

RECIAL

Revista del Centro de Investigaciones

Área Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Argentina

Directora

Olga Santiago

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Comité Académico

Danuta Teresa Mozejko Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

María Teresa Dalmaso Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Elena Altuna Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Salta (Argentina)

Raúl Héctor Antelo Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Enrique Abel Foffani Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de la Plata - Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

María Elena Legás Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Ramón Cornavaca Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Carmen Perilli Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

Manuel Ramiro Valderrama - Universidad de Valladolid. (España)

Elvira B. Narvaja de Arnoux - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Comité Editorial

Roxana Patiño -Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Claudio Díaz - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Nancy Calomarde - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Olga Santiago - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Encargada de Dossier en *Recial* N° 10

Olga Beatriz Santiago

Revisores en *Recial* N° 10

Nelly Rueda (Facultad de Lenguas, UNC)

Liliana Anglada (Facultad de Lenguas, UNC)

Cristina Estofán (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Victor Hugo Arancibia (Universidad Nacional de Salta)

Susana Rosano (Universidad Nacional de Rosario)

Graciela Ferrero (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Silvio Mattoni (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

INDICE**Dossier*****Homenaje a Rubén Darío*****✚ Editorial**

Olga Beatriz Santiago

❖ El salvaje cosmopolita: dilemas de la modernidad en Rubén Darío

Rodrigo Javier Caresani

❖ Las crónicas cosmopolitas de Rubén Darío y la mundialización de la cultura

Mónica E. Scarano

❖ Sobre *el viaje a Nicaragua* de Rubén Darío

Silvia Tieffemberg

❖ Las apropiaciones darianas del cuento de hadas

Ariela Érica Schnirmajer

❖ Un huidizo hilo de Ariadna. Hipótesis en torno a los escritos de Rubén Darío sobre Paraguay

Alicia G. Rubio

❖ Convergencias poéticas Martí/Darí

Carolina Sancholuz

❖ “Una cristalina muralla de hielo”: la resistencia antidariana en España

Laura Scarano

❖ El eco de Rubén Darío en letras de tango

José Alberto Barisone

❖ La “reinención” del Modernismo en Córdoba: sus protagonistas y proyecciones.

María Gabriela Boldini

❖ Retóricas y políticas de lo sensible: el cisne en Rubén Darío y Jaime Luis Huenún

Ana Inés Leunda

❖ Pan-Darío

Juan Manuel Fernandez

Sección Temática Libre

Entrevista

- ❖ **Traducir, destraducir: la desobra en acto. Entrevista a Isidro Herrera**

Carolina Villada Castro

Artículos

- ❖ **Actos de habla en el lenguaje publicitario escrito del periódico rural *La voz del pacífico***

Rosberly López Montero

- ❖ **“Si este no es el pueblo, ¿el pueblo dónde está?” Configuraciones literarias de la izquierda peronista en las novelas *El Pepe Firmenich* de Jorge Emilio Nedich y *Timote* de José Pablo Feinmann**

Juan Ezequiel Rogna

- ❖ **El periodismo literario como traducción entre dos lecturas: la obra ambidiestra de Juan José Millás**

Constanza Tanner

Reseña

- ❖ **Peligros y esperanzas del mundo actual. Mbembe, Achille: *crítica de la razón negra*. Trad. Enrique Schmukler.**

Julieta Kabalin Campos

R
E
C *Editorial*
I
A
L

Dossier

Homenaje a Rubén Darío

“...mi literatura es mía en mí...” (R.D.)

En el gesto de la revista cordobesa *Recial* hace réplica otro homenaje a Darío, el celebrado una tarde del 15 de octubre de 1896 cuando el poeta visitaba Córdoba por primera vez. Aunque resulte hoy increíble, no todo fueron rosas para Darío en aquella oportunidad. Conocida en ese tiempo como “la ciudad de las iglesias, la Roma argentina”, Córdoba de fin de siglo XIX presumía de ser una de las ciudades más reaccionarias a los embates de modernización, en consecuencia, no todos supieron advertir la relevancia de la visita. Antes que festejo, aquel fue un homenaje de desagravio al poeta, por las duras críticas públicas esgrimidas por un sector de intelectuales conservadores y católicos que se resistían a aceptar la innovación artística que proponía el nicaragüense y, sobre todo, rechazaban sus actitudes liberales y tan poco ortodoxas en el orden religioso. Para esa tarde Darío escribe el poema “Elogio a Fray Mamerto Esquiú” que lee en la ceremonia y, mediante la ejemplar figura del Obispo de Córdoba que, aunque ferviente católico, en su adhesión a la Constitución de 1853 demuestra ser capaz de reconocer las necesidades de su tiempo histórico, Darío hace un ingenioso alegato de defensa de su programa artístico en procura de conseguir la aceptación de los cordobeses.

Muy lejos hoy de agravios y necesidades de defensas, desde las páginas de *Recial* abrimos nuestro Homenaje a la figura paradigmática de la poesía americana en el centenario de su muerte, con la entrega de estos artículos que, desde plurales modos de

asedio, revisan una vez más la transitada obra del poeta y, sin embargo, siguen pudiendo volver con lecturas que encierran anuncios de aurora.

Como aquella tarde de octubre de hace ciento veinte años, Darío resuelve en poesía, según Rodrigo J. Caresani en su artículo “El salvaje cosmopolita: dilemas de la modernidad en Rubén Darío”, la imputación de “galicismo mental” del español Juan Valera con la inclusión del poema “Caupolicán” en la segunda edición de *Azul*. El trabajo de Caresani revisa el modelo de intelectual modernista dariano, su genealogía desde la figura del “salvaje cosmopolita” y, de manera especial, ilumina el proyecto de *Los raros* que en su lectura sutura heredadas dicotomías e insinúa un despliegue hacia posibilidades inéditas en las letras y en las culturas americanas.

Por su parte, en “Las crónicas cosmopolitas de Rubén Darío y la mundialización de la cultura” Mónica Scarano nos invita a visitar los textos producidos en ocasión de sus viajes por Europa y atender a las plurales modulaciones de la modernidad que nos ofrece el cronista en su rol de gestor cultural. Con este sentido examina en detalle las oscilaciones y contradicciones de la subjetividad moderna que se revela en los novedosos requerimientos a la mirada del viajero, pero también, las búsquedas y disconformidades que inquietan al poeta en un tiempo ya distante de la torre de marfil.

En el artículo “Sobre *el viaje a Nicaragua* de Rubén Darío” Silvia Tieffemberg se detiene sobre uno de los textos menos estudiados de Rubén Darío, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* de 1909, para encarar su lectura en una triple perspectiva. Por un lado la historia o genealogía del libro a partir de las crónicas periodísticas, por otro, las condiciones de producción textual y, finalmente, el curioso intertexto colonial que hace eco en sus páginas y abre la posibilidad de una relectura política.

En “*Las apropiaciones darianas del cuento de Hadas*”, Ariela Érica Schnirmajer indaga el funcionamiento y recorte semántico que adquieren las ensoñaciones en los cuentos del poeta, a partir de la puesta en diálogo intertextual con los cuentos infantiles. La investigadora trabaja desde la hipótesis que estos aparentes juegos de la imaginación y la fantasía darianos en la forma de un cuento de hadas plantean de manera indirecta una crítica social. En registro irónico y/o paródico, las narraciones envuelven la crítica a los valores burgueses modernos, la concepción del arte, la intolerancia racial y, en la misma operación, tensionan el discurso entre el

cuento de hadas y la crónica periodística promoviendo nuevas fronteras y/o continuidades entre los tipos discursivos.

En “Un huidizo hilo de Ariadna. Hipótesis en torno a los escritos de Rubén Darío sobre Paraguay” Alicia Rubio aborda una temática poco frecuente en los estudios sobre el poeta, sus contradicciones ideológico-políticas. A partir del flagrante contraste entre el artículo sobre la guerra del Paraguay para la revista *Magazine* y la famosa Oda al General Mitre, la autora examina las condiciones de producción textual y, aún así, continúa interrogándose por el incierto hilo de Ariadna que le permite explicar ambas operaciones discursivas en la práctica literaria de Darío.

Carolina Sancholuz en “Convergencias poéticas Martí/Darío” analiza la construcción del yo poético, sus variantes y diferentes figuraciones en los poemas iniciales de *Versos sencillos* y *Cantos de vida y esperanza*, la argumentación tiende a poner en evidencia la inevitable pregunta por el yo del sujeto moderno y el conflicto entre experiencia y poesía en los dos mayores poetas americanos.

En un terreno poco transitado incursiona Laura Scarano en “Una cristalina muralla de hielo”: La resistencia antidariana en España” cuando revisa las posiciones de intelectuales españoles que desconocen la figura de Darío. La dureza de las críticas de grandes voces como las de Miguel de Unamuno y Luis Cernuda excede el orden estético y revela una inexplicable persistencia de la subestimación americana en el s. XX.

José Alberto Barisone analiza los canales de recíproca alimentación entre el modernismo y el tango y, específicamente, entre la estética dariana y las letras de la canción popular. En su artículo, “El eco de Rubén Darío en letras de tango”, el autor revisa las distintas variantes en la apropiación de los versos del poeta a las letras de tango en una exploración detallada que va desde la cita literal, la libre adaptación, la persistencia del imaginario modernista hasta el uso en registro de parodia o ironía. La investigación permite además, indirectamente, advertir el grado de penetración de la poesía de Darío en los sectores populares a través de las letras de tango.

Por su parte, María Gabriela Boldini” se aboca a describir las particularidades de un proceso de modernización que le permiten hablar de una re-invenición de la estética en el ámbito local. Atenta a las tensiones irresueltas y contradicciones de una modernidad aún no consolidada en la ciudad, la autora rescata la obra de los “raros” cordobeses: Carlos Romagosa, Martín Goicoechea Menéndez y Amado J. Ceballos. El trabajo, titulado “Reinvenición” del Modernismo en Córdoba: sus protagonistas y

proyecciones” presta atención a escritores de la provincia que se suman a la propuesta dariana y que, sin embargo, no han recibido el merecido reconocimiento en la historia literaria nacional.

En “Retóricas y políticas de lo sensible: el cisne en Rubén Darío y Jaime Luis Huenún”, Ana Inés Leunda examina la cadena semiótica en que se inscribe la figura del cisne en las expresiones artísticas de la cultura occidental en procura de singularizar las variantes reconocidas en la obra de los poetas nicaragüense y chileno. En una lectura focalizada desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, la autora fundamenta la legibilidad de los textos en los distintos momentos históricos e identifica la articulación de memorias culturales condensadas en la figura del cisne en los textos propuestos en búsqueda de respuestas artísticas pero también políticas.

“Pan-Darío” de Juan Manuel Fernández amojona el concepto de sensibilidad panida del poeta en el entramado de sus creencias, su culto al misterio cósmico en sus múltiples dimensiones profanas y trascendentes. Orientado en este sentido, el trabajo revisa poemas centrales y crónicas del nicaragüense, establece un diálogo con voces que se afilian a la cuestión planteada -como las de Jaimes Freyre, de Cruz e Sousa-, en procura de hacer énfasis en la reflexión sobre la crisis de percepción moderna que se expresa en clave estético-literaria modernista en Latinoamérica y dar cuenta del enclave particular de esta experiencia en la expresión artística de Darío.

Celebramos así desde estas páginas al maestro de la poesía moderna en América. Cuando el tiempo transcurrido aspira empalidecer su gesta innovadora y diluir en nuevas sensibilidades posmodernas su exquisita y autónoma sensibilidad poética, celebramos su irreverente y orientador gesto antropófago de culturas extrañas, su inaugural actitud transculturadora; celebramos su protesta contra imposiciones ajenas al propio espíritu que, aún con todas sus contradicciones en tiempos revueltos, el poeta nos dejó escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes.

Olga Beatriz Santiago

EL SALVAJE COSMOPOLITA: DILEMAS DE LA MODERNIDAD EN RUBÉN DARÍO

Rodrigo Javier Caresani*

RESUMEN

Junto a las categorías de “novedad” y “progreso”, la de “civilización” parece fundar los paradigmas que hacen inteligible el siglo XIX. Bajo esta noción y su contrario ineludible, la “barbarie”, nacieron las primeras estéticas americanas, trenzadas por las retóricas del neoclasicismo y el romanticismo. En esa corriente antinómica se formaron también los primeros letrados “autóctonos”, es decir, los que alimentaron los eslabones iniciales del largo proceso de construcción de las identidades nacionales una vez concluidas las guerras por las independencias. Bien entrado el siglo que nos ocupa, entonces, ¿cómo definir la relación del modernismo capitaneado por Rubén Darío con la antinomia civilización-barbarie y sus derivadas, campo-ciudad, naturaleza-cultura, oralidad-escritura, local-universal? Si bien puede resultar evidente el quiebre que esta nueva estética practica en el horizonte discursivo previo, los resortes de ese cambio permanecen escasamente explicados. La presente investigación indaga la temprana figuración del “salvaje cosmopolita” como antecedente del ideograma del *raro*, emblema que Darío emplea para rearticular una respuesta inédita al drama de la modernización latinoamericana.

PALABRAS CLAVE

COSMOPOLITISMO - MODERNISMO LATINOAMERICANO - RARO - ROMANTICISMO - TRADUCCIÓN

ABSTRACT

Among the categories of “innovation” and “progress”, the notion of “civilization” seems to be the founding paradigm that makes intelligible the nineteenth century. Under this notion and its inescapable contrast, “barbarism”, were born the first American writers, guided by the rhetoric of neo-classicism and romanticism. Rubén Darío’s aesthetics fueled a crisis into that system, which redefined the basic antinomies of the nineteenth century, civilization-barbarism and its derivatives, rural-urban, nature-culture, orality-writing, local-universal. This research addresses the early figuration of the “wild cosmopolitan subject” as an antecedent of the *rare* ideogram, an emblem Darío used to re-articulate an unprecedented response to the drama of Latin American modernization.

* Profesor de Literatura latinoamericana I “A” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral de CONICET con el tema “La traducción de poesía en el modernismo latinoamericano: de Rubén Darío a Julio Herrera y Reissig”. rjcaresani@filo.uba.ar
Enviado 05/04/2016. Evaluado 13/05/2016.

KEYWORDS

COSMOPOLITISM - LATIN AMERICAN MODERNISMO - RARE - ROMANTICISM - TRANSLATION

América, otro doce de octubre

A pocos días de aparecida la primera edición en volumen de *Los raros* (1896) Juan Valera –quien fuera uno de los responsables de la temprana consagración mundial o al menos transatlántica de Rubén Darío- escribe una breve carta cargada de reticencias, que el mismo nicaragüense da a conocer a sus lectores del diario *La Nación*. Apunta Valera:

Mi querido amigo: Acabo de recibir la carta de V. del 12 y mucho contento de saber que está V. bien de salud. [...] Por lo demás, yo no puedo menos de confesar a V. que hay dos puntos en que discrepamos por completo. Soy yo grande admirador de la literatura francesa, pero disto infinito de la idolatría galómana que en V. noto. Y todavía me aparta más del modo de sentir y de pensar de V. en la afición a los *raros*. (1897: 3)

Con algo de sorpresa Darío adelanta en el párrafo introductorio a la carta la “profunda contradicción con manifestaciones anteriores, expresadas repetidas veces por él [Valera] en la prensa y en el libro” (1897: 3). De *Azul...* (1888) a *Los raros* la Francia de Darío, para Valera, migra de la mente al cuerpo, del significado al significante. Valera podía celebrar con timidez la francofilia mientras fuera espiritual, mientras quedara en el “galicismo mental” de *Azul...* Apenas unos años después, inoculado en la lengua y el cuerpo, el galicismo muta en galomanía. Sin embargo Darío había anticipado el disgusto del árbitro español, había previsto el rumbo de su argumento y le había ofrecido un camino alternativo, una vía quizá demasiado imprevista para que su interlocutor alcanzara a verla. Esa vía está señalizada en la carta del propio Valera, en un jeroglífico irreconocible para todo un horizonte de lectores. El crítico español responde –vale la pena subrayarlo- a una carta dariana del 12 de octubre, hoy perdida. Sólo un olvidado lector de *Los raros*, Miguel Escalada, comprendió de inmediato la insinuación dariana que Valera desoye. Mientras la carta de Darío a Valera cruza el Atlántico, Escalada concluye su reseña del libro recién aparecido en Buenos Aires en estos términos:

La casualidad ha querido que ese libro sea *descubierto* al público en el día de América -12 de octubre - Fiesta por fiesta. Un mundo nuevo a la humanidad, una *América nueva* a la intelectualidad. El visionario Darío arrastrará las cadenas como el visionario Colón. ¡Del borde de las carabelas legendarias gritaban *tierra*; del borde de esta lírica carabela anuncian *cielo*! La Poesía, la Gracia y la Armonía, naves gallardas, anclan en nuestro continente. ¡Salve! (1896: 6)

Quizá Darío supuso –no se sabrá hasta encontrar la carta perdida- que a su “descubridor” no hacía falta explicarle este *otro* descubrimiento. En todo caso, fue más preciso y explícito en las instrucciones para Escalada, uno de los encargados de rescatar

los “raros” del “bosque espeso” de *La Nación*. En la reseña del “fiel amigo” argentino la explicación del gesto queda a la vista:

Rubén Darío en carta que nos dirigía, lo proclamaba bien alto y no sin cierto orgullo: «Somos ya Legión, decía, y contamos con 35 revistas en el continente. Bueno y malo, de *todo eso* va a salir la idea de América que Europa va a *descubrir* dentro de poco». (Escalada, 1896: 6)

Darío tendrá que insistir algo más para que esta profecía empiece a cumplirse. Sin embargo, fuera ya de los pormenores de ese devenir, la crítica contemporánea no ha dejado de preguntarse por las condiciones teóricas que permiten leer hoy esta mínima incisión –una entre tantas posibles- en el voluminoso archivo de la recepción inmediata de *Los raros*. ¿Cuáles son o cómo están siendo conceptualizados los alcances ideológicos de lo que Daniel Link llama, en su reflexión sobre el estado de una comparatística latinoamericana (2015: 76-145), la sutura dariana del mundo? ¿Qué impacto podrían asumir esas discusiones en una relectura del proyecto dariano en *Los raros*?

Arqueología: el cosmopolitismo del pobre o el amuleto de Caupolicán

Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aun en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto. Y agregaba, sin embargo: «Buenos Aires: cosmópolis. ¡Y mañana!» (Rubén Darío. “Historia de mis libros”, 1909)

Mucho antes de que en 1899 el célebre reclamo de José Enrique Rodó –“no es el poeta de América”- sellara la lista de *misreadings* indicadores de una discontinuidad en el siglo XIX latinoamericano, Rubén Darío ensaya en el poema “Caupolicán” (1888) una articulación entre lo autóctono y lo universal que perturba la tradición romántica del viaje importador americano. En lo que va del neoclasicismo de las *Silvas americanas* de Andrés Bello al romanticismo del *Facundo* de Domingo F. Sarmiento – dos contundentes umbrales para el soneto de Darío, pues las publicaciones de estos exiliados coinciden en Chile en el año 1845-, estudios críticos ya clásicos demostraron cómo la figura del “bárbaro” en tanto *otro* funcionó en estas obras como sinécdoque de una naturaleza “caótica” que era preciso someter y transcribir al código de la civilización para fundamentar los límites todavía vacilantes de los estados nacionales.¹ En ambos textos el pasaje involucró la sumisión de la particularidad americana a la biblioteca universal-europea, aunque no debemos olvidar que la lectura de Sarmiento y Bello como intelectuales estrictamente importadores del capital simbólico europeo no termina de hacer justicia a la complejidad de sus maniobras. En todo caso, si la operación de Bello –como explica Graciela Montaldo- “consiste en insertar a las jóvenes repúblicas en lo mejor de la tradición occidental legitimando su lugar en ella y

creando las condiciones simbólicas necesarias para lograr un reconocimiento” (1994: 13), la de Sarmiento se juega –y el sutil deslinde le corresponde a Julio Ramos- en ocupar deliberadamente el lugar de subalterno “necesario para representar el ‘mundo nuevo’ que el saber europeo, a pesar de sus propios intereses, desconocía” (2009: 72). Caupolicán, el refinado salvaje de Darío –un bárbaro artificial al cuadrado, mucho antes *post* que *pre*-cultural-, ya no se deja sujetar al uso letrado de la alteridad que retumba en buena parte del XIX con Bello y Sarmiento, ya no aspira a esa extendida y previsible estrategia de culturización de la naturaleza. Frente a *La Araucana* (1569-1589) de Ercilla –de donde Darío admite extraer su asunto- y lejos ya del “¡Oh Patria! ¡Oh Chile!” del *Canto épico a las glorias de Chile* (1887), la forma-soneto practica una condensación que diluye las dimensiones épicas del relato integrable a la gesta patriótica, si bien el poema no renuncia a cierto impulso heroico, redirigido ahora hacia otra comunidad, de límites más difusos y de existencia todavía más virtual que el Estado.² Caupolicán –no es osado afirmarlo- hospeda al héroe cultural dariano de la comunidad modernista por-venir. Tan particular como universal –o tan americano justamente *porque* universal-, el guerrero autóctono adquiere escala planetaria o se “mundializa” en el símil (“cuya fornida maza / blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón” y “lancero de los bosques, Nemrod que todo caza”), pues los tres campeones que encarna, uno clásico, uno bíblico y uno oriental, suturan el mapa posible del “mundo” finisecular. Sobre el final, el primer terceto sugiere dos extensiones más del guerrero americano que, desde esa nueva subjetividad de un “bárbaro cosmopolita”, impactan en la promesa del artista (modernista) como demiurgo:

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuevas del titán.

Por un lado, en el titán que carga a sus espaldas el peso del mundo se intuye la figura de Atlas, ya no el im-portador sino, literalmente, “el portador” (Ἄτλας). Es decir, a distancia de un sujeto que traduce o media entre órdenes opuestos –civilización y barbarie, naturaleza y cultura, campo y ciudad, etcétera-, se trata de la concepción quizás sin precedentes de una necesidad mutua según la cual sólo es posible sostener el mundo desde una posición de autoctonía y viceversa.³ Por otra parte, el peregrinaje de Caupolicán evoca el calvario de Cristo –que lleva atado sobre sus hombros el madero transversal o *patibulum*-, de modo que al cacique indígena se le sobreimprime una nueva representación de alcance planetario, en la figura del mesías responsable de la redención universal. No sería forzado pensar este singular multiculturalismo –tan diverso del que manejaron los “letrados” tradicionales del XIX- desde la categoría de “cosmopolitismo del pobre”, acuñada recientemente por Silviano Santiago (2012: 322-323) para explicar las lógicas emergentes en los migrantes campesinos de las megalópolis o los marginados posmodernos de los estados-nación. Como ellos, Darío se ve obligado a adoptar forzosamente la cultura dominante para subsistir, pero la articula en variantes irreverentes y la proyecta sobre nuevas formas de comunidad. Una salvedad se impone, no obstante. Si al componer su Caupolicán “Darío leyó la *Araucana* y aprovechó las notas en la curiosa ‘edición para uso de los Chilenos, con noticias históricas, biográficas i etimológicas’ de Abraham König (Santiago, 1888)” (Marasso, 1954: 328), es probable que la definición del nombre indígena ofrecida por el erudito editor chileno llamara su atención:

Caupolicán.- De *queupu*, una especie de ágata, i *lican*, piedra también [...]. Es difícil comprender lo que significa la reunión de estos dos sustantivos tan análogos, i los indios mismos no aciertan tampoco a penetrar su inteligencia. Sin embargo, procediendo por analogía, se puede suponer que uno de los nombres hace de complemento ordinario del otro, i así *Caupolicán* [...], suponiendo el complemento colocado en primer lugar, como es lo más común, equivaldría a amuleto de ágata. (Ercilla, 1888: XLIII)

Si Darío erige a “Caupolicán” como el más americano de sus sonetos y lo incorpora a la segunda edición de *Azul...* (1890) –en probable respuesta a la imputación de “galicismo mental” del español Valera, quien en la primera “carta americana” dirigida al nicaragüense (1889) arroja la frase que pronto se volvería uno de los latiguillos antidarianos por excelencia-, el gesto admite una conjetura. Para transformar al salvaje en un cosmopolita ya no hacía falta adornarlo y recubrirlo con esa pedrería que la mundialización del mercado permitía importar porque la joya-ágata modernista esperaba al escritor americano incrustada –desde antes de la “civilización”- en los sedimentos de su nombre.

¿Transatlántico o mundial?

En el estado actual de los estudios sobre el fin de siglo dos poderosos paradigmas interpretativos recientes, surgidos ambos al amparo del relativismo posmoderno y poscolonial de los estudios culturales y de la obsolescencia geopolítica de los estudios por áreas tras el fin de la guerra fría, se reparten el horizonte de inteligibilidad del modernismo hispanoamericano y le asignan valor y sentido a su tarea de costura. Tanto para la agenda de un latinoamericanismo enfocado en la discusión sobre la “literatura mundial” como para el articulado desde los “estudios transatlánticos” el modernismo aparece como el germen de una internacionalización de la cultura que reordena el mapa literario, al desplazar la preocupación por los límites y las identidades nacionalitarias hacia la idea de un “mundo” compuesto de flujos asimétricos entre centros y periferias y de un sistema también desigual de relaciones de legitimación y de configuración estética. Sobre esta base común la sutura dariana asume valencias discordantes que es preciso describir.

Para Julio Ortega, por ejemplo, principal impulsor de la perspectiva transatlántica, sólo un “modelo de lectura procesal”, radicalmente intercultural y multidisciplinario, permite captar la singular hibridez de los objetos culturales latinoamericanos que “se leen mejor a la luz de ambas orillas del idioma, en su viaje de ida y vuelta, entre las migraciones de las formas y las transformaciones de los códigos” (2003a: 115). Trasladado al fin de siglo, el modelo descubre en Rubén Darío al primer escritor americano plenamente atlántico, cuya “modernidad translingüística” Ortega reconduce hacia los límites de un hispanismo de nuevo cuño, capaz de “rehacer las prácticas literarias hispánicas y devolverle la creatividad del español a España” (2003b: 22). En la otra línea de indagación y menos preocupado por restablecer las prerrogativas del diálogo hispánico, Mariano Siskind se sirve de la actualidad del debate sobre “literatura mundial” para repensar el cosmopolitismo modernista “como un intento estratégico, autoconsciente, calculado, por contestar y reorientar la

hegemonía global de la cultura moderna en una dirección deliberadamente contraria a las formas locales del nacionalismo, la hispanofilia o la raza” (2014: 21; trad. propia).

Fuera de las objeciones –por demás justificadas- que ha cosechado el neohispanismo de Ortega, su perspectiva recupera el intercambio colombino como condición del cosmopolitismo dariano, factor que explica una parte del proyecto político de *Los raros*.⁴ En cuanto a Siskind, es probable que su categoría de “modernidad en traducción” contribuya a destrabar el atolladero en que persiste la crítica dedicada al fin de siglo cuando ensaya el comparatismo y aterriza sin más –por la vía de la dialéctica centro versus periferia, homogeneidad versus heterogeneidad o plenitud versus desencuentro- en lo que Miguel Rosetti llama “el complejo de una modernidad deficitaria” (2014: 80). Si para Julio Ramos –por mencionar una posición fundante y aún vigente- la crónica dariana constituye una variante del viaje importador cuyo efecto no es otro que la borradora de las zonas amenazantes del progreso con una retórica del consumo, en Siskind el cosmopolitismo modernista asume una doble potencia negativa según la figura de un quiasmo teórico-crítico.⁵ Mientras universaliza la particularidad americana –en un movimiento desafiante hacia el eurocentrismo de la modernidad, que siempre condenó la particularidad al margen-, Darío particulariza la modernidad global –en un movimiento que conjura los patrones nacionalitarios de automarginación. Pero aun cuando esta lógica doble habilita una salida al tapón crítico del cosmopolitismo como exclusiva “importación cultural” –importador es quien parte de una inferioridad que debe recubrir apelando a una zona exterior de capital simbólico pleno-, el componente lacaniano en la categoría de “deseo de mundo”, clave del planteo de Siskind, bloquea otro deseo dariano simultáneo, que ya no quiere –o no quiere solamente- lo que le falta.⁶

Los raros, una manada

En uno de los textos más recorridos del fin de siglo latinoamericano –las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*- Darío imagina una “novela familiar” que ilumina dos de los presupuestos básicos en el proyecto de *Los raros*. El primero admite el rótulo de “principio de la intermitencia o de la discontinuidad en la genealogía”; el segundo, el de “principio de la comunidad indeterminada”. La “novela” de *Prosas profanas*, que parte del “abuelo” concebido como el origen español de la lengua propia y culmina en la transgresión por adulterio –“Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (1987: 87)-, produce una ruptura en la sucesión al dejar vacante el eslabón paterno-materno de la genealogía. Sin función materna de la que derivar una identidad por espejo –“Wagner a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: ‘Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí’. Gran decir” (1987: 86)-, ni ley del padre que guíe la integración a la cultura, este principio de intermitencia habilita la irrupción de una lógica del injerto cuya productividad desmesurada –“Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta” (1987: 88)- ya no se explica por el modelo de la descendencia sino a través de un erotismo heterodoxo, afín a la transmisión por contagio bajo los caprichos de la epidemia. En otras palabras, el relato dariano perturba la verticalidad del paradigma genealógico e instala, en su lugar, un patrón horizontal incompatible con la representación arborescente, una comunidad semejante a la que Gilles Deleuze y Félix Guattari pensaron como “multiplicidad de manada” desde el concepto de “rizoma”.⁷ En tanto apropiación táctica de una biblioteca local y universal, el volumen de raros darianos alienta la vía de la intermitencia pues el

perfil del *raro* se dibuja, de semblanza a semblanza, como una discontinuidad en la tradición heredada que desestabiliza las coordenadas de tiempo (originario *versus* secundario) y espacio (adentro *versus* afuera). Es decir, los raros no se relacionan entre sí según el par antes-después, causa-consecuencia, padre-hijo, origen-copia, fundador-epígono, como tampoco según la dicotomía autoctonía-extranjería. Una comunidad cuya unidad no viene presidida por la estabilidad de un ancestro, la de “los nuevos de América”, impone la pregunta por una identidad que ya no responde al imperativo nacional sino al de una *polis* americana difusa, virtual, por venir. De esta sospecha arrojada sobre el origen y su correlativa crisis del fundamento y del linaje se desprende una concepción del lenguaje literario como cita de citas o “navegación de biblioteca” que trabaja en las posibilidades de transculturación o traducción y pauta la distancia entre el importador –el General Mitre, fundador de *La Nación*, y Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional, por señalar dos umbrales en esa línea- y el modelo del portador inaugurado por el modernismo.⁸

En varios niveles los raros de Darío despliegan un antiesencialismo que estalla en una concepción del lenguaje ligada a lo fúnebre, al fantasma, a la desconfianza sistemática de la presencia o la re-presentación. Aunque resulte banal constatar que la mayoría de los retratos del tomo se escribe como necrológica, menos evidentes son las fintas narrativas encaminadas a evitar la cercanía del cuerpo, aun entre los raros del reino de los “vivos”. Una de ellas se destaca como ejemplo de este extendido culto a la ausencia en tanto pertenece a la crónica más antigua de toda la serie. Con un pie en el barco que lo llevará de París a Buenos Aires en 1893, Darío se sienta a escribir *Los raros* y presenta al primero de ellos, Georges d’Esparbès, con esta anécdota que recibe de una fuente anónima. La escena pertenece al banquete de homenaje a un muerto, Victor Hugo. Escribe Darío:

En la mesa, cuando el espíritu lírico y el champaña hacían sentir en el ambiente un perfume de real mirra y de glorioso incienso, en medio de los vibrantes y ardientes discursos en honor de aquel que ya no está, corporalmente, entre los poetas, después de los brindis de los maestros, y de los versos leídos por Carrère y Mendès, se pronunció por allí el nombre de Georges d’Esparbès. D’Esparbès no estaba en el banquete, él, que ama la gloria del Padre [...]. Jean Carrère, el soberbio rimador, se levanta y ausenta por unos segundos. Luego, vuelve triunfante, mostrando en sus manos un despacho telegráfico que acababa de recibir, un despacho firmado d’Esparbès.

¿Pero dónde está ahora él? Nadie lo sabe. Está en Atenas, dice Carrère. Y lee el telegrama, una corona de flores griegas que desde el Acrópolis envía el fervoroso escritor a la mesa en que se celebra el triunfo eterno de Hugo. Pocas palabras, que son acogidas con una explosión de palmas y vivas. Nadie estaba en el secreto. Cuando aparezca d’Esparbès no hay duda de que «reconocerá» su telegrama. (1905: 124)

El curioso acontecimiento que singulariza al raro no hace otra cosa que subrayar su desaparición. El raro escapa de “su” propia semblanza, la deja sin semblante. Pero además su escritura –ese poema secreto que el cronista no puede transcribir- queda a la deriva, a la espera de un reencuentro con la instancia de enunciación que no se producirá pues d’Esparbès se fuga al inicio de la crónica para nunca más regresar. A cada paso, tanto en la secuencia de acciones que traman estas crónicas como en los

atributos de sus personajes, se tropieza con ejemplos que conectan al raro con el vacío, con el fantasma, con un cuerpo adelgazado hasta la desaparición y recubierto de interminables simulacros.⁹

Sin embargo, la dimensión fúnebre de *Los raros* no se agota en el nivel de la diégesis o de los atributos exteriores de sus protagonistas. Por un lado, si el libro sostiene un principio estructurante a gran escala que puntúa el pasaje de un capítulo al siguiente, esa constante se cifra en el nombre propio y la expectativa de su inminente ampliación o desarrollo.¹⁰ Desde el título los capítulos prometen una *persona*, una máscara, pero –casi sin transiciones en la mayoría de los casos- la promesa se vacía y la máscara permanece sin rostro. Porque, instalada la incógnita del nombre, el retrato literario deriva rápidamente hacia la reseña bibliográfica y transforma en ese gesto al sujeto en objeto, al nombre en texto. Vale decir, el *raro* es –mucho antes que la vida íntima o pública de un escritor, o la intimidad o publicidad de su muerte- un libro o, en todo caso, un conjunto de libros.¹¹ Por otra parte, este efecto de libro-dentro-del-libro que convierte al “retrato” en un estante de biblioteca –a la vida de artista en “escritura”, en huella de huella sin presencia última o fundamento- se potencia en otro principio de composición congruente con una transmisión o traducción horizontal, por contagio antes que por herencia vertical-genealógica. Se trata del uso de un raro –de sus textos o libros, de sus atributos, del tono de su semblanza- como parámetro de juicio o valor para otro raro de la colección, funcionamiento que permite entrever el pasaje de la necrológica a la necro-logia, es decir, del culto fúnebre a la comunidad de muertos. Un raro remite a otro raro y a otro y así sucesivamente, en una telaraña inacabable de mutuas alusiones, de atributos compartidos, de citas que se deslizan de semblanza a semblanza.¹² El recurso, repetido hasta el cansancio en el tomo, transforma al raro en una suerte de *shifter* o deíctico que hace señas hacia una comunidad virtual o flotante, tejida en el vacío de tradición, bajo el principio de la acracia que tanto reivindica Darío.

Dos necrológicas muy conocidas de la serie –Verlaine y Martí- condensan estos protocolos básicos del cosmopolitismo dariano en *Los raros*. Como paradigma de la apropiación táctica implicada en la navegación de biblioteca, “Paul Verlaine” exhibe el modo en que el encuentro fallido con “el más grande poeta de la Francia” –insinuado pero omitido deliberadamente del relato- prolifera en una multitud de fantasmas o simulacros, de citas y citas que recubren el cuerpo de un muerto al que ya no se pretende re-presentar o revivir. La crónica está montada sobre una doble ausencia. Verlaine acaba de morir, es evidente, pero otra falta resuena con más fuerza para el público americano de *La Nación* –es decir, para aquellos a quienes Verlaine podía resultar una suerte de deidad lejana e inaccesible. Porque el cronista escamotea, en un ademán escandaloso, “el” acontecimiento de la crónica, su propio cuerpo a cuerpo con el homenajeado. “A mi paso por París, en 1893, me había ofrecido Enrique Gómez Carrillo presentarme a él” (1905: 46), adelanta el narrador en uno de los primeros párrafos de la semblanza. Pero la presentación anunciada nunca llega. Darío narrará ese encuentro dos veces en textos posteriores pero aquí decide callarlo. Como si ese silencio fuera la condición misma para el avance de la escritura, la borradura del cuerpo explota en una maraña de citas. Desaparecido el cuerpo de Verlaine, la necrológica apila capas y capas de simulacros: referencias a los libros de Verlaine, citas librescas de otros que se han ocupado del maldito y finalmente el chisme anónimo, que Darío recoge de periódicos de la época. Se podría objetar que la crónica abandona hacia el final esta mecánica, cuando transcribe la propia voz del Maestro, una suerte de “aliento vital” de ese que acaba de morir. El último párrafo simula una escucha directa:

«Esta pata enferma me hace sufrir un poco: me proporciona, en cambio, más comodidad que mis versos, que me han hecho sufrir tanto! Si no fuese por el reumatismo yo no podría vivir de mis rentas. Estando bueno, no lo admiten á uno en el hospital.»

Esas palabras pintan al hermano trágico de Villon. (1905: 51)

La cita interesa, por un lado, en la medida en que vuelve a colocar a la enfermedad como un nuevo capital literario –contra el discurso del positivismo, que se apuró a condenar a Darío en tanto “decadente”. Pero lo que primero llama la atención es que la lengua de Verlaine viene traducida. En rigor, esas palabras no son más que una ficción de la voz, pues Darío está copiando la cita de una entrevista que Gómez Carrillo le había realizado a Verlaine algunos años antes.¹³ Al cederle la palabra al muerto Darío lo hace hablar a través de la boca de otro y en “otra” lengua, con lo que refuerza la crisis del aura y potencia las posibilidades de una asimilación creativa.

Por último, la necrológica de Martí introduce el problema de América que Darío otra vez enclava en el terreno de la herencia y del linaje. En la crónica, América aparece como el espacio de una pobreza congénita. Y Martí, como su redentor y mártir, instala una economía del exceso, similar a la alquimia. Así lo caracteriza Darío:

Quien escribe estas líneas que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es de los que creen en las riquezas existentes de América... Somos muy pobres... [...] Quien murió allá en Cuba, era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres; era millonario y dadivoso: vaciaba su riqueza a cada instante, y como por la magia del cuento, siempre quedaba rico. (1905: 218)

Esta economía poética martiana de quien entrega sus dones y los recibe multiplicados es la misma del prólogo a *Prosas profanas*, que deja bufando al eunuco (cuando una musa está pariendo, ya todas las demás vienen preñadas). Ahora bien, la caída de Martí interrumpe esa lógica del derroche y el cronista le reclama al muerto su entrega a la causa nacional. En el diagnóstico que hace la crónica Martí es el superhombre, el americano universal, que muere porque se particulariza, porque se somete a una rebelión menor y contingente. Pero Darío completa este circuito a través de una antinomia insular-caribeña que liga a Martí con su reverso exacto, Augusto de Armas (1869-1893), otro escritor modernista, muerto también, y además cubano. De Armas es en *Los raros* el polo riesgoso alternativo, el del aculturado, el americano que muere porque se universaliza hasta perder la particularidad. Su necrológica sugiere que la muerte, en este caso, adviene como un sucedáneo de la mimesis. Augusto de Armas “padece” el francés, aunque su mal no forma “manada” ni hace “rizoma”; es decir, no produce una terceridad a partir del contagio, sino que deduce una copia desde la asimilación pasiva. La crónica misma expone cómo su lengua “feminizada”, exclusivamente receptora, muere de mimesis o –por decirlo con el neologismo que Darío empleará más adelante- de “parisitis” o “parisiana”.¹⁴

Colofón: la biblioteca del mundo y el segundo “descubrimiento” de América

La sutura dariana del mundo, al menos en *Los raros*, se mueve entre estos dos polos, los desanda y recombina. Entre Martí y Verlaine, entre la Isla y Cosmópolis,

entre lo local y lo universal, la autoctonía y la extranjería, Darío alienta una tercera instancia, todavía experimental en 1896.¹⁵ Pero si el libro se deja leer como una vuelta al mundo –no la del importador sino la del portador, no la de quien trae lo que falta sino la de quien multiplica lo que sobra-, quizá un sentido olvidado despunte en el final de ese itinerario. Al concluir con el capítulo dedicado a Eugénio de Castro, el simbolista portugués, *Los raros* “acaba” a las puertas de España, la tierra del “abuelo” –Valera, por volver al diálogo epistolar del comienzo- que Darío decide no pisar. Sin embargo el paso se insinúa en un gesto radical, el colofón de la primera edición de la obra (1896), colocado estratégicamente en el margen del libro, a manera de guiño para el lector capaz de recomponer el sinuoso derrotero del escritor raro: “*Terminado el día XII de Octubre MDCCCXCVI / Talleres de «La Vasconia» / Buenos Aires*”. En ese signo –advertido tempranamente por Miguel Escalada-, en la superposición con el hito colombino escogido ahora para fechar el nacimiento de una nueva comunidad, Darío relee su propia literatura como un lozano descubrimiento de América, desde el español de América pero articulado mediante la síntesis disyuntiva o rizomática de la tradición universal. Con ese colofón Darío le da la vuelta al periplo colombino y prepara, además, su propio desembarco en España, su redescubrimiento de España, en el que constituirá, a partir de 1899, uno de los vuelcos más pronunciados en su estética.

Bibliografía

- Arellano, Jorge Eduardo (1996) *Los raros: una lectura integral*. Instituto Nicaragüense de Cultura, Managua.
- Castro-Klarén, Sara (2010) “Estudios transatlánticos: geo-políticas en una perspectiva comparada”. En Ileana Rodríguez y Josebe Martínez (Eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales I*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona/México, pp. 91-120.
- Colombi, Beatriz (2004a) “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”. En Susana Zanetti (Coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 61-82.
- (2004b) *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Darío, Rubén (1896) *Los raros*. La Vasconia, Buenos Aires.
- (1905) *Los raros*. Segunda edición, corregida y aumentada. Maucci, Barcelona.
- (1987) [1896-1901] *Prosas profanas*, Ignacio Zuleta (Ed.). Castalia, Madrid.
- (2013) [1888-1890] *Azul...*, Ricardo Llopesa (Ed.). Universidad de Valparaíso, Valparaíso.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988) [1980] *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez. Pre-Textos, Valencia.
- Ercilla i Zúñiga, Alonso de (1888) [1569-1589] *La Araucana*, Abraham König (Ed.). Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- Escalada, Miguel (1896) “Rubén Darío”. En *La Nación*, Buenos Aires, octubre 29, pp. 5-6.
- Link, Daniel (2015) *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Marasso, Arturo (1954) *Rubén Darío y su creación poética*. Kapeluz, Buenos Aires.
- Martínez, José María (2013) “Sincronías transatlánticas del modernismo: polifonía e itinerarios en la revista *Pegaso* (México 1917)”. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, nº 244-245. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, pp. 929-947.

