

¿Un *camp* americano? Errancias del sujeto en las crónicas de Rubén Darío*

Rodrigo Javier Caresani
 Universidad de Buenos Aires - CONICET
 rjcaresani@hotmail.com

De Nicaragua a Chile, de una Buenos Aires “Cosmópolis” a la París capital del siglo XIX –entre idas y venidas, partidas y regresos-, el nomadismo dariano perfila el ansia de modernidad de un proyecto estético sin precedentes en la lengua española. Si, como ha señalado Octavio Paz (1965), lo único que el modernismo afirma es un lenguaje en perpetuo movimiento, resulta pertinente la pregunta por los modos de inscripción de una *escritura de la errancia* en la textualidad de la crónica dariana. ¿Qué rasgos definen la singularidad de esta prosa instauradora de una de las vías hegemónicas para el relato moderno de viaje en el fin de siglo latinoamericano? ¿Desde qué tramas y con qué tropos se construye el *locus* móvil de enunciación que funciona como condición de posibilidad de una poética? ¿Cómo aproximarse a las conexiones de esta escritura con las violentas transformaciones de una modernidad desigual, periférica, desencontrada? En suma, ¿cómo leer el signo ideológico del desplazamiento dariano sin aplanar sus múltiples valencias? Dos hipótesis guían una intervención en estos interrogantes que todavía interpelan a la crítica contemporánea. Por un lado, si en el relato de toda una tradición crítica Darío descuella como el paradigma del viajero estético (cf. Viñas, 2005; González, 1983; Ramos, 1989; entre otros), una maniobra menos visible se insinúa en los frisos culturales enhebrados por sus crónicas, maniobra de contrabandista sutil que bajo el “viaje importador” y el fetiche de la mercancía camufla otra forma de tráfico, refractaria al aura de las capitales y los monumentos modernos. Por otra parte –y tomando como punto de quiebre el diagnóstico dariano de la guerra hispano-norteamericana-, ese viaje estético asume nuevos atributos al “otro lado” del Atlántico, con el diseño de una posición que interfiere las limitaciones impuestas por el proceso de secularización de la literatura así como la institucionalización del propio modernismo.

La Cultura como paisaje

No parece casual que una de las vías de reflexión más explotadas en los asedios a la crónica modernista sea la que relaciona esta textualidad con los atributos de la experiencia urbana en el fin de siglo. Si la ciudad es el espacio moderno por excelencia, el lugar por el que transitan los temas privilegiados de la Modernidad –las transformaciones técnicas que acortan las distancias (desde el telégrafo hasta los ferrocarriles), la reproductibilidad técnica de la imagen, la nueva circulación de la información en periódicos y revistas, la constitución de

* Rodrigo Caresani realizó una adscripción a la cátedra de Literatura Latinoamericana I “A” de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) entre 2010 y 2014, bajo la dirección de la Prof. Beatriz Colombi. Aquí retoma y amplía las breves entradas que formuladas en el “Prólogo” al volumen *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2013.

la opinión pública, entre tantos otros-, la crónica traduce y reinventa esa geografía bajo sus propios parámetros. Refiriéndose a los escritores del modernismo latinoamericano, pero sobre todo al proyecto de Darío desde su llegada a Buenos Aires en 1893, Ángel Rama anota:

La vulgaridad de las ciudades latinoamericanas que cumplían a fin de siglo el “boom town” no fue menor que la de las ciudades europeas y norteamericanas y, si cabe, fue aun mayor lo informe de un crecimiento que carecía de la planificación de un Haussman y que sólo respondía a las urgencias del momento dictadas desde el exterior [...]. Contra ese telón de fondo también se edifica el arte riguroso de los escritores de la modernización. (1985: 54)

En el cierre del que podría considerarse uno de los umbrales de la literatura latinoamericana moderna –el último poema de *Prosas profanas* (1896), “Yo persigo una forma...”– Darío se pregunta por el carácter evanescente de la forma artística. Ahora bien, enfrentado al “amasijo desordenado de la vida popular americana” (Rama, 1985: 55), el anhelo desesperado del soneto –“Y no hallo sino la palabra que huye”, dice el primero de sus tercetos– se articula desde el rigor de la forma, la exactitud del diseño, la precisión de la escritura. Las crónicas darianas, en su avasallante diversidad, admiten una lectura en esta misma clave, es decir, como respuesta “rigurosa” al drama de una experiencia en fuga, al crecimiento informe de las nuevas ciudades, a sus ritmos vertiginosos y fragmentarios. En el camino hacia una hipótesis que permita describir las aristas de esa “forma”, vale regresar a la célebre intuición de Pedro Salinas –si bien corriéndola del terreno del verso– para postular que la prosa dariana asimila o narrativiza esa experiencia a partir de la configuración recurrente, casi obsesiva, de “paisajes de cultura”¹.

