrumbe fueron registrados, por encargo de la comuna parisina, primero por la técnica del daguerrotipo y luego por las abundantes fotografías de fin de siglo, como las captadas por el afamado Eugène Atget. Por algún motivo, no difícil de entender, la gran mayoría de los cronistas hispanoamericanos eligen el “viejo París”, una tierra de imaginación y fantasía que remite, lógicamente, a un paraíso perdido. Los cronistas son liderados en este cultivo nostálgico del motivo por el más representativo de todos ellos, Rubén Darío, que ahora cuando “la existencia no estaba aún fatigada de prosa y de progresos prácticos” (P 43), si bien el nicaragüense objetará la fallida reconstrucción de ese París del pasado, obra de Albert Robida.

La transformación de la ciudad es, por cierto, un tema baudeleriano por excelencia, como ha propuesto, de modo insuperable, Walter Benjamin. En el poema “El cisne”, dedicado a Victor Hugo, leemos: “Mientras el nuevo Carrousel iba cruzando / Mi mente pródiga fecundó con su caudal. / Se fue el viejo París. (De una ciudad la forma / ay, cambia más de prisa que un corazón moral)” (Baudelaire, 1963: 176). La caminata por la ciudad evoca,

nostalgia e irrecuperable, esa “otra ciudad” desvanecida bajo los nuevos monumentos, pero presente en la memoria del caminante. Pascale Casanova sostiene que las descripciones de París, eso que llama la “recitación parisiense”, se repite idéntica desde el siglo XIX a 1960: “los lugares comunes de las descripciones parisinas son transnacionales y transhistóricos” (2001: 45). No obstante, creemos que estos tópicos o lugares comunes sufren una considerable transformación en estas y otras crónicas. Los cronistas latinoamericanos coleccionan retazos de la ciudad y les dan un sentido propio. El viejo París de sus escritos no responde exclusivamente al tópico nostálgico instalado en la tradición de los escritores franceses, sino que asume ahora otra función. Se trata de una nostalgia impostada, que termina desfigurando la representación y que opera en desprestigio del objeto. En otro lugar he sostenido que el relato parisino se transforma, acorde se transforma la relación del escritor latinoamericano con París (Colombi “Parisiana” y “Camino a la meca”). De hecho, creemos que en el fin de siglo se instaura un nuevo relato desmitificador de la centralidad parisina, que destruye el fetichismo que genera la ciudad. La relación de transferencia entre escritor migrante y ciudad deseada se debilita, transforma y hasta resquebraja. Por razones emotivas y subjetivas se produce un nuevo relato aparentemente nostálgico del pasado (del “viejo París”) pero que sirve, en realidad, de vehículo a la decepción, desajuste y recolocación de la mirada del visitante. Si las representaciones de los escritores parisinos apelan a las correspondencias del presente con una memoria colectiva que no ha desaparecido, los migrantes, ajenos a esa memoria colectiva, la reconstruyen en sus relatos como pérdida irrevocable y clausura del paraíso parisino. Así, París se transforma. Pasa de ser ciudad-meca de aspiraciones de consagración, para volverse ciudad-corredor, de breve pasaje y cauta permanencia. Darío cierra su crónica parisina de 1900 con una pregunta: “¿es París, en verdad, el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?” (P 154). El cosmopolita duda, y es posible que la duda abra la tradición de nuevos y diferentes peregrinajes.

Bibliografía

- ARELLANO, JORGE EDUARDO. "Calibán y Martí en *Los raros de Darío*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999).
- ADAMS, HENRY. *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston, Houghton Mifflin, 1961.
- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities*. London, Verso, 1983.
- BARCIA, PEDRO LUIS. *Escritos Dispersos de Rubén Darío*. Vols. I-II. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1977.
- BARTHES, ROLAND. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona, Paidós, 2001.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Obras*. Madrid, Aguilar, 1963.
- BENJAMIN, WALTER. *El libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2007.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- CASANOVA, PASCALE. *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- COLOMBI BEATRIZ. "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío". *Orbis Tertius* 4, 1997.
- "Parisiana. Viaje y neurosis". *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- "Camino a la meca. Escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)". *Historia de los Intelectuales en América Latina*, Vol. I: *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Ed. Jorge Myers. Buenos Aires, Katz, 2009.
- "El viaje, de la práctica al género". *Viaje y relato en Latinoamérica*. Eds. Mónica Marinone y Gabriela Tineo. Buenos Aires, Katatay, 2010.
- DARÍO, RUBÉN. *Autobiografía*. Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Edición, prólogo y notas de Rodrigo Javier Caresani. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- *Obra completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955.
- *Peregrinaciones*. Paris, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901.

DEMY, ADOLPHE. *Essai historique sur les Expositions universelles de Paris.*

Paris, Librairie Alphonse Picard, 1907.

DÍAZ QUIÑONES, ARCADIO. "1892: los intelectuales y el discurso colonial".

Esplendores y miserias del siglo XIX. Comp. Beatriz González

Stephan et al. Caracas, Monte Avila, 1994.

GEPPERT, ALEXANDER C.T. "Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e

l'urbanistica fin-de-siècle. *Memoria e Ricerca: Rivista di storia contemporánea* 12, 2003.

-----, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe.* New York, Palgrave Macmillan, 2010.

GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ Y JENS ANDERMANN. *Galerías del progreso.*

Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.

JÁUREGUI, CARLOS. "Calibán, ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío". *Revista Iberoamericana* LXIV.184-185, 1998.

KRANZBERG, MELVIN Y CARROLL W. PURSELL JR. (eds.). *Historia de la tecnología. La técnica en Occidente de la Prehistoria a 1900.* Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

NERVO, AMADO. *Obras completas*, Tomo I. Madrid, Aguilar, 1967.

NORA, PIERRE. "La vuelta del acontecimiento". *Hacer la Historia*, Vol. I. Ed. Jacques Le Goff y Pierre Nora. Barcelona, Laia, 1985.

QUIROGA, HORACIO. *Diario de viaje a París.* Buenos Aires, Losada, 2001.

RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina.* México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

REAL DE AZÚA, CARLOS. "Modernismo e Ideologías". *Punto de Vista* 28, 1986.

SALOMÓN, NOEL. "Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)". *América Latina en sus ideas.* Comp. Leopoldo Zea. México, Siglo XXI, 1986.

SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. *América Latina en la "literatura mundial".*

Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.

SCHMUTZLER, ROBERT. *Art Nouveau.* London, Thames and Hudson, 1978.

TODOROV, TZVETAN. *Nosotros y los otros.* México, Siglo XXI, 1991.

UGARTE, MANUEL. *Crónicas del bulevar.* París, Garnier Hermanos, 1903.

La reina de la ciudad en palabra e imagen: “Las transformaciones de Mimí Pinsón” de Rubén Darío, con dibujos de Mirko¹

Por Alejandra Torres²

La revista *Elegancias* dirigida por Rubén Darío en París desde 1911 a 1914 tiene como propósito “presentar todas las materias lo más artísticamente posible a todos los países sud-americanos”.³ En la confección de la revista, dedicada al público femenino, se valora la presentación artística. El poeta director colabora con varios textos, entre los que destacamos muy especialmente “Las transformaciones de Mimí Pinsón”. La crónica en su versión original aporta la reseña a la novela de investigación sobre el ambiente de los obreros de Montmartre escrita por el francés Adolphe Brisson que lleva como título *Florise Bonheur*. A partir de esta lectura, Rubén Darío escribe la crónica “Las transformaciones de Mimí Pinsón”, publicada en el año 1902, en la que se compara a Florise Bonheur (personaje real) con Mimí Pinsón, la protagonista de un poema de Alfred de Musset de 1840.⁴

La anécdota que se narra en este texto tiene que ver con la elección de la reina del Carnaval que se hace todos los años en la ciudad de París. “Las transformaciones de Mimí Pinsón”, tal como aparece en la revista *Elegancias*, es una reescritura de la crónica original –publicada con el mismo título en abril de 1902 en el periódico *La Nación* de Buenos Aires. Esta segunda versión presenta una complementación entre palabra e imagen, dado que se intercalan dibujos que dan cuenta de los cambios sufridos por el texto. El ilustrador, con el pseudónimo de “Mirko”, es Federico Ribas

¹ La crónica objeto de nuestro análisis fue publicada originalmente en *La Nación* de Buenos Aires el 13/4/1902 y posteriormente en la revista ilustrada *Elegancias*, en marzo de 1914.

² Es Doctora en Letras por la Universidad de Oviedo. Investigadora de CONICET e investigadora docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento, ha centrado sus estudios en cultura y lenguajes audiovisuales, intermedialidad, modernismo y medios técnicos en Hispanoamérica. En 2008 coeditó *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna* y en 2010 publicó su investigación *El cristal de las mujeres. Literatura y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Sus ensayos sobre la relación entre imagen y crónica modernista se han difundido en revistas académicas especializadas.

³ Leemos esta declaración en el número 8 de *Elegancias*, de agosto de 1911.

⁴ En un excelente artículo de divulgación publicado por Aurora Venturini se reseñan las mutaciones del personaje de Musset desde la recreación que hace Gutiérrez Nájera a las letras del tango argentino. Ver <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7021-2012-01-20.html>

Montenegro, quien vivió en Buenos Aires desde 1908 a 1912 y colaboró entre otras publicaciones en *Caras y Caretas*, *Mundial Magazine*, *Le Rire* y *Elegancias*. En este artículo abordaremos, en un primer momento, el problema de las ediciones de esta crónica y, luego, nos detendremos en el análisis del texto.



Las Transformaciones de Mimí Pinsón
Por RUBEN DARIO
Dibujo de MIRKO

Figura 1. Elegancias, con ilustraciones de Mirko

Las ediciones

La crónica “Las transformaciones de Mimí Pinsón”, en su versión original, ha sido publicada recientemente por Günther Schmigalle en el volumen *Crónicas desconocidas 1901-1906* (2013: 131-142). Tal como apunta el crítico, este texto sufrió variaciones al incluirse en el volumen *Impresiones y sensaciones* de las *Obras completas*.⁵ Para Schmigalle, las diferencias entre la crónica de 1902 y la publicada en *Obras completas* se deben a la edición de Alberto Ghiraldo, quien

hizo algunos cambios al texto, principalmente *para hacer desaparecer todas las referencias al libro de Adolphe Brisson y ocultar el hecho de que se trataba de una reseña*. Borró párrafos enteros del texto de Darío e introdujo algunas frases que no existían en el texto dariano. Su objetivo: aparentar que se trataba de una especie de poema en prosa, surgido del cerebro de Darío bajo la inspiración de la Musa (2013: 71).

Mediante nuestro subrayado resaltamos que quien ha “ocultado” en realidad

⁵ Esta misma versión, la de *Obras completas*, es la que se publica en Mundo Latino.

las referencias al libro de Brisson es el mismo Rubén Darío, dado que la versión que publica Alberto Ghiraldo en *Obras completas* coincide con la segunda versión publicada en la revista *Elegancias*. En efecto, en la versión de 1914, Darío “oculta” el párrafo publicado en 1902 que hace referencia al libro de Brisson:

Ahora se llama Florise Bonheur, y su vida la acaba de contar en una novela interview, en que por primera vez se ha juntado en una obra orgánica el arte y el periodismo, el principio de los repórteres, que es también un escritor admirable, Adolphe Brisson (*La Nación* 13/4/1902, página 3, columna 2).

N
a., ten-
de esta
cuarto
os de
ra se llame Florise Bonheur, y su vida
acaba de contar en una novela-interview,
en que por primera vez se ha juntado
en una obra orgánica el arte y el periodis-
mo, el principio de los repórteres, que es
también un escritor admirable, Adolphe
Brisson.

Figura 2. Uno de los fragmentos de *La Nación* excluidos de *Elegancias*

Después de este cotejo textual, en nuestra lectura destacamos, muy especialmente, que Rubén Darío en 1902 declara el entusiasmo que le causa la “novela-interview” de Brisson, *Florise Bonheur*, porque la considera “ejemplar”. Para Darío el escritor Brisson, “príncipe de los repórteres que es también un escritor admirable”, logra aunar por primera vez “el arte y el periodismo”. Es decir, los procedimientos tradicionales más las nuevas formas emergentes como la novela-entrevista. En la crónica de 1902 Darío destaca que la novela de Brisson es digna de alabanzas:

por su presentación real y efectiva de una existencia y de un tipo, por su procedimiento que es creación, por la manera sutil y penetrante con que expresa la exacta psicología, la emoción, y la virtud del gozo, en esa figurita tan moderna, tan de nuestro tiempo, y que revela un lado especial de la capital de las capitales. *El periodismo debe*

apresurarse a hacer suya la conquista, la gloria de Brisson (La Nación).

A partir de nuestro subrayado planteamos que en el texto publicado en *Elegancias* Rubén Darío “omite” la referencia a Brisson realizada en 1902 porque el modo de concebir la escritura de la crónica lo toma del escritor y periodista francés y, por lo tanto, astutamente, lo escamotea. Darío “hace suyo” el estilo de Brisson y, asumiendo como base lo que más admira del francés (“juntar arte y periodismo”), reescribe el mismo texto. Además, al “arte” de la escritura de la crónica también le agrega el “arte” de los dibujos realizados por el ilustrador Mirko. En relación con el trabajo de Alberto Ghiraldo, sostenemos que el editor y amigo no “borra” el texto original sino que, posiblemente, conoce la segunda versión publicada por el mismo autor en 1914. Esta versión es la que edita, con una sola variante u omisión, pero que ya no tiene que ver con el párrafo de Brisson sino con la “decencia de las mujeres”. La crónica “Las transformaciones de Mimí Pinsón” describe detalladamente un día de trabajo de las mujeres obreras y decentes y, luego, las posibilidades de “esparcimiento” junto a un amor: “hay tiempo para ver al prometido o al amante, casi siempre un obrero como ellas, pero con el cual, del brazo, van sonrientes siempre, en su primavera” (*Elegancias*: 153). El fragmento que “borra” Ghiraldo y que no coincide con la versión de 1902 ni con la de 1914 es el siguiente:

Aun en estos momentos positivos, en estas horas sociales, duras y tremendas, hay lugar para el idilio sano relativamente incontaminado de bajo interés y de prosaico cálculo, sobre todo en los barrios obreros y de las escuelas (*La Nación* 1902; *Elegancias* 1914).

Este párrafo que se omite da cuenta de las posibilidades para la elección amorosa y la libertad de vivir la sexualidad. En este punto, la “intervención” de Ghiraldo tiene que ver con la moral sexual de las mujeres. Luego de cotejar el texto publicado en el tomo *Impresiones y sensaciones de las Obras completas* con la versión de 1914, sólo encontramos cambios en la puntuación y en algunas construcciones sintácticas o de vocabulario. Por ejemplo, en el texto editado por Ghiraldo se lee “brillantes de ostentación” (1925: 92) y en el texto de Darío, en ambas versiones: “brillantes de joyas,

insolentes de ostentación". Consideramos que este cambio tiene que ver, más bien, con la tipografía y el diseño de página.⁶

El texto

En la versión de *Elegancias*, Darío apela a la palabra y la imagen para reforzar la crónica. La primera versión se dirige a los lectores de *La Nación*, mientras que la segunda cambia los destinatarios para focalizarse en el público femenino: "Todas las lectoras de *Elegancias* sabrán que, en París, cada carnaval tiene una reina, la cual es paseada en triunfo en un carro hermoso y pomoso, en una gran procesión" (1914: 152). Luego, en el siguiente párrafo, se suprime una referencia muy específica que aparecía en la versión de *La Nación*: "Por lo general, o mejor dicho, siempre, la elegida es honrada. Es decir, trabaja, y tiene su novio, un novio. *La de este año tenía más, tenía marido y un hijo. Pero eso no es nada ante lo principal: era agraciada, joven de lindos ojos, sabía saludar*". Este último dato, el de la mujer con marido e hijo, se quita en el texto de *Elegancias* y se agrega una referencia local:

En el escaparate de una casa cercana a la Ópera se ha exhibido, desde hace algún tiempo, un cuadro: *Le lendemain d'une reine...* [El día después de una reina]. La obrerita, al día siguiente de su triunfo, se está desayunando en su cuartucho pobre: café y pan de centeno. Y ya no tiene los zapatos de seda ni el traje de muselina y encajes; se ha puesto los zapatos viejos y la ropa de siempre, modesta, como conviene a su honradez laboriosa. Luego irá a la tarea, a ganarse dos o tres francos diarios, pongamos cinco, con que pagar casa, comida y ropa, mantener a la madre o a la familia, si la tiene. ¿En dónde está Mimí Pinsón?...

Yo he creído verla, reconocerla, cuando iba con una caja de sombreros o un "panier" por la calle, ágil, pajarito que trotta, fino talle, cabellos recogidos bajo el "canotier", el traje alzado con arte innato, mirada lista, sonrisa en flor, flor de sonrisa. Mas ya no es la Mimí Pinsón de Musset. *Es otra Mimí cualquiera: una de tantas...*⁷

⁶ Sí observamos que la fecha consignada por Ghiraldo en las *Obras completas* –tal como lo resalta Schmigalle (Crónicas 131)- es "1900". Esta fecha no coincide ni con la versión de 1902 ni con la de 1914. Este dato, posiblemente, ha sido anotado por Ghiraldo de modo aproximado.

⁷ De aquí en adelante, el texto de *Elegancias* sigue el original: "A esa la he visto yo, más o menos variada, por todas partes. Es un pequeño estuche de contrastes. Solamente en París puede formarse y desarrollarse. Es relativamente honesta y relativamente viciosa; es inocente y cínica, amable e insolente. Se distrae con el amor, y tiene una máquina de coser. Aquí tiene un hermano que la ayuda; pero no es raro el que la castigue y explote" (152).

