



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Rubén Darío en sus
dos aniversarios: 2016/2017

76

Julio - Diciembre 2017

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano y Director del Departamento de Letras

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Directora

Dra. SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Secretarios de Redacción

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. ROXANA GARDÉS; Dr. RAÚL LAVALLE;

Dra. GRACIELA MATURO; Dra. ROSA E. M. D. PENNA.

Prosecretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. LUCÍA ORSANIC

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA International Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN: 0326-3363

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711

Índice

LETRAS

76 (julio-diciembre 2017)

Presentaciones

José Alberto BARISONE, <i>Palabras introductorias</i>	9
Javier Roberto GONZÁLEZ, <i>1916-2016: Cervantes por Darío</i>	25

Artículos

Jorge Eduardo ARELLANO, <i>Rubén Darío: españolista mayor</i>	35
José Alberto BARISONE, <i>El viaje en la crónica modernista. El caso de Rubén Darío</i>	49
Aymar de LLANO, <i>Rubén Darío, formador de la opinión pública. 1900: hispanoamericanos en París</i>	63
Ana María LLURBA, <i>Darío, loco de ensueños y ebrio de armonía: su vida, su poesía y Francia</i>	71
Graciela MATURO, <i>Rubén Darío: humanismo y profecía</i>	89
Mónica Elsa SCARANO, <i>Rubén Darío, ensayista</i>	99

Documentos inéditos

<i>Facsimilar de una conferencia pronunciada por Ruben Darío en la ciudad de Córdoba (Argentina)</i>	115
<i>Un artículo de Rubén Darío, “León XIII”, publicado en el diario Los Principios de la ciudad de Córdoba (Argentina)</i>	145

Reseñas bibliográficas

Azucena A. FRABOSCHI y otros (eds.), <i>Cartas de Hildegarda de Bingen. Volumen I</i> , María Esther ORTIZ	153
Mirjana POLIĆ BOBIĆ, Gordana MATIĆ, y Antonio HUERTAS MORALES (eds.), <i>La literatura argentina del siglo XX: un recuento. Relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada</i> , Nerea OREJA	155
Juan DE MAL LARA, <i>La Psyche</i> , Gastón Ghiglione	161

Alessandro MISTRORIGO, *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética*, María Lucía Puppo 164

Daniel Alejandro CAPANO, *Campos de la narratología. Teoría y aplicación*, María Lucía Puppo 166

Normas de publicación 169

Presentaciones

Palabras introductorias

JOSÉ ALBERTO BARISONE

Pontificia Universidad Católica Argentina

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.

Jorge Luis Borges, *El círculo secreto*

Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad.

Rubén Darío, *El canto errante*

El año pasado se cumplieron cien años de la muerte de Rubén Darío (1867-1916), poeta, narrador, cronista de viajes y de la vida moderna, crítico literario y de arte, intelectual artista y adalid del modernismo hispanoamericano. Tanto su voz lírica, como su legado estético y el linaje que engendró en las letras en castellano, continúan interpelándonos. Ángel Rama se pregunta con notable agudeza:

¿Por qué aún está vivo? ¿Por qué, abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena? Sería cómodo decir que se debe a su genio, sustituyendo un enigma por otro. ¿Por qué tantos otros más audaces que él, de Tablada a Huidobro, no han opacado su lección poética, en la cual reencontramos ecos anticipados de los caminos modernos de la lírica hispánica? [...] Para interrogar su paradójica situación no hay sino su poesía... (Darío, 1986: IX).

Darío no solo fue un gran poeta sino también un hombre de letras completo que desarrolló una poética, una concepción estética, fundada en la búsqueda tanto de la belleza entendida como armonía, como del ritmo, de la eufonía, los valores plásticos y la perfección formal de las obras, lo que expuso programáticamente y plasmó en su producción. De modo que teoría y praxis, reflexión y ejecución, se conjugaron y complementaron recíprocamente.¹

Cuando Darío llegó a Buenos Aires en 1893 —ciudad en la que residió hasta 1898—, la metrópoli estaba transitando un intenso proceso de modernización que afectaba todos los órdenes de la esfera pública: lo social, lo político, lo cultural y lo arquitectónico. No obstante, debe tenerse en cuenta que en los países hispanoamericanos la modernización no fue uniforme y absoluta, sino que tuvo un carácter desigual. De ahí que los modernistas se desarrollaron en un campo atravesado tanto por la pervivencia de un ethos tradicional, como por la incorporación de la modernidad, lo que creó cierta tensión entre lo antiguo y lo nuevo, circunstancia que le confirió a las obras escritas por ellos una impronta particular.

En la capital argentina, Darío se insertó plenamente en el mercado laboral mediante su trabajo periodístico y terminó de definir y consolidar su estética, sobre todo a partir de la creación y codirección de la *Revista de América*,² de

¹ Los textos de Darío que tuvieron carácter programático, aunque él les negara esa condición, son: “Pro domo mea” (30 de enero de 1894), autodefensa publicada en *La Nación* de Buenos Aires. Respuesta a un “Palique”, ofensivo y virulento de “Clarín” (Leopoldo Alas publicado en *La Prensa* de Buenos Aires, el 29 de enero de 1894); “Presentación” de la *Revista de América* (1894), palabras que fueron incluidas en el prólogo de la primera edición de *Los Raros* (1898); “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas y otros poemas* (1896); “Los colores del estandarte” (*La Nación* de Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896), respuesta a la crítica que le hiciera Paul Groussac a *Los Raros* en la revista *La Biblioteca* (Año I, Tomo II, N° 6), en noviembre de 1896; “Prefacio” a *Cantos de Vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905) y “Prólogo” a *El canto errante* (1907).

² Darío colaboró en numerosos diarios y revistas de América, de España y Francia. En Argentina, además de su trabajo continuado en *La Nación* entre 1893 y 1915; con anterioridad Darío había publicado cuatro notas en el diario de los Mitre (la primera en 1889, y las otras tres, en 1892). También publicó artículos en *La Prensa*, *El Tiempo*, *La Tribuna*, todos de Buenos Aires; en algunos diarios del interior del país y en revistas como *La Biblioteca*, *El Mercurio de América*, *La Quincena*, *La Revue Illustrée du Río de la Plata* y *Búcaro Americano*, entre otras. Asimismo, fundó y dirigió en 1894 con Ricardo Jaimes Freyre la *Revista de América*, una publicación netamente “modernista”, que a pesar de su vida efímera—solo aparecieron tres números—, se constituyó en el temprano órgano argentino del naciente movimiento que liberó el poeta nicaragüense. Desde el breve pero elocuente prólogo—luego reiterado en el prólogo del primer número de la revista *El Mercurio de América* y en el de la primera edición de *Los Raros*— donde se explicitan las búsquedas y opciones estéticas de sus directores y colaboradores hasta los artículos firmados por Rubén Darío, “Un esteta italiano. Gabriel D’Annunzio”, y por Gómez Carrillo, “Los poetas jóvenes de Francia”, como también la selección de prosas, poemas y demás secciones de la revista, todo apunta a subrayar su carácter moderno, rasgo acentuado por su autonomía financiera. Finalmente, Darío en Francia dirigió dos publicaciones *Mundial Magazine* y *Elegancias*.

clara filiación modernista, y de la publicación de *Los Raros y Prosas Profanas y otros poemas*, en 1896.

Con el relativo conocimiento que se tenía de su nombre desde la aparición en Chile de *Azul...* en 1888 y el espaldarazo que obtuvo del español Juan Valera al comentar extensamente ese libro en dos cartas-reseñas, Darío logró, unos años después, una resonancia creciente que se proyectó a toda América Latina y a España. Asumió el rol de adalid del nuevo movimiento literario y se convirtió en el poeta faro. En los primeros años del siglo XX, la fama y el reconocimiento de sus pares, de la crítica y, sobre todo, de los lectores, aumentaron hasta alcanzar una dimensión legendaria.³ Pruebas de este éxito son la reedición de sus libros de poesía, la publicación de obras que compilaban los artículos que había escrito para la prensa y el pedido de la Biblioteca Corona de Madrid para que Darío publique una selección de sus poemas preferidos en una edición especial que adquirió el estatus de lo que el autor consideraba canónico y, por lo tanto, digno de ser preservado.⁴ Otra muestra del carácter monumental de la figura pública en que se había convertido Darío lo ejemplifica el hecho de que dos medios de prensa de notable difusión —*Caras y Caretas* y *La Nación*— le solicitaron que escribiese su biografía. La que escribió para la revista apareció con el nombre de “Autobiografía: Vida de Rubén Darío escrita por él mismo” y la que publicó en el diario de los Mitre se tituló *Historia de mis libros*.⁵

³ La propuesta estética de Darío encontró en Buenos Aires eco favorable y contó con el apoyo explícito de Julián Martel, Luis Berisso, Leopoldo Lugones, Carlos Vega Belgrano y Martín Goycochea Menéndez, entre otros. Paul Groussac, como se sabe, celebró la aparición de *Prosas Profanas...* pero objetó rotundamente el libro *Los Raros*. Los ataques y las censuras a los *jóvenes modernos*, tutelados por Darío, que muchas veces fueron estigmatizados con el mote de *decadentes*, recibieron críticas acérrimas de, por ejemplo, Rodríguez del Busto en Córdoba y de Matías Calandrelli, filólogo italiano radicado en Buenos Aires. Pero en términos generales, en nuestro país la polémica fue respetuosa y cordial. Por ejemplo, Calixto Oyuela, hispanófilo y amante del clasicismo, profesor de Preceptiva Literaria en el Colegio Nacional de Buenos Aires, con el transcurso de los años, varió su inicial objeción a las innovaciones modernistas y supo valorar el aporte y el talento de Darío.

⁴ La publicación apareció con el título de *Obra poética de Rubén Darío* entre 1914 y 1916. Constó de tres tomos en los que el autor reunió ciento cincuenta poemas. El primer tomo se tituló “Muy siglo XVIII”, el segundo, “Muy antiguo y muy moderno” y el tercero, “Y una sed de ilusiones...”.

⁵ Los textos autobiográficos del poeta nicaragüense son: *Historia de mis libros* (se editó póstumamente, en 1916). El libro reúne tres trabajos publicados por Darío en *La Nación* de Buenos Aires, en 1913: “Prosas Profanas...” (1º de julio) “Azul...” (6 de julio) y “Canto de vida y esperanza” (18 de julio); “Autobiografía: Vida de Rubén Darío escrita por él mismo”, en *Caras y Caretas* de Buenos Aires del 21 de setiembre al 30 de noviembre de 1912, como libro se publicó en 1925. Finalmente, otro testimonio autobiográfico es “La isla de oro. El oro de Mallorca” (novela inconclusa de carácter autobiográfico) que se publicó en *La Nación* desde diciembre (4, 7 y 27) de 1913 hasta principios de 1914 (21 y 23 de febrero y 13 de marzo).

En el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza...*, Darío afirma: “No soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”. (Darío, 1968: 625). Más allá de que el autor haya buscado o no una gran difusión de su obra, el hecho concreto es que, efectivamente, su nombre y muchos de sus versos alcanzaron una extraordinaria popularidad cuando algunos de los más notables letristas de tango los citaron,⁶ amén de apropiarse de cierto imaginario y retórica darianos. Esta proyección de una poesía de alta formalización estética en la música popular se prolongó hasta nuestros días, como lo demuestran el tema “Los Viejos Vinagres” del grupo argentino Sumo, en que se introduce el famoso verso “Juventud, divino tesoro”, y “Mi guitarra y vos” del músico y cantautor uruguayo Jorge Drexler, donde recita el poema “Ama tu ritmo”.⁷

Ciertos aniversarios promueven conmemoraciones y homenajes. El centenario del fallecimiento del escritor nicaragüense propició la realización de congresos, jornadas, la reedición de parte de su obra y la publicación de números especiales de revistas universitarias y estudios críticos.⁸

En la República Argentina, durante 2016, se realizaron diversas reuniones académicas, entre las que cabe mencionar: el Congreso Internacional Homenaje a Rubén Darío “La sutura de los mundos” de la UNTREF; la Jornada de Homenaje a Rubén Darío que se llevó a cabo en la sede de Buenos Aires de la Universidad de Los Andes de Mendoza y las Jornadas de Homenaje a Rubén Darío realizadas por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata. En la UCA, la Cátedra de Literatura Iberoamericana de la Carrera de Letras organizó las “Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de su muerte” que se desarrollaron los días 25 y 26 de agosto con la participación de destacados especialistas.⁹

⁶ Véanse los artículos: “Rubén Darío, entre el tango y el lunfardo” de Pedro Luis Barcia y “El eco de Rubén Darío en las letras de tango” de José Alberto Barisone.

⁷ Debo el descubrimiento del tema musical de Drexler a la información que me proporcionó la alumna Rocío Pelesson de 4º año de la Carrera de Letras de la UCA.

⁸ Entre las publicaciones argentinas que dedicaron ejemplares de carácter conmemorativo, cabe citar: *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* N° 3. Número especial Rubén Darío, la sutura de los mundos, febrero 2016; la revista *Recial* del CIFFyH, Área Letras de la Universidad Nacional de Córdoba, dedicó un “Dossier” homenaje a Rubén Darío; N° 10 (Vol. 7), octubre 2016; la revista *Zama* del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA publicó un “Número especial Homenaje a Rubén Darío”, 2017 y la *Revista Celehis* del Centro de Literaturas Hispánicas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata dedicó a Rubén Darío su N° 33 de 2017.

⁹ La UCA ya había realizado en 1996, en recordación de otro aniversario dariano, las “Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras *Los Raros y Prosas Profanas*”, organizadas por la Dra. Graciela Maturo,

Al cumplirse un nuevo aniversario, los 150 años del nacimiento, el presente volumen de la revista *Letras* se enmarca dentro de este contexto de revaloración de la personalidad creadora y la obra de Rubén Darío, nombre central de las literaturas escritas en lengua española.

Susana Zanetti señala con acierto que en América Latina no existe un canon literario lo suficientemente sólido como para procurar abrirlo, tal como lo propuso hace unos años Walter Mignolo.¹⁰ Lo que sí reconoce Zanetti es la existencia de cánones literarios nacionales y de algunas obras que alcanzaron el rango de “clásicas”.

En efecto, pocos son los escritores que han sorteado el cerco literario de su país para proyectarse a un nivel continental.¹¹ Resulta evidente que formar parte de la constelación de autores que ingresaron y que permanecen en el dorado olimpo del canon no obedece pura y exclusivamente a la excelencia literaria de sus obras, sino a razones de diversa índole, como son el criterio de lo que un conjunto de agentes e instituciones del campo intelectual considera representativo, las cambiantes concepciones de lo que se considera literario en determinados momentos, las estrategias comerciales de las grandes editoriales e, inclusive, cuestiones ideológicas y políticas, entre otras. Es así como los sujetos y las instituciones que conforman el campo cultural organizan y seleccionan a los autores y las obras que forman el canon. Este corpus de textos que se considera debe ser preservado en la tradición literaria de un país o de una entidad supranacional como es Latinoamérica, goza de estabilidad y permanencia pues estas son dos de las condiciones inherentes al canon. No obstante, a través del tiempo, sufre modificaciones que obedecen a numerosos factores, como el cambio del gusto y de lo que se considera “literario”, los renovados enfoques teóricos y metodológicos, las nuevas agendas de cuestiones a ser abordadas por los espe-

que tuvieron carácter internacional. Los trabajos expuestos fueron recogidos en *Actas* que se publicaron en el año 1998 con el sello de EDUCA.

¹⁰ Véanse: “Apuntes acerca del canon latinoamericano” de Susana Zanetti en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, compilación de Susana Cella. Buenos Aires, Losada, 1998: pp. 87-105 y “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina” de Walter Mignolo en *Nuevo Texto Crítico*, 7, 14-15, 23-36.

¹¹ No cabe dudas de que, en el interior de la literatura argentina, José Hernández, los novelistas José Mármol, Eugenio Cambaceres, Leopoldo Marechal, Antonio Di Benetto y Juan José Saer, por citar solo algunos nombres importantes de diferentes momentos, ocupan un lugar preponderante, como también sucede con los poetas Leopoldo Lugones, Francisco Luis Bernárdez, Olga Orozco, y Alejandra Pizarnik, entre otros, y los dramaturgos Carlos Gorostiza, Roberto Cossa y Griselda Gambaro. Sin embargo, estos nombres no alcanzaron el status de canónicos en el contexto de la literatura hispanoamericana, como sí ocurrió con Sarmiento, Borges y Cortázar.

cialistas y, también, a razones fortuitas, como ocurre cuando se encuentran textos que se tenían por perdidos o de cuya existencia se ignoraba.¹²

La condición canónica de una obra se manifiesta en un conjunto de hechos tales como la incorporación de Darío en los programas de Literatura Latinoamericana de la Carrera de Letras que se cursa en las universidades y los institutos de formación docente de nivel terciario. Asimismo, hasta no hace demasiado tiempo, la escuela secundaria, como institución formadora de los ciudadanos, imponía una selección de autores y obras que adquirirían el rango de canónicos a través de la materia Literatura y de los manuales complementarios, donde Darío ocupaba un lugar muy destacado. A su vez, al realizar un rastreo en todas las historias de la literatura hispanoamericana de carácter académico se constata que la inclusión de Darío es recurrente y exhaustivo el tratamiento que se le dispensa.

Otra muestra de la centralidad de un autor está dada por la permanente publicación de sus obras, tanto en ediciones críticas y académicas, como escolares y comunes. Las obras de Darío poseen ediciones en la Biblioteca Ayacucho, en las colecciones de Cátedra, Castalia, de la Academia de la Lengua y, en épocas pasadas, en los catálogos de Mundo Latino, Aguilar, Espasa Calpe-Austral y Porrúa, por dar algunos ejemplos del universo hispánico. Por último, deben consignarse las colecciones que han publicado algunos grandes diarios, como *La Nación* de Buenos Aires que, con el fin de formar a sus lectores a través de un corpus de obras consideradas ejemplares, forjaron sucesivas “bibliotecas”, que en muchos casos incluyeron la obra de Darío.

La poesía del nicaragüense cuenta con dos ediciones canónicas: *Poesías completas* con introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte (Aguilar, 1968) y *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez (Biblioteca Ayacucho, 1977). En el año 2016 apareció *Obra Poética* en edición de Ignacio Zuleta publicada por Castalia Maior.

Si bien durante el siglo XX aparecieron varias colecciones con el título de *Obras Completas* de Rubén Darío, entre las que destacamos la ordenada y prologada por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco (1923-1929) y la de Afrodisio Aguado (1950-1953), aún falta la publicación de una edición riguro-

¹² Dos ejemplos de autores coloniales cuyas obras fueron encontradas y editadas durante el siglo XX son el poeta Luis de Tejada, de Córdoba del Tucumán, y la *Nueva Corónica y buen Gobierno* del peruano Guamán Poma de Ayala.

sa y confiable, que presente los textos bien establecidos y que esté acompañada de un sólido trabajo crítico. En estos momentos, la Universidad Nacional de Tres de Febrero está desarrollando un proyecto transnacional que incluye la búsqueda, la datación precisa, el acopio, la organización y anotación de todos los textos darianos.¹³

En las letras de América Latina, hasta mediados del siglo XX, son relativamente pocos los nombres indiscutidos desde una perspectiva continental: los textos de Colón —tomados como el origen y el archivo de nuestra literatura—, el Inca Garcilaso de la Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Domingo F. Sarmiento, Jorge Isaacs, José Martí, Rubén Darío, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, César Vallejo y Jorge Luis Borges. A partir de los años '60 del siglo pasado la nómina se acrecienta notablemente impulsada por lo que significó el Boom de la novela latinoamericana que catapultó los nombres de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa y le dio relevancia a autores anteriores que fueron releídos y reconsiderados, como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Juan Rulfo. A los nombres de estos narradores deben agregarse los de los poetas Octavio Paz, Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco, entre otros.

Cuando aún no había aparecido en América Latina una obra de conjunto, una historia de la literatura hispanoamericana, que presentara un panorama global, ordenado y sistemático del desarrollo de las letras en el subcontinente, Pedro Henríquez Ureña, en 1928, entendía que resultaba necesario llevar a cabo ese proyecto, para el que propuso:

Hace falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables [...]. La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó (Henríquez Ureña, 1960: 255).

La tabla de valores del estudioso dominicano resultó ser el primer intento por establecer el canon de nuestra literatura. Se advierte que su propuesta es bastante restringida y no deja de llamar la atención su perspicacia crítica, pues de

¹³ Esta empresa de gran aliento que viene desarrollando la UNTREF se canaliza a través de dos soportes: el proyecto digital se llama “Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado” (AR. DOC-UNTREF) y el proyecto impreso se denomina “Obras Completas” en una edición crítica de diez tomos distribuidos en treinta y tres volúmenes.

los seis nombres elegidos hace casi noventa años, tres —Sarmiento, Martí y Darío— lograron sortear los cambios de diversa clase que se produjeron en el campo literario durante el siglo XX y continúan ostentando el privilegiado rango de autores canónicos.

Rubén Darío, a partir de la publicación de *Prosas Profanas y otros poemas* en 1896 y, sobre todo, de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* en 1905, ingresó al canon y desde entonces mantiene firme su colocación en un lugar central. Diversas son las razones que explican su hegemonía inalterable: en primer término, la superlativa calidad estética de su obra y el fulgor que irradian sus mejores páginas en verso y en prosa. En segundo lugar, debe considerarse la renovación que llevó a cabo en la lírica en lengua castellana al punto de que, según Pedro Henríquez Ureña, puede reconocerse con precisión si un poema en lengua española fue escrito antes o después de la obra dariana.

También hay que recordar que si bien Darío no fue el fundador del modernismo hispanoamericano, asumió el rol de jefe de la nueva estética y cumplió un papel fundamental en la constitución del movimiento, tanto a través de su labor programática —desplegada en prólogos a libros propios y ajenos, en reseñas de libros, en semblanzas de autores y en conferencias—, como en la función religiosa y cohesiva que ejerció para darle a la nueva literatura dimensión y proyección no solo hispanoamericana, sino también transatlántica, pues fue él quien logró imponer el modernismo en España. Este triunfo adquirió gran relevancia porque por primera vez Hispanoamérica logró disputarle a España la colocación hegemónica en la literatura escrita en castellano. De esto da cuenta la afirmación de Darío en el “Prefacio” de *Cantos de Vida y Esperanza* de 1905: “El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado” (Darío, 1968: 625). En este sentido, el modernismo marcó el primer momento de internacionalización de la literatura de América Latina, punto de arranque de un proceso que irá acentuándose y adquiriendo mayores proporciones durante el siglo XX con el surgimiento de las vanguardias de los años ‘20 y ‘30 y, fundamentalmente, con la irrupción del ya mencionado Boom de la novela.

En el caso de Darío, como también ocurre con otros nombres de primera línea de la literatura hispanoamericana —por ejemplo, Sor Juana Inés de la Cruz—, lo que ha ido variando a través del tiempo es la primacía que los especialistas le han

dado a las obras de determinados géneros del autor, en detrimento de otras de su vasta producción. En la crítica tradicional, el foco estaba puesto en la lírica de Darío abordada, según los casos, a partir de los enfoques filológicos, estilísticos, retóricos y, luego, estructuralistas y semióticos. Eran estudios que se detenían en el señalamiento de las fuentes literarias y artísticas de los textos, de los temas, tópicos y símbolos, de la versificación, de la constelación de recursos y tropos retóricos y de las marcas estilísticas del poeta. Con respecto a la poesía de Darío hay que señalar que aunque la imagen más difundida y reconocible de su lírica quedó asociada a un conjunto de rasgos —exotismo, versallería, fastuosidad, torre de marfil, frivolidad y lujo verbal—, esta impronta solo ocupa una parte acotada de su producción, principalmente es la que predomina en varios poemas de *Prosas Profanas...* Pero como saben muy bien los lectores atentos de la obra dariana, el poeta pulsó otras cuerdas, ensayó con maestría otros tonos: frecuentó asuntos políticos (“A Roosevelt”, “Salutación del optimista” y “Salutación al águila”), se abismó en honduras existenciales (“Lo fatal” y los nocturnos) y planteó tanto convicciones religiosas (“Spes” y “Canto de esperanza”) como metapoéticas (“Ama tu ritmo” y “Yo percibo una forma”). Asimismo, escribió dos poesías excepcionales de carácter autobiográfico: el poema inaugural de *Canto de vida y esperanza...*, donde el sujeto lírico hace un balance de su recorrido estético a través de un vaivén entre el pasado y el presente, marcando las transformaciones pero también las continuidades, y la “Epístola a la Señora de Lugones”, escrita dentro de los cánones de esta forma poética clásica. En un tono coloquial, con extraordinaria maestría presenta una suerte de relato de viaje contextualizado en el presente de la enunciación, 1906, momento en el que goza de una elevada y unánime consideración como poeta, pero también es cuando se hacen explícitos los problemas de salud, las dificultades económicas, el peso de la fama, la fatiga de una vida en perpetua errancia y el agobio producido por el cumplimiento del trabajo.

De la abundante prosa se estudió solo la que se consideraba “literaria” conforme a los cánones de la época; es decir, los cuentos y los ensayos. Desde este punto de vista, los textos periodísticos de los escritores modernistas fueron considerados “menores”, ancillares, sin valor alguno, como surge de la siguiente observación de Pedro Salinas:

Honradamente, de buena fe, cumplió su papel periodístico Rubén Darío. Tenía en su personalidad una veta de periodista. Pero ese *algo*, el algo de sus

crónicas, ¿qué era comparado con el soberbio *mucho* de su condición de gran poeta? Con solo ojear sus llamadas *Obras Completas* [...] se advierte a primera vista cuánto desmerece —con tener en *Azul...*, en *Los Raros*, y dispersas en varios libros páginas excelentes— su prosa, al lado de su espléndida poesía (Salinas, 1948: 20).

El poeta y crítico español, en su excelente ensayo *La poesía de Rubén Darío*, realiza un estudio de los temas y símbolos de la obra de Darío mediante un abordaje que parte de un concepto de literatura definido exclusivamente en términos estéticos. En consecuencia, no supo y no pudo reconocer que también en la prosa destinada a la prensa Darío empleaba un complejo y variado arsenal de procedimientos literarios, adaptándolos, claro está, a las exigencias de un tipo discursivo nuevo, la crónica periodística, espacio textual remunerado que posibilitó la inserción laboral de los escritores modernistas hispanoamericanos dentro de una sociedad que iba accediendo a la modernidad.

Más allá del genio lírico de Darío, de sus búsquedas rítmicas, sustentadas en el magistral trabajo con los aspectos acentuales y eufónicos del verso, una de las razones del éxito que logró estuvo relacionado con haber advertido las transformaciones que el proceso de modernización producía en el interior de la “república de las letras” del orbe hispánico, lo que implicó una redefinición del concepto de literatura, una colocación diferente de los escritores dentro de la esfera social de los países hispánicos y la aparición de nuevos lugares de enunciación, como el diario y la revista.¹⁴

Como ya se señaló, Darío tuvo una concepción poética sustentada en la musicalidad y el ritmo y en el predominio de la belleza entendida como armonía, como expresión de la pureza y perfección de las formas. Sin embargo, mostró flexibilidad y apertura para adoptar y adaptar los nuevos formatos discursivos que surgían de la incipiente cultura de masas y supo sacar provecho de ello,

¹⁴ Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en la América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*, sostiene que la relación y literatura-vida pública en Hispanoamérica no es conflictiva hasta 1885, porque hasta entonces la autoridad de la escritura provenía de los proyectos de consolidación de los Estados. Destaca que hay una estrecha relación entre la ley, la administración del poder y la autoridad de las letras, lo que se advierte en el hecho de que los mismos sujetos letrados redactan los códigos legales y hacen la literatura. Ramos observa que hacia 1885 se produce una separación entre las esferas de lo político y lo estético, cobrando cada una de estas áreas mayor autonomía. Esto lleva a un cambio en la colocación del escritor frente al Estado y una modificación del lugar de enunciación de la literatura. En los períodos anteriores, el discurso literario estaba autorizado por el aparato estatal; en cambio, a partir de las transformaciones apuntadas, la literatura está autorizada por una concepción estética más autónoma.

conjugando la novedad con su sensibilidad estética. Como señala acertadamente Graciela Montaldo cuando se refiere a ciertos mitos que se generaron en torno de los escritores de fines del siglo XIX:

El más divulgado afirma que los poetas modernistas debían ganarse la vida con “otra cosa”, que debían “trabajar como periodistas” cuando lo que querían era escribir “literatura”. En realidad, lo que escribían [...] para los periódicos y revistas no era “otra cosa”. La literatura de la época ya era claramente la transacción entre diferentes escrituras y el pasaje entre esas diferencias constituye lo nuevo: una colocación entre la autonomía y la profesionalización, entre la estetización y la divulgación. Quien sobrevivía a las diferencias, colonizándolas y territorializándolas, era moderno. Y Darío lo fue en grado extremo (Montaldo, 2013: 13).

La prosa periodística, que constituye las dos terceras partes de los escritos darianos, empezó a ser estudiada con creciente interés a partir de 1980, aproximadamente. Mucho tuvieron que ver con esta valoración positiva tanto las nuevas concepciones que surgieron respecto de lo que se conceptuaba literario, como la emergencia de las teorías del texto, centradas en el discurso. En este sentido, las contribuciones de Ángel Rama, Aníbal González, José Olivio Jiménez y Julio Ramos, fueron decisivas para la consideración y el abordaje de la crónica modernista, un tipo discursivo de índole bifronte por su doble linaje, periodístico y literario.

La República Argentina desde época temprana realizó importantes contribuciones académicas para el estudio de la obra dariana. Sin pretensiones de exhaustividad, ni con el fin de hacer un catálogo de nombres y títulos, cabe destacar el pionero ensayo *Rubén Darío y la creación poética* de Arturo Marasso, cuya primera edición es del año 1934. Obra exquisita y erudita, escrupulosa y amorosamente escrita, donde es posible advertir la fusión de horizontes y la afinidad, entre el poeta estudiado, Darío, y el fino lector que fue el también poeta y profesor Marasso. Otro notable dariísta de fecunda e insoslayable contribución es Pedro Luis Barcia, autor de numerosos artículos y de varias ediciones críticas del escritor nicaragüense, entre las que se destacan los dos tomos de los *Escritos dispersos de Rubén Darío*, *Azul...* y *Prosas Profanas y otros poemas*, por citar algunos ejemplos.

En 1967, centenario del nacimiento de Darío, se publicaron dos buenos ensayos: *Una etapa decisiva de Rubén Darío* de Emilio Carilla y *La originalidad de Rubén Darío* de Enrique Anderson Imbert. El primero está centrado en el período argentino del poeta de *Prosas Profanas* y es un estudio minucioso y erudito, más cercano a la historiografía literaria que al análisis crítico. El segundo presenta una visión de conjunto de la vida y la obra de Darío expuestas con decantada información y con certeras observaciones de índole estética. Buen conocedor de las teorías de la literatura de la primera mitad del siglo XX, Anderson Imbert conjuga los aportes de la filología, la estilística y el estructuralismo en el análisis de algunos de los poemas más emblemáticos del autor estudiado.

Otra etapa en la bibliografía sobre Darío está representada por el libro Noé Jitrik *Las contradicciones del modernismo* de 1978. Con el soporte teórico de la semiótica, el autor destaca la prevalencia de la sonoridad en el sistema poético del modernismo, del fonocentrismo frente a la escritura. El crítico se detiene en uno de los capítulos de su ensayo en el pormenorizado análisis del aspecto acentual del dodecasílabo polirítmico empleado por Darío en “Era un aire suave...” de *Prosas Profanas*. También desarrolla una hipótesis interesante: pensar el modernismo como una “máquina poética”.

Entre los críticos argentinos que escribieron sobre la producción de Darío desde diferentes perspectivas teóricas, cabe mencionar a Raimundo Lida, Sylvia Molloy, David Lagmanovich, Susana Zanetti, Graciela Montaldo, Enrique Foffani, Carlos Battilana e Ignacio Zuleta, por citar a los que realizaron valiosas contribuciones. En la actualidad, entre los jóvenes investigadores de nuestro país abocados al estudio de la obra de Darío, se destaca Rodrigo Caresani, docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y autor de artículos y libros del poeta nicaragüense.

En el plano internacional, dentro de la vastísima bibliografía referida a Rubén Darío, además de los críticos mencionados, resulta insoslayable la mención de especialistas que realizaron notables aportes: Erwin K. Mapes, Arturo Torres-Ríoaseco, Francisco López Estrada, Octavio Paz, Erika Lorenz, Cathy Jade, Iris Zavala, Saúl Yurkievich, Ricardo Gullón, Julio Ortega, Alberto Acereda, José María Martínez, Carmen Ruiz Barrionuevo, Alfonso García Morales, Günter Schmigalle, Rocío Oviedo Pérez de Tudela y Jorge Eduardo Arellano.

Los autores que participan en el presente número de la revista *Letras* son los siguientes especialistas en Literatura Hispanoamericana:

El Dr. Jorge Eduardo Arellano es desde hace años uno de los mayores especialistas en Darío. Dr. en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, fue catedrático en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua y en la Universidad Centroamericana de Nicaragua. La vastedad de su erudición, el fervor y la minuciosidad con que viene desarrollando su tarea en temas darianos se ha concretado en numerosos estudios, seminarios y ediciones críticas del gran poeta nicaragüense. Desde hace años, publica el anuario *Repertorio Dariano*.

El Dr. José Alberto Barisone tiene a su cargo la cátedra de Literatura Iberoamericana de la Carrera de Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina y también es docente regular de Literatura Latinoamericana I en la Universidad de Buenos Aires. Es autor de numerosos trabajos sobre textos coloniales, novelas del siglo XIX y literaturas indígenas. Ha escrito una decena de trabajos referidos a la obra de Rubén Darío.

La Dra. Aymar de Llano es profesora titular regular de Literatura y Cultura Latinoamericanas II en la Carrera de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla investigaciones centradas en su área de estudios, con particular atención en autores y obras de las letras peruanas. Miembro fundador del CELEHIS, dicta seminarios de grado y de posgrado y dirige tesis de doctorado. Es autora de numerosos libros y artículos de su especialidad publicados en revistas nacionales e internacionales. Entre sus libros, cabe citar *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas* (2004) y *No hay tal lugar: literatura latinoamericana del siglo XX* (2009).

La Dra. Ana María Llurba es especialista en literatura francesa, materia que dictó en la Carrera de Letras de la Universidad del Salvador, la Universidad de Buenos Aires y la Pontificia Universidad Católica Argentina. Asimismo, tuvo a su cargo la Cátedra de Literatura Iberoamericana II y el Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL. Es autora de numerosos trabajos referidos a su área de estudios, los que han sido publicados en libros y revistas especializadas.

La Dra. Graciela Maturo, de larga actuación en la docencia universitaria, ha sido catedrática de Introducción a la Literatura y de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y de Literatura Iberoamericana en la Pontificia Universidad

Católica Argentina. Investigadora Principal del CONICET, es autora de numerosos ensayos sobre autores y problemáticas de la Literatura Latinoamericana enfocados desde una hermenéutica fenomenológica. Entre sus libros cabe citar: *Julio Cortázar y el Hombre Nuevo*, *Leopoldo Marechal: el camino de la belleza* y *El Humanismo Indiano*. Asimismo, es poeta y estudiosa de la teoría poética, reflexiones que ha volcado en conferencias, seminarios y publicaciones.

La Dra. Mónica Scarano es Profesora Titular en Literatura y Cultura Latinoamericanas I de la Carrera de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMDP y docente-investigadora del CELEHIS de la facultad. Directora del grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad*. Sus trabajos se inscriben en el área de la literatura latinoamericana del siglo XIX y principios del XX, y estudian el ensayo de interpretación socio-cultural y la crónica urbana, en el marco de la dialéctica entre modernidad y modernización. Editó con Graciela Barbería *Escenas y Escenarios de la Modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina (fin del siglo XIX y siglo XX)*.

Cada uno de ellos ha abordado un aspecto específico de la obra de Rubén Darío relacionado con sus campos de investigación y desde diferentes perspectivas teóricas.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1967, *La originalidad del Rubén Darío*, Buenos Aires, Marymar.
- BARCIA, Pedro Luis, 1998, “Rubén Darío, entre el tango y el lunfardo”, en *Actas de las Jornadas de Homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras Los Raros y Prosas Profanas*, Buenos Aires, EDUCA, pp. 87-103.
- BARISONE, José Alberto, 2016, “El eco de Rubén Darío en las letras de tango”, *Recial* 10-7. [<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15342>]. Acceso el 25/09/2017.
- CARILLA, Emilio, 1967, *Una etapa decisiva de Rubén Darío*, Madrid, Gredos.
- DARÍO, Rubén, 1938, *Escritos Inéditos*. Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E.K. Mapes, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- , 1968, *Poesías Completas*, Edición, Introducción y Notas de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, Madrid, Aguilar.
- , 1968-1977, *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, dos volúmenes.

- , 1970, *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Recopilación y prólogo de ROBERTO IBÁÑEZ, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- , 1976, *Autobiografías*, Edición y Prólogo de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Marymar.
- , 1986, *Poesía I*, Edición de Ernesto Mejía Sánchez, Prólogo de Ángel Rama, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica Argentina.
- , 2016, *Rubén Darío. Del símbolo a la realidad. Obra selecta*, Barcelona, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1960, “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, en *Obra Crítica*, Edición, bibliografía e índice de Emma Susana Speratti Piñero, Prólogo de Jorge Luis Borges, México, FCE, pp. 241-271.
- JITRIK, Noé, 2000, *Las contradicciones del modernismo*, México, Fontanara S.A.
- MARASSO, Arturo, 1954, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz.
- MIGNOLO, Walter, 1994-1995, “Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina”, *Nuevo Texto Crítico* 7, 14-15, 23-36.
- MONTALDO, Graciela, 2013, *Viajes de un cosmopolita extremo*, Buenos Aires, FCE.
- SALINAS, Pedro, 1948, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- RAMA, Ángel, 1983, “La modernización latinoamericana, 1870-1910”, *Hispanoamérica*, 36-XII, 3-19.
- , 1985, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio, 1989, *Desencuentros de la modernidad en la América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE.
- Schmigalle, Günther y Caresani, Rodrigo, 2017, *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)*, Managua, Dinámica Editorial.
- ZANETTI, Susana, 1988, “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, en *Dominios de la Literatura. Acerca del canon*, Compilación de Susana Cella, Buenos Aires, Losada, pp. 87-105.
- (Comp.), 2004, “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*”, en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 9-59.

1916-2016: Cervantes por Darío

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Decano

*Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Católica Argentina*

Un venturoso azar ha dispuesto que en 2016 confluyan muchos, acaso demasiados aniversarios literarios, aniversarios de esos que, por arrojar cifras redondas (o más o menos redondas), reclaman la atención unánime de universidades, académicos, investigadores, escritores y animadores culturales de variado cuño. Así, a las efemérides mayores que se cuentan por siglos, como los cuartos centenarios de Cervantes, Shakespeare y el Inca Garcilaso, o el centenario de Rubén Darío que aquí nos congrega, se suman otras por décadas, como los treinta años de Borges, o los ochenta de un grupo de escritores de enorme relevancia histórica que van de Unamuno a Lorca, pasando por Chesterton, Pirandello y Valle Inclán. Imposible abarcarlos a todos, desde luego. El presente volumen de *Letras* va dedicado, con incontestable justicia, a Rubén; pero tolerarán los lectores que estas palabras introductorias no se atrevan a un abordaje exclusivo del gran poeta americano, sino intenten la tarea —que él, conjeturo, no habría en absoluto desaprobado— de poner en correlato su figura con la de otro de los eminentes protagonistas de 2016, Miguel de Cervantes. A fin de cuentas, quien aquí escribe es un profesor de literatura española, y habrá de dispensármelo el que me sienta más cómodo y menos intruso si en el trance de tratar de Darío me hago acompañar de quien me es más próximo y cotidiano, tan próximo y cotidiano como lo era, ciertamente, para el propio Darío, circunstancia que me anima y exculpa en mi propósito.