- Montaldo, Graciela (1994) “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento”. En *Hispanamérica*, nº 68. University of Maryland, Maryland, pp. 3-20.
- Ortega, Julio (2003a) “Post-teoría y estudios transatlánticos”. En *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, vol. III, nº 9. Instituto Ibero-Americano, Berlín, pp. 109-117.
- (2003b) “Rubén Darío y la mirada mutua”. En *Rubén Darío*, Omega, Barcelona, pp. 7-172.
- Ramos, Julio (2009) [1989] *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. El perro y la rana, Caracas.
- Rosetti, Miguel (2014) “A contraluz: World Literature y su lado salvaje”. En *Chuy*. [On Line], nº 1. UNTREF, Buenos Aires, pp. 60-93. Disponible en: <http://revistachuy.com.ar/numero-1/> (consultado el 13-12-15)
- Sánchez-Prado, Ignacio (2006) “‘Hijos de Metapa’: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)”. En Ignacio Sánchez-Prado (Ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / University of Pittsburgh, Pittsburgh, pp. 7-46.
- Santiago, Silviano (2012) [2004] “El cosmopolitismo del pobre”, trad. Daniel Vergel. En *Cuadernos de literatura*, nº 32. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 309-325.
- Schmigalle, Günther (2011) “Rubén Darío y algunos poetas franceses de su tiempo: Verlaine, Moréas, Du Plessys, Villiers de l’Isle-Adam”. En *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 57. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 563-599.
- Siskind, Mariano (2006) “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”. En *La Biblioteca*, nº 4-5. Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, pp. 352-362.
- (2014) *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press: Evanston.
- Trigo, Abril (2012) “Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo”. En *Cuadernos de Literatura*, nº 31. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, pp. 16-45.
- Valera, Juan (1897) “De Juan Valera a Rubén Darío. Interesante carta”. En *La Nación*, Buenos Aires, febrero 22, p. 3.

Notas

¹ Este presupuesto se remonta a la investigación de Julio Ramos, quien ofrece una pauta precisa para conceptualizar esos dos “umbrales” al poema que nos ocupa: “[s]i en Sarmiento prevalece un concepto de la escritura como máquina de acción, transformadora de la ‘naturaleza’ caótica de la barbarie y generadora de vida pública, en Bello constatamos el otro modelo de ‘literatura’ previo a Martí y el fin de siglo: el concepto de las Bellas Letras que postulaba la escritura ‘literaria’ como paradigma del *saber decir*, medio de trabajar la lengua (en estado ‘natural’) para la transmisión de cualquier conocimiento” (2009: 99).

² La primera versión del poema dariano fue dada a conocer como “El toqui” y se publicó en el periódico *La Época* de Santiago de Chile, el 11 de noviembre de 1888. El texto cerraba una trilogía titulada “Sonetos americanos”, compuesta además por “Chinampa” y “El sueño del Inca”. Una nota significativa

de los editores encabezaba la serie: “*Sonetos americanos*.- Rubén Darío prepara un nuevo volumen de versos, con el título que encabeza este suelto. La obra constará de una serie de sonetos en forma nueva que serán otros tantos pequeños cuadros de la vida americana y especialmente de la época de la conquista” (Darío, 2013: 224). En 1890 y ya con el título “Caupolicán” el poema se integra a una nueva sección –“Sonetos áureos”- de la segunda edición de *Azul...* (Guatemala). En la nota XXVIII que agrega a esa edición, Darío escribe: “Caupolicán.- El asunto de este soneto es un episodio de la *Araucana* de Ercilla. Caupolicán es el indio heroico que dio muerte al gran conquistador don Pedro de Valdivia” (2013: 224). Así como Bello jamás concluyó su anunciado poema *América* –que recogería las *Silvas americanas*-, Darío dejó en ciernes ese libro fantasmal que en 1888 imaginaba como *Sonetos americanos*. Todas las citas del poema pertenecen a la edición de *Azul...* cuidada por Ricardo Llopesa (224-225).

³ En este punto nuestro argumento coincide con el intento de Mariano Siskind por repensar el debate que entre 1896 y 1897 el nicaragüense sostiene con Paul Groussac. Se trata de “leer el modernismo de Darío como el proyecto cultural y político de construir una subjetividad a la vez universal y particular, capaz de participar de las mismas experiencias temporales y espaciales que Darío consideraba naturales para los sujetos europeos modernos de fin de siglo, sin resignar la particularidad cultural y estética de su latinoamericanismo” (2006: 355).

⁴ La línea transatlántica aglutina una gran variedad de lecturas sobre el fin de siglo (para un panorama, si bien no exhaustivo, cf. Martínez), aunque quizá esa misma dispersión le haya ganado los reclamos iniciales a la “disciplina”, centrados en la escasa precisión tanto metodológica como en la definición del objeto de estudio. No obstante, las impugnaciones más contundentes aparecen en el plano de los protocolos políticos que subyacen al “nuevo hispanismo”. En esa dirección, Sara Castro-Klarén apunta que “este diálogo ‘recuperado’, pero acrítico, presupone muchas veces la preeminencia e influencia del acaecer dentro de España siempre como un ‘antes’, como una suposición que sigue atribuyendo a América Latina un ‘después’” (2010: 102). Más radical al respecto, Abril Trigo encuentra en esta rama de los estudios transatlánticos una “pirueta epistemológica”, la “sofisticada estratagema colonial” de quienes –con mayor o menor deliberación- no hacen más que reflatar “la ideología del Hispanismo, confusamente atornillada a los intereses superpuestos de las corporaciones españolas y el capitalismo transnacional” (2012: 42). Una sospecha análoga se yergue sobre la literatura mundial ya que, en palabras de Ignacio Sánchez-Prado, “tal como la plantean Moretti y Casanova, es parte de una autoevaluación de la literatura comparada, uno de cuyos elementos es el replanteamiento de la lectura de literaturas periféricas, la latinoamericana entre ellas, en términos de agendas que corresponden estrictamente a intereses intelectuales euronorteamericanos” (2006: 9).

⁵ El libro de Ramos, lectura insoslayable para toda aproximación a la crónica finisecular, se ha reeditado en varias oportunidades entre 1989 y 2009 con agregado de prólogos y nuevos capítulos. En su análisis, fuera de los matices que admiten los textos martianos, la crónica modernista aparece como una forma sofisticada del viaje importador, la mediación del corresponsal entre el público local, deseoso de modernidad, y el capital cultural extranjero. En particular, la variante dariana del género se empeñaría en presentar una vitrina del mundo moderno que termina encubriendo los signos amenazantes de la nueva experiencia urbana con un espectáculo pintoresco, listo-para-el-consumo. A diferencia de las *Escenas norteamericanas* de Martí “ya en la época en que Darío, Nervo y Gómez Carrillo, hacia los noventa, son corresponsales modelos, las exigencias del periódico sobre el cronista han cambiado notablemente. En esa época el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad” (2009: 215).

⁶ Siguiendo a Lacan, el planteo de Siskind diseña “la figura de un intelectual cosmopolita marginal que se define tanto por una falta constitutiva traducida en términos de un significante de exclusión respecto del orden de la modernidad global como por la búsqueda de una pertenencia y reconocimiento universal que atraviesa sus prácticas discursivas y calibra la investidura libidinal que produce su imaginario ‘cuerpo-ego’ cosmopolita. [...] Aunque estos deseos universalistas nunca pueden quedar satisfechos, los latinoamericanos cosmopolitas pueden todavía constituir su identidad intelectual a través de la representación omnipotente y voluntarista de su universalidad imaginaria” (2014: 9; trad. propia).

⁷ Tal como surge del desarrollo de Deleuze y Guattari, el rizoma no define una entidad exclusivamente botánica sino que permite caracterizar formas heterogéneas de vida en comunidad. La multiplicidad de “manada” –divergente de la multiplicidad de “masa”, aquella que persigue una relación especular con “lo uno” o el “líder”- aparece como rizomática pues su correlato se encuentra en lo múltiple-heterogéneo y su principio rector no ya en la identidad proyectada hacia un “origen” sino en la síntesis disyuntiva. En este sentido, la manada o la banda-pandilla supone la emergencia de una propagación sin filiación y producción hereditaria, una multiplicidad sin la unidad de un ancestro. Escriben Deleuze y Guattari: “oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la

reproducción sexuada, a la producción sexual. Las bandas, humanas y animales, proliferan con los contagios, las epidemias, los campos de batalla y las catástrofes. [...] La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia [...]. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos” (1988: 247-248). Este planteo nos permite pensar no sólo el modernismo como proyecto colectivo sino también el modelo de relación “entre literaturas” operante en los textos de Darío.

⁸ Bartolomé Mitre ocupa un lugar central en esa trama letrada finisecular promotora de un campo intelectual que recién se consolidará hacia 1910, en los debates en torno al centenario de la independencia argentina. No es difícil imaginar el circuito letrado de Buenos Aires en ese período como una biblioteca administrada culturalmente por el General Mitre desde el diario *La Nación* –en el que Darío publica a partir de 1889- y por Paul Groussac, una suerte de censor del sector más ilustrado de la burguesía porteña que tiene como órgano a la revista *La Biblioteca*.

⁹ El carácter fantasmal como paradójica esencia del raro reaparece una y otra vez a lo largo del tomo. Vale la pena copiar algunos ejemplos para comprobar esa persistencia. A León Bloy, el “verdugo de la literatura contemporánea”, “la familiaridad con la muerte [le] ha puesto en su ser algo de espectral y de macabro” (1905: 67). Ante Lautréamont, el cronista advierte: “No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kabala: ‘No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo’” (1905: 176). En el caso de Ibsen, “[s]u organización vibradora y predispuesta a los choques de lo desconocido, se templó más en el medio de la naturaleza fantasmal, de la atmósfera extraña de la patria nativa. Una mano invisible le asió, en las tinieblas” (1905: 205). En la poesía de Moréas “hay una atmósfera de duelo, de llanto, casi de histerismo, y una luz espectral sirve de sol, o mejor dicho de luna”, que repercute sobre el retrato de ese “malherido de desesperanzas” (1905: 104). Edgar Allan Poe es “el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte” (1905: 17). Por otra parte, la muerte deja un estigma gráfico persistente en la primera edición del volumen: todos los textos necrológicos colocan, a continuación del nombre propio del título, una gran cruz latina que duplica el tamaño de la tipografía regular. Así, en el primer capítulo del tomo de 1896, leemos: “LECONTE DE LISLE // † El martes 17 de Julio de 1894” (1896: 7).

¹⁰ La primera edición de la obra (1896) suma un epíteto enigmático a cada nombre, que le aporta un plus a la “incógnita a resolver”. La leyenda, presente en todos los capítulos salvo en el dedicado a Leconte de Lisle, fue suprimida en la segunda edición (1905) y en todas las posteriores. Transcribimos las más provocativas: “Pauvre Lelian. Paul Verlaine”, “El verdugo. León Bloy”, “El turanio. Jean Richepin”, “La Anticristesa. Rachilde”, “Histeria. Teodoro Hannon”, “El endemoniado. El conde de Lautréamont”, “La encarnación de Bonhomet. Max Nordau”.

¹¹ Es esta la diferencia más ostensible entre la aproximación de Darío y los tomos contemporáneos a *Los raros* pergeñados por Enrique Gómez Carrillo, siempre atentos a un registro obsesivo del cuerpo-a-cuerpo con el artista. En esta dirección Beatriz Colombi concluye que “[s]i Darío insiste en el carácter ‘imaginario’ de sus perfiles, Gómez Carrillo, en cambio, apunta a la precisión. Dos libros de Gómez Carrillo de esta época responden a este principio: *Literaturas extranjeras* (1895) y *Almas y cerebros* (1898). La mayoría de las notas son producto de una entrevista; de hecho, las reunidas en *Almas y cerebros* se titulan ‘Visita a...’ –donde tras la descripción física del personaje y su entorno, gabinete o cuarto de trabajo, sigue una *interview* o *interrogatorio psicológico* matizado con consideraciones y observaciones del cronista. La pretendida objetividad se refuerza con notas al pie, que confirman la fidelidad a las palabras vertidas por el entrevistado. En esto reside el resorte de su éxito: la presencia conspicua de un sujeto extranjero capaz de husmear en las *intimidades parisienses*, como un espía en busca de evidencias” (2004a: 76-77).

¹² Ejemplo de esto es lo que ocurre con Edgar Allan Poe en la edición en volumen de 1905. Poe ingresa en el capítulo inicial de *Los raros* dedicado a Camille Mauclair como uno de los objetos de *El arte en silencio*, libro que Darío reseña. Para Mauclair, según Darío, Poe es “el desgraciado poeta norteamericano [...] germinado espontáneamente en una tierra ingrata” (1905: 9). Sobre esta misma versión de la vida de Poe, Darío construirá su propia semblanza del poeta norteamericano en el capítulo siguiente de *Los raros*. Más adelante, en “Villiers de L’Isle-Adam”, Poe es la “influencia misteriosa y honda” (1905: 57) para la creación de *Tribulat Bonhomet*, el libro cuyo protagonista encarna al burgués ultrapositivista, personaje al que Darío se referirá varias veces como el “asesino de cisnes”. Poe vuelve en “Max Nordau” como uno de los decadentes condenados en *Entartung* (1892). A Nordau, Darío lo rebautiza como “Tribulat Bonhomet, profesor de diagnosis” (1905: 201). A manera de cita maestra con la que se arma el rompecabezas del raro, Poe relampaguea una y otra vez en la serie. La misma condición caracteriza a Verlaine (uno de los

raros más citados en los demás raros), pero también, aunque en menor medida, a Moréas, Bloy, Mauclair, Tailhade, Nordau e Ibsen.

¹³ El párrafo transcrito en la necrológica pertenece al capítulo “Una visita a Paul Verlaine”, en *Sensaciones de arte*, G. Richard, París, s. f. (¿1893?), p. 75. Si bien es esta la fuente que el propio Darío declara cuando apunta que “[e]ste amigo mío había publicado una apasionada impresión que figura en sus *Sensaciones de arte*, en la cual habla de una visita al cliente del hospital de Broussais” (1905: 46), el texto de Carrillo constituye uno de los primeros artículos que el guatemalteco publica al llegar a París (sale en *El Diario de Centro América*, Guatemala, el 13 de marzo de 1891 y luego lo recoge en *Esquisses. Siluetas de escritores*, de 1892, en las mencionadas *Sensaciones* y en *Almas y cerebros*, de 1898). Para una pormenorizada descripción biográfica del desencuentro entre Darío y Verlaine ver el artículo de Schmigalle. Arellano (1996: 131-137) ofrece un catálogo completo y comentado de todos los textos que el nicaragüense dedicó al “salvaje soberbio y maldito”.

¹⁴ Aun cuando persiste en Darío el inicial embrujo de París, Augusto de Armas aparece como un temprano precursor del “parisianizado”. En el capítulo “Viaje y neurosis” Colombi trabaja sobre la retórica del desencanto, que le sirve a Darío –ya “dentro” de París- “para restañar las heridas y devolver, en reciprocidad, una imagen transformada de la ciudad amada e inconquistable” (2004b: 195).

¹⁵ Ese latinoamericanismo en ciernes deja una huella muy marcada en la necrológica de Martí porque, de pronto y como nunca antes en el volumen, el cronista cambia la primera del singular por una primera del plural: “Quien murió allá en Cuba, era de lo mejor, de lo poco que tenemos *nosotros* los pobres” (1905: 217; mi énfasis). Tres años antes del “desastre español” del noventaiocho –ese mojón histórico que obliga a toda la intelectualidad americana a revisar el lazo con la Madre derrotada-, la crónica sobre Martí impulsa un precario “nosotros” latinoamericano que queda huérfano en el instante preciso de su entrega a la causa nacional pero, por esto mismo, abierto al porvenir, un nosotros en construcción o por construir.

LAS CRÓNICAS COSMOPOLITAS DE RUBÉN DARÍO Y LA MUNDIALIZACIÓN DE LA CULTURA

Mónica E. Scarano¹

Resumen

A más de un siglo de su publicación en diferentes periódicos en lengua española y en volúmenes antológicos en prosa que aún hoy siguen siendo poco estudiados en los estudios críticos sobre el género, las crónicas europeas de Rubén Darío invitan a ser revisitadas, en la medida en que ofrecen un vasto repertorio de cuestiones y curiosidades, siempre abierto a nuevas lecturas y reflexiones. En este trabajo, nos interesa detenernos en un corpus de crónicas cosmopolitas, en las que el prolífico cronista-poeta selecciona objetos, prácticas y procesos, devenido “ciudadano de Cosmópolis” -como se autorretrata en *Peregrinaciones* (1901)-, y los registra en sus textos periodísticos, a partir de 1900, a lo largo de su desplazamiento por distintos escenarios de la modernidad-mundo. Entre las cuestiones que lo ocupan, destacamos algunas que requieren un abordaje más abarcador que exceda lo meramente temático, tales como la construcción de una subjetividad moderna, la representación de escenas cosmopolitas, la intervención del cronista como gestor cultural, la estetización de materiales procedentes de otros órdenes no artísticos.

Palabras clave

Cosmopolitismo - Crónica - Modernismo - Mundialización - Rubén Darío

Abstract

Rubén Darío's cosmopolitan chronicles deserve to be revisited, as far as they offer a vast repertory of matters and curiosities, always open to new readings and reflections. More than a century after their publication in different journals and magazines in Spanish and in anthological books with insufficient circulation, those texts are rarely mentioned in Latin American chronicle studies. The present paper focuses a set of cosmopolitan chronicles, in which the prolific journalist-poet, a “citizen of Cosmopolis” –as he presents himself in *Peregrinaciones* (1901)–, selects objects, experiences and processes and, since 1900, registers them in his journalistic articles, while he travels around different cultural scenes of the modernity- world.

Among these matters, there are some remarkable issues that require an integral approach beyond the merely thematic insight, such as the constitution of a modern subjectivity, the representation of cosmopolitan scenes, the chronist's intervention as a cultural manager, the idealization in aesthetics terms of materials originated coming from other non-artistic orders.

Key words: Cosmopolitanism - Cultural globalization - Chronicle - Modernism - Rubén Darío

¹ Dra. en Letras, Prof. Titular de Literatura y Cultura Latinoamericanas I, CELEHIS- INHUS, Fac. de Humanidades – UNMdP. mscarano@mdp.edu.ar
Recibido 03/08/2016. Evaluado 07/09/2016

Dentro de la voluminosa producción en prosa del célebre escritor nicaragüense, Rubén Darío, la crónica se impone con una presencia asombrosamente proliferante – pensamos no sólo en las que se compilan en casi una decena de libros misceláneos o antológicos, sino también en las que se encuentran dispersas en periódicos y revistas hispanoamericanos y europeos–. Precisamente por ello, resulta paradójico que, un siglo después de la muerte del autor, el corpus cronístico dariano siga siendo un territorio textual donde aún queda mucho por explorar. La mayoría de esas crónicas fueron escritas durante su estadía en Europa, especialmente en el período que Teodosio Fernández destaca como el del “cronista viajero”. En su biografía del poeta, el catedrático español describe el período comprendido entre abril de 1900 y 1907, como una etapa “de extraordinaria complejidad” en la vida del autor. Subraya en esos años la proliferante labor cronística de Darío –se editan varios volúmenes que reúnen, en muchos casos, crónicas publicadas previamente en periódicos–. Nos referimos, por ejemplo, a *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904) y *Parisiense* (1907). Con algunos anuncios en la etapa española que lo precedió, tal como lo revela en *España contemporánea* (1901) y, ya antes, tal vez en los últimos años de su estadía en Buenos Aires, Darío había adoptado una “nueva actitud vital y estética”, en virtud de la cual tomaba partido por la latinidad frente a la guerra española-norteamericana, asediado por preocupaciones morales en pos de una posible regeneración, lo que marcó cierta distancia del “epicureísmo” que había proclamado casi un lustro antes en “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 1896). Poco después, al llegar a París, se reafirma como un escritor de la lengua española. Allí, muy pronto se desvanece “el paraíso que había soñado con Pedro Balmaceda”, tras su visita de 1893 (Fernández, 91-ss).

Nuestro trabajo se interesa en comprender y, en cierto sentido, ‘capturar’ al multifacético Darío cronista, en un gesto que supone un posicionamiento ideológico, político y cultural. ¿A qué nos referimos cuando reparamos en las tomas de posición de un artista frente a un proceso sociocultural complejo y abarcador de producción y circulación de bienes culturales como el que gana visibilidad a fines del siglo XIX y comienzos del XX? Se podrían ofrecer diferentes respuestas a esta cuestión. Entre ellas, hemos elegido aquí enfocar la relación que el poeta establece con el mundo en un período complejo de su vida, en el que prevalece la escritura de la crónica, mientras simultáneamente perfila una subjetividad que no ocultará las oscilaciones y contradicciones propias del ámbito ciudadano.

Con ese propósito, observaremos algunas operaciones discursivas que nos conducen al encuentro con el pensamiento y, en términos más amplios, con el despliegue de la subjetividad tan singular de uno de los intelectuales más descolantes de América Latina. Desde esta perspectiva, la lectura que proponemos de las crónicas cosmopolitas seleccionadas nos permitirá ingresar en el gesto escritural del escritor nicaragüense, una de las plumas insoslayables de aquel *fin-de-siècle* que señala un hábitat, cuya arquitectura atestigua la “mundialización de la cultura” (Ortiz 2004b, 61). Renato Ortiz utiliza el término “globalización” para referirse a la economía y la tecnología, dos dimensiones que nos reenvían a cierta unicidad de la vida social, en tanto que reserva “mundialización” para el dominio específico de la cultura. En esta línea, Ortiz sostiene que:

En este sentido, la mundialización se realiza en dos niveles. Primero, es la

expresión del proceso de globalización de las sociedades, que se arraigan en un tipo determinado de organización social. La modernidad es su base material. Segundo, es una “Weltanschauung”, una “concepción del mundo”, un “universo simbólico”, que necesariamente debe convivir con otras formas de comprensión (política o religiosa). En tanto mundialidad, engloba los lugares y las sociedades que componen el planeta Tierra. Sin embargo, como su materialización presupone la presencia de un tipo específico de organización social, su manifestación es desigual. Una cultura mundializada atraviesa las realidades de los diversos países de manera diferenciada. (2004b, 22-23)

El sociólogo brasileño ubica la esfera de lo cultural dentro del concepto de *mundialización*: afirma que existe un proceso de globalización, pero a nivel económico y tecnológico y que, en la esfera de la cultura, no hay una globalidad sino una mundialización de la cultura. Ateniéndonos a este concepto, recortamos un corpus peculiar dentro de la vasta producción periodística del autor que, en algunos momentos, asume un tono ensayístico y, en otros, incorpora ciertos elementos característicos de los entonces más recientes avances de las tecnologías del lenguaje visual. Las crónicas en las que nos detendremos corresponden, en su mayoría, al período señalado por Fernández, excepto algunas de un volumen posterior: *Todo al vuelo* (1912) y otras incluidas en la selección de textos cosmopolitas que recientemente reunió Graciela Montaldo en el volumen *Viajes de un cosmopolita extremo* –especialmente interesante en relación con el eje que articula nuestro trabajo–.

Para acotar nuestra exposición, anclaremos nuestra lectura en un aspecto puntual del amplio proceso transformador que explora Ortiz: se trata de la *transversalidad* de espacios públicos y privados, de objetos, gestos y costumbres públicas, institucionales y de índole personal, así como de manifestaciones callejeras e impresiones y sensaciones íntimas, individuales, que se despliegan en los textos elegidos y proponen un paisaje de la *modernidad-mundo* que fluctúa entre lo global-internacional (el mundo, la Cosmópolis, las grandes urbes europeas) y lo local (la nación, nuestras repúblicas, algunas ciudades americanas como Buenos Aires en particular). Estos recortes darianos, desde su percepción y su mirada de lector, dan cuenta de una serie de procesos histórico-culturales, referencias y signos que desterritorializan los planos de la cultura (Martín-Barbero). Remitimos a lo que Ortiz plantea en estos términos:

Estoy sugiriendo (...) que la mundialización de la cultura y, en consecuencia, del espacio, debe ser definida como transversalidad. Puedo así matizar algunas ideas –cultura-mundo, cultura nacional, cultura local– como si constituyesen una jerarquía de unidades estancas que interactúan entre sí. Las nociones de transversalidad y de atravesamiento permiten pensarlas de otra forma. De esta manera sostengo que no existe una oposición inmanente entre local/nacional/mundial. Esto lo percibimos al hablar de lo cotidiano (...). Tanto lo nacional como lo mundial sólo existen en la medida en que son vivencias...” (Ortiz 2004b, 61).

A fin de ceñir aún más nuestro análisis, remitiremos casi exclusivamente a crónicas emplazadas en el escenario parisino. En una primera toma haremos foco en los textos

que ocupan la primera parte del volumen *Peregrinaciones* y forman parte de la sección titulada “En París”. Esas crónicas son el resultado del recorrido del cronista-poeta por el predio donde se instala la Exposición Universal de París en 1900, y cumplen con el objetivo de reproducir con singular estilo, para los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, esa asombrosa experiencia, desde su lugar de corresponsal de “la gran sábana” - como él mismo solía referirse al importante diario porteño, que le encomendó y costó el traslado a Francia para cubrir el evento y luego el Año Santo en Roma.

Veamos cómo el poeta describe en esta primera escena el lado más luminoso de la Ciudad Luz, convertida desde abril, por unos meses, en el centro de atracción de los incontables visitantes que llegaban desde los lugares más diversos y recónditos del mundo a asistir a la cita de la civilización y el progreso que exhibe los portentos y proezas del mundo moderno en plena expansión. La cita es larga, pero bien vale detenernos en este cuadro inicial para reconocer estrategias, tópicos y modos enunciativos que reaparecerán asociados a la representación dariana de la modernidad-mundo en los volúmenes sucesivos:

La gente pasa, pasa. Se oye un rumoroso hablar babélico y un ir y venir creciente. Allí va la familia provinciana que viene de la capital como a cumplir su deber; van los parisienses, desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; va el ruso gigantesco y el japonés pequeño; y la familia ineludible, helás!, inglesa, guía y plano en mano; y el chino que no sabe qué hacer con el sombrero de copa y el sobretodo que se ha encasquetado en nombre de la civilización occidental; y los hombres de Marruecos y de la India con sus trajes nacionales; y los notables de Hispano-América y los negros de Haití que hablan francés y gesticulan, con la creencia de que París es tan suyo como Port-au-Prince. Todos sienten la alegría del vivir y del tener francos para gozar de Francia.

Todos admiran y muestran un aire sonriente (...). Respiran en el ambiente más grato de la tierra; al pasar la puerta enorme, se entregan a la sugestión del hechizo. Desde sus lejanos países, los extranjeros habían soñado en el instante presente. La predisposición general es el admirar. ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje sino para contemplar maravillas? En una exposición todo el mundo es algo *badaud*. Se nota el deseo de ser sorprendido. Algo que aisladamente habría producido un sencillo agrado, aquí arranca a los visitantes los más estupendos *jah!* Y en las corrientes de viandantes que se cruzan, los inevitables y siempre algo cómicos encuentros: *¡Tú por aquí! ¡Mein Herr! ¡Carissimo Tomasso!* Y cosas en ruso, en árabe, en kalmuko, en malgacho, y qué sé yo! Y entre todo ¡oh manes del señor de Graindorge! una figurita se desliza, *fru, fru, fru*, hecha de seda y de perfume; y el malgacho y el kalmuko, y el árabe y el ruso, y el inglés y el italiano, y el español, y todo ciudadano de Cosmópolis, vuelven inmediatamente la vista; un relámpago le pasa por los ojos, una sonrisa les juega en los labios. Es *la parisiense que pasa* (...) Ella es el complemento de la prestigiosa fiesta (...).

La muchedumbre pasa, pasa. (...) (29-31). [Las primeras cursivas son

nuestras]

Antes de ingresar a la cita, recordemos que estas grandes *muestras* o *ferias* –como se las solía llamar– comenzaron a realizarse en las grandes metrópolis modernas en la segunda mitad del siglo XIX, y –al decir de Jesús Martín-Barbero– participaron del “estrechamiento de los lazos entre la comprensión del tiempo/espacio y las lógicas del desarrollo del capitalismo” (2001: 36). Desde entonces, la sociedad del capitalismo de producción industrial se fue rodeando de distintos modos de presentación e intercambio, dictados por un mercado en expansión cuantitativa pero, sobre todo, sometido a profundos cambios cualitativos, como lo atestigua el nacimiento de la primera sociedad de consumo. Así sujetos y objetos, espacios y tiempos se transformaron en forma radical, al ofrecerse, a través de la fetichización de la mercancía, como espectáculo y fantasmagoría. En ese momento se instalaron en Europa y en los Estados Unidos los nuevos comercios con repertorios interminables de mercancías reales o soñadas, y las grandes exposiciones universales que ofrecían el nuevo rostro de la mercancía, al tiempo que se convertían en verdaderos santuarios de *peregrinación* (de ahí uno de los sentidos del título del primer volumen de crónicas parisinas de nuestro autor). Simultáneamente las calles parisinas se abrieron para incorporar los pasajes comerciales, donde caminar y ver mercancías fueron prácticas de una nueva experiencia de la vida cotidiana.

En efecto, las Exposiciones Universales formaron parte de la experiencia inédita de miles de personas que, al visitarlas, renovaron las diferencias de un mundo encaminado a la globalización. En el marco de esa experiencia compleja, Philippe Hamon las define como fenómenos arquitectónicos provisionales, desmontables que conjugan el encuentro colectivo y la instancia descriptiva particular en los textos que las relatan y describen. Son a la vez lugares (arquitectónicos y retóricos) de una racionalidad, y de un eclecticismo, al mismo tiempo utilitarias y pintorescas; lugares de entretenimiento y de ocio, y también de exposición de un saber ejemplar o universal (Hamon, 15).

Retomemos la cita tomada de la primera parte de una crónica publicada en el periódico en dos partes –de ahí su título: “En París. I”–. Si el texto recrea con elocuencia el entusiasmo y cierta fascinación que Darío sintió, como tantos de sus contemporáneos, ante “aquella apoteosis formidable de cerebros y de brazos” que exhibía la fabulosa *féerie*, al mismo tiempo recupera con un lenguaje marcadamente esteticista algunas notas que compondrán el *cliché* de las escenas cosmopolitas que se repiten con insistencia en las crónicas de la cultura mundializada. Es notable el énfasis puesto en dos notas visuales: el dinamismo y el incesante movimiento que anima a esa multitud (“pasa, pasa...”), una imagen que reencontraremos con otros verbos y sustantivos (“desfilan”, “se deslizan”, “pasean”, “caravana”, “cinematógrafo”, “films”...) y que reaparecerá en el título de dos volúmenes de crónicas: *La caravana pasa*, que reúne un conjunto de textos intitolados sin mayor articulación entre ellos con un efecto de continuidad, y *Todo al vuelo*, cuya primera sección de crónicas se titula “Films de París”); en tanto que en el orden de lo auditivo una de las primeras sensaciones que percibe al entrar en el predio es “el rumoroso hablar babélico” que incorpora el detalle de la heterogeneidad y las dificultades que trae consigo.

Más adelante, captura otro segmento sonoro, el de un breve diálogo de un pequeño grupo que se reconoce con cierta familiaridad y se saluda dentro de la multitud anónima, marcando la diversidad de ese gentío aparentemente amorfo. No es sólo el sujeto que mira, lee y reflexiona el que se desplaza, deambula, visita, recorre, mientras viaja constantemente en un itinerario zigzagueante, aunque acotado por las grandes ciudades de la Europa occidental; también se desplazan y circulan los objetos y los fenómenos que observa y que forman parte del proceso que nos ocupa. En este sentido, nos interesa destacar algunos textos sobre ciertos objetos-signos muy novedosos que introducen modalidades y formatos nuevos al universo de las comunicaciones en las sociedades modernas, como la tarjeta postal¹, el cartel, el *réclame* o el affiche, que cruzan palabras y textos verbales con ilustraciones, dibujos, retratos, fotografías y otras formas icónicas, y la canción popular callejera (canciones de ciegos, o el “negocio” de las canciones impresas que cantores ambulantes venden en las calles de París desde la primavera y que se escuchan en todos los barrios). Un ejemplo de la movilidad de los objetos que captura su mirada de cronista-gestor cultural:

El dicho de que en Francia todo acaba en canciones es de la más perfecta verdad. La canción es una expresión nacional y Beranger no es tan mal poeta como dicen por ahí. La canción que sale a la calle, vive en el cabaret, va al campo, ocupa su puesto en el periódico, hace filosofía, gracia, dice duelo, fisga, o simplemente comenta un hecho de gacetilla. Ya la talentosa ladrona señora Humbert anda en canciones, junto con la catástrofe de la Martinica, y la vuelta de Rusia de M. Loubet. En Buenos Aires hay poetas populares que dicen en verso los crímenes célebres o los hechos sonoros, como en Madrid los cantan los ciegos. En Londres se venden también canciones que dicen el pensar del pueblo, lleno de cosas hondas y verdaderas, “a tres peniques los cinco metros” de rimas. Ese embotellamiento castalioperiodístico es útil a la economía de las musas. (...). La canción anda por las calles y callejuelas de París desde hace tiempo (...). (*La caravana pasa*, 4-5, 6).

Resulta curioso encontrar estos textos, casi olvidados por la crítica, conviviendo con materiales muy diversos en los volúmenes que mencionamos. Véase la primera crónica-ensayo (sin título) del primer libro de *La caravana pasa* (1902) donde repara en los cantores ambulantes y comenta una gira alrededor del mundo de dos cancionistas parisinos o la crónica “La tarjeta postal”, publicada originalmente en *La Nación*, el 9 de abril de 1903, y reproducida en *Crónicas desconocidas, 1901-1906*, en la edición crítica de Günther Schmigalle.

Una vez más vemos cómo Darío, asumiendo la nueva sintaxis cultural que se iba imponiendo en esos tiempos, derriba fronteras e incorpora en un mismo plano realidades y situaciones muy diferentes, y hasta opuestas: la realeza, los niños de la trata, los turistas, la elegancia mundana en *Parisiana*, un volumen donde hasta su misma disposición ofrece esta nota particular. Estos textos nos acercan también a otros gestos del autor: el interés de Darío por la cultura popular, el modo en que “lidia” con el éxito y el mercado, por ejemplo respondiendo las cartas de lectoras que le solicitaban autógrafos, y enfrentándose constantemente con la mercantilización de la cultura. Frente

a este fenómeno que no se puede soslayar, responde confesando su nostalgia por los tiempos en que “el soñar y el sentir” aún no habían sido ahogados por el utilitarismo. Así en *La caravana pasa...*, el cronista parece tomar distancia cuando describe el contenido y el público de la canción callejera:

Y entre los concurrentes, gentes de todo pelaje, mujercitas fáciles, *botticellis* que se dicen eterómanas, poetastros, viejos *ratés*, o muchachos con fortuna que van a pasar el rato con su amiga. Por una hermosa poesía, muchas mediocres, escatológicas, o tontamente obscenas. Por una manifestación de arte, o de sentimiento, un sinnúmero de bufonadas sin sal ni gracia. No faltan exóticos y rastacueros que aparentan gozar con todo lo que allí se ve y oye, dando por un hecho que, para ser parisiense, hay que gustar de ello. La época actual *ha bastardeado* las cosas del espíritu y del entendimiento y corazón. *La caravana pasa*, 10. [La última cursiva es nuestra]

Esta misma mixtura de intereses, registros, estratos sociales, ya se advierte hacia el final de nuestra cita. Podríamos preguntarnos dónde quedó el esteta que se refugiaba en su torre de marfil. En la recorrida por los distintos pabellones de la Exposición Universal queda claro que, aunque su objeto le plantea otros desafíos, su perspectiva no resigna el lugar de enunciación de un “hombre de arte”: la focalización en las formas, los colores, los materiales, las analogías, las sensaciones nos permiten reconocer al artista, sus gustos, su refinamiento y su enciclopedia e imprimen en cada comentario y en cada línea la marca de su estilo inconfundible.

Esta selección heteróclita y por momentos caótica de lo que captura la atención de Darío cronista o corresponsal nos enfrenta a otro gesto que revela uno de los servicios que le imprime a su oficio y es el de funcionar como una suerte de *gestor cultural*², en la medida en que pone en foco lo que a primera vista no se ve, y hace visible al enunciarlo y ponerlo en acto en la escritura: signos, prácticas, fenómenos, rasgos y condiciones culturales que anuncian o manifiestan el nuevo proceso que se está iniciando y que probablemente, si no fijara en ellos su mirada, tal vez continuarían siendo ignorados o desestimados por el prejuicio cultural hasta la plena consolidación de ese nuevo entorno.

Ahora bien, si volvemos a la cita inicial, habría mucho más para acotar: en esa actitud de involucramiento con esa modernidad que a la vez fascina e inquieta al poeta hispanoamericano, Darío se presenta oscilante y ambiguo: fluctúa entre expresar su asombro y entusiasmo ante el “bullir cosmopolita” y las novedades y progresos que descubre en su recorrido por la “vasta feria” y, por otro lado, no resignar la oportunidad de registrar y consignar en su escritura ciertas situaciones y actitudes que lo disgustan – pensamos en su crónica “Los angloamericanos”, por ejemplo- o su toma de distancia frente a la mirada del turista. Ingresamos así en otra zona de su mirada hacia la cultura mundializada que le interesa a Darío y a la que debe mirar atentamente también por requerimientos externos para escribir sus crónicas. Contrariamente a lo que podríamos imaginar, Darío no se muestra complaciente en todo momento y no reprime sus críticas ni deja de señalar sus lados oscuros. En la misma sección de *Peregrinaciones*, lo podemos advertir con claridad en las últimas crónicas, escritas cuando regresa a París, tras su visita a Italia en ocasión de la celebración del Año Santo en Roma. Recuperaremos tan sólo una imagen entre las tantas donde se recogen las notas contrastantes –miseria, degradación, desocupación, decadencia, mendicidad,

prostitución, la enfermedad del dinero- que revelan no solamente que la fiesta ha terminado (la Exposición se instaló entre abril y agosto de 1900) sino también la certeza de que la modernidad y la mundialización que en ese marco se despliega arrojan luces pero también proyectan sus sombras sobre realidades que es preciso revelar. En “Noël parisiense”, el cronista repara en la escasez de niños en París y comenta a propósito de cierta niñez parisina:

Hay en la mayor parte un prematuro desgaste; se va de manifiesto en muchos el lote doloroso de las tristes herencias. En el parque de Monceaux, cerca del bonito monumento de Maupassant, recuerdo la impresión que me causó un día una chiquilla de ocho a diez años que se paseaba con su *gouvernante*: ¡Dios mío! La de una verdadera cocotita, bajo su sombrero de lujo, preciosa, coqueta, ya sabía en seducciones. Arte diabólica es, dije, torciendo el mostacho. (130)

A primera vista podría resultar paradójico que en ese incipiente “mundo transglósico”³ –como lo caracteriza Renato Ortiz– que se anticipa en esa escena de la Babel cosmopolita donde se daban cita todos los pueblos del mundo, un escritor como Darío, a quien se lo suele asociar con el *parisianismo* y se lo caracteriza como fervorosamente cosmopolita –y podríamos acotar que sus propias declaraciones no lo desmienten- Darío vaya progresivamente asumiéndose como un escritor en español. Esto se puede entender como una más de sus oscilaciones y ambivalencias. Como ha señalado bien Graciela Montaldo⁴, si hay algo que lo define es su versatilidad, un rasgo ciertamente muy ligado a la cultura mundializada en la que se ha movido y a la que sin duda percibió y auscultó como pocos. En este giro, la idealización que supone el mito parisiense por momentos se hace trizas. Es interesante en este sentido una crónica titulada “El deseo de París”⁵, donde el cronista, recién llegado de Europa, le responde en Buenos Aires a un joven aprendiz de escritor que desea trasladarse a París. Darío imagina una condición económica y social que le permite desplegar el llamado “mito de París” para un escritor de estas latitudes, Pero cuando toma conocimiento de la verdadera situación del joven la idealización de la ciudad del Arte, del ensueño y del goce, retrata su suerte con estas palabras:

Ir a París sin apoyo ninguno, sin dinero, sin base... ¿Conoce usted siquiera el francés?... ¿No?... Pues mil veces peor ir usted a París en esas condiciones... ¿A qué? Tendrá que pasar penurias horribles... Andará usted detrás de las gentes que hablan español, por los hoteles, por los hoteles de tercer orden, para conseguir un día sí y treinta días no, algo con que no morir de hambre, siendo lo que aquí se llama “pechador” y en España “sablista”... Luchar en París, para vivir en París, para vivir en París, con literatura... ¡Pero ese es un sueño de sueños!...(...) Si usted supiera la brega, lo duro de la tarea diaria, el incesante exprimir de los sesos y todo con una larga fama... ¿Qué se ha imaginado usted que es París?

Pero bastan sólo unas líneas para introducir un nuevo giro inesperado y admitir que podría estar equivocado, sin demasiado pudor ni explicaciones. Escuchemos el llamativo pliegue dariano:

¡Quién sabe!... Posiblemente dentro de poco, después de que usted llegue, vea y venga, le veré en automóvil en el bosque, en compañía de Mona Delza o cualquiera de las otras monísimas artistas cortesanas de París... Y con un depósito formidable en el Banco Español del Río de la Plata o en el Crédit Lyonnais... Tiene usted a París metido en la cabeza y quiere ir a conquistar París... Quizás tenga usted razón...

Para finalizar, podríamos preguntarnos: ¿en qué lugar se coloca Darío puesto en la empresa de comunicar el proceso modernizador? No hay dudas sobre la voluntad inclusiva que el sintagma “todo ciudadano de Cosmópolis” que aparecía en la cita inicial. Es probable que Darío se imaginara como uno más, aunque él no había viajado *motu proprio*, sino como parte de las obligaciones de su corresponsalía en *La Nación*, aunque –como ya hemos insinuado- esto no signifique en él un compromiso de mostrar complacencia ni silenciar del todo los costados más ominosos del objeto de su labor.

Una última cita que no casualmente se repite en varias oportunidades en distintas crónicas, nos da cuenta de un velado reclamo que traduce a la vez la propia conciencia de su marginalidad o -visto desde otra perspectiva- revela el largo alcance de su aspiración de reconocimiento en la Ciudad Luz:

Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado [Cuervo, Vargas Vila, Blanco Fombona, Díaz Rodríguez, Nervo, Franz Tamayo, Manuel Ugarte, Ángel de Estrada], y yo el último, vivimos en París; pero París no nos conoce en absoluto. Como ya lo he dicho otras veces. (*La caravana pasa*, TF 96).