Este enunciado sólo aparece en la versión publicada en *Elegancias*. El párrafo presenta, entonces, una diferencia notable respecto del texto original. La crónica publicada en *La Nación* se detenía a afirmar que “Ahora se llama Florise Bonheur, y su vida la acaba de contar en una novela-interview en que por primera vez se ha juntado en una obra orgánica el arte y el periodismo, el principio de los repórteres, que es también un escritor admirable, Adolphe Brisson”.⁸ En esta crónica se compara a la protagonista de Brisson, por un lado, con Mimí Pinsón y, por otro, con las mujeres de la época y las relaciones con el amor, el trabajo y el dinero. El texto resalta, además, que “Mimí Pinsón vive en los versos” mientras que “Florise Bonheur pasa a nuestro lado” (*La Nación*). En la versión publicada en *Elegancias* ya no aparece Florise Bonheur y queda sólo la referencia a Mimí Pinsón para reforzar que ahora Mimí es “una de tantas”: “A esa la he visto yo, más o menos variada, por todas partes. Es un pequeño estuche de contrastes” (1914: 152). Además de las importantes variaciones textuales, destacamos que en la primera versión se afirma que “en el fondo son buenas, gentiles e inconscientes”, mientras que en la versión de *Elegancias* se cambia la palabra “inconscientes” por “inocentes”. La diferencia postula también una intención: si el texto publicado en 1902 destaca la falta de conciencia, de impulso, el no darse cuenta del carácter de sus actos, en la versión de 1914 la palabra “inocente” marca la candidez de las mujeres, la falta de malicia, lo lúdico de la seducción y también su condición de “presas” fáciles de engañar.

La crónica publicada en 1914 resalta el trabajo y las aspiraciones de las obreras pero también se hace eco del ascenso de las cortesanas, para criticarlas: “El endiosamiento de la cortesana ha traído como consecuencia, junto con el desvío del hogar, la merma del sentimiento” (1914: 154); “En toda mujer hay algo de Margarita, pero nunca como en nuestra época el collar de perlas o de diamantes ha tenido mayor éxito” (1914: 154). En el texto se describen dos posibilidades de vida y progreso para las mujeres. Por un lado, la obrera que “en su vía de trabajo sabe que llevará un vivir precario, cuyo fin no puede ser sino la miseria” (1914: 154); mientras que “la que prefiere el vicio, si le toca buena suerte, asciende a *dame de chez Maxim's*, o a número

⁸ En su introducción al volumen de *Crónicas desconocidas 1901-1906*, Schmigalle destaca que la crónica se basa en la reseña del libro de Brisson (cf. 2013: 23-24).

del Olympia o de Folie-Bergère" (1914: 154). También el texto, al igual que en la versión de 1902, reflexiona sobre el famoso e incomparable caso de "Casco de Oro", una mujer de la calle que se vuelve famosa por haber sido disputada por dos hombres que pertenecen a dos bandas distintas y llegan a una situación de criminalidad.⁹ La crónica en su primera versión relata el acontecimiento y usa los verbos en presente: "y la que debía estar por toda su vida en una casa de corrección, es solicitada por un pintor que *hace* su retrato para el Salón próximo, y por un empresario de teatro que le *ofrece* un puesto y por un dramaturgo que le *escribe* un papel!" (*La Nación*). Mientras que en la versión de *Elegancias* los verbos, al hacer referencia a un caso ya ocurrido hace tiempo, se usan en pasado: "fue solicitada por un pintor que quería *hacer* un retrato [...] y por un dramaturgo que le *escribió* un papel" (1914: 154).¹⁰

Para cerrar la crónica en la versión de 1914, el cronista se pregunta sobre las mujeres trabajadoras y se solidariza con ellas: "¿Qué diría la obrerita que es honrada y sabe lo que es el hambre y el frío y que tiene un par de ojos hermosos, una rosada boca, un cuerpo armonioso y un alma vivaz? ¿Qué dirías tú Mimí Pinsón que llevaste la aurora y la risa a los cuartos de los estudiantes y de los artistas pobres?" (1914: 154). Los dibujos de Mirko acompañan el texto con la inclusión de siluetas estilizadas intercaladas con la letra.¹¹ La conjunción imagen-texto es notable. En la

⁹ El caso ocurrió en París el 9 de enero de 1902 y unos días después, el 13 de abril, lo relata Rubén Darío en la crónica "Las transformaciones de Mimí Pinsón".

¹⁰ El texto introductorio de Schmigalle a sus *Crónicas desconocidas* aporta los datos del episodio al que se refiere Darío en el texto: "Manda y Leca son enfrentados a la Justicia, el primero en junio, el segundo en octubre. Condenados a trabajos forzados, toman el vapor para la Guyana, junto con quinientos presidiarios más. Casco de Oro, para entonces, se vuelve famosa. Cuando es encarcelada en la cárcel de mujeres de Saint-Lazare, un conde español ofrece una caución de 300.000 francos para liberarla. El 11 de marzo, 'en plena instrucción, se la ve en el *Gil Blas*, calle de Provence n° 11, con un vestido color ceniciento, un sombrero ligero, un magnífico zorro azul. La blancura mate de su piel forma un contraste con el resplandor de su cabello. Los que la observan notan que ya no se ve como una muchacha de la calle. Comenta con convicción: 'Voy a debutar, señores, en la escena, en la revista 'Casco de oro y los Apaches'" (*Crónicas* 35).

¹¹ Federico Ribas Montenegro "nació el 26 de octubre de 1890. [...] En 1908 llega a la Argentina como tantos emigrantes gallegos. En su pequeña maleta llevaba algunas ropas, fotos familiares y algunos pinceles y lápices para comenzar a trabajar. [...] Los primeros meses caminó en procura de trabajo, hasta que comenzó como pintor decorador y luego como colaborador de famosas revistas de época [...]. Posteriormente se incorporó a la revista satírica *Caras y Caretas*. En aquella histórica y emblemática revista de actualidad y sátira trabajaban dos destacados caricaturistas gallegos de gran fama, José María Cao y Juan Carlos Alonso. [...] Después de algunos años en Buenos Aires, juntó algún dinero para

página central (1914: 153) se destaca el dibujo de una reina y debajo hay otros dos dibujos, el de una señorita y el de un señor ofreciendo un ramo de flores; en la última página de la crónica las imágenes que acompañan esbozan otras dos figuras de mujeres. Los dibujos resaltan la diferencia que media entre uno y otro texto.

cumplir un viejo sueño, conocer París. Así fue como en 1912 llegaba a la capital francesa. Trabajó en la revista *Mundial* que dirigía Rubén Darío y para *Le Rire*. [...] El alzamiento militar contra la república, el 18 de julio de 1936, encuentra a Federico Ribas en su casa de Beluso. Allá estaban también disfrutando del verano Fernández Mesquita y su novia la genial pintora Maruja Mallo. Los militares pronto se hacen cargo de la villa y comienza la represión. El alcalde recientemente electo, Johan Carballeira, es detenido y fusilado y lo mismo ocurre a una serie de amigos de Federico. La intuición sobre la gravedad de la situación lo llevó a trasladarse hasta Vigo, donde estará oculto en la casa de unos familiares y desde allá tomará un barco a la Argentina. El 7 de noviembre de aquel año fatídico estará nuevamente en el puerto de Buenos Aires. En aquella ciudad tenía amigos y un nombre ganado por su trayectoria artística. Era un hombre con gran experiencia en el mundo periodístico. Es así como fue nombrado director artístico de la gran revista argentina *Atlántida*. Durante su estadía en este país realizó distintas exposiciones y colaboró con distintos periódicos antifranquistas como *España Republicana*. Realizó una serie de dibujos o estampas sobre los actos de terror cometidos por el franquismo en la provincia de Pontevedra. A fines de 1949 regresó a España, falleciendo en 1952". Tomamos estos datos del artículo de Lois Pérez Leira, "Federico Ribas: un artista xenial", en *Confederación Intersindical Galega* (www.galizacig.com), Vigo, 2 de agosto de 2004.

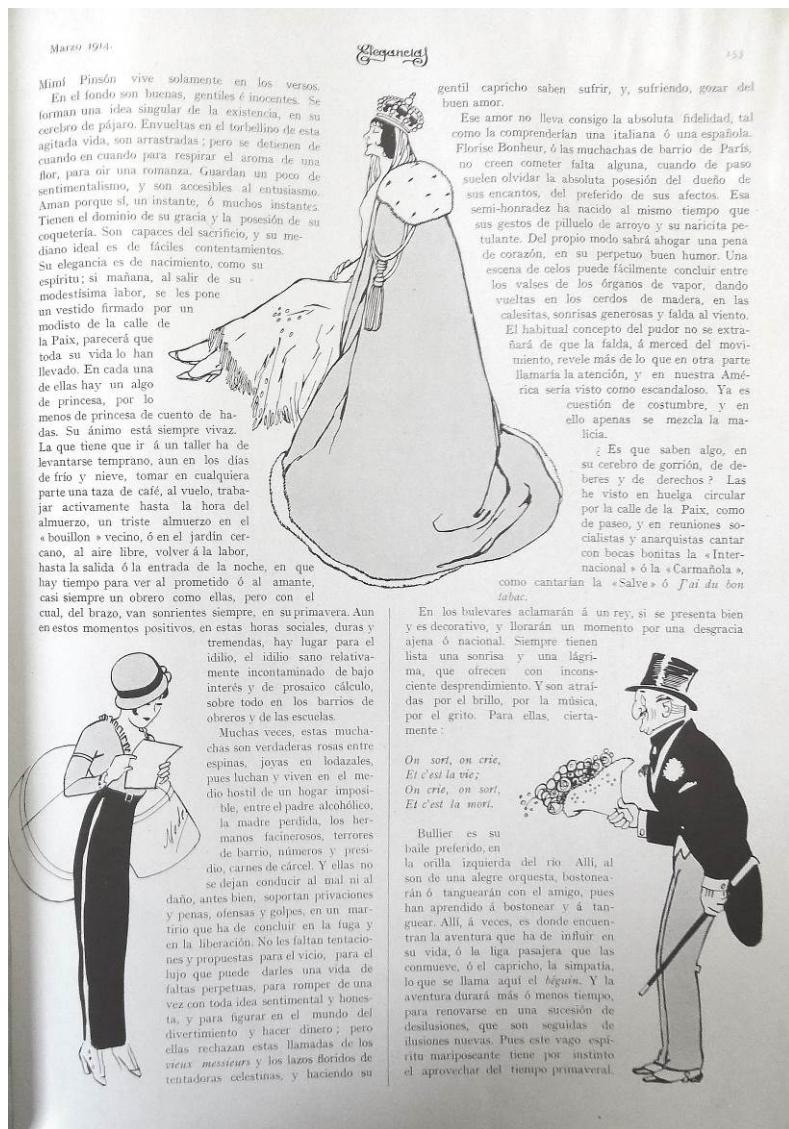


Figura 3. La interacción entre imagen y texto en la crónica de Elegancias

Bibliografía

- BALDASARRE, MARÍA ISABEL Y LAURA MALOSETTI COSTA. "París 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano". *Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ed. Laura González Flores. México: IIE-UNAM, en prensa.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996.
- CARILLA, EMILIO. "Rubén Darío y la revista Mundial Magazine". *Iberoromania*

MCMLXIX.1, 1969.

COLOMBI, BEATRIZ. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

DARÍO, RUBÉN. "Las transformaciones de Mimí Pinsón". *La Nación*, 13 de abril de 1902.

----- "Las transformaciones de Mimí Pinsón". *Elegancias* 37, marzo de 1914.

----- "Las transformaciones de Mimí Pinsón", en *Obras completas. Volumen XII. Impresiones y sensaciones*. Ed. Alberto Ghiraldo. Madrid: H. Hernández y Galo Sáez, 1925.

----- *Crónicas desconocidas 1901-1906*. Edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle. Managua / Berlín, Academia Nicaragüense de la Lengua / Edition Tranvía, 2006.

FORD, ANÍBAL, JORGE B. RIVERA Y EDUARDO ROMANO. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa, 1985.

GHIRALDO, ALBERTO. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1943.

GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

GONZÁLEZ FLORES, LAURA. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, ANA MARÍA. *El Mundial Magazine de Rubén Darío*. Madrid, Beramar, 1988.

JITRIK, NOÉ. *Las contradicciones del modernismo*. México, El Colegio de México, 1978.

KIRKPATRICK, GWEN. *Disonancias del modernismo*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

MALOSETTI COSTA, LAURA. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

----- Y MARCELA GENÉ (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhsa, 2009.

- Y MARÍA ISABEL BALDASARRE. “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío”. *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Comps. Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- MIRZOEFF, NICHOLAS. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.
- MITCHELL, WILLIAM J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009.
- MONEGAL, ANTONIO (comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco libros, 2000.
- MONTALDO, GRACIELA. “Culturas críticas: la extensión de un campo”. *Iberoamericana* IV.16, 2004.
- MOLLOY SYLVIA. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- OHMANN, RICHARD. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*. London-New York, Verso, 1996.
- ORTEGA, JULIO. *Rubén Darío*. Barcelona, Omega, 2003.
- PINEDA FRANCO, ADELA. *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- PEIRCE, CHARLES S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.
- RAJEWSKY, IRINA O. *Intermedialität*. Tübingen / Basel, Francke, 2002.
- RAMA, ÁNGEL. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ROMANO, EDUARDO. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- ROTKER, SUSANA. *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena, 1992.
- SCHMIGALLE, GÜNTHER. “Las ediciones críticas de Rubén Darío. Problemas, soluciones y hallazgos”. *Rubén Darío en su laberinto*. Ed. Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Madrid: Verbum, 2013.

- SZIR, SANDRA. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)". *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Op. cit.
- TORRES, ALEJANDRA. "La Verónica modernista. Arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío". *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*. Eds. Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia y Alejandra Torres. Köln: Universität Köln, 2008. 73-83. http://kups.ub.uni-koeln.de/2585/10/07_Alejandra_Torres.pdf
- "La Argentina del Centenario en *Mundial Magazine* de Rubén Darío". *Olivar* XI.14, 2010. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782010000100007&lng=es&nrm=iso
- "‘París nocturno’ de Rubén Darío: fotografía, arte, técnica y magia". *Papeles de trabajo* III.6, 2010. <http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/5%20Torres.pdf>
- "La escritura de Rubén Darío: arte, técnica y medios masivos". *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Eds. Stefano Tedeschi y Sergio Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012.
- "El uso de la fotografía en la revista ilustrada *Mundial Magazine*. El caso de la República del Paraguay". *Rubén Darío en su laberinto*. Op. cit.
- "Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas". *Almacenes de un tiempo en fuga. Las revistas de la modernidad literaria hispanoamericana*. Eds. Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka. Aachen: Shaker, 2014. <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%A9o-como-director-de-revistas>
- YURKIEVICH, SAÚL. *Celebración del modernismo*. Barcelona, Tusquets, 1976.

Otro aliento en vuestros labios. Darío y la crítica latinoamericanaPor Facundo Ruiz¹

El sueño de Rubén Darío, dice él mismo, era escribir en lengua francesa; pero –el juicio es también suyo– “cometió” algunos versos en dicha lengua que, mereciendo perdón, lo alentaron a no repetir la experiencia. Esta reflexiva confesión de vocabulario casi policial, o simplemente judicial, es hecha a Paul Groussac en el diario *La Nación* a fines de noviembre de 1896. Forma parte, como se sabe, de la respuesta de Darío a la crítica reseña que el entonces director de la Biblioteca Nacional había dedicado, poco antes, a su libro *Los raros*. Y señala, además de un vínculo delicado pero histórico entre lengua y justicia (más o menos religiosa), una de las líneas argumentales más ricas de su texto –y más persistentes en América Latina–, como es la que enlaza experiencia y escritura según acontezcan o no en una misma lengua: pensar en francés y escribir en castellano, dice Darío; escribir en castellano hablando quechua, dirá Arguedas; comentar al español en su lengua, había dicho el Inca y, poco más tarde, su coterráneo Espinosa Medrano demostraba la virtud poética insoslayable que resultaba de usar la sintaxis del latín para escribir en español. Y otro tanto podría especularse con el francés de Copi o de Moro, el italiano de Wilcock y el inglés de Martí, e incluso con el argentino de *Ferdydurke*, el alemán de *La Casa de Cartón* o el español de algún Bolaño póstumo, como el de *El secreto del mal*. Todavía César Aira, decía Fogwill en 1982 (cfr. 2008: 277), pensaba en francés y escribía español; y para confirmar el vínculo, en marzo de 1985 –casi celebrando el primer centenario de *Los raros*– Aira firma la “Advertencia” de su *Diccionario de autores latinoamericanos* y aclara, darianamente, que se trata de un trabajo “enteramente personal” dirigido al lector, “y dentro de esta especie apunta a los buscadores de tesoros perdidos” (2001: 7).²

¹ Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesor de literatura latinoamericana. Investigador de CONICET, se dedica al estudio de la literatura hispanoamericana, especialmente del período colonial, y a la historia de la crítica en América Latina. Desde 2010 coordina el grupo “Estudios barrocos americanos” (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA). Ha publicado múltiples ensayos dedicados al barroco americano, tema de su tesis doctoral. En 2012 coeditó el tomo *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. En 2014 preparó la edición crítica *Nocturna, más no funesta* sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz.