Les propongo compartir el soneto que Rubén dedicó a Cervantes, fechado en París en 1903 e incluido en la sección “Otros poemas” de *Cantos de vida y esperanza*:

Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad. Pero Cervantes
es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.

Él es la vida y la naturaleza,
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza.

Cristiano y amoroso caballero,
parla como un arroyo cristalino.
¡Así le admiro y quiero,
viendo cómo el destino
hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!

Estaría uno tentado de incluir sin más este soneto en la serie de composiciones darianas que, pasada ya la fiebre cosmopolita y afrancesada, vuelven la vista y el interés a España y a lo hispanoamericano. Pero hay algo más. Cervantes es para Darío algo más que un emblema cultural o una marca identitaria hispánica. Es una presencia amiga, íntima; es una gravitación humana. Es la compañía que atempera —y, nos atreveríamos a decir, brinda el sentido más profundo de— la tristeza inherente a toda vida. No en vano el soneto aparece enmarcado por esta referencia, y se menciona expresamente la tristeza tanto en el primer verso como en el último; entre ambos cabos, en el centro mismo de esa clave triste que signa de inicio a fin la vida de todo hombre, Cervantes es el remanso y el bálsamo. Por eso su apellido aparece encabezado por un coordinante adversativo: *Pero Cervantes...* Frente a cualquier tristeza, por enorme y profunda que sea, la vida nos permite contar con Cervantes; tristes estaremos, *pero* junto a nosotros estará siempre, ineludible, ese *buen*

amigo que *endulza* nuestros *instantes ásperos* y da reposo y contención a nuestros pensamientos más aciagos —*reposa mi cabeza*, dice el poeta—. Por ello, porque su función es la de acompañar nuestras tristezas, dolores y cavilaciones, el tipo de amistad que brinda Cervantes no es el de la fiesta o la algarabía grupal, no es el del bullicio o la expansión colectiva, sino el de la amistad íntima y exclusiva, esa que no viene a romper con nuestra raigal soledad, sino a sumarse a ella con la suya para darle un contenido sin desvirtuarla: *Horas de pesadumbre y de tristeza/ paso en mi soledad. Pero Cervantes/ es buen amigo*. Es el amigo *de* nuestra soledad y *en* nuestra soledad. Tan amigo es, que se hace solitario y apesadumbrado con nosotros; no pretende alegrarnos, sino acompañarnos y —lo que es casi sinónimo— compadecernos.

Cervantes nos asiste, sugiere Darío, sin violentar ni contradecir nuestros estados de ánimo más propios, sino haciéndolos suyos, haciéndose nosotros, como cabe a todo buen amigo. Nos acompaña desde el interior profundo de lo que somos, plegándose a nuestra identidad, fortaleciéndola y nutriéndola. Es un amigo *connatural*, y así puede decir el poeta de él que *es la vida y la naturaleza*: como ellas, nos alimenta y sostiene silenciosamente, desde dentro de nosotros mismos, como una fuerza a la vez superior y propia. Cervantes no es la vida misma y la naturaleza misma a la manera en que puede serlo —por caso— un Lope de Vega; no es principalmente —aunque también, desde luego, pueda serlo— la expansión y la variedad polícroma de las energías vitales; Cervantes no procede, como Lope, por acumulación y por extensión, sino por interiorización y profundidad; no es macrocósmico, sino microcósmico; no es la multitud, es el hombre. De hombre a hombre, pues, proporciona a su lector y amigo Darío aquello que la naturaleza brinda a todos: protección y solaz, fuerza y placer. Protege y fortalece a Rubén dándole un yelmo que lo defienda y asista en los peligros, pero ese yelmo debe ser de Rubén, y de nadie más; debe dar, junto a la protección y el amparo, el placer y el gusto que son propios de Rubén, debe concordar con las aspiraciones y las íntimas necesidades de quien lo ciña. Por eso el yelmo es *de oros y diamantes*. Podría decirse que, siendo un don de la naturaleza-Cervantes para su hijo y amigo Rubén, se trata de un yelmo modernista, de una poética concordancia de fuerza y delicadeza, de necesaria dureza e inexcusable hermosura; conviven en él la fragua de hierro de la caballería andante y la orfebrería finísima del mester poético parnasiano. Porque no es

cualquier yelmo, es el yelmo con que el poeta protegerá, cual nuevo don Quijote, sus *sueños errantes*. Los sueños de Rubén, como los del hidalgo manchego, son doblemente errantes: lo son porque deambulan, porque itineran, mas lo son también porque yerran, porque se equivocan. Esta feliz anfibología del término, que se remonta al castellano medieval en virtud de la confluencia en un único resultado *errar* de dos étimos latinos bien distintos, *itinerare* y *errare*, acaso encierre en insuperable fórmula lo más esencial de toda vida humana, que es, por definición, un camino y un yerro, un equivocarse porque se camina, un caminar y tropezar a cada paso.

El octavo verso del soneto, casi equidistante en términos prosódicos del inicio y del final, constituye no solo el centro métrico del poema, sino también su núcleo semántico, su perfecta síntesis, su decantada clave: *Es para mí: suspira, ríe y reza*. No conozco, en toda la literatura y en toda la crítica que pueda recordar, un rótulo más preciso y acabado para definir a Cervantes y al tipo de relación que Cervantes cimenta con sus lectores. Debería cincelarse en cada busto o retrato suyo, en cada placa conmemorativa, en cada ofrenda. Por ser la vida y la naturaleza, Cervantes es la síntesis de todo aquello a lo que la vida se reduce, ¿y es la vida, acaso, algo más que sufrir o suspirar, que gozar o reír, y que preguntarse, así en el dolor como en el placer, por el sentido de todo esto, por la oculta o evidente razón de todo esto, por eso a quien llamamos Dios y a quien, consciente o inconscientemente, con fe o sin ella, rezamos día tras día al formularnos la ansiosa pregunta? Pero nótese que el sufrimiento de Cervantes no es patético o enfático; no clama, no grita, no llora: apenas *suspira*; nos dice, sí, su pena, pero lo hace con la debida sordina, con la sobriedad, con el buen gusto que es propio de caballeros y de hombres cabales. Jamás vocifera. También su alegría y su risa son así, enemigas del ruido y de la sátira violenta, siempre acariciadas por la serena ironía y por la caritativa comprensión. Y tras ese dolor que no clama sino apenas suspira, y tras esa risa que no se burla sino apenas chaceo con afecto, es precisamente el rezo, esa omnipresente actitud de rezo, la clave de la profunda humanidad y la profunda divinidad de este artista gigantesco, de este —como continúa diciendo Darío— *cristiano y amoroso caballero* que, en las antípodas de cualquier énfasis, de cualquier ostentación de sufrimiento o de gozo, habla con el medio tono, con la coloquial llaneza en que mejor se expresan las verdades, *parla como un arroyo*

crystalino, con frescura, con transparencia, con amable sonido, lo cual hace exclamar a Rubén: *¡Así le admiro y quiero!*

Así admira Darío aquello que en Cervantes resulta espontáneo y elemental, y que en él, en cambio, ha sido el fruto de una larga y trabajosa maduración artística. Así valora Darío en el máximo novelista de todos los tiempos el don de la verdadera poesía, la que antes está hecha de inapelable naturalidad que de construido artificio. Al cabo de un largo camino Darío ha finalmente advenido, también, a este supremo don, y entonces vuelve su mirada al genio natural, al prístino Cervantes, que poseyó ese don desde siempre y lo ofreció a los hombres con gesto parco y llano, como quien convida un vaso de agua o un poco de pan al peregrino que toca a su puerta, y al hacerlo le es dado *que regocije al mundo entero*. Frente al poema que acabamos de leer cabe preguntarnos de quién habla más el texto, si del Cervantes a quien está dedicado, o del Darío que lo compuso. Acaso como Cervantes en su don Quijote, lo que hace Darío en su Cervantes es ensayar el autorretrato de su deseo, de su aspiración, de su peculiar mundo posible. Si algo nos ha enseñado la novela cervantina es que la identidad más profunda y real de los hombres no reside en lo que estos son, sino en lo que estos aspiran a ser; con su retrato de Cervantes, Rubén nos da la clave de sus propias aspiraciones como artista y como hombre, y nos confiesa, en plena madurez poética y vital, que lo que se propone es, nada más ni nada menos, que suspirar, reír, y rezar. Y vaya si lo ha logrado usted, amigo Rubén. También endulza usted nuestros instantes ásperos, y reposa nuestras cabezas. También alienta usted en nosotros como la vida y la naturaleza mismas, y nos regala generoso su yelmo de oros y diamantes para proteger la errancia de nuestros cansados sueños. Buen amigo Rubén, cristiano y amoroso caballero: también usted es, no lo dude, *para nosotros* ¡Así lo admiramos y lo queremos!

Artículos

Rubén Darío: españolista mayor¹

JORGE EDUARDO ARELLANO

*Instituto Nicaragüense de Cultura
Nicaragua
cap99ni@yahoo.com*

Resumen: Nadie puede dudar hoy sobre el españolismo de Rubén Darío después de conocer a fondo la obra en verso y en prosa del ciudadano de la lengua española —y transformador armonioso e imperecedero de la misma— que fue el autor de *Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y otros poemas* (1905). Este poemario cimero, como es sabido, suscitó esta certeza de Jorge Guillén, cuando insurgían las vanguardias españolas e hispanoamericanas. Ese amor a España se había manifestado en el ‘98 cuando se solidarizó con sus valores culturales —léanse los del Siglo de Oro— frente a los estupendos gorilas colorados que les habían vencido militarmente y humillado políticamente. Pero tuvo su inmediato desarrollo con la presencia irradiante del propio Darío —a sus 32 años— en la misma España, que pasearía —al decir de Federico García Lorca— como su propia tierra.

Palabras clave: modernismo – Rubén Darío – españolista

Rubén Darío: Major Hispanist

Abstract: No one can doubt today about the Spanishism of Rubén Darío after knowing in depth the work in verse and prose of the citizen of the Spanish language —and its harmonious and imperishable transformer— that was the author of *Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y otros poemas* (1905). This work aroused the certainty of Jorge Guillén, when the Spanish and Hispano-American vanguards appeared. That love for Spain had been manifested itself in ‘98 when it was in solidarity with its cultural values —i.e. those of the Golden Age— in front of the great “red gorillas” who had defeated them militarily and politically humiliated. But it

Artículo recibido el: 10/11/2016. Aceptado el: 22/11/2016.

¹ Conferencia de clausura del Congreso “Rubén Darío: un universo de universos”, leída el 15 de septiembre de 2016 en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense

had its immediate development with the radiant presence of Darío himself — at the age of 32 years old— in the very Spain, which he would walk, according to Federico García Lorca, as his own land.

Keywords: Modernism – Rubén Darío – Hispanism

En un artículo poco conocido sobre Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez dejó el siguiente testimonio:

Yo, que tanto traté a Antonio Machado en esa época, sé de la fuerte influencia que ciertos poemas del españolista mayor Rubén Darío [...] determinara en él. Los altos del Hipódromo de Madrid recordarán bien la declamación en un Antonio Machado teatral [...] de esos poemas del nicaragüense (Jiménez, 1969: 50).

¿Rubén Darío, españolista mayor? Nadie puede dudar hoy de este cognomeno definitorio después de conocer a fondo la obra en verso y en prosa del ciudadano de la lengua española —y transformador armonioso e imperecedero de la misma— que fue el autor de *Cantos de vida y esperanza*, *Los Cisnes y otros poemas* (1905). Este poemario cimero, como es sabido, suscitó esta certeza de Jorge Guillén, cuando insurgían las vanguardias españolas e hispanoamericanas: “Ninguno ha sido emperador tan absoluto en nuestros días como el poeta que logró ser el poeta de todas las Españas. Solo en los versos de Rubén no se pone el sol” (Guillén, 23 de agosto, 1921).

De ahí que los *Cantos*... estén poseídos del amor ancestral a España. El mismo Darío, en su “Historia de mis libros”, anotó:

Hay [...] mucho hispanismo en este libro mío; ya haga su salutación el optimista —en el más alto y profundo himno a la estirpe hispánica, según Guillermo de Torre—, ya me dirija al rey Óscar de Suecia, o celebre la aparición de Cyrano en España, o me dirija al presidente Roosevelt, o celebre al cisne. O evoque anónimas figuras de pasadas centurias, o haga hablar a D. Diego de Silva y Velázquez y a D. Luis de Argote y Góngora, o a Cervantes, o a Goya, o escriba la Letanía a Nuestro Señor Don Quijote. ¡Hispania siempre! (Darío, 1913).

En cuanto a ese amor a España, cabe reiterar que se había manifestado en el '98 cuando se solidarizó con sus valores culturales —léanse los del Siglo de Oro— frente a los estupendos gorilas colorados que les habían vencido militarmente y humillado políticamente. Pero tuvo su inmediato desarrollo con la presencia irradiante del propio Darío —a sus 32 años— en la misma España, que pasearía —al decir de Federico García Lorca— como su propia tierra.

Así, revalorando sus auténticas raíces, llegó a proclamar en este cuarteto:

Yo siempre fui, por alma y por cabeza,
español de conciencia, obra y deseo,
y ya nada concibo y nada veo
sino español por naturaleza.

Por lo tanto, Darío no ocultaba ni reprimía su ciudadanía de la lengua (“Un continente y otro renovando las viejas prosapias, / en espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua” —cantó en su “Salutación del optimista”—), ni tampoco su nutrida, profunda herencia española. No en vano consideraba que su inicial libro de versos, “Epístolas y poemas (1885), era muy español y clásico y todo, y zorrillesco y nuñezdearcino” (Jiménez, 1990: 99).

Una gramática panhispánica

Más aún: a sus quince años, desde su provinciano León de Nicaragua, planteaba la necesidad de elaborar una gramática panhispánica —llevada a la realidad hasta principios del siglo XXI— a través de la convocatoria de *un gran congreso lingüístico* —a celebrarse en Madrid— para discutir las reformas “dignas de ser admitidas en el idioma español, y que una comisión de su seno escriba una gramática, la cual sería adoptada definitivamente por todos los países de habla española” (Darío, 29 de abril, 1929). Ingenua, pero reveladora, dicha propuesta reflejaba precozmente en Darío una voluntad de renovar el idioma común de los peninsulares y americanos; programa a largo plazo de su poesía. Dos meses más tarde, antes de cumplir los dieciséis años, exponía la misma actitud en su composición recreativa “La poesía castellana” (San Salvador, octubre, 1882): 287 versos alusivos al tema desde el “Cantar de Mío

Cid” hasta Ramón de Campoamor y, en el Nuevo Mundo, hasta la obra de *los Heredia / los Caro / los Palma y los Marroquín*, augurando a un poeta futuro —él mismo— capaz de ensalzar y purificar *la lozana / y armoniosa Poesía castellana* (Darío, 1968: 287).

Trazado y autoimpuesto desde entonces, ese destino lo llevaría a Chile y a la República Argentina para realizarlo; en el primer país, con *Azul...* (1888) y en el segundo con *Prosas profanas y otros poemas* (1896). *Azul...*, que habría de conmover a la juventud literaria de España e Hispanoamérica, comenzó el proceso renovador de la poesía y de la prosa en nuestra lengua, transmutando artísticamente la modernidad y conformando la primera obra compacta y orgánica del modernismo, sin que hayan podido concretarla sus antecesores: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva. Por ello no es posible relacionarla con el martiano *Ismaelillo* (1882), que no se leyó ni influyó en su tiempo y proponía más una vuelta a la tradición española que una nueva tendencia de la poesía. En cambio, Darío en *Azul...* introdujo creadoramente la libertad francesa del modernismo en las dos orillas del Atlántico y emprendió la apertura hacia la universalidad de nuestras patrias periféricas.

La experiencia bonaerense

Prosas profanas y otros poemas, por su parte, fue el poemario en lengua española más señero del siglo XIX, en virtud de su prodigiosa renovación del instrumento expresivo: logros léxicos, rítmicos, versificatorios, plásticos y musicales; toda una concertación artística y armónica, dotada de gracia y vitalidad, “erotismo poderoso, melancolía viril, pasmo ante el latir del mundo y del propio corazón, y conciencia de la soledad humana ante la soledad de las cosas”, según advirtió Octavio Paz en su momento.

No sin haber desplegado también su ideario estético en *Los Raros* (1896), libro mistagógico y programático donde reconocía y exaltaba a diecinueve escritores —en su mayoría de lengua francesa—, llegó a reflexionar pocos años después:

En América hemos tenido ese movimiento [el modernismo] antes que la España castellana por razones clarísimas: desde luego por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y princi-

palmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocracia (Darío, 29 de diciembre, 1899).

Por algo la experiencia en Buenos Aires había profundizado en Darío su certeza en la unidad de la América española, sobre todo cuando la decadente y pobre madre patria fue derrotada en el Caribe por los Estados Unidos, perdiendo sus últimas posesiones ultramarinas: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Acontecimiento que conmovió tanto a la América nuestra como a la península ibérica, hasta el grado de constituir la experiencia histórica de la generación modernista, conducida por Darío. Ello explica que en sus ensayos “El triunfo de Calibán” y “El crepúsculo de España”, ambos de 1898, formulase la unidad latina ante la hija de Roma, la hermana de Francia, la madre de América, en defensa de su hidalguía, ideal, belleza y, como ya fue indicado, de sus representantes del Siglo de Oro, sin desconocer su atraso económico y social, ni sus miserias nuevas.

Darío y su “madrilización”

Antes bien, a raíz de su traslado a España como enviado especial del diario bonaerense *La Nación* para informar sobre las consecuencias de la débacle, postuló regenerarla —como un genuino noventayochista— a través de la revitalización del espíritu español y de su crecimiento a la luz del mundo. Igualmente, desde su estada argentina, había propuesto lo mismo: comenzar la reconstrucción, poniendo la idea nacional en contacto con el soplo universal.

En toda una obra crítica, testimonial y sociológicamente radiográfica desplegó esa misma idea. Me refiero a España contemporánea (1901): colección de 42 crónicas sobre la realidad española, escritas para el referido diario argentino *La Nación*, tras su desastre finisecular, ratificado en el Tratado de París el 10 de noviembre de 1898. “La mandíbula del yanke quedó por el momento satisfecha después del bocado estupendo” —aludió a la citada pérdida definitiva de las últimas colonias españolas en su tercera crónica, suscrita en Madrid el 1º de enero de 1899.

Catorce meses –hasta abril de 1900, al dirigirse a París para cubrir la Exposición Universal– permaneció en la villa y corte, protagonizando un proceso de “madrilización”, como lo señaló Rafael Gutiérrez Girardot. Cito:

Este libro es un testimonio de la apropiación de Madrid en el sentido de que al acercarse a los aspectos que le llaman la atención va haciéndose ciudadano de Madrid y al mismo tiempo crea el Madrid del que es ciudadano (Foffani, 2007: 188).

Se trata de un residente —durante cinco años— en la Cosmópolis de Sudamérica (Buenos Aires) e hijo de las *inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*, del alma américo-española que “ha de saludar siempre con respeto al país maternal y ha de querer con cariño hondo. Porque —puntualiza Darío— si [España] ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble, y si está herida, tender a ella mucho más” (Darío, 29 de diciembre, 1899).

Tras su conquista espiritual de Madrid, a la que debería sumarse la de su compañera española Francisca Sánchez del Pozo, Darío se ha sumido en España e identificado con su ideal con el cual hará renacer “el viejo y simbólico león de los íberos”. Pero, simultáneamente, posee conciencia de fundador y de conductor. Así se consolidó como una figura rectora de los modernismos de América y España, a los cuales unificaba promoviendo un fecundo diálogo transatlántico. Pero sin perder su perspectiva: la superioridad material y espiritual de Buenos Aires y la mayoría de edad de las letras hispanoamericanas a causa de su liderazgo, entre 1893 y 1898, dentro del movimiento modernista gestado en el Río de la Plata; movimiento que había respondido a una notable universalización literaria, a una secularización ideológica y a una rebelión social asumida por los artistas (Arellano, 1996).

De un *vivo entusiasmo* contagiaría Darío a sus seguidores y jóvenes discípulos españoles, a quienes prologó en verso y prosa sus libros, tarea iniciada en 1892 con el “Pórtico” al poemario *En tropel* de Salvador Rueda. Entre otros libros prologados, hay que citar los de Ramón del Valle Inclán (tres), Alejandro Sawa, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra (dos), Ramón Pérez de Ayala, Javier Valcárcel, Joaquín Alcaide de Zafra y Juan Ramón Jiménez (Jirón Terán, 1995: 80-99). Su presencia en las publicaciones periódicas, que afirma-

ban la unidad de los modernistas de uno y otro lado del Atlántico, era rectora, por ejemplo en *Revista Nueva*, dirigida por Luis Ruíz Contreras; *Helios*, de Juan Ramón; *Renacimiento*, de Gregorio Martínez Sierra; *El Nuevo mercurio* de Enrique Gómez Carrillo y *Azul*, de Eduardo de Ory, todas —excepto la última editada en Zaragoza— madrileñas (Cerezal, 2005: 121-122).

Máximo concitador de la poesía en lengua española

Y fue en *Cantos de vida y esperanza*, *Los Cisnes y otros poemas* donde Darío se consagraría como máximo concitador de la poesía en lengua española. Incluso Pío Baroja, ya en 1899, lo identificaba como poeta español, aunque también “americano afrancesado”. Percepción que respondía al antigalicismo de la intelectualidad peninsular que había tenido su momento germinal en la guerra de independencia contra Francia y su reactivación romántica; tradición que reactivaría el krausismo en la Institución Libre de Enseñanza, Mas Darío estaba claro, desde mucho antes de su arribo a España por segunda vez, de su destino. Así lo confesó en carta a Luis Berisso, uno de sus amigos sudamericanos: “Vamos a realizar nuestra verdadera liga de nuestro pensamiento con el europeo. Una misma España será también la misma de la lengua castellana” (Darío, 2000: 173).

Y esta perspectiva la compartían, sobre todo, Francisco Villaespesa —insuperable relacionista público— y Juan Ramón Jiménez, quien contaría:

Al salir yo para Madrid, Villaespesa me había mandado un montón de revistas hispanoamericanas. En ellas encontré, por vez primera, algunos de los nombres de aquellos poetas distintos que habían aparecido, como astros nuevos de diversa magnitud, por los países, fascinadores para mí desde niño, de la América española: Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Ricardo Jaimés Freyre, José Juan Tablada, Leopoldo Díaz, ¿otros?, y siempre Rubén Darío, Rubén Darío, Rubén Darío (Jiménez, 1961: 223-224).

En otro testimonio, Jiménez puntualizaría: “Libros que entonces reputábamos joyas misteriosas y que, en realidad, eran y son libros de valor, unos más y otros menos, los tenía él, solo él: *Las montañas del oro* (1897), de Leopoldo

Lugones; *Perlas negras* (1898), de Amado Nervo; *Ritos* (1898), de Guillermo Valencia; *Castalia bárbara* (1899), de Ricardo Jaimes Freyre; *Cuentos de color* (1899), de Manuel Díaz Rodríguez” (Henríquez Ureña, 1964: 501).

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

1899. Rubén Darío, de copa alta, en casa de Pidoux Villaespesa, Valle-Inclán, Ricardo Miró, Baroja, yo... Valle leía ‘Cosas del Cid’, que yo no conocía. Alrededor de Rubén —licores selectos— se reunían, grupo tras grupo, extraños entes españoles, hispanoamericanos, franceses, despatriados. Benavente, príncipe entonces en aquel renacimiento, lo admiraba, franco (Jiménez, 1990: 172).

Y prosigue:

Ramón del Valle-Inclán, lo releía, lo citaba y copiaría. Los demás, con los pintores de la hora, lo rodeaban, lo mimaban, lo querían, lo trataban como a un niño grande y extraño. Los más jóvenes lo buscaban. Villaespesa le servía de paje y yo lo adoraba desde lejos (Jiménez, 1990: 173).

Por su lado, Valle-Inclán le ofrecía un esbozo de retrato que culminaba:

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

De todas las citas relacionadas con el *padre y maestro mágico* de la poesía moderna en lengua española, cabe transcribir esta otra de Juan Ramón:

Rubén Darío ha estado en Madrid. Es lamentable el silencio de la prensa. Los periodistas —que todo lo saben— han debido saber o adivinar que

Rubén Darío estaba en Madrid. [...] La gente sigue ignorando quién es Rubén Darío. Rubén Darío es el poeta más grande que tiene hoy España. Grande en todos los sentidos: aun en el de poeta menor. Desde Zorrilla nadie ha cantado de esta manera. Y aun el mismo Zorrilla abusaba de las notas gordas. Este maestro es genial, es grande, es íntimo, es musical, es exquisito, es atormentado, es diamantino. Tiene rosas de la primavera de Hugo, violetas de Bécquer, flautas de Verlaine, y su corazón español. Vosotros no sabéis, imbéciles, cómo canta este poeta.

En la sombra de una de estas noches, ha sonado en Madrid su voz, y su voz decía palabras nuevas, versos divinos, sobrenaturales, versos de auroras y mujeres, cosas sutiles y fragantes. Pero es su voz, es su voz la que sabe cantar sus canciones; su boca tiene la nota con que cada palabra ha nacido, el matiz de cada medio tono, esa dulzura de las flores, esa lenta sonoridad, esa elegancia [...] El Maestro ha estado entre nosotros (Jiménez, 1990: 170-171).

Unamuno versus Darío

¿Y la confrontación entre Darío y Unamuno, los dos mayores intelectuales hispánicos de la época? No fue directa ni declarada, sino indirecta y tácita. El estudio del español Manuel García Blanco la rastreó examinando la correspondencia de ambos, quienes debieron conocerse en 1899. Ese año Darío replicó a Unamuno el anular —en el contexto del 98— el noble idealismo del emblemático personaje cervantino. Saliéndole Rubén al frente:

Creo que el fuerte vasco Unamuno, a raíz de la catástrofe, gritó en un periódico de Madrid de modo que fue bien escuchado su grito: ¡Muera don Quijote! Es un concepto a mi parecer injusto. Don Quijote no puede ni debe morir; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo. Un tiempo se llamó el Cid, y aun muerto ganó batallas. Otro, Cristóbal Colón, y su Dulcinea fue la América... (Darío, 2002: 8).

La argumentación de Darío debió convencer al autor de *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), quien tuvo que abjurar de aquel grito errático. “Yo lancé contra ti, mi señor don Quijote, aquel muera. Perdónemelo porque lo lancé lleno de sana y buena, aunque equivocada intención, y por amor a ti [...]” (Darío, 2002: 8).

Unamuno recordó, tras la muerte de Darío, que conversaron en Madrid — paseando juntos— media docena de veces; pero hubo algo *que nos mantenía alejados*. “Yo debí parecerle a él duro y hosco; él me parecía a mí sobrado comprensivo” (García Blanco, 1964: 53). A pesar de ello, el *fuerte vasco* generó un chisme contra el centroamericano:

Con esta lengua que el Demonio nos ha dado a los hombres de letras, dije una vez de un compañero de pluma [Valle Inclán], que a Rubén se le veían las plumas —las del indio— debajo del sombrero; y el que me lo oyó, ni corto ni perezoso, esparció la especie, que llegó a oídos de Darío. Y este le contestó en una carta: Ante todo para una alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que escribo.

Y fue noble y bueno con el vizcaíno de Salamanca valorándole como poeta y gestionándole colaborar en el diario *La Nación*, de Buenos Aires. El *excitador hispanicae*, pues, se hizo eco de la *cerrazón mental* y del *eterno penacho invisible*, expresado despectivamente por la tendencia etnocida del maniqueo y provincianismo españolismo, limitado a ver *un indio en estado salvaje* en todo autor hispanoamericano. De ahí el matiz reduccionista del adjetivo *indio*, aplicado a Darío por Unamuno (“indio con vislumbre de la más alta civilización”), Azorín (“Era un indio. Con sensibilidad de indio”), Juan Ramón Jiménez (“Caupolicán en París”) y José Ortega y Gasset (“indio divino, domesticado de palabras...”).

Al fallecer Rubén, Unamuno —arrepentido de no haber sido justo con él— declaró:

¡Fortuna grande que le conocí y descubrí al hombre! ¡Y este me llevó al poeta! [...]. Las cartas que después me escribía fueron nobles, sinceras y dignas. Y es que aquel óptimo poeta era un hombre mejor [...] era bueno, fundamentalmente bueno, entrañablemente bueno. Y era humilde, cordialmente humilde. Con la grande humildad que, a las veces, se disfraza de soberbia. Se conocía, y ante Dios —¡y hay que saber lo que era Dios para aquella suprema flor de la indianidad!— hundía su corazón en el polvo de la tierra, en el polvo pisado de los pecadores. Se decía algunas veces pagano, pero yo os digo que no lo era... (González Olmedilla, 1916: 31).

Y añadía: “Nadie como él tocó en ciertas fibras; nadie como él sutilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue el de la alondra; nos obligó a mirar un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban, en la enramada, los ruseñores indígenas”. Lo más importante de Unamuno, sin embargo, fue la confesión de su idolatría, causa de su injusticia hacia Darío: [“¿Por qué, en vida tuya, amigo, me callé tanto? ¡Qué sé yo, qué sé yo! Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu”]. En cambio, auscultando los rincones espirituales del poeta americano, constató que “le acongojaban las eternas e íntimas inquietudes del espíritu, y ellas le inspiraron sus más profundos, sus más íntimos, sus mejores poemas” (González Olmedilla, 1916: 29). Y, en resumen, que *era justo, esto es, comprensivo y tolerante porque era bueno*.

Quien mejor resumió esta relación fue Vicente Aleixandre. En 1954 revelaba a un crítico argentino:

Unamuno siempre habló mal de Rubén Darío y se burló de él. Es que Unamuno no tenía nada en común en Darío. De Unamuno nunca hubieran surgido unas *Prosas profanas*. Pero Darío, en una época en que nadie hablaba del Unamuno poeta, cuando nadie tomaba en serio sus poemas, dijo que Unamuno era, sobre todo, poeta. Rubén Darío comprendía a Unamuno. Lo admiraba. ¿Por qué? Porque él, Rubén Darío, tenía en su alma una zona afín al alma de Unamuno. Y de allí surgieron los *Cantos de vida y esperanza*, la angustia de ‘Lo fatal’ y de los ‘Nocturnos’. [...] Rubén Darío era en ese sentido, más grande que Unamuno: comprendía más, abarcaba más en su capacidad de admiración porque en el fondo podía expresarse con más diversidad (Anderson Imbert, 1977: 175).

El discurso antimodernista

Y del discurso antimodernista, abundante en España desde 1888 hasta 1916, no quedó nada, sino lo que era: retórica insultante. He aquí una muestra de su prosa estereotipada y paródica que, representando a la tradición contra la modernidad, concebía a los modernistas “como guacamayos americanos, reunidos en un cenáculo lilial y delicuescente, crepitante, esplendoroso, orgiástico, semiesfumado entre atardeceres, como la vaca crepuscular de su pontífice

máximo rotulador, Rubén Darío” (Lozano, 1977: 175). O eran presentados por plumas anónimas y retrógradas como *socialistas tabernarios, con queridas notorias y borrachos, satánicamente escépticos y sardónicos*. O como *escritorzuelos vulgares, adocenados, insípidos, invasores encombrants, audaces, correveidiles que se multiplican*. A *Prosas profanas* se les denominaba *Brozas profanas* y su autor recibía el apodo de Andemoro Merengue.

La percepción crítica sobre Darío en una epístola de Valera

Muy distinta y acertada había sido la percepción crítica de don Juan Valera tanto en sus catapultantes *Cartas americanas* como en la siguiente epístola privada a don Marcelino Menéndez Pelayo (otro de los grandes admiradores de Darío), suscrita en Madrid el 29 de agosto de 1892, cuando el consagrado poeta americano de *Azul...* se hallaba participando en las fiestas colombinas. En efecto, Valera advertía en él

mucho de inaudito, de raro, que agrada y no choca porque está hecho con acierto y buen gusto”. Y agrega que “lo asimilado [por el nicaragüense] e incorporado de todo lo reciente de Francia y de otras naciones, está mejor entendido que aquí en España, más hondamente sentido, más diestramente reflejado y más rápidamente fundido con el ser propio y castigo de este singular medio-español....

Valera concluye su juicio:

Ni hay tampoco afectación ni esfuerzo, ni prurito de remedar, porque todo en Darío es natural y espontáneo, aunque como primoroso y como cincelado. Y me lisonjeo de que usted debe pensar como yo cuando lea con atención o bien lo que escriba este poeta en prosa y en verso. Y no me ciega ni me seduce su facha, ni es del todo lo buena que pudiera ser, ni su fácil palabra, porque es encogido y silencioso (Valera, 1946: 446-447).

De hecho, el discurso antimodernista se interrumpió, momentáneamente, con Juan González Olmedilla, compilador de *La ofrenda de España a Rubén Darío*, editada a raíz de su muerte. Según Ignacio Zuleta, esta antología de laudatorios textos en verso y prosa “debe interpretarse como un sinceramiento con

el poeta que había obrado como incitador de las manifestaciones más luminosas de la intelectualidad [española] contemporánea” (Zuleta, 1988: 20). Pero no hay que olvidar a Antonio Machado, ni a Juan Ramón Jiménez, quienes —también a raíz de la muerte de su maestro— lo proclamaron *Capitán* el primero y *Rey siempre* el segundo.

Papel central e irradiador de Darío entre los modernistas españoles

Tampoco debe olvidarse que en 1911 el papel central e irradiación de Darío entre los modernismos de lengua española ya era una realidad. En su prólogo a un poemario de Ramón Pérez de Ayala, al respecto, resumió su labor en la *tierra madre* argumentando que no existía “una poesía actual española, sino muchos poetas españoles, algunos buenos y los demás...”, prosiguiendo:

Lo que se advierte [...] es que la manera de pensar y de escribir ha cambiado. La liberación de la intelectualidad es un hecho, y más que la europeización, la universalización del alma española.

En mi *España contemporánea* he hablado del movimiento mental que por la influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas. Ese movimiento, aunque tardío, llegó a España y dio nueva vida a las letras españolas. Se acabaron el estancamiento, la sujeción a la ley de lo antiguo académico, la vitola, el patrón de antaño que uniformaba la expresión literaria.

Concluyó el hacer versos —añadía nuestro *españolista mayor*— de determinada manera, a lo fray Luis de León, a lo Zorrilla o a lo Campoamor o a lo Núñez de Arce o a lo Bécquer. El individualismo, la libre, manifestación de las ideas, el vuelo poético sin trabas se impusieron. Y ese traje una floración nueva y desconocida [...].

Ahora, entre los poetas de España, los hay que pueden parangonarse con los de cualquier Parnaso del mundo. La calidad es ya otra, gracias a la cultura importada [de la América española, en primer lugar, debió decir], a la puerta abierta en la vieja muralla feudal (Darío, 2003: 256-257).

También de 1911 —aunque fue redactada un año antes— data la justa valoración del proceso renovador y óptimos logros de Darío. En un curioso diccionario de autores españoles e hispanoamericanos, José Rogerio Sánchez —catedrático de literatura de la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio— le

consagró seis páginas y once notas el pie a Rubén Darío, en su opinión, “el más grande poeta entre todos los modernistas que hablan la lengua española” (Sánchez, 1911: 750).

Martí y Darío: influencias en España

Finalmente, y volviendo al inevitable paralelismo de Darío con Martí, este influyó muy poco o casi nada, en España. Él arribó a la península como peregrino de la confinación y el exilio. España, opresora de la isla antillana, no le reconoce credencial alguna. Por su lado, en 1898 Darío acude a su patria madre, metrópoli del naufragio imperial, para imponer unas formas nuevas y renovar la voz española. No es un exiliado, sino un maestro; no sufre ninguna ley, sino que funda nuevas leyes en la patria del idioma.

Por esta razón, cuando Gerardo Diego publica su famosa antología de la poesía española en 1934 el único latinoamericano que incluye —iniciándola, desde luego— es Darío. Lo mismo realizaron José Canales Egea y Pierre Dermangert en la antología de poesía española del siglo XX (París, 1966). Darío, *el españolista mayor*, continuaba siendo contemporáneo, o sea, vigente. En cambio, Martí como poeta difícilmente trascendía el pasado decimonónico.

No en balde don Federico de Onís, en su monumental *Antología de la poesía española e hispanoamericana* —también de 1934— ubica a Martí dentro de la transición del romanticismo moderno (1882-1896) y a Darío como el máximo realizador del último movimiento. El autor *Cantos de vida y esperanza, Los Cisnes y otros poemas* —sostuvo Gabriela Mistral en 1945— “no ha sido superado dentro de la poesía española de todos los tiempos”.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1957), *Los grandes libros de Occidente*, México, Ediciones de Andrea.
- ARELLANO, Jorge Eduardo (1996), *Los Raros: una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.
- AUTORES VARIOS (1969), *Homenaje a Antonio Machado*, Montevideo, F.C.U.
- CEREZAL, Fernando, ed. (2005), *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

- DARÍO, Rubén (1882), “El idioma español”, *El Porvenir de Nicaragua* [Managua], núm. 17, 27 de abril.
- (1913), “Historia de mis libros”, *La Nación* [Buenos Aires], 8 de junio.
- (1968), *Poesías completas*, (11ª ed.), Introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- (2000), *Cartas desconocidas*, Introducción, selección y notas de Jorge Eduardo Arellano, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- (2002), *Don Quijote no puede ni debe morir* [Páginas cervantinas], Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- (2003), *Prólogos*, recopilación de José Jirón Terán, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua.
- FOFRANI, Enrique, comp. (2007), *La protesta de los cisnes*, Coloquio sobre *Cantos de vida y esperanza*, Buenos Aires, Ediciones.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1964), *América y Unamuno*, Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, comp. (1916-18), *La ofrenda de España a Rubén Darío*, Madrid, Editorial América.
- GUILLÉN, Jorge (1921), *La Libertad*, Madrid, 23 de agosto.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1964), *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961), *El trabajo gustoso*, México, Aguilar.
- (1969), “Antonio Machado”, en *Homenaje a Antonio Machado*. Montevideo, F.C.U., pp. 50-53.
- (1990), *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, reconstrucción, estudio, notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- JIRÓN TERÁN, José (1995), “Los prólogos de Rubén Darío: vasos comunicantes de las letras españolas e hispanoamericanas”, *Lengua* [Managua], 2ª época, núm. 10, diciembre, pp. 80-99.
- LOZANO, Carlos (1977), *La influencia de Rubén Darío en España*, León [Nicaragua], Editorial Universitaria.
- SÁNCHEZ, José Rogelio (1911), *Autores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Sucesores de Hernando.
- VALERA, Juan (1946), *Epistolario de Juan Valera Menéndez Pelayo*, estudios críticos de sus obras principales. Madrid.
- ZULETA, Ignacio (1988), *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1887-1907)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

El viaje en la crónica modernista. El caso de Rubén Darío¹

JOSÉ ALBERTO BARISONE

*Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires
Argentina
jabarison@hotmail.com*

Resumen: Rubén Darío fue un viajero constante: desde el año 1886, a los 19 años, cuando partió de su patria, Nicaragua, en busca de nuevos horizontes y estímulos, tanto vitales como artísticos, hasta su retorno definitivo a su país en 1916 para morir, los desplazamientos estuvieron presentes en su obra. En el trabajo que presentamos nos proponemos trazar un panorama general acerca de los diversos modos en que Darío aborda discursivamente la experiencia del viaje (como tema, como reflexión, como metáfora, como lugar de enunciación, como eje estructurante del texto, como confluencia de estilos) en una parte importante y específica de su producción: la crónica periodística. Debe tenerse presente que dos tercios de la obra total de Darío está integrada por textos escritos para la prensa, entre los cuales abundan los que hacen foco en el viaje, de manera que el abordaje de un conjunto de crónicas de este tipo permitirá establecer, dentro de la heterogeneidad de temas y enfoques, ciertas constantes, como la colocación oscilante de la voz enunciativa, las marcas de estilo, las estrategias discursivas y la configuración retórica de una textualidad jánica, a caballo entre el periodismo y la literatura. Darío viaja dentro de límites bastante amplios impulsado tanto por su afán cosmopolita como por compromisos laborales. Esta doble motivación redundante en las oscilaciones de la voz enunciativa que emerge de los textos: la del *flâneur*, la del viajero culto, la del turista, la de la ensoñación. Pero por sobre estas variantes se impone siempre la mirada del poeta.