El cronista viajero –quizá como nunca antes en la tradición de los viajeros latinoamericanos– diseña su itinerario sobre un mapa atiborrado de nuevos referentes culturales. Para ponerlo en otros términos, si todo relato de viaje efectúa un recorte que conlleva una predicción valorativa del espacio, los desplazamientos del enunciador en los textos de Darío –sea en la variante de la *flânerie*, de la ensoñación o la divagación, del *grand tour* o el *voyage en orient*– seleccionan sus hitos de la colección que ofrece el museo o su análogo des-auratizado, el bazar. Al caracterizar esta huella de la retórica modernista Marcela Croce esboza la fórmula de un “kitsch americano”, clave interpretativa de esas instancias en que el “furor por lo antinatural” recae “en la exaltación del objeto feo o en la degradación mercantil de la obra de arte, como ocurre con el Mercurio de Juan de Bolonia en ‘Era un aire suave...’, donde la figura estilizada que ocupa un lugar de privilegio en el Museo del Louvre se convierte en el adorno sobrecargado que acompaña un candelabro, subrayando la heterogeneidad del gusto burgués” (2013: 15). Por momentos, no obstante, el hedonismo audaz e ingenioso de Darío parece aproximarse a lo que Susan Sontag ha dado en llamar “sensibilidad *camp*”, es decir, a un “dandismo de la época de la cultura de masas” (1996: 372), a una apropiación excéntrica, distanciada y ligeramente irónica de la vulgaridad, a un gusto menos ingenuo que el mero *kitsch*.²

1. Salinas introduce la categoría en el capítulo “El jardín de los pavos reales” de su ensayo *La poesía de Rubén Darío* –publicado por primera vez en 1948– y restringe el alcance de su funcionamiento al verso, con lo que inaugura un eje de lectura para la poética de *Prosas profanas* que ha sido retomado hasta el cansancio por la crítica. Allí escribe: “Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino ‘culturales’, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena” (2005: 96).

2. Si Paz asimilaba la artificialidad de la “naturaleza” que impone el modernismo dariano a “una tienda de

Las conclusiones de Raymond Williams sobre la emergencia de una “mirada paisajística” en el proceso de constitución de la sensibilidad burguesa podrían servir como herramienta para indagar esa dominante que recorre crónicas tan tempranas como “Álbum porteño” y “Álbum santiaguino”, publicadas ambas en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile en 1887 y reproducidas al año siguiente en la primera edición de *Azul...* (1888). En el capítulo “Agradables panoramas” de *El campo y la ciudad* (2001: 163-170) Williams plantea que la percepción paisajística de la naturaleza pertenece al universo de convenciones de la estética: el paisaje “bello” es la construcción de una experiencia distanciada que tiene como condición el ocio –pues no hay “paisaje” en un espacio evaluado desde la perspectiva de su utilidad- y supone una descripción o imagen organizada para el consumo. Los paisajes de cultura darianos –esa estrategia persistente para elaborar el fenómeno moderno- instalan de manera espectacular, beligerante, la discusión por la autonomía de una nueva zona institucional. La literatura latinoamericana, desde el discurso heterónimo de la prensa, intenta recortar el territorio difuso de su identidad y emprende la tarea a través de una operación que busca consolidar una ideología de la productividad simbólica ligada a la categoría de artificio: de entrada, el imperativo de la mimesis está desplazado del eje del “*ut pictura crónica*” dariano. En los álbumes chilenos, los cuadros que dibuja Ricardo, el “poeta lírico incorregible” nacido del desplazamiento por la ciudad moderna, apuestan al recurso de la “transposición de arte” –traduciendo a Mendès y evocando los *Salones* de Baudelaire- como jugada para desrealizar un espacio que pierde profundidad y se torna deliberadamente artificial en las dos dimensiones estáticas del referente pictórico. La segunda estampa del “Álbum santiagués” de *Azul...* –titulada “Un retrato de Watteau”- expone de manera contundente la captación modernista de la ciudad como un interior colmado de referentes culturales, en una representación que acopla el prestigio del Museo con la chuchería de bazar:

Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios de la cabellera espléndida. La araña de luces opacas derrama la languidez de su girándula por todo el recinto. Y he aquí que al volverse ese rostro, soñamos con los buenos tiempos pasados. Una marquesa, contemporánea de madama de Maintenon, solitaria en su gabinete, da las últimas manos a su tocado. [...]

Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a furto tras la estatua de algún silvano, en la penumbra. [...]

Entretanto, la contempla con sus ojos de mármol una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre su plinto; y le ríe con audacia un sátiro de bronce que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro; y en el ansa de un jarrón de Rouen lleno de agua perfumada, le tiende los brazos y los pechos una sirena con la cola corva y brillante de

antiquario repleta de objetos *art nouveau*, con todos sus esplendores y rarezas de gusto dudoso” (1965: 39), los comentarios de Sontag sobre esta misma estética decorativa inspiran parte de nuestras reflexiones: “[l]o *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas. El mejor ejemplo nos lo da el *art nouveau*, el estilo *camp* más característico y más plenamente desarrollado. Los objetos del *art nouveau*, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta. [...] Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (1996: 359-360).

escamas argentinas, mientras en el plafond en forma de óvalo, va por el fondo inmenso y azulado, sobre el lomo de un toro robusto y divino, la bella Europa, entre delfines áureos y tritones corpulentos, que sobre el vasto ruido de las ondas hacen vibrar el ronco estrépito de sus resonantes caracoles.

La hermosa está satisfecha; ya pone perlas en la garganta y calza las manos en seda; ya rápida se dirige a la puerta donde el carruaje espera y el tronco piafa. Y hela ahí, vanidosa y gentil, a esa aristocrática santiaguina que se dirige a un baile de fantasía, de manera que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles. (Darío, 1998: 230-231)

Por un lado, el texto reafirma la convicción dariana de que el entorno urbano se puede aprehender, descifrar e incluso controlar como un paisaje de citas. En una réplica del gesto que actualiza “Era un aire suave...”, la postal chilena traslada al fin de siglo latinoamericano la escena pictórica de las “fiestas galantes”, representación que Théophile Gautier incorpora al parnasianismo en el poema “Watteau” (1838) y Paul Verlaine termina de asociar a una estética del artificio en sus *Fêtes galantes* (1869).³ Pero si en la tradición europea el tópico es recuperado por el parnasianismo y el simbolismo como estrategia para defender las formulaciones del arte por el arte, la versión de Darío satura el interior “puro” de réplicas y miniaturas, extrema las referencias a la mercancía para el consumo masivo, de modo que el énfasis se desplaza de la autonomía estética al drama americano de su imposibilidad. Si bien el ejemplo confirma el lúcido análisis de Rama sobre la semiosis modernista del “oro” y el consumo en el proceso de democratización finisecular –contundente en la conclusión de que para los poetas renovadores “el materialismo se traducía en términos profesionales precisos: significaba falta de público para el arte” (1985: 130)-, nuestro argumento pretende relevar el trabajo activo sobre un ideograma metropolitano, importado de una manera mucho menos neutral de lo que lecturas recientes del modernismo están dispuestas a reconocer.

A partir de estas premisas –y desde la sintonía con el despliegue de Williams- cabría reconsiderar las hipótesis de Julio Ramos (1989), quien encuentra en las crónicas finiseculares una forma sofisticada del viaje importador, la mediación del corresponsal entre el público local, deseoso de modernidad, y el capital cultural extranjero. En particular, la variante dariana del género se empeñaría en presentar una vitrina del mundo moderno que termina encubriendo los signos amenazantes de la nueva experiencia urbana con un espectáculo pintoresco. Es cierto que en los noventa, para el momento en que Darío se vuelve corresponsal modelo, “el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad” (Ramos, 1989: 113). Pero en paralelo al fetiche, al decorado consolatorio, a la mistificación de los peligros de la ciudad, el paisaje de citas que ensamblan los frisos urbanos de estas crónicas inserta en la tradición de los viajeros finiseculares el relámpago de una nueva operatoria poética. Y si esa operatoria devela algo más de lo que encubre, su funcionamiento y sus efectos pueden conectarse, salvando las distancias, con el potencial revulsivo que Walter Benjamin le asignaba al procedimiento del montaje en el camino hacia una “revelación profana”. En pleno peregrinaje europeo y enfrentado a la cumbre del arte italiano, el cronista invoca la nebulosa habitual de citas prestigiosas pero ahora para revelar cómo esas representaciones que desgastan el aura de los objetos culturales impiden al mismo tiempo una experiencia genuina del arte:

.....
3. Para una caracterización de este “mito” del arte por el arte y la reseña de su aparición en algunos textos del modernismo español (Valle-Inclán) y americano (Darío), ver la aproximación de Schiavo (2001).