² El *Diccionario* se publicó, finalmente, en 2001, siendo su “Advertencia” de 1985 y su “Posdata” de 1998.

Pero siendo esta una de las líneas matrices de la argumentación dariana e incluso de su poética (cf. CARESANI, 2014), vale decir: no repetir una experiencia en la misma lengua o no repetir la lengua de una experiencia, no ha sido la más atendida. O, quizá, no lo ha sido de forma dominante –indicando el *quid* de la cuestión–, como sí parece haber sido el ligeramente similar asunto de la tensión entre original y copia. *¿A quién podré imitar para ser original?*, es el ingenuo verso de Coppée que Groussac no sólo convierte en divisa, para endosar a Darío y la literatura de sus *ratés*, sino en consigna, para pensar y organizar la “literatura española” y su bizantina promesa “para el arte nuevo americano” (GROUSSAC, 1896: 480). De esta manera, un francés en castellano cuestiona a un nicaragüense afrancesado la ecolalia de su literatura, y puntualmente, el considerar que alcanzará virtud alguna el “eco servil” de expresiones mediocres o, literalmente, decadentes.

Era mi intención presentar este problema bajo una perspectiva distinta, y partir de la siguiente hipótesis: las lecturas de la “polémica” entre Darío y Groussac no han hecho sino “responder” al segundo y “coincidir” con el primero. O, dicho de otro modo, las lecturas del intercambio de pareceres críticos entre Darío y Groussac no sólo atienden menos –se detienen menos en– la respuesta de Darío sino que dan por buena la razón o presupuesto de Groussac. Pero esta hipótesis es, también, rápidamente comprobable: cuantitativa y cualitativamente. En primer lugar, por el simple hecho de que la mayor parte de las lecturas han enfatizado un “antagonismo” –del orden de la ruptura estética (cf. SISKIND, 2006)– donde se establecía un “diálogo”, del orden de la simultaneidad en proceso de un campo intelectual y sus búsquedas de conciliación o reconocimiento (cf. COLOMBI, 2004), o también, un sencillo “intercambio” de perspectivas, del orden de la discontinuidad de la lectura propia de la historia literaria latinoamericana (cf. ZANETTI, 1987). En segundo lugar, esta hipótesis se (auto)comprueba en el “objeto” mismo que estaría siendo puesto en cuestión: la tensión entre original y copia y su efecto ideológico, la dominación colonial o clausura de negociación cultural con su inevitable subordinación artística (cf. SCHAEFFER, 2012) de donde, no obstante, surgiría una identidad tan moderna como latinoamericana, vale decir, tan universal como particular.

Dada esta situación, acoto mis objetivos y avanco en el boceto de dos direcciones posibles y solidarias: por un lado, atender a ciertos pasajes de la respuesta de Darío, puntualmente aquellos donde rápidamente se desentiende del asunto del original y la copia, señalando que allí no hay ningún problema artístico o

estético, menos aún en términos de *su* literatura; y por otro, pensar brevísimamente por qué se da por buena y, epistemológicamente, se convierte en “objeto” crítico insoslayable la cuestión del original y la copia, por qué en la crítica latinoamericana es tan frecuente y problemática la cuestión de la imitación y del modelo, por qué –a fin de cuentas– nuestra crítica sigue siendo tan sensible al planteo de Groussac, que –cabe recordar– no niega al “arte nuevo americano” su originalidad, a condición –ciertamente no generosa– de que se reconozca allí, ya la ausencia de ideas, es decir un arte “frívolo e infantil”, “a la manera de cigarreros y perfumistas” (un arte como objeto mercantil) (GROUSSAC, 1896: 475), ya la presencia de un modelo mayor o “cultivado”, lo que deja a la originalidad americana dos opciones claras y definitivas: la de una “virginidad” natural entrañable, la de una “minoridad” cultural incordiosa (1896: 480).

Dudo que esto haya sido pasado por alto por Darío. En cualquier caso, en “Los colores del estandarte” esa insidiosa pregunta con que cerraba Groussac su texto no sólo es retomada, y en cierta manera reescrita –pues Darío la encarna o personifica, desplazando al personaje de Coppée y emplazando, una vez más, públicamente su intimidad de forma reflexiva: “Qui pourrais-je imiter pour être original?, *me decía yo*” (Darío, 2013: 308-309, cursivas mías); sino que es respuesta en poco más de un párrafo (de los casi treinta que tiene el texto) y casi como al pasar, como si fuera obvio que, para ser original, hay que copiar “Pues a todos” (Darío, 2013: 309), ya que en la multitud se diluye lo individual –como narra Poe– y bien podría decirse que quien copia a todos no copia a nadie.

Pero Darío, que en ese “Pues a todos” abre la senda que transitarán diversamente Henríquez Ureña, Reyes y finalmente Borges, no deja el asunto ahí y agrega, o explica: “A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte: los elementos que constituirán después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (2013: 309). La sencillez del razonamiento, su matemática básica (una ecuación de una sola incógnita) y su sintaxis coloquial de remate misterioso (lo paradójico de lo real: *y el caso es que resulté...*), es la primera respuesta.

No obstante ninguno de los verbos seleccionados por Darío es “copiar”, ni “imitar”. Vale decir: a la pregunta de *a quién podré imitar...* responde, primero, elidiendo el verbo (“Pues a todos”) y luego con una serie de verbos que ni lo sustituyen ni lo presuponen, sino que describen una acción distinta o, más aún,

simplemente *lo que él ha hecho*: aprender, agradar, cuadrar, constituir y resultar. La selección es también elocuente en su orden. Se aprende antes de agradar, como quien evalúa el terreno donde se desarrollará la acción; y nada resulta sin haber constituido algo antes, porque siempre hay “algo” antes: nadie crea de la nada. Otra chinería de Darío.³ Y no obstante articular todo esto con enfáticas y reiteradas marcas de primera persona (aprendía lo que *me agradaba* y *me agradaba* lo que cuadraba a *mi* sed de novedad y *mi* delirio de arte...), el mecanismo descrito es notablemente impersonal y, sobre todo, de impersonalización: en primer lugar, se trata de tomar tal o cual elemento no por la autoridad o jerarquía que tenga o que le haya concedido quien los ha producido sino sólo por el deseo de quien los toma; en segundo lugar, se trata de hacer de esos “elementos”, es decir, de esos meros “componentes” (sin firma ni conjunto de sentido) “un medio” posible de expresión individual, vale decir, de manifestación de aquel deseo como unidad de sentido y, más aún, de *sentido propio*. “Y el caso es que resulté original”. Ciertamente, de recomponer un sentido o hacer que un conjunto de elementos más o menos arbitrariamente preferidos lo adquiera a “resultar original”, el pasaje no es tan simple, sobre todo porque supone algo distinto de lo individual y del deseo y sentido propios. Como bien dice Darío, si *Azul...* resultó un “libro revolucionario” a punto de dar “la nota inicial”, ese fenómeno no puede desligarse de las “sonrisas oficiales” que lo precedieron, y luego acompañaron y encumbraron. Y a tal punto, que Péladan, escritor francés, “imitó francamente mi *Canción del oro*” (2013: 309). Es notable no sólo que, ahora sí, el verbo sea “imitar”, sino que se encuentre acompañado de “francamente”: imitar francamente es lo que hace cualquiera, cualquier lector deseoso que –además- escribe, pues eso que francamente imita –incluso si no se da cuenta de que *imita*- es lo que ha cuadrado a su sed de novedad y a su delirio de arte, sed y delirio que lavan francamente lo imitado de nombres propios; pero también, según como se entone el “francamente”, imitar francamente es copiar palmaria y hasta deliberadamente, imitar tan sin cuidado que cualquiera –francamente- podría notarlo. La diferencia en cualquier caso ya no es estética, o ya no es sólo estética, pues es también o sobre todo ética, ya que supone el modo en

³ La estrategia china –apoyarse en el potencial (noción de *shí*) inscripto en la situación o configuración (noción de *xíng*) para dejarse llevar por él en el curso de su evolución– supone una operación previa de evaluación o cómputo (noción de *xíao*). “Se sale así de una lógica del modelaje (la del plan-modo que da información sobre las cosas), lo mismo que de la encarnación (una idea-proyecto que viene a concretarse con el tiempo), para entrar en una lógica del desarrollo: dejar que el efecto implicado se desarrolle por sí mismo, en virtud del proceso iniciado” (Jullien, 1999: 32-34).

que cada artista concibe su comunidad y el modo de participación en ella. Y entonces, casi sin mediaciones, el asunto se torna político.

Ha dicho Real de Azúa (“El modernismo”): toda política tiene su ética, pero no siempre la ética se torna política, y eso es lo que sucede con la estética del Modernismo: tiene su ética, no su política. Pero esto también, cabe agregar, presenta sus momentos o bemoles: ahora, en “Los colores del estandarte” (1896), Darío dice “Péladan me imitó francamente” y pasa a otra cosa; pero en 1913, también en *La Nación* donde aparece parte de lo que sería *Historia de mis libros*, dice algo más: dice –primero, y casi parafraseando lo que ha dicho en 1896- que él envió *Azul...* a París y que “tiempo después” apareció el texto de Péladan, “más que semejante al mío. Coincidencia posiblemente”; pero enseguida agrega que no quiso “tocar el asunto, porque entre el gran esteta y yo no había esclarecimiento posible, y a la postre habría resultado, a pesar de la cronología, el autor de *La canción del oro* plagiario de Péladan” (2013: 309, nota 27). Otra vez el léxico toma una coloración policial o judicial (esclarecimiento, plagiario), pero lo que interesa –en términos del asunto de “original-y-copia”- es el criterio político, geopolítico incluso, que usa Darío para referirlo, puesto que la cuestión del original y la copia no se dirime ni organiza ni se entiende con una cronología (primero el original y luego la copia), sino según cierta topografía en la que Francia o Europa siempre *estará antes*, como quien dice “en el origen” o donde lo “original” y “el modelo” tienen su legítimo lugar; mientras que América, se sabe, *viene después*, pero una vez más, no cronológicamente sino topológicamente, pues aquí se encontraría lo originado (no lo original), lo legitimado (no lo legítimo), el esclarecimiento (no lo esclarecido). Y ese es un asunto político, no estético, o no únicamente estético, de política cultural quizá pero sin duda no de expresión literaria. La imitación es –tradicionalmente incluso- un asunto estético, y sobre eso intercambia pareceres con Groussac; el plagio –que supone la legítima distinción entre original y copia- no, pues implica un tercero –la justicia- que dirime la legitimidad del reclamo o la acusación y el instrumental (práctico y conceptual) adecuado. Lógicamente, Darío percibe que Groussac busca cruzar ambos campos, ser “juez y parte”; pero antes que discutirle tal presunción, el afrancesado decide no aceptar el lugar de enunciación que el francés quiere asignarle a su respuesta: no hablará según aquella topografía, por la misma razón que –en *Los raros*- también cuestiona a Martí su “patriótica locura”, el haber seguido una triste, engañosa estrella (Darío *Los raros* 271). No se trata de ser francés o cubano, sino de ser escritor. Y si

eso –o yo– y *nosotros* pueden tramar “ese tejido disensual” donde arte y política reconfiguran la experiencia de lo sensible (RANCIÈRE, 2010: 65-67), en cualquier caso no son lo mismo, ni se corresponden, naturalmente, el color y el estandarte.

Este es el lugar que la crítica latinoamericana no siempre elude, el lugar que suele hacer de América –en la enunciación crítica, pero no sólo– un eterno devenir, el mito de un archivo, el exceso o el resto de otra cosa, el lugar de las rupturas y excepcionalidades, de continuidades o regularidades más o menos localizables en otra parte, el espacio dilecto para las versiones, perversiones e inversiones de modelos autorizados y significantes paternos y patentes, según también una cronología de desencuentros y modernidades desviadas. Este lugar funciona, espacialmente, como un mapa de originales y copias o centros y periferias, pues se trata de una topografía jerárquica de lo original y lo originado y no –como dice Darío– de una cronología de antes y después. Vale decir: lo original y lo originado pueden ser simultáneos, y el siglo XVI podría pensarse como un punto capital de esta topografía y esta historia no lineal, pues Europa “descubre” América al mismo tiempo que la experiencia americana “hace” Europa tal cual es hoy y nunca antes había sido (cf. BERNARD Y GRUZINSKI, 1996: 9); pero aun siendo simultáneos, lo original y lo originado no tienen el mismo valor, no ordenan de la misma forma, no dan origen a efectos similares: siempre lo original reclamará haber estado antes; y no habrá comienzo que sea legítimamente un principio si lo original no lo avala. Lo originado está destinado a reconocer lo original si pretende tener alguna legitimidad: cuando Pascale Casanova describe la literatura de Darío, casi un siglo después, vuelve a ocupar –enunciativamente– el lugar que Groussac había pretendido y el nicaragüense había preferido ignorar, vale decir, cierta aduana del gusto o tribunal crítico; y por eso ella no habla de influencias angustiosas ni de recepciones fallidas sino de un “desvío de capital” (2006: 81), de un Darío que –tras reconocer una capital literaria y un capital simbólico: París– se decide a re-crearlo, *à la latinoamericana*. Dicho de otro modo: en tanto reconoce una jerarquía (París, el simbolismo), Darío puede avanzar legítimamente. Al César lo que es del César. Y este mapa, esta topografía imperial, tampoco parece alterarse demasiado con el planteo de Franco Moretti (“Conjeturas”, “Nuevas conjeturas” y “Dos textos”): se trata, sin duda, de una enorme mejoría de circulación y sentido, de una ingeniería crítica realmente sugerente, pero que funciona o puede hacerlo sólo en un terreno balizado por centros y periferias, y por un antes y un después que –decía Darío– no

señala cronología alguna sino que se presta pronto al juego, literaria y críticamente improductivo, de los originales y copias. ¿Los latinoamericanos fueron románticos antes que los españoles? ¿El Modernismo cambió la dirección de influencias? ¿El Boom alteró el mapa de centros y periferias? ¿Beckett –como dice Efraín Kristal- “le debe mucho a la poesía de César Vallejo” (2006: 110)? Cambia el César pero no el sistema de deudas, ni el mapa impositivo, ni el orden imperial.

En ese sentido Darío, como luego Ureña –no todo Ureña, pero Ureña siempre–, han trazado un mapa distinto para las corrientes literarias americanas; fundamentalmente porque ellos, sor Juana y su *Respuesta* mediante (como *Azul...*, otra nota inicial), nunca han respondido desde el lugar que el interlocutor les asignaba, o según el mapa o modelo que de sí mismos tenían los demás. Y bien podría Darío, recordando otro estandarte jerónimo, responder entonces –como ella, antes- a Groussac: No soy yo el que pensáis, / sino es que vos me habéis dado / otro ser en vuestras plumas / y otro aliento en vuestros labios.

Bibliografía

- AIRA, CÉSAR. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires, Emecé-Ada Korn, 2001.
- BERNARD, CARMEN Y SERGE GRUZINSKI. *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea, 1492-1550*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CARESANI, RODRIGO. “Potencia y desfiguración de la écfrasis modernista: Julián del Casal y Rubén Darío”. *Repertorio Dariano 2013-2014*. Comp. Jorge Eduardo Arellano. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2014.
- CASANOVA, PASCALE. “La literatura como mundo”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006.
- COLOMBI, BEATRIZ. “En torno a *Los raros*: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Comp. Susana Zanetti. Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- DARÍO, RUBÉN. *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Ed. Rodrigo Caresani. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.
- , *Los raros*. Buenos Aires, Losada, 1994.

- GROUSSAC, PAUL. “Boletín Bibliográfico *Los raros* por Rubén Darío”, *La Biblioteca* 1.6, 1896.
- FOGWILL. “Encuesta: 1982, la problemática del escritor”. *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- JULLIEN, FRANÇOIS. *Tratado de eficacia*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.
- KRISTAL, EFRAÍN. “Considerando en frío...’ Una respuesta a Franco Moretti”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006.
- MORETTI, FRANCO. “Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Ed. Ignacio M. Sánchez Prado. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006.
- “Nuevas conjeturas sobre la literatura mundial”. *New Left Review* (edición en español) 20, 2003:
<http://www.newleftreview.es/?getpdf=NLR25402&pdflang=es>
- “Conjeturas sobre la literatura mundial”. *New Left Review* (edición en español), 3, 2000:
<http://www.newleftreview.es/?getpdf=NLR23503&pdflang=es>
- RANCIÈRE, JACQUES. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- REAL DE AZÚA, CARLOS. “El modernismo literario y las ideologías”. *Escritura. Teoría y crítica literarias* 2.3, 1977.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- SISKIND, MARIANO. “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”. *La Biblioteca* 4-5, 2006.
- ZANETTI, SUSANA. “La lectura en la literatura latinoamericana”. *Filología* 2, 1987.

Poesía y movimiento: figuraciones de la errancia en Rubén Darío

Carolina Sancholuz¹

Darío, un centroamericano
trotamundos
Octavio Paz, *Cuadrivio*

Peregrino que vas buscando en
vano
un camino mejor que tu camino,
¿cómo quieres que yo te de la
mano,
si mi signo es tu signo,
Peregrino?