NOTAS

¹ Véase las dos crónicas incluidas en el volumen *Parisiense* (1907): “Reyes y cartas postales”, “Psicología de la tarjeta postal” que comparten su lugar en el libro antológico que reúne crónicas sobre París con algunas notas sociales sobre figuras reales o personajes políticos destacados como Oom Paul, crónicas sobre moda, otras sobre el “pecaminoso París” y el crimen en las grandes ciudades, por nombrar sólo algunas.

² Al hacer referencia a esta noción, debo reconocer mi deuda y agradecer el aporte enriquecedor de mi colega Graciela Barbería, con quien desde hace años comparto el dictado de seminarios de grado y posgrado sobre literatura latinoamericana y modernización, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. En la preparación de las clases y durante las cursadas, al discutir estas cuestiones en relación con las crónicas darianas, me hizo notar la productividad de este concepto.

³ Ortiz la caracteriza la *modernidad-mundo* como “un espacio transglósico, en el cual diferentes lenguas y culturas conviven (a menudo de manera conflictiva) e interactúan entre sí. Una cultura mundializada configura por lo tanto, un “patrón” civilizatorio” (2004b, 22).

⁴ Remitimos a “Guía Rubén Darío”, en el volumen que recopila crónicas cosmopolitas dariana, titulado *Viajes de un cosmopolita extremo...*, Graciela Montaldo 11-51.

⁵ “El deseo de París”, *La Nación*, 6.10.1912, 8. Reproducido en *Escritos dispersos* de Rubén Darío (recogidos en periódicos de Buenos Aires), editada por Pedro Barcia.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson Imbert, Enrique (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Bs.As.: CEAL.
- Darío, R. (2006). *Crónicas desconocidas, 1901-1906*. Ed. crítica, introd.y notas de Günther Schmigalle. Managua y Berlín: Academia Nicaragüense de la Lengua y Walter Frey.
- (1968). *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos en periódicos de Buenos Aires), vol I. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia, advertencia de Juan Carlos Ghiano. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (1902). *La caravana pasa*. París: Garnier.
- (1920) [1907]. *Parisiense, Obras completas*, vol. 5. Madrid: Mundo Latino.
- (1901). *Peregrinaciones*. París-México: Librería de la Vda.de Ch.Bouret.
- (1912) [1917]. *Todo al vuelo, Obras completas*, vol.18. Madrid: Mundo Latino.
- (2013). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montaldo. Bs.As.: F.C.E.
- Fernández, Teodosio (1987). *Rubén Darío*. Madrid: Ediciones Quorum.
- Hamon, Philippe (1989). *Expositions. Littérature et Architecture aux XIX siècle*. Paris: José Corti.
- Martín-Barbero, Jesús (2001). “Globalización e integración desde la perspectiva cultural”. Javier Lasarte (coord.). *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. La nave va, Caracas, 2001: 35-50.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Bs. As.; Eterna Cadencia.
- Ortiz, R. (2004a). *Mundialización y cultura*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- (2004b). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: UNQ.
- Scarano, M. (2015). “Rubén Darío y Francia: un caso de migrancia cultural”, *Estudios argentinos de literatura de habla francesa: filiaciones y rupturas*. Francisco Aiello (ed.) Mar del Plata: UNMDP - Ediciones Suárez.
- (2015). “Cosmopolitismo y migrancia cultural en crónicas latinoamericanas del entresiglo XIX-XX”, *Actas del XVIII Congreso de la AIH*, Buenos Aires, 15 al 20 de julio. En proceso de edición.
- (2010). “Prensa y modernización: crónicas sobre las exposiciones de París en *La Nación* de Buenos Aires”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. CD-rom. París: AIH. Iberamericana-Vervuert.
- (2014). “Relatos urbanos modernistas”, en Aymaré Cora de Llano (coordinadora). *Actas del V Congreso Internacional CELEHIS de Literatura argentina / española / latinoamericana*, Mar del Plata, UNMDP: 2236 – 2243. [e-book, en línea]
<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2014/docs/actas2014ccelehis.pdf>,
<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/index.htm>,
<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2014/index.htm>
- (2009). “Escenificaciones modernas, paseos, vagabundeos, peregrinaciones”. Ponencia leída en la Mesa especial sobre crónicas urbanas latinoamericanas

(PICTO N° 4-605, ANPCyT-UNMdP), *Actas del III Congreso Internacional CE.LE.HIS.. de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina* [Disco compacto]. Centro de Letras Hispanoamericanas (CE.LE.HIS.), FH, UNMdP, Mar del Plata.

----- (2013). “Vitrinas de papel. Formas urbanas en Martí, Darío. Ugarte y Gómez Carrillo”, en Mónica Scarano – Graciela Barbería (eds.). *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina*. Mar del Plata, Ediciones Suárez – UNMdP: 17-47.

----- - G. Barbería (compil. y pról.) (2002). *Espacios y figuras urbanas. Selección de crónicas latinoamericanas*. Mar del Plata: E.Balder / UNMDP. Reimpreso en 2004.

SOBRE EL VIAJE A NICARAGUA DE RUBÉN DARÍO

Silvia Tieffemberg*

Resumen:

El artículo está centrado en el análisis de *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* publicado por Rubén Darío en 1909. El libro fue el resultado de la compilación de once crónicas aparecidas en el diario *La Nación* de Buenos Aires, en las que Darío refiere el viaje realizado a su país a fines de 1907. En este contexto, el análisis se realiza desde tres perspectivas: la historia del texto, que contempla las modificaciones, supresiones y adiciones operadas al convertir las crónicas en libro –en particular el agregado de los poemas que componen el *Intermezzo Tropical* y su vinculación con la familia Debayle–; la incidencia de la historia contemporánea en el texto –el gobierno de José Santos Zelaya fundamentalmente–; y la historia colonial dentro del texto, que considera la reescritura del relato mítico-fundacional del encuentro entre el cacique Nicaragua y el conquistador González De Ávila, inicio del proceso colonizador en la región. La reescritura liga este relato con la crónica de Indias y el llamado “encuentro de Cajamarca”, mientras que remite al presente de la escritura: la puja por el control de espacios marítimos geopolíticamente estratégicos, el derrocamiento de Zelaya y la injerencia de Estados Unidos en los asuntos centroamericanos.

Palabras clave:

RUBÉN DARÍO-ZELAYA-NICARAGUA-VIAJES-CRONICAS

The article is centred on the analysis of *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* published by Rubén Darío on 1909. The book was the result of the compilation of eleven chronicles appeared in the diary *La Nacion* of Buenos Aires, in which Darío recounts the trip realized to his country at the end of 1907. The analysis is realized from three perspectives: the history of the text, which contemplates the modifications, suppressions and additions produced when turns the chronicles into book - especially individual the attaché of the poems that compose *Intermezzo Tropical* and his links with the family Debayle-; the incident of the contemporary history in the text - the government of Jose Santos Zelaya fundamentally-; and the colonial history inside the text, which analyzes the rewriting of the mythical statement - foundational of the meeting between the chief Nicaragua and the conqueror Gonzalez de Avila, beginning of the colonizing process in the region. The rewriting ties this statement with the chronicles of The Indies and so called "Cajamarca's meeting ", at the time that sends to the present of the writing: the bid for the control of maritime spaces strategic, Zelaya's overthrow and the interference of The United States in the Central American matters.

Key words:

RUBÉN DARÍO-ZELAYA-NICARAGUA-TRAVEL-CHRONICLES

*Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Adjunta a cargo de la cátedra de Literatura Latinoamericana I (B) de la Facultad de Filosofía y Letras –UBA-, investigadora del Conicet. silvia.tieffemberg@filo.uba.ar

Enviado 12/05/2016. Evaluado 10/07/2016.

Puede decirse que 1907 es un año de inflexión en la vida de Rubén Darío. En cuanto a lo personal, en octubre de ese año nace Guicho, su último hijo con Francisca Sánchez del Pozo, y el congreso nacional de Nicaragua debate y sanciona la ley que después será conocida como ‘ley Darío’, para hacer posible su divorcio con Rosario Murillo, aunque este no llega a concretarse.

En cuanto a lo laboral, será también en 1907, –y en el mismo mes en el que nace Guicho– cuando Darío decida volver a Nicaragua, después de quince años de una ausencia itinerante que lo había llevado por Latinoamérica y Europa. Apenas alejado de su país, Chile y Argentina se convirtieron en los espacios privilegiados de residencia y producción, pero ya en 1892 una incipiente incursión en el ámbito de la diplomacia le permitió el primer viaje a España, como delegado gubernamental por Nicaragua a la conmemoración del IV centenario del descubrimiento de América. Finalmente, desde 1898 Europa se constituirá en intenso espacio vital, que ya no abandonará hasta el regreso a la patria en 1916, para el descanso definitivo en el seno maternal de León. Entre 1898 y 1916 vivió en París y Madrid, y aunque halagado y agasajado, debió hacer frente constantemente a los avatares de una situación económica siempre inestable. Recorrió, sin embargo, Barcelona, Ávila, Málaga, Granada, Sevilla, Córdoba, Gibraltar, Marruecos, Roma, Nápoles, Génova ..., hizo algunos viajes breves a Alemania, Austria y Hungría, y desde París se dirigió en 1906 a Río de Janeiro, como delegado por su país a la Conferencia Panamericana, y en ese mismo viaje visitó Nueva York y Buenos Aires, donde el diario *La Nación* ofreció un banquete en su honor, que él mismo recordaría como ‘estupendo’ en la epístola a la esposa de Lugones.

Y es también en 1907 cuando se publica *El canto errante*, la última de las obras que lo llevarían a la consagración: ya había visto la luz *Azul* en 1888, *Los raros y Prosas profanas* en 1896, *España contemporánea* y *Peregrinaciones* en 1901, y *Cantos de vida y esperanza* en 1906. Posterior a 1907 serán únicamente *Poema del Otoño* y *Canto a la Argentina* de 1910, *Historia de mis libros*¹ de 1912 y uno de los textos menos estudiados de Rubén Darío, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, de 1909². El presente trabajo se va a centrar en esta obra, cuya complejidad habilita una lectura desde tres perspectivas, que se implican unas a otras: la historia del texto, que contempla las modificaciones, supresiones y adiciones operadas al convertir las crónicas en libro –en particular el agregado de los poemas que componen el *Intermezzo Tropical* y su vinculación con la familia Debayle–; la incidencia de la historia contemporánea en el texto –el gobierno de José Santos Zelaya fundamentalmente–; y la historia colonial dentro del texto, que considera la reescritura del relato mítico-fundacional del encuentro entre el cacique Nicaragua y el conquistador González De Ávila, inicio del proceso colonizador en la región. La reescritura liga este relato con la crónica de Indias y el llamado “encuentro de Cajamarca”, mientras que remite al presente de la escritura: la puja por el control de espacios marítimos geopolíticamente estratégicos, el

derrocamiento de Zelaya y la injerencia de Estados Unidos en los asuntos centroamericanos.

I. El texto y su historia

Entre agosto de 1908 y abril de 1909, Rubén Darío publicó en el diario *La Nación* de Buenos Aires once crónicas tituladas “El viaje a Nicaragua”, en las que refería el viaje realizado a su país a fines de 1907. Poco después de aparecida la última crónica, Darío reunió el material periodístico y lo convirtió, con algunas modificaciones y agregados³, en el texto que se publicaría como *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, a fines de 1909. Este procedimiento no era nuevo en el tipo de producción de Darío: ya *España contemporánea* reunía una serie de crónicas en las que daba cuenta de la situación de ese país entre 1898 y 1900, tras la derrota sufrida en Cuba en la guerra contra Estados Unidos, y un año después *La caravana pasa* fue también el resultado de la compilación de una serie de crónicas que recogían sus impresiones sobre su paso por Londres, Dunquerque y Brujas.

El viaje a Nicaragua tuvo, sin embargo, un proceso de producción particular. Darío no incluyó una de las crónicas publicadas y agregó otra que no formaba parte del material inicial, además agregó un conjunto de poemas que se publicarían al año siguiente en forma autónoma como *Poema de otoño y otros poemas*.

Diez de las once crónicas aparecidas en el diario *La Nación* de Buenos Aires se ordenaron en el libro de manera diferente a su versión periodística: el capítulo I del *Viaje a Nicaragua* reproduce el texto de la primera crónica (20 de agosto de 1908), el capítulo II, el de la segunda crónica (6 de octubre de 1908), el capítulo III, el de la tercera crónica (27 de octubre de 1908), el capítulo IV, el de la cuarta crónica (1 de noviembre de 1908), el capítulo V, el de la quinta crónica (3 de noviembre de 1908), el capítulo VI, el de la novena crónica (27 de noviembre de 1908), el capítulo VII, el de la séptima crónica (24 de noviembre de 1908), el capítulo VIII, el de la octava crónica (30 de noviembre de 1908), el capítulo IX, el de la décima crónica (7 de marzo de 1909) y el capítulo X, el de la undécima crónica (2 de abril de 1909).

Además, entre los capítulos V y VI, que se refieren respectivamente a la literatura centroamericana y a los poetas nicaragüenses, Darío inserta los diez poemas que componen el *Intermezzo tropical*: “Mediodía”, “Vesperal”, “Canción otoñal”, “Raza”, “Canción”, “A doña Blanca de Zelaya”, “Retorno”, “A Margarita Debayle”, “En casa del doctor Luis H. Debayle” y “Del poema del otoño”. *Intermezzo Tropical* va a estar dedicado al poeta español Mariano Miguel de Val con quien Darío tuvo un vínculo muy estrecho durante su segunda estancia madrileña. Secretario y director del Ateneo Artístico Científico y Literario de Madrid, de Val albergaba a jóvenes poetas de la época en su propia casa⁴, que incluso llegó a ser “sede de la Legación de Nicaragua en Madrid, sede de la Academia de la Poesía Española, dirección, administración y redacción de la revista *Ateneo*, sede de la representación en España de la revista argentina *Caras y Caretas* y domicilio temporal de Rubén Darío” (Val Arruebo, 2012: 30). En el diario *La Nación* de Buenos Aires, Darío publica una crónica a principios de 1910 –que recogerá más tarde en *Todo al vuelo*–, denominada “De Val”, donde el amigo poeta, cuya revista editaría por primera vez *El viaje a Nicaragua*, se presentaba distinguido como “múltiple, complejo, universal”. (Darío, 1912: 49).

Ahora bien, aun cuando el *Intermezzo* esté dedicado a De Val y uno de los poemas, “A Doña Blanca de Zelaya”, se refiera a la esposa del presidente de Nicaragua en ese momento, Blanca Cousin Oudart, es indudable que el destinatario de este apartado en verso es Luis H. Debayle y su familia. Luis Henry Debayle Pallais, –definido por Darío como “una de las más finas, nobles y puras almas que me haya sido dado conocer en mi vida” (86)⁵– nicaragüense de origen pero de fuerte filiación francesa por vía paterna, estudió medicina en París y, de regreso a Nicaragua, ejerció su profesión según los lineamientos de la nueva escuela francesa de medicina, situación que lo llevó a ser considerado el fundador de la cirugía científica en su país. Esto le abrió las puertas del mundo académico nacional e internacional, por lo que se desempeñó, además, durante largos años como catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Nicaragua. Darío compartió los juegos de la niñez con Debayle, que había nacido en León dos años antes que él (Whisnant, 1995:491) y esta amistad se mantuvo durante toda la vida, al punto que fue el mismo Debayle quien, a principios de 1916, lo acompañó en su retorno a León y estuvo a su lado hasta el momento de su muerte, un mes después.

Debayle recuerda en *Homenaje a Rubén Darío* que, como agasajo al poeta en su retorno a Nicaragua en 1907, ofreció “un banquete lírico” en cuyo salón se podía apreciar “un cuadro donde un águila con las alas abiertas descansaba en el espacio sosteniendo en su pico un medallón con el retrato de Darío”, en tanto que la carta del menú llevaba la leyenda “A Rubén Darío, príncipe de los poetas del habla castellana” (1933: 12). En ese viaje, además, Darío fue invitado a pasar unos días en la suntuosa residencia de verano de la familia Debayle, en la isla del Cardón.

Intermezzo tropical comienza con el poema “Mediodía”, cuyos primeros versos

Midi, roi des étés, como cantaba el criollo

Francés. Un mediodía

Ardiente. La isla quema. Arde el escollo,

Y el azul fuego envía.

Es la isla del Cardón, en Nicaragua. (Darío [1909] 2003: 95)

muestran las filiaciones retóricas y afectivas de Darío en ese momento. “*Midi, Roi des étés, épandu sur la plaine,*” es el primer verso del poema “Midi” del poeta parnasiano Leconte de Lisle, a quien ya Darío había manifestado su admiración a través de un soneto en *Azul* (Darío [1890] 1977: 176), pero, además, este verso le permite realizar, a través de la imagen de un mediodía ardiente, una operación discursiva –presente en todo *El viaje a Nicaragua* en relación con las configuraciones espaciales– que da como resultado un espacio extenso, sin solución de continuidad, entre la campaña francesa descrita por Leconte de Lisle, cuya vegetación ondula suave como un mar de oro bajo el sol del mediodía, y el mar tropical que rodea la isla donde Darío descansa junto a la familia Debayle.

Es en este contexto en el que Darío compone el poema más conocido del *Intermezzo*, “A Margarita Debayle”, dedicado a una de las hijas de su huésped. Margarita, una niña de alrededor de ocho años cuando Darío le escribe su poema, era hija de Luis Debayle y Casimira Sacasa, nieta en ese momento del ex presidente de Nicaragua, Roberto Sacasa y Sarria, y sobrina del futuro vice-presidente de su país, Juan

Bautista Sacasa. Sin embargo, más allá de la prosapia de sus lazos familiares, Margarita fue mundialmente conocida por haberse convertido en la musa involuntaria de Darío. Incluso varios años después de su muerte ocurrida en 1983, Sergio Ramírez gana el premio Alfaguara 1998 con una novela que lleva como título el primer verso del poema dariano, *Margarita, está linda la mar*, cuyo texto está organizado –al igual que *El viaje a Nicaragua*– en dos secciones entre las que se intercala una tercera, denominada *Intermezzo tropical*. En esta novela se reescribe el retorno de Darío a Nicaragua en 1907, el agasajo por parte de la familia Debayle y la estancia en la isla del Cardón, y su muerte posterior, que se articula de manera indirecta con el asesinato –a manos de un poeta– del dictador Anastasio Somoza García, de hecho, esposo en la vida real de Salvadorita Debayle, hermana mayor de la dulce Margarita que inspirara a Darío frente al mar.

Finalmente, el poema “En casa del doctor Luis H. Debayle” concentra las líneas discursivas alrededor de las cuales se estructura el *Intermezzo*. Por un lado, es un texto de reconocimiento al magnífico anfitrión, cuya residencia se equipara con el refugio que el peregrino solo encuentra en las dulzuras de la casa paterna: “hoy sé por el Destino prodigioso y fatal/ que [...] no hay miel tan deleitosa, tan fina y tan fragante,/ como la miel divina de la tierra natal.” (Darío [1909] 2003: 108). Por otro, lleva un envío final dedicado a la esposa de Debayle, Casimira, donde anuda sus afinidades poéticas con la escuela francesa –ya expresadas en el primer poema– y el lugar del que se precia provenir la familia de su huésped, en la isotopía Francia-Nicaragua, isotopía que se refuerza, además, con la referencia al “adorado Luis”, que conjuga el nombre del esposo y amigo, y el de Luis XIV, el rey admirado y aludido directa o indirectamente en muchos de sus poemas:

Y para Casimira
 El oro de la lira,
 Y las flores de lis
 Que junten la fragancia
 De Nicaragua y Francia
 Por su adorado Luis. (Darío [1909] 2003: 108)

II. El texto y la historia

En la historia de la composición del texto, como ya indiqué, existió una omisión, la de la crónica referida a Guatemala, y un agregado, el de una crónica que da cuenta de los sucesos políticos que estaban ocurriendo en Nicaragua en el momento en que *El viaje a Nicaragua* se estaba editando. Lo omitido y lo agregado pueden comprenderse a partir del análisis de la historia contemporánea a la aparición del libro.

La crónica “Intermezzo. Lingüística y costumbres de los indios en Guatemala”, publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires el 7 de enero de 1909, no fue incluida en *El viaje a Nicaragua*. Podría pensarse que se trató de uno de los ajustes propios del paso de las crónicas al libro que Darío realizara en aras de la unidad temática, sin embargo, si tenemos en cuenta el contenido de la crónica y la situación política de Nicaragua en ese momento, es posible otra lectura. La crónica reproduce el relato de una incursión a tierras de indígenas guatemaltecos realizada por un amigo de Darío, Eustorgio Calderón, médico de profesión pero “apasionado de los estudios lingüísticos americanos” (Darío [1909] 2003: 139). Eustorgio Calderón había publicado un año atrás

Estudios lingüísticos I. Las lenguas (Sinca) de Yupiltepeque y del Barrio Norte de Chiquimulilla en Guatemala. Las lenguas de Oluta, Sayula, Texistepec en el Istmo de Tehuantepec en México, que aún hoy es uno de los pocos textos sobre “documentación lingüística de la lengua xinka” (Sachse, 2005: 2). Probablemente este libro haya sido el principal resultado de su visita a los departamentos orientales de Guatemala, emprendida –como el mismo Calderón refiere en la crónica publicada por Darío–, el 12 de junio de 1900 (Darío [1909] 2003: 139). Pero en esta ocasión, Eustorgio Calderón no va a hacer referencia a las características lingüísticas de la población aborigen que encuentra en su viaje, sino al conflicto político de los habitantes de Comapa, un pueblo ubicado en uno de los pocos municipios de Guatemala donde las tierras de cultivo de maíz y maguey aún eran comunales. “Españoles codiciosos [...]”, explica Calderón, “tomaron arbitrariamente posesión de las vegas situadas en la margen derecha del Paz, validos de la sumisión y debilidad de los indios, abusando de la superioridad de raza y del derecho de conquistadores” (144). La situación referida por la crónica nos coloca de plano frente al mismo conflicto que afrontaba el gobierno de Nicaragua en ese momento. José Santos Zelaya, presidente de Nicaragua entre 1893 y 1909, había reconvertido la economía tradicional del país, frente al boom cafetero de fines del siglo XIX, con el propósito de transformarlo en un estado cafetero exportador (Biderman, 1983: 11). Con este propósito, Zelaya intensificó los medios de coacción sobre los indígenas que ya se habían utilizado en gobiernos anteriores, para incorporarlos como mano de obra en las haciendas cafeteras, una vez desalojados de las tierras comunales (Guérin, 2003: 22). La ineficacia de las medidas tomadas por Zelaya y el altísimo costo social que significó su implementación, debilitaron la confianza depositada en el presidente, de tal manera que incluir una crónica que trajera a la memoria un cuasi fracaso del entonces mecenas de Darío, implicaba un riesgo que la omisión de la incursión de Eustorgio Calderón en tierras de indígenas comuneros, hizo desaparecer con presteza.

El viaje a Nicaragua es, sin lugar a dudas, el más elocuente testimonio de la relación de apoyo mutuo y colaboración que unió a Darío con José Santos Zelaya. A juzgar por una carta no conservada de Darío, enviada a Zelaya el 10 de diciembre de 1895 y que solo conocemos a través de la respuesta de su destinatario⁶, la relación entre ambos se mantuvo activa durante casi veinte años: aún en 1913 Darío pasó una temporada en la residencia de la familia Zelaya en Barcelona, donde recibió los cuidados necesarios mientras se reponía de un problema de salud (Rivera Montealegre, 2012:161).

1895 fue un año de angustias personales y pecuniarias para Darío: a la muerte de su madre se suma la pérdida del cargo en el consulado de Colombia en Buenos Aires, por lo que las colaboraciones en *La Nación*, *El tiempo* y *La Tribuna* se convirtieron en el único medio de subsistencia. Aun cuando muchas de las crónicas periodísticas de esta época van a materializarse un año después en uno de sus libros más reconocidos, *Los raros*, la inestabilidad económica del período parece haberlo impelido a apelar nuevamente al protectorado de un político prominente como el presidente Zelaya⁷, tal como ya había hecho con Roberto Sacasa y Sarria, abuelo de Margarita Debayle. En este contexto, entonces, Darío se comunica por primera vez con Zelaya para manifestarle su deseo de servir al país⁸, y aunque el presidente responde con evasivas, el traslado efectivo a Europa como corresponsal del diario *La Nación*, parece haber facilitado su acceso al cargo de cónsul de Nicaragua en París entre 1903 y 1909 (Caldera Cardenal, 2006: 7).

En octubre de 1907, como señalé al inicio, Darío deja París para viajar a su patria en un recorrido que lo llevará por Managua, León y Masaya, hasta abril de 1908 en que retorna a París. Las primeras líneas de *El viaje a Nicaragua* así lo recuerdan:

Tras quince años de ausencia, deseaba yo volver a ver mi tierra. Había en mí algo como una nostalgia del Trópico. Del paisaje, de las gentes, de las cosas conocidas en los años de la infancia y de la primera juventud. [...] Pensé un buen día: iré a Nicaragua. Sentí en la memoria el sol tórrido y vi los altos volcanes, los lagos de agua azul en los antiguos cráteres, así vastas tazas demetéricas como llenas de cielo líquido. (Darío [1909] 2003: 49)

Si bien Darío focaliza el motivo de su viaje en la nostalgia, que etimológicamente remite al dolor por la ausencia de la patria, y satura este fragmento con descripciones del anhelado suelo tropical de la niñez, las delicias de su prosa poética encubren un claro objetivo político: el apoyo a la gestión de gobierno de José Santos Zelaya. No solamente el libro está dedicado a la esposa del presidente, y a ella se dedica también uno de los poemas del *Intermezzo tropical* donde se la compara con diferentes reinas consortes como Blanca de Borbón, esposa de Pedro I de Castilla, sino que, además, en sus páginas “alaba los principios liberales [representados por Zelaya] y silencia sus medidas autoritarias, alguna de las cuales presenta como infundios, y confunde el forzado sometimiento con la aceptación popular” (Guérin, 2003: 20).

En el primer capítulo de *El viaje a Nicaragua* Darío declara su adhesión a Zelaya sin nombrarlo:

yo, que dije una vez que no podría cantar a un presidente de República en el idioma que cantarí a Halagaabal, me complazco en proclamar ahora la virtualidad de la obra del hombre que ha transformado la antigua Nicaragua, dándonos el orgullo de nuestra inmediata suficiencia y casi la seguridad de nuestro fuerte porvenir. (Darío [1909] 2003: 57)

y dedica el capítulo siguiente a la descripción de las haciendas cafeteras del país, focalizando en la calidad de exportación del café de nicaragüense: eje de la ‘modernización’ económica implementada por Zelaya, que apuntaba al monocultivo del café y a su exportación en mercados europeos y norteamericanos.

Además, en el octavo capítulo, reservado a la política en Nicaragua, Darío busca, por una parte, encubrir la relación colaborativa que lo unía a Zelaya desde hacía varios años: “Yo no había tratado nunca al general Zelaya. Le conocía por la prensa, por los elogios de sus partidarios de Nicaragua y por los denuestos de sus enemigos emigrados” (132). Y por otra, apuntalar su figura desde lo político, en tanto depositario de los ideales patrióticos necesarios para llevar adelante un gobierno basado en la defensa del liberalismo y del modelo unionista, que propugnaba la unificación de Nicaragua con Guatemala, Honduras, El Salvador y Costa Rica, “repúblicas pequeñas”, “niñas pobres pero honradas” (138).

El último capítulo del libro no pertenece al ciclo de crónicas sobre el viaje a Nicaragua, puesto que Darío debió redactarlo en Madrid para dar cuenta de la caída de Zelaya, cuando el libro ya se encontraba en la fase de corrección de pruebas.

José Santos Zelaya fue derrocado en 1909 por un complot conservador apoyado por Estados Unidos, sin duda debido a que había cancelado concesiones de compañías norteamericanas en Nicaragua, e iniciado conversaciones con otras potencias interesadas en la construcción del canal que uniera los dos océanos⁹. En 1894 Zelaya retomó el control de la Mosquitía y un año después se enfrentó a Inglaterra en el bloqueo del puerto de Corinto. A poco de llegar al gobierno, inició negociaciones con Estados Unidos para lograr la construcción conjunta de un canal interoceánico, pero estas negociaciones terminaron en un callejón sin salida puesto que el contrato propuesto por el equipo de gobierno de Zelaya no incluía derechos de extraterritorialidad, y fue declarado inaceptable por el Departamento de Estado norteamericano.

En este último capítulo, mucho más breve que los anteriores, Darío sella su pacto de fidelidad con Zelaya: “Lo lógico, lo usual y hasta lo humano sería que, una vez que aquel gobernante ha caído, yo suprimiese los elogios y los sustituyese con las más acerbas censuras. Me permitiré la satisfacción dejar intacto mi juicio” (165). De esta manera, no solamente no se retracta de los conceptos expresados sobre el presidente derrocado, sino que reitera los conceptos elogiosos vertidos sobre su gestión gubernamental. “Nada tengo que rectificar”, asegura, “mi impresión, al llegar después de quince años de ausencia, fue la de un país con mayores adelantos que el que dejara”. (165) Aun cuando se declara partidario de la “Patria” y no de los “Gobiernos” y se presenta a sí mismo alejado del mundo político y “desinteresadamente” consagrado tan solo a “ideas de arte”, en este capítulo declara abiertamente su convicción de que el derrocamiento de Zelaya no obedece a una causa económica sino a las “instigaciones de los Estados Unidos y de Estrada Cabrera¹⁰, su instrumento” (165). En el capítulo VIII, dedicado a la política en Nicaragua, Darío omite un comentario que había vertido en las crónicas, desmintiendo información aparecida en la prensa norteamericana con respecto al gobierno de Zelaya: “A mi paso por Nueva York tocóme desmentir la noticia de fusilamientos ficticios que la prensa yanqui había dado como cierta con su despreocupación conocida”¹¹. (135), sin embargo, en este último capítulo, denuncia que las publicaciones de los rebeldes contra Zelaya fueron “aderezadas en Bleufields” (167), haciendo referencia a que, desde comienzos de diciembre de 1909, la Marina de Estados Unidos había desembarcado en el puerto de Bluefields en Nicaragua, constituyéndose como base de operaciones para los opositores al presidente. Tras la caída de Zelaya y la asunción y pronta derrota de su sucesor, José Santos Madriz Rodríguez, el gobierno de Estados Unidos ejerció un control de importancia sobre el comercio y la economía nicaragüenses.

III. La historia en el texto

Günther Schmigalle considera que *El viaje a Nicaragua* es, en cuanto a género discursivo, un relato de viajes –tal vez el primero– escrito por un autor nicaragüense, y esto es posible debido a que, “circunstancias especiales” como “exilio u otra ausencia prolongada”, permitirían “a un autor mirar a su propio país”, “o a partes del mismo, con ojos de un extranjero” (1993: 74-75). Ahora bien, continúa Schmigalle, considerar este texto un relato de viajes significa también incluirlo en una tradición, es decir, en un conjunto de textos precedentes y contemporáneos de viajeros –de procedencia anglosajona fundamentalmente– con los que Darío interactúa:

gran parte de las descripciones, afirmaciones y valoraciones que encontramos en *El viaje a Nicaragua*, no revelan su pleno sentido hasta cuando las interpretamos como respuestas a otras tantas descripciones, afirmaciones y valoraciones que encontramos en los textos de los viajeros anteriores. [...] Es cierto que la fuente principal [...] es una obra histórica: la *Historia de Nicaragua* de José Dolores Gámez; pero también se citan algunos textos de viajeros: Paul Lévy, Thomas Gage, E.G. Squier y John Esquemeling, al cual Darío llama “Oexmelin”. (75)

De acuerdo con Schmigalle, quiero agregar, además, los nombres de Gonzalo Fernández de Oviedo y Francisco López de Gómara, con quienes Darío entra en diálogo a partir de incluirse también en otra tradición, la de los primeros cronistas de Indias.

El capítulo III de *El viaje a Nicaragua* relata un hecho emblemático de la historia colonial nicaragüense: el encuentro entre el cacique Nicaragua o Nicarao y el conquistador español Gil González de Ávila en 1523. Darío comienza el relato *in medias res* con una frase sugestiva al lector: “‘Y nunca indio, a lo que alcanzo, habló como él a nuestros españoles’. Tal dice Francisco López de Gómara, refiriéndose al cacique Nicaragua o Nicarao, que dio nombre a aquellas tierras americanas” (Darío, [1909] 2003: 69). Si bien Francisco López de Gómara, Gonzalo Fernández de Oviedo y José Dolores Gámez¹² –aunque no se lo reconozca expresamente– marcan en el libro el criterio de autoridad en cuanto a la historia colonial de su país: “En Oviedo, en Gómara, en los historiadores de Indias, supe de nuestra tierra antigua” (58), Darío elige reproducir el encuentro del cacique Nicaragua con Gil González de Avila tal como aparece en el texto de Gómara.

En la *Historia General de las Indias* el cronista e historiador español Francisco López de Gómara describe el encuentro entre el cacique y el conquistador como un diálogo ‘civilizado’ y cortés donde el indígena interpela al español sobre tópicos propios de la teología y la astronomía, y aun cuando el español no puede responder sus preguntas, acepta para él y su pueblo la nueva fe:

Pasó grandes pláticas y disputas con Gil González y religiosos Nicaragua, que agudo era y sabio en sus ritos y antigüedades. Preguntó si tenían noticia los cristianos del gran diluvio que anegó la tierra, hombres y animales, y si había de haber otro; si la tierra se había de trastornar o caer el cielo; cuándo o cómo perderían su claridad y curso el Sol, la Luna y estrellas; qué tan grandes eran; quién las movía y tenía. Preguntó la causa de la oscuridad de las noches y del frío, tachando la natura, que no hacía siempre claro y calor, pues era mejor; qué honra y gracias se debían al Dios trino de cristianos, que hizo los cielos y Sol, a quien adoraban por dios en aquellas tierras, la mar, la tierra, el hombre, que señorea las aves que vuelan y peces que nadan, y todo lo del mundo. Dónde tenían de estar las almas; y qué habían de hacer salidas del cuerpo, pues vivían tan poco siendo inmortales. Preguntó asimismo si moría el santo padre de Roma, vicario de Cristo, Dios de cristianos; y cómo Jesús siendo Dios, es hombre, y su madre, virgen pariendo; y si el emperador y rey de Castilla, de quien tantas proezas, virtudes y poderío contaban, era

mortal; y para qué tan pocos hombres querían tanto oro como buscaban. Gil González y todos los suyos estuvieron atentos y maravillados oyendo tales preguntas y palabras a un hombre medio desnudo, bárbaro y sin letras, y ciertamente fue un admirable razonamiento el de Nicaragua, y nunca indio, a lo que alcanzo, habló como él a nuestros españoles. Respondióle Gil González como cristiano, y lo más filosóficamente que supo, y satisfízole a cuanto preguntó harto bien. No pongo las razones, que sería fastidioso, pues cada uno que fuere cristiano las sabe y las puede considerar, y con la respuesta lo convirtió. Nicaragua, que atentísimo estuvo al sermón y diálogo, preguntó a oído al faraute si aquella tan sutil y avisada gente de España venía del cielo, y si bajó en nubes o volando, y pidió luego el bautismo, consintiendo derribar los ídolos.” (López de Gómara, [1552]1978: 289-290)

Es evidente que la elección del texto de Gómara que Darío realiza estriba en que este le permite poner de manifiesto “la agilidad mental primitiva” (69) de los indígenas de Nicaragua, es decir, la capacidad argumentativa de los primeros habitantes de su país, que es anterior a la llegada de los españoles¹³. De esta manera, aunque el encuentro entre Nicaragua y Gil González se relata también en la *Historia General y Natural de las Indias* (1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo y en la *Historia de Nicaragua* (1889) de José Dolores Gámez, Darío no los considera. En el texto de Oviedo no se establece un diálogo entre el cacique indígena y el conquistador español, –pues este enuncia un extenso parlamento con los términos generales del ‘requerimiento’ sin que el texto registre respuesta alguna¹⁴–, y en la *Historia* de Gámez el diálogo se refiere escuetamente y sin adjudicarle la centralidad que adquiere en el relato de Gómara: “Después de algunas pláticas en que el cacique confutó valientemente los misterios del catolicismo, demostrando una inteligencia bastante despejada, convino en aceptar el bautismo para él y toda su Corte” (Gámez, [1889] 1975, V, 103).

El hecho de que el cacique de los primeros habitantes de la región, cuyo nombre, además, se convirtió en el nombre del país, fuera el protagonista de un diálogo¹⁵, según los parámetros de la racionalidad occidental, interesa a Darío por su carácter de excepcionalidad dentro de la cronística americana, pero además porque habilita la posibilidad de incluir la historia colonial nicaragüense en la constelación de uno de los dos centros coloniales indiscutidos, el virreinato del Perú, y por ende, establecer una relación también con el incario.

Darío no solamente elige transcribir el texto de Gómara, también hace un agregado que no aparece en esta *Historia*, ni en la de Oviedo, ni en la de Gámez: “*Como el peruano Atabaliba con el P. Valverde*, Nicaragua arguyó varios puntos de religión (el resaltado es mío)” (70), a través del cual equipara el encuentro entre el jefe indio y el jefe español con el llamado “encuentro de Cajamarca” desarrollado, en realidad, diez años después del encuentro nicaragüense.

El episodio de Cajamarca, ocurrido en 1532, se encuentra documentado desde las primeras crónicas del área andina a comienzos del siglo XVI y básicamente es un microrelato que, con variantes –en algunos casos aparece la figura de un lengua o traductor indígena–, escenifica el momento en que fray Vicente de Valverde, en representación de Francisco Pizarro, se encuentra con Atahualpa y lo insta a someterse al rey de España como vasallo, aceptando al dios cristiano, único dios verdadero. Para

lo cual y a modo de prueba irrefutable, Valverde ofrece una Biblia, que es rechazada por Atahualpa, tras lo cual se declara la guerra.

Esta secuencia organiza el discurso de la irreconciliable división entre los “cristianos” y los “enemigos perros”, al invertir la asimetría de la relación. La hueste indiana de españoles, acaudillada por Francisco Pizarro, que ataca a un imperio indoamericano sin otro motivo que la esperanza de un botín en metales preciosos, obtenido como recompensa de sus trabajos de guerra, se reorganiza en un discurso en que la indiferencia del Inca ante la prueba de la verdad revelada, el “libro”, se convierte en ofensa a la religión católica y gesta la idea de guerra justa [...] (Guérin 1994,61-62)

Si bien los numerosos textos que narran el episodio de Cajamarca presentan variantes, en todas las versiones quien realiza las preguntas es el fraile y quien debe responder es el Inca. Es decir que este ‘diálogo’ presenta dos interlocutores, uno de los cuales –el español–, tiene el poder de preguntar y la jerarquía que otorga una cultura superior, por lo que comprende cabalmente –a diferencia del indígena– aquello sobre lo que pregunta. En el diálogo de Nicaragua, por el contrario, quien posee el poder es el español, pero el cacique posee la jerarquía, pues enuncia preguntas que su interlocutor no puede responder. La referencia a Cajamarca, que agrega Darío, permite una lectura especular de ambos encuentros, donde la figura del cacique Nicaragua asume el lugar del que posee la capacidad de preguntar, y se coloca en un lugar jerárquicamente superior tanto del español, como del mismo Atahualpa, pues uno y otro quedan relegados al lugar del que debe responder y no puede hacerlo. De acuerdo con esto, la resolución de los dos encuentros es diametralmente opuesta: Cajamarca termina con un enfrentamiento irreconciliable justificado como guerra justa, mientras que en Nicaragua se produce la conversión pacífica y voluntaria, antes por el raciocinio indígena que por el poder de persuasión español.

Darío, sin embargo, da otra vuelta de tuerca a su versión del encuentro de Nicaragua. A continuación vuelve a citar a Gómara para vincular ahora este suceso con el otro centro virreinal de la colonia, México, y volver la mirada sobre el libro, elemento central en el encuentro de Cajamarca, que no formaba parte de la cultura andina pero que estaba presente en la antigua cultura nicaragüense:

El historiador de Indias ya citado hace notar el estado de relativo adelanto que encontraron en algunas tribus de Nicaragua los conquistadores. “Sea como fuere, que cierto es que tienen estos que hablan mejicano por letras las figuras de los Culúa¹⁶, y libros de papel y pergamino, un palmo de anchos y doce largos, y doblados como fuelles, donde señalan por ambas partes de azul, púrpura y otros colores, las cosas memorables; e allí están pintadas sus leyes y ritos, que semejan mucho a los mejicanos, como lo puede ver quien cotejare lo de aquí con lo de Méjico” (Darío, [1909] 2003: 71).

De esta manera, Darío no solamente reescribe el relato del cacique Nicaragua conectándolo con los dos centros virreinales y las altas culturas indígenas involucradas con ellos, también, configura un nuevo relato fundacional que marca el grado cero de las relaciones coloniales y le permite mostrar el diferencial superior del nicaragüense en

Centroamérica: su “talento y valor”, producto de la “levadura primitiva” a la que se agregaron “elementos coloniales” (71).

Pero hay algo más, la versión dariana de un hecho ocurrido en los comienzos de la expansión española sobre la región –aparentemente muy alejada en el tiempo–, no parece haber sido ajena a los sucesos políticos que se estaban desarrollando en Nicaragua, en el momento de la composición del libro.

La expedición de Gil González de Ávila, buscando un paso natural que uniera el Atlántico y el Pacífico, descubrió en 1522 –supuestamente previo al encuentro con Nicaragua– un golfo al que dio el nombre de Fonseca, en honor del obispo de Burgos. Se trataba de una bahía amplia, de casi 2000 kilómetros cuadrados, que se abría hacia el océano Pacífico y cuyo territorio se extendía sobre las actuales Nicaragua, Honduras y El Salvador. La importancia estratégica de la región fue inmediatamente advertida por Hernán Cortés, quien en la carta que envió a Carlos V en 1524 declaraba que el que poseyera el paso entre los dos océanos, podría considerarse amo del mundo.