Es preciso ver la capilla Sixtina; pero es un desacato verla sin los propios ojos, sin los personales ojos del artista que ponen una mirada más en los colores de las telas y en las alburas de los mármoles, fatigados del secular mariposeo de tantas pupilas. Porque en esos Sancta-sanctorum del arte, se ven dos cosas: *la chef d'oeuvre* y los ojos que la han visto [...]. La capilla Sixtina está llena de esas miradas, satisfechas o escépticas, o irónicas, o estáticas, o incoloras. Desde luego la vieja mirada de los maestros que realizada la obra hallaron que era buena; y las miradas de los papas, de los papas gentiles o ascetas; y la escrutadora mirada de los amigos del artista, y después, cuando la muerte hubo serenado todos los juicios, pulido todas las asperezas, humanizado todas las controversias, uniformado todos los cultos y consagrado todos los sufragios, las miradas de los intelectuales que pasan. Todavía se disciernen en el delirante misticismo de la transfiguración, por ejemplo, las miradas llenas de análisis tranquilo de Taine, tan distintas de las miradas de los espectadores de ayer, ayunas de razonamientos y de distinciones morales, poco o nada introspectivas, simplificadas de nuevo, al sol del Renacimiento, por la majestad sencilla de la línea antigua... Porque los ojos han hecho un inmenso y triste camino de complicación y de complejidad desde el Renacimiento hasta estos días de estetismo y de connotaciones múltiples. Ya no hay un cerebro bastante puro y amplio que vea con la mirada de un Leonardo. Han desaparecido en el juicio las perspectivas vastas, los lineamientos tranquilos: nuestros ojos están tristes y nuestras miradas están enfermas; y aún parece que los inmortales cuadros y los mármoles eternos sienten que ya no sabemos mirarlos. Quién sabe. ¿Por qué no ha de haber en el alma inefable de un *capolavoro* el melancólico despecho de no ser bien mirado? (Darío, 1901b: 258-259)

El texto reflexiona, en este punto, sobre sus propios recursos –y la crisis de la mirada por el agotamiento de “modelos” se insinúa a cada paso de *Peregrinaciones* (1901). Por un lado, es evidente que el vasto mecanismo de alusión al Libro de la Cultura encapsulado en el paisaje dariano escenifica la concepción –tan modernista– del trabajo de escritura como un ejercicio de lectura.⁴ Pero si el itinerario textual se asemeja a un “libro” –o mejor, a la colección de citas en un cuaderno de recortes– no es tanto por la profusión de referencias culturales sino porque el viajero se erige en la figura de un lector privilegiado, capaz de reconstruir esos estratos de representación que rodean a los monumentos y también de trascenderlos.

Quizá uno de los ejemplos más sugestivos de esta resistencia a la perspectiva urbana alienada del viajero importador –practicada como un ejercicio crítico de desmontaje de estereotipos literarios– pueda leerse en la crónica de *Tierras solares* (1904) que Darío dedica a Venecia:

La primera vez me enamoré de Venecia con locura: hoy, creo que estoy siempre enamorado de ella, pero haría un matrimonio de conveniencia... No porque la juzgue muerta,

.....
4. Quizá sea por esto que Borges –detractor de “la tribu de Rubén” desde su vanguardismo inicial– termina reconociendo en el “Mensaje en honor de Rubén Darío” la deuda con el nicaragüense: “La riqueza poética de la literatura de Francia durante el siglo diecinueve es indiscutible; nada o muy poco de ese caudal había trascendido a nuestro idioma. Darío, *tout sonore encore* de Hugo, de los otros románticos, del Parnaso y de los jóvenes poetas del simbolismo, tuvo que colmar ese hiato. Otros, en América y en España, prolongaron su vasta iniciativa [...]. Los lagos, los crepúsculos y la mitología helénica fueron apenas una efímera etapa del modernismo, que los propios propulsores abandonarían por otros temas. [...] Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador” (1968: 13).

como Maurice Barrès, porque Anadiómena no muere, sino por las malas frecuentaciones y relaciones que ha tenido: no por su decadencia, sino por su profanación. Profanación del peor vicio cosmopolita que viene a flotar en góndola, para dar color local a sus caprichos; del ridículo literario de todas partes, que escoge como decoración de insensatez estos lugares divinizados por la poesía y consagrados por la historia; del dinero anglosajón y alemán que vulgariza los palacios y las costumbres, del turismo carneril que invade con sus tropillas todo rincón de meditaciones, todo recinto de arte, todo santuario de recuerdo. Esto se ha convertido ¡oh, desgracia! en la ciudad de los Snobs, en Snobópolis. [...] Chiflados de todas partes vienen a querer convertirse en ruisseñores y a creer que hacen brillar la renovación de grandes nombres. Periodistas ricos y novelistas de París, de Londres, de otras partes, vienen a vivir dos meses de novela pseudosentimental que les dé para ponerla en una serie de artículos, en un volumen... (2001: 123-124)