Palabras clave: viaje – crónica – modernidad – cosmopolitismo – literatura

Travel in the “crónica modernista”. The Case of Rubén Darío

Abstract: Rubén Darío was a conspicuous traveler: since 1886, when at the age of 19 he left his fatherland, Nicaragua, in search of new horizons and stimuli —both vital as

Artículo recibido: 02/09/2017. Aceptado: 15/09/2017.

¹ Trabajo leído en las Undécimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, organizada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

well as artistic—, until his final return to his country in 1916 to die there, travelling is a constant presence throughout his work. We propose here to present a general overview about the different ways in which Darío approaches in his discourse to the travel experience (as subjects, as a reflection, as a metaphor, as a place of utterance, as a structuring axis for a text, as a confluence of styles) in a relevant part of his production: the journalistic chronicle. It must be taken into account that two thirds of the whole canon produced by Darío is made of texts written for the press, many among them focused on travel, so that the approach to a corpus of such chronicles, within a homogeneity of subject and focus, should allow us to establish certain constant parameters, such as the oscillating collocation of the utterance voice, the style markers, the discourse strategies, and the rhetorical setup of a Janical [two-headed] textuality, amid journalism and literature. Darío travels within quite wide boundaries moved by both his cosmopolitan eagerness as well as his professional commitments. This twofold motivation resulted in the oscillations of the utterance voice emerging from his texts: that of the *flâneur*, that of the cultivated traveler who pours his impressions and translate the signs of European modernity to Argentinian readers, that of a tourist, that of a dreamer. But beyond this variants the poet imposes always his point of view.

Keywords: Travel – Chronicle – Modernity – Cosmopolitanism – Literature.

Rubén Darío: de la errancia vital al relato de viaje

Rubén Darío fue un viajero constante: desde el año 1886, a los 19 años, cuando partió de su patria, Nicaragua, en busca de nuevos horizontes y estímulos, tanto vitales como artísticos, hasta su retorno definitivo a su país a fines de 1915, unos meses antes de su muerte, los desplazamientos estuvieron presentes en su obra. En este trabajo nos proponemos trazar un panorama general acerca de algunos de los modos en que Darío aborda discursivamente la experiencia del viaje (como tema, como metáfora, como lugar de enunciación, como eje estructurante del texto) en una parte importante y específica de su producción: la crónica periodística.²

²Dentro del corpus periodístico dariano englobado bajo el nombre común de *crónicas* es posible distinguir diferentes tipologías textuales: relatos de viaje (*Diario de Italia* y *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*), biografías (como las reunidas en *Los raros*), artículos de crítica literaria (como las cuatro reseñas dedicadas a la poesía de José Martí, “Marinetti y el futurismo” y “La literatura hispanoamericana en París”, entre otros) textos programáticos (“Nuestros Propósitos”, “Los colores del estandarte” y “Pro doma mea”) y crónicas propiamente dichas. El viaje, fuera de los artículos periodísticos, también aparece tematizado a través de una metonimia en “Historia de un sobretodo”, texto en el que la errancia de Darío aparece desplazada en el itinerario que recorre la prenda del título. Asimismo, el viaje como asunto, metáfora y reflexión aparece en numerosas poesías del autor, como por ejemplo en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones” incluida en *El canto errante*.

La presencia del viaje como tema resulta predominante puesto que es la base de numerosos textos, como los que integran las series publicadas en *La Nación* de Buenos Aires —luego recogidas en libros— donde Darío refiere sus desplazamientos por distintas ciudades.³

Una referencia diferente al viaje —aunque a veces complementaria de la primera— es cuando aparece como eje estructurante del texto. En este caso, la trama textual está organizada en secuencias sucesivas que reflejan discursivamente el desplazamiento del cronista en un orden expositivo donde coinciden el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación.

Una tercera posibilidad es la que hace foco en el viaje como lugar de enunciación. Aquí aparece, por un lado, el hombre cosmopolita, en perpetuo movimiento: de Centroamérica a América del Sur y a los Estados Unidos; de América a Europa; de Francia y España hacia otras regiones europeas y del Viejo Mundo a Nicaragua, cerrando una sucesión de círculos concéntricos de expansión creciente. Esta condición de sujeto en tránsito constante que definió la vida de Rubén Darío —desplazamientos no sólo espaciales, sino, fundamentalmente, culturales: de lo arcaico a la modernidad capitalista e industrial— se refleja en las distintas funciones profesionales que desempeñó —periodista corresponsal de *La Nación*, hombre de letras, director de magazines, poeta— y en los múltiples roles que asume la voz enunciativa en sus textos.

Los viajes no sólo son recorridos geográficos; también puede considerárselos en un sentido figurado cuando se estudian los *traslados* de modelos estéticos de las literaturas centrales a las letras de los países periféricos, modelos que fueron adoptados selectivamente por Darío, recreados y reformulados mediante un intenso proceso de transculturación, operaciones que contribuyeron a conferirle originalidad a su obra.

Darío viaja dentro de límites bastante amplios impulsado tanto por su afán cosmopolita como por compromisos laborales. Esta doble motivación redundante en las plurales focalizaciones del yo enunciativo: la del corresponsal, la del *flâ-*

³La mayoría de las crónicas periodísticas escritas por Rubén Darío lograron superar el carácter efímero de la página del diario y su circulación masiva cuando fueron reunidas y publicadas en numerosos libros, con lo cual alcanzaron la permanencia y el prestigio que éste otorga. Entre los libros de esta índole cabe citar lo siguiente: *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *Tierras solares* (1904), *Parisiana* (1907), *El viaje a Nicaragua e Intermezzo Tropical* (1909) y *Todo al vuelo* (1912).

neur; la del viajero culto, la del turista, la de la ensoñación.⁴ Pero por sobre estas variantes se impone, envolviéndolas siempre, la mirada del poeta, perspectiva que presenta dos dimensiones diferentes pero complementarias: por un lado, la visión estética del refinado hombre de letras y, por otro, la condición de Darío como poeta faro de la moderna literatura en lengua española y como intelectual artista, lo que reviste de legitimidad sus discursos. En otras palabras, la voz autoral de sus crónicas aparece respaldada por el prestigio del Darío poeta.⁵

Crónica periodística y relato de viaje

En las dos últimas décadas del siglo XIX, en las páginas de los grandes diarios de América Latina,⁶ los escritores encontraron un medio de vida ligado a su especialidad, la escritura, lo que les permitió insertarse profesionalmente en el mercado y crear dos nuevos géneros discursivos: la crónica modernista y la crítica literaria moderna no académica.⁷

⁴ A partir del Renacimiento es posible distinguir básicamente tres tipos de viajes: 1) el de exploración, ligado a la expansión imperialista; 2) el de conocimiento (en sus diferentes posibilidades: científico, de aprendizaje, de aventuras, etc.) propio de la cultura burguesa del siglo XIX, y 3) el turístico, característico del siglo XX, viaje estandarizado y masivo facilitado por los adelantos tecnológicos y la cultura de masas.

⁵ Halperín Donghi señala que hacia 1850 se define el intelectual moderno hispanoamericano, cuya figura arquetípica para este autor es Sarmiento, tipo de intelectual que encarna los proyectos liberales. En un segundo momento emerge otra figura que es la del artista. Véase Tulio Halperín Donghi: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 61.

⁶ Debe tenerse presente que algunos países de América latina, particularmente la República Argentina, México y Chile, fueron sacudidos, a partir de 1870, por un intenso y creciente proceso de modernización que afectó todos los órdenes del Estado. Esto trajo aparejado una nueva concepción de la literatura y el arte, una redefinición del rol del escritor, una colocación diferente de éste dentro de la sociedad y la aparición de un mayor público lector merced a la aplicación de los planes de alfabetización. En este contexto más democrático, la prensa escrita cumplió un papel importantísimo, puesto que la lectura de los nuevos lectores no partía tanto de las formas tradicionales, como el libro, sino que se ejerció en el discurso periodístico a través de los diarios y revistas, medios en los que adquirieron importancia la fotografía y la producción de grabados. Con la aparición de grandes diarios en América Latina se perfiló un nuevo tipo de periodismo, alejado ya de la adhesión y proclama política excluyente, y abierto a los reclamos del mercado y a los intereses de un lectorado más amplio y diversificado. Es dentro de estos poderosos medios de comunicación y de formación de los ciudadanos de las jóvenes repúblicas hispanoamericanas donde los escritores encontraron un medio de vida ligado a su especialidad, la escritura, lo que les permitió insertarse profesionalmente en el mercado. Hacia fines del siglo XIX, en América Latina, aparecieron grandes diarios –*La Prensa* y *La Nación* de Buenos Aires, *El Partido Liberal* de México y *La Opinión Nacional* de Caracas, entre otros– en los que se perfiló un nuevo tipo de periodismo, alejado ya de la adhesión y proclama políticas excluyentes, y abierto a los reclamos del mercado y a los intereses de un lectorado más amplio y diversificado.

⁷ El trabajo periodístico, con su exigencia de novedad e inmediatez, fue juzgado por los escritores de manera ambivalente. Por un lado, aparece la queja por el tiempo que los distrae del cultivo de la poesía a causa del rigor de este trabajo; pero también, por otra parte, suelen reconocer la disciplina que les impone la tarea y la posibilidad de publicar y dar a conocer sus nombres en medios de alcance relativamente masivo. Rubén Darío, a pesar de haber experimentado

En la textualidad modernista, si dejamos de lado las obras literarias, la crónica ocupa un lugar de privilegio porque fue una de las prácticas discursivas más frecuentadas por los escritores y, también, por las consecuencias que tuvo en la constitución y consolidación del modernismo hispanoamericano.⁸

Los especialistas han acuñado la denominación de “crónicas” para designar un corpus discursivo bastante heterogéneo que incluye reseñas de libros, comentarios de arte, relatos de viajes, artículos autobiográficos, notas políticas y, también, crónicas propiamente dichas.

La crónica periodística es de índole bifronte, pues aúna dos notas diferentes, cada una de ellas con funciones específicas. En primer término, el carácter fáctico y referencial propio del discurso periodístico con su demanda de información. Pero a la vez, la escritura de la crónica toma distancia de la aparente neutralidad y del despojamiento retórico del cable telegráfico o de las notas exclusivamente informativas ya que no sólo se recorta un enunciador personal que se asume como intelectual artista, con un enfoque particular, sino que también, en el plano discursivo, muestra procedimientos literarios, lo que le confiere singularidad dentro de la prosa periodística.

cierto desasosiego por la obligación de tener que redactar semanalmente artículos para la prensa, fue capaz de valorar positivamente esta tarea. Darío expresó su opinión sobre el periodismo en artículos, como por ejemplo “La enfermedad del diario”, “La prensa de París”, “El periodista y su mérito literario” y “La prensa francesa”, entre otros. Rubén Darío vivió fundamentalmente del periodismo. Se inició muy joven –a los catorce años en un periódico de su patria– y a partir de los veinte años, cuando escribió en Chile sus colaboraciones para *La Época* y otros diarios, su relación con la prensa fue continua. En la República Argentina colaboró en varios medios periodístico (*El Tiempo*, *La Tribuna*, etc.) y fundó la *Revista de América* junto con Ricardo Jaimes Freyre, pero indudablemente *La Nación* de Buenos Aires ocupó un lugar central en la vida y obra de Darío. Según propia confesión, fue en las páginas de este diario donde aprendió lecciones de estilo en los artículos de Paul Groussac y José Martí. Pero lo más importante fue el trabajo que desarrolló en el diario de los Mitre, donde comenzó a colaborar en 1889 y prosiguió hasta su muerte en 1916, lo que no sólo le permitió vivir sino también viajar por Europa. En el diario de los Mitre Darío cumplió la función de cronista, en primer término y a partir de 1899, cuando lo envían a España para dar cuenta de la situación de ese país, se desempeñó como corresponsal-cronista.

⁸ Tradicionalmente los trabajos sobre el modernismo hispanoamericano privilegiaron el estudio de la poesía y, en menor medida, de la novela y el cuento; es decir, de las formas canónicas de la literatura. Es así como los especialistas centran su interés en la consideración de los valores específicamente estéticos de las obras. En cambio, el conjunto de escritos periodísticos –tan abundante en la producción de los escritores modernistas– mereció la atención de la crítica a partir de 1980. Al respecto, resultan insoslayables los aportes de Ángel Rama, Aníbal González, Susana Rotker y Julio Ramos. Con la emergencia de nuevos enfoques teóricos y metodológicos para el abordaje de la literatura – semiótica, análisis del discurso, teoría de la recepción, estudios culturales– no sólo se enriquecieron los instrumentos conceptuales del trabajo crítico, sino que también se amplió el campo de interés al incluir como objeto de estudio otras formas textuales antes consideradas menores y ancillares.

Las crónicas modernistas presentan, en consecuencia, una tensión entre discursos, en principio, antagónicos: el meramente comunicativo e instrumental de la prensa, cuya función primordial es transmitir información, y el “gratuito”, orientado a la autonomía de la literatura. Como afirma Aníbal González:

En la crónica, los modernistas aprovecharon el espacio y el sustento que les brindaba la institución de la prensa para ir aguzando sus armas literarias, para ir explorando y definiendo la naturaleza del discurso literario en contraste con el discurso periodístico. En ella se analizó el legado de la retórica y los géneros literarios recibidos de la literatura occidental y se examinó con ojo crítico, orientado por los hallazgos de la lingüística histórica y la filología, la índole rebelde del lenguaje y su carácter de objeto autónomo, más que de simple vehículo para las ideas (Pupo-Walker, 1995: 157).

El espacio textual donde aparecen —las páginas del diario, el periódico o los magazines— determina algunos rasgos comunes, como la referencia a hechos, situaciones y personajes verdaderos, actuales y de interés general, presentados a partir de una voz autoral que se asume como periodista-corresponsal y como hombre cosmopolita. Asimismo, el desplazamiento constante, la fugaz permanencia en los sitios visitados y la índole de los temas abordados determinan plurales focalizaciones de la voz enunciativa de los textos. Es así como en algunas ocasiones emerge la mirada del *globe-trotter*; en otras, la del *flâneur*; en ciertas oportunidades, la del turista y, siempre, envolviendo las variadas perspectivas se impone la impronta del intelectual artista, del poeta. De esta particular focalización de los asuntos surgen tanto un tratamiento personal —patente en el punto de vista adoptado y en las diversas marcas de enunciación que pueden identificarse en el texto—, como la utilización de un variado arsenal de recursos y procedimientos discursivos, muchos de ellos propios de la literatura.

Por su parte, los relatos de viaje constituyen un género mixto e híbrido en el que confluyen y se complementan lo documental y lo literario:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible

estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico, y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen (Carrizo Rueda, 1997: 14).⁹

Asimismo la mencionada investigadora señala que en los relatos de viaje la atención del lector no apunta al desenlace del recorrido: “La falta de relevancia del desenlace produce una verdadera inversión en el funcionamiento del discurso, las narraciones terminan asumiendo un comportamiento de *ancilla descriptionis*, es decir, de eficientes servidoras del señorío de la descripción” (Carrizo Rueda, 2008: 21).

Los relatos de viaje pueden adoptar la forma de diarios, memorias, documentos, cartas y descripciones cartográficas, entre otras modalidades. En el caso de Rubén Darío, muchas de las crónicas escritas en Europa para *La Nación* de Buenos Aires están concebidas —algunas de manera independiente y otras, leídas en serie— como relatos de viaje. Se produce, entonces, un entrecruzamiento de dos textualidades bifrontes.¹⁰

Debe tenerse presente que dos tercios de la obra total de Darío está integrada por textos escritos para la prensa, los que son de índole heterogénea por la diver-

⁹ En cambio, siempre según Carrizo Rueda, la literatura de viaje comporta procesos ficcionales en los que cualquier referencia al itinerario se subordina a las vicisitudes de los personajes. Su base primera es la ficción, de modo que el autor aparece como el cronista de una realidad inmersa en un universo imaginario textual.

¹⁰ En la prensa de fines del siglo XIX se perfilan dos tipos de periodistas: uno más modernos, que toma su modelo de los Estados Unidos, que es el *reporter*, más vinculado a la transmisión directa de noticias. El otro tipo es el de cronista —de influencia francesa—, periodista/corresponsal más ligado a la información referida al arte, la moda, la vida cotidiana. Esto dio como resultado la producción de *notas de color* que combinaban información con las impresiones personales y la riqueza expresiva de estos periodistas poetas. Cabe preguntarse qué posibilidades discursivas ofrecía la prensa durante esta etapa. Al repasar ejemplares de distintos diarios argentinos de fines del siglo XIX se comprueba que aparecían textos argumentativos, como el editorial, colaboraciones de escritores e intelectuales, concebidas bajo la forma de breves ensayos sobre temas literarios o científicos, la transcripción de *cables*, es decir, información pura, escueta y puntual, obtenida a partir de los telegramas; también se incluían críticas de espectáculos y material literario, como las novelas por entregas, folletines, cuentos y poesías. La incorporación como colaboradores de poetas con una apuesta estética tan marcada como la que sustentaban los modernistas, posibilitó el surgimiento de una nueva textualidad. Contaban con el antecedente de los cronistas franceses y de otra forma cultivada en la literatura española: el artículo de costumbres. A partir de sus múltiples y heterogéneas lecturas procuraron cumplir con la exigencia de informar sobre distintos aspectos de la cultura moderna con amenidad, gracia y estilo.

sidad de temas que desarrollan y la variedad de tonos, enfoques, estilo y estructura, razón que impide realizar una caracterización general y uniforme de este tipo discursivo.¹¹ Por esto nos ceñiremos a una clase específica de crónica, la que está concebida y realizada como relato de viaje, centrándonos en dos de ellas referidas a París. Su abordaje permitirá establecer los rasgos de una poética reconocible por la presencia de ciertas constantes, como la colocación de la voz enunciativa, ciertas marcas de estilo, las estrategias discursivas y la configuración retórica de una textualidad jánica, a caballo entre el periodismo y la literatura.¹²

Paseos parisinos

“En París. Los comienzos de la Exposición. Psicología del visitante”, fechada en esta ciudad el 20 de abril de 1900, pero publicada un mes después, el 23 de mayo, es la primera de una docena de crónicas sobre La Exposición Internacional que Darío escribió para *La Nación*. La presentación del espectáculo del mundo al que se refiere Carrizo Rueda cuando caracteriza los relatos de viaje aparece desde el principio:

En el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta. Aún falta la conclusión de ciertas instalaciones: aún dar una vuelta por el enorme conjunto de palacios y pabellones es exponerse a salir lleno de polvo. Pero ya la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica que, florecida de torres, de cúpulas de oro, de flechas, erige su hermosura dentro de la gran ciudad (Caresani, 2013: 201 y 202).

El cronista se desplaza como un guía que a la distancia va orientado a los lectores: “He aquí la gran entrada por donde penetramos, lector, la puerta magnífica...” (*Ibidem*, 207), a quienes promete brindarles nuevos encantamientos y

¹¹ Dentro de los artículos periodísticos, las crónicas de viaje ocupan un lugar de privilegio, pues muchos de los modernistas fueron eternos migrantes –Martí, Darío, Gómez Carrillo– que iban dejando testimonios de lo que veían y de sus propias experiencias en sus desplazamientos por diferentes lugares del mundo. Resultan ejemplares en este aspecto la serie de crónicas de José Martí referidas a los Estados Unidos, las de Enrique Gómez Carrillo surgidas de sus viajes por Japón, China, la India, y las de Rubén Darío sobre París y diversas ciudades de España e Italia.

¹² El conjunto de artículos publicados por Rubén Darío en *La Nación* no puede encasillarse en un solo rasgo genérico, pues hay ensayos, textos programáticos, obras literarias y crónicas periodísticas. A su vez, estas últimas presentan diversidad de temas, estilo y tono. Las crónicas darianas abordan distintos temas (notas de color, relatos de viajes, artículos sobre arte, estética y literatura, crónicas de salones pictóricos, relato de sucesos contemporáneos y, en menor medida, cuestiones políticas y sociales).

novedades, en notas posteriores, tal como aparece al final del artículo: “Después, a medida de lo fortuito, sin preconcebido plan, iremos viendo, lector, la serie de cosas bellas...” (Ibídem, 210).

En esta crónica, el desplazamiento está puesto en escena; es decir, el texto va dando cuenta del itinerario que recorre el autor por el espacio de la muestra. Como el relato está narrado en presente y de manera lineal y sucesiva, se presentifica el acontecimiento evocado, lo que genera un efecto de doble simultaneidad —acentuado por el empleo de numerosos deícticos como *aquí*, *allí*, *ahora*, *yo*—: entre la captación del espectáculo por parte del narrador y su formulación textual, por un lado, y entre la representación del evento y su recepción, por otro. En otras palabras, se crea la ilusión en los lectores de estar viendo *in situ* la Exposición de París mientras van leyendo la crónica. El carácter teatral del espectáculo presentado está constantemente aludido tanto en el señalamiento de las construcciones a medio terminar, como en el artificio que predomina y en los desplazamientos del autor que observa todo como si presenciara el ensayo general de un montaje escénico.

El narrador se esfuerza en comunicarle al público un universo deslumbrante: “... aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño” (Ibídem, 202). Darío se propone en esta primera crónica presentar un panorama general que incluya no sólo los fragmentos que va recogiendo en su recorrido, sino también una imagen global, lo que logra cuando se ubica en planos elevados como la Torre Eiffel y la Explanada de los Inválidos. A medida que el texto avanza, menciona las construcciones y los monumentos que se erigen en esta mágica ciudad:

Es 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 romántico, lo del renacimiento; son “el color y la piedra” triunfando de consuno... (Ibídem, 203).

El abigarramiento y la diversidad de las construcciones exhibidas, aunque según el cronista están distribuidas de modo ordenado, parecen producir en él asombro y fascinación, a la vez que cierto cansancio y una sensación de atosi-

gamiento, acentuados por la presencia de la multitud que no cesa de desplazarse. Una frase que se repite, idéntica o con variaciones, da cuenta de este fluir incesante, además de marcar el ritmo del relato: “La gente pasa, pasa/la muchedumbre pasa, pasa”. La heterogeneidad monumental tiene su correlato en la heterogeneidad humana: hombres de diversas etnias, provenientes de todas partes, que se expresan en sus lenguas, confluyen en París, sede de una nueva edición de la Exposición Internacional.

Inmerso dentro de ese microcosmos, pero a la vez un tanto ajeno a él, el cronista Darío se pasea por la muestra para dar su testimonio acerca de la experiencia de la modernidad a los lectores porteños, oriundos de una América Latina donde aún impera un proceso de modernización desigual.

Si bien la mirada estética de Darío aparece de manera constante a través de los juicios de valor respecto de lo que considera bello y de lo que no lo es, alcanza su clímax hacia el final del artículo cuando entre las obras representativas del progreso tecnológico focaliza su atención en la presencia femenina. La consideración de la mujer francesa como portadora de belleza, gracia y elegancia producen en el cronista un encantamiento semejante al que le despiertan los signos materiales de la modernidad. El artículo termina con la promesa del corresponsal Darío a los lectores porteños de brindarles una sucesión de instantáneas del espectáculo que está presenciando.

En numerosas crónicas darianas, como ocurre en ésta, el viaje no sólo es el móvil, el fundamento y el tema, sino que también es el eje estructurante del texto, pues la trama está organizada de acuerdo con los procedimientos discursivos propios del relato de viaje. En estos casos, aparecen dos principios constructivos; por un lado, un nivel diacrónico que sostiene la narración en un doble desarrollo: cronológico y espacial, lo que le confiere dinamismo; por otro, un nivel sincrónico, estático, interpolado en la secuencia lineal del relato, que se patentiza mediante el uso de la descripción; es decir, la representación de lo “visto”, de la “evidencia” de lo encontrado por el cronista en su derrotero. Estos tramos comportan un momentáneo detenimiento de la fluidez temporal del discurso con el fin de ofrecerle al lector el “espectáculo del mundo”. En esta crónica, Darío es observador e intérprete de la modernidad presentada en la exposición erigida dentro de París.

“El deseo de París”, publicada en *La Nación* el 6 de octubre de 1912, es una crónica que está armada mediante una escena dialogada entre el cronista y un joven poeta latinoamericano deseoso de conquistar la Ciudad Luz y de encontrar allí el lugar propicio para desarrollar su vocación literaria. La trama se sostiene a partir de la confrontación de una serie de pares antitéticos: ilusión/desencanto; idealización/crudeza realista; ingenuidad/sarcasmo; experiencia/inexperiencia. Darío asume la voz del intelectual artista, que lleva años de residencia en París, lo que le da un saber y una autoridad que impone en todo el texto, apenas morigerados hacia el final de la crónica cuando atenúa las afirmaciones rotundas del principio. El *ethos* que emerge en los tramos comentativos es el de un hombre que se mueve entre el viejo y el nuevo mundo, cuyas opiniones derivan de una constatación experiencial propia, explícitamente reconocidas dentro del texto por el joven escritor.

Lo más llamativo es la crudeza con la que Darío describe el ambiente social y cultural de París; la mirada desencantada, reveladora de la pérdida de la idealización que tuvo la visión primera de esa ciudad y cierto cansancio derivado del peso que adquirió su nombre.

Una sucesión de preguntas retóricas encabezan los juicios negativos, no exentos de cólera, respecto de la casi nula posibilidad de triunfar en París. Penurias económicas, desconocimiento del francés, realización de trabajos serviles muy alejados del cultivo del arte, hospedajes en lugares precarios, la amenaza de los estafadores que acechan, entre otras calamidades, son algunos de los obstáculos que esgrime la palabra del yo enunciador ante la consulta del poeta bisoño. Cabe apuntar que cuando escribe esta crónica Darío tiene 45 años y ha alcanzado fama y reconocimiento: “Yo he contado desde hace 25 años con *La Nación* de Buenos Aires, que a su vez contaba con mi más o menos conocido nombre” (Barcia, 1968: 265).

Esta colocación, firme y poderosa, presente ya aparece al principio del texto cuando la voz autoral marca la brecha generacional: “—¡Ah, París!... —le contesté entusiasmado— ¡Va usted a París, en esa linda edad!... ¡Qué feliz es usted! [...] ¡En la edad de las ilusiones y de los entusiasmos!” (Ibíd., 264). Pero tras esta apertura amable y ligeramente optimista, que funciona como antítesis rotunda de lo que sigue, comienza a aparecer una voz que va socavando mediante la ironía y el sarcasmo el augurio inicial, venturoso sólo en apa-

riencia. El yo autoral, envuelto en cierto aire de despecho y desencanto, se posiciona como un cicerone que conduce mediante sus consejos los futuros pasos del joven poeta por la Ciudad Luz.

Esta crónica no parte de un hecho puntual acaecido, sino que posee un carácter marcadamente autorreferencial, explícito en el microrrelato ficcional que elaboró Darío para referirse a cuestiones sobre las que vuelve una y otra vez, como la situación del artista en el mundo moderno secularizado que, huérfano de mecenas, debe insertarse laboralmente en el mercado, en virtud de lo cual necesita profesionalizarse, alejándose del diletantismo bohemio romántico.

El itinerario por lugares muy característicos de París —Barrio Latino, Maxim's, hoteles Majestic y Ritz, bar Chatham, Café de París— no hacen sino destacar las diferencias entre el pasado y el presente, entre la París idealizada de otra época —sede del placer, el lujo, el arte y la alegría— y la París actual, despojada completamente del aura que aparece en las anteriores representaciones de la ciudad que Darío plasmó en sus primeras crónicas.

Consideraciones finales

Las migraciones constantes de Rubén Darío van pautando su derrotero vital en el que alternan más o menos fugaces permanencias en algunas ciudades con períodos de residencia más prolongados en otras. Esta situación inestable y cambiante y la condición de extranjero, de transterrado constante, le confieren una perspectiva privilegiada: la de ciudadano del mundo, de un cosmopolita capaz de moverse dentro de plurales tradiciones: la de la alta cultura occidental, la de la modernidad capitalista e industrial, la de cuño más conservador y la de la incipiente cultura de masas.

En la construcción de sus crónicas, Darío exhibe su dominio y virtuosismo en el empleo de los recursos literarios presentes en su poesía y en su prosa literaria, además de la mirada propia de un poeta, que tiñe con su visión estética la realidad representada. Su maestría se advierte en las diversas estrategias narrativas que despliega, como el empleo del relato enmarcado, la inclusión de fragmentos comentativos, de escenas dialogadas y de pequeños relatos que quiebran la linealidad del texto, la estructuración de los párrafos atendiendo al ritmo narrativo, la alternancia de la descripción panorámica y de la atenta al

detalle, el uso de palabras y expresiones coloquiales, algunas en otras lenguas modernas, etc. Asimismo, es amplio y rico el registro que pulsa —serio, irónico, amable, erudito— que varía en función de los materiales que aborda y del efecto que busca provocar en los lectores.

Darío maneja diferentes modalidades estilísticas. Aunque las crónicas que fueron analizadas exhiben la impronta de la prosa poética, debe señalarse también frecuentó otras posibilidades, como el estilo amarillista, de asunto y tratamiento sensacionalistas, según aparece en “La catástrofe del Metropolitano”, sobre el incendio de un tren en París, crónica fechada el 12 de agosto de 1903 pero publicada en el diario de los Mitre el 13 de setiembre. Este artículo, además, constituye una interesante muestra del trabajo de reescritura que realizaba Darío en la elaboración de algunas de sus crónicas, al tomar como base el contenido informativo que los cables y las noticias ya habían difundido del siniestro ocurrido.

En las crónicas de viaje, Rubén Darío se presenta como un sujeto poseedor de un conocimiento directo e intenso que comunica el espectáculo de la modernidad europea a los lectores argentinos.

Referencias bibliográficas

- ATORRESI, Ana, 1996, *Los estudios semióticos. El caso de la crónica periodística*, Buenos Aires, Pro Ciencia Conicet. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.
- BARCIA, Pedro Luis, Estudio preliminar, selección y notas, 1968, *Escritos dispersos de Rubén Darío*, La Plata, UNLP.
- BARISONE, José Alberto, 2012, “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”, en *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* de Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (Coordinadores), Buenos Aires, NJ Editor.
- CARESANI, Rodrigo Javier, Edición, prólogo y notas, 2013, *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, 1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Edition Reichenberger.
- 2008, “Construcción y recepción de fragmentos del mundo”, en *Escrituras del viaje*, Buenos Aires, Biblos.
- DARÍO, Rubén, 1941, *Obras completas*, Ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco, Madrid, Aguilar.

- 1976, *Autobiografías*, Edición y prólogo de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Marymar.
- 2003, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo Tropical*, Prólogo, edición y notas a cargo de Silvia Tieffemberg, con la colaboración de Víctor Goldgel Carballo, Estudio preliminar de Miguel Alberto Guérin, Buenos Aires, Corregidor.
- GONZÁLEZ, Aníbal, 1983, *La crónica hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- 1995, “Crónica y cuento en el modernismo”, en *El cuento hispanoamericano* de Enrique Pupo-Walker (Coord.), Madrid, Castalia.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, 1987, *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- JITRIK, Noé, 1969, *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- MAPES, E. K., 1938, *Rubén Darío. Escritos inéditos (Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados)*, New York, University of Iowa.
- MONTALDO, Graciela, Selección y prólogo, 2013, *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*, Buenos Aires, F.C.E.
- RAMA, Ángel, 1985, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio, 1989, *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*, México, FCE.
- ROTKER, Susana, 1992, *La invención de la crónica*, Argentina, Letra Buena.

Rubén Darío, formador de la opinión pública 1900: hispanoamericanos en París

AYMARÁ DE LLANO

CELEHLIS

Universidad Nacional de Mar del Plata

Argentina

aymara.dellano@gmail.com

Resumen: Se trabaja la crónica “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, publicada en *La Nación*, el 1º de agosto de 1900. Este breve texto nos permite vislumbrar un modo de ver la ciudad de París retomada por numerosos escritores visitantes posteriores a Darío. En otras crónicas sobre la ciudad de París, Darío registra el escenario parisense ubicándose como un extranjero más y aunque toca temáticas como de la miseria, no hay un registro de identificación con el fracaso. Incluso, se identifica con el grupo de extranjeros que gozan positivamente de la modernidad lujosa. Las glosas de la crónica “Los hispanoamericanos” distan de las descripciones glamorosas de dicha ciudad para internarse en la difícil condición de los hispanoamericanos en los días de la Exposición Universal. Se trata de estudiar estos textos como materialidad discursiva y no sólo como una interpretación de acontecimientos socio-políticos.

Palabras clave: Darío - crónicas - París - Hispanoamérica

Rubén Darío, Educator of Public Opinion in 1900: Hispanic Americans in Paris

Abstract: The chronicle “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, published in *La Nación*, on August 1, 1900. This brief text allows us to glimpse a way of seeing the city of Paris taken up by numerous visiting writers after Darío. In other chronicles about the city of Paris, Darío registers the Parisian stage, placing himself as a foreigner, and although he touches on themes such as poverty. Even, he identifies with the group of foreigners who positively enjoy the luxurious modernity. The glosses of the chronicle, “Los hispanoamericanos”, are far from the glamorous descriptions of this city to get into the difficult condition of Hispanic Americans in the days of the Universal Exhibition. It is proposed to study these texts as discursive materiality and not only as an interpretation of socio-political events.

Keywords: Darío - Chronicle - Paris - Spanish America

¿Qué se interpreta hoy cuando se lee a Rubén Darío? ¿Cómo empezar a examinar sus textos tan trabajados? ¿Indagar su mirada como testigo de una época, testigo de *lo real* o trabajar sus crónicas de viajes como iniciadoras de la senda en la que muchos latinoamericanos se inscribieron a partir de una tradición iniciada por él? ¿Internarse en la habilidad que desarrolló para expresar su conocimiento de lo contemporáneo o dedicarse a la atracción que supo ejercer entre el público lector ávido de las novedades del mundo moderno? Todas las opciones son fragmentarias y parciales en ese mundo rico y profuso que supo construir discursivamente. He optado partir del detalle desde donde emprendo y arriesgo una mirada. La crónica “Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, publicada en *La Nación*, el 1° de agosto de 1900 (aunque fechada en París dos meses antes, el 27 de junio del mismo año) permite vislumbrar un modo particular de ver la ciudad de París retomada por numerosos escritores visitantes posteriores a Darío, algunos contemporáneos de nosotros. En otras crónicas sobre la ciudad de París o relativas a acontecimientos circundantes a ella, (tales como “En París”, “Reflexiones del año nuevo parisino”, “Japoneses en París” “La rue de París”, “Noches de París. El magazine Mundial”), Darío registra el escenario parisense ubicándose como un extranjero más y aunque toca temáticas como la de la miseria, no hay un registro de identificación con el fracaso. Incluso, se identifica con el grupo de extranjeros que gozan positivamente de la modernidad lujosa. Las glosas de la crónica “Los hispanoamericanos” distan de las descripciones glamorosas de dicha ciudad para internarse en la condición en que eran aceptados los hispanoamericanos en los días de la Exposición Universal, a la que fue enviado (como sabemos) Darío desde el diario *La Nación* de Argentina para cubrir dicha información. Este sesgo interpretativo, que insiste en su modo crítico de observar las ciudades y sus acontecimientos sociales, nos habilita a pensar hasta nuestros días en el inicio de una tradición literaria recurrente que plasma la figura de los latinoamericanos en París en la narrativa de los siglos XX y XXI. El subtítulo “Notas y anécdotas” indica dos ritmos paralelos que va a sostener en esta crónica; por un lado, sus comentarios y opiniones; por el otro, un sinfín de ejemplos, casos, anécdotas y referencias literario-culturales que funcionan argumentativamente, dando prueba de sus sentencias como hechos acaecidos. Ambos ritmos van a alternar la cita erudita, la referencia sesgada, la cita literaria, así como el fraseo popular estilizado por su pluma magistral.

Voy a repasar algunas características de su labor a riesgo de reiterar aspectos conocidos pero lo hago desde la intención de enmarcarme en una modalidad interpretativa. La labor periodística de Darío, ejercida con el objeto de poder vivir dignamente, ha sido denominada por cierta crítica como su tarea de escritor profesional, mientras que se lo menciona como escritor artista para referirse al poeta. El periodismo aparece como una estrategia profesional que contribuye con el artista (Laera, 510). El grado de referencialidad y actualidad de la noticia en la crónica modernista suele sindicarse con la focalización en hechos puntuales y graciosos atractivos para el lector y así se conforma un nuevo modo de industria cultural (Rotker) cuya tendencia al cosmopolitismo en esta crónica está pensado críticamente por Darío. En el rol (nunca mejor empleado este galicismo) de cronista periodístico se vislumbra la intención de ampliar el lectorado a los efectos de que un público mayor pudiera acceder a su producción literaria. Esto, visto a la distancia, se puede evaluar como algo positivo (no siempre se lo ha leído como tal). Montaldo ve en ello “una colocación entre la autonomía y la profesionalización” (13), entre lo estético y la divulgación. Era su manera de vivir diferente, el modo de ser moderno “colonizando” (13) los espacios tradicionales y dándoles un nuevo sentido territorial. Sus crónicas publicadas en *La Nación* reúnen discursivamente esas nociones; así se profesionaliza y divulga mientras cobra autonomía económica, siempre prevaleciendo su criterio de lo estético. El talante con que marca los malos modales y las buenas prácticas de los hispanoamericanos en París hacia 1900 señala una forma de codificar y transmitir información como testigo de un tiempo que contribuye a constituir nuevas condiciones de proceder en el mundo joven. La prensa periódica implicaba la puesta al día de las noticias foráneas, de tal modo que esta crónica de Darío viene a poner en su sitio la figura de los latinoamericanos en París, un tránsito no tan sublime y exitoso como se podía presuponer. Esto implicaba la formación del ciudadano americano respecto del europeo aun cuando había amplios sectores de la sociedad “sin contacto con la escritura y el impreso” (Zanetti 107), de modo que estaban excluidos de esta información y, por ende, de formarse una opinión al respecto. Decir, en el siglo XXI, que los periódicos colaboran activamente en el armado de la opinión pública (hoy hablaríamos de los medios, refiriendo al profuso sistema de comunicación global) se ha constituido en un lugar común evaluado como per-

judicial en ciertas ocasiones. Zanetti advierte que, en 1900, “se juegan los compromisos del *nuevo pacto de lectura* que instituye el costumbrismo literario” (Zanetti, 110). Uno de los rasgos más interesantes reside en el carácter bifronte que Darío expresa en “Los hispanoamericanos”, dado que no solo trabaja sobre la actuación de sus congéneres americanos, sino que también expresa el escaso conocimiento que los europeos tenían de nuestros coterráneos. Para ello menciona, por ejemplo, que “el peruano más reciente es el [de] Daudet en *Tartaria*” (300), ironía ya que la trilogía de Alphonse Daudet había sido publicada entre 1872 y 1890. Más adelante menciona las múltiples mediaciones discursivas a través de las cuales se accede al conocimiento de América, por ejemplo cómo los letrados conocen a Chile a través de la “admiración de Voltaire por *Ercilla*” (300), saberes adquiridos por varias mediaciones discursivas. Esta doble entrada que maneja en la crónica le permite ser persuasivo y demuestra su maestría en la gestión del texto. Enumera varios países americanos (Perú, Chile, Honduras y otros), regiones como Centroamérica o personajes como Porfirio Díaz, Sarmiento, Blest Gana, Subercaseaux o Juana Manso. Sin embargo, se pone de manifiesto la reiteración de Argentina, la ciudad de Buenos Aires, las personalidades de nuestro país, así como la ejemplificación con casos relativos al país en tanto marca del lector inmediato de sus textos en *La Nación*.