Rubén Darío, “Pasa y olvida”

I. Poeta en movimiento

Podemos tomar un mapa y trazar los itinerarios darianos. De su Nicaragua natal a Chile en marítima travesía; un breve regreso a León y de allí a El Salvador y Guatemala. Luego el viaje transoceánico y la llegada a Europa, saboreada en sueños y lecturas. Primero España, la madre patria, y habrá que esperar a un segundo viaje para conocer Francia, la “patria universal”, y, fundamentalmente, París: “Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París” (1976: 94), leemos en uno de sus relatos autobiográficos. Un largo e intrincado periplo para llegar a la “Buenos Aires-Cosmópolis” de fin de siglo XIX: el viajero parte de Managua, pasa por Nueva York donde se encuentra con su admirado Martí; desde allí embarca a Francia y en París conoce a su maestro Verlaine, próximo a su triste final. En Buenos Aires la morada es el diario *La Nación*. Como corresponsal del periódico argentino, su

¹ Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña allí como profesora adjunta de Literatura latinoamericana I, Directora del Departamento de Letras y Coordinadora del Doctorado en Letras. Es editora de la “Sección Libros” en la revista *Orbis Tertius*. Investigadora adjunta de CONICET, ha centrado sus indagaciones en la producción literaria del Caribe, sobre todo de Puerto Rico, tema de su tesis doctoral. En 2010 publicó su libro *Mapa de una pasión caribeña. Lecturas sobre Eduardo Rodríguez Juliá*. Sus trabajos sobre literatura latinoamericana circulan en diversas revistas académicas y volúmenes colectivos.

experiencia se envuelve de nuevas partidas, embarques, recorridos. Partir. Movimiento. Cuando se empieza a viajar se siente como si no se acabara nunca. Otra vez España, Madrid, Barcelona; París de las exposiciones universales; Italia y sus principales ciudades. Una breve estadía en Brasil y la fugaz visita a Buenos Aires. Una “vida circular”, como la caracteriza Ángel Rama (1985: IX), comenzada en un pequeño pueblo de Nicaragua y cerrada en la misma tierra de sus orígenes.²

Una incitante reflexión de Maurice Blanchot señala que el exilio es una forma de nombrar la situación poética. Esa condición de algún modo ilustra el *locus* de enunciación de la poesía dariana, cuya imagen encarna la del “poeta errante”:

El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite. [...] Este exilio que es el poema hace del poeta el errante, el siempre extraviado, aquel que está privado de la presencia firme y la residencia verdadera (Blanchot, 1992: 226).

Rubén Darío es el poeta errante, trotamundos, nómade, incansable viajero, cantor de varias patrias. Sorprende la diversidad de los lugares de producción de su escritura, de sus textos; no sólo de cada volumen sino también, en ocasiones, de cada poema, como leemos al pie de la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” en el itinerario de sus desplazamientos: Anvers-Buenos Aires-París-Palma de Mallorca. El viaje (recorrido, vuelta, periplo), la errancia, las idas y venidas, las partidas y los regresos, configuran un *locus* móvil, desde el cual se constituye la escritura dariana, esbozada y trabajada a partir de los desplazamientos; una travesía de la lengua que revoluciona el discurso poético hispanoamericano. Si, como señala Octavio Paz, el Modernismo lo único que afirma es el movimiento –ya que estamos frente a “un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo” (1965: 22)–, la escritura de Rubén Darío muestra el movimiento en su

² La descripción de Ángel Rama pertenece a su “Prólogo” al volumen de *Poesía* de Rubén Darío editado por Ernesto Mejía Sánchez. Todas las citas poéticas remiten a esta edición.

continuo devenir.³

Devenir poeta a través de un programa estético, fundante y fundado, en los juegos de rima y ritmo, sonido y sentido, *ritornelos*⁴ sonoros que dibujan paisajes melódicos, como lo afirma Darío en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*: “¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? 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” (1985: 180). Y las formas fluyen en la multiplicidad de sus variaciones, recorriendo sonetos, romances, silvas, redondillas, nocturnos. Devenir *artista*, a través de la prosa del *cuento parisén* al mejor estilo Catulle Mendès y Alphonse Daudet, claramente registrado por Darío en un pasaje de *Historia de mis libros*: “El deslumbramiento shakesperiano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta [se refiere a ‘El velo de la reina Mab’] perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical” (1976: 160-161).

Devenir periodista, a través de sus numerosas y variadas crónicas publicadas en diferentes periódicos. Y si el periodismo, por un lado, impone un límite al escritor respecto a la especificidad de su tarea, por otra parte constituye un ámbito que posibilita su profesionalización, al configurar lo que Julio Ramos llama un “taller de experimentación formal” (1989: 106).⁵ De su paso por el diario *La Nación* leemos en las páginas autobiográficas de Darío: “He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago de Estrada, además de José Martí” (1976: 63). No sólo el estilo aprende a manejar desde las páginas del periódico, sino también la relación del escritor con su público, en

³ Tomo el concepto de “devenir” según lo exponen Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”, capítulo de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.

⁴ El concepto de *ritornelo* es utilizado por Deleuze y Guattari, según la siguiente definición: “En un sentido general, se denomina *ritornelo* a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está ‘dominado’ por el sonido” (1988: 328-329). Podemos pensar los paisajes sonoros, rítmicos y melódicos que construye la escritura dariana, tanto en la poesía como en la prosa, desde este desarrollo.

⁵ Véase al respecto el capítulo “Límites de la autonomía: periodismo y literatura” de Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (82-111).

momentos de desigual emergencia del campo literario hispanoamericano, cuando se carecía aún de un mercado editorial.

Proponemos entonces al “nomadismo”⁶, la errancia y el desplazamiento como categorías que intentan traspasar el análisis biográfico-cultural para ser pensadas como conceptos críticos de los discursos literarios. Desde esta perspectiva coincidimos con Sonia Contardi, para quien el viaje a otras regiones constituye para nuestro autor “un motor eficiente para la formación de su poética y de su programa de escritura” (1994: 7). Para dar cuenta de los modos en que se inscribe en los textos darianos la “escritura de la errancia” centramos nuestro análisis en un corpus textual en que el sujeto poético afirma su identidad y construye una determinada imagen de poeta a partir de un locus de enunciación que privilegia el movimiento.

II. Poeta errante

En su artículo “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” Walter Mignolo distingue dos posiciones críticas respecto del “yo” lírico: la que sostiene la ficcionalidad radical del yo lírico, y, por el contrario, las teorías que sostienen que la palabra autoral es la misma que la del sujeto poético. En nuestra lectura de los textos darianos distinguimos al autor de la figura que se construye dentro del poema, sostenida a partir de los datos que el propio texto ofrece. Sin embargo, en algunas ocasiones, esta diferenciación no es tan clara, principalmente cuando la distancia entre enunciación y enunciado se acorta, provocando efectos de encabalgamiento entre la imagen social (la del autor) y la imagen textual del poeta. Esto se da en composiciones en donde la distancia entre el sujeto poético y el sujeto biográfico Rubén Darío pareciera diluirse para dejar lugar a un “yo” caracterizado (inciertamente) como “confesional”. En estos casos los poemas estrechan también una vinculación con un destinatario explícito, a quien se le dedica la composición: Ricardo Contreras, la Sra. de Lugones, Lola. Para Sylvia Molloy, son poemas que “recogen hilachas biográficas claramente reconocibles, declaradas dentro de los textos” (1979: 457).

En *El canto errante* (1907) podemos reconocer rastros biográficos a

⁶ El “nomadismo biográfico” de Darío es analizado por Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío*.

partir de la construcción de un sujeto poético que se autoconfigura a través de la experiencia del viaje y el movimiento. El poeta-cantor define su actividad en el desplazamiento, en el traslado y la traslación:

El cantor va por todo el mundo
sonriente o meditabundo.

El cantor va sobre la tierra
en blanca paz o en roja guerra.

Sobre el lomo del elefante
por la enorme India alucinante.

En palanquín y en seda fina
Por el corazón de la China;

en automóvil en Lutecia;
en negra góndola en Venecia (1985: 306)

El viaje reitera tópicos transitados en poemarios anteriores, donde se subraya el afán cosmopolita, el exotismo, los contrapuntos entre los nuevos y modernos medios de locomoción (el automóvil, el tren, el *steamer*) y los tradicionales modos del desplazamiento a través de la tracción animal, asociados a una construcción arraigada en la tradición oral del poeta como cantor.

En la “Epístola” dedicada a la Sra. de Lugones el yo poético no deja de señalar su condición “nómada” a la vez que su deseo de quietud y reposo. Los desplazamientos espaciales instaurados por el poema dibujan el mapa de la producción poética, los itinerarios de la escritura errante. Y Palma de Mallorca se configura como un deseable aunque imposible lugar de anclaje:

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mescolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza? (1985: 348)

En *Cantos de vida y esperanza* (1905) Rubén Darío dedica su libro a dos países: Nicaragua, la tierra natal, y la República Argentina, la patria elegida. Podemos pensar, a partir de los conceptos de Deleuze y Guattari, en una operación de “agenciamiento territorial”, donde lo natal, el territorio propio, funciona como un lugar de paso a partir del cual es posible trazar

líneas de errancia que remiten a otros territorios, otros agenciamientos. Lo natal provoca el efecto de estar siempre perdido o tender hacia la patria desconocida.⁷ A su vez, el agenciamiento territorial es inseparable de las líneas o coeficientes de desterritorialización, de los pasos y los relevos hacia otros agenciamientos. En *Historia de mis libros* Darío construye diferentes agenciamientos territoriales, como su estadía en Chile y, especialmente, su paso por la Argentina: “Asqueado y espantado de la vida social y política que mantuviera a mi país original en un lamentable estado de civilización embrionaria, no mejor en tierras vecinas, fue para mí un *magnífico refugio* la República Argentina” (1985: 165, el subrayado es nuestro). En su largo poema “Canto a la Argentina”, escrito en ocasión del Centenario de la independencia, la imagen de la patria elegida se representa como una mujer de regazo generoso y cobijador, una suerte de madre ecuménica cuyo vientre puede albergar a “errabundos y parias”, a inmigrantes y extranjeros, “a los ciudadanos del mundo” tal como parece autopercebirse el propio escritor:

La Argentina de fuertes pechos
confía en su seno fecundo
y ofrece hogares y derechos
a los ciudadanos del mundo (1985: 396).

En poemas de los últimos años del autor reaparece la referencia al espacio natal desde una mirada nostálgica e idealizadora, en donde la imagen del poeta asocia la errancia a modelos de la antigüedad mítica, como los navegantes Ulises y Jasón. Estas configuraciones se multiplican en el poema “Retorno” de 1907, donde el yo poético se reconoce inmerso en la subjetividad a partir de la cual se piensa, se escribe y se idealiza la patria:

El retorno a la tierra natal ha sido tan
sentimental, y tan mental, y tan divino,
que aun las gotas del alba cristalina están
en el jazmín de ensueño, de fragancia y de trino.
[...]
Si pequeña es la Patria, uno grande la sueña.
Mis ilusiones, y mis deseos, y mis
esperanzas, me dicen que no hay patria pequeña.
Y León es hoy a mí como Roma o París (1985: 373-374).

⁷ Cfr. “Del ritornello” de Deleuze y Guattari.

La imagen del poeta como errante aparece asociada a las figuras del pasajero y del peregrino. En estas dos últimas se puede reconocer la común filiación con un *topos* cristiano muy transitado en la literatura: la concepción de la vida como *peregrinatio in itinere* o, en su versión secularizada, el “camino de la vida”.⁸ Pasajero y peregrino reúnen en sí la metáfora del “homo viator”, tópico que adquiere nuevos matices al ser reformulado dentro de la estética modernista y, fundamentalmente, a través de las particulares modulaciones que le imprime Rubén Darío. La errancia adquiere matices existenciales. La vida deviene extravío, perdida, desorientación, con un único puerto seguro, la muerte, y frente a esta situación vital el poeta se vuelve un ser desterrado, extraviado, desterritorializado, como leemos en uno de los “Nocturnos” (V):

El ánfora funesta del divino veneno
que ha de hacer por la vida la tortura interior,
la conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará! (1985: 270).

El famoso soneto “Lo fatal” enuncia la problemática del destino del hombre a partir de la confrontación entre el fin y el origen. A través de la figura retórica del zeugma, construcción paralela cuyos miembros están relacionados por una antítesis, lo que se pone en escena es la sensación de extravío (“y ser sin rumbo cierto”), dramáticamente expresada por el sentimiento de ignorancia (“Ser, y no saber nada”), en la cual el poeta sólo puede dar cuenta del puro devenir, del movimiento: “¡y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!” (1985: 297).

La imagen del poeta como peregrino suscita la idea de la vida como un camino que tiende hacia un fin trascendente: el Arte. El viaje resignifica la

⁸ Guillermo Guitarte analiza exhaustivamente la configuración del tópico “*peregrinatio in itinere*” dentro de la poesía dariana. Dado que en nuestro trabajo sólo aludimos al tópico para relacionarlo con el tema de la escritura y la errancia, remitimos a este excelente y minucioso estudio para una lectura más acabada sobre esta cuestión.

religiosidad del peregrino, que se transfiere al ámbito de lo artístico. El poeta, según sugiere Blanchot, “se convierte en el migrador, aquel que, como los sacerdotes de Dionisios, erra de país en país en la noche sagrada” (1992: 227). La fuerza de esta imagen funda un recorrido por toda la obra poética dariana: desde su poesía temprana donde hallamos resonancias del poeta como vidente; en el poema que inicia *Cantos de vida y esperanza*: “Mi intelecto libré de pensar bajo, / bañó el agua castalia el alma mía, / peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía” (246); o en los últimos versos de “La canción de los pinos”, donde leemos: “Yo no. Yo persisto. Pretéritas normas / confirman mi anhelo, mi ser, mi existir. / ¡Yo soy el amante de ensueños y formas / que viene de lejos y va al porvenir!” (1985: 335).

La intensidad de las imágenes de movimiento que se multiplican en las poesías darianas alcanza grados extremos, en los que el yo poético vuelve la mirada hacia la propia producción y encuentra lo inasible de la palabra poética, como leemos en el famoso soneto que cierra *Prosas profanas*, “Yo persigo una forma...”: “Y no hallo sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye” (1985: 241). El agenciamiento territorial potencia al máximo sus líneas de errancia y se abre así a las fuerzas del cosmos. En el poema “La página blanca” la potencialidad del vacío, de la hoja en blanco que enfrenta el poeta, es la misma del hombre frente al universo inasequible:

Y el hombre,
a quien duras visiones asaltan,
el que encuentra en los astros del cielo
prodigios que abruman y signos que espantan,
mira al dromedario
de la caravana
como el mensajero que la luz conduce,
¡en el vago desierto que forma la página blanca! (214)

La escritura se desplaza en la materialidad misma de la página blanca (el poema se aproxima visualmente a un calígrafo), para trazar una caligrafía que, como las huellas del dromedario de la caravana en las arenas del desierto, inscribe sus signos en la vastedad, dado que la contigüidad permite reunir como si se trataran de una sola imagen el desierto y la página

en blanco.

Rubén Darío traza la topografía del poeta errante, construye una poética que hace del desplazamiento uno de los principios constructivos fundamentales de su escritura. Apela continuamente a figuras del movimiento (el viajero, el peregrino, el extranjero, el cosmopolita), que se traducen y operan también mediante procedimientos sonoros como la polirritmia, entre muchos otros. Pareciera como si en tales imágenes en movimiento y del movimiento encontrara modos de asir la “situación poética” concebida como lo hace Maurice Blanchot, para quien el poeta, como citamos antes, es “aquel que está privado de la presencia firme y de la residencia verdadera”.

Bibliografía

- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1992 [1955].
- CONTARDI, SONIA. “Estudio preliminar”. *Los raros*. Buenos Aires, Losada, 1994.
- DARÍO, RUBÉN. *Autobiografías*. Buenos Aires: Marymar, 1976.
- . *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985 [1977].
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1988 [1980].
- GUITARTE, GUILLERMO L. “¡Y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos...!”. *Anuario de Letras* 24, 1986.
- MIGNOLO, WALTER. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 118-119, 1982.
- MOLLOY, SYLVIA. “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”. *Revista Iberoamericana* 108-109, 1979.
- PAZ, OCTAVIO. *Cuadriovio*. México, Joaquín Mortiz, 1965.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SALINAS, PEDRO. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada, 1948.

Elegía a la ilusión cosmopolita en un singular poema dariano de sus últimos años

Susana Zanetti¹

Mírame transparentemente, con tu marido,
y guárdame lo que tú puedas del olvido.²

“Mírame transparentemente...” Así concluye la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”. ¿Podemos realmente soslayar las anfractuosidades de sonoridad y sintaxis en esta imagen aparentemente llana y tan limitada a la cotidianidad del artista, del poeta mayor en lengua castellana como lo era Darío cuando escribe el poema?, decía yo en un artículo anterior sobre el tema (ver *Leer* 119-130), y agregaba: ¿cómo podemos interpretar una expresión de la intimidad tan ceñida a las modulaciones de la ironía, la parodia y el sarcasmo, configurada además siguiendo de cerca modelos de larga tradición culta? ¿Hasta dónde podemos ampararnos en estos rasgos para concluir que estamos ante la reversión firme del sostenido cosmopolitismo de Darío en un peregrinaje carente de sentido, dejando de lado el tratamiento tan diverso de esta cuestión en textos de sus últimos años?