Así, a mediados del siglo XIX, la región se convirtió en una zona de disputa entre Estados Unidos e Inglaterra, y esta situación fue aprovechada por el gobierno de Honduras que, en 1849, firmó un tratado con Estados Unidos para la construcción de un canal interoceánico que uniera el Mar Caribe con el golfo de Fonseca. Ese canal nunca llegó a construirse, pero Nicaragua, Honduras y El Salvador, estados ribereños que rodean el golfo, se enfrentaron en un conflicto limítrofe, sobre los derechos de explotación y navegación del mismo, que persiste hasta la actualidad. Recordemos que en 1907 José Santos Zelaya declaró la guerra a Honduras y negó a Estados Unidos la autorización para que se estableciera una base naval en el golfo de Fonseca, por lo que Roosevelt envió una escuadra de guerra que se instaló frente a las costas nicaragüenses como medida intimidatoria, y que poco después del derrocamiento de Zelaya apoyado por tropas norteamericanas, comenzaron las tratativas para construir un nuevo canal a través del lago Nicaragua (Monges-Farina de Veiga, 2005: 248).

Cuando Darío elige relatar el encuentro entre el cacique Nicaragua y el conquistador español, elige también relatarlo desde un escenario determinado: “El conquistador Gil González de Ávila,” dice, “después que hubo tomado posesión de aquellas tierras y hubo bautizado la bahía de Fonseca [...] se había encontrado con el cacique Nicoián”, quien le dio noticias del gran cacique Nicaragua (69-70). La expresa alusión al golfo de Fonseca en el relato mítico-fundacional, que Darío reescribe, pone de lleno al lector en el momento y en el lugar en que se establecen los derechos de posesión de ese territorio –legitimados por el mismo relato que los enuncia– y actualiza un conflicto que, originado en la colonia, se perfilaba en el presente vinculado al problema no menor del control de espacios marítimos privilegiados. De hecho, la caída de Zelaya a principios del siglo XX fue parte del inicio de las hostilidades: en 1989, al filo del siglo XXI, Nicaragua, Honduras y el Salvador acudieron a la Corte Internacional de Justicia para que se expidiera sobre el régimen jurídico de las aguas del golfo, y aún hoy, a pesar de la vigencia de un régimen de soberanía conjunta en la región, la conflictividad no ha desaparecido.

Bibliografía

Azuar, Rafael (1995) “La mujer de Rubén Darío”. En *La aventura literaria*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación, Aguacilar, pp. 16-18.

Biderman, Jaime (1983) “The Development of Capitalism in Nicaragua: a Political Economy History”. En *Latin American Perspectives*, X, 1, pp. 40-71.

Caldera Cardenal, Norman (2006) *Rubén Darío diplomático*. Managua, La Prensa, Colección Cuadernillos 4, disponible en <http://enriquebolanos.org/data/media/book/CPEBG%20-%2004%20-%20Ruben%20Darío%20diplomático-Norman%20Caldera.pdf> (consultado 15/05/2016)

Darío, Rubén (2011) *Crónicas desconocidas: 1906-1914*. Günther Schmigalle ed. Academia Nicaragüense de la Lengua.

----- (2003) *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Prólogo, edición y notas de Silvia Tieffemberg con la colaboración de Víctor Goldgel Carballo. Buenos Aires, Corregidor.

----- (2002) *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)*. José Jirón Terán, comp., cronología Julio Valle Castillo; introd., selec. y notas Jorge Eduardo Arellano. Managua, Fundación Vida. Disponible en <http://enriquebolanos.org/data/media/file/CCBA%20-%20SERIE%20LITERARIA%20-%2010b%20-%202007.pdf> (consultado 28/05/2016).

----- (1977) *Poesía*. Prólogo Ángel Rama, Edición Ernesto Mejía Sánchez, Cronología Julio Valle-Castillo. Caracas, Ayacucho.

----- (1919) *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Ilustraciones de Enrique Ochoa. Madrid, Mundo Latino, v. XVII de *Obras Completas* (1917-1919, 22 v.), prólogo de Alberto Ghirardo.

----- (1912) *Todo al vuelo*. Madrid, Renacimiento.

Debayle, Luis H. (1933) *Homenaje a Rubén Darío por [...]* Miembro de la Academia de Medicina de París y de la Academia de la Lengua Española. Nicaragua, Imprenta Nacional.

Fernández de Oviedo, Gonzalo ([1535]1853) *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano*. José Amador de los Ríos ed. Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, Tomo segundo de la segunda parte. Disponible en https://archive.org/stream/generalynatural03fernrich/generalynatural03fernrich_djvu.txt (consultado 23/05/2016).

Gámez, José Dolores ([1889] 1975) *Historia de Nicaragua*. Managua, Fondo de promoción cultural del Banco de América.

Granjel, Luis S. (1967) “Rubén Darío ‘Fin de Siglo’”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* 212-213, pp. 265-279.

Guérin, Miguel A. (1994) “Texto, reproducción y transgresión. La relectura de las crónicas de Indias como testimonio de la modernidad”. Tieffemberg, Silvia (ed.) *Actas del Coloquio Internacional “Letras Coloniales Hispanoamericanas ‘Literatura y cultura en el mundo colonial hispanoamericano’”*. Buenos Aires, Asociación de Amigos de la Literatura Latinoamericana, pp. 57-66.

----- (2003) “José Santos Zelaya y Rubén Darío: una alianza fugaz en la perdurable Nicaragua neocolonial (1896-1911)”. En Darío, Rubén, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Prólogo, edición y notas de Silvia Tieffemberg con la colaboración de Víctor Goldgel Carballo. Buenos Aires, Corregidor.

López de Gómara, Francisco ([1552]1978) *Historia General de las Indias*. Prólogo y cronología Jorge Gurria Lacroix. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Monges, Hebe y Farina de Veiga, Alicia (2005) *Antología de cuentistas latinoamericanos*. Buenos Aires, Colihue.

Moro, Diana (2015) *Sergio Ramírez, Rubén Darío y la literatura nicaragüense*. Raleigh, A contra corriente.

----- (2014) “Escenas de lectura en *Margarita está linda la mar* de Sergio Ramírez”. En *Orbis Tertius*, XIX, 20, pp. 95-104.

Rivera Montealegre, Flavio ed. (2012) *Rubén Darío: su vida y su obra*. Biografía escrita por Francisco Contreras. Edición corregida y aumentada por [...]. Estados Unidos de América, Movimiento Cultural Nicaragüense.

Sachse, Frauke (2005) *Lexicografía y Morfología Xinka*. Traducido del inglés por Alex Lomónaco. FAMSÍ. Disponible en <http://www.famsi.org/reports/99009es/99009esSachse01.pdf> (consultado 13/05/2016).

Schmigalle, Günther (1993) “Rubén Darío y los relatos de viaje sobre Nicaragua”. En *Encuentro*, 40, pp. 74-79.

Squier, Ephraim George (1860) *Nicaragua: its people, scenery, monuments, resources, condition, and proposed canal*. A revised edition. New York, Harper and Brothers.

Suess, Paulo (1992) *La conquista espiritual de la América española. 200 documentos. Siglos XVI*. Quito, Abya-Yala.

Tieffemberg, Silvia (2012) “Matrices narrativas coloniales: de Lucía Miranda al encuentro de Cajamarca”. En Laura Catelli y María Elena Lucero, comp., *Términos claves de la Teoría Poscolonial Latinoamericana. Despliegues, matices, definiciones*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

----- (2005) “La necesidad de navegar. Sobre *El viaje a Nicaragua* de Rubén Darío”. En *Sesgos, cesuras y métodos*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 113-120.

----- (2003) “Prólogo”. En Darío, Rubén, *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Prólogo, edición y notas de Silvia Tieffemberg con la colaboración de Víctor Goldgel Carballo. Buenos Aires, Corregidor.

Torres, Edelberto (1982) *La dramática vida de Rubén Darío*. La Habana, Arte y Literatura.

Val Arruebo, Beatriz de (2012) *Vida y obra de Mariano Miguel de Val y Samos (1875-1912). Fundamentos del modernismo castizo*. Tesis doctoral dirigida por Jesús Rubio Jiménez, Universidad de Zaragoza. Disponible en <https://zaguan.unizar.es/record/7071/files/TESIS-2012-044.pdf> (consultado 9/05/2016)

Whisnant, David E. (1995) *Rascally Signs in Sacred Places. The Politics of Culture in Nicaragua*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Notas

¹ “Si Azul... simboliza el comienzo de mi primavera, y *Prosas profanas* mi primavera plena, *Cantos de Vida y Esperanza* encierra las esencias y savias de mi otoño”, dirá el propio Darío justamente en *Historia de mis libros* (1919: 203).

² *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* tuvo una sola edición en vida de Darío, realizada en Madrid en 1909 por Biblioteca Ateneo, a partir de ese momento se realizaron siete ediciones más. En 1919 el texto se publicó sin la parte en verso en el tomo XVII de *Obras completas*, con prólogo de Alberto Ghirardo, en 1950 tampoco se incluyó la parte en verso y se publicó en el tomo III *Viajes y crónicas de Obras completas*, la edición estuvo preparada por M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó Contell, en 1966 se realizó en Nicaragua otra edición sin el texto en verso, en 1982 y 1984 se realizaron en Nicaragua dos ediciones facsimilares de la edición de 1909, en 1988 se realizó una edición del texto completo al cuidado de Fidel Coloma González y Pablo Kraudy, y en 2003 se llevó cabo en Buenos Aires la primera edición crítica del texto completo, que incluye a pie de páginas las variantes textuales que provienen del cotejo con las crónicas aparecidas en el diario *La Nación* de Buenos Aires, que conformaron posteriormente el libro. Esta edición estuvo a mi cargo, con la colaboración de Víctor Goldgel Carballo. Todas las citas de este trabajo pertenecen a ella.

³ Las crónicas, al ser convertidas en capítulos de libro, sufrieron un riguroso proceso de corrección estilística en cuanto a signos de puntuación, sustitución de vocablos y corrección de expresiones. Se subsanaron, además, todas las erratas tipográficas. En cuanto al contenido, se agregó o rectificó información puntual que había quedado desactualizada, se modificaron algunas opiniones con respecto a personalidades de la época y se morigeraron o eliminaron expresiones demasiado vehementes dirigidas a personajes con los que Darío se sentía enfrentado. Desarrollo más extensamente el tema en Tieffemberg, 2003: 12-14.

⁴ Durante su segunda estancia en Madrid Darío tomó contacto con los jóvenes literatos de la llamada promoción de la Regencia –“noventayochistas” y “modernistas”- “y a un tiempo con periodistas, poetas y simples bohemios identificados con esos escritores jóvenes en su actitud rebelde ante los valores consagrados” (Granjel, 1967: 268).

⁵ En la crónica sobre la literatura en Centroamérica, publicada en *La Nación* el 3 noviembre de 1908, además, Darío se refiere a Luis Debayle, José Madriz, Román Mayorga Rivas y Francisco Castro como “glorias de la Patria”, pero en el paso de la crónica al libro la mención a Castro desaparece y con respecto a Debayle se agrega: “Discípulo ferviente de Pasteur, llevó a su Patria las nuevas ideas, siendo considerado como el innovador de la Medicina y la Cirugía en Nicaragua”, y amplía la referencia a su

labor como escritor: “escribe de cuando en cuando artículos, estudios y delicados poemas” (Darío [1909] 2003: 87).

⁶ En julio de 1896 el general Zelaya envía una carta a Darío donde le expresa: “Tendré en cuenta sus generosos ofrecimientos de servir al país” (Rivera Montealegre, 2012: 94).

⁷ La relación de Darío con la política y el poder se prolongaron mucho más allá de su desaparición física: Diana Moro, en un trabajo muy interesante, ha investigado la utilización de la figura de Darío y sus escritos -en especial *El viaje a Nicaragua*- por el gobierno de Anastasio Somoza, en el capítulo I “La figura de Darío en Nicaragua: la apropiación somocista”, de su libro *Sergio Ramírez, Rubén Darío y la literatura nicaragüense* (2015).

⁸ “Escribir las crónicas que finalmente integraron *El viaje a Nicaragua*, permitió a Darío conjugar el rol de diplomático con el de poeta como servicio a la patria. En la cuarta crónica, dedicada a la “cultura intelectual” nicaragüense, cita una serie de diplomáticos que trabajaron arduamente por el país y al mismo tiempo “fueron aficionados a las musas”, pero es tal vez en la figura de José Dolores Gámez, historiador y ministro: hombre de acción/hombre de letras, donde cristaliza el modelo, pues Gámez “ha tenido que dejar muchas veces de escribir historia por “hacer historia””. Este será el tema principal de una serie de crónicas que Darío titula “Diplomáticos poetas” y publica entre abril y diciembre de 1909 en el diario *La Nación* de Buenos Aires” (Tieffemberg, 2005: 119).

⁹ Este suceso fue recogido por Darío en la crónica “La revolución en Nicaragua”, publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires en febrero de 1910.

¹⁰ Manuel José Estrada Cabrera fue presidente de Guatemala entre 1898 y 1920. Durante su segundo mandato llevó adelante una campaña de desprestigio contra José Santos Zelaya que contó con el apoyo del gobierno de Washington. Participó de esta campaña contra Zelaya el escritor Enrique Gómez Carrillo -cónsul de Guatemala en París y Hamburgo-, quien escribió *Zelaya y el libro*, en referencia al libro escrito por Zelaya para explicar a la opinión pública su versión sobre la intervención norteamericana en Nicaragua y el apoyo otorgado por el gobierno de Guatemala al grupo insurrecto que lo derrocara.

¹¹ En una carta dirigida a Zelaya en 1908, Darío le informaba que “En New York tuve el disgusto de saber que periodistas, ligeros o mal intencionados, habían lanzado a la publicidad noticias falsas sobre nuestro país, dando por ciertos falsos fusilamientos hechos por orden de su Gobierno, y sobre un empréstito que, en tono de broma, me suponían a mí encargado de negociar en Londres. Los primeros rumores han sido desmentidos por mí enérgicamente; respecto a lo segundo, no me he creído en el deber de hacerlos rectificar, pues sería de mal gusto acordar seriedad a noticias inocentes que hacen más daño al que las inventa que a la persona contra la que van dirigidas” (Darío, 2002: 273).

¹² [...] en *El viaje a Nicaragua* Darío transcribe y glosa reiteradamente la *Historia de Nicaragua* de Gámez (Guérin, 2003: 19).

¹³ Ephraim George Squier, otro de los historiadores citado a menudo por Darío, refiere el encuentro entre Nicaragua y Gil González, y cita como fuente *De orbe novo Decades* de Pedro Mártir de Anglería, en cuyo texto las preguntas del cacique Nicaragua ascienden al número de quince (1860: 158-159).

¹⁴ “Quél era un capitán del grand Rey de los chripstianos, que por su mandado yba á aquellas partes á hacer saber á todos los caciques principales ó señores delios, que en el cielo, mucho mas alto del sol, hay un Señor que hizo el sol é la luna é cielos y estrellas, é á los hombres é animales é aves é la mar é los ríos é los pescados é todas las otras cosas; é los que esto creían lo tenían por Señor, son los chripstianos, é quando mueren, van arriba donde el está é gozan de su gloria [...]”(Fernández de Oviedo, [1535]1851: 170-171).

¹⁵ La existencia histórica de Nicaragua no ha podido comprobarse, más aun, dos artículos periodísticos -a los que no he podido acceder- llevan como títulos sugestivos “Cacique Nicarao es puro invento” y “No hubo Nicarao, todo es invento”. Se trata de entrevistas realizadas a Fernando Silva y Rafael Casanova, respectivamente, aparecidas en *El Nuevo Diario* el 12 y del 16 de septiembre de 2002.

¹⁶ Los culúas fueron una de las cuatro etnias que habitaban la costa atlántica nicaragüense antes de la llegada de los españoles.

LAS APROPIACIONES DARIANAS DEL CUENTO DE HADAS

Ariela Érica Schnirmajer²

Resumen

En continuidad con nuestra indagación en torno a los roles de la ensoñación en el *fin de siècle*, en esta comunicación analizo su función en “El velo de la reina Mab” (1887), narración incluida en *Azul*, en “El linchamiento de Puck” y en “Esta era una reina...”, ambos publicados en *Tribuna* de Buenos Aires en 1893. Gastón Bachelard explica que, en el proceso poético, el ensueño se confunde frecuentemente con el sueño. Pero, en el caso del primero, “no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión (...) activa. En una imagen poética el alma dice su presencia” (1965:18). Por su parte, Adriana Astutti considera que “el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia real la imagen, el poema, es la única prueba” (2001:94). Luego, Julio Ortega señala que el ensueño dariano es una forma de conocimiento que “(...) gesta(n) un escenario alternativo de la creatividad” (2003:66). Atendiendo a las consideraciones de Bachelard, Astutti y Ortega, propongo que, lejos del “torremarfilismo”, en estas narraciones, las ensoñaciones, en conexión con el cuento de hadas y con las figuras del desplazamiento, -con funcionamientos diversos-, se proponen como espacios críticos.

Palabras clave

Crítica - Cuentos de hadas – Ensoñación - Intertextualidad – Rubén Darío

Abstract

Continuing our study about the roles of reverie in the *fin de siècle*, this paper analyzes its function in “El velo de la reina Mab” (1887), included in *Azul*; “El linchamiento de Puck” and in “Esta era una reina...”, both published in *Tribuna* in 1893. Gaston Bachelard explains that reverie and dream are often confused in the poetic process. But in the first case, “one is no longer drifting into somnolence. The mind is able to relax, but in poetic reverie the soul keeps watch, with no tension, calmed and active... For a simple poetic image, there is no project; a flicker of the soul is all that is needed” (1965:18). Adriana Astutti considers that “reverie does not evade reality but rather imagines a cosmos, the real existence of which is only proven by the image, by the poem” (2001:94). Also, as Julio Ortega points out, reverie in Darío is a type of

²Jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Literatura Latinoamericana I “A” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesora adjunta del Taller de Lectura y escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, FFLL. Investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA –FFLL. Mail: arielas@gmail.com

Enviado: 29/05/2016. Evaluado 15/08/2016

knowledge that “develops an alternative scenario of creativity” (2003:66). Considering the thoughts of Bachelard, Astutti and Ortega, I posit that, far from “ivory-towerism”, reveries in these narratives (connected with the fairy tale and with figures of displacement —with diverse mechanisms), are presented as critical spaces.

Keywords

Criticism - Fairy tales – Intertextuality – Revery– Rubén Darío

Ensoñación versus torremarfilismo

El desplazamiento y la ensoñación son característicos de Rubén Darío y de Julián del Casal en sus entregas periodísticas. En “Tigre Hotel” del nicaragüense, en el paisaje del Tigre, el narrador cree ver a los personajes de la poesía de Paul Verlaine, lectura que lleva consigo. Y en “Crónica semanal X”, Casal asiste a una función del circo de Pubillones y se imagina transportado a la llanura de Orán. El autor encuentra la imagen de un Oriente compuesto de fragmentos intertextuales como filtro sobre la pobre realidad local (Schnirmajer, 2012:32-33).

En una publicación anterior he analizado el modo en el que la ensoñación ocupa el espacio del discurso crítico en la crónica “Conversaciones dominicales. Lohengrin” de Julián del Casal. En dicha entrega periodística, la crítica teatral, lejos de ser un discurso subsidiario, se plantea como artefacto artístico, concepción que dialoga con las consideraciones de Charles Baudelaire en sus *Salones de arte* de 1846 (2015:149-165). Sin haber presenciado la ópera representada en La Habana, Casal (re)crea *Lohengrin* en el terruño insular; una ópera de la que él es autor y espectador. Lejos del estilo enjoyado y abigarrado de sus crónicas sobre las mercancías en *El Fénix*, la prosa poemática fluye a un ritmo acompasado y continuo. Reagrupa, expande o abrevia escenas, conforme a sus propios intereses. Es un modo de operar que nos acerca al cosmopolitismo de las literaturas periféricas, en términos de María Teresa Gramuglio, (2013:365-373) y, en ellas, a la literatura latinoamericana.

En continuidad con mi indagación en torno a los diversos roles de la ensoñación y sus derivas en el *fin de siècle*, en esta comunicación analizo este motivo en el poema en prosa “El velo de la reina Mab” (1887), incluido en las dos ediciones de *Azul*¹, en “El linchamiento de Puck” y en “Ésta era una reina...”, ambas narraciones publicadas en 1893 en la sección de “Mensajes de la tarde” de *Tribuna* de Buenos Aires, dirigida por Mariano de Vedia, donde Darío firmaba con el seudónimo de “Des Esseintes”, nombre del protagonista de *A Rebours*, de Huysmans. “El linchamiento de Puck” fue recién recuperado por E.K. Mapes y publicado en los *Escritos inéditos* de 1938². Como se ve, no contó con la misma difusión de “El velo de la reina Mab”. El medio de publicación periodístico implicó un pacto de lectura diferente entre el autor y sus lectores que dejó marcas en el tratamiento intertextual.

En las tres prosas, el escritor se apropia de fórmulas estilísticas y de elementos estructurales y de composición del cuento de hadas para proponer lo literario como espacio que interpela lo real, aunque con funcionamientos distintos.

Gastón Bachelard en su “Introducción” a *La poética del espacio* se refiere al rol activo del poeta en el ensueño (1965:18). En esa línea, Adriana Astutti considera que “el ensueño no se evade de la realidad sino que imagina un cosmos de cuya existencia

real la imagen, el poema, es la única prueba” (2001:94). Atendiendo a las consideraciones de Bachelard y de Astutti, proponemos que, lejos del “torremarfilismo”, en “El velo” y en “El linchamiento de Puck”, algunos elementos del cuento de hadas ubican a la literatura como espacio desde el cual problematizar lo real. Luego, en “Ésta era una reina...” asistimos a la parodia de algunos elementos del cuento de hadas entre los cuales se encuentra el propio lugar de enunciación.

Las hadas y la ironía de los mundos

Con *Azul*, publicado en Chile, Darío entra por primera vez en contacto con la modernización voraz y con la riqueza sudamericana. Allí los cuentos de ensueño narran la situación del poeta frente al burgués. El nuevo orden se presenta en desequilibrio, “disfórico”-desde la perspectiva de José María Martínez (1997a:41)-, porque los individuos que moldean el sistema son seres incapacitados para entender las aspiraciones espirituales del hombre. Desde esta perspectiva puede entenderse la miopía del rey burgués, el afán lucrativo del padre de Garcín que lleva al suicidio de su hijo, o la fe ciega en la ciencia de los hombres de “El rubí”. Estas historias trascienden la narración individual para adquirir un sentido simbólico acerca de los valores negativos que encarnan dichas sociedades. El mundo que surge será uno donde el artista se sentirá ajeno, y adoptará ante él un distanciamiento crítico, en muchas oportunidades trabajado a través de la ironía. Así, en “La canción del oro”, Darío, en vez de cantar a Dios como propone el burgués, emprende el canto del oro, porque ese es el dios que rige a la sociedad.

Para José María Martínez, una forma de compensación ante la alta frecuencia de situaciones inarmónicas son los “momentos eufóricos”. El crítico señala aquí, entre otras narraciones, “El velo de la reina Mab” -objeto de nuestro análisis- en donde Darío acude al arte como fuerza capaz de postular, “si no un mundo nuevo, sí ámbitos particulares donde la euforia sea posible” (1997a:43). Desde nuestra perspectiva, en “El velo de la reina Mab”, Darío ubica un hecho factual dentro de la estructura del “cuento de hadas” para postular al arte no solo como espacio compensatorio frente al rechazo del burgués sino también como espacio crítico.

La elección del género maravilloso implica una toma de posición. José María Martínez señala en “Nuevas luces para las fuentes de *Azul*” (1996:206) que en “El velo de la reina Mab” se advierte el influjo de *Escenas de la vida bohemia* de Enrique Murger. El crítico establece un paralelismo entre las rítmicas intervenciones de los cuatro artistas en el poema en prosa de Darío y las continuas tertulias de los cuatro personajes de Murger en los cafés y pensiones parisinas. Una prueba de la cercanía entre ambas narraciones es el capítulo XI titulado “Un café de la bohemia”, en donde la presentación de los personajes de Murger recuerda a la de los artistas de Darío:

En aquel tiempo, Gustavo Colline, el gran filósofo, Marcelo, el gran pintor, Schaunard, el gran músico, y Rodolfo, el gran poeta, como se llamaban entre sí, frecuentaban regularmente el café *Momo*, donde se les conocía con el nombre de los *cuatro mosqueteros*, porque se les veía siempre juntos, y algunas veces no pagaban su consumo, siempre con una armonía digna de la orquesta del Conservatorio (1945:85)[1851].

Siguiendo con las analogías, el personaje de Barbemuche que aparece en este capítulo XI puede entenderse como el equivalente de Mab en el cuento de Darío: ambos funcionan como *dei ex machina*; el primero resuelve los agobios económicos de los bohemios mientras que Mab tiñe de esperanza las aspiraciones de sus protegidos. Una vez señaladas las analogías entre ambos textos, - lectura en la que seguimos a Martínez-nos interesa destacar las diferencias. En “El velo de la reina Mab”, Darío sustituye el marco realista, el ambiente parisino, por la indeterminación espacio-temporal, acudiendo para ello al préstamo de las formas de apertura de los cuentos de hadas (Jackson, 1986:30): “Por aquel entonces, las hadas habían repartido sus dones a los mortales” (1991:123). De esta forma, aleja la historia que relatará del presente e invita al lector a ingresar en otro mundo, el mundo de lo no verídico. De todos modos, no deslinda al destinatario totalmente del presente pues lo que va a relatar le sucedió a los seres humanos. Profundicemos en este último aspecto, es decir, en el trabajo textual y estilístico en torno a la representación de los personajes y sus concepciones poéticas.

En “El velo de la reina Mab” se narra que las hadas han repartido entre los hombres los bienes materiales y físicos deseables. Sin embargo, cuatro artistas pobres – un escultor, un pintor, un músico y un poeta- exhiben su desaliento ante la situación en la que se encuentran, ya que si bien tienen los materiales para la realización de su obra, - la cantera, el iris, el ritmo y el cielo azul, respectivamente- desean modelarla con el Ideal que también poseen, pero saben que esto no es posible porque serán rechazados por la sociedad burguesa a la que necesitan para poder sobrevivir³. En la exposición de los cuatro personajes, Darío pone en boca de ellos algunas de sus concepciones del arte y de su poesía. El personaje del poeta define las características concretas de su lírica. El poema es “el ánfora” que alberga el “celestes perfume”, que despierta el goce sensorial y amoroso: “Y para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa” (1991:125). La definición del poema se imbrica con el código erótico y quedan ambas esferas unidas. Luego, en la intervención del músico, Darío enuncia su concepción del arte como resonancia armónica del universo. El poeta es quien posee “la música de los astros”, es decir, quien puede conciliar el mundo interior y su canto con el macrocosmos (125). En las afirmaciones del pintor, resuenan las operaciones de asimilación, filtración y transposición de la experiencia vital y libresca dariana, en cuyo trayecto el poeta redefine el concepto de originalidad romántico para imponer uno moderno: la originalidad como estrategia del uso de los materiales. Este aspecto lo había notado Juan Valera en sus críticas a *Azul* al enunciar que Darío: “se adelanta a la moda y pudiera modificarla o imponerla” (Madrid, 22 de octubre de 1888). El pintor de “El velo de la reina Mab” señala: “he recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas. He pintado el torso de Diana y el rostro de la Madona. He pedido a las campiñas sus colores, sus matices...He sido adorador del desnudo...” (1991:124-125).

Advertimos una gran diferencia entre las peripecias de los cuatro héroes de *Escenas de la vida bohemia* de Murger y los enunciados poéticos analizados aquí en “El velo de la reina Mab”. En el primero, los hechos son más propios de un pícaro que de un poeta: los personajes recurren a artilugios para comer, para conseguir un lugar donde pernoctar, para vestirse en forma apropiada o para huir de las pensiones alquiladas sin abonar un chelín. En cambio, en los cuatro artistas de “El velo de la reina Mab” el desencanto de los personajes se ficcionaliza en un plano alejado de la situación vivencial del autor, aunque éstos parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos y, como se analizó, asociamos varias de las concepciones poéticas de los artistas con las

del poeta. Las críticas académicas negativas, la incompreensión de la “muchedumbre que befa” y, un porvenir de miseria o de locura desalientan a los personajes del cuento. Pero lejos de acercarse a una literatura confesional, el poeta desliza su historia de frustración dentro de un decorado fantástico y lo plasma a través de la penetración del verso en la prosa, es decir, a través de una forma nueva: “El deslumbramiento shakespereo me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa” (*Historia de mis libros*).

Desde la narración maravillosa, el escritor lleva al lector al plano de la realidad, en la que denuncia indirectamente que el conflicto entre el artista y la sociedad no está resuelto. El lector compara lo que le sucede a los artistas del Ideal en el mundo maravilloso con lo que les acontece en la sociedad contemporánea. De ese contraste, surge la crítica en el plano extra textual⁴.

Si avanzamos hacia el desenlace, la reina Mab, que se había colado por la ventana de la boardilla donde los artistas vivían, después de escuchar sus quejas extiende sobre ellos el “velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen la vida de color de rosa”. Desde entonces la tristeza se transforma en esperanza para todos los “brillantes infelices”, como los nombra el narrador. El ensueño sirve para suspender la realidad y asegurarles un porvenir, una promesa. Cabe señalar que, en este caso, el cierre del relato también recuerda la forma conclusiva de los cuentos de hadas “Y fueron felices...”: “Y desde entonces, en las boardillas de los *brillantes infelices*, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en una aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza (...)” (126).

El desenlace adquiere un carácter irónico: en la fórmula del “final feliz” resuenan los *brillantes infelices*. El procedimiento irónico presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Marchese y Forradellas explican que es particularmente importante el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar de *los subrayados irónicos escondidos en los pliegues del discurso* (2007:221) (el subrayado es mío). Parfraseando a Marchese y Forradellas, en los pliegues de “El velo de la reina Mab”, el enunciado *brillantes infelices* hace estallar la contradicción entre el desenlace feliz del plano maravilloso y el desdichado del plano extra textual: todos sabemos que no hay hadas que extiendan un velo esperanzador sobre los artistas del Ideal. Se trata de una fórmula irónica en el marco de la literatura maravillosa para adultos, que nos devuelve a la realidad; que la cuestiona indirectamente y donde se advierte que el conflicto no tiene resolución.

Darío se apropia de algunas formas del cuento de hadas y le confiere al lector un rol activo para que complete el sentido, operación que se encuentra en las antípodas del género, según la definición acuñada por Rosmary Jackson.

Lo maravilloso se caracteriza por una narración funcional mínima, cuyo narrador es omnisciente y tiene una autoridad absoluta (...). Las narraciones de este tipo producen una relación *pasiva* con la historia. El lector, igual que el protagonista, es apenas un receptor de acontecimientos que ponen en marcha una pauta preconcebida (1986:30-31).

“El velo de la reina Mab” no es la única composición dariana que introduce

elementos del cuento de hadas en su estructura y que le confiere un significado irónico a alguno de ellos con el fin de problematizar algún aspecto del espacio extra textual. En “El linchamiento de Puck” (1893), la narración se ubica en el género maravilloso: “Esto pasó en la selva de Brocelianda” (267). El escritor retoma el personaje del duende Puck abordado por William Shakespeare en *Sueño de una noche de verano* y lo introduce en el cuento de hadas. En la narración, Puck cae en el tintero de un poeta y una mariposa blanca al verlo todo negro comienza a gritar y a pedir auxilio. Todos los animales del bosque lo persiguen sin reconocerlo. Una vez que lo atrapan, con un cabello cano de un hada lo cuelgan de un laurel casi seco. Pero, como señala el narrador acudiendo a la fórmula típica del final feliz del cuento de hadas, un hada caritativa que pasó casualmente por allí lo descolgó, con las mismas tijeras que había utilizado para cortar el vestido de Cenicienta⁵.

Lo sucedido a Puck es una contaminación con los sucesos de violencia y discriminación racial que tenían lugar en los Estados Unidos por esa época⁶. Entre 1880 y 1930 era frecuente en Estados Unidos el linchamiento de personas por el color de su piel. En 1893, el mismo año de la publicación del cuento dariano, se produjo en Paris, Texas, un suceso de gran trascendencia que fue el linchamiento de un joven negro de 17 años, acusado de haber asesinado a la pequeña hija de un oficial de policía. El joven fue agredido por una multitud que se había congregado para asistir a su tormento, dándolo por culpable y ejerciendo la justicia por mano propia. Smith fue paseado por la ciudad en una carroza triunfal y conducido a un patíbulo construido al efecto en una pradera cercana a la estación de ferrocarril donde fue torturado (Cf. Menaza, David, 2013). Si bien no tenemos la certeza de que Darío conociera esta noticia, la ficción dariana se imbrica con los sucesos del mundo real. Esta última afirmación cobra mayor certeza al advertir la vasta heterogeneidad genérica que convive en la sección “Mensajes de la tarde”, donde se publicó la narración: poemas como “Sinfonía en gris mayor”, luego recopilado en *Prosas Profanas*, narraciones fantásticas, entre ellas, “La pesadilla de Hornorio”, la crónica “En París”, noticias policiales ficcionalizadas, críticas de libros y cartas de lectores con su correspondiente respuesta por parte de Darío. Este último género discursivo, la carta de lectores, nos da una pista del circuito de lectura en el que se inserta la narración “El linchamiento de Puck”, publicada el 12 de septiembre de 1893. Seis días más tarde, en la misma sección de *Tribuna*, Darío incluye una carta de Julián Martel titulada “La ley Lynch en París” en donde el autor de *La Bolsa* se refiere a un linchamiento que, en este caso, no sucedió en Estados Unidos sino en París: “París linchando! El boulevard resplandeciente convertido en un burgo yankee!” (1938:7), con la rápida respuesta de Darío. El modernismo abrevó en las difusas fronteras genéricas: recordemos la crónica martiana sobre Jesse James, en donde el corresponsal transforma la noticia policial del asesinato del bandido de bancos en un texto ficcional con ribetes épicos. En el caso que nos ocupa, “El linchamiento de Puck” participa de la contaminación genérica entre crónica y cuento, reforzada por otros discursos que enmarcan y dialogan con el relato.

La inscripción periodística de “El linchamiento de Puck” permite comprender la forma bastante libre en la que ingresan las referencias intertextuales del cuento de hadas, que difieren respecto de su modo de inclusión en “El velo de la reina Mab”. Vayamos a la referencia puntual.

Tal como se analizó en el desenlace de “El velo de la reina Mab”, en “El linchamiento de Puck”, la intervención del hada caritativa que corta la cuerda para salvar a Puck remite al final feliz que, como sabemos, no tiene lugar en el espacio extra textual. Como

explica Marc Soriano, para los filósofos el término hada proviene del latín *fatum*, destino. De modo que, por ese lado, descienden directamente de las Parcas, que hilan la vida de los seres humanos y la cortan sin previo aviso (2010:320-321). Como se deduce de ambas narraciones analizadas, el hada se convierte en la que arregla o estropea todo, la encarnación de la justicia o del mal en la tierra⁷. En “El linchamiento de Puck”, como se señaló, Puck sobrevive porque “un hada caritativa [...] con las tijeras con que cortó los vestidos de Cenicienta, cortó la cuerda de Puck” (268). Al acudir a la versión del cuento, notamos que la referencia corresponde a Blancanieves, no a la Cenicienta. En el relato, cuando la madrastra cruel, vestida de vieja buhonera, intenta asfixiar a Blancanieves con un lazo, son los siete enanos quienes la salvan, pero Darío lo atribuye a un hada. En este caso, la confusión en la referencia nos ilumina acerca de una forma bastante libre en relación a la inclusión de los intertextos en esta narración⁸, más cercana a las urgencias de una narración que remite a la actualidad y quizás, a una circulación del cuento de hadas instalada en la memoria cultural de los lectores y, por lo tanto, Blancanieves o Cenicienta son intercambiables y fácilmente decodificables. También remite a un vínculo desenfadado de Darío con la tradición; más propio del saqueo que de la veneración.

“Esta era una reina...” o la parodia del cuento de hadas

En “Esta era una reina...” el ambiente del cuento de hadas envuelve la crónica de las celebraciones que tuvieron lugar en Madrid en 1892 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América. Como miembro de la delegación nicaragüense, Darío asiste a una recepción de los reyes de Portugal en Madrid y la corresponsalía gira en torno a la fascinación del poeta ante la belleza de la reina Amelia de Portugal. Si bien el cronista señala que su entrega “no será cuento” sino “una página de ‘diario’” (1938:12), convierte el texto en un “cuadro de *féerie*” (1938:13) para transmitir a sus lectoras la perfección de la princesa y la majestuosidad de la ocasión: “(...) por qué *Des Esseintes* no ha de ser para vosotras, elegantes lectoras de *La Tribuna*, algo así como uno de aquellos narradores que en los castillos medioevales distraían la atención de las castellanas...” (1938:12)⁹.

Sin embargo, rápidamente “Esta era una reina...” se transforma en una parodia del género discursivo cuento de hadas, operación que alcanza a ciertos rasgos de los personajes y a la propia enunciación. La parodia necesita de la imitación para constituirse, pues el gesto paródico depende de un objeto o texto previo (Jitrik, 2006:8). De ahí que la narración señale sistemáticamente su referencia a los personajes principales y a las situaciones del cuento de hadas con la reina, el rey y sus personajes secundarios, lacayos, marqueses y el cortejo.

“(...) después de subir la escalera del palacio real, entre lacayos estirados, en un cuadro de *féerie* (...), “(...) la reina Amelia, una reina de cuento azul (...)”, “el marqués feliz darle el beso correcto en la mano que ella tiende” (1938:13).

La parodia se ejerce, en principio, sobre el marido de la reina Amelia, D.Carlos, quien lejos de la silueta esbelta de los príncipes, “ha agrandado su barriga”. Si bien la intertextualidad es propia de toda escritura, “(...) en la parodia sería más claramente

constituyente y operante en el sentido de una marca, puesto que la parodia, al acentuar algún elemento del primer texto lo crisparía, lo “marcaría” (2006:10). En el caso particular de “Esta era una reina...” la parodia ejercida en torno al rey Don Carlos funciona bajo la forma de una *mise en abisme* (Jitrik, 2006:10): del cuento de hadas al cuento oriental.

(...) la reina Amelia es “propia para prometida del (...) príncipe de Calmaralzamán (...). En vez de Camaralzamán venía el marido dichoso, D. Carlos, a quien a pesar del sport y de sus frescos veintinueve años se la ha agrandado un poco la barriga” (13)

En *Las mil y una noches*, entre las noches número 148 y 176 se encuentra la “Historia del rey Kamari-S-Semán y del rey Scharamán”, también conocida como la “Historia de los amores del príncipe Camaralzamán y Badur, princesa de China”. El príncipe de Camaralzamán se oponía a contraer matrimonio y, por ese motivo, después de varios intentos infructuosos de su padre por convencerlo, encolerizado, ordena que lo encierren en una torre, donde vivía el hada Maimuna, que, extrañada de ver luz en sus aposentos aquella noche, fue a investigar de qué se trataba. Al ver al príncipe dormido quedó estupefacta ante su belleza, por lo cual, juró protegerlo de todos los espíritus nocturnos.

Poco después, pasó volando por la torre un genio, Dahnash. Maimuna lo atrapa y le exige saber su origen. Dahnash relata que viene del punto más lejano de China y que acaba de ver algo sorprendente: el rey de la China ha mandado encerrar a la hermosísima princesa Badur en castigo por no querer casarse, pero la princesa es la criatura más hermosa que se haya visto jamás. Maimuna no cree que pueda haber ser humano más bello que el príncipe que ahora duerme en la torre, y desafía al genio. Al cabo de la discusión, deciden traer a la princesa para poder compararlos mejor. En el lapso de una hora, el genio vuela a China y regresa a Persia trayendo a la joven dormida. La tiende al lado de Camaralzamán y concuerda con el hada en que ambos son muy bellos, pero siguen disputando quién aventaja a quién en hermosura, así que deciden despertarlos por turnos, y aquél que dé más muestras de enamoramiento del otro, será el menos bello.

Dahnash se transforma en una pulga y pica a Camaralzamán en el cuello para despertarlo. El príncipe, en efecto, despierta y queda inmediatamente prendado de la princesa Badur, le quita un anillo que ella lleva en el meñique y vuelve a quedarse dormido. A continuación, el hada Maimuna se transforma en una pulga para picarle a Badur debajo del ombligo, y ella despierta con un grito. En el acto queda prendada del príncipe que ve tendido a su lado. También intenta despertarlo: le habla, lo toca, pero sin éxito. Ve que él lleva puesto un anillo suyo, así que ella toma el anillo de él y vuelve a quedarse dormida.

El hada decide que las acciones de ella fueron más acentuadas que las de él, y que por lo tanto Camaralzamán es más hermoso que la princesa. Una vez resuelta la disputa, llevan a Badur volando de regreso a China. El problema se produce cuando ambos despiertan.

Después de múltiples peripecias, ayudado por el hermano de Badur, Camaralzamán emprende un largo viaje; finalmente se presenta ante la princesa disfrazado de astrólogo, y le ofrece el anillo que él había tomado aquella noche.

En la crónica-cuento, en el marco intertextual del cuento de hadas, Darío apela a una nueva referencia, *Las mil y una noches*, para, por contraste, apuntar al rebajamiento del personaje de Don Carlos que, con su barriga agrandada, es menos digno del amor de la reina que el incomparablemente bello Caramalzamán de la narración oriental. Similar procedimiento se reitera en el cortejo de los reyes, en donde la pompa y la elegancia, las sedas y los terciopelos visten a una condesa con “andar de pato” y a otra que es miope (1938:13).