La crónica comienza comentando que en París, en los diferentes escenarios urbanos, se escucha hablar en castellano. Esto refiere la cantidad de hispanoamericanos que transitan las calles parisinas, sumado a otros comentarios domésticos mezclados con aquellos que introducen el tema más de las “repúblicas calientes” (300) de América Latina; así se completa una introducción que hace pensar en una evaluación provocativa sobre la vida parisina. Una vida urbana enigmática, que promete el éxito a quienes la elijan, basada en promesas y deseos exuberantes y novedosos. Sin embargo, a continuación la lectura es orientada hacia un tópico específico mediante la siguiente aseveración: “La América Latina, para el ciudadano de París, tiene muy poco señalados contornos en su precaria geografía bulevardera” (300). Lo que anuncia otro horizonte parisino, el del inmigrante cuyos saberes no están a la altura de esa gran urbe. París se constituía hacia fines del siglo XIX y principios del XX en un destino con perspectivas profesionales. Sin embargo, algunos jóvenes de clases acomodadas hallaron su expansión en desmanes, derroches y tropelías. Darío menciona la

novela *Rastaquouère* de Alberto del Solar como certificación literaria de esa realidad y despliega una reseña somera y categórica: “la historia continua e inacabable de la familia americana que deja su terruño para venir a este mundo de deslumbramientos y de locuras brillantes, a perder el dinero del modo más lamentable [...] la vanidad bufa de quienes llegan con el propósito de formar parte del *tout Paris* [...] y, como inevitable desenlace, la quiebra, el deslumbramiento, el *crac*, la miseria” (303-4). Es evidente que estas conductas no difundieron una buena imagen entre los europeos que miraban exóticamente esos desórdenes. Darío pone en evidencia dichas conductas explicando la mirada sorprendida pero también manifiesta la certeza del desconocimiento que se tenía sobre los países latinoamericanos y su gente. Le adjudica a la ciudad de París una fuerza de encantamiento que activa conductas impensadas en el visitante incauto: “Jóvenes que en Buenos Aires son modelos de seriedad y de religiosidad, en cuanto llegan aquí se coronan de flores y se levantan a las dos de la tarde” (305).

Para Beatriz Colombi, la “inestabilidad y la transitoriedad” (547) fueron características de los escritores latinoamericanos en París; me atrevo a decir que ambas resumen sobradamente la condición general de los hispanoamericanos en París que Darío quiere transmitir en su crónica, advirtiendo incluso que no solo habla de los escritores, sino del imaginario creado en París a partir de la migración de artistas, gobernantes y demás personajes notorios de fin de siglo. Darío fue “durante mucho tiempo la personalidad más reconocida de la colonia parisina” (Colombi, 553), sin embargo se trataba solamente con los hispanoamericanos, sabía que el ambiente parisino lo ignoraba. A medida que pasaba el tiempo, fue surgiendo en él un “progresivo desengaño parisino” (553). Esta crónica estaría encuadrada en ese período desmitificador. Después de su muerte, nadie pudo ostentar ese lugar simbólico, que se repartió en diferentes ámbitos literarios sin una figura central. Darío da cuenta de su imagen decepcionada en frases que operan como mojones hacia el principio y al final de la crónica. La primera: “No se ve, pues, a nuestros países sino por ese lado poco agradable” (301). Así critica la ligereza del europeo que generaliza la vida licenciosa de unos pocos, sin indagar en la potencialidad intelectual y productiva del resto. Se expresa con anonadamiento y tristeza ante esa mala fama que marcó una mirada errada que perjudicó a los hispanoamericanos, incluido él mismo. En el último párrafo remata con una advertencia a los inmigrantes futu-

ros: “Nuestros jóvenes de letras que sueñan con París deben saber que la vorágine es inmensa. Se nos conoce apenas” (308). Esta sensación de autoconsciencia del desconocimiento y desapego vivencial del europeo fue sufrida por él. En este sentido, cuando refiere la ignorancia del mundo español continúa la misma línea de pensamiento y no sería desacertado aventurar que la desaprensión por lo americano es una deriva del menosprecio por lo español, tal como lo enuncia Darío. Las relaciones con su propia experiencia, como sabemos, son características del ensayo, desde el escritor y filósofo Michel de Montaigne hasta nuestros días; en el caso de Darío la crónica enviste ese perfil lindante con el ensayo de vida, con la propia experiencia, con la consciencia de un sí mismo, en última instancia de una soledad que lo concernió en exceso mientras esa ciudad luz transitaba su lucida modernidad. Otros escritores latinoamericanos, como hemos mencionado arriba, derivaron el mismo destino, la pobreza, la soledad, la enfermedad, el desamparo por diversos motivos, ya sea por penosas decisiones personales como por cuestiones de exilio político. Este tema abunda como motivo literario en la narrativa latinoamericana y hasta supone un destino anunciado en muchos textos. Como casos emblemáticos se puede mencionar la vida del poeta César Vallejo en aquella ciudad de luz sofocada para él, así como su poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” cuyo primer verso es “Me moriré en París con aguacero” que anuncia el final de su vida en dicho lugar. También es conocida la recopilación de cuentos denominada, *Guía triste de París* de Alfredo Bryce Echenique que narra la experiencia de estudiantes, artistas y aficionados peruanos y latinoamericanos en general que viajan a Francia en la década del sesenta y subsisten como pueden mientras padecen esa ciudad que fue el horizonte de esperanzas frustradas.

Me interesa citar una frase de Darío de otra crónica que versa sobre la escritura cuando dice que “es preciso no conocer el alba, para no buscar en ella lo que se necesita, sobre todo los poetas” (275). Una manera elegante y poética para expresar la desconfianza en el lenguaje, la independencia respecto del referente y el poder de la escritura en la transmisión de la ideología del escritor (*El Heraldo* de Valparaíso el 11 de febrero de 1888). Tres ejes medulares que lo muestran como un adelantado a su época y un precursor de las vanguardias y se comprueban en la lectura de sus crónicas, además de su poesía. Así, la crónica dariana es, además de una “interpretación de los problemas políticos y

sociales generales” (Laera, 538), una materialidad trabajada estéticamente.

Referencias bibliográficas

- COLOMBI, Beatriz, 2008, “Camino a la meca: escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)”, en Carlos Altamirano (director) *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen I. La ciudad Letrada, de la conquista al modernismo*, Jorge Myers (editor del volumen), pp. 544-566.
- DARÍO, Rubén, 2013, *Viajes de un cosmopolita extremo*, Selección y prólogo de Graciela Montaldo, Buenos Aires, FCE.
- DARRIGRANDI, Claudia, 2013, “Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio”. *Cuadernos de literatura* Vol. XVII N° 34 • JULIO-DICIEMBRE, 122-143. ISSN 0122-8102. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6242/4974>
- FOFFANI, Enrique, 2010, “La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana”, en Enrique Foffani (ed.) *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires, Katatay.
- LAERA, Alejandra, 2008, “Crónicas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)”, en Carlos Altamirano (director) *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen I. La ciudad Letrada, de la conquista al modernismo*, Jorge Myers (editor del volumen), pp. 495-522.
- MONTALDO, Graciela, 2013, “Guía Rubén Darío”, en Darío, Rubén 2013. *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montaldo, Buenos Aires, FCE, pp. 11-51.
- ROTKER, Susana, 2005, *La invención de la crónica*, Buenos Aires, FCE.
- SCARANO, Mónica, 2013, “Vitrinas de papel. Formas urbanas en Martí, Darío, Ugarte y Gómez Carillo”, en *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina (fin de siglo XIX y siglo XX)*, Mar del Plata, Ediciones Suárez.
- , 2015, “Rubén Darío y Francia: un caso de migrancia cultural”, en Francisco Aiello (editor) 2015, *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*, Mar del Plata, UNMDP, pp. 447-454.
- ZANETTI, Susana, 2002, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- , 2008, “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen I. La ciudad Letrada, de la conquista al modernism*, Jorge Myers (editor del volumen), pp. 523-543.

Darío, loco de ensueños y ebrio de armonía: su vida, su poesía y Francia

ANA MARÍA LLURBA

*Universidad Católica Argentina
Argentina
anamariallurba@gmail.com*

Resumen: Al cumplirse el centenario de la muerte de Darío, a la luz de mi propia madurez, intento esbozar una imagen del hombre que vivió “en poesía”, buscando evadirse de una realidad que lo angustiaba, creando un mundo de palabras que concretara sus ensueños plenos de música, ritmo, color y simbolismos. Darío se dice, en la extensión de su obra poética, tal como es, como quisiera ser; desnuda su alma con una sinceridad total, exponiendo sus carencias, miedos, miserias, anhelos, frustraciones, debilidades y esperanzas, confesando su sentimiento de culpa, su amor y su fe en Dios.

Palabras clave: identidad – sí mismo – verdad – afinidades – revuelta – hermenéutica – espiritualidad

Darío, Mad of Dreams and Inebriated of Harmony: his Life, his Poetry and France

Abstract: On the occasion of the Darío's passing Centenary, at the light of my own maturity, I try to outline the image of a man who lived in poetry, seeking for an escape from a distressing reality, creating a world of words to crystallize his colorful dreams, filled with music, rhythm and symbolism. Darío is said in the extension of his poetry, such as he is, such as he would like to be, revealing his soul with an incredible openness, exposing his needs, fears, miseries, longings, frustrations, weaknesses and hopes, thereby admitting his sense of guilt, love and faith in God.

Keywords: Identity – Himself – Truth – Affinities – Revolt – Hermeneutic – Spirituality

*No hay mejor espejo que refleje la
imagen de un hombre que sus palabras.*
J.L. Vives

*Yo supe de dolor desde mi infancia,
mi juventud... ¿fue juventud la mía?*

Rubén Darío

¿Quién soy? debió preguntarse ese niño abandonado por su indiferente madre, negado por su padre, que decía ser un tío, criado por abuelas, tías abuelas y padrinos. ¿Quién soy realmente? Félix Rubén... ¿García Sarmiento o Ramírez o... Darío? ¿Quién...?

Rubén, nacido en un oscuro pueblo americano, sumido en el caótico primer universo de su infancia, en la incertidumbre y el desarraigo familiar, busca alcanzar una verdad y una identidad interrogando al mundo y a sí mismo. En una actitud reflexiva de neto corte agustiniano¹, que tiende a un renacer, el niño, por instinto, poco a poco, se torna un interrogante para sí mismo. Observa su accionar, se cuestiona y analiza y mantiene esa tendencia a la introspección y la reflexión a lo largo de su vida, en una revuelta íntima sobre su identidad con una mirada crítica sobre lo que cree ser —¿quién soy? y ¿qué soy?—, que tiene por objeto alcanzar esa identidad que escapa a la transparencia consciente y considerarse a sí mismo como otro.

El precoz Rubén va construyendo, lentamente, su yo en base a la experiencia y el deseo, escribiendo su novela personal, creando en torno a él una ilusión de realidad y una memoria, consolidándolo en el discurso intersubjetivo con el Otro, estableciendo filiaciones electivas tan determinante como las biológicas, cuestionándose a sí mismo. Darío traza esa imagen forjada de sí mismo, tornándola real, al plasmarla en la escritura que es, para él, destino, materia y medio de conocimiento, espejo en el que múltiples reflejos de diversas vivencias personales se aglutinan, se desvanecen y, al fundirse en imágenes, esbozan su autorretrato y girones de su autobiografía.

¹ San Agustín concibe el yo como un cuestionamiento: “Quaestio mihi factus sum”, *Confesiones*, VI, 9; X, 30.

La poesía y la búsqueda de sí mismo

Dotado con el don de la palabra, ese niño solitario, ensimismado, de carácter melancólico y de estructura débil —que suele buscar los márgenes en las reuniones sociales y prefiere el contacto con la naturaleza—, sorprende al medio en que vive con sus versos y, pronto, siente la paradójica necesidad de ser reconocido, valorado y solicitado.

Desde niño, Rubén se siente acuciado por un sentimiento de extrañeza, de no pertenencia al medio y por una necesidad imperiosa de subir, de alcanzar una burguesa posición sin altibajos, una posición de respeto y holgura económica, y también la fama, el reconocimiento y, particularmente, encontrar ese amor primero que le fuera negado.

Adolescente escribe en un periódico de León, su capacidad de improvisación y sus poesías le valen la protección de influyentes personajes políticos y, de allí en más, el periodismo constituye la base de su economía.

Impensadamente, es tocado por el hado en 1884 cuando *El Porvenir de Nicaragua* publica una gacetilla de *Le Moniteur de Consuls* de París, en la que se hace “mención muy honorífica del poeta Don Rubén Darío [...] por la inspirada improvisación que hizo” en ocasión del 14 de julio de 1884. Súbitamente, su nombre trasciende las fronteras de León como un preanuncio de lo que sería su fama internacional.²

Ebrio de deseos, en el mar interior de sus ensueños —que son un estado de encantamiento de los sentidos, en el que la visión se transfigura, según Bachelard (1982, 1985)—, de idealidad y belleza, el joven Darío va forjando con tristezas y alegrías una imagen ideal de sí mismo y su destino de hombre y de poeta. Busca, a través de la escritura, canalizar su angustia existencial, el exceso de excitación y el máximo de represión que pugnan en él y logra encontrar, a través de la creación artística, esa identidad que escapa a la experiencia consciente, que constituye al sujeto en tanto que este sustenta la obra de arte.

² La primera vez que Darío sabe de su prematura fama europea, señala Sequeira, es a través de la publicación del 11 de noviembre de 1884 de *El Porvenir de Nicaragua*: “En el ilustrado periódico, con cuyo nombre encabezamos estas líneas, encontramos la relación del banquete que tuvo lugar en esta ciudad, el 14 de julio del corriente año, para celebrar la toma de La Bastilla, en donde se hace mención muy honorífica del poeta Don Rubén Darío y del Lcdo. Don Modesto Barrios, nuestros colaboradores, la inspirada improvisación que hizo el primero y el hermoso discurso del segundo...” (Sequeira, 1945, pp. 172-3).

La subjetividad, en la experiencia estética, se torna un sistema abierto, un abrirse al otro –Lejeune (1980)– que permite contemplarse a sí mismo, con cierto distanciamiento, como otro, revisar la propia identidad, como señala Kristeva (2005) y decirse a sí mismo.

Para Rubén, la poesía es su hogar, nido simbólico, espacio de consuelo, de intimidad y defensa en la que anidan sus ensueños, alienta el pasado y se avizora el futuro. La obra, en su conjunto, ha de considerarse como el espacio privilegiado en que el poeta va plasmando, en la extensión de la escritura, con los juegos de luces y sombras de los vaivenes de su vida, no solo los matices de la pasión devoradora y el sentimiento intenso sino también la conciencia de un arte que busca la serenidad ideal y el equilibrio, que atenúa y limita sus ímpetus, y traza el itinerario de la evolución de su concepción estética hacia la madurez:

Yo soy aquel que ayer no más decía
El verso azul y la canción profana
En cuya noche un ruiseñor había
Que era alondra de luz por la mañana. (Darío,
1954,705)³

Darío vivió en poesía, de allí que, en su corpus poético, confiese sus pesares: “Yo supe del dolor desde mi infancia; /Mi juventud... ¿fue juventud la mía?”(p. 705). Y sus pasiones que lo llevan a bordear el abismo:

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
Mi juventud montó potro sin freno;
Iba embriagada y con puñal al cinto;
Si no cayó fue porque Dios es bueno...

pero:

Mas por gracia de Dios en mi conciencia
El Bien supo elegir la mejor parte;
Y si hubo áspera hiel en mi existencia,
Melificó toda acritud el Arte (p. 707)

³ Darío, Rubén, 1954, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar. Todas las citas de su poesía corresponden a la presente edición. De aquí en más solo se consignará el número de página.

Y nos habla de la función redentora del Arte:

Vida, luz y verdad, la triple llama
Produce la interior llama infinita;
El Arte puro, como Cristo exclama,
Ego sum lux et veritas et vita! (p. 708)

La repetición de metáforas, figuras y lexemas habla de una unidad de composición, de redes que relacionan el universo poético con el *self* del poeta que impone su deseo a la conciencia en la creación. En el espacio textual, en el que Darío nos dice ‘quién dice ser’ (Beaujour, 1980), se refleja el itinerario que sigue su alma, sus ascensos y descenso al abismo, su constante renacer.

Para Darío, la poesía manifiesta la verdadera realidad del hombre, lo secreto, esa existencia enmascarada tras la representación del personaje que interpreta en lo teatral de la vida pública. De allí que, en su obra, encontremos no solo el verso circunstancial, el “erotismo sufriente” que no conoce la felicidad —*Lo fatal*— del que habla Salinas, la preocupación social que pareciera ajena a ese poeta de la torre de marfil —*A Roosevelt* y *El fardo*—, y la búsqueda fatigosa de una estética —“Yo persigo una forma que no encuentra su estilo” (p. 699)— que le sea propia.

Darío se inventa como escritor y como hombre, se siente un dandi, un poeta que escribe para un público culto, selecto, y da rienda suelta a ese desborde estético en su vida, sabiendo que, en ese espacio, existe el perdón, la disculpa y la justificación de los excesos que no se corresponden con la moral burguesa. Aunque se considera un poeta de élite, aristocrático e individualista, y, en consecuencia, buscaba evadirse de la prosaica realidad que lo rodea:

La torre de marfil tentó mi anhelo,
Quise encerrarme dentro de mí mismo
Y tuve hambre de espacio y sed de cielo
Desde las sombras de mi propio abismo. (p. 707)

Mas esa torre es su defensa ante los peligros del mundo. Sabe que, en cuanto poeta, ha de ofrecer una “temática verbal particular”, un estilo al margen de la tradición, opuesto a la rigidez clásica; tiene una clara idea de la función que le cabe al vate en la sociedad y una conciencia social acorde a los tiempos de cri-

sis: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (p. 704).

El poeta de la sinceridad

El trasfondo autobiográfico metaforizado en sus poesías se reitera y se manifiesta con humildad y sencillez en sus textos de contenido memorialista, autobiográficos: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1913), y *La historia de mis libros* (1916), y la novela autoficcional *Oro de Mallorca* (1914), en la que juzga su propia obra, habla de sus anhelos de trascendencia, de la dificultad para alcanzar una posición social acomodada y de honor, de su anhelo de vivir de la poesía, de su naturaleza apasionada, sensual que lo inclina al goce, y también de sus temores:

La historia de una juventud llena de tristezas y desilusiones, a pesar de las primaverales sonrisas; la lucha por la existencia, desde el comienzo, sin apoyo familiar, Sin una mano amiga. [...] En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa. Creo en Dios, me

atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte; he leído muchos filósofos y no sé una palabra de filosofía. Tengo, sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida (La Nación, 27/11/1896).

Francia y los precursores

Sus primeras composiciones, que posteriormente desechara, al margen de la renovación en el uso de los adjetivos, los cambios en la sintaxis y la sonoridad de los versos, presentan una mezcla de estilos y tendencias de la época, son un conjunto de discursos plurales, estereotipados y contradictorios, en los que se confunden los ecos de múltiples voces, y las máscaras que adopta en función de lo que le ofrece la vida: la del poeta civil, la del poeta galante y frívolo de *Álbumes y abanicos*, y dejan grabada la nómina de sus precursores.

Borges sentencia que “cada escritor crea sus precursores” (Borges, 1996, p. 89), leyendo a Darío pronto surge el eco de otras voces, afloran los hipotextos y podemos señalar quiénes fueron sus precursores. Al descubrir, precozmente, la obra de Víctor Hugo, siente la fascinación de las letras galas y empáticamente vivencia su cercanía espiritual a Francia, a la que considera la “patrie de nos rêves![...] le foyer béni de tout le genre humain!”(p. 951), compartiendo la fantasía de quienes nacieron en estas costas del Atlántico, en los dos últimos siglos, que idealizan y hacen de París un mito, viéndolo como el reino de la sensualidad y el intelecto; como el umbral de acceso al espacio mágico de las ilusiones; como el jardín del Edén o como la quimera, a veces alcanzable, con la que se ilusionan aquellos urgidos por la necesidad de encontrar su propia voz, su identidad y de hacer del arte y la belleza el centro de su existencia.

Al nacer Rubén, acaso el más afrancesado escritor en lengua española, Víctor Hugo ha publicado la mayor parte de su obra; Verlaine, sus *Poèmes saturniens* y sus *Fêtes galantes*; Baudelaire, *Les fleurs du mal*; Mallarmé, *L’après-midi d’un faune*, y, acaso como expresión de esa *révolte* —en la acepción que le da Kristeva (2005)— un solitario y desconocido Isidore Ducasse, en sus hoy célebres *Chantes de Maldoror*, hipostasiado en el conde de Lautréamont, escribió, como expresión de ese rechazo y búsqueda de identidad: “La fin du dix-neuvième siècle verra son poète [...] il est né sur les rives américaines, à l’embouchure de la Plata”, (Lautréamont, 1992, p. 59) señalando, sin proponérselo, en un sentido amplio, los sutiles y entrañables lazos que unen las letras francesas con las latinoamericanas y la influencia que ejercen en el arte, la cultura, la ideología y la sociedad de Hispanoamérica. Por eso no es extraño que Darío escriba en “La profecía de Horacio”:

Y en una tierra que está
perdida aún en el agua,
en tierras de Nicaragua,
un poeta nacerá... (p. 272)

El poeta confiesa su profunda adoración por Francia y su lengua:

Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales, honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa. Y aún versos cometí en ella que merecen perdón porque no se ha vuelto a repetir. Al penetrar en

ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en español o aplicarlos. Y he aquí cómo pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano... (La Nación, 27/11/1896)

Si bien Hugo es su mentor, e intenta emular la métrica de “Los Djins” en “Tú y yo” o reescribir los poemas “Alí” en “La cabeza del Rawí”, y “La nature” en “El banquillo”, la intención de Darío no es imitar sino apropiarse y transformar su verbo. Siguiendo la evolución que trazara el maestro, Darío al margen de la renovación en el uso de los adjetivos, el cambio en la sintaxis y la sonoridad de los versos va mostrando un distanciamiento de ese influjo romántico primigenio, del que asimiló no solo la renovación métrica sino también la evolución intelectual, estética y político-social de Hugo, que pasó de ser un modelo a emular a ser un precedente a superar, en especial en cuanto a la capacidad de Hugo para enfrentar momentos de crisis histórico-culturales a través de un instrumento literario como es la poesía.

Darío busca su propia voz, quiere “ser como” siendo él mismo, encontrar su propio registro; es un visionario, un adelantado que, a partir de la mirada puesta en el romanticismo de cuño francés y su estallido, que diera lugar a un período de transformación, diversificación y regeneración temática y de estilo y a la creación de obras extraordinarias, pronto siente la necesidad de abrirse a las nuevas tendencias renovadoras de la poesía, de dar un paso hacia las vanguardias, de romper con los cánones, el ritmo, la métrica, la temática y los símbolos imperantes en las letras hispanoamericanas, para dar lugar a una poesía diferente, que evidencie un cambio de sensibilidad.

En *Poemas y Epístolas*, de 1885, notamos la impronta de Víctor Hugo, y también la de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle, y de Baudelaire, de quienes toma temas de meditación, nuevos ritmos, la perfección clásica, el exotismo y lo aristocrático. Tras la aparición de *Azul*, en 1888, apreciamos el influjo de Musset, Lamartine, José María Heredia Girard, Loti, etc. El parnasianismo se hace presente en las obras que componen *Azul*, en el “¡Coloquio de los centauros”, que trae a la memoria la “Fuite des Centaures”, de Heredia, y los versos

de “Khirôn”, de Leconte de Lisle. De la escuela parnasiana, toma el concepto del “arte por el arte” y la revitalización de lo griego, al punto de decir:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia,
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia (p.619).

Se identifica con Rimbaud, Mallarmè, Villiers, Verlaine, Valéry, y los postulados simbolistas en su búsqueda de verdades absolutas, en la expresión de la idea de que “ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales” de las que habla Moréas en su “Manifeste du Symbolisme” (*Le figaro*, 18/09/1886).

Su tendencia a la vida bohemia y despreocupada, de excesos y desprejuicios, es la manifestación de su rebeldía contra el espíritu utilitario, el materialismo y la pacatería de la burguesía.

El maldito latinoamericano

En los años 80, el joven Darío se siente empáticamente inclinado hacia ciertos poetas considerados bohemios, extraños, malditos, decadentes, desviados, aquellos que se apartaran de la tradición, que se dieran a los excesos, a la sensualidad desbocada, los amores extraños, la androginia, el satanismo y la crueldad.

Se siente hermanado con aquellos que, siendo grandes, padecieron naufragios y miserias, como Ducasse, cuyo magnetismo es indudable en nuestra literatura, que proponen una ruptura total con la tradición, o como Rimbaud y Verlaine, que dejaron una huella profunda en la poesía modernista. Los hermana, especialmente, el hecho de haber “luchado por la existencia, desde el comienzo, sin el apoyo familiar, ni ayuda de mano amiga”(Darío, 1991, p.150).

Autores a los que incluye, años más tarde, en *Los raros*, un libro en el que hace referencia a la creación poética, la inspiración, la perversión, la locura, y a esos poetas a quienes llama “amables y luminosos pájaros de alas azules” (Darío, 1905, p. 92), que se afanan, como él, en busca de la belleza, y cuyas existencias miserables, alucinadas y sublimes se asemejan a la propia. Aquellos

admirados poetas malditos unidos por el olvido, el rechazo, la genialidad, el desasosiego, la rabia y la insatisfacción.

Allí evoca a Verlaine, “el más grande de todos los poetas de este siglo” (Darío, 1905, p. 50), refinado, íntimo, velado, dueño de una musicalidad conmovedora, tal vez el personaje más singular de la bohemia parisiense, imagen emblemática del poeta maldito, al que considera un “eterno prisionero del deseo” que, dominado por la lujuria y el alcohol, moribundo, lucha vanamente contra Satán a través de la oración. En Verlaine, encuentra a alguien con quien identificarse, un pretexto para hablar sobre todo de sí mismo, un espejo en el que proyecta sus propias angustias, sus esperanzas y sus convicciones. Los une una comunión estética, un sino fatal que estremece su ambivalencia pagano-cristiana, esa búsqueda de alcanzar el éxtasis donde la sensualidad deja de ser inocente para tornarse perversa. El mismo Darío no está muy lejos de esa imagen: el alcohol y su insaciable concupiscencia lo martirizan y lo redimen, y como aquel, fue atacado y calificado de decadente por sus versos, en los que palpita la atmósfera poética y la sonoridad de los versos de Verlaine.

Si comparamos “Crimen amoris” con “El reino interior”, en los que ambos poetas remiten al tema medieval de los pecados y las virtudes, observamos que no solo la concepción poética sino la postura personal ante la experiencia humana del dualismo del bien y del mal son diferentes.

Darío, en una composición serena, equilibrada y simétrica, en la que se destaca la plasticidad de las imágenes, que remiten a la pintura medieval y a los prerrafaelistas ingleses, interpreta con ritmos, palabras melodiosas y contrastes cromáticos la esencia expresada por aquellos en líneas y colores. “El reino interior” nos presenta a una prisionera “que sonrío y canta”, el alma que, asomada a la ventana de la torre en que mora, con vulnerable inocencia, contempla el avance paralelo, por diferentes sendas, de las siete virtudes / doncellas y los “bellamente infernales” siete mancebos /satanes verlenianos.

Los tentadores pecados capitales envuelven con miradas ardientes a las virtudes, mientras las siguen por el sendero del bien. El alma, que por primera vez se asoma a la dualidad de la vida y sus peligros, se agita ante esa visión y se adormece estremecida por un sueño perturbador en el que desea vestir los velos de la virtud y, también, caer en los brazos de los bellos satanes. Rubén plantea

el dilema de conciencia del alma humana, en la que coexisten vicios y virtudes, antagonistas imposibles de conciliar.

El maestro Verlaine, en cambio, presenta una fiesta, en un magnífico palacio, en el que los pecados capitales, los deseos y los vicios, hombres y mujeres, en ausencia total de la virtud, gozan desenfrenadamente, menos el más bello de esos seres caídos, el hombre que, atormentado por la conciencia moral rechaza el concepto de pecado y considera que Dios ha errado. Desde lo alto de la torre, deja caer una antorcha encendida sobre los satanes, que cantan gozosos, mientras él eleva una oración. Un trueno destruye el palacio, pero el intento ha sido en vano pues Dios ha visto el orgullo del rebelde reiterando el pecado de angelismo. Si bien el influjo es notorio, Rubén deja su impronta personal en aquellos escritos que evocan los versos del “*pauvre Lelian*”.

Darío señala, a propósito de su “Sinfonía en gris mayor”, que esta “trae necesariamente el recuerdo del mágico Théo, del exquisito Gautier, y su ‘Symphonie en blanc majeur’. La mía es anotada *d’après nature*, bajo el sol de mi patria tropical” (Darío, 1991, p.147).

Darío busca, de un modo impersonal, dando suma importancia a la musicalidad y al ritmo, logrado en base a la alternancia de endecasílabos y alejandrinos, traspone el código pictórico al lingüístico y plasma una sucesión de imágenes cromáticas en las que el gris predominante en sus matices parece disfundir los contornos de las formas y lograr un aspecto de vaguedad y lejanía. Nos remite, así, al *Arte poética* verlainiana, la música es primordial y la vaguedad de la canción gris que enlaza lo preciso y lo impreciso, de ahí que concediese una enorme importancia al ritmo.

Mas es en otro texto del nicaragüense, “Bouquet”, donde encontramos una correspondencia mayor con “Sinfonía en blanco mayor de Gautier”, a quien rinde homenaje aludiéndolo: “un poeta egregio del país de Francia” (p. 631).

Su obra supuso una auténtica revolución en la métrica hispánica; junto a los metros tradicionales basados en el octosílabo y el endecasílabo, Darío empleó profusamente versos apenas empleados con anterioridad, o ya en desuso, como el eneasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, enriqueciendo la poesía en lengua castellana con nuevas posibilidades rítmicas.

Esa afinidad con los poetas malditos y la sensualidad y el erotismo presentes en su obra, unidos a ciertas expresiones tales como “con Verlaine ambiguo”, que

señalara, sutilmente, Pedro Salinas (1948), en alusión al amor homosexual, amor silenciado, el amor que no osa decir su nombre, que hallamos en Verlaine y en muchos otros, sean o no poetas, ha llevado a cierto grupo de críticos contemporáneos una lectura enfocada a la luz de estudios de *gender* y lo *queer*.

En tanto que Ángel Rama, en *Darío y el modernismo* (1970), habla de una poesía deliberadamente amanerada, Blas Matamoro, en *Rubén Darío* (2002) señala que la poesía del nicaragüense es homofóbica y misógina y que presenta personajes profundamente ambiguos sexualmente –Parsifal, Ganimedes– y que el imaginario homoerótico responde a un interés estético preponderante que plasma en las figuras de tritones o de efebos, las tribadas y los personajes andróginos, vinculados a la nobleza estética del hombre.

Silvia Molloy, a su vez, observa que lo llamativo, tanto en Darío como en Martí: “no es que eludieran el problema de la homosexualidad sino, precisamente que lo explicitaran; que pareciera, en verdad, inevitable. Más aún, una vez que es traído a la luz, debe ser negado enérgicamente, atribuido a la calumnia” (Molloy, 1992, p. 196). Otros, como Acereda, lo declaran abiertamente bisexual, *queer*, con una lectura muy subjetiva a partir de ciertas cartas.

A mi juicio, la poesía de Rubén no es superficial ni trivial, se caracteriza por la distinción y el incomparable refinamiento de expresión al plantear ciertos temas vigentes de soslayo, con pudor, por no considerarlos a la altura de su concepción del arte, de allí que los embellezca.

Eros, Thanatos y Dios

“Guiome por varios senderos Eros” nos dice sobre sí mismo en sus versos (p. 859).

El amor, la muerte, la angustia existencial, la preocupación religiosa –tantas veces negada por la crítica– y una profunda melancolía, son los temas fundamentales de la creación dariana. Rubén poetizó de un modo brillante el gozo de vivir y el temor a la muerte que esconde, en sí misma, el secreto de la vida. Tras su despreocupada alegría de vivir, su alma ansía persistir más allá de la muerte.

El cielo erótico de Darío se ve constelado por coquetas marquesas, princesas lánguidas, diosas mitológicas, ninfas, sirenas, niñas inocentes ansiosas de vivir

y mujeres hermosas que encarnan el mal. Las pasiones efímeras, los juegos eróticos, el goce sensual abisman al poeta dominado por los sentidos.

El amor sensual se presenta como un impulso irrefrenable, como erotismo puro, sin atisbos de espiritualidad, como un goce en sí mismo, que lo lleva de mujer en mujer, en una sucesión de figuras difusas, pasajeras, anónimas que se multiplican como señala en “Canción de otoño en primavera”: “Juventud divino tesoro [...] plural ha sido la celeste /historia de mi corazón” (p. 743). Es un deseo insatisfecho, una angustia constante, una pulsión acuciante:

amar, amar, amar, amar siempre, con todo
El ser y con la tierra y con el cielo,
Con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo (p.768).

Como un eco del solitario y desdichado Baudelaire, que deseaba: “Que haya libertad y gozo en el vivir cotidiano, mientras el cuerpo y los sentidos realizan su misión”, Darío, un gozador de la vida proclive a ciertos excesos que forman parte del placer y no de la culpa, al desborde de emociones y a vuelos marginales, sostiene en “Los colores del estandarte”, su réplica a Paul Groussac: “Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte. [...] Tengo sí, un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida” (*La Nación*, 27/11/1896).

En mi lectura, Darío alude, sutilmente, con recato a su amor juvenil por Rafaela, esa Stella que al morir llevara consigo la esperanza de felicidad del poeta, que se deja arrastrar por un torbellino de enamoramientos y citas galantes que no alcanza a ser donjuanismo. Tras la pérdida, parece obstinarse en la búsqueda del erotismo, aunque sabe, como el hombre maduro de “Poema del otoño” que dice: “Gozad de la carne, ese bien /que hoy nos hechiza, /y después se tornará en / polvo y ceniza.” (p. 879)

Darío, acaso, paradójicamente, alcanzara el amor y una cierta estabilidad afectiva en la única relación duradera que mantiene junto a una mujer sencilla que le brinda un amor humilde, incondicional y desbordante, mujer “hecha toda de amor/ y de dolor y espuma” que no responde a las imágenes femeninas de su ideal, a la que ruega con un sentido lamento: “Hacia la fuente de noche

y olvido, Francisca Sánchez, acompañame” (p. 1211). Y el amor de la princesa Paca lo acompañó, más allá de su muerte preservando documentos, cartas y manuscritos.

Darío, en su obra poética manifiesta su angustia ante un mundo absurdo, su sensación de vacío interior, la naturaleza engañosa del lenguaje, la inútil búsqueda de un ideal estético la decepcionante consecución del amor erótico.

En *Cantos de vida y esperanza* (1905), refleja sus dramas íntimos, su miedo a la muerte, que lo obsesiona desde siempre como hecho irreversible y concreto que dará fin a los goces carnales. Es una poesía más personal en la que desnuda su alma y expresa alegrías, dudas, y la angustia existencial que le genera el dolor de vivir y el sin sentido de la vida humana ante la certeza de la muerte.

Darío y la espiritualidad

Pese a la opinión generalizada del laicismo en la obra y vida de Darío, de su postura anticlerical y anticristiana, podemos señalar que las referencias a Dios como ser Supremo son una constante y forman parte de las creencias católicas inculcadas en su infancia y parte de su adolescencia, por su devota tía abuela y su formación con los jesuitas que contribuyeron a sus conocimientos bíblicos. Darío, espíritu curioso, hombre de intereses múltiples, se sintió atraído por el pensamiento teosófico, el ocultismo, la cábala, el agnosticismo, la masonería, el esoterismo, el judaísmo y, si bien no adscribió formalmente a ninguna creencia, podemos afirmar que su sentimiento religioso es profundo y que las referencias a Dios, y en particular a Jesucristo como redentor, son reiteradas, al igual que su manifestación de conciencia de culpa y el deseo de salvarse por la penitencia.

Esa despreocupada alegría de vivir va siendo disipada, por momentos, para dar lugar a la desilusión, la tristeza la duda y el miedo, y esas vivencias, quien vive en poesía, las confiesa en sus versos:

Sé que soy desde el tiempo del Paraíso, reo;
Sé que he robado el fuego y robé la armonía;
Que es abismo mi alma y huracán mi deseo;
Que sorbo el infinito y quiero todavía... (p. 1157)

Sabe del emplazamiento: “nuestras vidas son la espuma / de un mar eterno” (p. 877), pero sus miedos y su culpa no pueden reprimir el deseo y por eso invita a:

Gozad de la carne, ese bien
Que hoy nos hechiza
Y después se tornará en
Polvo y ceniza
[...] En nosotros la vida vierte
Fuerza y calor.
¿Vamos al reino de la Muerte
Por el camino del Amor? (pp. 879, 880)

En su madurez, aflora con mayor fuerza esa arraigada religiosidad que a veces cuestionara en la juventud, que le generara dudas y reacciones de rebeldía, dudas positivas que lo llevan a descubrir la verdad y comprender que la fe es un salto en el vacío que lo lleva a lanzarse “a Dios como un refugio”, aferrarse a la plegaria ante la duda y proclamar el triunfo del amor de Dios, en “Los tres reyes Magos”: “Triunfa el amor, y a su fiesta os convida. / ¡Cristo resurge, hace la luz del caos / y tiene la corona de la vida!” (p.714). A Él suplica, con dolor, en “Sum”: “¡Señor, mira mi dolor! / ¡Miserere!, ¡Miserere!.../ Dame la mano, Señor...” (p 834), y en “La cartuja” expresa su vivo deseo de “quedar libre de maldad y engaño” (p. 939).

En la brevedad de “Spes”, trasciende la profunda espiritualidad con que el yo lírico, suplicante, expresa el sentimiento de culpa, de confianza y esperanza en la redención, por medio de Jesús, único camino de salvación, clamando para que le otorgue la paz interior:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
Óyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
Pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno
Una gracia lustral de iras y lujurias.
Dime que este espantoso horror dela agonía
Que me obsede, es no más de mi culpa nefanda;
Que al morir Hallaré la luz de un nuevo día,
y que entonces oiré mi “¡Levántate y anda!” (p 726),

para que lo salve del pecado carnal y del saber con certeza que todo es perecedero.

Da cuenta, asimismo, de lo inconsistente y lo amargo de su sueño parisiense: “París me ha hecho mucho daño” –le escribe a Juan Ramón Jiménez en 1990– y en 1912 señala que sufrió una desilusión cuando, igual que a muchos americanos poseídos del “deseo de París” (*La Nación* 6/10/1912) la realidad lo enfrentó a humillaciones y desprecios como rastacueros, en su intento de conquistar Francia.

La obra de Rubén nos presenta una imagen real del poeta, la historia de su vida en perspectiva, sus sueños, ilusiones, deseos y carencias, decepciones y dolores. Su canto lo lleva a la fama, y el poeta de la torre de marfil se sensibiliza y se abre para dar lugar a un yo poético reflexivo que se inclina, poco a poco, a la búsqueda de respuestas a la angustia existencial del hombre. Como él lo señalara, su voz aristocrática llega a la “muchedumbre” que lo hace suyo y lo incorpora a su imaginario, a nuestra música popular, el tango –que al igual que él bebiera inspiración en la cultura gala y fuera considerado “maldito”– en una de las mayores creaciones de Gardel, “La novia ausente”, en la que se combinan hábilmente los dodecasílabos del canto

Al raro conjuro de noche y reseda
temblaban las hojas del parque también
y tú me pedías que te recitara
esta “sonatina” que soñó Rubén,

con los alejandrinos de “Sonatina”:

¡La princesa está triste! ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros escapan de su boca de fresa.... (p. 623),

versos que traen ecos y susurros de Gautier y de esa Francia, siempre Francia, que fuera el sueño embriagador y la inspiración de muchos latinoamericanos.