Ahora vuelvo al poema luego de la lectura de “Dones y contradones en la poesía de Rubén Darío” y del diálogo con su autora, Marcela Zanín, para

¹ N. del Ed.: como recuerdo de nuestra maestra, fallecida en 2013, difundimos uno de sus artículos más significativos, al que la investigadora argentina supo volver –para ampliar y reescribir sus conclusiones– en reiteradas oportunidades. El interés de Susana Zanetti por la “Epístola” dariana se remonta al célebre Congreso Internacional *Fin(es) de siglo y modernismo* organizado en 1996 por la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de La Plata y la Universitat de les Illes Balears, en cuyas actas encontramos el primer borrador de un *work in progress* retomado sin cansancio durante el largo período de más de una década. Cf. “... y guárdame lo que tú puedas del olvido”. La imagen dariana en ‘Epístola a la Sra. de Lugones’, en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (eds.), *Fin(es) de siglo y modernismo*, Palma: Univ. de les Illes Balears, 2001; “La pérdida del reino y los *Cantos de vida y esperanza*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 21-30; y “Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia: ‘Epístola a la señora de Leopoldo Lugones’”, *Revista del CELEHIS* 19, 2008. Esta versión del ensayo –la última y quizá más acabada– fue publicada por Jeffrey Browitt y Werner Mackenbach (eds.) en el volumen *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica - Universidad Centroamericana, 2010, 56-81. Agradezco la generosidad de la Dra. Carolina Sancholuz, entrañable amiga de Susana y continuadora de su legado en la Cátedra de Literatura latinoamericana I de la Universidad Nacional de La Plata, quien ha cedido estas páginas para cerrar esta sección de nuestro número especial.

² En adelante y para todas las citas de versos –que tomo de la edición de *Poesías completas* (1954) de Darío realizada por Alfonso Méndez Plancarte–, se consigna sólo el número de página entre paréntesis. Para la “Epístola” utilizo, entonces, el texto publicado en *El Imparcial*, incluidos por lo tanto los dieciocho versos que Darío suprime en *El canto errante* (1907).

preguntarme sobre el mismo asunto atendiendo a las significaciones de los dones recibidos de la epístola clásica y los que pareciera dar aquí Darío a la poesía hispanoamericana futura:

lejos de la figura del *scholar* clásico que no sabe de la singularidad de una posición para hablar con las presencias espirituales de otros poetas, la voz dariana se alza desde un vínculo de singular filiación [,] [...] construye un sitio de experiencia desde el que ordena la intervención de otras voces. Interpela, llama, interroga desde una actitud imperiosa el peso de diferentes figuras paternas, a las cuales disputa sus lugares a través de un cruce complejo de filiaciones y hermandades; complejo porque, si por una parte muestra la heterogeneidad de esa experiencia, por otra, habla de la cualidad inestable de toda herencia –poética en este caso–, de cómo debe ser actualizada, cada vez, en las elecciones puestas en juego (Zanín, 2005: 4).³

Constancia del peregrinaje del poeta moderno

Con fracturas, desilusiones y pérdidas se escribe la “Epístola”, como augurando aún en el libro errante la poesía posible del poeta posible. El título y la fecha de escritura (1906) con un itinerario (Anvers-Buenos Aires-París-Palma de Mallorca) anotado al pie, derivan el poema hacia la carta, relato de sus viajes entre julio y diciembre –su actuación como secretario de la delegación de Nicaragua en la Tercera Conferencia Panamericana en Brasil, donde recita su criticada “Salutación al águila” (“*Et pour cause. Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe*”, 850); la visita a Buenos Aires y el agasajo de *La Nación* con un banquete; la escala en París, antes de su estadía en Palma de Mallorca para recuperar su salud, malograda por la moderna enfermedad de la neurosis.⁴ Pocos poemas escribe Darío que ponen en escena con esta intensidad el desencanto del ansia de horizontes más amplios para su poesía, soñados desde que era apenas un adolescente –el “inteligente joven pobre”– que comenzaba ese peregrinaje cosmopolita, mucho más modestamente, con el continuo desplazamiento por Centroamérica obligado por la necesidad de ganarse la vida.⁵

³ El texto citado de Marcela Zanín es su tesis de maestría, que yo he dirigido, defendida en la Universidad de Mar del Plata en 2005. En ella, a partir de la paradoja planteada en *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa* por Jacques Derrida acerca del don, del tratamiento de lo recibido sin encerrarlo en la reciprocidad o la racionalidad del intercambio, Marcela Zanín analiza el amplio espectro que la cuestión abre para pensar la poesía de Darío.

⁴ *La Nación* reproduce el 25 de agosto de 1906 “Salutación al águila”. El 19 de agosto está en Buenos Aires, enfermo por el alcohol.

⁵ Me refiero a la resolución del Senado de Nicaragua en la que se rechaza el proyecto de ley presentado a fines de 1881 por la Cámara de Diputados de enviar becado a España a Darío. El texto

Publicada en “Los Lunes” de *El Imparcial* de Madrid en 1907, la “Epístola” es un largo poema de 216 alejandrinos, medida de verso con la que lograra poemas de sonoridad magistral. Vuelve entonces a una forma predilecta, pero la quiebra, la presiona ahogando las posibilidades sonoras armoniosas de antaño, con finales de rima insólitos y rudos encabalgamientos ya utilizados en sus últimos libros, aunque no con esta densidad. Y, en un poema autobiográfico como es éste, un ritmo tal señala una continuidad forzada, a tropezones, que habla del desasosiego ante un deambular, un peregrinaje que parece alcanzar sentido sólo en lo fragmentario, en los trabajos y los días del artista asediado por la pérdida del reino –como expresaba en el segundo Nocturno de *Cantos de vida y esperanza*-, de un reino interior, el de sí mismo, y el de la poesía.

Estamos, sin embargo, ante un poema extenso, no habitual en Darío, semejante y opuesto (¿o complemento tardío de su condición de poeta moderno?) al poema central de *Prosas profanas*, el “Coloquio de los centauros”, también en alejandrinos pareados, concentrado en la escucha del poeta de la armonía de lo contrario y lo disperso, eje del sentido de la vida, que revelan esas figuras monstruosas, a la vez animales y divinas. Y si se llega como aquí a una Isla de Oro⁶ que podemos vincular con la breve estadía en Mallorca del final de la Epístola, es para abandonarla poco después por las obligaciones laborales y volver a París, punto de llegada real que el texto calla.

Los dones de la alta poesía

La elección de la intertextualidad con la elegía clásica, aunque muy en pugna con los ejemplos anteriores, no es una opción sorpresiva: ha recurrido Darío varias veces a la epístola poética y más a menudo a los “envíos”. El apego a las tradiciones latinas y españolas de la temprana “Epístola a un labriego” (el motivo del *beatus ille*, el uso del terceto encadenado de matriz petrarquista, etcétera)⁷ se afianza en

expresa lo siguiente: “El Gobierno hará colocar por cuenta de la Nación al inteligente joven pobre, don Rubén Darío, en el plantel de enseñanza que se estime más conveniente para completar su educación” (Sequeiro 569).

⁶ Hago referencia a los versos iniciales de “Coloquio de los centauros”: “En la isla en que detiene su esquife el argonauta / del inmortal Ensueño, donde la eterna pauta / de las eternas liras se escucha: – Isla de Oro / en que el tritón erige su caracol sonoro / y la sirena blanca va a ver el sol–, un día / se oye un tropel vibrante de fuerza y harmonía” (641).

⁷ Andrés R. Quintian señala las relaciones intertextuales de la “Epístola a un labriego” con poetas españoles de los Siglos de Oro (Fray Luis de León, Lupercio Leonardo de Argensola, Andrés Fernández de Andrade, entre otros).

Epístolas y poemas (1885), cuya primera sección se desliza de la celebración a las musas y a Juan Montalvo a la extensa e irónica respuesta (127 tercetos) al crítico mexicano Ricardo Contreras.⁸ Pero ya en la madurez se vuelve la ironía ácido sarcasmo hacia sí mismo, como ocurre, entre muchos otros ejemplos, en el brevísimo envío no recogido en libro, el “Autorretrato a su hermana Lola”, muy cercano a la “Epístola” y a otros poemas de una madurez sentida como vejez temprana:

Este viajero que ves,
es tu hermano errante. Pues
aún suspira y aún existe,
no como le conociste,
sino como ahora es:
viejo, feo, gordo y triste (447).

En estos años son numerosos los poemas en que se dirige a poetas amigos, a veces relacionados con el viaje narrado en la “Epístola”, junto a las dedicatorias de muchos otros, índices de la búsqueda de un vínculo directo de diálogo que se suma al sentido que da a su poesía.⁹ La “Epístola” es un momento significativo de las modulaciones de esa comunicación (a través de ella, de los dones de Darío) y de la modalidad elegida, pues, por una parte, coloca al lector en el interior de un texto personal, privado, en tanto que, por otra, enmascara la confesión en la parodia de textos y modelos de alta tradición literaria.¹⁰ Esta motivación se conjuga no sólo con la perspectiva y el tratamiento de los tópicos del género, también vuelve relevante las ausencias de ellos, pues, como sabemos, a pesar de las propuestas de espontaneidad, la epístola poética es un modelo altamente retorizado, si bien sujeto a la gran variedad de combinaciones de sus diferentes tópicos, metros y tonos presentes en la historia literaria. Se puede fácilmente reparar en el desarrollo clásico de las partes del modelo (*salutatio, exordio, corpo, coda, petitio* y *conclusio*) para

⁸ “A Ricardo Contreras”, texto publicado en *El Diario Nicaragüense* el 24 de octubre de 1884, es respuesta a la crítica del mexicano a la oda “La ley escrita” de Darío, aparecida dos días antes, el 22. Cito las estrofas finales para que el lector aprecie el tenor de la epístola: “Tu indicación, con toda el alma acepto: / al férreo yunque agregaré la lima / y habré de repulir todo concepto. // [...] // ¡Hacen al bien decir tantos ultrajes, / y al sentido común! Diles horrores, / lanza agudas saetas, sin ambages; // y así dejen de céfiro y flores, / y se oiga en armonía soberana / el dulce lamentar de los pastores / y las odas viriles de Quintana” (390).

⁹ Cito la primera estrofa de “Al partir Mayorga Rivas”: “Román, ya te vas al pensil / de Centro-América, el edén / que yo, desde aquí, del Brasil, / contemplo cual perdido bien” (1133).

¹⁰ Entre otros trabajos críticos sobre el tema, creo muy útil el volumen *La epístola*, editado por Begoña López Bueno.

poner en evidencia el respeto o la ausencia singular de algunas de ellas en esta de Darío. Apuntemos también que a partir de las epístolas de Lope de Vega el género se inclina a lo recién vivido del sujeto emisor, distanciándose de la reflexión moral, rasgos compartidos por la “Epístola” dariana, que no elide los clásicos temas metapoéticos tanto como el ideal de superación de las pasiones.

Es importante para la interpretación de la “Epístola” recordar que Darío no acordaba con el poema circunscripto a la experiencia individual; insistía en separar al hombre concreto del poeta y su escritura, según concepciones estéticas que, con cambios, mantiene sin embargo en sus producciones mayores, de *Prosas profanas* a *El canto errante*, en cuyo prólogo aclara largamente sus convicciones sobre estas cuestiones:

He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. [...] Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad (792-793).

Eludió además muchas veces la afirmación de su liderazgo poético, de su papel rector, actitud en sintonía con su concepción del don de la poesía y la continuidad de su trama en los textos, sustentada en el prólogo recién citado de *El canto errante* y en muchos poemas del libro.¹¹ En este punto y en relación con el tratamiento de los modelos de la epístola poética, interesan sus actitudes acerca del reconocimiento de sus padres poéticos, de sus pares y de su descendencia, muy presente en las dedicatorias de sus poemas, en sus artículos críticos y en los numerosos prólogos que escribe para apoyar la producción de escritores hispanoamericanos

¹¹ Me interesa volver a los presupuestos expresados en la introducción de la tesis de Marcela Zanín, a partir del cuento “El velo de la reina Mab”: “sustraída de la lógica del intercambio, la escena supone en el mismo acto de entrega su disolución inmediata; el valor que superpone a los materiales del artista no es uno de cambio sino otro tan ingravido e impalpable como el de la misma ‘visión azul’ que alienta. El velo azul (el ‘sueño azul’) que le permite fabular a Darío [...] lo que puede llamarse la escena central de don. Una escena que repetida y sostenida en cada uno de sus libros –bajo diferentes máscaras y circunstancias- parece modular, y situar centralmente, su palabra poética; de manera que más que pensar cada uno de éstos como un momento de culminación puedan leerse como procesos abiertos en los que se anudan, cada vez, distintos núcleos líricos en el marco del homenaje. Puede hablarse de la obra poética dariana como de una que vendrá –atenta siempre a las irrupciones de lo nuevo, a su metamorfosis, a su reelaboración constante- en la que las palabras de homenaje, las dedicatorias, los diálogos, las epístolas, ofrecen, tal como el velo de la reina Mab, la posibilidad de inventar un orbe –un porvenir poético- capaz de transitar por sobre las miserias de la propia vida del artista y de abrir brechas y desvíos en la vieja y fosilizada tradición recibida” (Zanín, 2005: 1-2).

contemporáneos.¹²

No escapa al tema la elección del componente primordial y determinante de la carta, el destinatario, que define el tratamiento de tópicos y tonos. Estamos ante un receptor expreso, individualizado, la señora de Lugones, mencionado como es habitual al comienzo¹³ y escogido aparentemente por la confianza en la comprensión femenina de una amiga culta e informada sobre las prácticas del escritor y del mundillo intelectual de Buenos Aires. La “Epístola” no está dirigida a su amigo Leopoldo Lugones, ahora poeta faro como Darío, que gozaba de la continua reproducción de sus textos en importantes revistas del modernismo (*La Revista Moderna* de México, *El Cojo Ilustrado* de Caracas, etcétera), sino a su esposa, llamada por su nombre de pila, Juana, en otra estrofa, que retira en la edición en libro. Revierte también con esta dedicatoria la despedida de las epístolas clásicas, en las cuales es un amigo el destinatario y entonces se extienden a la esposa los buenos deseos del saludo final. Es ejemplo el final de la epístola de Lope de Vega “Al doctor Gregorio de Angulo”:

Por casas buenas y las nieves llora
alguno, que no dice lo que siente,
ese ángel, vuestra esposa y mi señora,
os guarde Dios, y estado y gusto aumente (284).

Carmen Ruiz Barrionuevo desarrolla el lazo de esta epístola dariana con una anterior de Leopoldo Lugones, en la cual son bien evidentes las alusiones a la nota crítica de Darío sobre el poeta argentino, que además no incluyó en *Los raros* (1896):¹⁴

Parece también seguro que su redacción respondiera realmente al juego epistolar amistoso y que el poeta nicaragüense emulara de esta manera otro poema de Leopoldo Lugones titulado “A Rubén Darío”, incluido en las

¹² He tratado este tema en “Rubén Darío y el legado posible”, capítulo de mi libro *Leer en América Latina*, y en “El periplo del artista en ‘Historia de un sobretodo’ de Rubén Darío”.

¹³ Recordemos la mención inicial en la “Elegía segunda”, “Aquí Boscán, donde el buen troyano...” y “Señor Boscán, quien tanto gusto tiene...”, de la “Epístola” de Garcilaso de la Vega. Como sabemos, con su “Epístola” (1534) Garcilaso introduce en la poesía española el género de la epístola en verso suelto, sin seguir el terceto encadenado de Dante y Petrarca, que respeta en la “Elegía segunda”. Eduardo Zepeda-Henríquez ve en la “Epístola” de Darío tonos y motivos semejantes a la Égloga segunda de Garcilaso de la Vega –búsqueda de la soledad, itinerario, alusiones mitológicas junto a un lenguaje familiar de descuido estudiado, enriquecido por el trabajo con las sensaciones (cf. Zepeda-Henríquez, 1967: 407).

¹⁴ “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, semblanza aparecida en *El Tiempo* el 12 de mayo de 1896 (Mapes, 1938: 102-108).

Poesías completas del autor y aparecido en *Athenas* de Córdoba (Argentina) el 8 de enero de 1903, aunque la composición pueda datar en su origen de 1897, año del nacimiento del único hijo de Lugones, cuyo tema ocupa la mitad de los versos. Resulta por lo menos curioso que ambos poemas sean epístolas, que estén escritas en el mismo metro, alejandrinos pareados, y que ambas presenten algunos puntos en común. [...] El argentino procede con la misma intención dialogante, coloquial y humorística: el abandono del mundo griego por parte de Darío, alusiones personales a su propio socialismo que hay que leer al hilo del texto “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, que Darío dedicó al joven cordobés en 1896 [...], referencias más o menos veladas y jocosas a los tópicos del modernismo que practicaban uno y otro poeta, pero con todo, el tema de la carta, en su mayor parte, está destinado a referirle la novedad familiar, [...] el nacimiento y primeros meses de su hijo [...], para terminar con un resumen de lo dicho en la epístola y una *salutatio* en términos latinizados y humorísticos: *Jungamos dextras*, o démonos las manos (2002: 134).

La comparación afianza la sospecha de que el recuerdo de este texto perduraba en Darío, permitiendo al mismo tiempo reflexionar acerca de las diferencias marcadas entre la intimidad de la vida familiar en la carta del amigo y la reserva de Darío sobre la propia (la muerte reciente de su hijo es un dato notable), así como pensar que, oblicuamente, la “Epístola” está destinada a Lugones. Darío dirige y escribe una carta a la Sra. de Lugones, y no a Lugones, pero el destinatario implícito (el que se oculta y desoculta en la prosecución de los versos) es el poeta cordobés, el poeta de quien Darío dice, o subraya, más precisamente, ser su par, su hermano.¹⁵

Las distancias del poeta moderno

Indudablemente la “Epístola” se interna en el claroscuro de sus reticencias: pretendida confesión y parodia de modelos, exhibición y clausura de las fronteras entre vida y literatura, entre la carta privada y la carta abierta. Escudada en el control de los límites de la franqueza que se tiene con una amiga, cuida atemperar, como para no abrumarla, las reflexiones amargas sobre sus males mediante el intento de disolverlas en un amplio espectro de modalidades de lo cómico. Pero si esta es la excusa para encarar quejas sobre las imposiciones de su oficio y responder a las críticas sobre sus comportamientos, el sentido del texto va más allá.