La parodia de los personajes y del ambiente del cuento de hadas se cierra con la aparición de un amigo del poeta que “evoca en mi memoria la figura de Ruy Blas” (13), drama trágico de Víctor Hugo. La imagen del súbdito humilde (ficcional) secretamente enamorado de la reina, que el “amigo poeta” (imagen real) evoca, es la última de una secuencia de imágenes que se dirigen a la memoria cultural del lector. En este caso, se trata de una parodia a la instancia de enunciación que, desde el comienzo de la crónica, había insistido en el embeleso que le provocaba la belleza y juventud de la reina Amelia, deslindándola de toda veneración por la institución monárquica, -de hecho nombra a Amelia como “hembra simpática”¹⁰. El cronista deseaba ensalzar la belleza de Amelia con una serie de rimas de Maurice du Plessys, es decir, mediante un intertexto literario. Sin embargo, en lugar de la lírica de Duplessis¹¹, Darío encuentra más apropiada la crónica de Mariano de Cavia publicada en *El Liberal* de Madrid del 14 de noviembre de 1892 cuyo link incluimos en la nota presente al final del trabajo¹². En dicho “Plato del día”, el corresponsal español polemiza con la entrega periodística del 13 de noviembre “Las dos reinas”, publicada en *El Heraldo* de Madrid¹³ que se detiene en la vestimenta de la reina Amelia y de la reina y en su encandilamiento por la monarquía. Al leer la entrega de Mariano de Cavia, advertimos que el vínculo intertextual con “Esta era una reina...” radica en la valoración de la belleza femenina y su deslinde de la defensa de la institución monárquica. Entre la cita textual y la paráfrasis, Darío recupera a Mariano de Cavia:

(...) Mariano de Cavia, periodista endiablado, me ha sacado de mi ensueño cortesano esta mañana, que ha gritado desde los balcones de *El Liberal*: “Viva la reina barbiana!” Eso es: esta dama, alta de cuerpo, de rango y de hermosura, encanta, sobre todo, porque es muy mujer, porque tiene cara de cielo y porque *al verla mirar y sonreír, se olvida uno de los heráldicos lises y de las coronas de oro, ante la flor de juventud que se presenta perfumada* (...) flor que arranca (...) el viva de Cavia, la capa al suelo (...) (la cursiva es nuestra) (1938:13)¹⁴

La construcción de la figura del sujeto de la enunciación en “Esta es una reina...” es compleja. Por una parte, el suceso real es ficcionalizado a través del intertexto del cuento de hadas. En ese marco, el embeleso del cronista se acerca al punto de vista de de Vedia y sus vítores a la reina que pasa. Pero, al mismo tiempo, la introducción de una nueva referencia intertextual, la figura de Ruy Blas, reenvía a la auto parodia: el corresponsal vuelve a leer su propio embeleso y desenmascara su subordinación. Si la parodia obliga al sistema literario a revisarse, es posible leer en el gesto dariano de volver sobre su propia enunciación como un modo de repensar la

figura del cronista que, lejos de naturalizarse, muestra su propios procedimientos constructivos. En definitiva, Darío desestabiliza la categoría de cronista para develar hasta qué punto, ésta puede adoptar múltiples máscaras. En este cuento-crónica, Darío combina y selecciona diversas referencias culturales, las hadas, *Las mil y una noches*, Ruy Blas para reinventar el género discursivo crónica y redefinir el alcance del cuento de hadas. Este le sirve para socavar la solemnidad de la realeza y burlarse de su propia obnubilación frente a la belleza femenina.

Recapitulando, en estas narraciones, Darío efectúa un trabajo artístico de selección, asimilación, filtración y transposición de otros universos culturales, de acuerdo a sus propios intereses, cuyo resultado es la invención propia. En “El velo de la reina Mab”, se apropia de los intertextos de *Escenas de la vida bohemia* de Murger, del poema en prosa y de algunos elementos estructurales del cuento de hadas, analizados aquí¹⁵. En “El linchamiento de Puck” interviene el personaje de Puck de *Sueño de una noche de verano* y también los elementos estructurales y argumentales del cuento de hadas. En “Esta era una reina...”, el suceso puntual es narrado y descrito a través de la parodia del cuento de hadas y, en una lectura en *mise en abisme*, Darío devela los mecanismos constructivos de la instancia enunciativa.

En “El velo de la reina Mab”, el narrador posa su mirada sobre la difícil inserción del artista en la sociedad moderna, mientras que en el segundo, “El linchamiento de Puck”, se evidencia la crisis en el mundo social y político. En las tres narraciones, la literatura y el lector adquieren un rol central.

Bibliografía

Astutti, Adriana (2001). “...vasto como un deseo”...La ensoñación en *Prosas Profanas*”. En *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L.Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 93-111.

Bachelard, Gastón (1965). “Introducción”. En *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Libro de las mil y una noches, vol. I (1993). Rafael Cansinos Asséns (trad.), Madrid, Aguilar.

Darío, Rubén. (1988). *Historia de mis libros*, Nicaragua, Editorial Nueva Nicaragua.

------(1917). “Films de París”. “Los exóticos del “Quartier””. En *Todo al vuelo*, vol. XVIII de las *Obras Completas*, Madrid, Mundo Latino.

------(1991). “El velo de la reina Mab”. En *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 123-126.

------(1938). “El linchamiento de Puck”. En *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Recopilación y notas de E.K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, pp. 3-4.

------(1938). “Esta era una reina...”. En *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Recopilación y notas de E.K. Mapes, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, pp. 12-13.

De Cavia, Mariano. “¡Viva la reina...barbiana!” , *El Liberal*, 14 de noviembre de 1892, año XIV, Madrid, núm. 4894, p.1, columnas 1 y 2.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001226501&page=1&search=&lang=es>

Gramuglio, María Teresa (2013). “El cosmopolitismo de las literaturas periféricas”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, pp. 365-373-

Jackson, Rosemary (1986). “Lo maravilloso”. En *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, pp. 30-31.

Jitrik, Noé (2006). “Rehabilitación de la parodia”. En *Para leer la parodia*. Noé Jitrik, Linda Hutcheon, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 7-24.

Marchese, Angelo, Forradellas, Joaquín (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, p. 221.

Martínez, José María (1997a). “Prólogo”. En José María Martínez (Ed.). *Cuentos de Rubén Darío*, Madrid, Cátedra, pp. 11-66.

----- (1996b). “Nuevas luces para las fuentes de *Azul*”. *Hispanic Review*, vol. 64 (2), pp.199-215.

Menaza, David (2013). *La ley de Lynch*, en www.anatomiadelahistoria.com

<http://anatomiahistoria.campusadr.com/wp-content/uploads/2013/03/ley-de-lynch.pdf>

Murger, Enrique (1945) [1851]. *Escenas de la vida bohemia*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina. Anselmo Jover Peralta traductor.

Ortega, Julio. (2003). *Vidas literarias. Rubén Darío*, Barcelona, Omega.

Rama, Ángel (1985). “La transformación chilena de Darío”. En *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil Ediciones, pp. 81-103.

Schmigalle, Günther (2010). “Maurice du Plessys, un poeta francés amigo de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, pp. 149-171.

Schnirmajer, Ariela (2015). “El crítico como artista: Julián del Casal y su ensoñación wagneriana”. En Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (comp.), *Literaturas caribeñas: Debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, pp. 149-166.

_ (2012). “Prólogo”. En Ariela Schnirmajer (selección y prólogo), María Julia Olijnyk (notas). *Flores de invernadero: prosa y poesía. Julián del Casal*. Buenos Aires, Corregidor.

Sellés, Carmen Luna (2001). ““Érase una vez...” en el modernismo hispanoamericano”. En *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica IV*, pp. 55-71.

Soriano, Marc (2010). “Hadas”. En *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue, pp. 320-324.

Valera, Juan. (1998). “Carta-Prólogo. En *José María Martínez (ed.): Rubén Darío. Azul ... Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Cátedra. Madrid, 22 de octubre de 1888

Notas

¹ Atiendo a las habituales contaminaciones genéricas finiseculares, en donde a menudo llegan a borrarse los límites genéricos. Una frontera difusa separa el relato de la prosa lírica, a veces de tono muy afín, como se advierte en “El velo de la reina Mab”. Asimismo, las contigüidades del relato con la crónica pueden verse en “Ésta era una reina...”. Estos límites borrosos han sido reiteradamente señalados por la crítica (Cf., véase Lida, 1991:8, Anderson Imbert, 1967, Martínez, 1997:57), y sigo especialmente las consideraciones de José María Martínez acerca de los significativos efectos de tal cruce genérico (1999:55-58).

² Todas las citas de “El velo de la reina Mab” corresponden a la edición de Mejía Sánchez, 1991 y las correspondientes a “El linchamiento de Puck” y “Esta era una reina...” a E.K. Mapes, 1938. Ver *Bibliografía*

³ En conexión con nuestra hipótesis de que Darío expone en los cuatro artistas de “El velo de la reina Mab” su concepción del arte, recordemos que Ángel Rama señalaba que “El Garcín de “El pájaro azul”, y el poeta de “El velo de la reina Mab”, y el “El rey burgués”, y “aquella especie de poeta” de “La canción del oro”, y aun el escultor de “Arte y hielo” y la alondra de “El sátiro sordo”, parecen *alter egos* del Darío juvenil de los años chilenos (...)” (1985:97).

⁴ Carmen Luna Sellés efectúa una lectura alegórica del la narración, en la cual se problematiza una sensibilidad finisecular en tensión con una realidad hostil (2001:60).

⁵ Recordemos otro texto de linchamiento, “El asesinato de los italianos” de José Martí. En este caso, se trata de un suceso de odio racial que involucró a la población italiana de New Orleans.

⁶ Cuestión a la que atiende Darío años más tarde en *Films de Paris* donde, al ver a una francesa con un negro, señala: “Como no estamos en los Estados Unidos, la muchacha jovial que ama los oros no gradúa ni los relentes ni los inconvenientes de la mayor o menor cantidad de betún de su acompañante” (*Todo al vuelo*, 1917, vol .XVIII).

⁷ Desde la perspectiva psicoanalítica de Melanie Klein, el hada representa a la madre, “buena” y “mala”.

⁸ Para ilustrar la libertad compositiva en el uso de las referencias intertextuales en el caso de Martí, véase el argumento de su entrega del 9 de febrero de 1885. En ésta, se hace referencia al semanario ilustrado *Puck* de un año antes, fechado el 16/01/1884, donde el niño de la caricatura se ha transformado en una niña en la crónica martiana. Cf., véase Schnirmajer, Ariela, “*Puck* en las *Escenas norteamericanas: luchas obreras, monopolio y trabajo entre 1880 y 1890*”, en *La Habana Elegante*, 2014, segunda época, nº 56, otoño – invierno.

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2014/Dossier_Marti_Schnirmajer.html

⁹ Siguiendo a Raimundo Lida, se publicó en la sección *Mensajes de la tarde* de *Tribuna* de Buenos Aires, el 30 de septiembre de 1893, bajo el título general de *La reina Amelia de Portugal*, precedida del fragmento citado arriba.

¹⁰ Hay diferencias entre la edición de E.K.Mapes y la de Ernesto Mejía Sánchez. Específicamente, en Mapes se lee “una hembra simpática” mientras que en Mejía Sánchez figura “una reina simpática”. Para nuestra interpretación este dato es relevante.

¹¹ Reproducimos la grafía de la crónica, de ahí que mantenemos el apellido “Duplessis”. Para profundizar en la relación entre Maurice du Plessys y Rubén Darío, véase Schmigalle, 2010:149-171.

¹² En el siguiente link se puede leer el “Plato del día” titulado “¡Viva la reina...barbiana!” de Mariano de Cavia, publicado el 14 de noviembre de 1892 en *El Liberal*, año XIV, Madrid, núm. 4894, p.1.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001226501&page=1&search=&lang=es>

¹³ Incluimos el texto publicado en *El Heraldo*:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000408082&search=&lang=es>

¹⁴ Nótese la intertextualidad entre la crónica dariana y el “Plato del día” de Mariano de Cavia: “tender la capa, tirar el sombrero, a la antigua española, cuando pasa alguien que merece versos de Zorrilla, música de Barbieri”, se lee en de Cavia.

¹⁵ En esta comunicación no nos hemos concentrado en la apropiación de los intertextos de Catulle Mendès y Shakespeare presentes en “El velo de la reina Mab”. Para abordarlos, véase Martínez, 1996b.

**UN HUIDIZO HILO DE ARIADNA
HIPÓTESIS EN TORNO A LOS ESCRITOS DE RUBÉN DARÍO
SOBRE PARAGUAY**

Alicia G. Rubio*

Resumen

Este trabajo busca reconstruir el camino recorrido por el escritor Rubén Darío en ocasión de escribir un artículo para la revista *Mundial Magazine* acerca de Paraguay. Resultaba interesante conocer el proceso de investigación realizado por el nicaragüense teniendo en cuenta que nunca estuvo en aquel país. Debemos aclarar que no escribe únicamente sobre Paraguay, sino como parte de un proyecto que aborda desde el punto de vista histórico, político social y económico las repúblicas latinoamericanas. ¿Cuál es la visión de Rubén Darío sobre la historia paraguaya? ¿Acaso es su carácter de Cónsul paraguayo el que lo lleva a manifestar una empatía con la agonía del pueblo que no se condice con su *Oda* al Comandante General de la Triple Alianza? ¿La contradicción en sus escritos es producto de su carácter de profesional de las letras? Puede hablarse de Darío como un intelectual atravesado por el entremedio (in-between) de la cultura en donde su identificación con el mundo moderno pone en evidencia las contradicciones de sus escritos sobre la Tierra sin mal.

Palabras clave: Estudios políticos-Paraguay-Guaraní-Estudios postcoloniales

This paper seeks reconstruct the Dario's way to write an article about Paraguay for *Mundial Magazine*. We are interesting in the investigation made by Rubén Dario given he never was in those country. His point of view to writes was about the Paraguayan historical evolution and its politic present. We answers about his empathy with a nation who was practically destroyed by Paraguayan War considering that Dario writes a powerful *Oda a Mitre*, General Commander of the Triple Alliance.

Are the contradictions in his texts products of Dario like a professional writer? We may speak about Dario as an intellectual crossed by the in between of the culture where identification with the modern world highlights the contradictions of his writings on *tierra sin mal*.

Keywords: Political studies - Paraguay – Guaraní - Postcolonial studies

*Alicia Rubio. Licenciada en Historia (FFyH, UNC) Doctora en Semiótica (CEA, UNC)
aliciarub@gmail.com

Darío y la historia épica del Paraguay

Cuánto conocía Rubén Darío sobre el Paraguay para afirmar que ese país era:

Tierra de sol, tierra de épica historia, tierra de leyendas. Lo que hicieron sus hombres en la guerra terrible, se ha contado a los niños de América, como las hazañas de los héroes homéricos los cuentos fabulosos. Porque allí se demostró con sangre y muerte, saber de patria y de sacrificio, quizás como en ninguna parte...

El nicaragüense termina citando el famoso poema de Carlos Guido y Spano, “Nenia”, en el que el argentino imagina a su protagonista ver llorar a un urutaú -ave que vive en territorio sudamericano- la desaparición del Paraguay como consecuencia de la guerra de la Triple Alianza integrada por Argentina, Brasil y Uruguay (1865-1870) y comandada por el general Bartolomé Mitre.



La paraguaya (1879) Juan Manuel Blanes

Sin embargo, contra al lamento citado, la pluma de Darío también exaltó la figura de Mitre en una Oda en la que no solo se enaltece la estampa del militar sino que alaba su talento para dedicarse, en los días aciagos de la guerra que desangraba a Sudamérica, a la traducción de la más alta literatura

Y para mí, Maestro, tu vasta gloria es ésta:
Amar los hechos fugaces de la hora
Sobre la ciencia a ciegas,
sobre la historia espesa,
La eterna Poesía más clara que la aurora (Darío,1919:130)

Curiosamente, o no tanto, el empeño puesto por el General en esa tarea había inspirado al propio Guido y Spano el artículo “Le roi s’amuse” (El rey se divierte) en donde se lo caricaturizaba en tanto hombre de armas y letras a quien no había que interrumpir el sueño para avisarle si Paysandú había caído vencido por la artillería brasilera. Cabe aclarar que justamente el sitio de esa ciudad uruguaya fue el desencadenante de la sangrienta guerra del Paraguay. El propio Darío canta la anécdota en su “Oda a Mitre”:

Pues tú fuiste aquel fuerte que se reposó un día
después de los horrores terribles de la guerra,
hallando en los amores de la santa Armonía
la esencia más preciosa del zumo de la tierra. (1919: 130)

Darío alaba en Mitre lo que para él tiene como una de las principales virtudes el General, ser hombre de letras. Ensalzándolo se honra a sí mismo, poniendo por encima al cultor de la armonía más que al hombre de armas. Por otra parte, no menciona sus batallas, pero queda implícito que gracias a ellas ha cambiado la faz de la región

¡Ilustre abuelo!, partes, pero
cuando contempla el orbe entero
la obra en que hiciste tanto tú,
¡triumfo civil sobre las almas,
el progreso llena de palmas,
la libertad sobre el ombú! (1919: 126)

Darío es consciente de que fue Mitre uno de los que introdujo drásticos cambios en la historia del Paraguay con la Guerra de la Triple Alianza. ¿Cómo ve el nicaragüense la espesa historia de ese Jano bifronte? ¿Cuál es la visión de Rubén Darío sobre la historia paraguaya? Seis años median entre la “Oda a Mitre” y su artículo para el *Mundial Magazine*. Ese lapso tal vez le permitió a Darío evaluar las terribles consecuencias de la conflagración ¿Es acaso su carácter de Cónsul paraguayo lo que lo lleva a manifestar empatía con la agonía de ese pueblo? Aunque esto no parece impugnar lo manifestado en su Oda al Comandante General de la Triple Alianza ¿La contradicción en sus escritos es producto de su carácter de profesional de las letras? Puede hablarse de Darío como un

intelectual atravesado por el *entremedio* (in-between) de la cultura en donde su identificación con el mundo moderno pone en evidencia las contradicciones de sus escritos sobre la “Tierra sin mal”.

Darío y sus lenguaraces

Por otra parte, Darío nunca estuvo en Paraguay, aunque esto no signifique que no conociera la temática y problemas de ese país. Escribió, haciendo referencia a la inestabilidad política que asolaba a esa tierra por esos días que

...cuando los niños que quedaron fueron a su vez hombres, ya que no lucharon con el extranjero, lucharon y luchan entre ellos, como en otras tierras de nuestra América. ¡Fatalidad! (Darío, 1919: 99)

Sabía acerca de los conflictos que aquejaban al país. Podía intuir el pesar de una sociedad en la que los enfrentamientos entre distintos factores de poder no proporcionaban la tregua necesaria para recuperarse de la Guerra Guasú. Conocía esos padecimientos por haberlos sufrido en su propia patria. Sin embargo ¿existía un hilo de Ariadna que le permitiera introducirse en el laberinto de la historia paraguaya y salir medianamente airoso? Tal vez su amistad con intelectuales de ese país lo pusieron al tanto de su devenir, de un pasado que aún ardía y un presente que no lograba superar el caos al que lo había condenado la guerra. Fue amigo de Manuel Gondra, a quien conoció cuando éste era ministro plenipotenciario en Río de Janeiro entre 1906 y 1908. En su artículo sobre el Paraguay para la revista *Mundial Magazine* también destaca la figura de Juan Emiliano O’Leary, uno de los iniciadores del movimiento de reivindicación del Mariscal Solano López, figura estigmatizada en contra de quien que se había firmado el tratado de la Triple Alianza entre Brasil, Uruguay y Argentina.

Ríos de tinta corrieron (y correrían) acerca de esa guerra, de los contendientes y de sus consecuencias. Darío tampoco pudo, o quiso, mantenerse al margen del tema. ¿Cómo evadir lo que puede ser tenido como uno de los mitos fundantes del Paraguay?

A consecuencia de la guerra espantosa de 1865 a 1870 que desoló al Paraguay llevándolo a una miseria inaudita, las ciudades y pueblos quedaron reducidos a escombros, y sólo restan de los tiempos de bravura heroica muy contados edificios. (...) En los arsenales de la Asunción se construían barcos, armas y municiones para la guerra, y ese gran desarrollo industrial animaba extraordinariamente la capital... (Darío, 1919: 102)

En la pluma de Darío parece alivianarse el conflicto, pero no desaparecer. Puede decirse que en sus textos se cuele la visión de los vencidos. Esa es una forma de resistencia a la que el nicaragüense da paso ¿Cómo no hacerlo si entre sus lenguaraces se encuentran los principales defensores del Lopismo, como Juan Emiliano O’Leary?

Hoy el Paraguay trata de renacer, como el ave mitológica, de sus cenizas y escombros, y en el recuerdo de sus épicas desventuras se levanta en el continente americano, como un ejemplo admirable de patriotismo (Darío, 1919: 103)

En su artículo siguen resonando palabras como épica y mitologías dignas de héroes homéricos. Aunque forman parte del vocabulario dariano, el uso que hace de ella para aplicarla a tierras feraces con historias ajenas a la suya, parecen adquirir un significado distinto. Múltiples son las voces que le hablaran del Paraguay pero alguna calará más hondo en su prosa. Conocidos y amigos aportaran sus experiencias. Tamizarlas será su tarea.

Entre las múltiples amistades del poeta también se encontraban veteranos argentinos como el Coronel Lucio V. Mansilla, quien llamaba al nicaragüense “el Verlaine sudamericano” y que además lo convertiría en el destinatario de la dedicatoria que escribiera como homenaje al decadentismo de Buenos Aires. Quien los había presentado era Julián Martel. Juntos recorrían la calle Florida y la Plaza de Mayo lamentándose de la incapacidad que padecía Buenos Aires de reconocer una literatura refinada. Pese a esta falencia de la ciudad fenicia, Darío le escribe a Manuel Ugarte acerca de la fortaleza de su vínculo con Argentina, al que la situación de su país lo habría obligado a evaluar diferentes derroteros a seguir ante los acontecimientos que lo afectan

El nuevo Gobierno de Nicaragua, en su violenta organización, no ha tenido tiempo, todavía, para enviarme mi carta de retiro como Ministro, ante la Corte de España. Pero, dado que según aseguran los diarios y afirman los orígenes de la revolución nicaragüense que ha colocado al nuevo Gobierno, Nicaragua será una dependencia norteamericana. Y como yo no tengo la voluntad de ser yankee, y como la República Argentina ha sido para mí la Patria intelectual, y como, cuando publiqué mi Canto a la Argentina, la prensa de ese amado país pidió para mí la ciudadanía argentina quiero, debo y puedo ser ciudadano argentino. (Darío, 2000: 68)

¿Es esa empatía que siente por Argentina la que lo coloca en el medio de una querrela que para el país no ha concluido? Él considera, como le escribe a Ugarte, que

Como usted mi querido amigo, ha hecho por nuestra América Latina mucho, le comunico mi determinación. Usted sabe lo que yo he amado el Río de la Plata y yo sé que allí todo el mundo aprobaría mi preferencia por el Sol del Sur ante las Estrellas del Norte. (Darío, 2000: 68)

Esas experiencias de incertidumbre política también lo unen al Paraguay. Los levantamientos que allí tienen lugar lo incitan a escribir acerca de la necesidad de

Que las conmociones guerreras de ancestral influencia tengan definitivo término, y que bajo una bandera de armonía, la nacional, mediten los bravos paraguayos en el porvenir. (Darío, 1917: 111)

Y plantea el temor que:

El Paraguay es un ejemplo hoy que el águila yankee mira hacia el Sur, como orientándose para un vuelo de rapacidad conquistadora. (Darío, 1917: 103)

Sin embargo, el mismo Darío parece verse envuelto en sus propias contradicciones al afirmar cuando escribe sobre los incesantes levantamientos que se suceden en tierras uruguayas:

Es usual y fácil en el viejo mundo achacar un exceso de primitivismo y una irremediable propensión a los conflictos sangrientos, y a las revueltas intestinas a nuestras democracias. (Darío, 1917: 88)

¿Dónde se ubica el discurso de Darío? Podemos hipotetizar que se encuentra en los márgenes, en ese intersticio del que habla Homi Bhabha? Escribe odas a los vencedores, describe la desolación de los vencidos, denuncia la amenaza que representa el naciente imperialismo norteamericano. Darío parece sintetizar todas las contradicciones de un intelectual de la época. ¿Acaso está negociando su propio espacio en el campo intelectual y por ende, político?

Podemos suponer esto último si tenemos en cuenta que un oficio del Ministerio de Relaciones Exteriores del Paraguay, de fecha 6 de septiembre de 1912, se consigna que Darío ha sido designado Cónsul de Paraguay en París, siendo este el último cargo que desempeña como diplomático. Lo había designado el presidente Eduardo Schaerer, Político liberal que encabeza el gobierno paraguayo que logra completar su mandato iniciando un período de estabilidad que posibilita grandes transformaciones en el país. En mayo de 1912 Darío había escrito en el *Mundial Magazine* sobre las innovaciones que vivía por esos días Paraguay

El desenvolvimiento que adquieren las instituciones de crédito, las industrias que cada día se implantan, la rápida y creciente valoración de la propiedad y la importancia que han adquirido las transacciones comerciales por sus proporciones, son signos de prosperidad, que vienen a revelar que existen en el país gérmenes fecundos de vitalidad que, desarrollados convenientemente, concurrirán a la formación de la grandeza futura (1917: 104)

Tal vez Darío se desplaza entre una incómoda dicotomía por la cual quiere encontrar en ese gobierno liberal la mimesis de los gobiernos del mismo signo argentinos, aunque hubiese sido uno de ellos el que cuarenta años antes sembrara la desolación en esas tierras. Estabilidad y progreso u, orden y progreso como rezaba en la bandera del vecino brasilero, eran las consignas irrenunciables para el nicaragüense. Cabe pensar que Darío pretendía construir un espacio de negociación a través del cual el poeta creía que el pueblo paraguayo

podía ser rescatado de su condición de vencido y retornar del Hades, remontando las aguas del Leteo, en una aceptación de la ideología impuesta por los vencedores.

Llegó, sin embargo, al Paraguay la gran revolución del siglo; tendió el progreso sobre la tierra los rails de la ferrovía, por aire los alambres del telégrafo y teléfono, y el vapor por sus ríos navegables, y la heroica viuda, cumplido el luto por el fatal destino, abrió de nuevo su pecho a la esperanza, despojó a sus hijos de anticuadas preocupaciones, ensanchó sus estrechas creencias para que entrara en sus templos la luz de la fraternidad y de la tolerancia, dio a fundir para calderas de vapor el hierro de sus montañas, empleado antes en campanas, fusiles y cañones, compró segadoras y trilladoras para los colonos, cargó los trenes y navíos con las producciones naturales y desarrolló la industria y el comercio, que sirven de base a la prosperidad. (1917: 103)

Ese progreso económico llega a tierra paraguaya de manos de los “vencedores” de ayer. ¿Cuál es entonces la diferencia entre la política imperialista del águila yankee y la de los países vencedores en la Guerra Guasú? Difícil es recorrer ese camino para Darío sin hundirse en las arenas movedizas de la política y la diplomacia. Sólo una mirada a la vez, intrínseca y divergente, puede proporcionarle la pista que le permita salir airoso de ese atolladero histórico y conceptual.

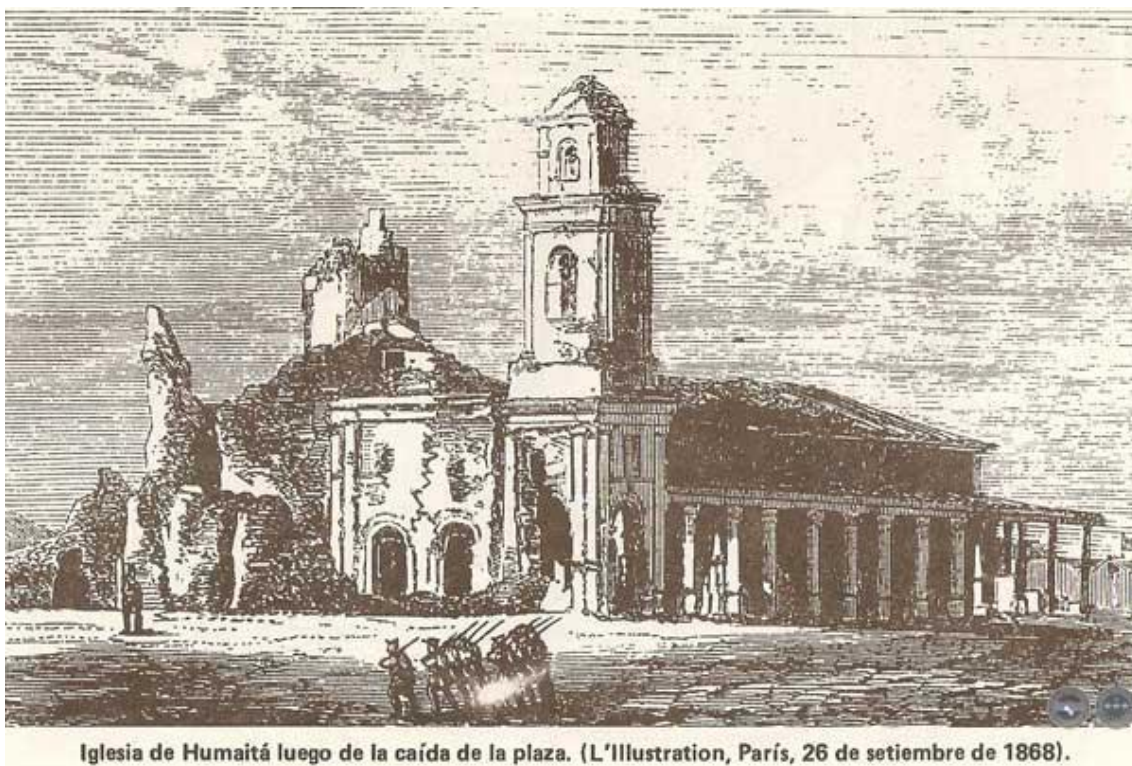
Goicochea Menéndez. La empatía de un argentino de la posguerra

Esa mezcla de mitología griega y admiración la cultura guaraní que se encuentran en las páginas que Darío le dedica al Paraguay la recibió, seguramente, de O’Leary, Gondra y otros intelectuales paraguayos. Pero quien lo puso por escrito con anterioridad en páginas de diarios y libros, enaltecéndolo y dándole una entidad que violentaban y menospreciaban los nativos fue, paradójicamente un admirador de Darío. Ese misterioso personaje, porque realmente lo fue, se supone que entró a Paraguay subrepticamente por Humaitá, quedando impactado por sus ruinas, a las que le dedica un magnífico texto

Ante aquella gran mole herida en su flanco, lacerada en su frente por el salvazo brutal de la metralla, el alma del viajero se siente hondamente conmovida y los ojos buscan la inscripción que exprese quiénes fueron aquellos semidioses, que se congregaron allí, para hacer vibrar en el recuerdo el nuevo ritmo de una nueva *Ilíada* (...)

El monumento es digno de su pueblo. Su genio está en él por entero. La raza que ha sabido traspasar las últimas metas del heroísmo bien puede tener un monumento labrado por el cañón. El día que se quiera inscribir sobre él los nombres de los caídos, no habría nada suficientemente digno para ejecutarlo. Para ello se necesitaría, no ya el buril de la metralla, sino el relampagueante cincel de un rayo. Esas ruinas no son sólo el pasado casi inmediato, el de las remembranzas épicas; son, también, el símbolo

acabado de un ayer más lejano, sobre el cual, ni la historia, ni los hombres del presente, han dicho ni siquiera la primera palabra. (Goicoechea Menéndez, 1985: 69)



Iglesia de Humaitá luego de la caída de la plaza. (L'illustration, París, 26 de setiembre de 1868).

Este clamor dirigido a la sociedad de su época y por qué no, a sí mismo, fue escrito en 1901 por Martín Goicoechea Menéndez. Este poeta argentino, más precisamente cordobés, intenta llamar la atención sobre un tema que parece no haber alcanzado el grado de deliberación esperable, por esos años en el propio Paraguay. Grito que sintetiza la admiración y el horror ante lo desconocido. Es ese *punctum* que él describe como un “salivazo brutal de la metralla” que horada el templo y que, al parecer lo toma por sorpresa, el que lo lleva a hablar del genio de ese pueblo y de la necesidad de un rayo para cincelar el nombre de sus héroes.

El gran poeta que ha de cantar la Epopeya, aún no se ha revelado. Pero él vendrá desde el seno misterioso y húmedo de la selva, y cuando en las horas crepusculares el rapsoda eleve su canto y relate las glorias de sus abuelos, sobre las ruinas de Humaitá se ha de contemplar remontarse el genio de la raza, como una gran águila que fuera a la conquista del sol. (1985: 72)

Es posible que Goicoechea Menéndez pensara en el propio Darío para encarar esta tarea. Aunque los datos son escasos, el poeta argentino habría participado de la tumultuosa visita que el nicaragüense realiza a Córdoba en 1896 y ciertamente, deja una profunda

influencia en sus escritos. Sin embargo, la fuerza de paisaje que contiene la épica historia del Paraguay lo lleva a prescindir de mitologías clásicas para adentrarse en lo que le proporciona la cultura local. En ese plan se dedica a impregnarse de las costumbres del país y de sus tradiciones. Aprehende lo fundamental y muchos de los vocablos de la lengua guaraní son incorporados en sus escritos. Pero no se limita a eso y se lanza a escribir ficción como en *Guaraníes*

Como el *ysypó* al quebracho, así se había prendido Cirilo a aquella casa. Estaba allí porque una tarde, al tender su recado bajo el naranjal, se encontró lleno de afectos, y decidió quedarse hasta cuando Dios quisiera. El ser errante que hacía un año vagaba por las orillas del Ypoá, conocedor de su fondo y de los temibles peligros que encerraba; que había visto a las *yararás* convertirse en las brujas del agua, y que en las noches tormentosas contempló más de una vez al diablo de la laguna, montado sobre un *yacaré pytá*, navegando entre el oleaje encrespado y terrible, echó raíces bajo el techo de aquella casa (1985: 28)

Goicochea Menéndez busca adentrarse en el pueblo paraguayo y rebasando su condición de escritor, deviene en ensayista: publica “El Raído” al que describe como tipo intermedio entre el guaraní primitivo y el hombre civilizado, destaca que es un poeta que se expresa “en el dulce guaraní (...) desbordante de ideas y de imágenes” (1985: 84)

Creemos que ecos de Goicochea Menéndez resuenan en los escritos de Darío sobre el Paraguay ¿Darío conocería que el uso del guaraní había sido prohibido después de la guerra? Al menos lo sabría despreciado por vastos sectores.

Rubén Darío parece arengar a los paraguayos a dejar atrás ese pasado opresivo pero beber las aguas del Leteo implicaba aceptar el olvido. ¿Quedaría espacio para un atisbo de resistencia? ¿Qué modo adquiriría ese resquicio de intransigencia? Probablemente, para Darío en su condición de poeta, nada como la lengua para mantener la identidad más allá de los avatares de la historia. De allí su alabanza al guaraní, al que destaca como bastión de la identidad regional

El alma nativa, propensa al ensueño y enamorada de la gloria, da campo a los escritores nacionales para ejercer el apostolado de todas las grandes ideas del arte, de la filosofía, de la patria. El mismo dialecto Guaraní, lengua armónica, melodiosa y sensitiva, revela la varia intensidad del espíritu paraguayo, y es una demostración de la grandeza de aquel pueblo. Tal lengua tiene su literatura. Una literatura llena de brillo y sentimiento, que cuenta con poemas de vasta inspiración, en que son alabados dulcísimamente los encantos naturales: el natural amor, el río de plata, la flora magnífica (Darío, 1917: 108)

El guaraní como acto de rebeldía, como pasaporte al futuro de una modernización que pretendía dejar la historia, o parte de ella, de lado y como elemento de reconciliación porque sólo se puede nombrar al Paraguay a través de su lengua primigenia y todos se verían obligados a usarla, a seguir usándola. El poeta había dado su consentimiento.

Coda

Seguramente profundizar sobre el tema nos posibilite definir cuál era el margen de libertad con que podían contar (o se permitían hacerlo) los intelectuales como Darío. Hay un debate pendiente y tal vez imprescindible, confrontar a través de la figura del nicaragüense, el pensamiento de Raymond Williams y H. Bhabha

Referencias bibliográficas

- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura* Buenos Aires. Manantial.
- Darío, R. (2000) *Epistolario selecto* selección y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, prólogo Eduardo Arellano. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epistolario-selecto>.
- (1917) *Prosa Política*, en *Obras Completas*. Vol. XIII. Madrid. Mundo Latino
- (1919) “Canto a la Argentina”. “Oda a Mitre” y otros poemas, en *Obras Completas*. Vol. IX. Madrid, Mundo Latino.
- Fernández Bravo, A. y Garramuño, F. (1995) “Entrevista con Homi K. Bhabha” en *Bordes*. Núm. 1, Puerto Rico.
- Martín Goicoechea Menéndez (1985) *La noche antes: antología paraguaya (1901-1905)*; edición de Raúl Amaral. Asunción, Alcántara. Versión digital Biblioteca Virtual Cervantes.

CONVERGENCIAS POÉTICAS MARTÍ/DARÍO

Carolina Sancholuz³

RESUMEN:

Este trabajo procura analizar los modos en que se inscribe y se constituye el yo poético y las figuraciones del poeta en los poemas iniciales de *Versos sencillos* de José Martí y en el famoso poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. Nuestra perspectiva pone el acento en un acercamiento comparativo entre producciones poéticas centrales de, sin dudas, las dos figuras faro del Modernismo hispanoamericano. Como punto de partida nos orienta la sugerente lectura de Guillermo Sucre, quien, en su ensayo *La máscara, la transparencia*, nos advierte acerca de las indudables convergencias entre ambos autores.

PALABRAS CLAVE:

Convergencias-Darío-Martí-Poesía-Sujeto Lírico

This paper attempts to analyze the ways in which the figure of poetic subject and figurations of the poet appears in *Versos sencillos*, by José Martí, and the famous first poem of *Cantos de vida y esperanza*, by Rubén Darío. Our perspective emphasizes a comparative approach between central poetic productions of the two great figures of the Latin American Modernism. As a starting point we follow suggestive reading guides by Guillermo Sucre, who, in his essay *La máscara, la transparencia*, underlines the convergences between both authors.

Keywords:

Convergences - Darío - Martí- Lyrical Poetry - Subject

³ Dra. en Letras, Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I, Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades (UNLP) e Investigadora Adjunta CONICET, en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP-CONICET). carosancholuz@gmail.com
Enviado: 14/06/2016. Evaluado 12/08/2016.

A la maestra Susana Zanetti, brillante e infatigable lectora de Martí y Darío

“¡Oh, Cuba! ¡Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; [...] mas la sangre de Martí no te pertenecía; pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; pertenecía al porvenir!”
Rubén Darío, “José Martí”, *Los raros*

Las palabras del epígrafe, muy citadas y no por ello menos significativas, entrañan el hondo reproche de Rubén Darío, al cuestionar la tensión poeta/patriota que atraviesa la figura de José Martí. Darío asume claramente su posición, tomando partido por el poeta, a quien reconoce como “maestro” y figura inicial de una tradición poética moderna que se recorta sobre un fondo de carencia, vacío y pobreza. De allí que Cuba no sea la única destinataria interpelada en esta magistral necrológica, sino también la América hispánica en general: “¡Sí, americanos, hay que decir quien fue aquel grande que ha caído! Quien escribe estas líneas, que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es de los que creen en las riquezas existentes de América... ¡Somos muy pobres! (...) Quien murió allá en Cuba era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres; era millonario y dadivoso [...]” (Darío, 1952: 193) Desde su lugar de cronista faro del diario *La Nación de Buenos Aires*, -rol en el cual fue precedido, como sabemos, por el propio Martí-, Darío señala que son precisamente las páginas del periódico las que atesoran, simbólicamente y materialmente, lo mejor de la renovación de la lengua castellana, alimentada y fraguada en las vertiginosas mesas de redacción de la prensa.

Frente a la pobreza y carencia de quienes se encontraban “en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (Darío, 1977: 179), según la clara constatación que el poeta formula en sus famosas “Palabras liminares”, Darío erige como contrapartida la abundante cornucopia de la escritura martiana “[...] hay entre los enormes volúmenes de *La Nación*, tanto de su metal fino y piedras preciosas [...]”; “Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías.” (Darío, 1952: 193 y 194).¹ Me interesa particularmente el gesto dariano mediante el cual, sin desplazarse de su rol de escritor asume también el papel de lector especializado, atento y crítico, eligiendo, seleccionando entre “aquellas kilométricas epístolas” las más importantes o emblemáticas de las crónicas martianas, como por ejemplo, la dedicada al poeta Walt Whitman, cuya obra se conoce antes en el ámbito hispanoamericano que en Francia. Percibo en este gesto la intención consciente y reflexiva de construir una tradición a partir de redes, lazos, comunidades artísticas que permiten pensar en una América Latina que, a medida que se está abriendo camino, señala a su vez el derrotero de las nuevas tendencias estéticas y literarias. En esta línea, el reconocimiento de Martí, más allá de la admiración que despierta la figura del “maestro”, entraña la posibilidad de afirmar y afirmarse en una estética renovada y renovadora de la poesía en español que Darío consolida en el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*. Ante una “expresión poética anquilosada” (Darío, 1977: 243), impulsa la imperiosa necesidad de una revolución formal “porque la forma es lo primero que toca a las muchedumbres.” (Darío, 1977: 243) Al caracterizar los trazos peculiares que conforman la escritura martiana, Darío celebra su estilo que resulta una sutil mezcla “muy antigua y muy moderna”, como una puesta en abismo de sus propias

búsquedas estéticas y que proyecta en la figura del otro una imagen fuerte del poeta en la cual ambos pueden confluír:

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ellos todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt [...]; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzado a escape de cuadrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas [...]; aquel fuerte cazador, hacía versos. (Darío, 1952: 198-199).

¿No es acaso la “mezcla” y la incorporación “devoradora”² de lecturas, formas, palabras, metros lo que caracteriza las marcas de la escritura dariana y modernista?³ La silueta que Darío traza de Martí en *Los raros* me incita a pensar en las convergencias entre uno y otro, al amparo de una reflexión que Guillermo Sucre desliza en *La máscara, la transparencia*, profundo y sensible libro de ensayos dedicado a la poesía hispanoamericana⁴:

Algunos críticos, sin embargo, suelen oponer José Martí a Darío. El poeta comprometido y americanista frente al evadido; el poeta directo (“natural”) frente al poeta elaborado (“cultural”). Estas oposiciones pueden ser reales; aún habría otras más profundas. [...] Sin embargo, estas diferencias con Darío, lejos de borrar, ponen más de relieve las convergencias entre ambos. Como Darío, Martí cree sobre todo en la poesía como realidad verbal. [...] Aún, como Darío, y es lo que le confiere a ambos un puesto en la modernidad, tuvo la intuición del poeta como un mediador del lenguaje, que lo sirve y no se sirve de él [...] (Sucre, 2001: 24,25)

Lo que Sucre describe en términos de “intuición del poeta como mediador del lenguaje”, refiere a la profunda conciencia de Martí y Darío respecto de la autonomía de la poesía y del rol del poeta, problema que se disemina en gran parte de la obra de ambos autores pero que emerge con mayor énfasis en alguno de sus prefacios-manifiestos, textos programáticos del Modernismo como el magistral “Prólogo al Poema del Niágara” o el “Prólogo” de los *Versos sencillos* de José Martí, como así también en los famosísimos prólogos darianos como las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza* y “Dilucidaciones” de *El canto errante*.⁵

En el próximo apartado propongo trazar posibles convergencias entre Martí y Darío, atendiendo al modo en que ambos escritores configuran e inscriben en su obra imágenes potentes del poeta y apelan a la elección de una voz poética que se afirma en la primera persona. Para ello he recortado un repertorio emblemático: los tres poemas inaugurales de los *Versos sencillos*, que me permito leer como si se tratara de un solo texto poético, y el famoso poema que abre *Cantos de vida y esperanza*. La posición central que ocupan en el espacio textual de ambos libros puede pensarse a partir de las reflexiones del reconocido ensayo de Edward Said *Beginnings* (1975), pero releído desde la perspectiva caribeña y latinoamericana de Arcadio Díaz Quiñones. El ensayista

y crítico puertorriqueño señala que el comienzo, el principio, el *incipit* es el topos por excelencia del escritor moderno: un acto inaugural que se piensa prospectiva o retrospectivamente y que implica a su vez, una toma de posición respecto de la tradición. Para Díaz Quiñones los “comienzos” de *Versos sencillos* como así también los modos en que Darío pensaba sus *beginnings* en libros como *Los raros*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, reiteran la libertad en que ambos poetas se mueven entre tradiciones profusas y diversas. En Martí, Díaz Quiñones destaca resonancias y convergencias con Whitman, Emerson pero también con las formas del canto popular con sus ritmos, el gusto por los paralelismos, el verso octosílabo. En Darío subraya la síntesis de elementos heterogéneos y modelos discordantes:

Y en *Cantos de vida y esperanza* (1905) reiteraba la libertad con que se movía entre múltiples direcciones. “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita;/con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,/ y una sed de ilusiones infinita”. Darío inauguró así una poética moderna que se convirtió en paradigma de *beginnings* para sus muchos seguidores. (Díaz Quiñones, 2006: 25-26)

Avatares del sujeto modernista: figuraciones y fluctuaciones de la primera persona entre la máscara y la transparencia.