Referencia bibliográfica

- A.A., 1991, *La Autobiografía y sus problemas teóricos*, suplemento N° 29, Barcelona, Anthropos
- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1954, *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal.
- BACHELARD, Gaston, 1982, *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston, 1985, *Poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BEAUJOUR, Michel, 1980, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil.
- BORGES, Jorge Luis, 1996, *Obras completas*, T. II, Buenos Aires, Emecé.
- DARÍO, Rubén, 1954, *Poesía completa*, Madrid, Aguilar.
- DARÍO, Rubén, 1905, *Los raros*, Barcelona, Maucci.
- DARÍO, Rubén, 1991, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DARÍO, Rubén, 1986, “Los colores del estandarte”, *La Nación*, 27 de noviembre.
- GHIANO, Juan Carlos, 1967, *Rubén Darío*, Buenos Aires, CEAL.
- KRISTEVA, Julia, 2001, *La revuelta íntima*, Bs. As., Eudeba.
- LAUTRÉAMONT, 1992, *Les chants de Maldoror*, Paris, Librairie Général Française.
- LEJEUNE, Philippe, 1980, *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- MATAMORO, Blas, 2002, *Rubén Darío*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- MOLLOY, S. y Fernandez Cifuentes, L. (ed.) ,1983, *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis Book.
- MOLLOY, Silvia, 1992, “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin de Siècle Spanish America” en *Social Text* N° 31/32.
- MORÈAS, Jean, “Manifeste du Symbolisme”, en *Le figaro*, 18de septiembre de 1886.<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585>.
- SALINAS, Pedro, 1957, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- SAN AGUSTÍN, 1957, *Confesiones*, Madrid, Espasa Calpe.
- RICOEUR, Paul, 1996, *Sí mismo como otro*, México, Siglo Veintiuno.
- RAMA, Ángel, 1970, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Rubén Darío: humanismo y profecía

GRACIELA MATURO

*Pontificia Universidad Católica Argentina
Argentina
gmaturo@gmail.com*

Resumen: Rubén Darío había llegado a Buenos Aires desde su Momotombo natal, como gozne consciente de mundos separados en el tiempo y en el espacio: traía noticias de viejos troncos y de nuevos retoños a la comunidad cultural del Sur de América por la cual se sentía curiosamente atraído. Era un vate sagrado, ajeno a la solemnidad que otros otorgan a la dimensión de la sacralidad. Pertenecía a una nueva y vieja manera de vivir el cristianismo, ligada al humanismo helenocristiano y al movimiento modernista de Alfred Loisy, que proponía la lectura actualizada de la Biblia, la libre interpretación y cruzamiento de textos, culturas y tradiciones en el crisol de una nueva oleada humanista que fue incomprendida por la Iglesia y hasta por algunos poetas.

Palabras clave: Rubén Darío – humanismo – misterio – belleza – vate

Rubén Darío: Humanism and Prophecy

Abstract: Ruben Darío had arrived in Buenos Aires from his native Momotombo, as a conscious joint of worlds, separated in time and space: he carried news of old trees and new burgeons to the cultural community of South America, for which he felt curiously attracted. He was a sacred bard, oblivious to the solemnity that others bestow on the dimension of sacredness. It belonged to a new and old way of experiencing the Christianity, linked to the Christian-Greek humanism and to the modernist movement of Alfred Loisy, who proposed the updated reading of the Bible, the free interpretation and crossing of texts, cultures and traditions in the crucible of a new wave that was misunderstood by the Church and even by some poets.

Keywords: Rubén Darío – Humanism – Mystery – Beauty – Bard

Hace ya veinte años, en 1996, en el Auditorio de esta casa de estudios (y casi solitariamente, pues ni el diario *La Nación*, del cual Darío fue corresponsal y colaborador eminente, ni otras instituciones pudieron o quisieron acompañarnos) celebramos el centenario de dos obras del genial poeta nicaragüense: *Los raros* y *Prosas profanas*; ambas habían sido publicadas en 1896 en Buenos Aires, esa gran aldea que quiso ser cosmópolis en el auge del modernismo.

Rubén Darío había llegado a ella desde su Momotombo natal, como gozne consciente —y más allá de la conciencia personal— de mundos separados en el tiempo y en el espacio: traía noticias de viejos troncos y de nuevos retoños a la comunidad cultural del Sur de América por la cual se sentía curiosamente atraído.

Era un vate sagrado, ajeno a la solemnidad que otros otorgan a la dimensión de la sacralidad. Perteneía a una nueva y vieja manera de vivir el cristianismo, ligada al humanismo helenocristiano y al movimiento modernista de Alfred Loisy,¹ que proponía la lectura actualizada de la Biblia, la libre interpretación y cruzamiento de textos, culturas y tradiciones en el crisol de una nueva oleada humanista que fue incomprendida por la Iglesia y hasta por algunos poetas. El colombiano José Asunción Silva consideró trivial y demasiado mundano el estilo poético de Darío, y más tarde el español Pedro Salinas, desde una supuesta ortodoxia, llegó a negarle su condición evangélica. Había demasiado amor a los “frescos racimos de la vida” en las prosas que el propio autor declaraba “profanas”, así como una sospechosa admiración por el irreverente Nietzsche y por los decadentes europeos a los que denominaba “raros”; eran llamativas sus aproximaciones entre lo antiguo y lo moderno, entre la liturgia católica y el hermetismo universal, y heterodoxa su plural exaltación de la carne, el alma y el Espíritu.² Luego de la muerte de Rubén, poeta y obras fueron olvidados. Sin embargo, los primeros libros de algunos autores considerados “de vanguardia” le eran deudores. Me refiero a *Los heraldos negros* de César Vallejo, *Los aguilucho*s de Leopoldo Marechal, y acaso las primeras obras del chileno Vicente Huidobro, como *Ecos del alma* y *La gruta del silencio*, anteriores a sus manifiestos parricidas.

¹ Alfred Firmin Loisy (1857-1940) fue un teólogo, profesor y sacerdote católico romano, entre sus obras destacadas podríamos mencionar: *La naissance du Christianisme* (1948) y *Les origines du Nouveau Testament* (1950).

² No es el momento de plantear cuestiones teológicas, pero es evidente que los tiempos han cambiado mucho. Tengo presente una obra sobre el Tarot, sin nombre de autor, prologada por el eminente teólogo Hans Urs von Balthassar, quien pudo ser el autor encubierto, o al menos le ofreció su respaldo.

Hace pocos meses, en una conmemoración de Rubén Darío que hizo nuestro Centro de Estudios Poéticos “Aletheia”, recordé aquel verso ambiguo de Enrique González Martínez: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” (Martínez, *Los senderos ocultos*), que pudo ser interpretado como el fin del preciosismo retórico de los modernistas. Según tal lectura, era preciso terminar con la poética de cisnes y castillos, condenable por irreal, y abocarse a la descripción de la vida moderna en su vulgaridad. Aquella frase de cuño mallarmeano pudo ser leída como un modo de clausurar la tradicional escucha de los mitos, pero podía abrir —en una lectura más profunda— el anuncio del tiempo de oscuridad —el “olvido del Ser”— que se apoderó de las naciones y aún asfixia a la humanidad. El cisne, antiguo símbolo del Espíritu, amante de Leda y fecundador de ninfas mitológicas, debía morir en nuevo rito de holocausto, sin que se pensara que —como lo anunció San Juan de Patmos— habría de renacer en el final de los tiempos. Por otra parte, ¿habría un final para la orgullosa Modernidad?

No todos los lectores están en condiciones de acercarse a la poesía o al relato mítico desde una interpretación espiritual, próxima a la *lectio divina* de los medievales. Sí lo hizo admirablemente otro poeta humanista, —y como tal, clasicista y filólogo— don Arturo Marasso, cuya lectura señera nos ha orientado siempre en lides literarias. Recordemos las palabras de Marasso cuando comenta el poema “El cisne”, incluido en *Prosas profanas*:

El cisne es un tema mítico en Rubén Darío. Tema en ciertos aspectos grandioso, viene de Grecia, está viviente en el helenismo inextinguible, en Horacio, en la Edad Media, en la heráldica; se renueva en la pintura del Renacimiento, adquiere actualidad apasionada en Wagner y en sus críticos, está presente en la poesía moderna. [...] Darío, poeta simbolista, es wagneriano, como los adeptos de la orden Rosacruz, entre ellos Péladan, tan leído por el poeta [...]. Darío trae a este soneto el misterio simbólico (Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, 118).

Sabía el maestro riojano que la síntesis poética permite acumular toda la tradición en una imagen: “El olímpico cisne de nieve / con el ágata rosa en el pico...” era mucho más que una figura decorativa. La dimensión de la cultura literaria en Darío era enorme, solo comparable a su privilegiada intuición simbólica, que le permitió reconocer tempranamente la sabiduría espiritual de los

clásicos griegos, encubierta en el velo de figuras y mitos. Tomando como emblema la figura de Orfeo, esa corriente irradió desde Italia hacia los poetas de Europa y luego hacia la América hispánica, alcanzando las décadas finales del siglo XIX con el llamado “modernismo”. Tal movimiento, liderado por Darío en el campo literario, pero con una oculta dimensión teológica, exaltó el potencial del Arte como camino conducente a la autotransformación del hombre. Algunos intuyeron parcialmente este rumbo, pero el momento propicio, el *kairós*, no había llegado aún.

En grado sumo tuvo Darío los dones que caracterizan a un gran poeta. Conjugaba el perfil del poeta músico y orfebre, propio de la cultura griega, con el perfil hebreo del profeta, el iniciado en los misterios. Su *filocalia*, la filosofía del Amor y la Belleza, le venía a través de los simbolistas franceses, de aquel brillante período llamado por Burckhardt “Renacimiento”, en que filósofos y poetas cristianos relevaron en su fuente a los maestros griegos. Ya el propio Santo Tomás (como lo ha mostrado Julio R. Méndez en su obra *El amor fundamento de la participación metafísica*) había incorporado el Amor como principio fundamental del Universo, asentando que la Belleza es el atributo divino que justifica al Amor y lo hace actuante, dando sentido al mundo y a sus formas. El Amor va en busca de la Belleza, que puede ser considerada uno de los nombres de Dios; y a su vez el Ser —nos dirá luego Martin Heidegger, en particular en los trabajos de *Arte y poesía*— se manifiesta al hombre a través de la obra de arte. Este legado de Diótima a Sócrates, retomado por el filósofo, había sido afirmado ya por una larga tradición de poetas.

En esa dirección ocurre que la naturaleza, marco primario de la vida, se convierte en “libro” donde el hombre se halla ineludiblemente destinado a aprender. *Natura magistra*, dijeron los latinos: la observación y la contemplación de las criaturas es el comienzo de un camino de sabiduría que comporta la transformación del contemplador en aquello que es contemplado. Y esto tiene aún otra consecuencia en el orden metafísico y religioso: como lo dice Marechal, al hallarse las formas ligadas entre sí por la analogía universal, e indisolublemente ligadas al Principio que las hace bellas, la contemplación de las criaturas se convierte en escala mística y vía metafísica hacia lo Uno. Lo intuyó Rubén desde sus comienzos, su formación lo orientó en ese sentido, y sus múltiples lecturas ampliaron y ratificaron esa enseñanza.

Por boca del poeta nicaragüense hablaba toda la historia occidental —y la anterior, ya asimilada— desde Homero y los grandes trágicos, pasando por el *Fedón*, hasta culminar en la lucidez de Baudelaire y Mallarmé, que visualizaron el drama de la Modernidad llegado a su punto más crítico. Era el tiempo en que se producía, a la vez, el aparente triunfo del hombre prometeico —y de la máquina, creada a su semejanza— junto con el sacrificio del hombre espiritual, el Cristo, símbolo teándrico. Nada de esto debería ser tomado como un desvío del cristianismo sino como su cumplimiento sacrificial, del cual Darío mismo es ejemplo.

La condición crística y victimal del poeta, anticipada por el elegíaco Garcilaso y el desdeñoso Góngora, vino a mostrarse crudamente en el siglo XIX con Baudelaire, en la figura de un majestuoso albatros caído en el fango.

En 1905, instalado en París, dentro del tiempo al que Jorge Eduardo Arellano denomina su “etapa cosmopolita: 1898-2016” (Arellano, *Rubén Darío transatlántico*, 7), Darío daba a conocer sus *Cantos de vida y esperanza*, en que presenta, a la manera romántica pero también baudelairiana, —que es, por así decir, un segundo momento del Romanticismo— su *cœur au nu*, vivamente tocado por la nítida visión del drama contemporáneo. Es preciso comprender ese nudo trágico del poeta en el límite de la Modernidad occidental: por un lado seguía creyendo en la vida del Espíritu, y en la palabra poética como su manifestación más evidente; por otro, chocaba con su propia época, al ver a los hombres entregados a la codicia, el afán de poder, el mercantilismo y la destrucción de la naturaleza, en función de su propio engrandecimiento.

Es preciso quitar la anteojera esteticista que nos impide reconocer en los grandes poetas a conductores éticos, profetas religiosos, maestros de la humanidad. Darío, nutrido en lo más noble de la tradición lírica occidental, vino a restaurar temporarily el reinado de la Poesía cuando lanzó sus eufóricas *Prosas Profanas*, anticipo videncial de su *Canto a la Argentina*, publicado dos años antes de su muerte.

El poeta nicaragüense —cuya obra teórica y crítica debería ser estudiada en los cursos de Teoría literaria— pronunció de modo clarividente esta frase, incluida en su novela autobiográfica: “Dios está en el Arte más que en toda ciencia y conocimiento” (Darío, *El oro de Mallorca*). Leopoldo Marechal, su preclaro y casi inconfeso discípulo, vendría a confirmar y hacer explícita esa

convicción al desplegar su poética metafísica en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1965).

Por otra parte, cabe recordar la fuerte y perceptible unidad existente entre la poesía de Darío y los artículos y ensayos donde se muestra con nitidez su reflexión teórica: *Los raros* (1896), *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1903), *Opiniones* (1906), *Historia de mis libros* (1909) y *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915). Como lo han señalado Sáinz de Medrano, Arellano, Barcia, Zuleta y otros dariistas —y por mi parte, sin serlo, he profundizado una teoría poética que le pertenece totalmente— la obra entera de Darío desarrolla su poética y muestra su agudeza filológica, confirmando esa doble capacidad intuitiva y teórica que es propia de los grandes creadores.

En Darío se halla implícita y explícita una poética humanista americana que hemos venido rastreando, más allá del gusto epocal, desde los textos coloniales o indianos en adelante. Una poética tal comporta el amor a lo bello, iniciado en la esfera sensitiva y plasmado en el lenguaje, a la par que una posición ético-religiosa y una celebración del mundo, la “belleza creada”, como diría Marechal. Piensa el poeta que en todo lo existente vive un alma, la platónica *anima mundi*, intuición primordial que lo induce a enlazar los distintos reinos, invocando una frase que cita por dos veces —en *Historia de mis libros* y el *Coloquio de los centauros*—: “como dice el divino visionario Juan, *hay tres cosas que dan testimonio en la tierra: el espíritu, el agua y la sangre, y estos tres no son más que uno* (Ep. B. Joannes Ap. V, 8)” (Darío, *Autobiografías*, 168).

Lo bello, que había sido borrado de los “universales” por filósofos y teólogos racionalistas, es para el nicaragüense una vía regia en el acceso al misterio real. Y esa condición encarnada de la Belleza pasa necesariamente, al alcanzar su expresión, por las formas del mundo. En el seno de tal mentalidad se produce una valorización de la esfera senso-perceptiva. La producción de la obra artística se funda en esa relación hombre-mundo, enriquecida y desplegada por la actividad imaginaria que es así recobrada como camino hacia la verdad. La estética de Rubén, no solo intuitiva sino profundizada en largo y constante estudio, es una estética de la encarnación y la redención, que insume un permanente aprendizaje en las formas mundanas, donde esplende y se manifiesta la belleza. San Juan de la Cruz así lo expresó proclamando que el Creador, a las criaturas todas, “vestidas las dejó de su hermosura” (San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*).

Largo sería hacer la fenomenología del humanismo poético rubeniano, y la historia de las lecturas poéticas —antiguas y modernas— en cuya simbólica percibió un imaginario espiritual capaz de encarnar sus más hondas intuiciones. Su maestro Francisco Gavidia le había enseñado a reconocer en Víctor Hugo las marcas de esa inmensa herencia poética y filosófica. Y a la par de los franceses, le había acercado también a Juan de Mena, Garcilaso, Góngora y Cervantes. Rubén estudió a los españoles, tanto primitivos como clásicos, antes de abrirse con curiosidad estética e intelectual al pensamiento y el arte del fin de siglo XIX europeo, que lo movilizó y condujo, en definitiva, a los orígenes de su propia tradición vernácula: el Parnaso francés lo remite a la fuente griega pero asimismo a los clásicos hispánicos.

En 1590 habían sido traducidas al castellano las *Metamorfosis* de Ovidio y desde entonces el mito griego, filosófico en su esencia, no hizo sino afirmarse en la creación literaria de españoles e hispanoamericanos, marcados por la latina afición a la imagen y la parábola. Rubén halló esa profunda conexión a través de los poetas de su lengua. Leer los versos barrocos de Balbuena o de Silvestre de Balboa es anticipar la escritura triunfante del poeta nicaragüense.

Reitero, Darío representa en grado sumo a las dos grandes tradiciones culturales de Occidente que confluyeron en el humanismo: la helénico-latina y la judeo-cristiana. Helénica es la imagen del poeta órfico, que pule su arte musical y espiritual. Pero el poeta hebreo es el profeta del Tiempo Histórico, marcado por su reticencia a las formas plásticas, y su conciencia contemplativa, ética, abierta a lo sagrado. Darío es ambas cosas: el poeta órfico, que conoce el alcance de su lira y la cultiva con sabia destreza despertando los secretos de su arte; y es también de modo eminente el profeta de una nueva etapa, aún no alcanzada por América y por la humanidad, en seguimiento del profetismo judeo-cristiano.

Si he recordado a Marasso como el gran estudioso del mito griego en la obra de Darío, es a mi ver otro poeta, el bilbaíno Juan Larrea, quien mejor ha descubierto la vocación profética de Rubén, ligada al destino hispanoamericano. Larrea ha señalado especialmente, en su obra *Rendición de espíritu*, la misión espiritual de España en la conquista de América. Al comentar la obra de Darío, releva la funcionalidad orientadora de todo poeta pero especialmente de aquellos señalados por su fidelidad al Verbo espiritual. Ellos son los heraldos, los

transmisores de una sabiduría oculta, los faros que iluminan territorios desconocidos, más allá del tiempo y el espacio.

El poeta debe “ordenar los números dispersos”, dice Larrea. En esa labor misional, su permanente guía es el Amor. Paralelamente el poeta vasco formula un concepto religioso del Verbo español, cuyo tratamiento poético conduce a cumbres videntes. La oscuridad de los tiempos hizo cada vez más difícil el ejercicio poético, la vida misma del poeta, autoconfigurado como marginal y mendicante en el festín de Occidente.

Larrea estudió especialmente *El canto errante*, obra a la que consideró la más intensa y deslumbrante de la etapa visionaria de Darío. Descubre en ella la presencia de Dante y la de Thomas Carlyle, cuya obra *Los héroes* (1841, traducida en los finales del siglo) conmocionó a algunos ambientes intelectuales. En Dante habría encontrado Darío definitivamente un orden supervisional; el capítulo “Natural Supernaturalism” de la novela *Sartor Resartus* de Carlyle —quien descubre el poema como un *pensamiento musical*— le permitió ofrecerse como ejemplo para los nuevos poetas de España y América. A la muerte de Mitre retomaría Rubén la traducción de *La Divina Comedia* que hiciera su amigo y protector. “Dante no se había limitado —afirma Larrea— a localizar la imagen del Purgatorio en el hemisferio antípoda de Jerusalem. Había previsto el cielo real de Sudamérica con sus cuatro estrellas cruciformes que se convertirían en la constelación de la Cruz del Sur...” (Larrea, *Intensidad del Canto Errante*, 27).

Darío recoge estas intuiciones en su poema “Dante”, al que luego dio el nombre de “Visión”. El sentimiento apocalíptico era connatural en él —recordemos, dicho sea de paso, que *apocalipsis* es un género, y no significa catástrofe como vulgarmente se dice, sino revelación de lo oculto. A los diecisiete años había compuesto el poema “El porvenir” y siempre alentó una mirada revelatoria sobre el tiempo histórico, sobre la realidad concreta de los hombres, apoyado en su fe, en su aceptación del sentido del todo. Para que lo eterno aflorara en la Historia era preciso atravesar el infierno del Mal. En sus últimos años consignó en cartas y ensayos su tesitura nietzscheana sobre la decadencia de Europa, a la que agregaba su convicción sobre el destino sobrenatural de América del Sur, en particular de la Argentina.

Larrea ha afirmado —en el citado estudio, rico en observaciones curiosas y poco difundidas— cuando comentaba el poema “Israel”, la relación que parece

establecer Rubén entre el pueblo elegido de la Biblia y el porvenir de América. Sobre ello dice: “De este modo expresaba [Darío] el destino paradisiaco de Hispanoamérica: *Cuando nuestro príncipe Cristo/ ponga su blanca mano sobre el infierno rojo...*” (Larrea, *La intensidad del canto*, 68). Consciente del tiempo del Anticristo denunciado por Nietzsche, el corazón profético de Rubén confiaba en la cercanía de la Luz, que sostiene toda su obra. Como anuncia en su poema “Pax”, creía firmemente en el advenimiento de “Aquel que fue anunciado por Juan, el de suaves cabellos” (Darío, *Antología complementaria*, 344).

Sus últimos años lo muestran plenamente dueño de su don profético, anunciando el fin del reinado del Mal sobre los hombres, el triunfo de la Verdad y la Poesía —es decir el Espíritu— sobre las tinieblas que parecían, y aún hoy parecen, imponerse en el mundo. Con la primera Gran Guerra se produjo un corte abrupto de la cultura humanista, que sobrevivió en algunos poetas y pensadores. Luego sobrevino una Segunda y terrible contienda, y nos hallamos hoy en medio de una encubierta Tercera Guerra que desgarró a la humanidad.

En la segunda década del nuevo Milenio, cuando no hemos alcanzado aún la salida del Laberinto o Infierno mundano, sentimos que retomar a Darío, releerlo sin prejuicios e incorporar su mirada es reconocernos a nosotros mismos a través de la palabra de un vate: un poeta genuino que, como decía Hölderlin, recibe la voz de Dios y está habilitado para transmitirla a otros.

Aproximarse a su palabra sin prejuicios es la ocasión de redescubrir el rumbo espiritual del Nuevo Mundo, preanunciado en el 1600 por Antonio de León Pinelo, explicitado a fin del siglo XVIII por el jesuita Manuel Lacunza³ y continuado luego por Castellani y Marechal. En medio de dolorosas realidades que vuelven increíble tal vaticinio, es lícito redescubrir las semillas del Tiempo Nuevo americano que Rubén anunciara con luminosa firmeza.

Referencias bibliográficas

ARELLANO, Jorge Eduardo, *Rubén Darío transatlántico*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica, 2014.

³Al respecto, me permito remitir a la obra de Jorge TORRES ROGGERO, *Últimas Noticias sobre el Anticristo*. Brujas, Córdoba, 2016.

GRACIELA MATURO

- BARCIA, Pedro Luis (ed.), *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, estudio preliminar, recopilación y notas, La Plata, Universidad de la Plata, vol. I, 1968, vol. II, 1977.
- BONILLA, Abelardo, *América y el pensamiento poético de Rubén Darío*, San José, Editorial Costa Rica, 1967.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*. Edición introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar, 1954.
- *Autobiografías*, Edición de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Marymar, 1976.
- *El archivo de Rubén Darío*, epistolarios publicados por Alberto Ghiraldo, Ed. Bolívar, Santiago de Chile, 1940.
- *Prosas profanas*. Edición crítica por Ignacio M. Zuleta, Madrid, Castalia, 1995.
- *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Edición, prólogo y notas de Silvia Tieffemberg, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- *Antología Complementaria*. Edición Zepeda-Henríquez y Cuadra, Pablo Antonio, Nicaragua, Editorial Hospicio, 1966.
- *Marcha Triunfal*, edición crítica de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Embajada de Nicaragua, 1995.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 1998.
- GHIANO, Juan Carlos (comp.), *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario, 1867-1967)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*. Traducción de Samuel Ramos, FCE, México, 1958.
- LARREA, Juan, *Intensidad del Canto Errante*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1972; *Rendición de espíritu*, México, Cuadernos americanos, 1943.
- MARASSO, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*. Edición aumentada, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946.
- MARECHAL, Leopoldo, *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Citerea, Buenos Aires, 1965.
- MARTÍNEZ, Enrique González, *Los senderos ocultos*, Mocorito, Sinaloa, 1911.
- MATURO, Graciela, “La filosofía del Amor en Rubén Darío” en Maturo, Graciela (comp.), *Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras Los raros y Prosas profanas*, 14 y 15 de noviembre de 1996, Buenos Aires, Ediciones UCA, 1998, recogido en *Los trabajos de Orfeo*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2008.
- MÉNDEZ, Julio Raúl, *El amor fundamento de la participación metafísica: Hermenéutica de la “Summa contra gentiles”*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- URBINA, Nicasio, *Miradas críticas sobre Rubén Darío*, Managua y Miami, Fundación Internacional Rubén Darío, 2005.

Rubén Darío, ensayista

MÓNICA ELSA SCARANO

*Centro de Letras Hispanoamericanas
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
mscarano1@gmail.com*

Resumen: El presente trabajo postula la existencia de una dimensión ensayística en algunos textos de la obra en prosa de Rubén Darío. Además revisa distintas zonas en las que la modalidad ensayística es puesta en escena. Finalmente resume la concepción del autor sobre el ensayo como “género del pensamiento”, su negación a ser considerado un “ensayista” y señala ciertas contradicciones al describir algunos de sus textos con términos que permiten considerarlos como tales.

Palabras clave: ensayo – literatura latinoamericana – modernismo – Rubén Darío

Rubén Darío: Essayist

Abstract: This paper sets out the existence of an essayistic dimension in some pieces of prose of Darío’s work. Besides it revises different zones in which essayistic modes are put on discursive stage. Finally, it summarizes Darío’s conception of the a essay as a “genre of thinking”, his rejection of being considered “an essayist” and it points out certain conditions while it describes some of his texts in terms that allow to consider them as such.

Keywords: Essay – Latin American Literature – Modernism – Rubén Darío

... y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

Rubén Darío, “Yo persigo una forma”,
Prosas profanas (1896)

*Van aquí mis opiniones y mis sentires,
sobre cosas vistas e ideas acariciadas [...].*

Rubén Darío, *Opiniones* (1906)

Si intentáramos trazar un perfil del gran escritor nicaragüense que nos convoca en este encuentro, el primer rótulo con que lo caracterizaríamos es el que la crítica suele utilizar con más frecuencia para definirlo: sin duda, su condición de poeta. El mismo Darío contribuye en gran medida a esta identificación, cuando prefiere autorretratarse como poeta y como artista, y cuando privilegia sus poemas y poemarios entre el vasto y diverso conjunto de sus escritos. La *Historia de mis libros* (1916), donde se reproducen tres trabajos críticos que el mismo Darío publicó en julio de 1913, en *La Nación* de Buenos Aires, nos ofrece una prueba de lo que acabamos de señalar: en efecto, la denominada *Historia de mis libros* —con este título aparece el conjunto al ser editado póstumamente en la revista *Nosotros* y en las ediciones posteriores— se reduce a tres textos críticos del autor sobre sus grandes obras poéticas —*Azul...* (1888) que conjuga poesía y prosa (pero prosa poética), *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905)—, como si toda su obra pudiera sintetizarse o estuviese condensada en esos tres libros.

En cuanto a sus escritos en prosa, estrechamente ligados a su obra poética, podríamos conjeturar que su papel de cuentista ocupó un segundo lugar en esa hipotética presentación, más por efecto de la buena recepción alcanzada por ellos en sus sucesivas reediciones que por el volumen material de su narrativa breve. Recordemos que Darío fue autor de relatos muy singulares —algunos de ellos, desprovistos casi totalmente de un entramado narrativo consistente, que podrían ser identificados como *estampas o impresiones*, *cuentos azules*, y otros, como verdaderos *poemas en prosa*. Estos textos darianos se popularizaron a partir de su famoso librito *Azul...* (1888), que los reúne en la sección en prosa. Por esta razón no es difícil comprender la especial atención que la crítica dariana ha otorgado a esta faceta del autor y al estudio de estos géneros.

También en los dominios de la prosa rubendariana, en las últimas décadas, se ha despertado entre los especialistas un notable interés por una constelación discursiva que había permanecido desestimada, desplazada y prácticamente ignorada por la crítica, durante mucho tiempo, por obra de distintos factores que no nos detendremos aquí a considerar. Nos referimos al enorme *corpus* de crónicas y

otros textos periodísticos darianos, que ocupan hoy varios volúmenes muy poco difundidos de su obra en prosa. Estos textos no solo vienen siendo revalorizados recientemente como objeto de estudio en nuestros días, sino que han ganado una creciente visibilidad y han recuperado un merecido lugar en el *corpus* dariano, a medida que se suman las reediciones y las compilaciones de textos inéditos y material disperso en publicaciones periódicas (Mapes, Barcia, Ibañez, Schmigalle, entre otros). Otro tanto podría decirse del interés que convocan sus escritos autobiográficos (Anderson Imbert, 1976). En general, podríamos atribuir este rezago a la demorada atención —no siempre desprovista de prejuicios y de cierta mirada peyorativa hacia lo impuro y discursivamente contaminado— que los críticos prestaron a la prosa no ficcional del autor, es decir, un conjunto que reúne una variada gama de textos, por lo general breves, compuestos a vuelapluma, publicados en su gran mayoría en periódicos, y que podrían catalogarse dentro de dos grandes zonas discursivas de la obra dariana: la crónica y el ensayo.

Ahora bien, situados en este punto de avance en los estudios especialmente dedicados a la obra de nuestro autor, advertimos en estos nuevos materiales incorporados a la interrogación crítica, la presencia de una serie de componentes, estrategias y procedimientos que escapan a la lógica perceptiva de la crónica modernista y nos permiten identificar marcas de otra modalidad enunciativa: el *ensayo*, que en principio fue considerado ajeno o, por lo menos, lejano al universo rubendariano, y que curiosamente aún hoy sigue siendo desatendido por la crítica, con algunas excepciones muy puntuales. Es por ello que, alentando las revisiones que seguramente propiciará la conmemoración del “año dariano”, nuestra presentación solo pretende colaborar en el relevamiento de lo que podríamos denominar una “zona ciega” en los estudios rubendarianos, con el fin de señalar una deuda pendiente que la crítica debería saldar. En principio nos interesa aquí comunicar algunas ideas que pensamos productivas y relevantes para visitar la obra dariana y avanzar en este sentido, y a la vez esbozar un relevamiento de volúmenes y textos que, a nuestro juicio, merecerían ser revisados —y, en algunos casos, considerados— en futuras lecturas críticas. En otras palabras: estas notas aspiran a contribuir a esbozar una puesta al día de algunas de las cuestiones que se nos han planteado en un proyecto actualmente en su etapa inicial de desarrollo, y que busca abordar la producción en prosa de Rubén Darío desde su inexplorado —y, muchas veces, cuestionado— carácter

ensayístico, y ponerla en diálogo con los acercamientos teóricos y críticos sobre el ensayo, desarrollados en las últimas décadas.

En primer lugar, antes de avanzar en la reflexión que nos interesa compartir, conviene delimitar el sentido con que utilizaremos un concepto tan versátil y aparentemente refractario a las formalizaciones como el ensayo. En una primera aproximación, retomaremos la definición que nos acerca Liliana Weinberg, en su libro *Umbrales del ensayo*, donde destaca su carácter de “prosa no ficcional”, “retórica argumentativa” y “consideración mínima como desarrollo y defensa de una idea”, para describirlo como “un texto en prosa en el cual se despliega una opinión, un juicio, una visión personal fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión” (2004: 14).

Asimismo, sumaremos un segundo deslinde a esta delimitación conceptual. Cuando hablamos de *ensayo*, no eludimos la complejidad formal y la extrema diversidad que supone y admite este supuesto “no-género”. Por el contrario, lo pensamos en el marco de una interdiscursividad en la que suele aparecer fusionado e interactuando con otros géneros, tipos y formatos discursivos, y al mismo tiempo buscamos evitar los prejuicios de una mirada esencialista y ahistórica que condena al ensayo por impuro, marginal, asistemático, carente de forma y de método, subjetivo, heterodoxo. En un intento por incorporar las nuevas miradas que enriquecen la revisión del género, lo hemos redefinido, en términos muy amplios y tentativos —retomando a Jacques Leenhardt—, como “una estrategia de escritura” que se caracteriza por ser una “tentativa de abordar al sesgo el mundo del que se habla, sin el compromiso definitivo de agotar el tema, aunque posibilitando el despliegue tentativo de la voluntad experimental del sujeto emisor” (1984: 140). Su estructura tiene la particularidad de admitir métodos y estilos diferentes, por su intrínseca flexibilidad y libertad, que impiden toda ortodoxia o rigidez formal. Y si bien admite una ilimitada variedad temática, su enfoque es por lo general de alcance limitado, en tanto apunta casi siempre a un tema definido y específico, generalmente asociado al vasto campo de la cultura, con una amplia diversidad tipológica (Scarano, 2007: 51).

Es en el marco de este horizonte conceptual donde nos interesa replantear el perfil de nuestro autor. Sin el afán de exhaustividad, el propósito con que trazamos estas notas consiste simplemente en activar una nueva clave de lectura que invite a emprender nuevos recorridos críticos en el territorio dariano, un conjun-

to textual ya de por sí voluminoso, heterogéneo y aún en vías de constitución. Para ello, hemos relevado buena parte de la obra en prosa de Darío —sobre todo aquellos volúmenes olvidados por la crítica—, con la intención de identificar algunas zonas especialmente significativas en relación con la modalidad enunciativa que nos ocupa, y así acercarnos al lugar, el modo y la función con que se inscribe el ensayo —en tanto forma y actitud— en la producción de Rubén.

Como una primera nota de nuestra revisión, nos interesa señalar que el modo ensayístico se afianza en la producción en prosa del nicaragüense, estimulado por el ingreso del autor al ámbito del periodismo con un compromiso cada vez más intenso, y por su posterior afirmación en ese oficio, con un estilo reconocible asociado a su firma o marca de autor, y finalmente por su consagración como corresponsal destacado en grandes diarios y revistas de América y Europa, que rivalizaban por contar con su firma entre sus páginas. Este dato verificable por el creciente incremento de la producción ensayística es concomitante con su labor como cronista y corresponsal, y nos plantea una relación que es muy generalizada en la práctica ensayística, en particular en el modernismo, en un tiempo en que el escritor encuentra en la prensa cobijo para su desamparo, frente a la fragmentación de la República de las letras, y un lugar para ejercitar el estilo —recordemos la elocuente imagen de Darío para referirse al diario *La Nación* de Bs.As.: su “laboratorio de ensayo del ‘estilo’” (Rotker, 1902: 96)—. Es sabido que aún antes, desde el siglo XVIII, el proceso modernizador comienza a abrir nuevos espacios de diálogo para el debate de ideas y la divulgación y discusión de noticias, y con la llegada del periodismo se favorece una transformación radical en el ensayo que, a partir de nuevas demandas, nuevos medios y nuevos públicos, es enfrentado a los nuevos desafíos que plantean el espacio público y la opinión pública (Weinberg, 2006:254-255).

Siluetas y retratos ensayísticos: desde *Los raros* (1896) a *Cabezas* (1916)

Como una segunda nota, es posible indicar una zona donde el estudio del Darío ensayista puede avanzar en una dirección hasta ahora no transitada. Una rápida ojeada de los títulos de la prosa dariana nos coloca frente a dos textos que se destacan por su disposición similar. Compuestos en dos momentos extremos de su vida: *Los raros* y *Cabezas* convocan un conjunto de ensayos breves con

un criterio peculiar. El primero y más célebre, *Los raros*, fue escrito en Buenos Aires en 1896, el año de su consagración como poeta en la escena cultural porteña, y también el año de la publicación de uno de sus poemarios más logrados, *Prosas profanas*. Menos conocido y mucho menos considerado por los críticos, el volumen titulado *Cabezas* fue compilado en 1916, el año de la muerte de Darío. Ambos volúmenes comparten no solo una misma disposición textual, sumatoria o aditiva, a modo de álbum o catálogo de ensayos breves que forman una suerte de colección, sino que también coinciden en reunir, con mayor o menor inmediatez, a modo de una galería, un conjunto de textos periodísticos que habían aparecido inicialmente en secciones homónimas de publicaciones periódicas. En el caso de *Los raros*, nos encontramos con una colección de bocetos o *esquisses* de artistas que tienen en común la nota de la “rareza” —en un sentido positivo del término—, al tiempo que espejan la singularidad artística del sujeto que los presenta, exhibiendo en última instancia “su” propia “rareza” y proponiendo un nuevo modelo de escritura y una nueva sensibilidad estética que rompen con las formas y contenidos convencionalmente instituidos y aceptados en su época. Como señala Miguel Gómez, “en *Los raros*, por ejemplo, la analogía ‘yo soy como los artistas de los que hablo’ está insinuada muy discretamente desde el prólogo confesional de 1905. En cierta forma, el personaje ‘Darío, el raro’ fue creado por Darío mismo a través de este libro” (1995: 202).

Retratos estéticos, siluetas de artistas, cada uno de esos perfiles postula un modelo provocador de ruptura estética, en tanto que ensaya una autojustificación y, al mismo tiempo, supone un señalamiento, una toma de posición. Algo semejante ocurre con *Cabezas* (1916), que reúne una serie de “esculturas verbales” de pensadores, artistas y políticos latinoamericanos de su tiempo, a las que se les agrega, en el paso al formato del volumen, tres reseñas sobre narrativa española contemporánea. De estos textos, catorce semblanzas de hombres de la cultura latinoamericana, además de la de Graça Aranha, de Brasil, y las de dos españoles, ya habían sido publicadas originariamente, unos años antes, en París, en la sección fija así titulada de la revista *Mundial Magazine*, que contaba a Darío como director literario y a Leo Merelo como director artístico. La inclusión de esos retratos ensayísticos en el magazine aporta otra peculiaridad que podríamos denominar “intersemiótica”: la de complementar y reforzar el poder significativo de los textos con retratos a lápiz realizados por un ilustrador. De este modo,

la visibilidad cultural doble que aquellos textos otorgan le permite a Darío que se lea y se mire la especificidad y el potencial continental allí exhibidos (Torres, 2014: 15), al describir los países representados en sus diferentes aspectos y rendir tributo a la tarea desempeñada por las personalidades retratadas.

Resta indagar las continuidades y los desplazamientos en las dos décadas que transcurren entre la aparición de estas dos galerías ensayísticas, contrastar sus rasgos más salientes, sus estrategias compositivas y las formas lingüísticas que los definen y particularizan. También hay en ellos un dato que convendría explorar. Encontramos en *Cabezas* una marcada preocupación del último Darío por aspectos poco desarrollados en sus etapas anteriores: reparemos, por ejemplo, en el creciente interés por dar a conocer nuestros países, su compromiso con el desarrollo intelectual y cultural de Hispanoamérica, así como su agenciamiento como escritor en lengua española, entre otras nuevas inquietudes y cuestiones que lo ocupan.