Paradójico paseo veneciano, el relato avanza cancelando párrafo a párrafo la expectativa de cualquier idealización. Sin embargo, el texto hace mucho más que denunciar las transformaciones de la ciudad-mito por el turismo y el simulacro. El blanco privilegiado de Darío se encuentra, otra vez, en la red de citas que han fosilizado una postal, pues son las “sombras” de Chateaubriand, Goethe, Byron, Musset, George Sand, Taine, Gautier y Wagner las culpables “con los evocadores de ellas, de que la encantada ciudad pueda justamente ser denominada Snobópolis” (2001: 127). La crónica navega la biblioteca veneciana, expone la saturación de fantasmas que administran un imaginario y dibuja en ese catálogo la salida de la fantasmagoría: al demostrar que el mito del arte europeo no hace otra cosa que repetirse a sí mismo, Darío le arrebató su condición de objeto de deseo. De este modo, la prosa del nicaragüense –aun cuando alimenta ese lugar común de la crítica que la lee como pasiva “mediación” entre capitales culturales- recorre otros circuitos e interpone sus propios corto-circuitos. A la voracidad cultural de una errancia que desacomoda los anaqueles de la biblioteca latinoamericana con lecturas *raras*, subyace también el gesto del traductor caníbal, la mirada del subalterno que desde los márgenes altera y descentra las jerarquías de los objetos culturales de la metrópoli. Para decirlo con Benjamin –aunque la idea le tributa también al sutil desarrollo de Rama en torno a las “máscaras democráticas” del modernismo-, la operación dariana erosiona el estatus de autoridad de los monumentos, fractura parcialmente su aura. Esa perspectiva paisajística aplicada a la Cultura entreteje en el viaje importador un atisbo de distancia que convierte la lengua propia en extranjera, para volver a fundarla tanto en el poema como en el laboratorio de la crónica.

Desplazamientos de una poética

Si bien Darío evitó abundar en textos abiertamente doctrinarios y asumió con reticencia la convicción de sus contemporáneos de que era cabeza de un movimiento literario, sus crónicas exhiben, a la par de una reflexión incansable sobre el arte y la literatura del fin de siglo, un grado de autoconciencia notable sobre el devenir de la propia estética. Por el reverso de la acracia literaria –“quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal” insisten las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* anticipando el riesgoso automatismo que anuncia toda consagración-, los programas darianos le dan entidad a una subjetividad “en proceso”, a un “yo” que en sus constantes mascaradas le hace señas a la literatura como zona incierta en el singular proyecto de la modernidad latinoamericana. Ese sujeto-en-desplazamiento que

configuran las crónicas habilita una lectura de la errancia como índice de una modificación de largo aliento en las condiciones del sistema cultural. En otras palabras, la oscilación de una instancia que nunca deja de dramatizar la precariedad de su hacer-se no sólo es testimonio del carácter moderno de esa subjetividad sino también de las contradicciones en el proceso de institucionalización de una nueva práctica.

Atento a la dimensión institucional de esa práctica emergente –en un planteo que lecturas como las de Julio Ramos (1989) y Graciela Montaldo (1994) han llevado hasta las últimas consecuencias–, Rama (1983) reconoce que uno de los elementos decisivos de la renovación modernista es la instauración de un “sistema literario latinoamericano”. Por encima de un mero cambio de temas y formas, la categoría de “sistema” registra una transformación que involucra “la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los distintos tipos de públicos; un mecanismo transmisor que liga unos a otros” (Rama, 1983: 9).⁵ En esta triple encrucijada es preciso situar ese sesgo programático que aflora en buena parte de las crónicas, pues la preocupación dariana por los “compañeros de campaña” es tan insistente como la referida a la constitución de un público o a la de los mecanismos desde los que impulsar una renovación técnica de la literatura.