Baste leer el famoso verso que inaugura el poema-apertura de *Versos sencillos* “Yo soy un hombre sincero” y confrontarlo con el que abre *Cantos de Vida y esperanza*, el célebre “Yo soy aquel que ayer nomás decía”, para sugerir posibles líneas de convergencia entre los poemas. En uno y otro verso se destaca la voz de un sujeto poético que se reafirma a través de la primera persona. Se trata de un yo que se reitera y multiplica en ambos poemas, que regresa una y otra vez, insistente, a través de marcas textuales como las desinencias verbales, los diversos pronombres personales y posesivos que remiten al yo. Martí elige el verso octosílabo, forma popular y tradicional de la poesía en lengua española, y como modo verbal, el presente del Indicativo,⁶ a través del cual el sujeto parece autodefinirse de manera plena, como “hombre sincero”, adjetivo que se reitera y llena de significaciones hasta tornarse un tópico del libro. Así, el primer verso del poema inaugural se religa al sentido que atraviesa el prólogo de los *Versos sencillos*, y que se sintetiza por lo menos en dos lugares clave de la presentación: una vez más, el comienzo “Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón.” (Martí, 1997: 187) y el final: “Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras”. (Martí, 1997: 188). Si bien se podría pensar en una figuración romántica de un poeta “confesional”, íntimo, que apela a ciertos lugares comunes de la afectividad (corazón, sentimientos, la carga afectiva de la variante *me*), sin embargo, lo confesional se diluye a lo largo de los 46 poemas que componen los *Versos sencillos*, tal como lo afirma Susana Zanetti en su sensible y profundo ensayo acerca de la tensión autobiográfica en *Versos sencillos*.⁷ Ahora bien, si aproximamos hasta homologar la primera persona del prólogo al sujeto que se autofigura en los poemas iniciales, podríamos deslizarse que habría una identidad posible entre uno y otro, esto es, deberíamos advertir el riesgo de una lectura que suponga una continuidad “llana”, para apelar al adjetivo martiano, entre el sujeto textual

que firma el prólogo (el yo biográfico) y el sujeto poético de los poemas. Corramos el riesgo pero tomando ciertos recaudos, como nos previene Julio Ortega cuando, refiriéndose a las numerosas lecturas sobre Darío que tienden a la “confusión de la vida con la obra”, señala una observación que también opera en el caso de Martí: “Se impone, por ello, una cautela crítica ante la profusión ‘biografológica’ y su presunción de la total legibilidad del poeta”. (Ortega, 2003: 155). En este sentido resulta productiva la noción de “espacio autobiográfico” como la piensa Nora Catelli, cuando la define como una instancia mediadora y lugar de la impostura, “donde un yo, prisionero de sí mismo [...] proclama para poder narrar su historia que él (o ella) fue aquello que hoy escribe.” (Catelli, 1991: 11)⁸.

¿Qué efecto provoca la impostura en la constitución de la voz poética? Por un lado posibilita situar los elementos autobiográficos presentes en el texto, no tanto desde un punto de vista estrictamente referencial, sino formando parte de una construcción literaria que se sitúa como la experiencia de un sujeto real. El verso dariano comienza igual que el de Martí “Yo soy” pero lejos de la aparente “llaneza” martiana, se bifurca en dos temporalidades diferentes que imponen un corte en el endecasílabo (verbo en presente “soy” /verbo en pretérito imperfecto “decía”) y en dos instancias posibles del sujeto que configuran un particular “espacio autobiográfico” entre el yo y el deíctico aquel; un yo que, para usar las certeras palabras de Catelli, “proclama para poder narrar su historia que él fue aquello que hoy escribe.” (Catelli, 1991: 11). Ya lo había observado con precisión Sylvia Molloy, en su ensayo “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*”, cuando propone leer el poema dariano más cercano al modelo del autorretrato que de la autobiografía:

Enunciado por una primera persona que se expone a sí misma, este texto estaría más cerca del autorretrato, tal como lo ve Beaujour, que de la autobiografía: “La fórmula operante del autorretrato es por lo tanto: ‘No os contaré lo que he hecho sino que os diré *quién soy*.’ La fórmula es aplicable al poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* de Darío siempre que se le dé una vuelta de tuerca adicional: no “os diré *quién soy*” sino, en la inmediatez ilocutoria del texto, “os diré *quién digo que soy*.” El poema de Darío vuelve patente esta intención de equiparar, desde el primer verso, el *ser* con el *decir*. (Molloy, 1988: 30)

Esta duplicación ser/decir condiciona la exposición del yo, ya que opera en el verso una “doble alteración”: “hay desajuste de tiempo (soy/decía) y de persona (yo/aquel)” (Molloy, 1988: 39). Sin embargo, Molloy subraya un aspecto muy interesante, porque invierte lecturas críticas que dan por sentado que este poema y todo *Cantos de vida y esperanza* estarían “superando” la estética propuesta en *Prosas profanas*: “Porque en realidad, al incluir a *aquel que ayer nomás decía* en el presente del *yo soy*, es decir al actualizarlo, el yo del poema liminar no clausura, no se desdice, sino vuelve decirse de la vieja manera. Es al citarse. [...] Una vez más el yo dariano no descarta: asimila y *se asimila*.” (Molloy, 1988: 39)

Volvamos a José Martí y a la lectura que propone Susana Zanetti en el ensayo antes aludido, “‘Es pequeño-es mi vida’. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí”. Allí Zanetti, como Ortega, también nos previene de caer en la tentación de leer en la poesía martiana páginas de la vida del propio Martí, cuando, ante la complejidad de esta cuestión que el crítico requiere dirimir, afirma lo siguiente: “Es tan

difícil de obtener en la lectura de *Versos sencillos* esa dimensión autobiográfica como errado acudir a remitirla o confrontarla con la ‘verdad de lo real’.” (Zanetti, 2004: 97) ¿Cómo salir entonces de esta trampa? ¿Cómo evitar el malentendido y por lo tanto desafortunadas lecturas críticas? Zanetti propone algunas herramientas para discurrir sobre esta dimensión autobiográfica que no es posible desatender en *Versos sencillos*, volviéndola constitutiva de la particular trama poética que conforman los poemas:

Si los *Versos sencillos* se deslizan hacia la autobiografía, es sobre todo en cuanto ello posibilita la expansión de vínculos con frecuencia enigmáticos entre el sujeto y el mundo, entre los pasados y el presente, a partir de escenas que el lector recibe como surgidas de una historia individual, pero que se presentan reacias a la expresión de lo vivido en tanto resultado de un proceso definido y lineal. (Zanetti, 2004: 98)

Precisamente la dimensión autobiográfica se escuda en la recurrencia estratégica de lo velado. Creo percibir en este aspecto otra articulación posible entre la figuración de la primera persona en los tres poemas introductorios martianos y el poema liminar dariano. Por ejemplo, la referencia a algunos datos o episodios del pasado se diluye en cierta percepción objetivada de ese pasado, de un sujeto que lo evoca y se distancia, para volver a su presente. Así leemos en los versos de Darío: “Yo supe de dolor desde mi infancia;/ mi juventud..., ¿fue juventud la mía?/ Sus rosas aun me dejan la fragancia.../una fragancia de melancolía...” (Darío, 1977: 244) Si la estrofa dariana sugiere un pasado que se localiza en dos momentos del yo, la infancia y la juventud, la pregunta retórica siembra la incertidumbre y ese pasado alcanza la dimensión del presente al impregnar de melancolía lo que antes fue dolor, esto es, al no resolver el duelo que atañe a la pérdida de esa juventud. El sujeto no aclara o explicita la causa del dolor, que, como notamos, no se acompaña de ningún pronombre que lo personalice.

Veamos ahora una de las estrofas del primer poema de *Versos sencillos*: “Yo sé los nombres extraños/ de las yerbas y las flores/y de mortales engaños,/y de sublimes dolores.” (Martí, 1997: 189). Este sujeto parece asumirse seguro de sí y de sus saberes, tal como se autografa en los “yo soy”, “yo sé” y “yo quiero” que Susana Zanetti caracteriza como “muchas veces desafiantes”, que se reiteran una y otra vez en los tres poemas introductorios y a lo largo del poemario en general.⁹ El verso que se enuncia en presente “yo sé” y que se cierra con un saber del dolor, posibilita la expansión de un vínculo entre el presente y el pasado, en tanto el “yo sé” del presente se construye como enunciado de un sujeto de la experiencia.¹⁰ En este punto encontramos una convergencia entre el yo poético de la estrofa martiana y el de la dariana: ambos se conforman a partir de una experiencia subjetiva que se funda en el dolor.

Volviendo a la famosa primera redondilla martiana, esta vez, completa: “Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma,/y antes de morirme quiero/ echar mis versos del alma.” (Martí, 1997: 189), notamos que los verbos se proyectan hacia el futuro -la muerte-, cuya superación o trascendencia estaría cifrada en ese encabalgamiento que articula el verbo volitivo con el infinitivo “quiero/echar”. Aquello que se echa fuera de sí define otra de las figuraciones fuertes del yo poético en los poemas de *Versos sencillos*, la imagen del poeta, y más precisamente, del poeta cantor. “Es asimismo un cantor”, observa Arcadio Díaz Quiñones y agrega: “En efecto, los versos se rinden tributo a sí mismos, empleando fórmulas de las tradiciones orales. Muy pronto los lectores empezaron a saberlos de memoria, y a cantarlos.” (Díaz Quiñones,

2006: 25).¹¹ La primera redondilla se engarza con la siguiente, donde el yo poético se manifiesta en un movimiento continuo, como un “yo capaz de circular por lugares y tiempos múltiples” (Díaz Quiñones, 2006: 24), que enlaza arte y monte, arte y naturaleza: “Yo vengo de todas partes/y hacia todas partes voy:/Arte soy entre las artes/en los montes, monte soy.” (Martí, 1997: 189)

También la primera estrofa del poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* presenta un yo poeta y cantor, una vez que leemos completo el cuarteto inicial: “Yo soy aquel que ayer no más decía/el verso azul y la canción profana,/ en cuya noche un ruiseñor había/que era alondra de luz por la mañana.” (Darío, 1977: 244). Hay un devenir temporal (de la noche a la mañana) que insinúa la capacidad transmutadora de la poesía y del arte, idea muy presente en la poética martiana si recordamos, por ejemplo, la estrofa que dice “Todo es hermoso y constante,/todo es música y razón/Y todo, como el diamante,/antes que luz es carbón” (Martí, 1997: 191). Susana Zanetti lo llama, con justas y bellas palabras, la “alquimia transfiguradora” de la poesía en *Versos sencillos*, fórmula que bien se podría aplicar a Darío. Por ejemplo, si pensamos en el derrotero espacial que traza el sujeto poético dariano, transfigurado en peregrino, notamos que trasmuta los avatares de la biografía en significaciones simbólicas que apelan a un orden superior, a la reunión de lo disperso en ese “Bosque ideal que lo real complica.” (Darío, 1977: 246): “y si hubo áspera hiel en mi existencia,/melificó toda acritud el Arte.” (Darío, 1977: 245). Por ello la selva dantesca sagrada aludida en el poema, atempera cualquier atisbo de la confesión; el tránsito vital del poeta solo se realiza a través de experiencias de la alta poesía, de la cultura y del arte:¹²

Mi intelecto libré de pensar bajo,
bañó el agua castalia el alma mía,
peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada sela! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!

(Darío, 1977: 246)

Observa Sylvia Molloy que el poema liminar dariano se inicia con una voz fuertemente autoconstitutiva; se trata de un yo que, a medida que el poema discurre y avanza sin embargo “se despersonaliza”: “Atendiendo acaso a la tarea de guía que le proponía al final de su ensayo Rodó, se generaliza hasta en el punto impersonal de la máxima, del consejo: ‘Por eso ser sincero es ser potente’”. (Molloy, 1988: 42) En esa flexión e inflexión del verso dariano hacia el modo impersonal (el “ser sincero” frente al “soy sincero” martiano) podríamos leer una línea de fuga dariana respecto de su “maestro”. Si el yo poético que impera en *Versos sencillos* pareciera permanecer idéntico a través de los cambios (recordemos que 36 de las 46 composiciones están en primera persona)¹³, en Darío “el autorretrato se vacía porque el yo se disemina en sus marcas textuales: precisamente para poder seguir siendo en el poema.” (Molloy, 1988: 42).

Ambos enormes poetas se aventuran a la pregunta por el yo, en el sentido apuntado por Julio Ortega cuando afirma que “en la poesía moderna la reflexión sobre

el instrumento es también una pregunta sobre el yo.” (Ortega, 1970: 17). Los poemas inaugurales martianos y el poema liminar dariano plantean los conflictos que atraviesan al sujeto moderno y modernista, tensionado entre la máscara y la transparencia, entre la poesía y la experiencia, entre la sensibilidad y la contingencia, como instancias o dicotomías que, finalmente, los propios poemas tienden a diluir y a conciliar. Las apuestas poéticas de Martí y Darío pueden converger en las iluminadoras palabras de Susana Zanetti, cuando señala que:

La poesía entraña en ellos una suerte de alquimia transfiguradora, cifra de relaciones últimas entre el hombre y los hombres, entre el sujeto y la naturaleza, entre el ser y el universo, entre vida y muerte. [...] Como instancia de autoconocimiento se apela a ese poder de la poesía, capaz de irradiar en la experiencia vivida atisbos, o mejor cifras, de unidad y sentido. (Zanetti 2004: 111)

BIBLIOGRAFÍA

- Arce de Vázquez, Margot (1973) “Algunas notas sobre la estructura general de los *Versos sencillos*”. En: *Bulletin Hispanique*, t. 75 bis, pp. 495-509.
- Catelli, Nora (1991) *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- Darío, Rubén (1952) *Los raros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, colección Austral.
- Darío, Rubén (1976) *Autobiografías*. Buenos Aires, Marymar.
- Darío, Rubén (1977) *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama y edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- García Marruz, Fina (1991). “Modernismo, modernidad y orbe nuevo”. En: *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, nº 14, pp. 16-35.
- Martí, José (1997) *Vibra el aire y retumba. Poesía*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar, Buenos Aires, Losada.
- Molloy, Sylvia (1979) “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”. En: *Revista Iberoamericana*, nº 108, julio-diciembre, pp.443-457.
- Molloy, Sylvia (1980). “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. En: *Sin Nombre*, vol. XI, 3, pp. 7-15.
- Molloy, Sylvia (1988) “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*”. En: *Texto Crítico*, 38, año XIV, enero-junio, pp.30-43.
- Montaldo, Graciela (1994) *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Ortega, Julio (1970) *Figuración de la persona*. Barcelona, EDHASA.
- Ortega, Julio (2003) *Rubén Darío*. Barcelona, Omega.
- Rama, Ángel (1977). “Prólogo”. En: Darío, Rubén. *Poesía*, ed. cit., pp. IX-LII.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, Guillermo (2001) *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz (1969) *Temas martianos*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.

Zanetti, Susana (2004) *Leer en América Latina*. Mónica Marinone (comp.), Caracas, el otro@elmismo.

Notas:

¹ De allí ese otro ejemplar reconocimiento del magisterio martiano en *La Nación* que Rubén afirma en su *Autobiografía*: “He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago de Estrada, además de José Martí” (Darío, 1976: 63).

² Hago referencia mediante el adjetivo "devorador" a una lectura muy sugerente de Sylvia Molloy en su ensayo "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío" (1980). Allí señala que hay dos movimientos que tensan la poesía dariana, la voracidad y el solipsismo. La voracidad le permite a Darío colmar la página blanca y llenar un vacío respecto de tradiciones literarias anteriores al Modernismo en América Latina, devorando, eligiendo, incorporando otras tradiciones (especialmente francesas). El solipsismo vuelve peculiar su estilo, su marca estética individual e individualizadora.

³ Darío destaca que la originalidad de *Los raros* consiste en la mezcla de estilos de los escritores y artistas que forman parte de su "alambique" estético, mezcla que solo podía darse en América, y más aún en la "Buenos Aires-Cosmópolis". En "Los colores del estandarte" (1896) afirma el principio de la "originalidad imitativa".

⁴ Aunque solo aludo aquí a la observación de Sucre, hay otras referencias muy importantes que destacan la confluencia Martí/Darío. Valgan dos ejemplos. Fina García Marruz advierte con "fina" estocada crítica la "falta" de Octavio Paz: "Solamente el desconocimiento de Martí y de las causas por las cuales Darío lo llamó *Maestro*, puede explicar que Paz haga todo un estudio sobre Darío y el modernismo sin apenas citar a Martí –o solo entre otros más o menos ilustres precursores-, [...]" (García Marruz, "Modernismo, modernidad y orbe nuevo", 1991, p. 19). El otro, ineludible, Ángel Rama, quien, para citar solo alguna de sus múltiples referencias, como el prólogo a la *Poesía* de Darío de la Biblioteca Ayacucho: "Pero aún así, la modernidad no dejó de ser para él (se refiere a Darío), el cosmopolitismo. Era esta la palabra clave del progresismo de la época y aún el adolescente Martí subtitula su primer periódico patriótico: 'Democrático y cosmopolita.'" (Rama, 1977: xviii).

⁵ Remito a dos excelentes estudios. Por un lado el ensayo de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina* donde lee el Prólogo al Poema del Niágara de José Martí como texto que es "una reflexión sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en una sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura." (Ramos, 1989: 7). Por otro, el trabajo de Graciela Montaldo, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*, donde señala que "Los prólogos-manifiestos de Rubén Darío tienen un valor central en la constitución de su poética y forman sistema con conjuntos de textos como *Los raros* y la cantidad de crónicas aparecidas en periódicos y recopiladas en libros." (Montaldo, 1994: 130).

⁶ En *Versos sencillos* prevalece el modo Indicativo y especialmente el tiempo presente.

⁷ Me refiero al ensayo "'Es pequeño-es mi vida'. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí", publicado por primera vez en las Actas del Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí a los 100 años de *Nuestra América* y de *Versos sencillos*, La Plata, UNLP, 1994 y editado nuevamente en Zanetti, Susana y Mónica Marinone (comp.). *Leer en América Latina*, Caracas, el otro@elmismo (2004, pp. 95-117). Las citas corresponden a esta edición.

⁸ "Entre los Schlegel y Goethe, el claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no- artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe." (Catelli, 1991: 11). Para nuestra mirada la impostura no significa necesariamente "mentira", esto es, la impostura no convierte al sujeto autobiográfico en "impostor", sino que lo pensamos más bien, en el sentido al cual alude Sylvia Molloy, como "pose", como "postura" o "posición" que asume el sujeto, conscientemente o no.

⁹ De los 46 poemas que componen *Versos sencillos* el yo está presente en 36.

¹⁰ En este aspecto Margot Arce de Vázquez señala que el uso del presente en los *Versos sencillos* no tiene significado temporal, “sino que define o generaliza y nos muestra lo permanente, los atributos esenciales del ser.” (Vázquez: 503). Cuando se trata del pretérito generalmente tiene resonancias en el presente.

¹¹ Arcadio Díaz Quiñones subraya “el acierto intuitivo de Julián Orbón hacia los años 50 cuando descubrió la posibilidad y maravilla de cantar esos versos con la música de *Guantanamera*.” (Díaz Quiñones, 2006: 25).

¹² Véase el excelente análisis que despliega Ángel Rama sobre el tópico de la selva sagrada en el formidable prólogo antes citado, en la edición de la Poesía de Rubén Darío por la Biblioteca Ayacucho.

¹³ El libro abre y cierra con referencias al sujeto como poeta y a su instrumento, el verso. El poema 46 cierra con la estrofa tan bella y conocida que dice: “Verso, nos hablan de un Dios/adonde van los difuntos:/verso, o nos condenan juntos/ o nos salvamos los dos.” (Martí, 1997: 227), sugiriendo una penetración armónica entre el sujeto y su instrumento.

“UNA CRISTALINA MURALLA DE HIELO”: LA RESISTENCIA ANTIDARIANA EN ESPAÑA

Laura Scarano*

RESUMEN: Revisamos aquí la ola de resistencias que cosechó Darío entre figuras emblemáticas de la literatura peninsular, desde el fin de siglo hasta la vanguardia. Mucho se ha estudiado sobre su favorable impacto en los jóvenes poetas de las primeras décadas del siglo XX (Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Valle Inclán, Salinas, Lorca entre otros), pero aquí nos interesa ahondar en el frente adverso que tuvo que afrontar. Si bien los juicios de Clarín han sido extensamente citados como el primer brote antimodernista español, figuras claves como Unamuno primero y Cernuda después colaboraron a consolidar varios tópicos como el de galicismo mental, el lenguaje extranjerizante, la inmoralidad e irreverencia ante los valores castizos, a menudo encubriendo un racismo descalificador por medio del mote de “indio” o “negro”.

PALABRAS CLAVE: DARIO- ESPAÑA- CLARIN- UNAMUNO- CERNUDA

ABSTRACT: We focus here the wave of resistance that Darío had to deal with from emblematic figures of Spanish literature, since the end of the century to some avant-garde poets. Much has been studied about his important influence on young Spanish poets of the first decades of Twentieth Century (Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, the Machado brothers, Lorca, Salinas, among others), but here we want to analyze the adverse front he had to face in Spain. While Clarín’s judgements have been widely cited as the first Spanish anti-modernist outbreak, key figures such as Unamuno and Cernuda consolidated various topics like mental gallicism, empty formalism or disqualifying racism with the nickname of “indian” and “black”.

KEY WORDS: DARIO- SPAIN- CLARIN- UNAMUNO- CERNUDA

* Dra. en Letras (UBA), Master of Arts (OSU, USA), Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea y de Semiótica, de la Facultad de Humanidades de la UNMdP. Investigadora Principal del Conicet. Correo electrónico: laurarosanascarano@gmail.com.
Enviado 04/05/2016. Evaluado 03/07/2016.

“Con el montón de piedras que me han arrojado
pudiera bien construirme un rompeolas que retardase
en lo posible la inevitable creciente del olvido.”
(Rubén Darío, “Dilucidaciones”)

“Todavía está por escribirse la historia completa del antimodernismo: una que rescate particularmente su dimensión de crítica” (Acereda 2005: 249): resultan sumamente esclarecedoras estas palabras para iniciar nuestra recorrida por la resistencia antidariana en España. Sin duda, las diatribas contra Darío “deben estudiarse en todas sus implicaciones ideológicas y sociales porque el modernismo presentaba una nueva escala de valores que iba más allá de la poesía” (Acereda 2005: 250). Resulta apasionante además estudiar las diversas vías que adoptaron los críticos para defender o denostar a Rubén y el modernismo, en sus pugnas por la hegemonía discursiva dentro de la profesionalización del campo literario. De dichas luchas emergerá un “desplazamiento de la autoridad interpretativa y creativa a una nueva ola de escritores jóvenes seguros de sí mismos”, como bien afirma Jeff Browit, advirtiendo el estatus cambiante de esa época: la crítica como arte se disputa el campo con la crítica como ciencia (2009: s/p).

Al repasar los hitos de la integración de Darío al mundo literario peninsular para calibrar su recepción, vemos que su primera estadía de tres meses en 1892 (con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América), ya le deparó un puñado de amigos que integraban el Parnaso literario español de fines del siglo XIX. Un círculo de amistad integrado por poetas mayores como Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor, José Zorrilla y Salvador Rueda, novelistas y ensayistas como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Gregorio Marañón, Narciso Campillo, Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo, políticos como Emilio Castelar y Cánovas del Castillo y pintores como Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga. Esta galería de amigos mayores se completará y afianzará con las amistades que gana entre los jóvenes modernistas del primer cuarto de siglo (Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Valle Inclán, Villaespesa).

Pero fue en su segundo viaje de 1898, como corresponsal del diario *La Nación* para documentar las consecuencias de la guerra, cuando su influencia se hizo sentir de una manera definitiva. Desde un primer momento, Darío se identificó con la posición de los jóvenes escritores españoles, miembros de la llamada Generación del 98 (Baroja, Unamuno, Maeztu, Azorín), hasta el punto de que este último lo incluye en su lista de integrantes del grupo (Tunnergmann Bernheimk 27). Pero el impacto de su poética se prolongará mucho más allá y alcanzará (ya muerto) a varios poetas vanguardistas (como Salinas, Lorca, Alonso, Larrea, Diego, Aleixandre, entre otros).¹

No obstante esta red de afinidades literarias, es incuestionable el movimiento de fuerte resistencia o rechazo que provocó. El “montón de piedras que me han arrojado”, según el propio decir de Rubén, fue despiadado. Uno de los más completos estudios de los diversos frentes que tuvo que afrontar en la península es el que realiza Ignacio Zuleta en su completo estudio de 1988, titulado *La polémica modernista El modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Los alcances, vertientes y voces que protagonizaron este *polemos* en la crítica española es índice de “la gramática del anti-modernismo más furibundo”, expresado como “la prevención de la *gente vieja*” – a menudo mediante la burla o la sátira-, ante los desafíos de la “*gente*

nueva” (Zuleta 1988: 18). Este apelativo de “gente nueva” resumía, en opinión de Clarín, todos los aspectos negativos de esa “bohemia repugnante”, que asomaba amenazante para el *statu quo* de la “gente vieja” (Zuleta 1988: 79).

Margarita Rojas González, en su libro *El último baluarte del imperio* (1995), también estudia el discurso y el contradiscurso que se da en España durante el modernismo. Su objetivo es demostrar las luchas de poder que se establecieron en España y en América Latina, en el momento de emergencia de este movimiento literario que atentaba contra la dominación hegemónica de la tradición española.²

Alberto Acereda es otro de los críticos que más sostenidamente ha estudiado el “acecho antidariano” (2005, 2011). Revisa los ataques y deformaciones contra Rubén que tuvieron lugar entre 1889 y 1910, destacando que dicho antimodernismo procedió de varios frentes del espectro ideológico: “desde los esfuerzos más reaccionarios del ultra-tradicionalismo -el más radicalmente opuesto a las innovaciones- hasta las luchas, a menudo sangrientas, de los colectivismos utópicos socialistas y anarquistas de variado corte marxista”. Si en el terreno estético, censuran “su culto a un decorativismo estetizante y extranjerizante; en lo ético, rechazan su inmoralidad y su irreverencia ante los valores castizamente ultra-conservadores” (2005: 249). Este antidarianismo tuvo una floración de crítica satírica especialmente beligerante entre 1890 y 1907: en una primera fase, hasta 1900, los ataques van contra lo que llaman “decadentismo”, pronto identificado con “modernismo”, y entre 1900 y 1907 se da una intensificación de esas polémicas, con un período de apogeo de los ataques -entre 1903 y 1906-, su decadencia -entre 1907 y 1910- y los últimos vestigios de oposición durante la segunda década del siglo XX (251).³

A partir de la publicación del “Elogio a la seguidilla” rubeniano, una parte significativa de la virulenta reacción antimodernista “vino dada, precisamente, por la ridiculización en clave de humor de los elementos más visibles de esta tendencia: el aspecto físico de sus partidarios, su original vocabulario, sus formas métricas, etc.” (Correa 2002: 87). Y fueron revistas como *Madrid Cómico*, *Gedeón*, *Gente vieja* o *La Gran Vía*, tribunas que expusieron artículos en clave satírica contra el modernismo, acusándolo de afrancesamiento, amaneramiento, inautenticidad, frivolidad.⁴

Sin duda Leopoldo Alas, alias Clarín, fue uno de sus más tempranos y sistemáticos denostadores, especialmente en dos “Paliques” que publicó en *Madrid Cómico* -uno en 1889, otro en 1890-. Señala Carlos Lozano que Alas, maestro en el retruécano y la estocada satírica, “ataca al poeta en términos poco decorosos, lanzándole una serie de indirectas burlonas” y su “postura negativa de la socarronería y vituperio [...] dio la pauta que muchos de los críticos de Darío -los de criterio rebañego, claro está- habían de seguir durante años en España” (8). Ya sentenciaba Clarín en su artículo “Vivos y muertos I”, del 23 de diciembre de 1893:

El tal Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay cientos, que tiene el *tic* de la imitación y además escribe por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica, y nunca dice nada entre dos platos. Eso es Rubén Darío en castellano viejo... (Zuleta 1988: 81).

Darío esgrime su auto-defensa desde *La Nación* de Buenos Aires con su “Pro domo mea”, sentenciando: “Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo que me imiten [...]. A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarrados, los coloretistas” (Mapes 51). Pero la polémica ya estaba asentada y Clarín no se priva de nuevos

ataques, como esta implacable descripción, que publica en el diario *La Publicidad* el 26 de octubre de 1893:

El señor Darío es muy decididor, no cabe negarlo: pero es mucho más cursi que decididor y para corromper el gusto y el idioma y el verso castellano, ni pintado. No tiene en la cabeza más que una indigestión cerebral de lecturas francesas y el prurito de imitar en español ciertos desvaríos de los poetas franceses de tercer orden que quieren hacerse inmortales persignándose por los pies y gracias a otras dislocaciones (Moreiro Prieto, 2014, s/p).

Clarín era el crítico más popular de su tiempo y defendía una visión del arte idealista y moral frente a los excesos de la ciencia positivista. Formado en el krausismo y con un mandato ético, fue sumamente crítico de la poesía de su época, que caracterizaba como mediocre y vulgar. El apelativo de “gente nueva” resume su rechazo a esa “pose” de “servil imitación, descaro y falta de respeto” de “ciertos americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién” (Zuleta 1988: 80, 85). Y volvió a la carga en 1900 a propósito de la publicación de “Cosas del Cid”: “Por Dios, Rubén Darío; usted que es tan listo y elegante [...] a la española cuando quiere; déjese de esos galicismos internos, que son los más peligrosos. ¿Para qué ese afán de ser extranjero?” (Zuleta 2014: 50). Sin duda, para Clarín, modernismo equivalía a decadentismo y a un gusto desbordado por la moda francesa y extranjera, sin poder advertir la novedad profunda que entrañaba esta revolución poética.⁵

Si bien uno de los primeros defensores de Darío en España fue Juan Valera, quien era considerado uno de los críticos españoles de mayor prestigio y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, fue en cierto modo él mismo el creador del tópico del “galicismo mental”, aunque lo considerara un elogio (Arellano 2009: 41). Reacio a los excesos de la moda parisina, Valera advierte que lo que puede justificarse como logro en el maestro Darío, no se aplica a sus seguidores jóvenes de España y América. En una glosa crítica al *Pórtico* de Salvador Rueda, Valera le aconseja a este último: “Apártese pues de los propósitos a que le induce Rubén Darío”, “huya de las bacantes modernas que despiertan locas lujurias”, pues “en la república de las letras españolas, debe conservar su independencia sin someterse a ningún emperador transpirenaico, por florida que tenga la barba” (1958: 1243). Porque para él este afrancesamiento extremo se torna vicio y conduce a los jóvenes al amaneramiento y afectación. Con razón argumentará Arellano que:

los núcleos semánticos-ideológicos de la crítica de Valera establecieron los estereotipos más comunes con que continuaron definiéndose en España las obras de los escritores modernistas: el afrancesamiento o galicismo — formal y mental—, la incorrección lingüística, la renuncia u oposición a lo castizo español, el seguimiento de las modas, la excesiva preocupación por el estilo o la forma, la interrelación de la literatura con las otras artes, el problema religioso, el erotismo y el anti-americanismo de sustrato colonialista (2009: 40).

Valera alabó tempranamente su libro *Azul* de 1888, en sus dos “Cartas americanas” (publicadas en el *Lunes del Imparcial* de Madrid, la primera el 22 de octubre y la segunda el 28 de octubre de 1888). Se admiraba de su maestría formal, detectando la originalidad que el

francés le imprimía al idioma español a diferencia de cualquier poeta peninsular. Pero ya en 1896 afirmaba que Darío, a la “cabeza de cierto modernismo a la francesa”, si bien es el poeta “más original y característico en América hasta el día presente”, no alcanza en sus libros posteriores a *Azul* “logros estilísticos” y adolece de “una radical falta de profundidad” (Zuleta 1988: 56).

El discurso antimodernista acuñó en general un léxico insultante. Carlos Lozano nos da una ilustrativa muestra de las críticas más retrógradas de la época: esos “guacamayos americanos” eran un “cenáculo lilial y delicuescente, crepitante, esplendoroso, orgiástico, semiesfumado entre atardeceres, como la vaca crepuscular de su pontífice máximo rotulador, Rubén Darío” (175). Eran acusados de ser, ya sea “socialistas tabernarios, con queridas notorias y borrachos”, “satánicamente escépticos y sardónicos”, o bien “escritorzuelos vulgares, adocenados, insípidos, invasores *enconbrants*, audaces, *correbeidiles* que se multiplican”. A *Prosas profanas* la llamaron *Brozas profanas* y a Darío “Audemoro Merengue” (Lozano 14).

El mote de “indio” y “negro” fue otro de los estereotipos utilizados, ya sea como racismo descalificador, o como pintoresco exotismo digno de alabanza. Para Azorín, Darío “era un indio. Con sensibilidad de indio”; para Ortega y Gasset: “indio divino, domesticador de palabras; conductor de los corceles rítmicos”. Salvador Rueda lo describió como un “mulato de oído sedoso, afelpado e imitativo, como el de muchos negros de América”; Camilo José Cela lo simbolizó como un “arcángel disfrazado de indio”, y Francisco Umbral lo describe como “indio con entorchados” y “negro con alma de princesa cachonda y pianista” (Arellano 2009: 40).

Esta cruzada hostil fue funcional sin embargo a la fijación del peso y renombre de Darío a la cabeza del modernismo de ambas orillas. Con acierto concluye Acereda:

En medio de ese debate, entre insultos y parodias, cabe reconocer que fueron esas mismas sátiras esgrimidas por los enemigos de Darío y por los antimodernistas el modo más eficaz de propaganda involuntaria que los modernistas intuyeron a ambos lados del Atlántico como el modo de alcanzar la popularidad entre el nuevo público lector en torno a 1900. Aunque resulte paradójico, el Modernismo alcanzó su máxima cohesión gracias precisamente al antimodernismo, en cuya polémica (especialmente virulenta en España) los modernistas encontraron una identidad grupal que tuvo a Darío como centro oscilante.[...] El error de los antimodernistas y quienes se opusieron a Darío recayó en la consideración de la nueva estética como un rechazo al patrimonio hispánico, acción que resultaba imposible ya que a su vez los modernistas tenían la necesidad de crear un mercado editorial lo más amplio posible y a nivel transatlántico (2005: 254-255).

Un poeta “con plumas de indio debajo del sombrero” (Unamuno)

De todos estos frentes, nos interesa recuperar aquí la ambigua relación entablada con el escritor vasco Miguel de Unamuno. La correspondencia entre ambos duró desde abril de 1899 hasta 1909. En 1899, ya está enterado Unamuno de la presencia de Darío en Madrid y del revuelo que provoca en los cenáculos literarios. Relata Meier las alternativas de esos primeros encuentros:

En el año 1898 Unamuno publica en un periódico de Madrid un artículo titulado «Muera Don Quijote». Contesta Darío, el 12 de febrero de 1899, con otro en el que dice que Don Quijote debe vivir. En este mismo año Darío, comentando un libro de Maeztu, para una revista sudamericana, dice que en España hay algunos «diamantes intelectuales», y, entre ellos, cita a Unamuno. Este escribe a un amigo común para pedirle la dirección de Darío y poder agradecerle este comentario. Lo hace, y en la carta anuncia a Darío que va a escribir un artículo sobre literatura hispanoamericana. El artículo, donde comenta «La Maldonada, costumbres criollas», aparece en 1899 en *La Epoca*. En él critica Unamuno la influencia de París en ciertos escritores sudamericanos. Darío le contesta, en un artículo publicado en *Vida Nueva*, diciéndole que los escritores sudamericanos han tenido la necesidad de ser cosmopolitas por su afán de cultura. (141)

Unamuno despreciaba la crítica como oficio y varias veces lo confesó, como lo hace en un artículo publicado en 1900, titulado “¿Crítico? ¡Nunca!”, en el que afirma: “¿Crítico? ¿Crítico yo? *Vade retro*, Satanás” (Meier 136). No obstante no dejará de emitir juicios personalísimos sobre distintos autores, aunque siempre hablará más de sí mismo que del otro, extendiendo a la crítica literaria su veta ensayística y “proyectando su personalidad sobre la del criticado” (137).

Los mayores reparos del vasco, aparte del supuesto galicismo que en una primera etapa le achacará a Darío, residió en ver su poesía como hecha de “fuera hacia dentro”, necesitada de “un elemento de asociación externa de ideas”, como la rima, un recurso “demasiado sensorial” para su gusto, ya que la propia poesía responde a un pensamiento poético “austero y hasta adusto” (Zuleta 1984: 124). En general, Unamuno rechazaría el cosmopolitismo porque atentaba contra la identidad nacional. En un ensayo de 1899 alude implícitamente a Darío al afirmar que “los complicados, los raros, los extraños” son meros “entes de moda” y la “afición cosmopolita” atenta contra “lo local y raigal” (110).

Sin embargo, como señala Zuleta, “Unamuno quedará ligado a la historia común de las letras hispánicas, como el hombre de su generación que más apasionadamente habló sobre sus contemporáneos de ultramar”, desarrollando incluso una “teoría de América” (1984: 107) y “nunca quiso sumarse al coro de los antimodernistas del *Madrid Cómico* o de *Gedeón*”, destacando los valores del movimiento (116). Para Unamuno hay dos Américas: “una fiel a sí misma (la de los románticos, Sarmiento, Martí, Rodó, Montalvo y la gauchesca), y otra que huye de sus raíces, cosmopolita y decadente, la del modernismo” (111), representada por Darío. Los decadentistas, llamados “*gente nueva*” por Clarín, son su blanco preferido, porque sostiene que “el esteticismo comienza a corroer nuestras letras: difúndese por ellas un soplo de erotismo blandengue y baboso, de mozos impúberes o de viejos decrepitos. Se festeja la futilidad” (115). No obstante, siempre mantuvo una posición equilibrada, advirtiendo la desmesura de algunas críticas: “Entre los que se han burlado de los llamados modernistas y de sus novedades más o menos nuevas abundan los majaderos ahítos de agarbanzado sentido común, presos a las roderas del hábito y la rutina e incapaces de hacerse a toda nueva sensación o nueva manera de recibirla”, sentenciaba en respuesta a la encuesta que organizó en 1907 Enrique Gómez Carrillo en las páginas de *El Nuevo Mercurio* (116).

Sus elogios en cambio estuvieron dirigidos a su renovación estilística, esencialmente americana, y que sólo sus adversarios vieron tercamente como simple afrancesamiento, como ya declaraba en 1901: “Se ha dicho de Darío que hasta cuando escribe en castellano correcto,

corriente y moliente, parece traducido del francés, bien traducido, pero traducido al cabo. No lo creo así. Lo que hace es pensar en americano, es genuino americano” (Zuleta 1984: 117). Unamuno juzgaba positivo también la reacción espiritualista del modernismo y su franco rechazo del materialismo propio de sociedades americanas, reconociendo el valor de esa postura en España: “El que Rubén Darío haya concluido por conquistar el respeto y la consideración de los más y mejores, y el que, aun discutiendo su estética, y hasta deplorando no pocas de sus cosas, se le tome ya en serio, es una de las nobles conquistas” (117).

Esta dialéctica de amor-odio se observa en una crítica que publicó reconociendo su estatura de “exceso poeta”, sin omitir todas sus falencias:

Acaso a Rubén Darío para ser aún más excelso poeta que es, para llegar a ser el genio lírico de los pueblos de habla española, le ha faltado pasión, entusiasmos políticos o religiosos, un fanatismo de cualquier clase, la flaqueza del hombre social en él ha perjudicado al poeta. Su exceso de cosmopolitismo le ha impedido hacerse más universal... ¿Si Darío no ha sentido Nicaragua, como iba a sentir Versalles? Y, a pesar de esto, es un excelso poeta (Meier 145-146).

Darío, por el contrario, siempre lo elogió y en un artículo de *La Nación*, titulado “Unamuno, poeta”, expresa su admiración con estas palabras:

Unamuno es uno de los más notables renovadores de ideas que haya hoy, y, como he dicho, según mi modo de sentir, un poeta. [...] Sabe bien que el verso, por la virtud demiúrgica, tiene algo de nuestra alma al salir de ella [...]. Yo soy uno de los pocos que han visto en usted al poeta. Que le ofrezcan a usted del sabio y del profesor, no me extraña. Su función universitaria le hace acreedor a ello, y nunca es de desdeñar una mayor cantidad de ciencia. Mas ¿quién ha de ver en un hombre tal el don de la poesía sino los poetas? (Mallo 64-65).

Pero un desafortunado episodio enturbiaría la ya conflictiva relación. Todo partió de un chisme que Unamuno relatará después:

Con esta lengua que el Demonio nos ha dado a los hombres de letras, dije una vez a 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 (Arellano 2009: 53).