Formatos e intervenciones ensayísticas

En una tercera nota, podemos caracterizar otro sector de considerable presencia en la prosa dariana, que encontramos en gran parte de los volúmenes compilados durante su estadía en Europa, en la etapa que Teodosio Fernández describe como la del “cronista viajero”. Pensamos en volúmenes —la mayoría de ellos son compilaciones— como *La caravana pasa* (1902), *Opiniones* (1906), *Parisiense* (1907), *Todo al vuelo* (1912), por mencionar solo algunos, en los que combina libremente, en un mismo volumen, diferentes formatos, por lo general breves, que entrelazan y emparentan discursividades cruzadas.

Por otro lado, en buena parte de esos libros darianos en prosa, prevalece la miscelánea como criterio de configuración del volumen, es decir, como su plan textual, y en virtud de ello las formas genéricas más diversas se dan cita dentro de los límites de un mismo texto, como al azar, sin un orden ni una lógica evidente: notas, crónicas, retratos, *films*, apuntes, reseñas, impresiones, opiniones, “paseos intelectuales” que, en su mayoría, ostentan la marca común de la levedad, la ligereza, el atrevimiento formal, el lance del intento, trazos todos en los que se dejan entrever las huellas de la mirada y de la escritura del ensayista. Por mencionar solo un caso, en el volumen titulado *Parisiense* (1907), compuesto en París, se

reúnen retratos de figuras de la realezas, desterradas o de visita en la ciudad luz, crónicas sociales, textos escritos a partir de noticias de la prensa como ecos de la lectura de periódicos, impresiones y variaciones sobre objetos muy variados como las tarjetas o cartas postales, el *chiffon* que inspira un texto sobre el *chic* parisiense, divagaciones sobre el crimen y la trata de niños, entre otros.

Hay que notar, además, que no encontramos en estos casos desarrollos ensayísticos sostenidos ni prolongados que abarquen la totalidad de un volumen —inexistentes en la producción de Darío, excepto en el cruce del ensayo con la biografía en algunos textos que podrían ser leídos como verdaderos “ensayos autobiográficos”—. En verdad, en aquellos volúmenes misceláneos, abundan las irrupciones ensayísticas, una suerte de *flashes*, instantáneas o breves intervenciones, que introducen una idea mínimamente desarrollada, una posición frente a un hecho, una escena o una noticia, un libro o un personaje destacado que le sirve de disparador, un hábito o un objeto cultural que llama su atención y despliegan con fugaz intensidad una “meditación alada” “en voz alta” —“prosa compartida”, “tentativa de filosofía”—, que nos permite reconocer la marca de “lo ensayístico”, eso que Claire de Obaldía denomina “el espíritu ensayístico”. Es curioso notar que si bien Darío se rehúsa en más de una ocasión, explícitamente, a identificar en sus textos ese modo enunciativo, que concibe ligado a la densidad del pensamiento, al mismo tiempo concibe la escritura, en esos casos, como un ejercicio improvisado y estilizado, que busca afirmar una subjetividad moderna al hacerla presente en un acto enunciativo, deliberado y libre a la vez.

En una zona cercana, ubicamos otra serie de textos en que el género irrumpe con una fuerza interrelativa inconfundible. Pensamos, por ejemplo, en “Los colores del estandarte”, verdadero manifiesto o programa encubierto de renovación formal para la poesía de su tiempo, publicado en las columnas de *La Nación*, el 27 de noviembre de 1896, y en “El triunfo de Calibán”, aparecido en el número VII de la reconocida revista quincenal venezolana *El Cojo Ilustrado*, en 1898, que nos ilustran este uso disruptivo del ensayo en espacios discursivos heterogéneos, ligados a la polémica, la crítica literaria, el discurso político-cultural, el debate de ideas, el discurso doxológico y persuasivo, entre otras formas emparentadas.

Como suele suceder con los comienzos, el *incipit* intempestivo —*in media res*— del segundo texto breve que mencionamos deja en claro, con rotunda elo-

cuencia, la intervención verbal, personal y subjetiva, en primera del singular, del Darío ensayista en pleno fragor de la contienda española-norteamericana, donde no solo toma partido en favor de una de las facciones enfrentadas, sino que impugna al enemigo y lo denuesta con inusitada virulencia. Dice Darío al abrir “El triunfo de Calibán”, sin prolegómenos ni introducción que atenúen su protesta ni su invectiva: “No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba [...]” (Darío en Gullón, 1980: 404).

Ensayo y desplazamiento en las crónicas de viajes

En una cuarta nota, señalaremos otra sección de la expandida modulación ensayística dariana: la que entrelaza interpolaciones reflexivas en el curso del estilizado registro de las percepciones plasmadas en las crónicas que narran la experiencia de sus viajes por otros países y sus *flâneries* o *promenades* por las grandes urbes modernas. Además de los numerosos materiales dispersos que se suman a este *corpus*, dos volúmenes —*Peregrinaciones* (1901) y *Tierras solares* (1904)— se destacan como los más representativos en esta nueva zona de mixtura que conjuga la autorrepresentación de la “migrancia dariana” (Scarano, 2015) y el despliegue de su “mirada paisajística” (Caresani, 2013: 13), con pasajes claramente argumentativos. En una oscilación constante entre la mirada por momentos frívola del cronista y la interlocución del escritor profesional y comprometido con su oficio y su cultura, dueño de una autoridad que proviene de su reconocido liderazgo estético (Colombi, 1997: 117), Darío combina en un mismo texto dos registros disímiles: una serie de crónicas urbanas sobre el espectáculo de la gran feria mundial emplazada en París en el inicio del nuevo siglo y un diario de viaje con marcado énfasis estético. Las crónicas describen su visita, como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, a la Exposición Universal de París de 1900 —en palabras de Walter Benjamin: un lugar de “peregrinación al fetiche que es la mercancía” (1972: 178), un templo del dios del Progreso visitado por multitudes de todas partes del mundo, que reúne las últimas novedades y monumentos de la industria y del arte de su

tiempo—, en tanto que el diario de su viaje a Italia consigna las impresiones de su peregrinación artística por algunas ciudades italianas —verdaderas Mecas del Arte— y su relato del Año Santo en Roma.

Variaciones sobre el ensayo

Para finalizar, una última nota que pretende indicar otra veta de la dimensión ensayística que atraviesa en forma discontinua y esporádica la obra de nuestro autor y se hace visible en pequeños fragmentos, en ocasiones incluidos en textos marginales o colocados en un segundo plano que suele hacerlos pasar inadvertidos, de modo tal que es preciso entresacarlos o espigarlos de la engañosa ligereza de la escritura. Es el caso de la aseveración que encontramos incluida incidentalmente en la elogiosa semblanza intelectual que Rubén Darío hace de José Enrique Rodó en el artículo “José Enrique Rodó” de su ya mencionado *Cabezas*. Afirma Darío, con cierta resignación, en los párrafos iniciales del texto:

En la América nuestra no hemos tenido casi pensadores; no ha habido tiempo, todo ha sido fecundidad verbal, más o menos feliz: declamación sibilina, *pastiche* oratoria, expansión, panfleto. Con dificultad se encontrará en toda la historia de nuestro desarrollo intelectual este producto de otras civilizaciones: el ensayista (Darío, 1916a:35).

La cita amerita al menos una reflexión. La aseveración no deja lugar a dudas: no es la crítica la que no reconoce al Darío ensayista, sino que, en primer término, desde su propia obra, es el mismo Darío —al menos, en esta oportunidad— quien elude ocupar ese lugar, sencillamente porque identifica al ensayo como el *locus* discursivo del pensamiento, entendiéndolo como una suerte de filosofía más sistemática, consistente y proyectiva, que el mero “tanteo filosófico”, cargado de excesiva verbosidad, y el desarrollo intelectual de “la América nuestra” resulta insuficiente e inmaduro para construirla. En segundo lugar, en algunos momentos, Darío parece quedar atrapado en las convenciones y limitaciones de su época. Desde nuestra perspectiva, más proclive a pensar el género en términos más amplios, el argumento es falaz y esconde las secuelas de la admiración y el respeto que la figura del uruguayo despierta en el nicaragüense.

Por otra parte, podríamos preguntarnos en este punto: ¿dónde se ubica Darío,

al final de su vida, preocupado por hacer conocer lo propio y peculiar de nuestro continente? No lo podríamos responder a ciencia cierta, pero definitivamente esa reflexión que plantea la cita no lo muestra desentendido ni desinteresado de colaborar con el devenir intelectual de nuestros países. Queda claro, sí, el lugar que le asigna a Rodó, a quien presenta como “el pensador de nuestros nuevos tiempos”, “el Emerson latino”, “un maestro en su generación, en la generación continental” (1906a: 15-16). En él, nuestro autor reconoce la serenidad, que valora como la “principal condición del pensador” (15). Es posible inferir una idea de “mundo” que se traslada a la existencia o no de ciertas condiciones que favorecerían ese ejercicio de pensar con el que debería “maridarse” al ensayo.

Pero la reflexión dariana sobre el género es mucho más amplia y no se reduce ni se agota en la postura que acabamos de presentar. Para cerrar esta exposición, citaremos a Darío en la advertencia que precede su ya mencionado libro misceláneo *Opiniones* (París, 1906), en una de las tantas miradas que espejan su escritura y que, como es fácil advertir, en cierto modo, rodean al ensayo, desde un costado diferente pero complementario con el anterior, que nos invita a revisitarse su obra desde nuevos caminos de indagación crítica: no solo como una “poética del pensar” sino como un “ejercicio de la libertad” (Weinberg, 2006:107). Escuchemos una vez más a Darío:

En este libro, como en todos los míos, no pretendo enseñar nada, pues me complazco en reconocerme el ser menos pedagógico de la tierra. Van aquí mis opiniones y mis sentires, sobre cosas vistas e ideas acariciadas. Todo expresado de la manera más noble que he podido, pues no me avengo con bajos pensamientos ni vulgares palabras. No busco el que nadie piense como yo, ni se manifieste como yo. ¡Libertad!, ¡libertad!, mis amigos. Y no os dejéis poner librea de ninguna clase (Darío, 1906: 6).

Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, Enrique, 1976, “Prólogo”, en Rubén Darío, *Autobiografías*. Bs.As., Marymar.
- BARCIA, Pedro Luis, 1968, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos en periódicos de Bs.As.)*, vol. 1, La Plata, UNLP.
- , 1977, *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos en periódicos de Bs.As.)*, vol. 2, La Plata, UNLP.

- BENJAMIN, Walter, 1972, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus.
- CARESANI, Rodrigo Javier, 2013, “Prólogo”, en Rubén Darío, *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Edición y notas de Rodrigo Javier Caresani, Bs. As., Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 9-22.
- COLOMBI, Beatriz, 1997, “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”, *Orbis tertius* 4, 117-130.
- DARÍO, Rubén, 1896, *Los raros*, Buenos Aires, Talleres de “La Vasconia”. Segunda edición, aumentada: Madrid, Maucci, 1905.
- , 1901, *España contemporánea*, París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- , 1902, *La caravana pasa*, París, Hermanos Garnier.
- , 1904, *Tierras solares*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- , 1906, *Opiniones*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- , 1907, *Parisiense*, París, Fernando Fe
- , 1909, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, Madrid, Biblioteca “Ateneo”.
- , 1912, *Todo al vuelo*, Madrid, Juan Pueyo.
- , 1913, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Maucci.
- , 1916a, *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos. Novelas y novelistas*, Madrid, Imprenta de Galo Saez.
- , 1916b, *Historia de mis libros*, Madrid, Librería de G. Pueyo.
- , 1919, *Prosa dispersa*, Madrid, Mundo Latino.
- , 1938, *Escritos inéditos* recogidos de periódicos de Bs.As. y anotados por Erwin K. Mapes, Nueva York, Instituto de las Españas de los EEUU, University of Iowa
- , 2011a [1888], *Azul...*, en Rubén Darío, *Poesía*, Edición y anotaciones de Ernesto Mejía Sánchez. Prólogo y adiciones de Julio Valle Castillo, Managua, Editorial Hispamer, pp. 253-285.
- , 2011b [1905], *Cantos de vida y esperanza*, en Rubén Darío, *Poesía*, Edición y anotaciones de Ernesto Mejía Sánchez, Prólogo y adiciones de Julio Valle Castillo, Managua, Editorial Hispamer, pp. 375-435.
- , 2013, *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Edición, prólogo y notas de Rodrigo Javier Caresani, Bs.As., Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- , (2015) [1896], *Prosas profanas y otros poemas*, Edición, introducción y notas de Ignacio Zuleta, Bs.As. - Barcelona, Edhasa (Castalia).
- DE OBALDÍA, Claire, 1995, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press - Oxford.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, 1987, *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16 - Ediciones Quorum.

- GÓMES, Miguel, 1995, “El género que vino de la modernidad: El ensayo”, *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura* 471, 191-214.
- GULLÓN, Ricardo (ed.), 1980, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.
- IBÁÑEZ, Roberto, 1970, *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- LEENHARDT, Jacques, 1984, “La estructura ensayística de la novela latinoamericana”, en Viñas, David; Rama, A. y otros, *Más allá del boom: literatura y mercado*, Bs.As., Folios.
- RAMOS, Julio, 1989, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE.
- ROTKER, Susana, 1992, *La invención de la crónica*. Bs.As., Letra Buena.
- SCARANO, Mónica, 2007, *Latinoamérica a través del espejo. El ensayo latinoamericano como discurso cultural (de Sarmiento a Mariátegui)*, Tesis de doctorado defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, URI: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1580>.
- , 2010, “Prensa y modernización: crónicas sobre las exposiciones de París en *La Nación* de Buenos Aires”, en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, CD-rom, París, AIH. Iberamericana-Vervuert. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_321.pdf.
- , 2013, “Vitrinas de papel. Formas urbanas en Martí, Darío. Ugarte y Gómez Carrillo”, en Scarano, Mónica; Barbería, Graciela (eds.), *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina*, Mar del Plata, Ediciones Suárez — UNMdP, pp.17-47.
- TORRES, María Alejandra, 2014, “Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos”, en Ehrlicher, Hanno / Rißler-Pipka, Nanette (eds.), *Almacenes de un tiempo de fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen, Shaker Verlag, pp. 11-29.
- WEINBERG, Liliana, 2007, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI.
- , 2006, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL, UNAM.
- , 2004, *Umbral del ensayo*, México, CCYDEL, UNAM.
- ZANETTI, Susana (coord.), 2004, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Bs.As., Eudeba.

**Documentos
inéditos**

Facsimilar inédito de una conferencia pronunciada por Rubén Darío en la ciudad de Córdoba (Argentina)

Presentamos en este número de nuestra Revista Letras dos textos de Rubén Darío que poseen interés documental y bibliográfico. El primero (que veremos a continuación) es el facsímil del manuscrito de la Conferencia que pronunció Darío en el Ateneo de la ciudad de Córdoba de la República Argentina el 15 de octubre de 1896.

El otro texto, que se podrá ver en el siguiente artículo de este mismo número de Letras y cuyo título es “León XIII”, se publicó en el diario *Los Principios* de Córdoba el 8 de octubre, también de 1896.

El contexto enunciativo de la Conferencia de Darío

A fines de setiembre de 1896, Rubén Darío viajó en tren a la provincia de Córdoba. Llegó a la ciudad capital el día 28, momento que el poeta recrea en una de las crónicas que envió a *La Nación* de Buenos Aires, cuyo título es “Córdoba. La ciudad de los templos. Sensaciones y paisajes”:

El viaje hasta la ciudad de las iglesias, como se le llama, no ha sido sino una común traslación en semi-pullman, con las comodidades e incomodidades consiguientes. Tras una noche de tren, se entra en Córdoba, entre casitas pintorescas, con cercos de rosas. Luminoso era el cielo cuando llegué, y alegre el aire y mucho el polvo, entre los barrancos que anuncian la estación. Carruajes espléndidos, de alquiler, reveladores de pasadas crisis; y cocheros que aún no se distinguen con las insolencias metropolitanas. Y, bajo la caricia de un clima dulce, se entra en la ciudad colonial, que se hace dueña de uno desde luego, sin pretender de población “docta”, ni mostrar más joyas que las propias y buenas, ni ceñirse de abalorios (Darío, 2013: 77-78).

Los historiadores de la literatura colocan el acento en diferentes razones para explicar el viaje del poeta. Para Arturo Capdevila obedeció a que *La Nación* lo envió como corresponsal para que presenciara y escribiera sobre las celebraciones que se harían en honor de la Virgen del Rosario, fiesta que tenía un carácter nacional pues acudían peregrinos desde diversos lugares del país. Solo en segundo término atribuye el viaje a la necesidad que tenía Darío de descansar. Emilio Carilla explica que la visita a la provincia mediterránea se debió a problemas de salud y a la búsqueda de sosiego, lo que efectivamente ocurrió cuando el escritor se alejó de la ciudad para buscar solaz en las sierras de La Falda.

Aunque todavía no habían aparecido los dos libros que Darío publicó en nuestro país —*Los Raros y Prosas Profanas*, que son los que cimentaron su prestigio y en los que emergió con mayor fuerza la novedad de su propuesta estética—, ya era muy conocido en los ambientes cultos y literarios, en parte por la repercusión que tuvo la aparición de *Azul...* en Chile en 1888; pero también por su trabajo periodístico en el diario de los Mitre y otros periódicos de Buenos Aires, por la significación que alcanzó la *Revista de América*, que fundó y codirigió con Ricardo Jaimes Freyre, y porque muchos de los poemas que integran *Prosas Profanas* ya habían sido publicados en la prensa.

La ciudad de Córdoba tenía a fines del siglo XIX una activa vida cultural. La importancia de su prestigiosa universidad —la primera de nuestro país y una de las más antiguas de América—, el exigente Colegio Nacional de Monserrat, las actividades que desarrolló el Ateneo, la gravitación que tenía el Seminario Conciliar, la publicación de numerosos diarios y revistas de diferente orientación y la formación del Círculo de la Prensa, crearon el contexto adecuado para el despliegue de diversas manifestaciones intelectuales.

Por haber sido el Ateneo el lugar de enunciación de la conferencia que pronunció Darío, nos detendremos brevemente en él. Esta institución socio-cultural fue fundada en 1894 por los grupos letrados de Córdoba que tomaron como modelo el Ateneo de Buenos Aires, que había sido creado en 1892, y que se mantuvo activa hasta 1913. De acuerdo con María Victoria López:

El Ateneo cordobés nucleó a un heterogéneo conjunto masculino de miembros de la elite letrada local, dominado por los doctores en derecho. El objetivo principal de la asociación, definido como “el Cultivo de las Ciencias las Bellas Letras y las Bellas Artes” (Estatutos, 1895), le abría un vasto campo de actividades: conferencias sobre los más diversos temas, exposiciones y concursos de pintura, veladas literarias, audiciones musicales, diversos homenajes e intervenciones públicas y publicaciones (López, 2016: 37).

Entre sus miembros había intelectuales creyentes, sacerdotes, hombres de letras liberales y laicistas, juristas, pintores, poetas, radicales, roquistas, juaristas, españoles e italianos. Como se advierte, el Ateneo tuvo una composición pluralista y heterogénea que estaba cohesionada por su condición de asociación intelectual sin fines de lucro y orientada a las artes, las ciencias y la defensa de los valores espirituales.

Como cabe suponer, en un medio donde residía una elite letrada participativa y donde había cierta efervescencia cultural, se produjeron polémicas y debates de índole política, religiosa y literaria que se desarrollaban tanto en las páginas de la prensa, como en la cátedra y en la institución que mencionamos. Antes de la llegada de Darío, habían tenido bastante repercusión las disputas entre Leopoldo Lugones y el director del diario *La Libertad* y la que mantuvo Lugones con José Menéndez Novella, de posiciones políticas antagónicas, que firmaban con los *noms de plume* Gil Paz y Gil Guerra, respectivamente.

En este campo cultural de enfrentamientos entre “antiguos” y “modernos”, entre tradición y novedad —réplica en tono menor de lo que sucedía en la capital del país—, hay que ubicar las reacciones que provocó la presencia de Darío en Córdoba. Con la excepción de las posiciones adversas que asumieron Gil Guerra y el señor Rodríguez del Busto, hay que destacar que la intelectualidad cordobesa se colocó a favor del poeta nicaragüense. Pero a pesar de la franca minoría de los dos opositores, sus actitudes estridentes y agresivas causaron revuelo. Al comentar la llegada del autor de *Azul...*, Gil Guerra escribe un suel-

to periodístico en el que, según la glosa que hace Arturo Capdevila, lo descalifica en los siguientes términos:

Rubén Darío no es en modo alguno ese gran poeta que dicen, ni mucho menos. Rubén Darío no es más que el representante del disloque de la lengua y del mero verbalismo poético. Su brillo es brillo de talco. Sus pretendidas galas, simples extravíos de la Escuela Decadente de que es corifeo, al igual de Lugones, otro secuaz, digno de mejor suerte. Pero, en fin, Rubén Darío no escribe del todo mal. Cierta talento no le falta. Y nada más. Pero no vengan aquí con la noticia de que un gran poeta ha llegado y menos el Poeta. ¿Cuál? ¿Cómo? Del señor Darío conoce versos, sin duda, el crítico; poesía, ninguna (Capdevila, 1946:111).

En franca oposición a este libelo, casi toda la clase letrada, de diferentes modos, apoyó al famoso poeta. Entre los notables que visitaron a Darío en el Hotel de la Paz donde se alojó estuvieron el gramático Tobías Garzón, el profesor de Retórica y Poética del Colegio Nacional Monserrat Javier Lazcano Colodrero y el periodista y escritor Amado J. Ceballos, que firmaba sus artículos con el seudónimo de Ashaverus, entre otros. Entre los más jóvenes se destacó Carlos Romagosa, “Un hombre fino que anda en los treinta años y acusa viva nerviosidad”, según lo caracteriza Capdevila (1948:106), autor de una famosa antología, *Joyas poéticas americanas*, que publicó en 1897 y de otros dos libros, *Labor literaria* de 1898 y *Vibraciones fugaces* de 1903, que reúnen parte de sus artículos, conferencias y ensayos literarios.

El homenaje a Darío

Romagosa junto con otros miembros del Ateneo cordobés fueron los que organizaron el acto de homenaje a Rubén Darío. Se trató de una velada literario-musical que tuvo lugar la noche del 15 de octubre de 1896 en el Club Social y que contó con la presencia de la intelectualidad y de lo más selecto de la sociedad cordobesa.

El programa fue el siguiente: 1) Palabras de bienvenida a cargo del Dr. Juan Garro, vicepresidente del Ateneo; 2) Conferencia de Rubén Darío; 3) Conferencia de Carlos Romagosa titulada “El simbolismo”; 4) Javier Lazcano

Colodrero leyó un cuento en verso de su autoría y 5) Recitación por parte de Darío de su poema “En elogio del Ilm. Obispo de Córdoba, Fray Mamerto Esquiú, escrito en Córdoba. El homenaje también contó con la participación de una orquesta de jovencitas que aportó la cuota musical.

El acto causó, por un lado, la airada reacción del señor Antonio Rodríguez del Busto, enojo que se tradujo en la presentación de su renuncia como miembro del Ateneo mediante una carta que tuvo repercusión porque la publicó en uno de los diarios de la ciudad. Esta circunstancia puso en escena la pervivencia de posiciones enfrentadas en el interior de una sociedad atravesada por tensiones entre una cosmovisión arcaica y ultraconservadora, cerrada a toda innovación, y otra proclive a una incipiente modernización, actitud que fue preparando lentamente, sobre todo en el ámbito académico, el clima propicio para el surgimiento de la célebre Reforma Universitaria que se produciría veintidós años después en los claustros de la *Docta*.

Más allá de la posición intolerante de Rodríguez del Busto, lo cierto es que la prensa de diferentes orientaciones —inclusive el diario que había publicado la carta de del Busto— comentó elogiosamente el acontecimiento y le asignó un influjo benéfico para la cultura de la ciudad, tal como se desprende de los siguientes juicios: en el diario católico *Los Principios* se explica que:

Todo lo distinguido estaba allí, y si la vanidad pudiese tener un sitio en acontecimientos tales, vanidad tendríamos al declarar que en esa fiesta, sobre toda otra nota, predominó la nota intelectual.

No dicen con el momento las comparaciones pero si ellas fuesen hechas, seguros estamos que la Córdoba intelectual de otras edades aparecería en la Córdoba del presente ostentando con honor su blasón... felicitamos al Ateneo que da con estas fiestas de nobles recuerdos y sanas influencias, lustre a nuestra vida (Torres Roggero, 2000: 132).

Por su parte, *La Libertad* sostiene que la velada:

Ella ha de influir poderosamente en el ánimo de la juventud, porque la fiesta de anoche tiene proyecciones inmensas; porque ella es el despertamiento de nuestro culto artístico adormecido; porque ella ha de marcar la égida de una era larga de florecimientos literarios en nuestra vieja Córdoba (Torres Roggero, 2000: 132-133).

Unos días después del acto-homenaje, este diario publicó cuatro artículos firmados por Miguel Escalada en los que realizó una valoración altamente positiva de Rubén Darío, al que considera un “Taumaturgo de la palabra”, alguien para quien “... el idioma es un instrumento, las voces una gama musical” (Torres Roggero, 2000: 133).

El manuscrito de la Conferencia de Darío¹

La transcripción de la Conferencia fue publicada por Roberto Ibáñez en su libro *Páginas desconocidas de Rubén Darío* de 1970.²

Nuestro aporte consiste en dar a conocer la copia facsimilar del manuscrito y, en páginas paralelas, presentar su transcripción, la que corrige algunas erratas y repone palabras omitidas en la versión de Ibáñez, quien afirma que obtuvo el texto gracias al Dr. Eduardo Héctor Dufau.

En nuestro trabajo hemos regularizado la ortografía y el uso de los signos de puntuación. Con respecto a las letras mayúsculas, optamos por conservar el empleo que hizo frecuentemente de ellas Darío en toda su obra cuando escribía ciertas palabras —en este caso, por ejemplo: Lira, Harmonía, Dea, Ideas, Belleza, entre otras— pues no responde a problemas ortográficos, sino a la intención del poeta de conferirle una connotación especial, la atribución de un contenido simbólico que arraiga en su concepción estética. Por la misma razón mantenemos la “H” inicial en la palabra “harmonía” porque Darío siempre la escribió de este modo.

El manuscrito está redactado en diez cuartillas numeradas de forma apaisada de 27,5 cm de ancho por 16,5 cm de alto, con la particularidad que las hojas lisas han sido dobladas en su parte media y que Darío solo escribió en la sección derecha y en el anverso de cada página. De modo que la superficie escrita está constituida por diez pequeños rectángulos de 13,5 cm de ancho por 16,5 de alto.

¹ Agradecemos a la Directora de la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba, Licenciada Gabriela del Valle Cuozzo y a la señorita Mónica Muela, Técnica en Digitalización, por la rápida, desinteresada y eficaz colaboración que nos prestaron al enviarnos la copia digital del manuscrito de la conferencia que Darío pronunció en el Ateneo cordobés, documento que se conserva en dicha institución. Asimismo, queremos expresar nuestra gratitud a la Directora anterior de la Biblioteca Mayor de la UNC, Licenciada Rosa Bestani, quien hace muchos años, cuando visitamos la mencionada biblioteca, nos permitió ver el manuscrito y nos obsequió una fotocopia del mismo.

² En nota a pie de página, Ibáñez afirma erróneamente que el discurso fue reproducido por el diario *La Nación* de Buenos Aires el día 20 de octubre de 1896. En realidad, lo que apareció en el diario ese día fue una síntesis de la velada.

Facsimilar inédito de una conferencia pronunciada por Rubén Darío

De la simple observación del manuscrito surge que Darío redactó la conferencia al correr de la pluma y con una celeridad que se hace evidente en el tramo final. Las numerosas tachaduras y enmiendas, los agregados y una grafía que va distorsionándose paulatinamente, dan cuenta de la improvisación y de la facilidad con las que el autor elaboró el texto, pero a la vez muestran el cuidadoso empleo del lenguaje, la búsqueda de la precisión conceptual y del efecto que procuraba producir con su mensaje.

Documentos inéditos

**Transcripción de la conferencia dictada por
Rubén Darío en Córdoba**

Letras, 2017, julio-diciembre, nº 76 - pp. 115 - 144 ISSN: 0326-3363

Conferencia pronunciada por Rubén Darío
en el Ateneo de Córdoba. Original de pu-
ño y letra del autor.

Señor Presidente

Señoras

Señores:

Lléname de alta complacencia, manifestación tan honrosa, no para mí, pues mi personalidad desaparece voluntariamente en acto semejante, sino por la cultura de esta ciudad, que glorifica al Arte soberano y puro saludando el paso de uno de sus menores obreros. Córdoba, ilustre de antiguo, no en vano fuera llamada la Docta; vuestra universidad ha sido por mucho tiempo el hogar del pensamiento argentino; y siento particular satisfacción en que quien me haya dirigido la palabra esta noche, en nombre de este instituto, sea quien ha levantado //

Señor Presidente,
Señoras
Señores

Reisame de alta complacencia, manifestación tan honrosa, no para mí, pues mi personalidad desaparece voluntariamente en acto semejante, sino para la cultura de esta ciudad, que glorifica al Arte soberano y puro saludando ^{de} sus ^{de} sus ^{de} sus me-
nos obsecos. Córdoba, ilustre de antiguo, no en vano fuera llamada la Docta; vuestra Universidad ha sido por mucho tiempo el hogar del Pensamiento Argentino; y siento particular satisfacción en que quien me haya dirigido la palabra esta noche, en nombre de este instituto, sea quien ha levantado

el monumento hasta hoy más valioso, en gloria de la universidad cordobesa.

Si algún premio pudiera merecer la consagración absoluta y entera de una juventud, de una vida, a la adoración y ejercicio del arte, en estos tiempos de democracia y guerra al ideal; la fidelidad a la simbólica lira y a la divina Harmonía en medio de los triunfos cartagineses y de las victorias yanquis, honores espontáneos y elevados como éste serían suficientes. El Arcángel Gabriel de la poesía de Italia saluda a su hermano en Arte Francisco de Paula Michetti con este título: “¡Oh, Cenobiarca!” Vosotros alegráis mi cenobio artista, con vuestras nobles flores. Yo las recojo y me encamino a colocarlas en el ara de la Dea. Ella está en su templo, en lo alto de la colina sagrada. El sol ilumina de oro el armonioso edificio. El aire, un aire acostum- //

2/

el monumento hasta hoy mas valioso, en gloria de la Universidad cordobesa).

Si algún premio pudieran merecer la consagración absoluta y entera de una ^{juventud, de una} vida a la adoración y ejercicio del Arte, en estos tiempos de demagogia y guerra al Ideal, la fidelidad a la simbólica Lira y a la divina ~~Harmonía~~, en medio de los triunfos cartagineses y de las victorias yaukes, ~~honor~~ honores espontáneos y elevados como este serían suficientes. El Arcángel Gabriel de la poesía de Italia, saluda a su hermano en Arte Franciscano de Paolo Michetti, con este título: "O, Cenobiarca." Vosotros después mi cenobio ^{de} con nuestras uvas flores. ~~Y~~ Yo las recojo y ~~las~~ las voy a colocar en el ara de la Dea. Ella está en su templo, en lo alto de la columna sagrada. El sol ilumina de oro el armonioso edificio. El aire, un aire acostu-

brado a llevar las vibraciones de las liras, agita en los bosques cercanos los tirsos de los laureles. Vagan, en teorías distintas, los coros misteriosos de las Ideas, y de las Apariencias, de las Visiones y de las Sensaciones; en lo alto, sobre la eurítmica arquitectura, gira en maravillosa cadencia el inmortal zodíaco de los Números. Envuelve todo una imperiosa gracia de ritmo; y en lo interior, después de pasar el frontón en donde están esculpidas las luchas y las iniciaciones, encontráis a la Diosa blanca y pura, a la eterna Belleza, en cuyo gesto está visible la música del universo. Ante ella, princesa de Dios, deposito todas las flores que mis manos alcanzan a recoger o a cortar. ¡Oh, hacéis muy bien en amarla!, hacemos muy //

3/
 brado a hacer hacer llevar las vibraciones de
 las liras, ajita, en los borques cercanos ^{visiones de} los lau-
 reles. Vagan, ~~como~~ en ternías distintas, los
 cors ~~de las apar~~ misteriosos de las Ideas, y de
 las Apariencias, de las Visiones y de las Sen-
 saciones; en lo alto, sobre ~~la~~ euritmica archi-
 tectura, gira en maravillosa cadencia el in-
 mortal zodiaco de los Números; Envolve todo
 una imperiosa gracia ^{de ritmo i} ~~retórica~~; y en lo inte-
 rior, ~~haja~~ ~~de~~ después de pasar el frontón
 en donde ~~en~~ están esculpidas las luchas y
 las iniciaciones, encontráis a la Diva blan-
 ca y pura, a la eterna Belleza, ~~en cuyos~~
~~ojos~~ ~~en~~ ~~cuyo~~ ~~gusto~~ ~~cuyo~~ ~~gusto~~ ~~está~~ ~~visible~~ ~~la~~
~~la~~ ~~visión~~ ~~entend~~ ~~y~~ ~~rige~~ ~~la~~ música del
 universo. Ante ella, ~~de~~ princesa de Dios,
 deposito ~~los~~ ~~flanes~~ ~~vestros~~, todas las flores que
 mis manos alcanzan a recoger, o a cortar.
 Oh, hacéis muy bien en amarla, ~~haced~~ ~~un~~ ~~un~~

bien en amarla: ella y la Fe llenan de luz el mundo. Ellas son los únicos refugios entre las feroces luchas de los hombres, en épocas en que tratan de ahogar el alma las manos pesadas de los utilitarios, los dedos largos que se desarrollan en los ghettos sociales y las pinzas, poco felices de la falsa ciencia. No hay temor de que la ahoguen, por suerte. Esa dulce paloma de luz se les escapa siempre, por violenta y ágil, como una chispa del Señor, y sube en vuelo libre al cielo, y baja a la tierra, y vuela y revuela, y sobre la capa del que la odia, y sobre la retorta del que la niega, arrulla su arrullo, canta su canto. //

4/
bien en amarla: ella y la Fe llevan de
luz el mundo. Ellos son los únicos refugios
~~entre~~ entre las ferozes luchas de los hombres,
en ~~esta~~ épocas en que ~~se~~ tratan de ahogar
el alma ~~en~~ manos ~~de~~ pesadas de los u-
tilitarios, los dedos largos ~~de~~ que se
~~comien~~ desarrollan en los ghettos sociales, y
las pinzas poco felices de la falsa ciencia.
No hay temor de que le ahoguen, ^{por suerte.} ~~por suerte.~~ Era
dulce paloma de luz se les escapó siempre,
violenta y ágil, como un chorro del Se-
ñor, y sube en vuelo libre, al cielo,
y baja a las Tierras, y vuela y revolotea,
y sobre la caja del que la odia, y
sobre la retorta del que la niega,
arrulla su arrullo, ~~o~~ canta su canto.

¡Ese arrullo, ese canto, dice tantas cosas a los oídos que saben oírle! Él dice de las inútiles fatigas de las naciones, los errores de los príncipes y de las sociedades, la maldad y bestialidad humanas en perpetua labor de daño. Por el pico de esa ave luminosa oye la pequeñez de la humanidad su condenación. Por allí habla Job, por allí habla el Eclesiastés. Y ese sacro pájaro espiritual que ya anidaba en Adán antes de que en una costilla se labrase la más linda de las estatuas, tiene en estos tiempos, como lo ha tenido siempre que ha padecido persecuciones, dos //

5/
~~4/~~ ~~En las~~ ~~ocurrencias~~

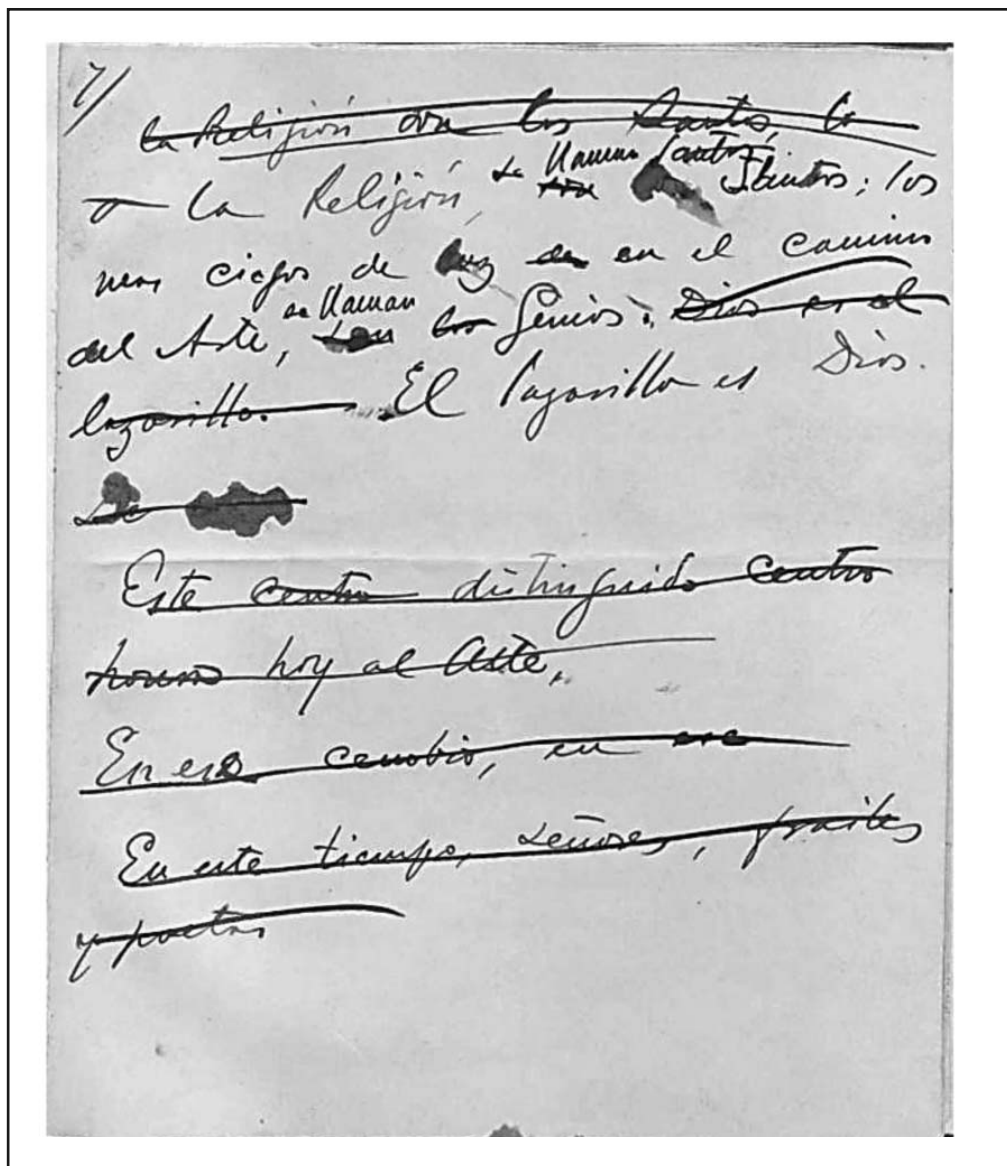
Ese canto ~~de~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~palabra~~ ~~frágica~~
arrullo, ese canto, dice tantas cosas, a
~~los~~ ~~que~~ ~~los~~ ~~oídos~~ ~~que~~ ~~saben~~ ~~oír!~~ El
dice las inútiles fatigas de las naciones,
lo enorme de los príncipes y de las so-
ciedades, la maldad y la bestialidad
humanas en perpetuo labor de daño. Por
el pie de esa ave luminosa oye los
~~como~~ ~~la~~ ~~sentencia~~ ~~pequeñez~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~human-~~
idad en condenación. Por allí habla
Job, por allí habla el Eclesiastés.