Los nuevos horizontes abiertos por la adhesión del artista al cosmopolitismo de la modernidad, aquí representado por el viaje, tienen en esta epístola una inédita

¹⁵ Marcela Zanín (2005: 99) considera en su análisis el artículo de Darío publicado en *El Tiempo* de Buenos Aires.

intensidad y crudeza. Al amparo de los elementos satíricos diseñados ya por las epístolas de Horacio, el cosmopolitismo dariano presenta ahora sin ambages las aristas tajantes, cortantes, de la condición del poeta moderno, parodiando ambiguamente tanto la epístola moral –las virtudes aconsejadas, las costumbres morigeradas, la dorada medianía o la elección de la vida retirada- como la vertiente de lo familiar y muy privado, pues nada dice de los conflictos afectivos (se negocia en ese momento su separación legal de Rosario Murillo), no menciona su hogar con Francisca Sánchez ni se refiere a los textos que escribe por entonces. Sí se vale claramente del tono coloquial, del uso de diversas libertades.¹⁶

La ironía de la primera referencia a Lugones (“Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría tu marido. *Arcades ambo*”, 850) y la reticencia en el pedido final circumscripto a la esposa de Lugones son indicativos. Al dejar de lado muy singularmente al receptor integrante de un círculo selecto de escritores esencialmente masculino, propio del modelo horaciano, preferido también por la epístola renacentista española (Garcilaso, Boscán, Hurtado de Mendoza), caracterizado además por el elogio de la amistad, se intensifican los sentimientos de soledad no explicitados, pero muy presentes en el texto, como puede verse en el hecho de que ni en el inicio ni en la despedida expresa el reclamo de respuesta a la carta, pedido habitual en las epístolas clásicas. No se trata de una búsqueda de soledad, sino de una soledad impuesta. Otros poemas y prosas coetáneos a la “Epístola” nos dicen una experiencia mucho menos solitaria, como la novela inconclusa *La Isla de Oro* que comienza a publicar en *La Nación* en abril de 1907, relato en clave con evidentes elementos autobiográficos de su estancia en Mallorca, sobre todo respecto de los vínculos que teje con escritores del lugar. Poco antes, el 23 de febrero del mismo año, también en *La Nación* y desde Palma de Mallorca, lleno de optimismo comenta y apoya la fundación de la Sociedad de Escritores en Buenos Aires, como una agrupación preocupada por los problemas de los derechos de autor, a partir de la afirmación de un nosotros, ausente en la “Epístola”:

El trabajo intelectual necesita también, como los otros trabajos, sindicarse, mantenerse en orden activo, representarse. La labor periodística está entre nosotros los periodistas de la prensa argentina mejor establecida y arreglada que en otros países; mas no así la producción exclusivamente literaria, de

¹⁶ La intromisión de la nota al pie o el uso del paréntesis, la marcación de las pausas y la continuación, dan cuenta de ello.

libro o de revista (“La Sociedad” 4).

A ello se agrega que constantemente subraya la distancia entre emisor y receptor. Nuestra “Epístola” se diferencia claramente de la continuidad del lazo y de los afectos que pone en escena el emisor de cartas de este tipo (literarias o no) que, si bien centrado en un momento (en el relato de circunstancias más o menos inmediatas), se encarga de dar cuenta de otras cartas anteriores y futuras. Este motivo está totalmente ausente. Pero, por otra parte, el diálogo fingido que el género supone recae una y otra vez aquí en el monólogo ensimismado: nada pregunta a la destinataria sobre su vida en los últimos tiempos, tampoco le pide noticias de ella y su familia o de Buenos Aires. A lo cual se añade el hecho de que enseguida y de pronto la “Epístola” se interrumpe, sin que medie conclusión alguna, salvo el pedido de no ser olvidado y una enigmática referencia al tiempo. La singularidad se acentúa, además, porque los desplazamientos del viaje se refractan sin descanso en la escritura de la epístola, sin referirse a un espacio propio amable, desde el cual se escribe o al que finalmente se llega, al que se desea llegar.

Frente a la pertenencia a metrópolis imperiales como Roma o Madrid de los poetas latinos y del Siglo de Oro español –de las cuales obligadamente o por elección estaban separados, sea el exilio de Ovidio o el placer de la vida retirada en Horacio o Fray Luis de León, entre tantos otros¹⁷–, Darío provenía de una nación marginal, pobre y de arcaica cultura, a la que no espera volver ni lo ansía en la “Epístola”. No desea retornar a Nicaragua ni a otro lugar, menos aún aquí, en nuestro texto, a París, la ciudad que por entonces había vuelto a echar a andar el mundo en ese espacio cosmopolita de culturas y mentalidades, triunfante con la modernidad impuesta desde el siglo XVIII por las nuevas potencias coloniales o neocoloniales.

¿Cómo este estar fuera se ampara en el poema? ¿Es la epístola el diseño de un nuevo territorio? ¿O es aceptación por momentos melancólica de una expulsión? Porque la carta se inicia (“j’ai commencé ces vers”), se deja, se retoma (“iba a proseguir”, “Tal continué en París lo empezado en Anvers. Hoy, heme aquí en Mallorca”), tan adherida a los avatares de lo circunstancial y a la puntualización del

¹⁷ Baste recordar un ejemplo muy repetido, la alabanza a la vida retirada de la Epístola primera de Horacio, según la traducción de Miguel Antonio Caro: “Mecenas, al pequeño basta poco. / Yo por mi parte en la opulenta Roma / a esparcirme no acierto, y más me gozo / en la callada soledad del Tíbur, / de Tarento en el seno deleitoso”.

presente de la escritura –que con sus pausas y recomienzos sostienen el poema largo en esa andadura fragmentaria-, que se vale de la exacerbación de los lazos tradicionales del género con la égloga, la oda o la sátira. Apoyado en el lirismo o el humor, Darío los usa todos, pero rehúsa privilegiar alguna de estas flexiones para ensamblar las significaciones del poema, si bien éstas tienden a rozar la elegía, el canto a un espacio ilusorio y, por ende, perdido.

Este rasgo acentúa la ausencia de pretensiones de totalidad, del intento de dar un sentido a la entera experiencia vivida. Reducido al cáustico enunciado de sus comportamientos en el ámbito profesional, de la diplomacia y el periodismo, el poeta recobra conceptos fundamentales de su poética solamente en un territorio ajeno, conformado a partir de la reformulación del tópico del *locus amoenus*, contradicho además por las rimas antitéticas de los dísticos del inicio del tratamiento del motivo:

¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas
costas antes de que las prematuras canas
de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza
formada de tristeza, de vida y esperanza?

[...]

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
después que le dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que atrajeron su barca (856).

Elegía de una pastoral de vida retirada que siente hoy como mero tópico, espacio imposible ya para el artista sometido al mercado, al progreso del intercambio económico moderno de un cosmopolitismo “acaparado” por la circulación de la mercancía y la preminencia del dinero, que vuelven a dislocar los vínculos entre ritmo y sintaxis:

Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.
Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora
mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,
Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia
comercial es hoy fuerte y lo acapara todo (856).

Poco antes, al comenzar este comentario sobre la felicidad sencilla de la estadía en Mallorca,

Hay un mar tan azul como el Partenopeo;
el azul celestial, vasto como un deseo,
su techo cristalino bruñe con sol de oro.

Aquí todo es alegre, fino, sano y sonoro (853).

explicita la impronta paródica, pretendiendo diluir la sinceridad de la carta íntima:

A veces me dirijo al mercado, que está
en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdá?) (853).

La “Epístola” y *El canto errante*

Como en *El canto errante* (1907), que incluye la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, en ella lo aleatorio predomina. El libro reúne sobre todo poemas de muy distintas épocas en buena medida ocasionales, de homenaje o de elogio (a Bartolomé Mitre, fundador del diario *La Nación* en el cual es periodista, a Valle Inclán, etcétera).¹⁸ Rodeada, casi atrapada por ellos, surge la “Epístola” como para señalar el vasallaje que la circunstancia impone al poeta:

Mis dolencias se van en ilusión y espuma.
Me recetan que no haga nada ni piense en nada,
que me retire al campo a ver la madrugada [...]
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal? (850).

Sólo un pequeño número de poemas se ocupa de poesía y sostiene la potencia del poeta siempre afirmada por Darío. Entre ellos “El canto errante”, que da título al libro, pareciera posibilitar a la “Epístola” alguna trascendencia al celebrar el viaje como incitación o como el peregrinaje indispensable de todo poeta, cuya experiencia fructifica en la poesía. Si persiste el poeta como intérprete de lo vario en lo uno, de la conjunción armoniosa de lo múltiple encarnada en la sabiduría de los pliegues sonoros en algunos pocos poemas, la “Epístola”, sin dudas el texto central del libro por su extensión y por sus singularidades de toda índole, insiste sin embargo en la errancia falta de meta, fracturando, mediante las disonancias de léxico, de tonos, de los encabalgamientos abruptos, de la irregularidad de los acentos, etcétera, la posible conjunción de destino y sentido, que se disuelve en el trasiego de un cosmopolitismo sin horizonte. La tensión entre el movimiento, como

¹⁸ El libro incluye otros dos poemas pertenecientes al género epistolar, “A Remy de Gourmont” y “Esquela a Charles de Soussens”, de muy diferente tono al dedicado a la señora de Lugones. En la publicación en *Blanco y Negro* (21 de setiembre de 1907) titula el primer poema mencionado “Epístola a R. de G.”.

detenido por los paralelismos y la partición en dísticos, frente a la notación temporal que subraya la fugacidad, acentúa un vaivén sin salida.

Y aquí debemos reparar en que no ha elegido los tercetos encadenados del modelo clásico, que acentúan la continuidad del discurso, sino una rima en versos pareados y valiéndose con suma frecuencia de partículas átonas como finales de verso, anómalas en la métrica española, que tiñen las significaciones al fracturar, al dislocar, la relación entre ritmo y sintaxis, como puede ejemplificar el siguiente fragmento, referido a su breve estadía en Río de Janeiro:

Mas al calor de ese Brasil maravilloso,
tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso,
a pesar de Tijuca y del cielo opulento,
a pesar de Nabuco, embajador, y de
los delegados panamericanos que
hicieron lo posible por hacer cosas buenas,
saboreé lo ácido del saco de mis penas;
quiero decir que me enfermé. La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia (850).

En ese momento Brasil lo consagraba a Darío como poeta de América y enseguida en Buenos Aires se le brindaron diversos homenajes. Son estos años de consagración los que la “Epístola” se cuida de mencionar, consagración corroborada durante su estadía en España y sobre todo con la edición de *Cantos de vida y esperanza* en 1905, poemario que tiene vínculos significativos con *El canto errante*.

La “Epístola” en cambio se distancia, sobre todo de “Yo soy aquel”, del tratamiento que da al autorretrato en este poema inicial, escrito sólo un año antes, en febrero de 1904.¹⁹ En él afirmaba una travesía, libre de prejuicios provincianos, por experiencias individuales y búsquedas estéticas en un amplio universo cosmopolita, con que se había convertido en indiscutible poeta de América, al mismo tiempo que limaba las contradicciones de esa trayectoria con el ritmo cadencioso y envolvente, el complejo tramo de las distancias temporales (“Yo soy aquel”) y la gradación que atemperaba las oposiciones valiéndose muchas veces del pasaje por construcciones trimembres apoyadas en la sonoridad: “sentimental, sensible,

¹⁹ En carta del 15 de enero de 1907 y recién publicada la “Epístola”, Amado Nervo corrobora esa consagración. En ella le pide que vuelva a España: “Aquí tiene usted muchos corazones devotos y ahora especialmente advierto, con harta complacencia, que su nombre llega a un merecido apogeo en Madrid. Hay para usted un lugar solo, aislado, único, y un reconocimiento fervoroso de lo que usted vale”. Al concluir señala la recepción de la “Epístola”: “Sus versos a la mujer de Lugones removieron el agua... Mejor que mejor. Yo los hallé deliciosos” (Ghiraldo, 1943: 151-152).

sensitivo". O bien por la repetición unificadora: "El dueño fui de mi jardín de sueño, / lleno de rosas y de cisnes vagos; / el dueño de las tórtolas, el dueño/ de góndolas y liras en los lagos". Y, entre otros, el tan citado "y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo / y muy moderno" (705-706). En la "Epístola" a veces el ritmo regresa a este movimiento acompañado y tranquilo, con el respeto a la cesura más corriente del alejandrino, pero por momentos para insistir en la percepción irónica de la amarga experiencia vital del campo literario:

A mi rincón me llegan a buscar las intrigas,
las pequeñas miserias, las traiciones amigas (851).

La insistencia en el reconocimiento español de su magisterio en la poesía moderna en lengua castellana de todo *El canto errante* se vuelve ácido desencanto del cosmopolitismo deseado, vivido entre la errancia y el cerco del "meteco", como expresa en el prólogo, titulado "Dilucidaciones" y publicado antes en "Los Lunes" de *El Imparcial* de Madrid.²⁰

Cuando dice acudir a la máscara como resguardo de su subjetividad amenazada y del exilio en el ahora funesto París, insiste en los encabalgamientos fuertes, como si pudiera quebrar las figuras obsesivas, persecutorias, de los adjetivos y sustantivos finales e iniciales (enemigo, terrible, ombligo, locura, salvaje, encerrado), confiado en ese "voluntario aislamiento en esta selva humana parisienne", como expresa en una crónica de *La Nación* el 28 de enero de 1911, para concluir en la rima irónica que cierra la oración (Marivaux, yo):

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 Marivaux,
confiando sólo en mí y resguardando el yo (851).

"Inmigrante intelectual", lo ha llamado Ángel Rama en *Las máscaras democráticas del Modernismo* (112). En "El ejemplo de Zola", necrológica incluida en *Opiniones* (1906), así como en los capítulos agregados a la segunda edición de *Los raros* (1905), se detiene en el inventario de la estrechez económica en la que se formaron muchos artistas modernos que parecen expresar las carencias vividas en

²⁰ Apareció en tres entregas, el 18 y 15 de febrero y el 4 de marzo de 1907.

la propia historia individual²¹ y que se conjugan con el “ansia de París” del Darío adolescente en la Nicaragua natal. Así lo recuerda en *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, publicada por entregas en 1912:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño (147).

Al mismo tiempo, en otros textos coetáneos presenta a París como un espejismo que seduce –y amenaza- a los jóvenes hispanoamericanos. Estos ejemplos y muchos otros de sus crónicas y su poesía evidencian que la “Epístola” indica uno de los momentos de crisis vividos a partir de 1900, cuando ha llegado a España como corresponsal de *La Nación* para informar sobre las consecuencias de la pérdida de sus últimas colonias (Cuba, Puerto Rico y Filipinas). Esta doble mirada al cosmopolitismo se refleja claramente en los títulos elegidos para algunas de sus series de crónicas de viaje –“Tierras solares”, seguida de “Horas errantes”, ambas de 1904- como también en los de recopilaciones en libro de otras de este género, *Peregrinaciones* (1901) o *La caravana pasa* (1902).

La antigua fe en la sensualidad y en lo fugaz como potenciadores de la creación cede en la “Epístola” ante lo contingente, vaciado de dimensiones ideales, trascendentales, entrañables en Darío:

Entre tanto respiro mi salitre y mi yodo
brindados por las brisas de aqueste golfo inmenso,
y a un tiempo, como Kant y como el asno, pienso.
Es lo mejor (856).

La antigua energía irrumpió por momentos en el movimiento obsesivo que se condensa en la simultaneidad de los opuestos, en el regodeo de vastos placeres materiales que derivan al sarcasmo, acentuado por la apelación a la expresión prosaica:

²¹ “Los problemas de la vida, la práctica prosaica de la existencia de quien no ha nacido en la riqueza, el pegaso del ensueño que la necesidad hiere con sus espuelas; estudios mediocres, contra la vocación; familia a cuestas; los dolorosos préstamos a los amigos” (“El ejemplo” 10). Similares son las referencias a la formación de Máximo Gorki en la crónica con este título, recogida en el mismo libro. Ambas crónicas son de 1902.

¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa...!
¡Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
que estoy grave. Esto es mucho ruido y pocas nueces (850).

Mientras este poeta dice que escribe, se dice con una potencia casi desvanecida para cumplir el mandato de Raimundo Lulio, quien pide un Hércules que haga renacer la poesía en lengua española. Es evidente, sin embargo, que con la “Epístola” está haciéndose cargo de la demanda, sin recurrir a enunciados programáticos, estéticos o morales. Sólo se limita a poner algunas cuestiones en escena, como cuando parodia, valiéndose además de los materiales lujosos privilegiados en *Prosas profanas*, el consejo remanido de asentar en las peculiaridades del paisaje americano –el trópico sobre todo- en una voz propia para nuestra poesía:

En Río de Janeiro iba yo a proseguir
poniendo en cada verso el oro y el zafir
y la esmeralda de esos pájaros-moscas
que temen los que temen el cruel vómito negro.
Ya no existe allá fiebre amarilla. ¡Me alegro! (849).

O como cuando, recuperando la lección de los viejos maestros, retoma la égloga para celebrar la sencillez campesina, la dimensión arcádica enraizada en lo humilde.