Pocos textos en el fin de siglo –entre los que habría que contar el temprano “Prólogo al *Poema del Niágara*” (1882) de José Martí– realizan un diagnóstico tan preciso del campo cultural como las “Palabras liminares”, diagnóstico enunciado en un contundente a-b-c que recoge los tres ángulos del “sistema” pero bajo el signo de la negación. Parafraseando a Darío: a) *no hay un público* capaz de asimilar las innovaciones que trae el modernismo, pues triunfa “la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente” (1987: 85); b) *no hay un conjunto orgánico de productores*, porque “los mejores talentos” se encuentran “en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (ibídem); c) *no hay un código previo* que garantice la pertenencia de una escritura al espacio virtual de lo literario y pretender imponerlo “implicaría una contradicción” (ibídem), si la literatura moderna se resiste a toda definición que prescriba o fije un límite a su especificidad.⁶ Ahora bien, los tres aspectos que estos enunciados describen en negativo se recuperan como el mapa de coordenadas institucionales en que el poeta calibra los alcances de su intervención. Así, el vínculo

5. En *Las contradicciones del modernismo* Noé Jitrik emplea esta categoría en la misma dirección de Rama, aunque subraya el rol de liderazgo de la figura de Darío al referirse al “sistema modernista o, es bueno declararlo, rubendariano” (2000: 18). Al margen, sorprende la convergencia de estas aproximaciones de la crítica latinoamericana con una deriva de la Escuela de Frankfurt –sobre todo en la estela de “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, de Benjamin. En concreto, nos referimos a los trabajos de Peter Bürger desde *Teoría de la vanguardia* (1974) a *The Decline of Modernism* (1992), estudios que también proponen una triple entrada al contradictorio proceso de autonomización de la literatura, claro que recortando los alcances a ciertas zonas de la cultura europea. Bürger concibe una tipología histórica –reformulación de la tríada autor-obra-lector– que contempla las aristas de una “teoría de la producción”, una “teoría de la recepción” y una “teoría de la función social del arte” (2000: 33-110). Se trata de una distinción en el terreno de la “teoría” que, si bien se articula a ciertos materiales estéticos en un desarrollo histórico puntual, resulta útil para evaluar la pertinencia de los planteos de Rama –así como de sus continuadores– en torno a la especificidad del derrotero latinoamericano de la institucionalización del arte.

6. Sobre este último punto –y entre muchas otras reflexiones– es revelador el desarrollo de Jacques Derrida en su conferencia “Kafka: Ante la ley” (1982), publicada en *La filosofía como institución* (1984). Allí se describe la juridicidad (*juridicité*) subversiva que actúa como sustento de una concepción moderna de la literatura: la literatura suspende su “ser”, difiere al infinito su propia ley.

entre la ausencia de condiciones y el artificio de un sujeto lanzado al vacío –pues el drama de la fugacidad, como expone con sagacidad Julio Ortega, es la escena misma de articulación de su voz- funda una dinámica que se traduce a los rasgos enunciativos de aquellos textos en que asoma un tono afín a la retórica del manifiesto.⁷

Uno de esos rasgos, quizá el más significativo en el período inaugural del modernismo dariano –el que va de la publicación de *Azul...* en 1888 a la de *Los raros y Prosas profanas* en 1896-, es la alternancia estratégica entre el singular y el plural en el uso de la primera persona. El *locus* desde el que se defienden las consignas para un arte nuevo se mueve en zigzag entre el repliegue en un “nosotros” endeble y volcado hacia el futuro y la exhibición de una individualidad radicalizada que, en el presente, ostenta las insignias de su novedad. “Nuestros propósitos” (1894), una pieza menor frente a otros programas más conocidos, se revela como un eslabón decisivo para el estudio de ese plural, especie de infancia de una comunidad imaginaria. El texto-presentación de la *Revista de América* se dirige a una incipiente *brotherhood* modernista a la que exhorta con una serie de imperativos impregnados de ese léxico de campaña tan característico en los primeros escritos de la escala en Buenos Aires. Como apunta Beatriz Colombi, “se trata de una beligerancia un tanto formal y gestual, ya que si bien Darío toma parte de la misma, paralelamente, no es un rebelde dispuesto a deponer a todos los académicos encontrados a su paso, aunque haga alarde de eso mismo” (2004a: 66). En este caso puntual, la clave de lectura de esa gestualidad pasa por la tensión entre el voluntarismo del “nosotros” desde el que se dicen las consignas y la repetición anafórica del infinitivo en el enunciado de las mismas –“Ser el órgano de la generación nueva”, “Combatir contra los fetichistas”, “Levantar la bandera”, “Mantener el respeto”, “Trabajar por el brillo” (Darío, 1967: III), etcétera. Porque si al asumir el plural el “yo” parece confiar en su potestad para emitir mandatos y en las competencias de una comunidad para decodificarlos, en contrapartida, al remarcar la opción por la forma no personal de los verbos, señala la inexistencia de un sujeto capaz de llevar adelante esas acciones. De este modo, si el “nosotros” de “Nuestros propósitos” interpela al presente de la escritura, lo hace sobre todo en tanto plural por conjugar, abierto al porvenir.