Y es ~~el~~ sacro pájaro espiritual que
ya ayudaba en Adán antes de que
en una ~~pequeña~~ ~~se~~ ~~hiciese~~ ~~la~~ ~~mas~~
linda de las estatuas, tiene en estos
tiempos, como lo ha tenido siempre
que ha padecido persecuciones, por

solos refugios: los creyentes y los artistas. Para ser creyente, o artista, hay que ser creyente puro, o artista puro, como lo ha hecho muy bien notar Eugenio de Castro en una conferencia sobre el noble y religioso poeta João de Deus. Creyente puro, fe absoluta; artista puro, arte absoluto: esta fe que es de la Religión y este amor, que es del Arte, son ciegos. Pero es una ceguera en que resplandecen todas las estrellas, para los preferidos de la fe y para los preferidos del Arte: los más ciegos de luz en el camino de //

6/ solos refugios: los ~~arte~~ creyentes, y los
artistas.
~~Creyentes puros y artistas~~ Por ~~honor~~
ser creyente, o artista, hay que
ser creyente puro, y artista puro, como
lo ha hecho muy bien ~~un~~ ~~notar~~ Espe-
nis de Gaster en ~~una~~ ~~conferencia~~ so-
bre el noble y religioso poeta João de
Deus. Creyente puro, fe absoluta; y ar-
tista puro, arte absoluto:
esta fe, que es de ~~Deus~~ la Religión y
este arte, que es ~~del~~ ~~Arte~~,
~~del~~ ~~Arte~~, son ciegos. Pero es
una ceguera en que resplandecen
todas las estrellas, para los ~~prof~~
perdidos de la fe y para los
perdidos del arte: los más
ciegos de luz en el camino del

la Religión se llaman Santos; los más ciegos de luz en el camino del
Arte se llaman Genios. El lazarillo es Dios. //



Documentos inéditos

En cuanto a mí, señor vicepresidente del Ateneo, no soy más que un misionero de esas ideas, un mínimo mensajero de esos ideales. La América me ha tocado como tierra de mi predicación y de mis labores. Ni quito ni pongo reina, pero ayudo a mi Señor, el Arte. Si piedras o flores recojo, algo de unas y otras caen, señores, en tierra argentina: en vuestra tierra he trabajado y en ella ha hecho lo que ha podi- //

8/
En cuanto a mí, Señor Vicepresidente
de Chile, ~~oy~~ yo soy un ~~que~~
hoy ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
con ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
estas ideas, un ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
mensajes de esas ideas. La Amé-
rica ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
rica ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
de mi predicación y de mis la-
tras. Ni quito ni ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
pono ayudo ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
a mi Señor, el Arte. Si
piedras o flores ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
recibo ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
y otros ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
cabos ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
señales, en ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
tiempo: en vuestro tiempo he trabaja-
do, y ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~ ~~que~~
ella ha hecho lo que ha pedi-

do mi pensamiento, desde algunos años. Permitidme que recuerde en estos momentos a *La Nación* de Buenos Aires, en donde ha tanto tiempo tengo una ventana para clamar al aire libre, y al Ateneo metropolitano de cuya Sección de Bellas Letras tengo la honra de ser presidente.

Señor Vicepresidente,

Vecinas,

Señores,

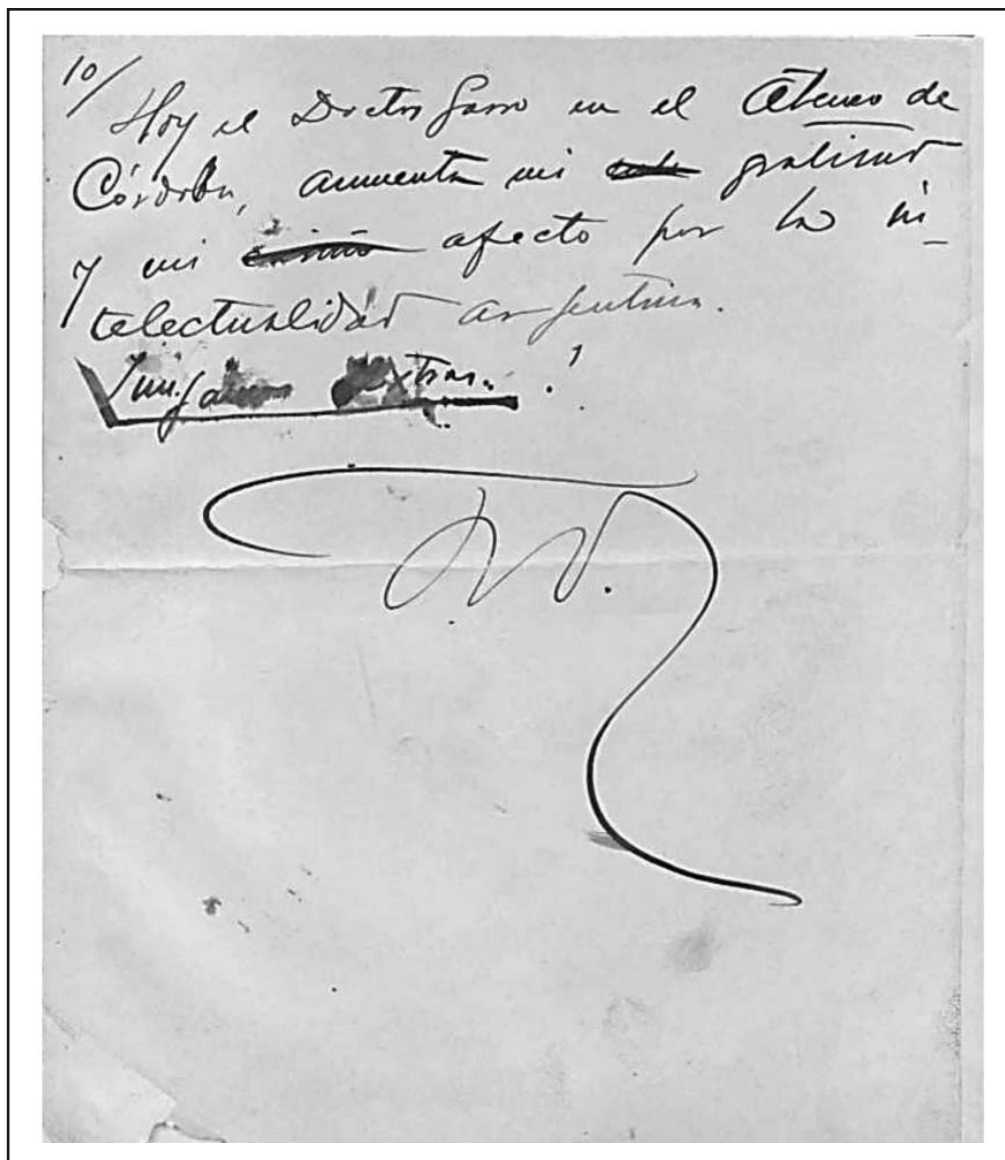
No hace muchos días Rafael Obligado, poeta e hidalgo, en el Ateneo de Buenos Aires conmovía mi alma con bravas y nobles palabras que tendrán americana resonancia. //

9 /
de mi pensamiento, desde ~~hace~~ ^{algunos} ~~algunos~~
años. Permitidme que recuerde en
estos momentos ~~la~~ ~~mi~~ ~~trabajo~~ ~~de~~
La Nación de Buenos Aires, en donde ha
~~siempre~~ ~~no~~ ~~siempre~~ ~~parte~~ ~~de~~ ~~mi~~ ~~trabajo~~ ~~ha~~ ~~sido~~
~~apreciada~~ ~~desde~~ ~~hace~~ ~~tanto~~ ~~tiempo~~ ^{ha} ^{tanto} ^{tiempo} ~~Aten-~~
~~ción~~ ^{so} ~~una~~ ~~ventana~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~gran~~ ~~por~~ ~~la~~
~~man~~ ~~al~~ ~~aire~~ ~~libre~~, ~~y~~ ~~al~~ ~~Ateneo~~ ~~de~~ ~~Buenos~~ ~~Aires~~,
~~Tambien~~ ~~cuya~~ ~~decorada~~ ~~Bellas~~ ~~Letras~~ ~~por~~ ~~tanto~~ ~~la~~ ~~honra~~ ~~de~~ ~~ser~~ ~~preziosa~~.
~~Señor~~ ~~Presidente~~,
Señoras,
Señoras,
Yo hace muchos ~~tiempo~~ ~~días~~ Rafael
obligado, ~~el~~ ~~poeta~~ ~~de~~ ~~hidalgo~~, ~~cuando~~
~~vi~~ ~~mi~~ ~~alma~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~Ateneo~~ ~~de~~ ~~comuni-~~
~~ca~~ ~~mi~~ ~~alma~~ ~~que~~ ~~presidencia~~ ~~del~~ ~~Ateneo~~ ~~de~~ ~~Buenos~~ ~~Aires~~
~~con~~ ~~mi~~ ~~alma~~ ~~en~~ ~~estas~~ ~~palabras~~
que ~~han~~ ~~tenido~~ ~~tendrán~~ ~~americana~~ ~~resonancia~~.

Documentos inéditos

Hoy el doctor Garro en el Ateneo de Córdoba, aumenta mi gratitud y mi afecto por la intelectualidad argentina.

¡Jugamos dextra!



Referencias bibliográficas

- CAPDEVILA, Arturo, 1946, “En Córdoba”, “Días cordobeses”, “La noche trovadoresca” y “Al propio día siguiente”, en *Rubén Darío “Un Bardo Rei”*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina SA, pp. 104-125.
- CARILLA, Emilio, 1967, “Pausa: el viaje a Córdoba”, en *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, pp. 49-66.
- DARÍO, Rubén, 1970, *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Recopilación y Prólogo de Roberto Ibáñez, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- DARÍO, Rubén, 2013, *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Edición, prólogo, y notas de Rodrigo Javier Caresani, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, 1998, “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa”, en *Rubén Darío. Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*, Alfonso García Morales (Ed.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 85-114.
- LÓPEZ, María Victoria, 2016, “Instituciones, asociaciones y formaciones de ‘alta cultura’ en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización”, en *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, Editores Agüero, Ana Clarisa y García, Diego, Villa María de Córdoba, Editorial Universitaria Villa María.
- ROMAGOSA, Carlos, 1995, *Vibraciones fugaces*, Estudio crítico y notas por Oscar Caeiro, Córdoba, Alción.
- TORRES ROGGERO, Jorge, 2000, *El combatiente de la aurora. Lugones, Córdoba y los inicios de la modernidad literaria*, Córdoba, Alción Editora.

Un artículo inédito de Rubén Darío, “León XIII”, publicado en el diario *Los Principios* de la ciudad de Córdoba (Argentina)

Durante su permanencia en la provincia de Córdoba, Rubén Darío publicó dos artículos en el diario *Los Principios*: “León XIII”,¹ que apareció el 8 de octubre de 1896, y “Sensaciones de viaje. En Córdoba. La peregrinación bonaerense”, publicado tres días después, el 11 de octubre.

Resulta necesario recordar que la visita del conocido poeta nicaragüense despertó gran interés en los ambientes intelectuales, literarios y políticos de Córdoba, tal como testimonian diversas fuentes y numerosos artículos que le dedicó la prensa local. Como ya señalamos en la explicación que acompaña la reproducción de la conferencia que Darío pronunció en la velada que le tributó el Ateneo, todos los diarios se hicieron eco de su presencia. Cabe agregar que *Los Principios* fue un diario de orientación católica que se publicó desde 1894 hasta 1982. Si bien no tuvo una relación institucional con el Arzobispado cordobés, fue el órgano de prensa de un grupo de laicos denominado “Asociación Juventud Católica”.

También hay que reiterar que desde bastante antes de la llegada de Darío, se habían suscitado, en la capital de provincia mediterránea, algunas polémicas tanto de carácter estético-literario, como ideológico-político. La más resonante fue la que mantuvieron Gil Guerra y Gil Paz, seudónimos que encubrían las identidades de José Menéndez Novella, un antiliberal católico, y de Leopoldo Lugones, entonces un joven poeta socialista.

Es conocida la imputación de “decadentes” que le hacían los literatos tradicionalistas a los poetas de la nueva tendencia literaria que se iba perfilando,

¹ Agradecemos a la Directora del Archivo del Arzobispado de Córdoba, María Celina Audisio, técnica en archivo administrativo e histórico, a la Auxiliar Marcela Alejandra Varela, licenciada en Archivología y al señor Héctor Daniel Ríos, por facilitarnos la copia digitalizada del artículo y por la información brindada.

También expresamos nuestro agradecimiento al Profesor Rodrigo Caresani y al Dr. Günther Schmigalle por la colaboración que nos brindaron cuando los consultamos para cerciorarnos de que el artículo “León XIII” no hubiera sido recogido en ninguna de las obras que reúnen texto inéditos y dispersos de Darío

entre quienes Darío ocupaba el rol de adalid. Como cabe suponer, Gil Guerra escribió artículos en los que asumió no solo una posición adversa a todo aire renovador, concentrando sus dardos en Darío, sino también, difamatoria. Según el testimonio de Arturo Capdevila:

Gil Guerra entonces lanza un nuevo artículo que se las trae. Gil Guerra dice, y tan luego en esos días de las fiestas a la Virgen, malsinando la verdad, que la funesta Escuela Decadente, sobre ser blasfema en literatura, era además enemiga de la religión en lo ideológico. Lo que, sin dejar de ser verdadero para ciertos sectores franceses, era falsísimo en lo atañadero a Darío, que siente latir bajo sus ropajes helénicos el más creyente de los corazones. Acusación tan gratuita le obliga a romper su actitud de indiferencia, y a 8 de octubre, con toda elegancia, se limita, en señal de desmentido, a colaborar en *Los Principios*, acerca del Sumo Pontífice León XIII, a quien estima por el primer hombre del mundo en esa actualidad (Capdevila, 1946: 113).

Es evidente que Darío supo manejarse con inteligencia y cordialidad, pues en lugar de involucrarse en polémicas enojosas, le responde a través de un artículo periodístico que es un panegírico del Papa León XIII, publicado en un diario explícitamente católico.

El otro texto que Darío publicó en el mencionado diario ya había aparecido en *La Nación* de Buenos Aires el día 9 de octubre, circunstancia que le dio mayor visibilidad y la posibilidad de ser hallado por los estudiosos del poeta nicaragüense. Por esta razón no lo hemos incluido en esta oportunidad.

Si bien el artículo “León XIII” no es estrictamente inédito ya que apareció en el diario cordobés, su existencia es ignorada por los especialistas porque su difusión fue muy restringida debido a la acotada circulación del diario *Los Principios*. En consecuencia, no fue recogido en ninguna de las numerosas obras que recopilan los escritos periodísticos de Darío. La reproducción del texto del diario y la transcripción que realizamos procura contribuir a su conocimiento. “León XIII”, como ya se indicó, fue publicado el 8 de octubre de

Un artículo inédito de Rubén Darío, “León XIII”, publicado en el diario *Los Principios*

1896 y apareció en la primera página del diario, cuarta columna.

En la transcripción del artículo que presentamos a continuación hemos regularizado la ortografía y el uso de los signos de puntuación según criterios modernos; asimismo, hemos corregido las erratas tipográficas.

Referencias bibliográficas

- CAPDEVILA, Arturo, 1946, “En Córdoba”, “Días cordobeses”, “La noche trovadoresca” y “Al propio día siguiente”, en *Rubén Darío, “Un Bardo Rei”*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina SA, pp. 104-125.
- TORRES ROGGERO, Jorge, 2000, “Rubén Darío y su visita definitiva”, en *El combatiente de la aurora. Lugones, Córdoba y los inicios de la modernidad literaria*, Córdoba, Alción Editora, pp. 125-135.

De Rubén Darío
LEÓN XIII

León XIII, en el presente es el primer hombre del mundo. Tiene sobre su frente todos los brillos: el brillo pontifical, el brillo del talento, que acatan los pueblos y los reyes, el laurel radiante del árcade, que resplandece con su maravillosa luz poética. Está colocado sobre el más elevado de los tronos y sustentado* por la virtud y por la paz.

Si no van hoy los Barbarrojas a llenarse la cabeza de ceniza delante de su Santa Majestad, oyen su palabra los Césares como si fuera la voz de un oráculo divino; y el socialismo, esta hidra, se aplaca y se humilla cuando se alza el báculo del Pastor. León XIII demuestra hoy más que nunca ser en el orbe, el representante inmediato de Dios.

Sus encíclicas son escuchadas con veneración y respeto por todas las naciones. En verdad que merece ser llamado el Papa Blanco. Su potestad es la dulce potestad del Cristo. Su bandera es la bandera blanca, blanca como el cordero; como la hostia, como la nieve de las inmaculadas cinas. Fuerte con fuerza evangélica, su lengua en ocasiones es la lengua de Pablo, y siendo tan portentosa su figura, su acento en el acento de los humildes.

Cuando ha penetrado en el maremágnum de la gran política europea, su juicio ha sido como el hilo de Ariadna. El sacro anciano ha salido siempre tranquilamente victorioso, con su ramo de olivo en la mano. Y más de un coloso de hierro ha crujido delante de él y se ha venido abajo, como los** Baales antiguos delante de los señalados del Señor.

Cuando los peregrinos van a Roma a ver con fe en el alma y entusiasmo en el corazón al viejecito de la sotana cándida, y bajo la cúpula de San Pedro dice su misa el sublime Sacerdote, nace todavía una esperanza en el triunfo completo de su ideal religioso.

Si el neocristianismo en Francia tan celebrado por Vaguá, surge levantando el alma de la juventud; si el volterianismo ha llegado a los límites del ridículo; y las enseñanzas de la Revolución sufren hoy modificaciones y cambios que serán sin duda, decisivos, se debe al criterio y a la dirección que en esto últimos años han presidido los asuntos católicos; se deben al hombre blanco que hoy dirige la barca del Apóstol. León XIII es, en fin, lo más augusto que posee la humanidad contemporánea entre su inmenso cúmulo de errores y miserias.

Rubén Darío

* En el original dice “sustentando”.

** En el original dice “las”.

ión "Juventud Católica" |

De Ruben Darío

LEÓN XIII

León XIII, en el presente es el primer hombre del mundo. Tiene sobre su frente todos los brillos: el brillo pontifical, el brillo del talento, que acatan los pueblos y los reyes, el laurel radiante del arcado, que resplandece con su maravillosa luz poética. Está colocado sobre el más elevado de los tronos y sustentado por la virtud y por la paz.

Si no van hoy los Barbarrojas á llenarse la cabeza de ceniza delante de su Santa Majestad, oyen su palabra los Césares como si fuera la voz de un oráculo divino; y el socialismo, esta hidra, se aplaca y se humilla cuando se alza el viento del Pastor. León XIII demuestra hoy más que nunca ser en el orbe, el representante inmediato de Dios.

Sus encíclicas son escuchadas con veneración y respeto por todas las naciones. En verdad que merece ser llamado el Papa Blanco. Su potestad es la dulce potestad del Cristo. Su bandera es la bandera blanca, blanca como el cordero; como la hostia, como la nieve de las immaculadas cimas. Fuerte con fuerza evangélica, su lengua en ocasiones es la lengua de Pablo, y siendo tan portentosa su figura, su acento es el acento de los humildes.

Cuando ha penetrado en el maremagnum de la gran política europea, su juicio ha sido como el hilo de Ariadna. El sacro anciano ha salido siempre tranquilamente victorioso, con su ramo de olivo en la mano. Y más de un coloso de hierro ha crujido delante de él y se ha venido abajo, como las Babels antiguos delante de los señalados del Señor.

Cuando los peregrinos van á Roma á ver con fé en el alma y entusiasmo en el corazón al viejecito de la sotana cándida, y bajo la cúpula de San Pedro dice su misa el sublime Sacerdote, nace todavía una esperanza en el triunfo completo de su ideal religioso.

Si el neo-cristianismo en Francia tan celebrarlo por Vaguá, surge levantando el alma de la juventud; si el volterianismo ha llegado á los límites del ridículo; si las enseñanzas de la Revolución sufren hoy modificaciones y cambios que serán sin duda, decisivos, se debe al criterio y á la dirección que en estos últimos años han presidido los asuntos católicos; se deben al hombre blanco que hoy dirige la barca del Apóstol. León XIII es, en fin, lo más augusto que posee la humanidad contemporánea entre su inmenso cúmulo de errores y miserias.

RUBEN DARIO

Reseñas

Azucena A. FRABOSCHI y otros (eds.), *Cartas de Hildegarda de Bingen. Volumen I*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2015, 303 pp.

La primera traducción al español del volumen I del epistolario completo de Hildegarda de Bingen fue realizada por un equipo de investigadores y latinistas argentinos bajo la supervisión de la especialista en temas hildegardianos Azucena A. Fraboschi, profesora e investigadora de la Universidad Católica Argentina, a cuya memoria está dedicado el libro. Las cartas que escribió Hildegarda de Bingen (1098-1179) —compositora, médica, visionaria y doctora de la iglesia— poseen la estructura propia de las epístolas del mundo monástico medieval: el saludo inicial, el cuerpo del texto en el que se hace, por ejemplo, un pedido, una reflexión, un anuncio; y el envío final. Se encuentran organizadas según un criterio de la época, basado en la jerarquía de los destinatarios: el primer grupo —reunido en este volumen— está conformado por papas, arzobispos, obispos, abades y el clero en general. Le siguen las epístolas a laicos nobles, luego a laicos de un sitio geográfico determinado y, finalmente, a destinatarios desconocidos. En el juego dialógico que establece este género, junto con los contextos de recepción y relectura, se multiplican las instancias de intercambio: el receptor de la carta es tanto el indicado en el encabezado, los otros miembros de la comunidad donde este vivía —en los casos de los religiosos—, como así también los lectores de los siglos posteriores y los de hoy. A todos ellos seguramente se les ha presentado el desafío de estar abiertos a una “nueva mirada”.

Por medio de las cartas se conocen algunos conflictos de Europa durante esos años: el enfrentamiento entre el poder eclesial y el secular, la expansión de los cátaros, la corrupción y las problemáticas en el seno de la Iglesia. Así, se constata que Hildegarda no fue indiferente al mundo en que vivía; al contrario, fue partícipe a través de sus misivas de la denuncia y del cambio. Las cartas, además, comparten con los sermones el tono exhortativo para promover la conversión del corazón; otros casos constituyen profundas exégesis o bien planteos teológicos. Uno de los aspectos más atractivos de la obra radica en que todo tipo de contenido que se desarrolla en las epístolas se halla atravesado por el lenguaje visionario fundado en una estética que no juega a ser adorno, sino que es el lugar por excelencia de la verdad, como señaló Hans Urs von Balthasar al referirse a la religiosa en su tratado sobre la estética teológica.

El lenguaje con que Hildegarda expresa los consejos, las advertencias y las solicitudes es de por sí simbólico y, por ende, muchas veces críptico. Numerosos pasajes pueden ser cotejados con fragmentos de su gran trilogía visionaria —*Scivias*, *El libro de los merecimientos de la vida* y *El libro de las obras divinas*—, que se citan en las notas al pie. En ocasiones, la religiosa renana cede la palabra a , la fuente de sus visiones, y luego intercala pensamientos con su voz. Simultáneamente, Virtudes y otros persona-

jes de las parábolas narradas diseñan singulares e inusitadas composiciones de imágenes: “Ahora bien, la montaña son las obras de, y es el valle lleno de flores, al que a menudo los abrojos y las espinas golpean por las muchas tormentas de los vicios” (Carta 58, al prior Dimo de Bamberg, p. 182). Estas características conducen hacia dos consideraciones que resultan significativas para la lectura de la obra. Una, que las epístolas son reconocidas y valoradas como material visionario. La otra, que se evidencia una cotidianidad en el contacto con que le permite a la abadesa realizar ciertas afirmaciones, como en la carta 20r a Arnolde, arzobispo de Maguncia (p. 104): “te dice: ¿Por qué no eres fuerte en Mi temor? ¿Y por qué tienes celo como si tú cribaras el trigo, de tal modo que excediéndote apartas lo que te es contrario? Pero yo no quiero esto. Levántate pues hacia Dios, porque tu tiempo viene [y llega] rápidamente”. Sin embargo, hay preguntas que no puede responder, por ejemplo si una mujer considerada estéril podrá algún día tener hijos (Carta 70r, a cinco abades de Burgundia, p. 207).

Por lo tanto, estas y muchas otras referencias polifónicas hablan de un enfoque particularísimo de la religiosa de Bingen, que implica una verdadera prueba para el lector: consiste en deslizarse dentro de una mística sintonía con lo cósmico y con la “lógica” de la vida. Como ya han comentado varios estudiosos, supone, por ejemplo, comprobar que la humedad está presente en la piedra, que si aquella desaparece, la piedra se vuelve polvo que se dispersa veloz; la humedad remite a la savia que recorre el mundo vegetal y es también el aliento de vida, que se relaciona con una fuerza vital que vivifica el cuerpo y a su vez el alma, pues están conectados armónicamente. Y esa fuerza vital alude al Espíritu, que hizo florecer de Virtudes al Brote sagrado. Para visualizar estas imágenes es necesario activar el imaginario propio, apelar a los sentidos, desafiar los esquemas adquiridos, encontrar el “río profundo” que corre debajo de la letra. Comprende, además, familiarizarse con parábolas pobladas por señores, pastores y damas, ancianas malvadas de rostro colorado y animales fabulosos. En las epístolas de Hildegarda, la belleza de las imágenes proviene del mundo natural y de una estética lumínica y vital; belleza íntimamente ligada con su estilo visionario. Como acontece en la palabra poética, la figura no es mero artificio, es manifestación de la profundidad del sentido que provoca admiración y reflexión. Y así encontramos una virginidad fecunda, un engañador confundido, la figura humana como teofanía. Este mundo de visiones se corresponde con un plano trascendente; la belleza del lenguaje se vincula con algo revelado que lleva a un encuentro con el misterio de consecuencia, puede advertirse en las cartas un verdadero *locus theologicus*.

De este modo, en la tarea de lectura y de traducción, a los conocimientos acerca de las producciones latinas del siglo XII en Renania, de la literatura monástica, de los temas y el estilo de las Escrituras y de, es preciso sumar la conexión con las expresio-

nes visionarias, donde no hay que extrañarse por la sinestesia, la paradoja o las construcciones hiperbólicas, sino observar la concordancia entre el mundo de la naturaleza y el lenguaje de la palabra, la música y la imagen. Conocer y apropiarse, en definitiva, de una auténtica “mirada hildegardiana”.

María Esther ORTIZ
Universidad Católica Argentina

Mirjana POLIĆ BOBIĆ; Gordana MATIĆ, y Antonio HUERTAS MORALES (eds.), *La literatura argentina del siglo XX: un recuento. Relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada*, Zagreb, Universidad de Zagreb, 2015, 249 pp.

El volumen editado por Mirjana Polić Bobić, Gordana Matić y Antonio Huertas Morales presenta un recorrido a través de diversos estudios por la literatura argentina producida en el siglo XX, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares, en el marco del congreso que se celebró en octubre de 2014 en el Centro de Estudios Académicos Avanzados de la Universidad de Zagreb, en Croacia.

El volumen se divide en cuatro bloques temáticos que condensan las líneas generales del desarrollo de la literatura argentina en el siglo pasado, con especial dedicación a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. El objetivo de los artículos presentados es el de mostrar el estado de la cuestión de las investigaciones en torno a esta literatura, resaltando sobre todo las reflexiones desde la perspectiva de la recepción (la irrupción de la literatura latinoamericana en el mercado *mainstream* internacional), el tema de la autoficción, las relecturas que desde el ensayo y la literatura se han llevado a cabo sobre cuestiones nacionales y las nuevas interpretaciones que los autores han realizado sobre obras escritas a principios del siglo XX, tejiendo un diálogo entre las narrativas más recientes y aquellas ya consagradas.

El apartado titulado *Borges pasado, Borges futuro* presenta, por un lado, la esencia precursora de las estrategias narrativas de Borges, observables en autores de finales del siglo XX y principios del XXI (que llevan a cabo una especie de *remake* borgiano), relacionadas con el paso de la novela moderna a la posmoderna y el cuestionamiento de la representabilidad de la realidad. Por otro lado, el artículo dedicado a la paradoja en Borges se relaciona del mismo modo con la esencia irreal de la realidad, únicamente representable a través del absurdo y del sinsentido paradójico. En “Borges *remake*: el carácter metaficcional y autoficcional de su literatura” se analizan los elementos de

la novela posmoderna que anticipa el autor, resaltando en su producción los aspectos de la fragmentación, la mirada crítica e irónica hacia el pasado y la nueva cartografía laberíntica que se forja en la literatura para tratar de representar la realidad. Así, la literatura borgiana se construye a partir de citas, fragmentos, imitaciones o préstamos que, a su vez, plantean los difusos límites entre la realidad y la ficción que lo llevan al empleo de formas metaficcionales y autoficcionales. Siguiendo esta misma idea de la problemática representacional de lo real, “La paradoja en Borges” presenta el carácter contradictorio de los cuentos borgianos, donde los binomios de opuestos literatura-matemática, sentimiento-razón, fantástico-lógico son necesarios para comprender la realidad y, al mismo tiempo, requieren de la paradoja para resolver el conflicto que les es inherente. Las paradojas del infinito, las de la esfera de Pascal y las de la autorreferencia de Russell ofrecen a Borges la posibilidad de reexaminar las ideas preconcebidas sobre el mundo y de sacar a la luz su carácter irreal.

Una de las líneas constitutivas de la novela posmoderna, tal y como se ha anticipado en el caso borgiano, es la mirada irónica y revisionista hacia el pasado, tratada con detenimiento y variedad de perspectivas en el apartado “El pasado en la prosa del siglo XX: reescritura, actualización, cuestiones identitarias”. En relación al concepto de la reescritura, “Una nueva mirada argentina al descubrimiento: *El conquistador* (2006), de Federico Andahazi” reflexiona sobre el surgimiento de la “nueva novela histórica” a partir del V Centenario del descubrimiento de América, línea desarrollada en base a la relectura y la deconstrucción de la historia oficial a través del empleo de la ironía, los anacronismos y el pastiche, entre otros. En este marco se analiza la novela *El conquistador* de Andahazi como producción que encarna las características de esa nueva novela. En cuanto al tema de la actualización del pasado y la tradición, esta es analizada, por un lado, en “Ecos de las pioneras: las obreras del pensamiento argentinas y Carlota Garrido de la Peña”, donde se muestra la reformulación del ideal femenino por parte de escritoras como Juana Manso o Josefina Pelliza, quienes diseñaron en sus novelas nuevos modelos de mujer, actualizando de este modo los imaginarios nacionales y las categorías tradicionales de lo femenino como “ángel del hogar”. El caso de Carlota Garrido de la Peña sale a la luz como autora doblemente silenciada e invisibilizada que, sin embargo, plantea igualmente una representación de la mujer desde una perspectiva crítica que le concede los atributos de la autonomía, las gestión de su vida y su cuerpo y la capacidad del deseo, virtudes siempre ligadas a nuevos modelos de ciudadanía. Por otro lado, “Actualización de la tradición literaria argentina en la nueva narrativa: el caso de *Opendoor* de Iosi Havilio” retoma la misma línea de reflexión, pero centrada en el potencial subversivo de la mirada crítica sobre la literatura épica argentina, propia de la “nueva narrativa argentina” surgida a principios del XXI,

tomando como referencia aspectos como el personaje del gaucho, resucitado en la novela con otro cuerpo, o el campo, como espacio en el que se desarrollan los acontecimientos siempre en la dialéctica ciudad-campo, civilización-barbarie (la novela de Havilio, publicada en 2006, actualiza dichos elementos estableciendo paralelismos con *Don Segundo Sombra* de Güiraldes). Por último, las cuestiones identitarias son analizadas en “*El imperio jesuítico* de Leopoldo Lugones: ¿contribución a la creación de los mapas de la identidad nacional argentina en los albores del siglo XX?”, donde se reflexiona en torno a la formación de un imaginario de la patria y de la identidad nacional que tan larga trayectoria ha tenido en el ensayo argentino y latinoamericano en general. La visión ofrecida por Lugones a partir de su expedición a Misiones en 1903 ofrece un estudio completo de diversos aspectos que, finalmente, no fue tomado en cuenta como contribución a la construcción de dicho imaginario nacional.

El complejo panorama de la realidad argentina abarca las problemáticas del exilio, la construcción de la identidad individual y colectiva, la memoria, la globalización o la crisis económica, aspectos analizados a través de la literatura en el apartado “Siglo XX: las encrucijadas”. En este contexto en el que las verdades únicas no existen más, la poesía de los años 60 muestra su aspiración a un mayor impacto socio-político, como puede observarse en el grupo Pan Duro que liga la poesía al accionar político, a la conciencia y a la resistencia. En este punto, el artículo “Juan Gelman: ‘Dar con la palabra que calla lo que dice’ (a propósito de *Gotán y Citas y comentarios*)” indaga en la anti-poesía que se nutre del tango y su carácter nostálgico (de ahí la intertextualidad) y de los espacios urbanos, y que es producida por un sujeto lírico que deviene hablante situado. Gelman escribe parte de su obra en el exilio, tomando historias tangueras como posibles metáforas de la nostalgia por la patria perdida. El desarraigo también está presente en Neuman, aunque por razones diferentes, y su obra ofrece la posibilidad de analizar la problemática identitaria vivida por muchos argentinos, marcados por la condición ineludible de la migración. “*Una vez Argentina* de Andrés Neuman: (re)construcción de la identidad en la frontera” se sumerge en el concepto de la extraterritorialidad que define la literatura argentina contemporánea, planteando serias dificultades a los autores para adscribirse a literaturas nacionales. Neuman radiografía la historia argentina del siglo XX a través de las identidades de frontera de sus antepasados, tomando la memoria como herramienta para reconstruir una patria perdida y una identidad que es igualmente fronteriza. Unido a la idea de la memoria como modo de reconstruir el pasado nacional, el artículo “Desubicación de la época: la memoria y el olvido en las últimas novelas / autoficciones de Alan Pauls” indaga en la imbricación de la autobiografía, el testimonio, la autoficción y la novela en la trilogía de Alan Pauls, que trata de reconstruir los años 70 en Argentina a través de un per-

sonaje ignorante (el “testigo irrelevante” de Schifino) que narra una época épica sin épica alguna, entretejiendo la historia nacional con la personal y familiar, y mostrando la primera a través de un realismo selectivo, como óptica novedosa en torno al tema de la última dictadura militar. En este sentido, sus novelas se encuentran triplemente desubicadas: en relación al género al que se adscriben, en cuanto al material autobiográfico (que se ficcionaliza) y en lo que al tratamiento de la memoria histórica se refiere (rechaza la pretensión estabilizadora de la memoria y muestra su carácter conjetural). La búsqueda de la identidad, no solo individual, sino también nacional a través de la memoria es uno de los problemas abordados en la narrativa de Eduardo Mallea, quien ve en el arte y la literatura un medio para recuperar la identidad perdida. “Semiótica del espacio en *Todo verdor perecerá*. El escenario geográfico como espejo de la condición psicológica en la novela de Eduardo Mallea” analiza la preocupación del autor por la pérdida de los valores autóctonos, observable en la figura del gaucho como estereotipo vacío de significado y en la imagen del habitante urbano como centrado en la individualidad. Su novela presenta, a través de una gran densidad alegórica, el camino hacia el autoconocimiento, en esa búsqueda de la identidad y de la verdad. Fruto de la destrucción de verdades únicas que se da en el posmodernismo, la búsqueda, ya sea de la identidad individual o colectiva, de la historia nacional o de la esencia del ser, es un rasgo inherente a la literatura del siglo XX. En el caso de Hugo Mujica, la búsqueda de la esencia a través de la poesía lo lleva al desarrollo de una poesía del silencio en la que la ausencia es presencia y el silencio constituye la apertura hacia la verdad. El artículo “*La limosna del vacío* en Hugo Mujica (*Del crear y lo creado*)” plantea la visión del autor ante la pérdida de la verdad y la necesaria búsqueda de la misma, a través de la unión de lo metafísico y lo lírico en la figura del poeta filósofo o del filósofo poeta. Lejos de la poesía del silencio, la crónica urbana, esa hibridación de literatura y periodismo, presenta la realidad argentina del siglo XX en toda su crudeza. “Crónica urbana en la literatura argentina contemporánea. Entre el *freakshow* y lo político” se centra en los cronistas Martín Caparrós y Leila Guerriero como ejemplos de dos vertientes de la crónica: una política y la otra transgresora, que muestra de la periferia y de los personajes periféricos. Sin embargo, a pesar de las distintas formas de hacer crónica, el macro problema presentado a través de las problemáticas locales es el mismo: la relación entre la industria del turismo y la explotación sexual infantil. Dentro de los problemas locales de los que se habla, también podría mencionarse la crisis económica y, en concreto, aquella que sufrió Argentina en el año 2001, que produjo grandes cantidades de desempleados que vivían bajo el umbral de la pobreza y la indigencia. En este contexto surgió la figura del cartonero y, fruto de la concienciación social de un grupo de artistas, se creó la editorial Eloísa Cartonera,

que a día de hoy tiene gran proyección a nivel mundial. El artículo “Eloísa Cartonera en su laberinto” presenta la historia de esta editorial pionera que nace como crítica a la hegemonía política y económica del neoliberalismo, pero a su vez muestra el laberinto en el que entró debido al esquema de oposición Norte-Sur que articuló su crítica, llevándola a rechazar cualquier negociación con el “otro” y a no reconocer las ayudas recibidas por parte del mismo. Por último, en el conflictivo diálogo entre la tradición y la posmodernidad en el contexto del siglo XX argentino, resulta interesante observar las revisiones que del cuento tradicional *Caperucita roja* han hecho Luisa Valenzuela y Javier Daulte, destacando los aspectos que ambas tienen en común. “Y la boca traga, y por fin somos una. Dos *Caperucitas* en la literatura argentina contemporánea (textos de Luisa Valenzuela y Javier Daulte)” establece como puntos en común entre ambas versiones la desobediencia como elemento central, la falta de visión patriarcal y la mitificación y profanación de los mitocuentos de la tradición occidental, en el conflictivo diálogo (irónico, paródico) con la tradición.