El canto a la arcadia perdida

La estadía en Palma de Mallorca es ese momento de la “alabanza de aldea”, al que destina cuatro de las siete partes de la “Epístola”. En ella se serena la discordancia entre sintaxis y rima: las oraciones con frecuencia abarcan casi regularmente dos versos, con pocos encabalgamientos. Pero además, si en todo el poema alternan, de modo irregular, las rimas agudas y graves, creando un ritmo que se intensifica en los fragmentos dolorosos, en el relato de la etapa mallorquina no sólo cede esta tensión, sino que en secuencias relativamente extensas deja de lado la rima aguda. Se entrega entonces al disfrute de lo menudo, goce que posibilita el reencuentro momentáneo de la unidad del sujeto, que recupera deseos, impulsos y elecciones de un pasado que abreva en la ascendencia legendaria de Ulises:

Hay en mí un griego antiguo que aquí descansó un día
después que lo dejaron loco de melodía
las sirenas rosadas que trajeron su barca (856).

Vuelven entonces la plasticidad y musicalidad de antaño. Diversos matices del rojo instalan casi por única vez el color, hablando de una fructificación hasta entonces negada:

entre los cestos llenos de patatas y coles,
pimientos de corales, tomates de arreboles;
sonrosadas cebollas, melones y sandías (853-854).

La descripción armoniza símbolos de alto valor en Darío con lo simple y lo prosaico, y con la acotación risueña:

Veo el vuelo gracioso de las velas de lona,
y los barcos que vienen de Argel y Barcelona.
Tengo arbolitos verdes llenos de mandarinas;
tengo varios conejos y unas cuantas gallinas
[...]
A veces me dirijo al mercado, que está
en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdá?)
Me rozo con un núcleo crespo de muchedumbre
que viene por la carne, la fruta y la legumbre (853).

En la descripción de las verduras que sigue a estos versos parece referir metonímicamente la sensualidad de la mujer mallorquina (“entre los cestos llenos de patatas y coles, / pimientos de corales, tomates de arreboles; / sonrosadas cebollas, melones y sandías / que hablan de las Aralias y las Andalucías”, 853-854), que atempera, como en otros fragmentos, con comentarios irónicos metapoéticos (“calabazas y nabos para ofrecer asuntos / a Madame de Noailles y a Francis Jammes juntos”, 853-854). Aquí, además, hace convivir el modo cortés de tratamiento y el tuteo hacia la señora de Lugones, con lo que logra la “Epístola” los rasgos propios de una conversación, propiciando una atmósfera de juego, apartándose de la confesión dramática marcada con insistencia en la tercera parte, dedicada a la vida parisina.

El cuerpo del poeta, tan presente en sus necesidades y deseos en todo el poema, se compenetra, se deja penetrar por los elementos más simples del paisaje

mallorquino que se proyecta a dimensiones extensas en el espacio y en el tiempo, del mar Mediterráneo y el mundo griego:

A veces me detengo en la plaza de abastos
como si respirase soplos de vientos vastos,
como si se me entrase con el respiro el mundo.
[...]
¡Oh, cómo gustaría sal del mar, miel de aurora,
al sentir como en un caracol en mi cráneo
el divino y eterno rumor mediterráneo! (854-856).

Es cierto, al mismo tiempo, que estas reminiscencias pertenecen a la ensoñación, una significación privilegiada en la concepción dariana de la poesía. Allí reside la nostalgia, en tanto que no hay recuerdos de lo vivido que suavicen la desazón del presente, como pudo ser la lejana Nicaragua, a la que recupera en sus otros últimos libros.

El poema se circunscribe al pasado inmediato, a esa travesía que no promete futuro, que no propicia proyectos. Es sólo tránsito, transitoriedad, anunciados desde el mismo inicio, con la mención del carillón de Anvers que recalca en la rima cómica de la “fuga de Bach”, pues el prometedor tintineo no abre rumbo, sino una marcha sofocada por la condición del poeta moderno que casi reniega del poeta consagrado que logró imponerse en un medio hostil, Madrid, como apunta en el prólogo: “El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de ‘meteco’, echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados, ha hecho que *El Imparcial* me haya pedido estas dilucidaciones” (786). Meteco, *sauvage*, extranjero, cercado por la alienación, pareciera que sí vislumbra Rubén Darío derroteros de la poesía que vendrá y a la que entrega su lección, en la que ha hecho renacer la poesía en lengua española, como pedía el poeta mallorquino.

Por otra parte, en artículos y menciones insistentes en textos de estos últimos años, vemos un Darío que se siente cada vez más próximo a un espectro amplio y diferente de artistas modernos, de Martí a Rimbaud y Mallarmé, o de Zola a Gorki, que merecen una consideración detenida, sobre todo si reparamos en el hecho de que la “Epístola” se interrumpe de pronto, sin que medie conclusión alguna, salvo el pedido de no ser olvidado y una enigmática referencia al tiempo:

Y aquí mi epístola concluye.

Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye
a veces, como hay veces de enorme economía.
“Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía”.
Mírame transparentemente, con tu marido,
Y guárdame lo que tú puedas del olvido (857).

Poco queda ya en la “Epístola” del poeta a la espera de “Yo persigo una forma”, desprendido de todo correlato concreto en esa atmósfera de encantamiento que armonizaba movimiento y reposo, que atenuaba el dramático riesgo de los versos inicial y final, borroneados por el reaseguro del fluir de la fuente y del fluir del ritmo sosegado que atraviesa con levedad la partición de cuartetos y tercetos. Lo que fluye ahora de su pluma es esa “ansia de tiempo” del final, donde melancólica pero sosegadamente parece afirmar su condición de poeta moderno, en el marco del irremediable fluir temporal que a partir del romanticismo se vuelve elegía u obsesión, con sólo recordar aquel verso de “Le goût du néant”: “Et le Temps m’engloutit minute par minute”, de Baudelaire.

Darío parece desprenderse del “poeta que viene de lejos y va al porvenir”. No puede ahora cumplir con el mandato de Raimundo Lulio, a cuya admiración dedica un largo fragmento del poema; pero también podemos pensar que sí lo hace, sin dar lecciones, sólo indicando la precariedad de su condición de poeta moderno. Pues mientras dice buscar la perduración endeble, modesta, en la memoria individual de la amiga lejana, la mujer de otro, dice en verdad otra cosa. Si se refugia en la intimidad de la carta para contar un viaje que no se roza ya con la ilusión de la aventura del cosmopolitismo, lo hace para asumirlo como destino, un conflictivo lugar, un territorio que entrega como se entrega al olvido.

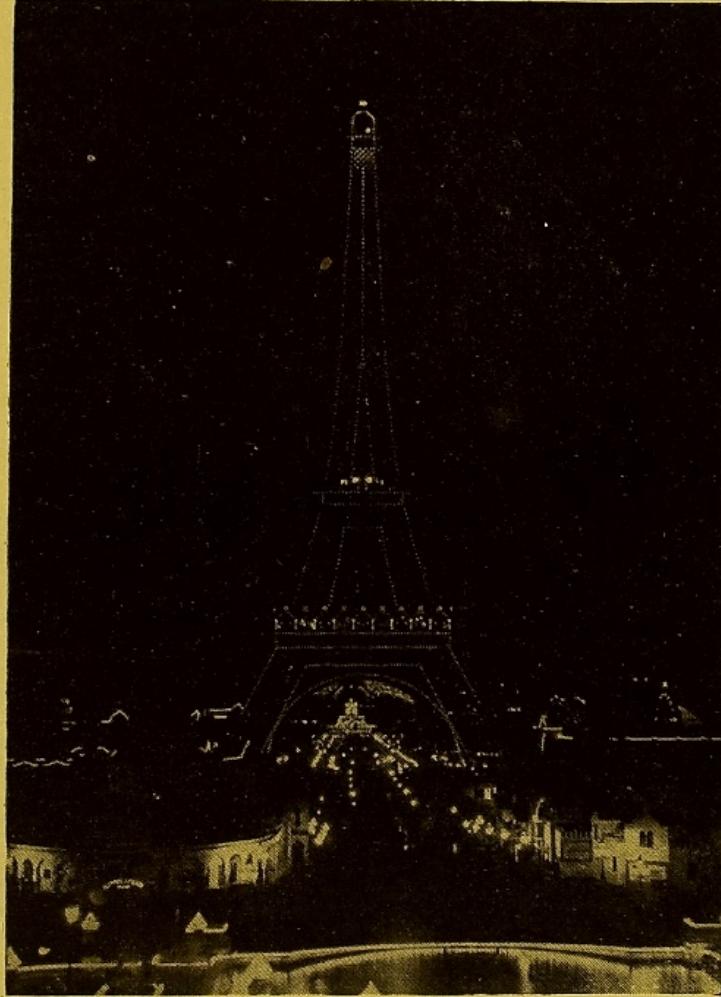
Bibliografía

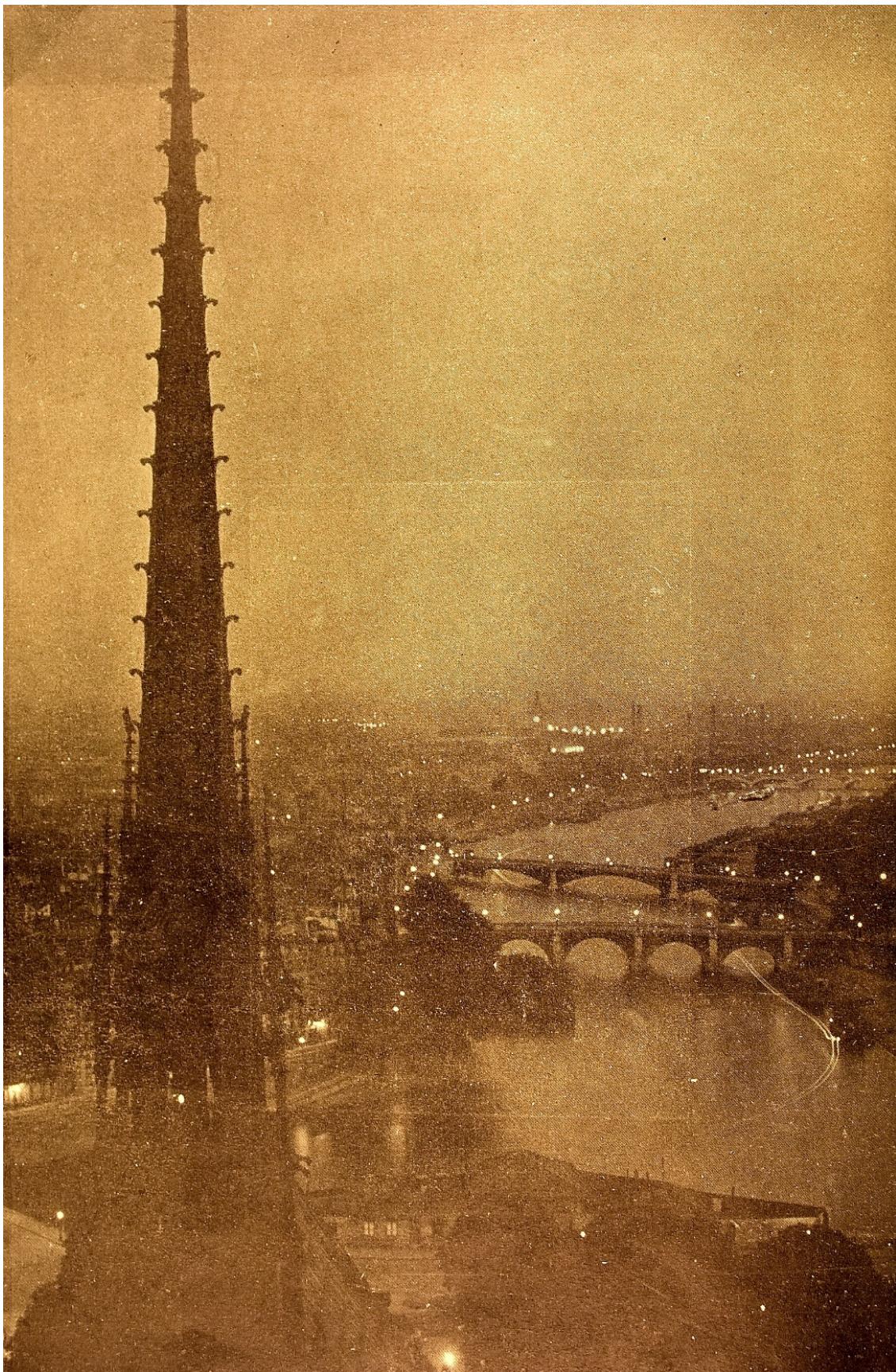
- DARÍO, RUBÉN. “El ejemplo de Zola”. *Opiniones*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906.
- “La Sociedad de Escritores de Buenos Aires”. *La Nación* 23 Feb 1907.
- *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona, Maucci, 1915.
- *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1954.
- GHIRALDO, ALBERTO (comp.). *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires, Losada,

1943.

- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA (ed). *La epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo P.A.S.O., 2000.
- MAPES, ERWIN K. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Nueva York, Instituto de las Españas, 1938.
- QUINTO FLACO, HORACIO. *Sátiras y epístolas*. Buenos Aires, Losada, 1940.
- QUINTIAN, ANDRÉS R. *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*. Madrid, Gredos, 1974.
- RAMA, ÁNGEL. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN. *Rubén Darío*. Madrid, Síntesis, 2002.
- SEQUEIRO, DIEGO M. *Rubén Darío criollo*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1945.
- VEGA, LOPE DE. *Obras poéticas I*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1989.
- ZANETTI, SUSANA. *Leer en América Latina*. Mérida, El Otro, el Mismo, 2004.
- “El periplo del artista en ‘Historia de un sobretodo’ de Rubén Darío”. *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Eds. Jorge Monteleone y Sylvia Iparaguirre. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/Oficina de Publicaciones del CBC-Universidad de Buenos Aires, 1997.
- ZANÍN, MARCELA. *Dones y contradones en la poesía de Rubén Darío*. Mimeo, Rosario, 2005.
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ, EDUARDO. *Estudio de la poética de Rubén Darío*. Managua, Comisión Nacional del Centenario, 1967.

* * * * *
Paris nocturno.
* * * * *
por
Rubén Darío





Desde las torres de Notre-Dame.

PARÍS NOCTURNO¹

La Catedral de París en el misterio de la noche.

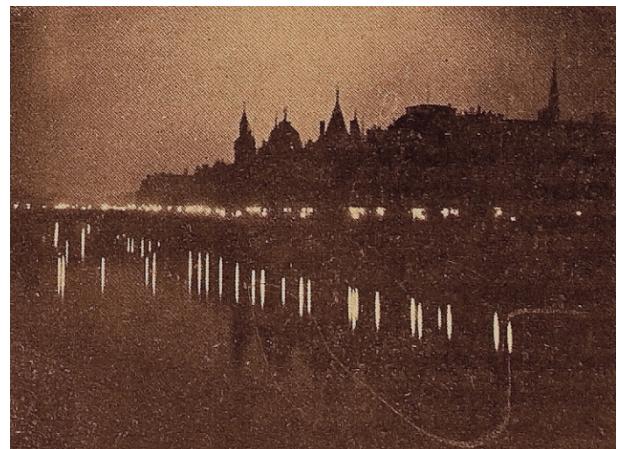
He aquí el crepúsculo.² El cielo toma un tinte rojizo. El abejo de las vías urbanas se acentúa. Monsieur se viste. Madame inspecciona singularmente sus

¹ *Mundial Magazine*, París, vol. 1, n. 1, mayo de 1911. La crónica se difunde simultáneamente en *La Nación*, el 23 de mayo de 1911, con el título “Noches de París. El magazine ‘Mundial’”. Publicamos una primera versión anotada de este texto en Rodrigo Caresani (ed.), *Rubén Darío. Crónicas viajeras*, Buenos Aires, FFyL-UBA, 2013. Las imágenes con sus epígrafes pertenecen a la versión de *Mundial*. Es significativo que Darío divida el texto en doce párrafos y coloque la misma cantidad de imágenes, invitando a una lectura fragmentada por la irrupción de “otros” signos. Las fotografías se intercalan además, tal como ocurre en nuestra edición, de manera caprichosa entre las líneas de texto, para alentar esa discontinuidad. La publicación en el periódico remueve las fotografías y agrega al inicio dos párrafos, un breve resumen del nuevo emprendimiento dariano: “Permítaseme que al comienzo de este artículo haga una modesta propaganda. Heme aquí convertido en director de un magazine en castellano —el primero en su género por sus condiciones gráficas—, que procuraré sea órgano parisense del pensamiento hispano-americano. Al celebrar su advenimiento, de noche, alguien me dijo: «¿Por qué no da usted sus impresiones sobre París nocturno, usted, antiguo noctámbulo, y a quien hoy se ve por milagro, alguna vez, en un café, o en un cabaret?» Y yo escribí las líneas siguientes, que reproducen mi pensar y mi sentir”. Para una detallada descripción del proyecto implicado en *Mundial Magazine* ver el estudio de Beatriz Colombe “*Mundial Magazine* o el álbum familiar”, en Noé Jitrik (coord.), *Sesgos, cesuras, métodos: literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 2005. Ese recorrido destaca la intención de la revista de “llevar un sello internacional, cosmopolita y moderno a ultranza en todos sus aspectos, desde los estilísticos hasta los tipográficos”, si bien no hay que olvidar que se trata de un modernismo canonizado, crepuscular, en el que actúa “una teoría de lo nuevo eternizado, como si eso ‘nuevo’ fuese ya un lugar inamovible, sin posibilidades de desplazamiento” (235-236).

cabellos, sus hombros, sus ojos y sus labios. Los «autos» vuelven del bosque como una enorme procesión de veloces luciérnagas. La ciudad enciende sus luces. Se llenan las terrazas de los bulevares, y se deslizan las fáciles peripatéticas, a paso parisense, en busca de la buena suerte.