Este insulto se hizo público y Darío le contestó decepcionado y dolido desde París, el 5 de septiembre de 1907: “Es con una pluma que me quito de debajo del sombrero con la que le escribo. Usted es un espíritu director. Sus preocupaciones sobre los asuntos eternos y definitivos le obligan a la justicia y a la bondad. Sea pues justo y bueno” (53). Mucho más tarde, en 1943, se difundió un artículo en *El Universal* de México que exageraba el episodio convertido ya en leyenda:

Cuenta Valle-Inclán que Rubén Darío había escrito una crónica en elogio de Unamuno que iba a enviar a *La Nación* de Buenos Aires, cuando alguien le mostró un artículo del mismo Unamuno, que decía: “Rubén Darío llevaba en la cabeza las plumas de salvaje

que le sirven para escribir”. Darío se encogió de hombros y exclamó: “Bien, esa es la opinión de él.” Y a continuación envió a Unamuno, con el artículo, una carta en que le decía: “Este artículo fue escrito con las plumas de salvaje que llevo en la cabeza, y no tengo nada que rectificar de él.” Unamuno me dijo a mí tiempo después –comentaba Valle Inclán- que nunca cosa alguna le había desconcertado tanto como aquella carta de Rubén (en “Anécdotas y filosofía barata”, 28 de septiembre de 1943, Meier 143).

Unamuno trataría después de explicar la imagen como un elogio a su americanismo nativo: “Se le rasca un poco el barniz parisiense y aparece el salvaje, el indio, el negro, tal vez el zambo”, que “es lo mejor que tiene”, pues “el brillo especial del barniz le proviene del salvaje que está dentro”. Y en otra carta agrega que “las plumas debajo del sombrero -esas plumas del chisme malicioso con que le fue la alcahuetería literatesca (sic)- le habrán de florecer” (Meier 143).

Jerónimo Mallo escribe dos años después un artículo aclarando el carácter de “anécdota” del “incidente de las plumas del indio”: “Así se cuenta y así se ha divulgado entre el gran público de habla española de este continente”, aunque existen algunos errores históricos que se encarga de rectificar “por la devoción literaria que profeso a ambos escritores y por la amistad personal que con ellos me unió” (62). Y sostiene que Valle Inclán “merecía escaso crédito en sus relatos, subordinados siempre al propósito de producir determinados efectos”. Para él “es inexacto que Unamuno escribiera la frase que en la anécdota se le atribuye. Habría sido una estupidez impropia de él” (63), aunque es evidente que dijera “algo semejante, y ello fue una torpeza y una injusticia de las que siempre estuvo arrepentido” (63).⁶

La muerte de Rubén conmovió tanto a Unamuno que, arrepentido, confesó su malestar por aquel episodio:

Fortuna grande que le conocí y descubrí al hombre, ¡y éste me llevó al poeta!... era bueno, fundamentalmente bueno, entrañablemente bueno. Y era humilde, cordialmente humilde. [...] Nadie como él tocó en ciertas fibras, nadie como él utilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue el de la alondra, nos obligó a mirar un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban en las enramadas los ruiseñores indígenas. [...] ¿Por qué, en vida suya, amigo, me callé tanto? ¿Qué sé yo? Es decir, no quiero saberlo. [...] No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu (Arellano 2009: 53).

Reconoció que en vida había existido entre los dos “una cristalina muralla de hielo”. Y a los pocos meses de la muerte de Rubén, en una visita a la Cartuja de Valdemosa de Mallorca, el escritor vasco se paseará por las mismas habitaciones en las que Darío había estado reponiéndose de su enfermedad. Al recordar aquel “noble y triste reproche del pobre Rubén”, se pregunta: “¿Fui con él justo y bueno? No me atrevo a decir que sí”, admitiendo su grandeza: “Quería alguna palabra de benevolencia para sus esfuerzos de cultura de parte de aquellos con quienes se creía, por encima de diferencias mentales, hermanado en una obra común. Era justo y noble su deseo” (Meier 147).

“Un pájaro canoro de influencia lamentable” (Cernuda)

Otro episodio de esta resistencia antidariana lo protagoniza, entre los poetas vanguardistas,

Luis Cernuda, quien publicó en *Papeles de Son Armadans* un artículo titulado “Experimento en Rubén Darío” en 1960. Dirá Ernesto Mejía Sánchez en 1962 que este es “el ensayo más despectivo para la honra y fama de Rubén Darío que se ha escrito en los últimos años” (460). Cernuda reacciona contra la ola de alabanzas al nicaragüense de las últimas décadas, apoyándose no sólo en sus propias apreciaciones, sino en las de una autoridad como la del crítico inglés C. M. Bowra, quien en 1955 publica un artículo en su volumen *Inspiration and Poetry*, decretando la falta de actualidad de Darío.

Cernuda confiesa que “la lectura de Darío fue en mi caso personal lectura adolescente, de los 17 años más o menos”, y admite que “hace unos cuarenta años que no he vuelto a leerle”, pues su propia “experiencia de la poesía” es “contraria a la que representa la de Darío”. Más aún, reconoce que su relectura “me aburre y enoja” (Cernuda 712). Los juicios del inglés son extremados por el sevillano, y su palabra respetada como “erudito y crítico excelente” (721), superior a la de los críticos e historiadores peninsulares. Para Bowra, si bien Darío “ejerció en poesía influencia notable”, en perspectiva “no merece enteramente su renombre”, ya que “los poetas a quienes inspiró” no fueron sus discípulos con el paso de los años (715).

Cernuda atribuye sus defectos a su preferencia por la nociva tradición literaria francesa, que lo llevó a acumular artefactos ostentosos, léxico lujoso, poses aristocráticas. Para él “había tomado de Francia la tendencia a estimar las cosas, no por ellas mismas, sino por la estimación reiterada y anterior de otros” (714). Este galicismo tan meneado hizo “estragos”, más en Hispanoamérica que en España, porque los poetas del nuevo continente suelen volver sus ojos “a Francia como dechado de gracias poéticas”, argumenta (713). Y juzga su afán de modas por “la sangre india de sus antepasados nativos del Nuevo Mundo, pues como ellos se dejaba embaucar por los europeos al cambiarles su oro por un puñado de baratijas relucientes” (González Echevarría 2006: s/p).⁷

Cernuda desestima el legado dariano en la actualidad (años 60) y resulta contundente en sus afirmaciones:

¿Se imaginaría hoy a un poeta joven aprendiendo su menester en la obra de Darío?
¿Cabría imaginarse ahora a un discípulo suyo? [...] El tiempo cura o mata, y tres generaciones poéticas por lo menos median ya entre Rubén Darío y los poetas que nazcan ahora, así que estos se hallarían casi inmunes a lo que yo estimaría su influencia lamentable. Pero ¿lamentable por qué? (712-713).

“Trivialidad” temática, actitud “escapista”, “pompa hueca”, “ornamentación inútil”, “mal gusto” en su “transposición española de cadencias francesas”, tomando los poetas de menor valor del Parnaso francés. A este listado de calamidades le suma la que fue una de las matrices de su teoría poética, y de la cual el sevillano busca distanciarse. Se trata de “dos actitudes” comunes a los modernistas: “la del poeta como árbitro dictatorial intangible, superior a todos y al mundo” y “la del poeta lleno de *self-pity*, porque ni los hombres ni el mundo saben reconocer su naturaleza superior olímpica” (714). No hay duda de que aquella “religión del arte” que Darío profesaba, con una ideología carismática sobre el “poeta demiurgo”, desde el torremarfilismo del Arte por el Arte al mesianismo quasi-religioso, son mitos que la poesía de posguerra en España ha comenzado a demoler. Por eso sostiene que “el ejemplo de Darío me parece lamentable para los poetas jóvenes, ya que les aparta de sí mismos y del mundo que ante ellos tienen para detenerles en trivialidades efímeras” (718).

Cernuda concluye con Bowra que, a pesar de la maestría de su técnica y su “oído

admirable”, Darío no fue más que un “pájaro canoro” (719), incapaz de seguir la búsqueda mallarmeana de un “más allá” (718). Y si acaso queda “algo en la obra de Darío que aún está vivo y nos atrae”, no será “su refinamiento decadente” (717), sino “el contraste y discordia de sus fantasías locas y sus momentos de depresión”, la distancia que se abre entre la “Sonatina” y “Lo fatal”. Bowra salva “lo que aún pueda salvarse en la poesía de Darío: aquellos versos donde habla el hombre que era el poeta, no aquellos donde habla el supuesto parisiense refinado y mundano” (717). Bowra y Cernuda juntos admiten que “lo que sobrevive es precisamente su manera imaginativa de afrontar la vida, su gusto por los afectos y los mirajes originados en éstos, su variada comprensión del temperamento humano, con sus humores, caprichos y contradicciones” (721). Así termina su artículo, admitiendo los claroscuros de esta relación de antipatía y reconocimiento, que lo sobrevive: “Por eso diría que este escrito, en vez de ‘Experimento en Rubén Darío’, pudiera también titularse ‘Experimento en Supervivencia’. Como es natural, el futuro tiene la palabra, la última palabra” (715).

No obstante, esta crítica cernudiana negativa dejaría huellas. Nial Binns, en un interesante estudio titulado “Entre la historia literaria y la poesía: Vigencia y anacronismo de Rubén Darío”, realiza un análisis de dos “anti-homenajes” claves: el del poeta cubano Gastón Baquero y el del chileno Enrique Lihn, que continúan y fortalecen las opiniones de “la autoridad de uno de los poetas más prestigiosos de la época, Luis Cernuda” (227). Baquero, en un ensayo de 1967 titulado “Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío”, se apoya como única autoridad crítica en ese artículo del sevillano, al que califica como “amargas reflexiones que constituyen uno de los mejores estudios sobre Darío”, para afirmar que

Azul es un libro de título tan horrible como su inspiración, en *Prosas profanas* se somete al lector a cosas como ese detestable ‘Era un aire suave’, como la atroz ‘Sonatina’ (uno de los instantes más desdichados de la poesía hispánica de todos los tiempos pese a los cacareados hallazgos métricos), como la increíble ‘Divagación’, mientras que en el repudiable prólogo Rubén se hartó de decir impertinencias, bobabas, chiquillerías (Binns 230).

Por su parte, Enrique Lihn sentencia que “los gorjeos de *Prosas profanas* nos aburrieron y enojaron a todos hace ya unos cuarenta años” (Binns 233). También se aprecia el peso de los juicios negativos de Cernuda, en el “Encuentro con Rubén Darío” que se realiza en Varadero, Cuba, en 1967, año en que se cumplían los cien años de su nacimiento, donde se elabora la figura de un Darío latinoamericano y antiimperialista.⁸ Muchos poetas jóvenes expresaron allí un rechazo general, como es muestra el poema-ensayo de Enrique Lihn, titulado “Varadero de Rubén Darío”. En las últimas páginas, Lihn incorpora conversaciones de ese encuentro cubano con Roque Dalton, Thiago de Melo, Miguel Darnet y Luis Suardiaz, todos encolumnados en el proceso de “desmitificación” dariana, excepto Gianni Toti que les reprochaba: “Uds. son demasiado duros con Darío” y, presumiblemente, Carlos Pellicer que los acusaba de “terrorismo” a estos “malhablantes que parecen o desconocer a Darío o despreciarlo o depreciarlo” (Binns 235).

En “Dilucidaciones” de *El canto errante* Darío hará una expresiva descripción de esta resistencia crítica. Reconoce que “tanto en América como en España se me ha atacado con

singular y hermoso encarnizamiento” (2007: 302), pero él que “sin ser español” se autonoma “ciudadano de la lengua” (301) admite que “no soy afecto a polémicas” (3002) y que “he comprendido la inanidad de la crítica” (305). Lamenta la hostilidad recibida, que sintetiza en un caleidoscopio de posturas adversas: “un diplomático os alaba por lo menos alabable que tenéis, y otro os censura en mal latín o en esperanto”, “este amigo os defiende temeroso. Este enemigo os cubre de flores, pidiéndoos por bajo una limosa”, para concluir con tristeza pero convicción que “Eso es la literatura... Eso es lo que yo abomino” (305). En una carta de 1903 a Juan Ramón Jiménez, admite: “Estoy un poco triste y otro poco decepcionado. Hay odios y miserias en las letras. Me estoy llenando de canas a los 37 años...” (Oliver Belmás 224).

Darío no obstante cree en “la hermandad de los poetas” y ante la cruzada hostil de tantos detractores levantará su personalísimo lema (“la poesía es mía en mí”) con un mensaje que trascendió historia y geografía, fechas y fronteras:

¿Por qué me lapida, o me hace lapidar, desde su heredad, porque paso con mi sombrero de Londres o mi corbata de París? Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad, o de antigüedad, ¿por qué se les grita: “¡haced esto!” o “¡haced lo otro!”, en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho? (301).

Constatada con Darío “la inanidad de la crítica”, no estaría mal volver hoy a repetir los versos de José Emilio Pacheco, en su “Declaración de Varadero”, en este centenario de su muerte: “Pasaron, pues, cien años:/ ya podemos/ perdonar a Darío” (1969: 33). Y celebrar lo mejor de él, que prevalece a “la inevitable creciente del olvido” que tanto temía.

Referencias bibliográficas

Acereda, Alberto (2005) “El acecho antidariano. Ataques y deformaciones en torno a Rubén Darío”. En http://www.academia.edu/378441/CriticaHispanica_27_2005_249-70 (consultado 10/12/2015).

----- (2011) *El antimodernismo. Debates transatlánticos en el fin de siglo*. Palencia, Edit. Cantábrica.

Alas, Leopoldo [*Clarín*] (1973) *Obra olvidada. Artículos de crítica*. Madrid, Júcar.

Arellano, Jorge Eduardo (2009) “Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España”. En *Cuadernos del CILHA* [online] Vol.10, n.1, pp. 38-54.

Binns, Nial (1998) “Entre la historia literaria y la poesía: Vigencia y anacronismo de Rubén Darío”. En Alfonso García Morales (ed.). *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp.219-238.

Bowra, C.M. (1955) *Inspiration and Poetry*. Macmillan, London.

Browitt, Jeff y Werner Mackenbach (2009) “Rubén Darío ante la crítica literaria en la época del Modernismo”. En *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica. Disponible en: https://www.academia.edu/3508118/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo_ante_la_cr%C3%ADtica_literaria_en_la_%C3%A9poca_del_Modernismo (consultado el 13-2-2016)

Cernuda, Luis (1960) “Experimento en Rubén Darío”. En *Prosa I. Obras completas*. Madrid, Siruela, 1994, vol. III, pp. 711-721.

Correa, Amelina (2002) “Nuevos asedios antimodernistas. Relación discurso-poder en *Historia crítica del modernismo* de Silva Uzcátegui”. En *Revue Romane* 37, pp. 87-104.

Darío, Rubén (1916) *Cabezas: pensadores y artistas, políticos, novelas y novelistas*. Alicante, Biblioteca Virtual, 2014.

---- (1968) *Autobiografía*. Edición y Prólogo de Gustavo García Saraví. Buenos Aires, Eudeba.

---- (1977) *Poesía*. Ed. de E. Mejías Sánchez y Prólogo de Ángel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

García Morales, Alfonso (1992) *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo*. Clarín y Rodó. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, no. 136.

---- (1998) *Rubén Darío: estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

González Echevarría, Roberto (2006) “El maestro del modernismo”. En: *The Nation*, 13 de febrero. Disponible en: <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/el-maestro-del-modernismo> (Consultado el 4/3/2016).

Lihn, Enrique (1967) “Varadero de Rubén Darío”. *Casa de las Américas* 42, pp. 21-28.

Lozano, Carlos (1978) *La influencia de Rubén Darío en España*. León, Editorial Universitaria de Nicaragua.

Mallo, Jerónimo (1945) “Las relaciones personales y literarias entre Darío y Unamuno”. En *Revista Iberoamericana* vol. IX, no.17, febrero, pp. 61-72.

Mapes, Erwin (ed.) (1938) *Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos en periódicos de Buenos Aires*. New York, Instituto de las Españas.

Meier, Elke (1982) “Unamuno, Rubén Darío y el modernismo”. En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, N° 27-28, pp.135-148.

Mejía Sánchez, Ernesto (1962) “Rubén Darío: Poeta del siglo XX”. En Flavio Rivera Montealegre. *Rubén Darío: Su Vida y su Obra*. Bloomington, iUniverse, 2012, pp.460-479.

Moreiro Prieto, Julián (2014) *Escritores a la greña: Envidias, enemistades y trifulcas literarias*. Madrid, Edaf.

Moro, Diana (2015). “La figura revolucionaria de Rubén Darío: un acto performativo de Casa de las Américas”. En: *Anclajes* XIX, 1, julio, pp.40-52.

Oliver Belmás, Antonio (1968). *Este otro Rubén Darío*. Madrid, Aguilar.

Pacheco, José Emilio (1969) “Declaración de Varadero”. En: *No me preguntes cómo pasa el tiempo (Poemas 1964-1968)*. México, Joaquín Mortiz, pp. 32-33.

---- (1999) “1899: Rubén Darío vuelve a España”. Disponible en: <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/1899ruben-dario-vuelve-espana> (Consultado el 10/10/2015).

Rojas González, Margarita (1995). *El último baluarte del imperio*. San José: Editorial Costa Rica.

---- (2003) “España y América ante el modernismo”. En: *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*. Edición de Jorge Eduardo Arellano. Managua, JEA Editor, pp. 219-221.

Scarano, Laura (1996) “La poética especular del modernismo: El gesto fundador de Darío y Jiménez”. En Laura Scarano y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 29-55.

---- (1997) “La concepción metapoética de Darío en *Cantos de vida y esperanza*”. En David William Foster y Daniel Altamiranda (eds), *From Romanticism to Modernism in Latin American*. New York, Garland Publishing, pp. 135-142.

----- (2001) “Notas sobre la poética especular de Rubén Darío (Las estrategias colonizadoras del modernismo)”. En Ma. Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll, *Fin(es) de siglo y modernismo*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, vol I, pp.231-236.

----- (2016) “Darío y los poetas españoles: Historias de un diálogo panhispanista”. En *Actas del Congreso Internacional Rubén Darío “La sutura de los mundos”*, Universidad Nacional del Tres de Febrero, Buenos Aires, 7-10 de marzo de 2016.

Tunnermann Bernheimk, Carlos (1998) *Rubén Darío y la España del 98*. Managua, Fundación Enrique Bolaños.

Valera, Juan (1958) *Nuevas cartas americanas*. En *Obras completas*. Vol. III. Ed. L. Araujo Costa. Madrid, Aguilar.

Vaquero, Gastón (1964) “La América de Unamuno”. En *Punta Europa*, agosto, vol. 16, p. 109.

Zuleta, Ignacio (1984) “Razón, sensibilidad y poética (otro deslinde unamuniano)”. En *CILH* 6, pp. 107-134.

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

----- (ed.) (2014) “Introducción bibliográfica y crítica”. En *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid, Castalia [1era ed. 1993].

Notas

¹ Abordo esta trama estética y social fundamental en otro estudio, analizando los fundamentos de constitución de uno de los primeros núcleos poéticos panhispanicos y transatlánticos del siglo XX, constituido en torno a su nombre y recepción en la península (Scarano 2016).

² Véase además su capítulo de 2003, “España y América ante el modernismo”.

³ Acereda resume sátiras de autores bastante desconocidos que encabezaron la cruzada antidaríana: “El español Antonio de Valbuena, autor de la sección ‘Destrozos literarios’ de la revista *Madrid Cómico* ya en 1897, o de su libro de 1902 *Ripios ultramarinos*. También cabe citar al cubano Emilio Bobadilla, que firmaba con el pseudónimo de «Fray Candil», autor ese mismo año del libro *Grafómanos de América. (Patología literaria)*. En el teatro antimodernista vale mencionar a Felipe Pérez Capo, autor de la pieza cómica *Sinibaldo Campánula, poeta modernista. Monólogo disparatado*, que se estrenó en 1905. Lo mismo cabe decir de otro enemigo de Darío como Pablo Parellada, que realizó una singular parodia teatral del lenguaje modernista en su pieza de 1906 titulada *Tenorio modernista*. [...] La sátira contra Darío «"Alma cinegética" por Audemoro Merengue (Poeta nicaragüense. Joya no descubierta todavía por nuestros modernistas)», aparecidas en España tras la publicación de *Cantos de vida y esperanza*. Otro de los antimodernistas fue el madrileño Juan Pérez Zúñiga con dos libros de parodia antimodernista: *Estertores azules* de 1906 y *Alma guasona*, de 1911. [...] Y textos anónimos parodiando a Darío como la «Marcha triunfal del pedrisco» aparecida ya el 14 de junio de 1899 o la «Sonatita», subtitulada «Parodia de la famosa "Sonatina" de Rubén Darío para uso de modernistas y liberales sin graduación», publicada en Madrid el 13 de mayo de 1906.” (2005: 252).

⁴ También Amelina Correa aborda este tópico, sosteniendo que su estudio “no pretende sino poner de manifiesto la radical manipulación ideológica que predominó en esa abundante crítica antimodernista, que se basó en el recurso a unos criterios que nada tienen que ver con la categoría de *lo literario*” (87).

⁵ Véase el estudio de Alfonso García Morales, especialmente el capítulo titulado “Clarín y Rodó ante la poesía modernista. Rubén Darío” en su estudio de 1992.

⁶ A propósito de este incidente, Valle-Inclán, defensor de Darío, diría a Unamuno: “Es el resultado de dos sujetos diferentes y opuestos. Es una realidad natural. Ustedes no han nacido para entenderse porque Rubén y usted son

antípodas. Verá Usted: Rubén tiene todos los defectos de la carne: es glotón, bebedor, es mujeriego, es holgazán, etc. Pero posee todas las virtudes del espíritu; es bueno, es generoso, es sencillo, es humilde, etc. En cambio usted almacena todas las virtudes de la carne: es usted frugal, abstemio, casto e infatigable y tiene usted todos los vicios del espíritu: es usted soberbio, ególatra, avaro, rencoroso etc. Por eso cuando Rubén se muera y se le pudra la carne que es lo que tiene malo, le quedara el espíritu que es lo que tiene bueno ¡Y se salvará! Pero usted cuando se muera y se le pudra la carne que es lo que tiene bueno, le quedara el espíritu que es lo que tiene malo, ¡y se condenará!” (Vaquero 109).

⁷ Señala José Emilio Pacheco que aún más triste que las afirmaciones de Clarín son las de “Luis Cernuda, que para atacar a Darío se sirvió de un ensayo imbécil de C.M. Bowra donde explica los defectos del gran poeta en razón de que "he has Indian blood in his veins". Ya por ese camino Cernuda se dejó decir que, como sus antepasados, Darío cambió su oro por cuentas de vidrio” (1999, s/p).

⁸ Diana Moro realiza un estudio del número de *Casa de las Américas* que recopila lo ocurrido en ese encuentro de Varadero.

EL ECO DE RUBÉN DARÍO EN LETRAS DE TANGO

José Alberto Barisone*

RESUMEN

El trabajo aborda la incorporación de la estética de Rubén Darío en numerosos tangos argentinos.

El entramado de tópicos, imaginarios y figuras retóricas de la poesía dariana, como también la cita de sus versos y su nombre dentro del tango, pone en escena un rico proceso de intertextualidad entre una poética perteneciente a la alta cultura y otra de origen popular. El resultado fue beneficioso para ambas expresiones, pues la asimilación de ciertos rasgos modernistas produjo tangos de alto vuelo lírico, en tanto que el carácter masivo que tuvo la música rioplatense popularizó la obra de Darío.

Partimos de la hipótesis de que los poetas del tango canción, al incorporar elementos de la estética modernista, prestigiaron el estatus del mismo.

Por otra parte, también se dio una influencia inversa cuando algunos escritores del canon de la literatura argentina se acercaron al tango y otras expresiones populares, reelaboraron motivos y formas, lo que redundó en un tipo de poesía culta de entonación popular.

Por la índole del trabajo, empleamos en su realización un marco teórico multidisciplinario en el que se conjugan la historia del tango y de la literatura, la crítica cultural y el análisis textual con el enfoque estilístico.

Palabras clave: Modernismo – Poesía – Rubén Darío – Tango – Intertextualidad

This paper deals with the incorporation of Ruben Darío's aesthetics into a great number of Argentinian *tangos*.

The framework of topics, the imagery and rhetorical figures of the Darian poetry, as well as explicit references to his lines and even his name within the *tango* lyrics, stages a rich intertextuality process between a poetics related to a higher culture and another of popular stock. The result proved beneficial to both expressions, for the assimilation of certain Modernist features resulted in highly lyrical *tangos*, whereas the massive spread of the River Plate music contributed to make Darío's work more popular.

Our starting hypothesis is that the *tango canción* lyricists gave a higher status and prestige to their work by incorporating elements from the Modernist aesthetics.

On the other hand, a reverse influence is also to be noted, as some canonical Argentinian writers came closer to *tango* and other popular expressions, recreating themes and forms, which resulted in a kind of learned poetry of popular intonation.

In order to develop our work we will resort to a multidisciplinary theoretical framework integrating the history of *tango* and literature, cultural criticism and textual analysis with a stylistic approach.

Keywords: Modernism – Poetry – Ruben Darío – Tango – Intertextuality

* Dr. en Letras, Prof. Protitular a cargo de la Cátedra de Literatura Iberoamericana, Fac. de Filosofía y Letras – UCA y Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana I A, Fac. de Filosofía y Letras – UBA. jabarisone@hotmail.com
Recibido 12/08/2016. Evaluado 29/08/2016.

... la forma es lo que primeramente
 toca a las muchedumbres. Yo no soy un
 poeta para las muchedumbres. Pero sé
 que indefectiblemente tengo que ir a
 ellas
 1.

Rubén Darío

INTRODUCCIÓN

Este es un trabajo en el que nos proponemos señalar y analizar las relaciones de dos expresiones artísticas muy diferentes pero que tienen en común el escenario de Buenos Aires, una de las ciudades más modernas de América Latina a principios del siglo pasado². Esta Babel que había experimentado un intenso proceso de modernización a partir de 1880 fue uno de los centros de gestación, consolidación y proyección del modernismo –el otro, al norte, fue la ciudad de México– y cuna del tango³. Pero, además, el modernismo y el tango comparten otros dos rasgos: la originalidad de sus producciones y su carácter canónico. En el caso del modernismo, ya es sabido que fue el primer movimiento literario surgido en América Latina que tuvo carácter continental, unificando y trascendiendo las literaturas nacionales, con proyección en España. Esta circunstancia convierte al movimiento encabezado por Rubén Darío en una estética transatlántica y en el primer momento de internacionalización de la literatura latinoamericana⁴. El modernismo fue la manera en que asumieron la modernidad los escritores hispanoamericanos, una modernidad por cierto no homogénea, sino con un pie puesto en el pasado, en ciertas tradiciones y valores anteriores, como bien se observa en Martí, en Darío y en otros representantes.

El tango, por su parte, es un producto rioplatense que, al fundar una mitología y al modular una cadencia, una entonación, un clima que se avino muy bien a cierta idiosincrasia, adquirió el rango de música que define un modo de sentir, de estar en el mundo, de amar y de sufrir de los hombres y las mujeres de una importante y superpoblada región del país. Aún hoy, a pesar de las transformaciones de toda índole que experimentó la sociedad argentina, del cambio del gusto musical y de la sensibilidad, continúa concediéndosele al tango el status de expresión musical representativa de la identidad cultural porteña y bonaerense⁵. Surgido de los márgenes de la ciudad de Buenos Aires, de sus arrabales, progresivamente conquista un lugar prestigioso hasta convertirse en las décadas de 1920 y 1930 en una expresión artística emblemática para todas las clases sociales.

Al caracterizar la literatura de Buenos Aires de los años 1920 y 1930 del siglo pasado, Beatriz Sarlo observa que:

Durante la década del veinte, la literatura argentina realiza un viraje tendiente a poner en foco y elaborar un punto de vista nuevo sobre los marginales. Como sujetos sociales, pobres y marginales se vuelven más visibles [...]. En la literatura de las primeras letras de tango, el mundo del margen prostibulario había sido un espacio productivo. Pero sólo un nuevo pacto de lectura y nuevas franjas de público implicadas en él abrirán la

posibilidad de abordar ese espacio social de un modo menos exterior, incorporando dimensiones personales y biográficas.

Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables. Éste es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos, con el énfasis suplementario de la fuerte marca inmigratoria y la mezcla en la trama urbana de diferentes perfiles culturales y diferentes lenguas. (Sarlo, 1999: 179).

Si en su origen, a fines del siglo XIX, el tango argentino fue una composición sólo musical, improvisada por los organilleros⁶, después comenzó a ser creada por músicos profesionales. Luego, a estas melodías, se le agregó letra y comienzan a componerse tangos que incluían texto. De acuerdo con Oscar del Priore:

Un tango tiene siempre música. Y casi siempre versos. Pocos son los tangos que no llevan letra, aunque en muchos puede no haber sido cantada o fueron muy escasas sus interpretaciones vocales. Tangos con letra original y muy oída son “Malena”, “Cuesta abajo” o “Naranja en flor”, y pocas veces se los escucha sin sus versos. Hay tangos que llevan letra desde su estreno, pero ésta se ha cantado muy poco o nunca. Son, por ejemplo “El arranque”, “A la gran muñeca” o “Mi refugio”. Y hay otros con letra agregada muchos años después de haber sido compuesta la música, pero que casi nunca se cantaron, como “La cachila” o “El entrerriano”, y otros cuyas letras, muy posteriores a la música, se incorporaron exitosamente a la obra, como “Los mareados” o “El choclo”. (del Priore, 2009: 7).

Una particularidad que tenían las letras primitivas es el contenido sexual explícito, con mención de los genitales y del coito en lengua vulgar, muy en consonancia con el contexto de enunciación del tango inicial; esto es, los bajos fondos, el arrabal y el prostíbulo, donde era escuchado y bailado. Algunos títulos de esos tangos dan la medida de este inaugural acento chabacano: “Cara sucia”, originalmente titulado “Concha sucia”; “¡Qué polvo con tanto viento!”; “Con qué trompieza que no dentra”; “Siete pulgadas”; “La c...ara de la l...una”, cuyo título primitivo era “La concha de la lora”; “Empuje que se va a abrir”; “El fierrazo” y “Va Celina en la punta”. En algunos casos, las denominaciones primeras perduraron en tangos muy difundidos como “El choclo” y “La clavada”. Ejemplificamos con dos letrillas obscenas que circulaban oralmente a fines del siglo XIX y principios del XX, que muchas veces solían adosarse a la música de los tangos iniciales, poniendo en evidencia su carácter prostibulario:

Debajo del pantalón
tengo un palo atravesado
y no lo quiero sacar
porque el cogote es pelado. (Lehmann-Nitsche, 1981: 14)

“Aventuras de una atorranta”

¡Callate, puta podrida,
desvirgada a los quince años,
vení a escuchar los desengaños

que te han pasado en la vida!
En tu juventud florida
empezaste a desear
la idea de disfrutar
y empezaste a hacerte coqueta
¡hasta que al fin la cajeta
un taita te hizo sonar...! (Lehmann-Nitsche, 1981: 91)

Tanto los lugares *non sanctos* donde se difundía, como el contenido de las letras, explican el rechazo y la prohibición que generó el tango en los sectores medios y altos de la sociedad.

Paulatinamente, fueron surgiendo letras menos chocantes, aunque de extrema simplicidad y pobreza poéticas. Todos los especialistas en la música ciudadana coinciden en señalar que la transformación del género se produjo cuando apareció el denominado “tango canción” y que el primero de este tipo fue “Mi noche triste”, con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota, popularizado por Carlos Gardel que lo grabó en 1917. A partir de la década del '20 empieza a desarrollarse un paulatino proceso de adecentamiento en el contenido de las letras y, a la vez, de mayor elaboración literaria, de progresiva calidad estética, rasgos que se acentuarán durante las dos décadas siguientes⁷. Para que esto pudiese ser posible confluyeron diversas circunstancias: por un lado, el tango triunfa en París, lo que obliga a desterrar los contenidos procaces y las expresiones lunfardescas; por otro lado, la limpieza de elementos considerados espurios e indecentes y la consagración internacional contribuyeron a la aceptación del tango en las clases altas y en los escenarios más encumbrados. Simultáneamente, surge una constelación de poetas de notable calidad, poseedores de vasta cultura letrada y de rigor profesional, entre los que cabe mencionar a Pascual Contursi, Alfredo Le Pera, Cátulo Castillo, Celedonio Flores, Homero Expósito y Enrique Cadícamo, entre otros⁸.

Asimismo, debe tomarse en consideración que el modernismo hispanoamericano era la estética prestigiosa y canónica cuando el tango deja el arrabal para imponerse en vastos círculos. Si bien, cronológicamente, el movimiento liderado por Rubén Darío ya había concluido y era el tiempo de las vanguardias históricas, en el horizonte cultural de la alta literatura el paradigma de lo que se consideraba poesía con mayúscula lo representaba el modernismo y la obra de Darío en primer término. La publicación y difusión de sus libros, la incorporación de sus poemas en antologías, los programas de literatura correspondientes a la escuela secundaria, que ya incluían el estudio del modernismo y del poeta nicaragüense y la recitación de sus poesías por parte de las declamadoras profesionales⁹, hicieron que el nombre y la obra de Darío fueran vastamente conocidos¹⁰.

La presencia de este poeta en las letras de tango se concreta, a nuestro juicio, de cuatro modos a través de diversas operaciones de transtextualidad¹¹. El más evidente es a través de la cita textual de algunos versos del poeta y de la referencia a su nombre. El segundo caso está dado por la reescritura de ciertos versos del nicaragüense y la adopción de su vocabulario, en todo o en parte. La tercera manera consiste en la incorporación de temas, imaginario, formas expresivas y estilísticas tanto de Darío como de la estética modernista. Por último, en la cuarta posibilidad incluimos las parodias y la mirada irónica que realizaron algunos compositores tanto de los clisés estilísticos del modernismo, como de la poesía más tópica de Darío¹².

I.- El tango recita a Darío

Para Gérard Genette la transtextualidad es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. (Genette, 1989: 10). El teórico francés identifica cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de las citas...”. (Genette, 1989: 10).

Tres son los tangos que incluyen versos del célebre poeta: “Sólo se quiere una vez” con letra de Claudio Frollo y música de Carlos Vicente Gerossi Flores; “La novia ausente” con letra de Enrique Cadícamo y Música de Guillermo Barbieri y “Buenos Aires es tu fiesta” con letra de Horacio Ferrer y música de Raúl Garelo.

En los dos primeros casos, las citas textuales de los versos de Darío están precedidas de la mención del nombre de pila del poeta: “... incrédula decía los versos de Rubén” y “esta ‘Sonatina’ que soñó Rubén”, respectivamente, lo que demuestra claramente que la fama de Darío se había ya extendido a todos los sectores sociales, por lo que era ocioso aclarar su apellido. Es decir, la sola referencia al nombre del poeta bastaba para que todos los potenciales oyentes de tango identificaran de quién se trataba. En la letra del tango de Ferrer se nombra al poeta de manera completa, creemos que porque ya no es el vate unánimemente conocido y, también, porque el verso citado pertenece a un poema famoso por el título pero cuya letra no quedó grabada en la memoria colectiva.

En “Sólo se quiere una vez” se cita la más célebre estrofa del poema “Canción de otoño en primavera” del libro *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905): “Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer”. (Darío, 1968: 657).

Enrique Anderson Imbert señala:

En los endecasílabos polirítmicos de la “Canción de Otoño en Primavera” nos da la situación, la circunstancia, casi la explicación de la amargura con que ahora estima la vida. Ese adiós es la juventud, esa confesión del otoño del corazón llevan implícita su filosofía: “La vida es dura. Amarga y pesa. / ¡Ya no hay princesas que cantar!”. [...] La primera palabra de la canción, “juventud”, destaca el tema de la meditación del poeta: la fugacidad de la vida en la corriente de un tiempo irreversible. Darío apostrofa a la Juventud usando tan pronto el tiempo verbal presente – “ya te vas para no volver”– como el tiempo verbal pretérito – “te fuiste para no volver”–. Esos tiempos verbales indican los cambios de su ánimo, las perspectivas con que contempla su propia juventud, según que la vea cerca (“te vas”) o lejos (“te fuiste”). (Anderson Imbert, 1967:128-129).

Darío repite la estrofa cinco veces a lo largo del poema; en cuatro la reiteración es idéntica, en tanto que en una varía el tiempo verbal del segundo verso: en vez de “ya te vas” dice “te fuiste”; en la letra del tango, Frollo –y Carlos Gardel al cantarlo– adoptan la segunda forma verbal.

El hablante lírico del poema, ubicado en el presente de la enunciación en el *otoño* de su vida, evoca y añora la juventud perdida haciendo foco en su experiencia amorosa, la

que aparece diversificada en una serie de mujeres amadas. Es así como desfilan sucesivamente tres representaciones femeninas individuales y otras englobadas de manera colectiva. Pese a los desencantos padecidos y a la conciencia de lo percedero del amor, el yo enunciador no deja de estar atento a una nueva posibilidad amorosa: “Mas a pesar del tiempo terco, / mi sed de amor no tiene fin; / [...] Mas es mía el Alba de oro!” (Darío, 1968: 659). La poesía consta de diecisiete cuartetas eneasílabas; cinco estrofas reiteran el *leit motiv* del paso del tiempo, de la juventud perdida y del temple anímico sentimental de la voz enunciativa. Estas cuartetas están ubicadas alternadamente entre las doce restantes, las cuales forman cuatro grupos de tres estrofas cada uno; cada conjunto se refiere a las sucesivas mujeres amadas: la primera, una dulce niña que resultó ser una combinación de Salomé y Herodías; la segunda, tras el aspecto de una mujer sensitiva, tierna y halagadora escondía una pasión violenta que termina matando los sueños del joven amante; la tercera es la encarnación de la mujer vampiro, de la *femme fatale* volcada a una sensualidad desbordada. Por último, todas las demás resultan ser “fantasmas de mi corazón” (Darío, 1968: 659). El yo lírico, un eterno amante en busca del amor, confiesa no sin cierta melancolía: “En vano busqué a la princesa / que estaba triste de esperar” (Darío, 1968: 659), versos que remiten claramente a la “Sonatina”.

La letra del tango narra el encuentro fortuito y el desencuentro inmediato, después de muchos años, de un hombre y una mujer maduros que habían sido novios cuando estudiantes. El desarrollo de la historia de un amor truncado se estructura sobre la base de una serie de dicotomías: ayer / hoy; juventud / vejez; primavera / otoño; lozanía / decadencia y amor / soledad que apuntalan los temas centrales: la fugacidad de la vida, el paso corrosivo del tiempo y el carácter irrecuperable de las experiencias del pasado. El proceso de envejecimiento, con su secuela de transformaciones, está focalizado en la mujer, específicamente a través de la referencia al deterioro de su vestimenta: un “precioso traje que fue marrón”, “las flores del sombrero envejecidas / y el zorro avergonzado de su color”, metonimias que aluden a la senectud de la protagonista, que no es reconocida en un primer momento por el novio de juventud. Éste, en cambio, no evidencia signos que delaten su madurez, pues la mujer lo reconoce y saluda.

La cuarteta de Darío, ubicada en el centro del tango, constituye una puesta en abismo del tema; pero la relación entre ambos textos no se agota en el aspecto semántico, sino que se proyecta también al plano enunciativo. En efecto, en la letra de Frollo no aparece ninguna palabra del lunfardo –jerga de uso habitual en los tangos de la etapa anterior– y el léxico aunque no es preciosista, exhibe un registro culto.

Por otra parte, atendiendo a la relación de este tango con el corpus de letras de la década previa, cabe observar ciertos cambios orientados a superar el ambiente y los personajes del bajo fondo y de la vida licenciosa referidos en muchas composiciones antiguas. En este caso, la voz enunciativa no es un compadrito arrabalero sino un caballero educado que fue estudiante, evidentemente de escuela secundaria, y la mujer amada no fue la “griseta”, ni la “percanta”, sino una muchacha empleada de una tienda de ropa, presumiblemente francesa, pues se llamaba “La Parisien”, palabra evocadora de elegancia y refinamiento, lo que aparece sugerido por el atuendo –sombrero, tapado de zorro–, aunque en el presente de la enunciación las prendas luzcan deterioradas por el paso del tiempo. En fin, la de este tango es una joven que, en comparación con las protagonistas de los tangos más tópicos, ha experimentado un proceso de mejoramiento social, que es poseedora de una cierta educación estética pues ella es la que recita la estrofa de Darío. La muchacha “incrédula decía los versos de Rubén” porque es joven y

en su horizonte no aparece la conciencia de que todo es efímero y pasajero; por lo tanto, aún no conoce el desencanto.

Finalmente un detalle a tener en cuenta es que el lugar del reencuentro es “el hall de un gran cinema”; es decir, no es el cabaret, sino un espacio emblemático de la moderna industria cultural masiva donde confluían diversos actores sociales en busca de diversión decente. Leemos en todos los niveles mencionados –tratamiento del tema, vocabulario, metáforas, etc.– un proceso de progresiva estilización y, a la vez, de estetización del tango en su fase de mayor estandarización y aceptación en todos los niveles y en el plano internacional a través de los conciertos y presentaciones de orquestas y vocalistas en salones de primer nivel, de la difusión radiofónica, de las grabaciones de discos, del cine y de las giras por el mundo, con la figura de Carlos Gardel en primer plano.

“La novia ausente” guarda más de una semejanza con la letra del tango anterior. Aquí también el yo lírico es un señor de “cabellos grises” que evoca la época de estudiante y, en particular, su intenso amor por una joven “que, con su sonrisa, repartía estrellas” y que le pedía a su enamorado que le recitara “esta ‘Sonatina’ que soñó Rubén”.

El hablante lírico se autorrepresenta como un caballero de modales delicados, con aires de poeta, lo que está sugerido en la finura con que se dirige a su amada, florilegio que en el texto aparece entrecomillado: “Mi bien... / ¿ves como la luna / se enreda en los pinos / y su luz de plata / te besa en la sien?” (del Priore, 2010: 177).

El título alude a la muerte de la muchacha en plena juventud, lo que implicó la pérdida de la felicidad. Nuevamente aparece el tópico del amor frustrado, en este caso por la muerte, y las oposiciones entre un ayer luminoso de juventud, amor y plenitud y un presente de senectud, soledad y tristeza.

En “La novia ausente” hay dos referencias intertextuales, una explícita, la cita de la estrofa inicial del poema más célebre de Darío: “La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa? / ...”. (Darío, 1968: 556). La otra alusión es indirecta; el desarrollo y la conclusión de la historia narrada en el tango no corresponden a los de la “Sonatina”, sino a algunas de las poesías del libro *La amada inmóvil* de otro modernista famoso, el mexicano Amado Nervo. En esta obra, el sujeto lírico, trasunto del autor biográfico, pone en escena el intenso dolor y la desolación, al cabo aceptados con cristiana resignación, ocasionados por la muerte prematura de la mujer amada¹³.