El último apartado del volumen está dedicado a los homenajeados Cortázar y Bioy Casares, si bien es sobre todo el primero de ellos el autor más estudiado en los artículos presentados en esta sección. En torno al mismo se tratan los temas de la invasión del espacio privado (bajo la metáfora de “Casa tomada”), el exilio, la unión de filosofía existencial y surrealismo, sobre todo expuesta en *Rayuela*, las huellas del género policiaco en *Los premios* y su relación con el contexto argentino y, por último, las difusas líneas entre las dimensiones de la realidad y la ficción en “Continuidad de los parques”. La invasión se ha convertido en un lugar común en la literatura argentina del siglo XX y ha sido utilizada por diversos autores para expresar ideas semejantes en torno a la llegada e instalación del peronismo. Tal y como se explica en el artículo “El tópico de la invasión: de Bioy Casares a Ricardo Piglia”, el cuento que instauro este *topos* es “Casa tomada”, de Cortázar, cuento que prácticamente todos los estudiosos han relacionado con la reacción del intelectual ante el desplazamiento de las masas periféricas al centro con la llegada del peronismo. En esta misma línea crítica con el fenómeno peronista se sitúan Bioy Casares y Beatriz Guido, quienes manifiestan su inquietud ante la ocupación. Sin embargo, el tópico de la invasión adquiere otros matices posteriormente, con Rozenmacher y Piglia, quienes dan una vuelta de tuerca al mismo e invierten los roles del invasor y el invadido. Fruto de la situación social que se vivía en Argentina, Cortázar se exilió voluntariamente y esta condición influirá en su obra, tal y como se observa en “Julio Cortázar: La ubicuidad del exiliado en *Lecturas de la memoria* de Horacio Salas”, donde el estudio sobre Cortázar se lleva a cabo a través de la obra de otro autor, en este caso Salas, tomando como eje las cuestiones del exiliado voluntario y la evolución de su ideología, por un lado, y el viaje constante, por otro. La condición

de exiliado forjó un carácter extranjero en Cortázar y en su escritura (la nostalgia, la memoria y el tiempo detenido cobrarán gran relevancia), ya que escribía desde París para lectores argentinos. Sin embargo, esta distancia no le impidió dejar de sentir los hechos que en su país de origen acontecían y es por ello que Salas concluye diciendo que la literatura cortazariana es indudablemente argentina. De hecho, a pesar de haber escrito *Los premios* en el exilio, varios autores ven en el buque *Malcom* una alegoría de Argentina y de su situación socio-política. Así se muestra en “Huellas narrativas del género policiaco en *Los premios* de Julio Cortázar”, aunque el análisis de la obra sigue por otros derroteros, como la identificación de varios elementos de la novela policiaca y su comparación con Christie (en relación al conflicto y a la estructura de la novela) y E. A. Poe (en lo que a la temática y a los elementos sobrenaturales se refiere). Sin embargo, tal y como se menciona en el artículo, no se trata de una novela policiaca, sino que esta técnica narrativa le sirve a Cortázar como marco para desarrollar un tema de mayor complejidad. En cuanto a su novela más conocida, *Rayuela*, el artículo “Julio Cortázar y Robert Musil: un diálogo entre dos épocas” muestra cómo la filosofía irracionalista conforma la base de la misma, a través de la unión del existencialismo y el surrealismo, y establece relaciones entre la novela de Cortázar y *El hombre sin atributos* de Musil, sobre todo en la construcción del personaje principal y del entorno de los demás personajes. A pesar de que ambos escritores no tengan similitudes en cuanto a posicionamientos filosóficos, la influencia de Musil en Cortázar puede deberse, por un lado, a la estructura y composición de su novela y a la preocupación y reflexión que dedica al irracionalismo y, por otro, al horizonte cultural de la época. Sea cual fuere el motivo de dicha influencia, el *high modernism* del que Musil es máximo exponente establece las bases para la elaboración del arte poética de Cortázar. Por último, este volumen se cierra con un análisis del cuento “Continuidad de los parques” del mismo autor, desde la perspectiva del tiempo y el aspecto verbal en el artículo “Tiempo y aspecto en el cuento de Julio Cortázar ‘Continuidad de los parques’”, donde se resalta el valor expresivo y estructurador de las construcciones perifrásticas y los paradigmas verbales como recursos lingüísticos que permiten situar las acciones en los distintos planos (real o ficticio) de la narración.

Los diversos artículos contenidos en este volumen muestran perspectivas diferentes pero complementarias que dibujan el panorama literario del siglo XX en Argentina, desarrollando líneas de investigación que engloban los aspectos más importantes de la historia nacional y de la historia literaria que, como se ha podido observar, en la mayoría de los casos van de la mano.

Nerea OREJA

Universidad Católica Argentina

JUAN DE MAL LARA, *La Psyche*. Estudio preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015, 709 pp.

Luego de varios años de estudios críticos dedicados a la figura y obra ficcional de Juan de Mal Lara (1526-1571), Francisco Javier Escobar Borrego culmina su labor filológica asumiendo el arduo desafío de publicar el poema mitográfico *La Psyche*, obra que, hasta esta edición, había permanecido olvidada en un manuscrito desde que el autor finalizó su escritura.

Concebido por Mal Lara como un poema de corte épico-alegórico, basado en una leyenda mitológica, y de finalidad didáctico-moralizante, *La Psyche* no solo representa la más compleja reelaboración literaria del mito de Psique y Cupido durante el siglo XVI, sino que, además, constituye, junto con el *Hércules animoso*, un ambicioso proyecto artístico con el que el autor intentaba convertirse en un “cantor épico del Imperio”, lo que habría de ganarle el reconocimiento del círculo académico hispalense, y en última instancia, de la realeza. Sin embargo, el poema, por motivos ignotos, nunca llegó a la imprenta.

En la extensa y valiosa introducción que da comienzo al volumen —enriquecida con la inclusión de imágenes del manuscrito—, Escobar Borrego realiza un minucioso recorrido por las diversas problemáticas textuales que atraviesan al poema y que comprenden desde su filiación genérica a la poesía épica hasta las interpretaciones simbólico-alegóricas del texto integral.

Así, el primer apartado del estudio preliminar —“La *Academia* de Juan de Mal Lara y el Humanismo sevillano”— ofrece un panorama del contexto histórico y cultural de la Sevilla humanista, en la que Mal Lara, junto con importantes figuras como Fernando de Herrera, desempeñaron un rol fundamental mediante la organización de tertulias culturales, en un intento por revitalizar el ideal bucólico virgiliano que, a través del *otium*, les permitiría emprender el camino hacia la virtud. Seguidamente, Escobar Borrego aborda en “Del método humanístico a la praxis creativa” la intensa labor con que el poeta sevillano intentó instaurar, en la segunda mitad del siglo XVI, una nueva corriente de literatura épica humanista “de aliento nacionalista al servicio de la realeza”. Para efectuar dicha renovación literaria, Mal Lara proponía la imitación alegórica de poemas épicos, provenientes tanto de fuentes clásicas como vernáculas, que reelaboraran diversas leyendas míticas. Con base en la creencia de que la recreación de mitos clásicos legitimaría su novedoso proyecto, Mal Lara escribió, entre 1549 y 1565 *La Psyche* y el *Hércules animoso*, obras monumentales que representaban a la perfección los ideales estéticos del autor. Las similitudes formales y temáticas que

ambos poemas comparten permiten a Escobar Borrego establecer interesantes paralelismos y, en especial, la idea de que el poeta logra generar, mediante diversos juegos intertextuales, un metadiscurso en el que ambos textos dialogan entre sí respecto de ciertas temáticas recurrentes, tal como la fundación mítica de Sevilla.

El apartado “*La Psyche*: una propuesta poético-narrativa desde la tradición apuleyana dedicada a D^a Juana de Austria” se encuentra dedicado, en primer término, al análisis de los principales motivos y recursos textuales empleados por Mal Lara en la elaboración del poema. Para cumplir con la extensión épica convencional de doce libros, el poeta sevillano retoma los motivos centrales de la historia de Psique y Cupido ofrecida por Apuleyo en *Asinus aureus*, y que amplifica insertando digresiones moralizantes, excursos didácticos y determinados episodios originales, ausentes en la fuente apuleyana. Tras marcar el marcado sincretismo genérico de *La Psyche* debido a la multiplicidad de formas narrativas que influyeron la escritura del poema, el crítico pone en evidencia el doble nivel alegórico desde el que debe ser interpretada la obra. En efecto, el poema de Mal Lara funciona, en un primer plano de lectura, como una alegoría cristiana en la que el personaje de Psique equivale al alma que sale en busca de Dios, representado por Cupido. Pero en una interpretación más profunda, el autor concibe su obra como una alegoría política destinada a poner de manifiesto las virtudes de D^a Juana de Austria, a quien, de hecho, se encuentra dedicada la obra.

El cuarto apartado de la Introducción —“El código”— presenta importantes cuestiones textuales en torno del único manuscrito apógrafo (BNA 3949) en que se conserva el poema. Si bien las problemáticas aquí tratadas revisten notable interés, consideramos que podrían haber sido abordadas directamente en la sección destinada a presentar los criterios de edición de la obra.

Sobresale el minucioso análisis efectuado por el filólogo español respecto de las múltiples influencias literarias de autores humanistas que habían tratado la materia de Cupido y Psique antes de que Mal Lara emprendiera la escritura de su poema épico. A partir de la comparación de determinados motivos y recursos retóricos, Escobar Borrego establece interesantes puentes entre *La Psyche* y las obras de destacados humanistas —Beroaldo, Gutierre de Cetina, Fracastoro— así como también de importantes autores épicos —Virgilio y Ariosto— de quienes Mal Lara imitó importantes motivos y rasgos estilísticos.

La introducción también incluye en el apartado “Composición” una extensa guía de lectura en la que el editor ofrece una síntesis argumental de cada uno de los doce libros que componen el poema, junto con las fuentes de las que Mal Lara se valió para la elaboración de las diversas ampliaciones. En este marcado interés por señalar los autores y las obras literarias en que el poeta sevillano se basó para la escritura de *La*

Psyche, el crítico dedica un segmento de su estudio —“Mal Lara traductor”— al cotejo del fragmento en que se narra la historia de Pan y Siringa (Libro Tercero, vv. 674-740) con la versión que Ovidio incluye en su *Ars Amandi*. La comparación minuciosa entre el texto castellano y su fuente latina posibilita no sólo analizar el ejercicio de traducción efectuado por Mal Lara, sino también señalar el trabajo de “sustitución, adición o supresión” del humanista.

Luego de retomar la cuestión de la interpretación de *La Psyche* como una alegoría política destinada a ensalzar la figura de D^a Juana de Austria a partir del análisis de los diversos planos simbólicos del frontispicio del manuscrito, Escobar Borrego concluye su introducción crítica con el estudio de composiciones poéticas basadas en el mito de Psique y Cupido. El primero de los dos apartados se dedica al análisis de la traducción y amplificación que Fernando de Herrera realizó de la *Psique* de Girolamo Fracastoro, que fue incluida como colofón del manuscrito del poema, y que en la presente edición Escobar Borrego mantiene. En segundo término, se aborda el soneto que Juan de Arguijo (1567-1622) dedicó a Psique inspirado, al igual que Herrera y Mal Lara, en la versión de Fracastoro. Tras las aclaraciones pertinentes respecto de los criterios de edición —que, acertadamente, mantienen el “sistema ortográfico original”, pero modernizan la puntuación y la acentuación—, el estudio preliminar concluye con una amplia sección bibliográfica.

Acompañan al texto de *La Psyche* todas las composiciones paratextuales que se encontraban en el manuscrito original, tanto los poemas preliminares castellanos y latinos como la ya mencionada traducción de Herrera que servía de colofón. Sin embargo, sí se podría lamentar la ausencia de notas y comentarios al texto literario, con las que Escobar Borrego podría haber enriquecido mucho más la comprensión de la obra. No obstante, el “Aparato crítico” y el “Índice onomástico y topográfico” que cierran el volumen constituyen dos complementos más que útiles al texto.

Indudablemente, esta primera edición crítica de una obra tan compleja como *La Psyche* no solo proporciona nuevos textos al *corpus* poético del Siglo de Oro, sino que, asimismo, ayuda a revalorizar, mediante la invaluable labor filológica de Escobar Borrego, la figura y los ideales estéticos, tan revolucionarios en la Sevilla Humanista, de Juan de Mal Lara.

Gastón GHIGLIONE

Universidad Católica Argentina

Alessandro Mistrorigo, *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La*

***potencia de la palabra poética* (Sevilla, Editorial Renacimiento, 2015, 410 pp.)**

El último libro de Edward Said (2006), inconcluso al momento de su muerte, indagaba acerca de la posibilidad de reconocer el estilo tardío de algunos escritores y músicos europeos. Influenciado por el artículo “*Spätstil Beethovens*” (1937) de Theodor Adorno, Said reflexionaba sobre el gran compositor y otros artistas que al final de sus vidas abandonaron su estilo anterior para privilegiar el anacronismo y la anomalía. Según Said, esto no ocurre en las últimas piezas de Shakespeare y Sófocles, que presentan un clima de reconciliación y serenidad, ni tampoco en las obras superadoras que coronan las trayectorias artísticas de Rembrandt, Matisse, Bach y Wagner. En cambio, el estilo tardío instaura una especie de contradicción y de exilio con respecto a la propia obra en creadores como Eurípides, Mozart, Genet, Mann y Kavafis.

La pregunta acerca de un posible estilo tardío de Vicente Aleixandre subyace en el estudio que Alessandro Mistrorigo le dedica a *Diálogos del conocimiento* (1974), texto clave que marcó un punto de quiebre en la poesía y la poética del autor sevillano. El libro que presentamos recoge la investigación doctoral de Mistrorigo, así como una serie de meditaciones posteriores que contribuyeron a profundizar el análisis y ampliar el marco interdisciplinario del proyecto inicial.

Aunque fue reconocido tempranamente por sus compañeros de la Generación del 27 y recibió prestigiosos premios —entre ellos el Nobel de Literatura, en 1977—, en las décadas pasadas Vicente Aleixandre y su obra parecen haber ido cayendo en el olvido. Para subsanar este vacío crítico, el libro de Mistrorigo ofrece una lectura exhaustiva del último poemario que Aleixandre publicó en vida. Como explica el estudioso italiano, *Diálogos del conocimiento* es un texto complejo y polifónico, estructurado “como inter-locución difusa, como un decir originariamente suspendido, entretejido de saltos y hiatos” (9). La apuesta crítica consiste, entonces, en deslindar diferentes hebras —aspectos, temas, recursos, motivos, preocupaciones vitales— que confluyen en el tejido poético sin negar o despreciar la ambigüedad, corolario de la densidad semántica que lo caracteriza.

El primer capítulo de *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética* explora los matices y las consecuencias lingüísticas, estéticas y pragmáticas que trae aparejada la elección del diálogo como forma discursiva. A modo programático, Mistrorigo explica que la interpretación de los poemas de Aleixandre debe tender a “vislumbrar ese saber imposible de nombrar” que se halla *entre* las palabras y *entre* los discursos (51).

Los dos siguientes capítulos giran en torno a los poemas centrales del texto alexandrino, donde bajo diferentes ropajes metafóricos se oponen las voces de la juventud y la vejez, del amor inicial y el tardío, de la experiencia y la poesía. En estos casos la

lectura hermenéutica busca preservar la *disidencia* de las voces en disputa, respondiendo a la voluntad implícita del poeta de expresar la polaridad entre multiplicidad y unidad de la vida (196).

El cuarto capítulo versa sobre aquellas composiciones de *Diálogos del conocimiento* que ponen en escena la noción de *cruce*, entendido este como el espacio textual donde se escenifica la dinámica de la diferencia-disidencia. En el caso concreto de los versos de Aleixandre, este núcleo semántico se manifiesta a través de “la (im)posible articulación entre logos y *phoné*” (295). Es a propósito de este último punto, justamente, que la investigación de Mistrorigo aporta sus hipótesis más incisivas y novedosas.

El quinto capítulo se hilvana alrededor del concepto de *apertura*, en la medida en que los poemas aleixandrinos son leídos “como diálogos en los que se da una *reflexión en y por* el lenguaje *sobre* el lenguaje mismo, sobre su negatividad, sobre las limitaciones de la *póiesis*, del proceso de creación” (303). El texto lírico deviene, de ese modo, en laboratorio de un saber paradójico que se abre entre el silencio primordial del *logos* y la libertad del sonido.

Finalmente, el sexto capítulo ofrece un minucioso análisis de la dimensión fónica de *Diálogos del conocimiento*. Relevando los aportes de estudios anteriores sobre el tema y, al mismo tiempo, superándolos, Alessandro Mistrorigo pone bajo la lupa los elementos métricos, la puntuación y los recursos fónicos utilizados por el poeta andaluz. El rastreo de encabalgamientos, cesuras, fonemas repetidos, aliteraciones, rimas, paralelismos y quiasmos apunta, en última instancia, a mostrar la desarticulación entre *phoné* y *logos* llevada a cabo en los poemas (371). Así se logra evidenciar el proceso de la escritura *in fieri*, un resultado alcanzado por Aleixandre que habría de ser emulado por los poetas jóvenes que, en esos mismos años setenta, irrumpían en la escena literaria peninsular agrupados bajo la llamada estética “novísima”.

Luego de las conclusiones finales, el volumen incluye como apéndice una serie de tablas que documentan la frecuencia de los signos de puntuación en cada uno de los poemas de *Diálogos del conocimiento*. Estos datos “duros” fundamentan y enriquecen el trabajo de Mistrorigo, que por otra parte mantiene el tono reflexivo depurado e íntimo que impone el trato asiduo con la poesía. La sutileza de su prosa se advierte en el recurso a las etimologías y el fraccionamiento de las palabras, al estilo derridiano, que invita a cuestionar preconceptos y pensar capas de sentido superpuestas. Quienes emprendan la lectura de este libro encontrarán un andamiaje metodológico idóneo y actualizado para el abordaje de lo poético, a partir del razonamiento de autores como Heidegger, Agamben y Vattimo. De gran interés para quienes pertenecemos al ámbito hispánico resulta la posibilidad de acercarse al pensamiento de varios filósofos y semiólogos italianos menos conocidos entre nosotros, como Adriana Cavarero,

Giorgio Colli, Umberto Galimberti y Carlo Sini. Al poner en diálogo las perspectivas de diferentes autores y disciplinas, el libro no solo responde a la peculiaridad del texto de Vicente Aleixandre, sino que nos invita también a nosotros, lectores, a revisar nuestras propias competencias a la hora de prestar los oídos al sonido, la pausa o la voz con que nos interpela un poema.

María Lucía PUPPO
Universidad Católica Argentina,
CONICET

Daniel Alejandro CAPANO, *Campos de la narratología. Teoría y aplicación*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2016, 282 pp.

Tras haber sufrido varias crisis y renovaciones a lo largo de sus cincuenta y tantos años de vida, la narratología emerge en el siglo XXI como un saber apto para el abordaje de distintos tipos de relatos (ficcional, testimoniales, verbales, audiovisuales, digitales), gracias a su capacidad para congregarse y sistematizar herramientas de análisis provenientes de múltiples y variadas disciplinas y escuelas críticas. En estos términos podría formularse la hipótesis central que recorre *Campos de la narratología. Teoría y aplicación*, obra cumbre en la que Daniel A. Capano vuelca los resultados de una larga reflexión que tuvo como hitos los desarrollos expuestos en sus libros anteriores, centrados en la poética narrativa de Antonio Tabucchi (2007), ciertas cuestiones de debate en el seno de la italianística y la literatura comparada (2009), la configuración literaria de Sicilia (2011) y la metafísica de lo fantástico de Dino Buzzati (2015).

Como recuerda Capano en la Introducción, la narratología clásica, iniciada en los sesenta a partir de los planteos de Todorov, Genette, Barthes, Bremond y Greimas, aportó conceptos y métodos que impulsaron una auténtica revolución en el ámbito de los estudios literarios. Si una década más tarde, con el declinar del modelo estructuralista, las bases de esta disciplina fueron puestas en cuestión, el clima del posestructuralismo propició una fructífera revisión que se plasmó en el surgimiento de la llamada narratología posclásica. Explica también Capano, retomando los lineamientos de Gerald Prince, que en esta nueva etapa la narratología se volcó hacia la interdisciplinariedad, de modo tal que en su praxis supo absorber premisas de la crítica marxista, la estética de la recepción, la pragmática, la deconstrucción, la crítica psicoanalítica, la crítica feminista, los estudios culturales, la crítica poscolonial y el pensamiento de filósofos como Michel Foucault. En esta nueva variante, los estudios del relato y la

narratividad dejaron de poner el acento en la gramática del texto esbozada desde una mirada sincrónica y ahistórica para privilegiar, en cambio, los significados dialógicos que resultan de un enfoque interpretativo e histórico.

Las nueve partes de *Campos de la narratología. Teoría y aplicación* proponen un itinerario a través de las áreas más relevantes que conforman el vasto universo de la narratología contemporánea. La primera parte, dedicada a las narratologías nuevo-historicistas, reúne trabajos que toman en consideración algunas problemáticas que suscita la nueva novela histórica latinoamericana. En este marco, con notable sagacidad crítica, el autor propone una lectura del collage posmoderno en *Daimón* de Abel Posse, seguido de un análisis de la estética de la clonación y de la aporía en *La liebre* de César Aira.

La segunda parte del volumen ilustra las posibilidades hermenéuticas que ofrece la narratología comparativa. Allí se agrupan tres artículos que rastrean las correspondencias y recurrencias entre diversos textos europeos (de Alessandro Baricco, Flaubert, Pirandello, Ibsen) y sus respectivos hipertextos argentinos (de Angélica Gorodischer, Mario Diament y Griselda Gambaro). De ese modo, Capano asume con sutileza el principio axial de la literatura comparada, aquel que oportunamente María Teresa Maiorana formuló como “el coloquio amistoso entre autores de diferentes épocas y geografías” (109).

En la Parte 3 se examinan los puntos de contacto entre narratología, lingüística y estilística a partir de un minucioso análisis de *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino, en tanto que la Parte 4 indaga en los alcances de una narratología filosófica, que apunta a deslindar preguntas vinculadas con la naturaleza de la literatura y la representación artística. En este contexto un artículo examina la mirada como tema en *Palomar*, la última e inclasificable obra de Calvino; otro versa sobre el juego de la ficción en una novela Aira y, finalmente, un tercer trabajo hace foco en las máscaras de la muerte que presenta un cuento de Gesualdo Bufalino.

La quinta parte del libro reúne tres trabajos que ponen de manifiesto los vasos comunicantes que unen la narratología y los estudios filmicos. Cada uno de ellos propone el análisis de una técnica o un componente del lenguaje cinematográfico —el montaje, la sintaxis espacial, la metalepsis— en el corpus que integran *Baaria* de Giuseppe Tornatore; *Antes de la lluvia*, la brillante opera prima del macedonio Milcho Manchevski y *Aquel querido mes de agosto*, película también premiada del portugués Miguel Gomes. Además de la sección dedicada al séptimo arte, el volumen dedica sendas partes al estudio de los vínculos entre narratología y música, por una parte, y narratología y artes visuales, por otra. En ellas se puede apreciar, en todo su esplendor, la erudición incomparable y la fineza crítica de Daniel A. Capano, ya sea que su prosa apunte a reconocer los movimientos musicales que articulan una novela de Baricco, a

explicar el relato visual de la célebre columna de Trajano, o bien a reseñar dos muestras internacionales inspiradas en la escritura de W.G. Sebald y en lo que Mieke Bal llama la “estética migratoria” (239).

La octava parte aborda los vínculos entre narratología y ciencia en una peculiar novela de Daniele Del Giudice, mientras que la novena parte reseña los postulados de lo que Capano denomina “narratología transmediática”. Si en un caso es posible vislumbrar afinidades entre las lógicas de la física cuántica y los relatos del presente, en otro se concreta el imperativo de someter bajo la lupa crítica los nuevos formatos que ofrece la ficción digitalizada. A propósito de este último punto, el autor examina el itinerario transmedial que, partiendo del *Decamerón* de Boccaccio, atraviesa el film de Pasolini hasta culminar, más recientemente, en *Los cuentos de la peste* de Vargas Llosa. La conclusión de Capano permite vislumbrar el complejo mundo de las creaciones contemporáneas, superpobladas por la galaxia de significados y significantes que caracterizan nuestra modernidad tardía: “Los temas se absorben y se reciclan en forma continua, no importa la forma que adopten ni el medio por el cual se transmitan, siempre resultan un punto de partida, una línea de fuga que es a la vez principio y fin de la expresión artística” (279).

El lector especializado —estudiante, profesor o investigador universitario— encontrará en este libro un compendio actualizado y lúcido, desde el punto de vista teórico y práctico, de las mayores líneas de investigación que hoy competen a la narratología como disciplina en el mundo entero. A quienes ejercemos la práctica crítica en Latinoamérica y en la Argentina, en particular, los escritos de Daniel A. Capano nos invitan a evaluar los alcances y los logros de una discusión ininterrumpida, que ha tenido lugar en el terreno fértil provisto por el Centro de Narratología (CEN) desde su fundación a cargo de la Dra. Mignon Domínguez, en Buenos Aires, en 1993. En este sentido, la trayectoria del Dr. Capano, en tanto miembro fundador y vicepresidente del CEN, demuestra el compromiso intelectual y ético asumido con la misión de difundir las teorías y metodologías más actuales e idóneas para el abordaje de los discursos narrativos. Entre las joyas que ofrece este libro destacamos, finalmente, la posibilidad de asistir a ese momento único en el que un estudioso vuelve la vista al camino andado y comprueba como al pasar que, en efecto, “el tiempo profundiza las meditaciones y enriquece las ideas” (12).

María Lucía PUPPO
Universidad Católica Argentina,
CONICET

Normas de publicación

1. La revista *Letras* fue fundada en 1981 por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina. Publica con periodicidad semestral, trabajos de investigación pertenecientes a las áreas de filología, lingüística, teoría y crítica literarias u otras disciplinas relacionadas con el análisis del discurso, con especial énfasis en las literaturas hispánicas. Esto no impide que recoja, si las circunstancias lo ameritan, colaboraciones sobre otras literaturas. Por su carácter científico, está dirigida a miembros de la vida académica en sus distintos aspectos: investigación, docencia y formación. Cuenta con un *Consejo Editorial* compuesto por reconocidos especialistas del ámbito internacional, el cual constituye un órgano de carácter consultivo. Participa en la sugerencia de ejes temáticos para las convocatorias y de pares evaluadores sobre las diversas temáticas. Colabora con la primera lectura de todos los artículos recibidos y, asimismo, asesora a la Dirección en caso de que se presenten situaciones conflictivas que así lo requieran. Además, se cuenta con un *Consejo de Redacción* integrado por profesores con la más alta categoría docente al frente de cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, relacionadas con la temática de la revista. Su función consiste en colaborar con la lectura que se realiza de todos los trabajos recibidos, previa a su envío a los pares evaluadores, y velar por la corrección estilística (ver respecto a ambos *Consejos*, los apartados B.1. y B.2 del Reglamento de revisión por pares).
2. **Política editorial.** Los trabajos son encomendados por la Dirección de la revista o presentados espontáneamente. Todo artículo debe ser inédito y no estar postulado para publicación, simultáneamente, en otras revistas u órganos editoriales. Todo original es remitido para su evaluación a pares académicos (dos por trabajo) bajo la modalidad doble ciego (*peer review double blind*), y los dictámenes permanecen en el anonimato (ver el Anexo: Reglamento de la revisión por pares). Eventualmente, la revista destina determinados números a la publicación de trabajos leídos en encuentros científicos organizados por el Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, que son seleccionados por un comité de especialistas designados *ad hoc*. Asimismo, ocurre que en algunas oportunidades, un número monográfico está destinado a publicar trabajos sobre algún tema específico acerca del cual se ha instrumentado una política de investigaciones en el Departamento de Letras de la UCA. En esos casos, la proporción de autores de la universidad podría llegar

a incrementarse levemente, aunque se procura siempre que no superen a los externos. Estos trabajos producidos por profesores de la Facultad, en el marco de la investigación de esas temáticas, también son enviados a pares evaluadores externos. Se subraya, en conclusión, que todo artículo publicado en *Letras* ha sido sometido a un proceso de riguroso arbitraje. La revista cuenta con dos secciones fijas: artículos y reseñas.

3. El **idioma oficial** de la revista es el castellano. Excepcionalmente, se aceptan trabajos en otra lengua, previa consulta a los Consejos. Los originales deben ir encabezados por el título del trabajo, seguido de nombre(s) y apellido(s) de autor(es), institución o centro de trabajo sin utilizar siglas y una dirección de correo electrónico. Deben incluir, además, el título en inglés, un resumen en la lengua del artículo (entre 100 y 200 palabras) y un *abstract* en inglés de igual extensión, con las correspondientes palabras clave y *keywords* (entre 4 y 6). En un folio aparte se debe adjuntar la dirección, el teléfono, fax y correo electrónico (institucional y particular) del autor.
4. El texto, en soporte informático, debe ser enviado en **formato** Word. Todas las colaboraciones deben estar presentadas en tamaño de hoja A4, con el tipo de letra Times New Roman, a 12 puntos para el cuerpo del trabajo, a doble espacio, con márgenes de 2,5 cm (izquierda) y 2 cm (derecha). La extensión máxima de los originales no podrá ser superior a las 25 páginas.
5. Las **citas textuales** en el cuerpo del artículo son enmarcadas por comillas (“ ”). Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas, debe situarse en un párrafo distinto y con doble sangría por la izquierda.
Las supresiones dentro de las citas se indican con el signo [...].
6. Las **notas críticas** aparecen a pie de página, con tamaño de letra Times New Roman a 10 puntos, y se reservan para las explicaciones o aclaraciones complementarias.
Los números en superíndice que hacen referencia a una nota a pie de página se escriben después de los signos de puntuación.
7. Las **referencias bibliográficas integradas** aparecen entre paréntesis en el cuerpo del artículo (no a pie de página) y siguen el sistema (Autor, año, página), o bien (Autor, Título abreviado, página); por ejemplo: (Genette, 1989: 127) y (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. Todas las referencias bibliográficas abreviadas que aparecen en el texto se repiten de modo completo al final en **un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**. Deben estar ordenadas alfabéticamente y ajustarse a las normas de los siguientes ejemplos:

Normas de publicación

Para libros y capítulos de libros, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.

Para artículos de revista, si se opta por el sistema (Autor, año, página):

Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.

O bien, si se opta por el sistema (Autor, Título abreviado, página):

Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.

9. Los autores son los responsables del contenido de sus artículos y estos no reflejan necesariamente una opinión editorial de la revista.

Anexo.

Reglamento de revisión por pares

Objetivos y naturaleza de la evaluación por especialistas

- A.1. El objetivo principal del especialista evaluador es determinar si una obra es de interés significativo dentro del campo de la investigación científica. También deberá expedirse sobre el desarrollo consecuente de ideas y sobre la formación de conclusiones ajustadas a la investigación desarrollada.
- A.2. El especialista podrá sugerir diversas mejoras a un artículo o que se realicen investigaciones adicionales para completar puntos poco claros o inconclusos, etc. Asimismo, podrá sugerir la no publicación de la obra.
- A.3. La opinión del especialista evaluador deberá brindar una fundamentación suficiente para que la Dirección pueda resolver cómo proceder con el material recibido.
- A.4. En todos los casos, la decisión final e inapelable sobre la publicación de cualquier material en la revista recaerá sobre el Director.

B. Procedimiento

- B.1. Todos los contenidos recibidos son leídos por la Dirección, la Secretaría, miembros del Consejo Editorial, del Consejo Asesor, o cualquier combinación de ellos, a criterio del Director. Para optimizar el tiempo, tanto para los autores como para quienes actúen como especialistas evaluadores, puede resolverse un rechazo en esta primera instancia, por razones científicas o formales.
- B.2. El motivo de tal rechazo inicial quedará a criterio de la Dirección y, al menos, de dos miembros del Consejo Asesor, o de un miembro del Consejo Asesor y del Secretario de Redacción. Se podrá recurrir al asesoramiento del Consejo Editorial y/o de especialistas del área en cuestión. En caso de duda, la decisión final siempre será del Director.
- B.3. Luego de su aceptación, el material será sometido a un sistema de doble arbitraje ciego. Esto significa que el autor no sabe quién o quiénes van a revisar su trabajo y que los especialistas evaluadores tampoco conocen el nombre del autor.
- B.4. La revisión por pares es ejercida por investigadores nacionales o internacionales ampliamente reconocidos como especialistas destacados en el tema y la problemática abordada por el trabajo sometido a consideración.
- B.5. La revisión por pares es individual, aunque el trabajo sea sometido a más de un especialista.
- B.6. Para ser publicados, los contenidos científicos deberán ajustarse a los siguientes criterios básicos y los especialistas deberán velar por su estricto cumplimiento:
- Deberán presentar argumentos sólidos para sustentar sus conclusiones.
 - Deberán ser originales.
 - Deberán ser de suma importancia para los investigadores del área específica.
- B.7. Los especialistas evaluadores se comprometen a mantener el material recibido en estricta confidencialidad y a no distribuirlo de forma alguna ni compartirlo con terceros.
- B.8. Si el especialista evaluador se excusara y devolviera el trabajo sometido a su revisión, contará con diez días hábiles para hacerlo, a partir de la recepción del material.
- B.9. Salvo que la Dirección no lo considerara justificable, los comentarios de los especialistas serán enviados a los autores para que estos evalúen introducir cambios, realizar una «prueba de galeras», etc. Pero los comentarios serán previamente evaluados por la Dirección que podrá modificarlos por no compartir el tono empleado u otros motivos.

Normas de publicación

- B.10 El especialista evaluador podrá incluir en su informe comentarios confidenciales que solo podrá leer el Director, pero es recomendable que los puntos principales sean puestos a disposición de los autores.
- B.11. La decisión final sobre las conclusiones de los especialistas evaluadores quedará siempre en manos del Director, entendiéndose que tales conclusiones no son vinculantes para la Dirección.
- B.12. Una vez recibida la devolución de los especialistas evaluadores, la Dirección podrá optar entre:
- Aceptar el artículo sin las modificaciones sugeridas.
 - Invitar a los autores a revisar su obra, con especial enfoque en cuestiones específicas indicadas por los especialistas.
 - Rechazar el artículo explicitando las razones al autor. El rechazo de un artículo no implica que no pueda aceptarse en el futuro, si se realizan los cambios que pudieran corresponder, o si se ajustara a los criterios de una convocatoria diferente.
- B.13. En caso de conflicto entre opiniones de especialistas sobre un artículo determinado, la Dirección podrá optar entre someter el artículo a un arbitraje adicional o aceptarlo según la decisión que se tome luego de analizar las distintas opiniones de los evaluadores.
- B.14. En ningún caso, los especialistas recibirán compensación económica alguna por su trabajo.

Editorial Guidelines

1. *Letras* was founded in 1981 by the Letters Department, Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. The journal publishes two issues per year and includes articles within the fields of philology, linguistics, literary theory and criticism or other disciplines related to discourse analysis, with special emphasis on Hispanic literatures. However it may include, under given circumstances, collaborations about other literatures. Owing to its scientific status, it is addressed to members in all areas of academic life: research, teaching and education. It has an *Editorial Board* formed by international specialists of known prestige in their respective areas. The members of the Editorial Board may advise on suggested themes and external assessors. They collaborate in the first reading of all submitted articles and advise the Director when there is a conflictive situation. The Journal also has an *Advisory Board* of professors occupying the highest positions in the Faculty of Philosophy and Letters, Universidad Católica Argentina. Its members collaborate in the reading of all submitted articles before they are sent to the assessors and, finally, in the proofreading process and the style corrections (see additional information on both Boards in points B.1. and B.2. of the APPENDIX. PEER-REVIEW GUIDELINES).
2. **Editorial Policy.** The articles are commended by the Director or spontaneously presented to the journal. All articles must be original and cannot be simultaneously evaluated by another journal. *Letras* uses double-blind peer review and evaluations remain anonymous (See the Appendix: Peer Review Guidelines). The journal eventually publishes special issues that include a selection of papers presented at a scientific conference organized by the Department of Letters and reviewed by a committee of experts designated *ad hoc*. Moreover, special issues may be devoted to a specific topic that has been prioritized by the University research policies. In such cases, the rate of external authors may diminish. The papers presented by UCA professors are also peer-reviewed by external assessors. The high standard of the editorial process governing the selection of articles guarantees the quality of each issue. The journal includes two sections: *Articles* and *Reviews*.
3. The official language of the journal is Spanish. Articles in another language may be accepted exceptionally, after consulting the Boards. Originals should be headed by the article's title, followed by the author's name(s), institution(s) and e-mail address. Additionally, they should include an abstract in the article's language and in English (between 100 and 200 words), with the corresponding *keywords* (between 4 and 6). The author's address, phone and fax number (institutional and personal) should be sent in an attached envelop.

Normas de publicación

4. Submitted articles must be sent as a Word file in the following format: Paper size: A4; Font: Times New Roman 12 pt; Line spacing: 2; Left margin 2.5 cm, Right margin 2 cm. The length of the manuscript should not exceed 25 pages.
5. **Short quotations** (up to four lines) will be included in inverted commas (“...”) within the body of the text. Longer quotations should be written in a separate paragraph with indentation of 3 cm on the left. Suppressions inside quotations should be indicated by this sign: [...].
6. **Footnotes** must be located at the bottom of the page. The font should be Times New Roman 10 pt. The purpose of footnotes is to provide additional explanations or complimentary information. Superscript footnote reference numbers should be written after punctuation marks.
7. **Bibliographical references within the body of the text** should be included in parentheses (not in a footnote) and indicate the surname of the author, the publication year and the pages quoted (Author, Year: Page). They can also follow the system (Author, Abbreviated Title, Page). Examples: (Genette, 1989: 127) and (Genette, *Palimpsestos*, 127).
8. All bibliographical references should be included in a **Works Cited list** at the end of the article, in alphabetical order, as shown in the examples below:
Books and chapters from a book, following the system (Author, Year, Page):
Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
Eco, Umberto, 1999, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, pp. 219-256.
Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):
Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
Eco, Umberto, “El mito de Superman”, en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen y Tusquets, 1999, pp. 219-256.
Journals following the system (Author, Year, Page):
Leñero, Carmen, 2003, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1, 225-258.
Or else following the system (Author, Abbreviated Title, Page):
Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta poética* 24-1 (2003), 225-258.
9. The information and views set out in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the Editorial Board.

Appendix.
Peer-Review Guidelines

Aims and Status of Expert Assessment

- A.1. Expert assessors' main aim is to determine whether an article has significant value within the field of scientific research. They should evaluate the coherent development of ideas and their corresponding conclusions.
- A.2. Assessors may suggest some changes in order to improve an article as well as clarify certain obscure aspects, etc. They may also advise against the publication of an article.
- A.3. Assessors should support their opinions with enough arguments for the Director to decide how to proceed in regard to submissions.
- A.4. In all cases, the Director shall make the final decision regarding the publication of an article.

B. Procedure

- B.1. All submitted pieces are read by the Director, the Secretaries, the members of the Editorial and the Advisory Board, or any combination of them. In this first instance a contribution may be rejected due to scientific or formal reasons.
- B.2. Reasons for initial reject should be provided by the Director and at least two members of the Advisory Board, or a member of the Advisory Board and a Secretary. Some members of the Editorial Board or other specialists may assess on the matter. The Director shall always have the final decision.
- B.3. After being accepted, all articles should pass the double-blind peer review system. Therefore, the authors shall not know the identity of their evaluators and the evaluators shall not know the identity of the authors.
- B.4. Peer-review is carried out by national or international experts who specialize in the field of the submitted article.
- B.5. Peer-review is individually done, although the paper is presented to more than one assessor.
- B.6. In order to be published, scientific contents should respond to the following criteria and assessors should guarantee their fulfillment:
 - They should provide solid arguments to sustain their conclusions.
 - They should be original.
 - They should introduce significant contents in a specific area.
- B.7. Assessors should keep the submitted material in strict confidentiality and under no circumstances should they distribute it or share it with others.

Normas de publicación

- B.8. Assessors may ask to be excused within ten days from the submission of the material.
- B.9. Unless the Director decides otherwise, the assessors' comments should be sent to the authors. These should introduce the indicated changes. The Director may modify the assessments as to their tone or contents.
- B.10. Assessors may include confidential comments intended for the Director in their reports, but the main ones should be communicated to the authors.
- B.11. Final decisions regarding assessment shall lie in the Director's hands. They shall be nonbidding for the Direction.
- B.12. After receiving the assessors' evaluation, the Director may:
- Accept the article without the suggested changes.
 - Ask the authors to revise their articles, pointing out the assessors' comments.
 - Reject the article and explain the reasons for this. The rejection of an article does not imply that it may not be accepted in the future, after revision or in a different call.
- B.13. In case of different expert opinions about an article, the Director may request an additional review or accept the article after analyzing the assessors' reports.
- B.14. Assessors shall not receive any financial retribution for their work.

Se terminó de imprimir el 18 de diciembre de 2017,
en los talleres de Editorial Selectus SRL Servicios Gráficos,
Talcahuano 277, piso 2° A, Buenos Aires - Argentina
(54 11) 4382-4452
editorial.selectus@gmail.com