Los anuncios luminosos, a la yanqui, brillan fija o intermitentemente en los edificios, y los tziganos³ rojos comienzan en los cafés y restaurants sus valses, sus cake-walk, sus zardas, y su hoy indispensable tango argentino —por ejemplo: *Quiero papita*.

Un pintoresco río humano va por las aceras, y la «tiranía del rostro» que decía Poe⁴, se ve por todas partes. Son todos los tipos y todas las razas: los yanquis importantes e imponentes, glabros y duros; los levantinos, los turcos y los griegos, parecidos a algunos sudamericanos; los chinos, los japoneses, y los filipinos con quienes se confunden por el rostro de Asia; el inglés que enseguida se define; el negro, de Haití, o de la Martinica, afrancesado a su manera, y el de los Estados Unidos, largo, empingorotado y simiesco, alegre y elástico, cual si estuviese siempre en un perpetuo paseo de la torta.⁵ Y el italiano, y el indio de la India y el de las Américas, y las damas respectivas, y el apache de hongo y el apache de gorro⁶, y el empleado que va a su casa, y la gracia de la parisense por todas partes, y todo el torrente de Babel, al grito de los «camelots»⁷, al clamor de las trompas de automóvil, al estrépito de ruedas y cascos, mientras las puertas de los establecimientos de diversión o de comercio echan a la calle sonora sus bocanadas de claridad alegre.



² La deixis pone en primer plano la conexión entre crónica y paisaje tecnológico, ese vínculo entre escritura y fotografía que Alejandra Torres en “París Nocturno” de Rubén Darío: fotografía, técnica y magia” (*Papeles de Trabajo*, n. 6) señala como un “antídoto a la ‘desmiraculización’ del mundo”. Según su lectura, la incorporación de imágenes “permite que los lectores/espectadores ‘captén’ algo más, se abran a la posibilidad de considerar que la fotografía puede devolverle al mundo secularizado algo de lo sacro perdido” (13).

³ Músicos gitanos de Europa central; por lo general tocaban el violín.

⁴ El sintagma, en realidad, lo toma Baudelaire de De Quincey, traduciéndolo para *Los paraísos artificiales* (1860); y vuelve a emplearlo en el poema en prosa “A la una de la madrugada” de *El Spleen de París* (1869). Darío había usado la frase en el relato “La pesadilla de Honorio” —publicado por primera vez en el periódico *Tribuna* de Buenos Aires, el 5 de febrero de 1894—, texto que alude explícitamente a las *Confesiones* de De Quincey.

⁵ “Paseo de la torta”: calco de *cake walk*, el baile con raíces africanas que nace en las plantaciones de esclavos del sur de los Estados Unidos, a mediados del siglo XIX, y se vuelve popular en Europa, a principios del XX.

⁶ Según María Moliner, en su segunda acepción, “apache” designa a los “ladrones y gentes de mal vivir de los bajos fondos de París, que cometían particularmente agresiones nocturnas”.

⁷ “Vendedores ambulantes.”



La Ópera, de noche, en una gala.

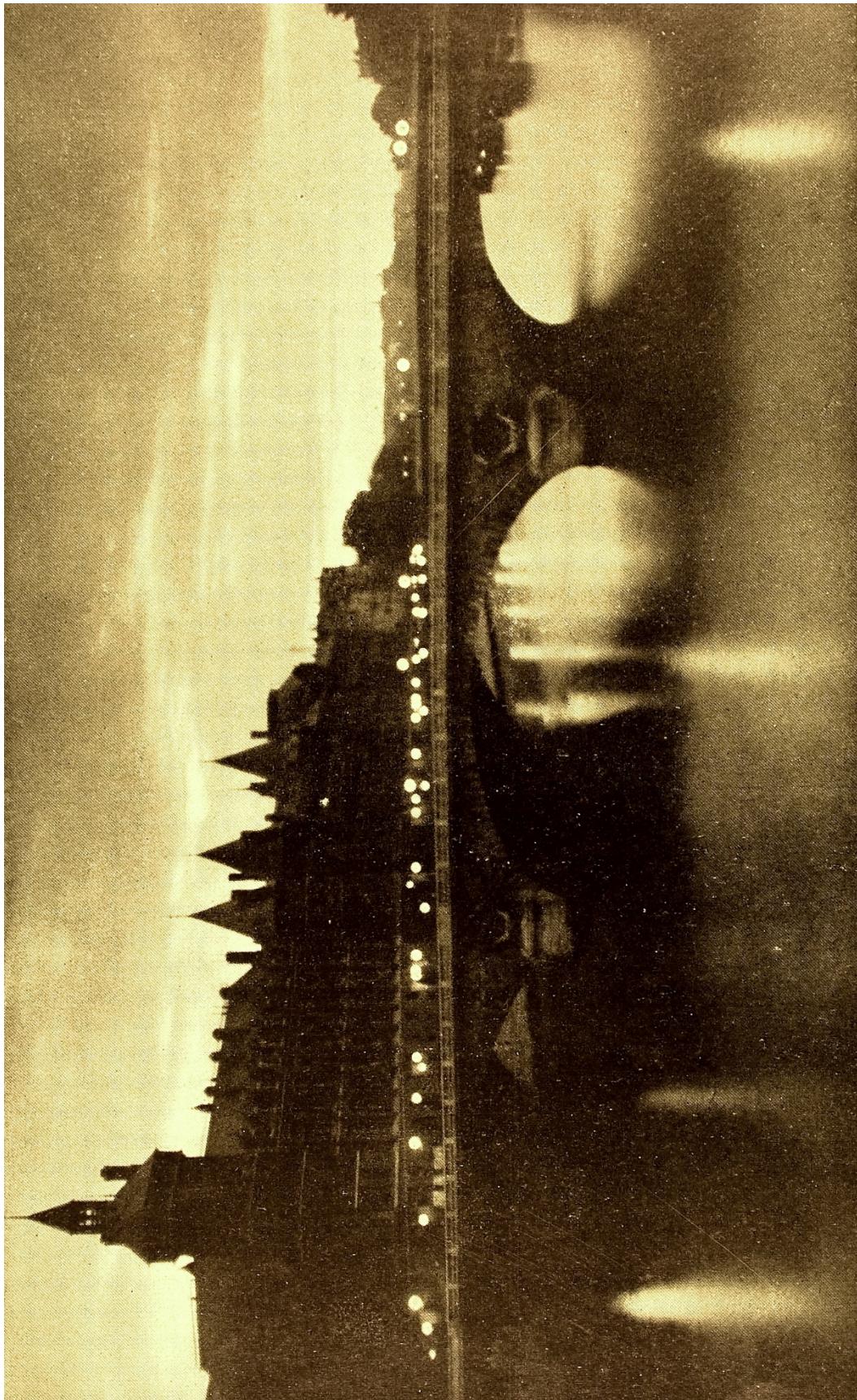
El «morne»⁸ Sena se desliza bajo los históricos puentes, y su agua refleja colores, de chalanas. El poesía. En el fondo H de piedra Dame. De las altos pisos sale el lámparas. En la grande río donde hay aún artistas y movimiento en la luminosidad de bulevares y calles se acentúa, y «autobuses» y tranvías lanzan sus sones de alerta. Mimí, modernizada, pasa en busca de, sonríe por, o va del brazo con Rodolfo, el Rodolfo del vigésimo siglo. Ya no se ve entrar a las cervecerías y cafés el *béret*⁹ de antaño, y junto a las mesas se oyen tanto como el francés las lenguas extranjeras, sobre todo los varios castellanos de la América nuestra. Un japonés de sombrero de copa flirtea con una muchacha rubia; un negro fino y platudo se lleva a la más linda bailadora de Bullier. Aunque Bullier no sea ya como antes, a él acuden los que gustan de la danza en el país de los escolares. Así, después que ha pasado la comida en la taberna del Panteón para unos, para otros en «bouillons» o «crémeries» propicios a la economía o la escasez, es a Bullier



⁸ «Melancólico.»

⁹ «Boina.»

donde principalmente se dirigen, como no sea a algún cine o «cabaret» de cantonistas.



Entre dos luces.

[pp. 76-85 / ISSN 2422-5932 / Revistas especializadas] 81



Vista fantástica del Moulin Rouge.

Después los cafés se llenan, los discos de fieltro se multiplican en las mesitas; hasta que el vecindario que tranquilo duerme, se suele despertar por la madrugada, a los cantos en coro de los noctámbulos.¹⁰

En la orilla derecha, por la enorme arteria del bulevar, los vehículos lujosos pasan hacia los teatros elegantes. Luego son las cenas en los cafés costosos, en donde las mujeres altamente se oficio de desplumar mejor, cuando no es como el que aún se de lejanas tierras, y va en decadencia, ejemplar que

Cerca de la de la Concordia, tentara la pluma de



de mundo que se cotizan ejercen en su tradicional al pichón. El pichón un «azucarerito» francés, recuerda, es el que viene aunque el rastacuerismo no es raro encontrar un mantenga la tradición. Magdalena y de la Plaza está el lugar famoso que un comediógrafo. Allí

¹⁰ Atento al tipo de desplazamiento que postula esta crónica, Jorge Monteleone (*El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo, 1998) percibe en su escritura la reaparición de la figura del *flâneur*, “alentado porque desde 1866 los negocios en París permanecían abiertos hasta las 10 de la noche. El *flâneur* nocturno recorre una ciudad literalmente luminosa. La Exposición Universal nació bajo el signo de la electricidad, concebida como un fluido mágico que transformaría el mundo y que no dejaba de relacionarse con el magnetismo, el mesmerismo y la electroterapia. (...) Para Darío, la oscuridad de París no correspondía a la noche, sino al delito y al crimen” (25).

esas «damas» enarbolan los más fastuosos penachos, presentan las más



Dos cabarets montmartrenses.

osadas túnicas, aparecen forradas academias o ultrapicantes figurines, para gloria de la «boîte»¹¹ y regocijo de viejos verdes, anglosajones rojos y universales efebos de todos colores, poseídos del más imperioso de los pecados capitales, bajo la urgente influencia del extra-dry. Allí, como en tales o cuales establecimientos de los bulevares, se consagra la *noce*¹² verdaderamente parisense, para el calavera de París o *d'ailleurs*¹³, que cuenta con las rentas de un capital, o con los productos de una lejana estancia, pushta, hacienda, rancho, fundo o plantación.

Por la calle del faubourg Montmartre y de Notre-Dame-de-Lorette, asciende todas las noches una procesión de fiesteros, tanto cosmopolitas como parisenses, afectos al Molino blanco. Nadie literarios y era antaño un literatos. Además, mercantilización Montoya y otros Musa sea automóvil.

Lo ascensión a la



Rojo y a las noches tiene ya recuerdos artísticos para lo que refugio de artistas y de se sabe ya la del arte. Pero existen que no quieren que la atropellada por el incómodo para la sagrada butte¹⁴ es la

¹¹ "Cabaret", "prostíbulo".

¹² "Juerga."

¹³ "De otra parte."

¹⁴ "Loma", "cerro".

afluencia de apaches de todas las latitudes y de apachas de todos los tonos. Cuando se llega ya bajo la iluminación del Molino Rojo, si se tiene la experiencia de París acompañada de un poco de razonamiento, entra uno a un cabaret artístico; si se es el extranjero recién llegado con cheques u oros en el bolsillo, entra a esos establecimientos llenos de smokings relucientes de orfebrería, adornados de espaldas esbeltas y manchados por el rojo de los tziganos, y en donde la botella de champaña obligatoria se ostenta en la heladera.

Estas son las casas con nombres de abadía rabelesiana, o de roedor difunto.¹⁵ Allí los indispensables violinistas hacen bailar a las hetairas, o heteras, que convierten en champaña los lujos de los gentlemen ciertos o dudosos; danzarinas de España, o de Italia, o de Inglaterra, demuestran las tentaciones de las jotas, garrotines, tarantelas, o «gigues»; M. Bérenger¹⁶ no estaría muy tranquilo desde luego, si presenciase tales ejercicios coreográficos; y sobre todo cuando las machichas brasileñas y los tangos platenses son interpretados con *floriture* montmartresa, exagerando la nota en un ambiente en que la palabra pudor no tiene significado alguno. Pero como esos centros no son para las niñas que comen su pan en *tartines*, como aquí se dice, están en tales fiestas a sus anchas quienes vienen de los cuatro puntos del mundo en busca del fabuloso París eternamente renombrado como el paraíso de las delicias amorosas y de los goces de toda suerte. A pesar de lo que se diga, el París nocturno tendrá siempre para los amantes de la diversión y del jolgorio, para los derrochadores de dinero y de salud, un imán irresistible. El chino en su China, el persa en su Persia, el más remoto rey bárbaro y negro que haya pasado por el paraíso parisense, recordará siempre sus encantos y pensará en el retorno.

Es que, si en cualquier gran ciudad moderna puede encontrarse confort, lujo, elegancia, atracciones, teatros, galantería, en ninguna parte se goza de todo eso como en París, porque algo especial circula en el aire luteano, y porque la parisense pone en la capital del goce su inconfundible, su singular, su poderosísimo hechizo, de manera que los reyes de otras partes, reyes de pueblos, de minas, de algodones, de aceites, o de dólares, a su presencia se convierten en esclavos, esclavos de sus caprichos, de sus locuras, de sus miradas, de sus sonrisas, de su manera de andar, de su manera de hablar, de su manera de recogerse la falda, de comer una fruta, de oler una flor, de tomar una copa de champaña, de officiar en fin como la más exquisita sacerdotisa de la diosa «hija de la onda amarga»¹⁷, patrona de la ciudad de las ciudades, y cuyos devotos peregrinos habitan todos los países de la tierra.

* * *

París nocturno es luz y música, deleite y armonía —y, *hélas!*, delito y crimen... No lejos de los amores magníficos y de los festines espléndidos, va el amor triste, el vicio sórdido, la miseria semidorada o casi mendicante; la solicitud armada,

¹⁵ En la crónica de *La Nación* el párrafo inicia de otra manera —con la frase “Montmartre ha cambiado”— y presenta numerosas variantes respecto al texto que aquí se sigue. Buena parte de esas variantes resultan de una alteración del orden oracional: la versión del periódico “trae” a este párrafo segmentos que aparecen en las líneas finales del artículo de *Mundial*.

¹⁶ René Bérenger (1830-1915), senador francés, adalid de la “moral pública” y las “buenas costumbres”, dirigió insistentes campañas contra la pornografía y el libertinaje en las calles y en los espectáculos artísticos.

¹⁷ Alfred de Musset se refiere con esas palabras —“fille de l’onde amère”— a Venus, en el poema “Rolla” de *Poésies nouvelles* (1850).

la caricia que concluye en robo, la cita que puede acabar en un momento trágico, en el barrio peligroso, o en la callejuela sospechosa.

Mas los felices no se percantan de estas cosas. Los que van al bar elegante en un 40 HP no piensan en el proletariado del placer. Ni el extranjero pudiente viene a fijarse en tales comparaciones. Él ha venido con la visión, con el ensueño, de un París nocturno, único y maravilloso. Halla todo lo que necesita para sus inclinaciones y sus gustos. Sabe que con el oro todo se consigue, en las horas doradas de la villa de oro, en donde el Amor transforma ese rincón de alegría, en donde hace algunos años todavía se soñaban sueños de arte y se amaba con mayor desinterés. Aún los tiempos del *Chat Noir* se recuerdan con vagas nostalgias. Se dice que los artistas de hoy, ¡los mismos artistas!, no piensan más que en la ganancia, y que el asno Boronali, del *Lapin Agile*, es el único artista verdaderamente independiente.¹⁸ Así, los hombres cabelludos y con anchos pantalones y con pipas, que se ven por Montmartre, no son ni artistas siquiera. El talento mismo, en ellos, no es ciego; no lleva venda; cuando más, un monóculo, que por lo general es un luis de Francia, una libra esterlina, o un águila americana. Y ese amor que no ciega, en París se ve mejor de noche que de día.

RUBÉN DARÍO.



¹⁸ Joachim-Raphaël Boronali (anagrama de Aliboron) es el nombre de un falso pintor futurista concebido por el escritor francés Roland Dorgelès en 1910 para satirizar al cubismo. Dorgelès, en presencia de un escribano y un fotógrafo,ató un pincel a la cola del burro Aliboron —mascota del cabaret *Lapin Agile*— y, colocándolo ante un caballete con un lienzo, se las ingenió para que el animal “pintara” un cuadro que tituló “Y el sol se durmió sobre el Adriático”. Expuesta la obra en el Salón de los Independientes, el bromista develó la misteriosa identidad del autor de la pintura en el diario *Le Matin*.

Pequeño Atlas Rubén Darío

Como adelanto de un futuro archivo digital con sede en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que unificará documentos del nicaragüense dispersos en los interminables recodos de su periplo (fotografías, retratos, cartas y notas manuscritas, poemas, tarjetas postales y de visita y, sobre todo, materiales de prensa periódica), publicamos una pequeña constelación de imágenes *raras*, reveladoras de todo el potencial de la investigación archivística para el filólogo entregado al fin de siglo. Las figuras de la colección insinúan el modo de hacerse del trazo dariano, siempre entregado a “lo otro” o “el otro”, ya sea en la expectativa del diálogo epistolar, el conjuro del *raro* que migra del ombligo del mundo a la biblioteca americana o la escucha y la traducción de la lengua universal practicada con afán desmitificante.