El contrapeso de ese funcionamiento aparece en “Los colores del estandarte” (1896) –anticipación en este y otros aspectos de las “Palabras liminares”-, texto en el que el enunciador se singulariza para poner en escena el espectáculo de su soledad. Polemista refinado, hábil en la opción por el desvío en lugar del combate frontal, Darío vuelve a enfrentar la acusación de “galicismo mental” pero ahora –en una sofisticada táctica de refutación- asume los términos de la argumentación adversa sin alterarlos, para extraer de ellos la conclusión opuesta. La irritación de Paul Groussac, perspicaz lector de *Los raros*, no se debe sólo a la “mala copia” de la modernidad literaria europea o a la elección poco feliz del modelo –simbolistas y decadentes franceses antes que el prerrafaelismo inglés-, pues en su perspectiva la condición marginal de América Latina no admite otro destino que una modernidad de segundo grado, mimética. El eje subterráneo de la contienda es la audacia dariana de pretender una moder-

7. En su *lectiografía* de Darío –“Rubén Darío y la mirada mutua”, un intento biográfico que explora las ficciones de una identidad conformada en el diálogo de las lecturas- Ortega ilumina la naturaleza radicalmente inacabada de esta “entidad”: “pocos poetas [...] han demostrado, como Darío, tanta zozobra de sí mismo, el desamparo de su propio tiempo y la vulnerabilidad de su voz. Como esos objetos más preciosos por más frágiles, muchos poemas suyos llevan la marca de su origen como una pregunta irresuelta. Hasta los lujosos cisnes, de estirpe clásica y suficiencia simbolista, se convierten en signos de interrogación, como si la belleza, en rodillas del poeta, no fuese ya un desafío existencial, sino una pregunta por sí misma” (2003: 36-37).

nidad latinoamericana “original” por la vía de esa “imitación”. Desde *Azul...* el proyecto artístico de Darío postula un reordenamiento de la relación entre las metrópolis y la periferia y esa alteración se formula como un problema lingüístico, de apropiación cultural creativa. La traducción practicada de manera irreverente –en esa familiaridad desacralizante de quien recorre la Cultura como un paisaje– no refuerza la subalternidad como quiere Groussac, sino que intenta afirmar una identidad autónoma, emancipada. Fuera de las exigencias del cuerpo a cuerpo de la polémica, la insistencia en la primera persona del singular viene a subrayar la falta de parámetros locales para asimilar y profundizar esa operatoria de innovación por traducción, y si un “nosotros” se insinúa hacia el final de la crónica su sustancia fantasmal queda librada a los enigmas de una profecía.⁸

Una torsión final en el derrotero de la poética dariana y en la figura del cronista que la acompaña emerge del reposicionamiento de la escritura al “otro lado” del Atlántico, con esa crisis en la intelectualidad hispanoamericana que la guerra entre España y Estados Unidos en 1898 termina de precipitar y que el ahora corresponsal estrella de *La Nación* cubre desde el terreno. Darío nunca concibió la tarea de renovación de la lengua poética como un modo de cortar lazos con la tradición literaria española, aunque fue consciente de que sus búsquedas producían una inédita inversión de roles: si España es un espacio cultural “provinciano” y el presente de su literatura aparece como “atraso”, el modernismo americano –desde la periferia cosmopolita– se apropia del presente de la lengua y reclama prerrogativas en su futuro. Esta premisa se sostiene en las crónicas españolas –para comprobarlo basta releer “El modernismo en España” (1901a)–, a pesar de esa notable rotación de la mirada dariana que Colombi describe como una “escucha terapéutica”, encaminada a “desmontar el mecanismo de la confrontación que había caracterizado la retórica del viaje a España” (2004b: 125). Si hay una novedad en la trama final de la estética que nos ocupa ésta asume la fórmula de una ampliación de las funciones del escritor. En relación de simbiosis con la pose del “poeta maduro” –un artista que ya ha conquistado cierta estabilidad en el tembladeral de la institucionalización literaria–, los textos europeos afianzan una representación del intelectual dispuesto a intervenir en la esfera de los discursos políticos. A la avanzada imperialista entendida como una amenaza sobre la lengua –“¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?” pregunta el primer poema de la serie “Los cisnes” en *Cantos de vida y esperanza* (1905)– la estética dariana le responde con la figura del portavoz, un sujeto capaz de encarnar la fracturada identidad “americanoespañola” (1901a: 1), de hablar en nombre del español como totalidad, a ambos lados del Atlántico.⁹ Así, si

8. Concluye Darío en el texto para *La Nación* del 27 de noviembre de 1896: “Estamos, querido maestro, los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo, como el del norte, cantado tan bellamente por ‘nuestro’ Martí. Y no sería extraño que apareciese en esta vasta cosmópolis, crisol de almas y razas, en donde vivió Andrade el de la *Atlántida* simbólica, y aparece este joven salvaje de Lugones, precursor quizá del anunciado por el enigmático y terrible loco montevideano, en su libro profético y espantable” (2013: 315).

9. Enrique Foffani, al analizar el devenir que desemboca en *Cantos de vida y esperanza*, registra una transformación paralela a la que nuestro desarrollo propone para la zona de la crónica: “el poeta nómada desea ser un cantor del presente y para ello debe poner en práctica un método diametralmente diverso del utilizado en *Prosas profanas*, esto es, ya no orientar sus recreaciones arqueológicas hacia el pasado sino hacia la actualidad, hacia los tiempos de un *ahora* entramado en los acontecimientos de la Historia” (2007: 17-18). Y más adelante concluye: “La protesta de los cisnes es el gran vuelco: la poesía protesta, la poesía por fin sale a la calle, puede ir a la feria, recorrer el barrio, las grandes ciudades. Pero –y esta es la lección de Rubén Darío– no debe dejar de ser poesía, no debe perder el terreno ganado con la autonomía del arte” (2007: 43).

la autonomía que proyectaban los programas americanos –además de carecer de soportes institucionales- insinuaba la pérdida de efectividad pública de una práctica, el viraje que se acentúa a partir de esta nueva figura apunta a una superación de esa aporía mediante una expansión del horizonte de la autoridad estética. Ese vaivén tan característico del intelectual americano en la encrucijada del novecientos invita a reflexionar sobre un proceso que constituye –todavía- el fósil de nuestro presente.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. 1968. "Mensaje en honor de Rubén Darío". En Mejía Sánchez, Ernesto (comp.), *Estudios sobre Rubén Darío*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 12-13.
- BÜRGER, Peter. 2000 [1974]. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- _____. 1992. *The Decline of Modernism*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- COLOMBI, Beatriz. 2004a. "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires". En Zanetti, Susana (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 61-82.
- _____. 2004b. *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CROCE, Marcela. 2013. *Para animarse a leer a Rubén Darío*. Buenos Aires: Eudeba.
- DARÍO, Rubén. 1901a. *España contemporánea*. París: Garnier Hermanos.
- _____. 1901b. *Peregrinaciones*. París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret.
- _____. 1967 [1894]. "Nuestros propósitos". En Carter, Boyd G. (ed.), *La "Revista de América" de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Managua: Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, p. III.
- _____. 1987 [1896-1901]. *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia.
- _____. 1998 [1888 y 1905]. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.
- _____. 2001 [1904]. *Tierras solares*. Managua: Fondo Editorial CIRA.
- _____. 2013 [1896]. "Los colores del estandarte". En Caresani, Rodrigo (ed.), *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 305-315.
- DERRIDA, Jacques. 1984. *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica.
- FOFFANI, Enrique. 2007. "Introducción. La protesta de los cisnes". En Foffani, Enrique (comp.), *La protesta de los cisnes*. Buenos Aires: Katatay, pp. 13-43.
- GONZÁLEZ, Aníbal. 1983. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- JITRIK, Noé. 2000 [1978]. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. México: Fontamara.
- MONTALDO, Graciela. 1994. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- ORTEGA, Julio. 2003. *Rubén Darío*. Barcelona: Omega.
- PAZ, Octavio. 1965. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- RAMA, Ángel. 1983. “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *Hispanamérica*. N° 36, 3-19.
- _____. 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SALINAS, Pedro. 2005 [1948]. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Península.
- SCHIAVO, Leda. 2001. “Estudio de un espacio imaginario: *Las fiestas galantes*”. *Cyberletras*. N° 5. <<http://lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/schiavo.html>> [Consulta: 16 de noviembre de 2013].
- SONTAG, Susan. 1996 [1966]. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- VIÑAS, David. 2005 [1964]. *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- WILLIAMS, Raymond. 2001 [1973]. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.