La “Sonatina”, publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 17 de junio de 1895 e incorporada a *Prosas Profanas y otros poemas* (1896), debe ser uno de los poemas más difundidos y analizados de su autor, por lo tanto numerosas y plurales han sido las lecturas que propició. Darío se refirió a él en sus autobiografías:

... es la más rítmica y musical de todas estas composiciones y la que más boga ha logrado en España y América. Es que contiene el sueño cordial de toda adolescente, de toda mujer que aguarda el instante amoroso. Es el deseo íntimo, la melancolía, y es, por fin, la esperanza. (Darío, 1976: 167).

En *La vida de Rubén Darío contada por él mismo*, el autor anotó:

Luego vienen otras poesías que han llegado ser las más conocidas y repetidas España y América, como la “Sonatina”, por ejemplo, que por sus particularidades de ejecución yo no sé por qué no ha tentado a algún compositor para ponerle música. La observación no es mía (es de Rodó). La

musicalidad, en este caso, sugiere o ayuda a la concepción de la imagen soñada. (Darío, 1976: 107-108).

Más allá de la extraordinaria eufonía y musicalidad del poema, derivadas de la perfecta armonización de múltiples recursos estilísticos, de la métrica, la acentuación y las rimas, tanto internas como de final de verso, la puesta en escena de una historia que narra el letargo y la tristeza de una princesa propone diversas claves de interpretación simbólica.

Para Arturo Marasso: “El tema de ‘Sonatina’ está expresado en el verso: ‘El feliz caballero que te adora sin verte!’. Tema medieval de la princesa lejana, reaparece en el siglo XIX...”. (Marasso, 1954: 52). Más adelante, agrega: “El asunto de ‘Sonatina’ está en Bédier, pero no la decoración del poema que es de extraordinaria riqueza” (Marasso, 1954: 54). El poeta y crítico argentino, en un libro fundamental y exquisito, *Rubén Darío y su creación poética*, rastrea con erudición y perspicacia las fuentes literarias, plásticas y culturales de la antigüedad, la Edad Media y del siglo XIX que el poema despliega.

La brillante orquestación de esta poesía llevó a algunos comentaristas a sostener que se trataba de una estética del vacío; la puesta en práctica de un arte de la nada; de un artefacto verbal de carácter ornamental (Link y Díaz)¹⁴.

Otros estudiosos, como Enrique Anderson Imbert, ahondan en las connotaciones simbólicas del poema. El crítico argentino señala: “Pero la ‘Sonatina’ es también algo más de lo que se ha dicho. Es un cuento de hadas que se hace lírico, provoca una reflexión sobre el poetizar y se convierte en alegoría”. (Anderson Imbert, 1967: 85). Luego agrega que en la última estrofa: “el poema se pone grave. Aun hay sobretonos religiosos: el caballero, vencedor de la muerte, es como un Cristo del Arte. Ese caballero, que viene montado en un Pegaso, es un poeta, es el mismo Darío” y concluye en que la famosa poesía “es el encuentro del sueño con su poeta, del poeta con su sueño”. (Anderson Imbert, 1967: 86).

Hubo otros especialistas que también propusieron lecturas alegóricas, como la que describe una “filosofía del alma” plasmada en el poema. Ignacio Zuleta resume acertadamente esta línea interpretativa:

Es el alma-alada (golondrina, mariposa) encerrada, en los límites de la sensibilidad encadenada, “encastillada” (“presa en sus oros, presa en sus tules”, en la “jaula de mármol”), que espera liberarse y elevarse por sobre la desdicha terrena por mediación del príncipe vencedor de la muerte (Salgado, 1976). El beso de amor (reminiscencia fabulosa y mítica, v.gr., por la vía de la Bella Durmiente evocada en “El reino interior”) es la posibilidad de transformación y elevación: el alma-hipsipila dejará la crisálida, gusano encerrado para ser por él y su virtud insecto emblemáticamente bello que se eleva y se salva (“ir al sol por la escala luminosa de un rayo”). (Darío, 2015:29).

Curiosamente, la princesa de la “Sonatina” no aparece asociada a la protagonista del tango, sino que antes bien es su contrafigura: “La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / [...] / que ha perdido la risa, que ha perdido el color”. (Darío, 1968: 556).

La novia del tema de Cadícamo, en cambio, no cesa de sonreír ni de reír y se presenta como una muchacha romántica, soñadora, alegre y feliz.

¿Qué función cumple el intertexto dariano en el tango de Cadícamo? Entendemos que, amén de la popularidad que había alcanzado esta poesía de Darío, por la índole del tema, el espíritu que la anima y por su musicalidad, resulta verosímil y oportuno que una muchacha enamorada se deleite con esta nueva versión de la Bella Durmiente, que finaliza con una promesa de felicidad plena: “El feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con su beso de amor!” (Darío, 1968: 557).

La tristeza de la princesa de Darío, en rigor, hace juego y se corresponde con la que siente el protagonista del tango al evocar el pasado: “¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste, / triste como es el eco de las catedrales?” (del Priore, 2010: 178).

Pero, más allá de la cita textual, Cadícamo utiliza un conjunto de procedimientos de cuño modernista y rubendariano, comenzando por el cuidadoso uso del lenguaje, refinado hasta el linde del rebuscamiento (conjuro, reseda). Esta enunciación culta aparece matizada por la inclusión de una expresión coloquial —operación que también practicaba Darío—: “que tus sonrisas repartías estrellas / a los *puntos* altos de aquella *barriada*...”. (del Priore, 2010: 177). (El destacado es nuestro).

Otro de los indicadores de prestigio verbal es el uso del “tú” en reemplazo del voseo, lo que explícitamente aleja la letra no sólo del lenguaje lunfardesco de los tangos anteriores, sino también del habla cotidiana de los oyentes rioplatenses.

De todos modos, el punto de máxima sofisticación del estilo de “La novia ausente” está en sus elaboradas imágenes y metáforas: “Ves cómo la luna se enreda en los pinos / y su luz de plata te deja la sien”; “Al claro conjuro de noche y reseda / tiemblan las hojas del parque también”; “¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste, / triste como el eco de las catedrales?”. (del Priore, 2010: 177-178).

El tratamiento del tema amoroso es de extrema delicadeza, absolutamente alejado de las pasiones desbordadas y melodramáticas de tangos como “Sin palabras”, “Pasional” y “Qué falta que me hacés”, entre otros.

El amor aparece deserotizado, teñido de idealización romántica: “Íbamos del brazo y tú suspirabas / porque muy cerquita te decía...”; “Y tú me pedías que te recitara / esta ‘Sonatina’ que soñó Rubén” y “que al morir un beso le dejé en la frente”. (del Priore, 2010: 177-178).

Finalmente, mencionamos el tercer caso que hemos detectado de la cita textual de algún verso de Darío en la letra de un tango. Se trata de “Buenos Aires es tu fiesta”, que tiene letra de Horacio Ferrer y música de Raúl Garelo, autor y músico contemporáneos, donde tanto en el título como en el último verso se cita un octosílabo del *Canto a la Argentina* que Darío escribió por encargo del diario *La Nación* en 1910 para celebrar el centenario de la Revolución de Mayo: “¡Buenos Aires! Es tu fiesta”. (Darío, 1968: 806).

Se advierte cómo en autores pertenecientes a otro momento de la evolución de la música ciudadana aún persiste la sonora voz del poeta nicaragüense¹⁵.

II.- El tango reescribe a Darío

Numerosas son las letras de tango que de un modo indirecto, no literal, incorporan imágenes, vocabulario y construcciones propias del estilo de Rubén Darío, lo que marca una adscripción estética y un homenaje por parte de los autores, a la vez que un guiño para los destinatarios. A continuación citamos algunos ejemplos de otra variante de relaciones intertextuales evidentes o, al menos, muy probables.

En “Quimeras de princesa” (1927), Enrique Cadícamo escribe: “Junto al clave sonoro / la princesa está [...] / cesó su lloro, / se puso a soñar. [...] / ve venir a un caballero / en un brioso corcel...”. (Carrizo Pacheco, disponible en: web: cadicamo.es.tl Fecha de consulta: 29/08/2016) donde resuena claramente el eco de algunos versos de la “Sonatina”: “La princesa está triste [...] / está mudo el teclado de su clave sonoro” y “en caballo con alas, hacia acá se encamina / [...] el feliz caballero...”. (Darío, 1968: 556-557).

Menos ostensible es la reescritura que Cadícamo hace del poema “Margarita” de *Prosas Profanas* en “Por la vuelta”, donde persiste el desarrollo del tema del reencuentro de una pareja de amantes. Enrique Anderson Imbert apunta que:

El tono hedonista también es serio: “Margarita”, “Elogio de la seguidilla”. Fiestas, vinos, paseos, besos, flirt, contemplación de formas bellas y movimientos gráciles, todo indica que Darío, en un acto mental deliberado, ha instituido el placer como fin de la vida. (Anderson Imbert, 1967: 87).

El ambiente, tanto en el poema dariano como en el tango, es refinado y sobresalen las notas sensuales; los versos de Darío “Tus labios escarlatas de púrpura maldita / sorbían el champaña del fino baccarat” (Darío, 1968: 569), se traspasan en “tu boca roja y oferente / bebió del fino bacará” y “tu fina copa de champán” del tango (Cadícamo, disponible en: www.todotango.com Fecha de consulta: 29/08/2016).

También se repite el apóstrofe lírico del hablante básico masculino que interpela a la amada: “¿Recuerdas que querías una Margarita / Gautier...?” (Darío, 1968: 568) en el nicaragüense y “¿Te acuerdas? Hace justo un año...” en el tango. (Cadícamo, disponible en: www.todotango.com Fecha de consulta: 29/08/2016).

Por lo menos hay dos tangos que exhiben la atmósfera pesada, densa, mortecina y teñida de melancólica monotonía que impera en la “Sinfonía en gris mayor” de Darío.

Tanto “Aquella cantina de la ribera” (1926), con letra de José González Castillo y música de su hijo, Cátulo Castillo, como “Niebla del Riachuelo” (1937), con letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián, evocan el poema “Sinfonía en gris mayor” de Darío. Ambos tangos presentan escenas portuarias trabajadas pictóricamente mediante el empleo de abundantes imágenes cromáticas, sinestesias, claroscuros, metáforas y otros recursos estilísticos: “Brillando en las noches del puerto desierto, / como un viejo faro la cantina está”; “Rubias mujeres de ojos de estepas, / lobos noruegos de piel azul, / negros grumetes de la Jamaica” y “como un pincelazo de azul en el gris”, en el primero de los tangos mencionados (Benetti, 2012: 55) y “Sombras que se alargan en la noche del dolor / turbio fondadero donde van a recalar / barcos que en el muelle para siempre han de quedar” y “Niebla del Riachuelo”, en el segundo (del Priore, 2010: 225).

Asimismo, el lenguaje depurado de lunfardismos incluye palabras idénticas a las del poema de Darío: mar, lobo, gin, fuego, sol, humo y gris en la letra de González Castillo y muelle, viento, marinero y bergantín en el tango de Cadícamo.

En “Aquella cantina de la ribera”, los versos sometidos a un proceso de reescritura son: “Como el mar, el humo de niebla las viste; y envuelta en la gama doliente del gris”. (Benediti, 2012: 55); en tanto que en “Nieblas del Riachuelo” son: “puentes y cordajes donde el viento viene a aullar... / Sueña, marinero, con tu viejo bergantín” (del Priore, 2010: 225). Los versos del poema de Darío que resuenan en estos ejemplos son:

El mar con un vasto cristal / azogado refleja la lámina de un cielo de zinc; / lejanas bandadas de pájaros manchan / el fondo bruñido de pálido gris /. [...] Es viejo ese lobo. Tostaron su cara... La siesta del trópico. El lobo se aduerme. / Ya todo lo envuelve la gama del gris. (Darío, 1968: 591).

Además de la evidencia textual, está probado que los letristas de estos tangos conocieron a Rubén Darío y su obra por hechos biográficos y declaraciones de los autores. Según Alda Renée Salzarulo, que fue bibliotecaria durante muchos años de la Academia Argentina del Tango, José González Castillo fue un hombre culto y muy reconocido “que tanto recibía en su casa a Rubén Darío, como a los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón o a los adolescentes Homero Manzione y Sebastián Piana” (Salzarulo, 2001: 40). Enrique Cadícamo, por su parte, hacia 1919 trabajó en el Archivo del Consejo Nacional de Educación, donde frecuentó a Leopoldo Lugones y Héctor Pedro Blomberg, ambos conocidos hombres de letras, admiradores de Darío¹⁶. Por último, resulta elocuente la siguiente declaración de Cátulo Castillo: “Yo tendría ocho años. La admiración que sentía por el poeta me impulsó a escribir: Duerme y sueña la princesa / sobre su lecho de rosas. / La cabeza de su alteza / tranquilamente reposa... Se la mostré a mi padre y éste me dijo: –¿Lo hiciste vos? Se parece a Rubén Darío...”. (Manzi, 1977: 123)¹⁷.

Otro notable poeta del tango, Homero Expósito, reescribe en “Naranja en flor” (1944), con música de Virgilio Expósito, dos versos del poema número X, “El verso sutil que pasa o se posa” de la tercera sección de *Canto de vida y esperanza*: “¡Oh, saber amar es saber sufrir, / amar y sufrir, sufrir y sentir...” (Darío, 1968: 663) que en el tango se convierten en: “Primero hay que saber sufrir, / después amar, después, partir...” (del Priore, 2010: 224). También resulta llamativo el juego de sustituciones que realizan Darío y este letrista respecto del color de la cabellera de sendas mujeres que poseen el rango de símbolo, cada una en su contexto cultural: Eva y Mireya. Obsérvese la analogía evidente entre: “¿Eva era rubia? No. Con ojos negros / vio la manzana del jardín...” de “Alaba los ojos negros de Julia” (Darío, 1968: 560) y “Mireya jamás fue rubia / porque Mireya creció sin luna...” del tango “Oro falso” de Homero Expósito (www.todotango.com. 29/08/2016).

III.- Coincidencia de temas y estilo entre la poesía modernista y el tango

Las letras de tango han abordado casi todos los grandes temas y tópicos de la tradición literaria: el amor en todas sus variantes (“Pasional”, “A media luz”, “Cristal”, “Misa de once”, “Fuimos”, etc.); el *tempus fugit* (“Barrio de tango”, “Sur”, “Margo”, etc.); la muerte (“Sus ojos se cerraron”, “Tu pálido final”, “Adiós muchachos”, etc.); Dios y la fe o la falta de ella (“Canción desesperada”, “Martirio”, “Tormenta”, “Desencuentro”, etc.); y el *ubi sunt* (“Tiempos viejos”, “Puente Alsina”, etc.). Asimismo, también desarrollaron una constelación de asuntos e isotopías propios, como la ciudad de Buenos Aires y algunos de sus barrios (“Sur”, “Puente Alsina”, “Almagro”, etc.); ciertas localizaciones lexicalizadas como el arrabal, el bajo, la casa materna, el cabaret, el café, la Avenida Corrientes y el *bulín* (“Barrio de tango”, “Melodía de arrabal”, “Cafetín de Buenos Aires”, “El bulín de la calle Ayacucho”, “Aquel tapado de armiño”, “Acquaforte”, etc.); el estereotipo de la madre (“Hacelo por la vieja”, “Pobre mi madre querida”, “Madre hay una sola”, etc.); una diversificada tipología femenina (“Malena”, “María”, “Rubí”, “La Morocha”, “Chorra”, etc.); estereotipos masculinos

(“Garufa”, “El patotero sentimental”, “Te llaman malevo”, “Niño bien”, etc.); la cárcel (“La gayola”, “El penado catorce”, “A la luz del candil”, etc.); alcohol, cigarrillos y drogas (“La última curda”, “Fumando espero”, “Los mareados”, etc.); el juego (“Bajo Belgrano”, “Por una cabeza”, “Preparate pa’l domingo”, etc.) y, de manera autorreferencial, el tango mismo (“La canción de Buenos Aires”, “Tango”, “Así se baila el tango”, etc.). Por último, en los textos de los tangos más canónicos se tematizan estados del espíritu, sentimientos y emociones como la nostalgia, el fracaso y la desolación, que forjaron el tono y el clima característicos de la música de Buenos Aires (“Garúa”, “Nostalgias”, “Ninguna”, “El último organito”, etc.).

El tercer agrupamiento que hemos propuesto para clasificar las diversas relaciones que se dieron entre el tango y el modernismo, en general, y la obra de Darío, en particular, reúne un conjunto de composiciones en las que las referencias modernistas son más difusas e indirectas, nunca literales. Se trata de la persistencia de cierto imaginario, de algunos tópicos, escenarios, personajes y estilo del movimiento literario encabezado por Darío.

Uno de los motivos recurrentes es el de la vida bohemia y la situación del artista en la sociedad burguesa secular de fines del siglo XIX y de principios del XX. Esto aparece en un conjunto de cuentos de Darío cuyos temas y personajes tienen que ver con el lugar y la condición que poseen los hombres dedicados al arte: “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab”, “El sátiro sordo”, “El pájaro azul”, entre otros.

Entre los tangos que aluden a esta cuestión, cabe citar “Anclao en París” (Cadícamo-Barbieri): “Tirao por la vida de errante bohemio / estoy, Buenos Aires, anclao en París. / [...]. Aquí estoy parado, sin plata y sin fe” (Benetti, 2012: 267-268) y “Alma de bohemio” (Caruso-Firpo): “Peregrino y soñador / cantar / quiero mi fantasía, / y la loca poesía / que hay en mi corazón. / [...]. Mi pobre alma de bohemio / quiere acariciar / y como una flor / perfumar” (del Priore, 2010: 51).

La presencia de París, de la ciudad luz nocturna y de determinados ámbitos –barrios, el cabaret, el café, etc.– resulta recurrente tanto en numerosos poemas darianos “A Francia”, “Marina”, “De invierno”, etc., como en muchos tangos: “Claudiette” (Centeya-Delfino): “Medianoche parisina / en aquel café concert, / como envuelta en la neblina...” (Benedetti, 2012: 270); “Madame Ivonne” (Cadícamo-Pereyra): “Mademoiselle Ivonne era una pebeta / en el barrio posta del viejo Montmartre / [...]. Era la papusa del Barrio Latino...” (Benedetti, 2012: 273) y “Margo” (H. Expósito-Pontier): “París / era oscura, y cantaba su tango feliz / sin pensar, pobrecita, que el viejo París...” (Benedetti, 2012: 275).

Otro tópico común es el tratamiento del tema amoroso, con sus notas de galantería, coqueteo y sensualidad. Es así como la situación desarrollada por Rubén Darío en “De invierno”, “Era un aire suave” y “Margarita” se replica en los tangos “A media luz” (Lenzi-Donato): “Corrientes tres cuatro ocho, / segundo piso, ascensor... / [...] adentro, cocktail y amor... / [...] y todo a media luz... / ¡Qué brujo es el amor! / A media luz los besos...” (Benedetti, 2012: 93) y “Misa de once” (Tagini-Guichandut): “Entonces tú tenías dieciocho primaveras; / yo, veinte y el tesoro preciado de cantar. / [...] / Del brazo de la abuela llegabas a la misa, / airosa y deslumbrante de gracia juvenil, / y yo te saludaba con mi mejor sonrisa / que tú correspondías con ademán gentil” (Benedetti, 2012: 99).

La *femme fatale*, la coqueta y la muchacha frívola de los poemas “Era un aire suave”, “Divagación”, “Alaba los ojos negros de Julia” e “Ite, missa est” reaparecen en toda una constelación de personajes femeninos del tango, como por ejemplo: “Muñeca brava”

(Cadícamo-Visca): “Che, madam que parlás en francés / y tirás ventolín a dos manos, / que cenás con champán bien *frappé* / sos un biscuit de pestañas muy arqueadas / [...] che, vampiresa, juguete de ocasión...” (Benedetti, 2012: 305); “Zorro gris” (García Jiménez-Tuegols): “Cuántas noches fatídicas de vicio / tus ilusiones dulces de mujer / [...] las deshojaste en el cabaret. / Y tras la farsa del amor mentido, / al alejarte del Armenomville, / era el intenso frío de tu alma / lo que abrigabas con tu zorro gris”. (Benedetti, 2012: 263) y “Griseta” (González Castillo-Delfino): “Mezcla rara de Museta y de Mimí / con caricias de Rodolfo y de Schaunard, / era la flor de París...” (Benedetti, 2012: 270).

La alusión al universo de la fiesta, del carnaval también es común, como se advierte en “Canción de carnaval” de Darío y en las letras de los tangos “Carnaval” (García Jiménez-Aieta): “Dónde vas con tu mantón de manila? / ¿Dónde vas con tan lindo disfraz? / [...] ¡Disfrazada de rica estás papa, / lo mejor que yo vi en carnaval!” (Benedetti, 2012: 237); “Siga el corso” (García Jiménez-Aieta): “Esa Colombina / puso en sus ojeras / humo de la hoguera / de su corazón... / Aquella Marquesa / de la risa loca / se pintó la boca / por besar a un clown... (Benedetti, 2012: 246) y “Pobre Colombina” (Falero-Carmona): “La fiesta está en su apogeo, / [...]. Las mascaritas sus voces levantan, / [...]. La Colombina está triste y da pena...” (Benedetti, 2012: 244-245).

Otra cuestión que comparten ambas expresiones es la referencia a personajes literarios de novelas, del teatro y de la ópera –Colombina y Pierrot de la *Commedia dell'Arte*; Mimí, Rodolfo, Ninón, etc.– Un buen ejemplo es el tango “Griseta”, con letra de José González Castillo y música de Enrique Pedro Delfino. Su texto pone en escena un conjunto de temas recurrentes en el tango (la muchacha “pizpireta, sentimental y coqueta” (del Priore, 2010: 161) que desea cambiar en el cabaret su humilde origen y que sueña con encontrar un hombre que la ame y la redima de su condición, sueño que no se cumple pues muere “... una noche de champán y de cocó” (del Priore, 2010: 161). Lo más interesante es que tanto la caracterización de la protagonista como la mención de sus sueños y de su fin están definidos mediante una serie de referencias intertextuales que aluden a personajes, situaciones y obras de la literatura francesa y de la ópera. Por empezar, el título es la castellanización de una palabra francesa que designa un tipo de muchacha común en la novela decimonónica y en las letras de tango (obrero, costurera, modista). Museta, Mimí, Rodolfo y Schaunard son personajes de la novela *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, donde el autor presenta: “una bohemia brillante, dulce, romántica, dorada y galante que reacciona frente a los gustos burgueses establecidos [...] sin presentar todavía el tono sórdido y mísero que posteriormente caracterizará al movimiento bohemio” (Álvarez Sánchez, 2003: 257). El tango nombra también a Des Grieux y Manón, protagonistas de la *Historia del caballero de Grieux y de Manón Lescaut* del abate Antonio Prévost. Las referencias transtextuales no terminan aquí, sino que se extienden a otra expresión artística. En efecto, ambos textos sirvieron de base a óperas muy difundidas: el primero inspiró *La Bohème* de Puccini y el segundo generó tanto *Manon Lescaut*, también de Puccini como *Manon* de Massenet. Finalmente, Margarita Gauthier y Duval (Armando) forman la pareja de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo, base de la célebre ópera *La traviata* de Verdi.

Por último, no puede dejar de señalarse el intenso trabajo con el enunciado lírico que realizó un grupo de letristas–poetas en un vasto conjunto de tangos que hacen gala de notable refinamiento expresivo y de un depurado lenguaje literario. La cita de algunas imágenes y metáforas de composiciones célebres dan la medida de lo apuntado;

ejemplos: “Era más blanda que el agua... / que el agua blanda... / era más fresca que el río, / naranjo en flor. / Y en esa calle de estío...” en “Naranjo en flor” de Homero Expósito (del Priore, 2010: 224); “¡Qué noche llena de hastío y de frío...! / ¡El viento trae un extraño lamento...! / Parece un pozo de sombras... la noche...!” en “Garúa” Enrique Cadícamo (del Priore, 2010: 156); “Malena canta el tango como ninguna [...] / Malena canta el tango con voz de sombra / tus ojos son oscuros como el olvido...” en “Malena” de Homero Manzi (del Priore, 2010: 194); “No... / ni es cielo ni es azul, / ni es cierto tu candor, / ni al fin tu juventud. / Tú compras el carmín / y pote de rubor / que tiembla en tus mejillas...” en “Maquillaje” de Homero Expósito (Mandrini, 2005: 126); “Varias noches el ayer / se hizo grillo hasta la aurora [...] París / era oscura, y cantaba su tango feliz / sin pensar, pobrecita, que el viejo París / se alimenta con el breve / fin brutal de una magnolia / entre la nieve” en “Margo” de Homero Expósito, (Benedetti, 2012: 274-275); “La lluvia de otoño mojó los castaños [...] pero siempre está nevando / sobre tu sueño en París” en “La que murió en París” de Héctor Pedro Blomberg (Benedetti, 2012: 272); “Y allí con tu impiedad, / me vi morir de pie, / medí tu vanidad / y entonces comprendí mi soledad / sin para qué” en “El último café” de Cátulo Castillo (del Priore, 2010: 138) y “La noche parda en los ojos... / ¡Así es Ninón! / Callada, triste y serena / como los cirios, como la pena... [...] / Acaso sus pupilas sin auroras / no brillan más en el cansancio de las horas” en “Ninón” de Marsilio Robles (Benedetti, 2012: 268); entre muchos otros ejemplos.

IV.- Parodia e ironía tangueras de clisés modernistas

En la clasificación que hace Genette de las relaciones transtextuales, la hipertextualidad consiste en el vínculo que se establece entre un texto B, al que llama hipertexto, con un texto anterior A, al que llama hipotexto; éste se injerta de un modo que no es el del comentario sino mediante procedimientos de transformación, como la parodia, el pastiche y el travestismo.

Ya se sabe que tanto el ejercicio de la parodia como de la ironía presupone, por un lado, la relación entre, al menos, dos textos o dos estilos, y, por otro, para que el efecto buscado sea alcanzado resulta imprescindible que los destinatarios del discurso paródico conozcan el que fue parodiado. Como observa Noé Jitrik: “... la parodia es un tipo particular de intertextualidad, en el sentido de que toma otros textos conocidos y los opera específicamente, con una determinada direccionalidad”. (Jitrik, 1993: 16).

Dentro del tango, con respecto a la poesía de Darío, la parodia fue empleada, fundamentalmente, por dos figuras, una, célebre, Celedonio Flores, y la otra, menos conocida, Vicente Greco¹⁸. Ambos realizaron sendas notables versiones de la ya mencionada “Sonatina”, representativa de la etapa preciosista, artificiosa y estetizante de Rubén Darío. La operación más ostensible que practicaron los autores tangueros fue sustituir puntualmente el hiperculto lenguaje, la idiosincrasia de los personajes y el escenario del poema por el vocabulario lunfardo y el ambiente del arrabal, con lo que lograron un resultado tan corrosivo como desopilante. Paso a paso fueron demoliendo la atmósfera refinada y de encantamiento del original, todos los clisés verbales y el imaginario rubendarianos, y construyeron en su reemplazo una versión arrabalera, con todos los tópicos del tango de la primera época. La versión de Celedonio Flores, que conserva el título de la poesía de Darío, “Sonatina”, es la más lograda. Como afirma Pedro Luis Barcia:

Se trata de una *ambientación* que va del palacio al conventillo, del príncipe al coso, pero por supuesto no hay una equivalencia línea a línea ni elemento a elemento. El Genette de *Palimpsestos* calificaría este caso como uno de intertextualidad por imitación satírica, que vira a lo caricaturesco. No es una transposición burlesca, porque late en el fondo de la situación del conventillo, un drama entre la *bacana* y sus sueños de escapismo, contrastados con la exigencia del coso que la explota. (Barcia, 1998: 99-100).

En seis sextinas de versos alejandrinos con dos hemistiquios –la misma estrofa e idéntica versificación que las del original– Flores desarrolla el tema haciendo uso de los mismos recursos estilísticos que empleó Darío: repeticiones, paralelismos, bimetraciones, interrogaciones retóricas, estilo directo en la estrofa final, entre otros. Pero donde se advierte la maestría de Flores como poeta es en su trabajo con la rima, pues respetó la de la misma clase y en la misma disposición y alternancia que presenta la “*Sonatina*” de Darío: la rima consonante de palabras graves en los versos 1º y 2º; 4º y 5º y de palabras agudas en los versos 3º y 6º, tal como se comprueba al leer el texto:

SONATINA (Celedonio Esteban Flores)

La bacana está triste, ¡qué tendrá la bacana!
 ha perdido la risa su carita de rana
 y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
 la bacana está sola en su silla sentada,
 el fonógrafo calla y la viola colgada
 aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora
 tiran bronca dos viejas y chamuya una lora
 mientras canta “I Pagliacci” un vecino manghin,
 la bacana no atiende, pobrecita, no siente
 la bacana parece que estuviera inconciente
 con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
 ¿en aquél que le dijo que era muy bailarina
 Con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
 ¿En aquél que una noche le propuso el espiente?
 ¿En aquel cajetilla, entellado de elegante?
 ¿En aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Ah! La pobre percanta de la bata rosa,
 Quiere tener menega, quiere ser poderosa
 Tener “apartament” con mishé y ghigoló,
 Muchas joyas debute, un peleche a la moda.
 Porque en esta gran vida el que no se acomoda
 y la vive del grupo, al final se embromó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada
 el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
 se aburrió de esta vida de continuo ragú;
 quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
 les dé contramoquillo a los reos del Norte,
 los fifí del Oeste, los cafishios del Sú.

–Vamos, vamos, pelandra –dice el coso que llega–
 esa cara de otaria que tenés no te pega
 levántate ligero y unos mangos pasá.
 (Está el patio en silencio, un rayito de luna
 se ha colado en la pieza) mientras la pelandrúna
 saca viento de un mueble y le dice: –¡Tomá!

La última estrofa se aparta del texto parodiado en cuanto a la resolución de la historia narrada: la princesa de Darío ha devenido en el texto de Flores una pobre *percanta*, que en el colmo de la deconstrucción del personaje parodiado, sufre la degradación de mantener al hombre que la explota, un *cafisho*, que está en las antípodas del caballero medieval de la poesía original.

Respecto del sentido de esta operación de reescritura paródica –más allá del jocoso divertimento y del ingenio desplegado a través de un notable ejercicio de estilo–, compartimos la observación de Antonio Fernández Ferrer:

El tema recurrentemente obsesivo en la producción de Celedonio Flores, la reivindicación de su voz como poeta del arrabal, le lleva con frecuencia a ejercer, como método de autoafirmación, la parodia voluntaria y provocadoramente grotesca de repertorios y modos consagrados por los modernistas y, en particular, por Darío. (Cortés Rocca, 1998: 124-125).

Además de las letras de tango, Flores compuso poemas que no todos surgieron como complemento de la música, sino para ser leídos, a los que reunió en dos libros: *Chapaleando barro* (1929) y *Cuando pasa el organito* (1935). Algunas de estas composiciones son verdaderas artes poéticas, enunciados donde el autor explicita sus búsquedas estéticas, sus temas, el lenguaje y el estilo adoptados en sus obras. Por ejemplo, en la última estrofa del poema “Punto alto”, incluido en el segundo de los libros mencionados, expresa: “¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y litera / si las pocas que hemos visto han sido de carnaval! / ¡Qué nos pidan un cuadrado de la vida arrabalera / y acusamos las cuarenta y las diez para el final”. (Flores, 1965: 27). Asimismo, en el poema “Señora”, el yo lírico en algunas de sus estrofas sostiene:

Leo al viejo Tolstoi, / Amado Nervo, Almafuerte / y todo lo que la suerte /
 me coloca donde voy. [...]. Y no vas a creer que escribo / en este lenguaje
 rante / por irlas de interesante / ni por pasarme de vivo. / Si no, porque no
 hallo bien / ni apropiado, ni certero, / el pretender que un carrero / se deleite
 con Rubén. [...] / Por eso es que pongo tienda / al verbo altivo y sonante / y
 escribo en lenguaje rante / “para que el vulgo me entienda”. (Flores, 1965:
 34).

Resulta evidente que el poeta culto que era Celedonio Flores asume una pose al elegir como hablante lírico de sus letras la perspectiva de un enunciador orillero, que se

expresa en lunfardo. Realiza, así, la operación inversa de la mayoría de los poetas del tango que hemos citado; si éstos llevan a cabo un trabajo con el lenguaje que deriva en un adecentamiento y una estetización de buscado refinamiento abrevando en la poesía modernista, propios de la fase de estandarización e internacionalización del tango, Flores busca afirmarse en una entonación plebeya.

No obstante lo apuntado, Celedonio Flores también compuso en lengua culta tangos, como “Vieja luna” y “El alma que siente”, y poemas, como “Amigo”, incluido en el libro *Cuando pasa el organito*, que en una de sus estrofas dice:

Me han dicho que vives en un sueño frío
velada la mente por mágico tul
tal como en el cuento de Rubén Darío
tendrás en el mate un pájaro azul. (Flores, 1965: 16).

En esta poesía, dedicada a Pascual Contursi que había enloquecido y estaba hospitalizado, la referencia al autor de *Prosas Profanas* es doblemente explícita: aparece su nombre completo y el título de uno de los cuentos de *Azul...* (1888) de marcada autorreferencia respecto del mundo de la bohemia y de la situación del artista en una sociedad materialista e incomprensiva. La cuarteta de dodecasílabos –uno de los metros trajinados por Darío– resulta muy eficaz: el destino del autor que inauguró el tango canción, es decir, Contursi, tiene estricta correspondencia con el protagonista del cuento, personaje alegórico que, a su vez, remite a referentes reales.

Consideraciones finales

Hay dos cuestiones que no es posible desarrollar en el presente trabajo por razones de espacio, pero que, por su relación con el tema que hemos abordado, debemos plantear. Una tiene que ver con la consideración de si las letras de los tangos (y de las canciones en general) son textos poéticos, pertenecientes al género lírico, o no¹⁹. La otra es si en el pasaje de la versión cantada y con acompañamiento musical de las letras de tango (y de las canciones en general) a la lectura silenciosa muestran cambios significativos o no.

Respecto del primer asunto, pensamos que por sus características estructurales y estilísticas las letras de las canciones pertenecen a la órbita de la poesía lírica, más allá de su calidad estética. Respecto de la segunda cuestión, resulta más que evidente que de la versión escrita de los textos a la cantada con acompañamiento orquestal hay cambios, pues en el primer caso la obra está constituida sólo por el discurso lingüístico, en tanto que en su interpretación musical revisten importancia los elementos suprasegmentales y paralingüísticos, los cuales contribuyen a reforzar el sentido y el clima de los textos²⁰.

En el centenario de la muerte de Rubén Darío, este trabajo quiso mostrar hasta qué punto llegó la difusión y el prestigio de la obra del nicaragüense en el campo intelectual argentino. Cómo su voz potente y eufónica permeó hasta las letras de tango, expresión musical de índole popular de filiación rioplatense.

Si bien cuando los poetas del tango frecuentan y adoptan algunos de los rasgos dominantes del modernismo, éste ya había ingresado en una instancia de canonización literaria y era conocido por vastos sectores sociales –sobre todo por las capas altas y medias–, la mayor difusión de la música ciudadana contribuyó a dar a conocer la obra de Darío en los sectores populares merced al prodigioso despliegue de todos los

dispositivos de la industria cultural en plena etapa de la reproductividad técnica: radio, discografía, cine, teatro, recitación, cancioneros, etc.

El cruzamiento de dos poéticas en principio muy alejadas entre sí, una, ligada a la alta literatura; la otra, a lo popular, con motivaciones, destinatarios y lenguaje muy disímiles, produjo obras de notable originalidad y de alto vuelo poético-musical. Lo singular y destacable es que los letristas de tango que de un modo u otro entraron en diálogo con la estética dariana no renunciaron a la esencia de la música ciudadana, sino que conservando sus rasgos, su fisonomía, su acento popular, la enriquecieron. De modo que el resultado de estas operaciones intertextuales y de hibridez no fue un conjunto de composiciones pretenciosas, alejadas del público masivo, sino un repertorio de creaciones que perduraron a través de numerosas y variadas interpretaciones.

Uno de los aspectos más originales y productivos que derivó del mencionado maridaje es el hibridismo de la lengua del tango, muchas veces tensionada entre una enunciación culta y otra deliberadamente baja, definida por el empleo del lunfardo, el cocoliche y el voseo. Esto es muy evidente en la mayoría de los tangos de Celedonio Flores, que exhibe una consciente inclinación por las formas y registros populares, como ya señalamos, aunque fue un hombre letrado en cuya formación incluyó lecturas de autores como Darío, Lugones y Nervo.

Una parte del tango “Madame Ivonne” de Enrique Cadícamo ejemplifica lo que señalamos:

Mademoiselle Ivonne era una pebeta
 en el barrio posta del viejo Montmartre.
 Con su pinta brava de alegre griseta
 animó las fiestas de Les Quatre Arts...
 era la papusa del Barrio Latino
 que supo a los puntos del verso inspirar... (Benetti, 2012: 273).

En estos versos se advierte la coexistencia de diferentes registros lingüísticos: palabras del lunfardo (*posta, pinta, papusa, puntos*) alternan con nombres en francés (*madame, Ivonne, Les Quatre Arts, Montmartre*), con un vocablo castellanizado (griseta, del francés *grisette* que significa: obrera, modista) y con vocablos cultos (verso, inspirar), lo que redundaba en una muy lograda y bella polifonía verbal, versión literaria del lenguaje cotidiano de hablantes cultos de la Buenos Aires de aquella época que en su conversación cotidiana injertaban sin prejuicios diferentes niveles de lenguaje.

La importancia del tango radica en que, por un lado, contribuyó a forjar un imaginario fuertemente identitario de un área determinada –la rioplatense y en especial, la porteña– que permitió cohesionar elementos disímiles –inmigración, clases sociales, centro y periferia, etc. Por otro lado, moldeó una cierta sensibilidad y ciertos modos de sentir y de comportarse de amplias capas sociales en sucesivas generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sánchez, Jaime (2003) “Bohemia, literatura e historia” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 25. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, pp. 255-274.
- Anderson Imbert, Enrique (1967) *La originalidad de Rubén Darío*. Centro Editor de América Latina. Biblioteca de Literatura, Buenos Aires.

- Antoniotti, Daniel (2003) *Lenguajes Cruzados. Estudios culturales sobre tango y lunfardo*. Corregidor, Buenos Aires.
- Arrieta, Rafael Alberto (1961) *Introducción al modernismo literario*. Editorial Columba, Buenos Aires.
- Barcia, Pedro Luis (1998) “Rubén Darío, entre el tango y el lunfardo”. En Graciela Maturo, *Actas de las Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras “Los Raros” y “Prosas Profanas”*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 87-103.
- Benedetti, Héctor Ángel (2012) (Selección, Prólogo y Notas) *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*. Booket, Buenos Aires.
- Cadicamo, Enrique (s/f) “Por la vuelta” en www.todotango.com/musica/tema/64/
- Campra, Rosalba (1996) *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Edicial S.A., Buenos Aires.
- _____ (2010) “Entre la poesía y el mito: el tango”. En Dario Puccini, Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., pp. 565-574.
- Carretero, Andrés (1999) *Tango, testigo social*. Peña Lillo Ediciones, Buenos Aires.
- Carrizo Pacheco, Ariel (s/f): “El Modernismo en el tango” en *Enrique Cadícamo: vida y obra* (web: cadicamo.es.tl)
- Darío, Rubén (1968) *Poesías completas*. (Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás). Aguilar, Madrid.
- _____ (1976) *Autobiografías*. Marymar, Buenos Aires.
- _____ (2014) *Prosas Profanas y otros poemas*. Edición de Ignacio Zuleta. Clásicos Castalia Ediciones, España.
- del Priore, Oscar (2010) (Selección y Prólogo) *El tango en sus letras*. Losada, Buenos Aires.
- Fernández Ferrer, Antonio (1998) “Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango”. En Cortés Roca, Paola, *Palabra, imagen, sonido, volumen de Filología*, Año XXXI, 1-2, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Dr. Amado Alonso, Buenos Aires, pp. 119-143.
- Flores, Celedonio (1951) *Chapaleando barro*. El Maguntino, Buenos Aires.
- _____ (1965) *Cuando pasa el organito*. Editorial Freeland, Buenos Aires.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- Jitrik, Noé (1993) “Rehabilitación de la parodia” en Ferro, Roberto (Introducción y Coordinación), *La parodia y la literatura latinoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras UBA, Buenos Aires, pp. 13-29.
- Lehmann-Nitsche, Robert (Víctor Borde) (1981) *Textos eróticos del Río de la Plata*. (Traducción de Juan Alfredo Tomasini). Librería Clásica, Buenos Aires.
- Link, Daniel (1994) *Literator V. La batalla final*. Ediciones del eclipse, Buenos Aires.
- Loprete, Carlos Alberto (1955) *La literatura modernista en la Argentina*. Editorial Poseidón, Buenos Aires.
- Mandrini, Eugenio (2005) (Selección y Prólogo) *Los poetas del tango*. Colihue, Buenos Aires.
- Manzi, Homero (1977) *Cancionero*. (ed. de Luis Osvaldo Tedesco). Torres Agüero, Buenos Aires.

- Mazzei, Ángel (1950) *El Modernismo en la Argentina. Enrique Banchs. El día domingo en la poesía argentina*. Ciordia & Rodríguez Editores, Buenos Aires.
- Ostuni, Ricardo (2000) *Viaje al corazón del tango*. Lumiere, Buenos Aires.
- Romano, Eduardo (1983) *Sobre poesía popular argentina*. C.E.D.A.L., Buenos Aires.
- _____ (ed.) (1991) *Las letras de tango. Antología, cronología 1900-1980*. Fundación Ross, Rosario.
- Salzarulo, Alda Renée (2001) *El poeta en su tango*. Corregidor, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (1999) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Ulla, Noemí (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*. Jorge Álvarez S.A., Buenos Aires.

Notas

- ¹ Afirmación que hace Rubén Darío en el Prefacio de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. (Darío, 1968: 626).
- ² Hay dos ensayos clásicos referidos a la importancia que tuvo la ciudad en el desarrollo histórico-cultural de Hispanoamérica: *América Latina: la ciudad y las ideas* de José Luis Romero y *La ciudad letrada* de Ángel Rama.
- ³ Max Henríquez Ureña estudia en *Breve historia del modernismo* los principales centros de constitución y difusión del movimiento liberado por Darío.
- ⁴ Numerosos son los trabajos historiográficos y teórico-críticos sobre el modernismo hispanoamericano. Resultan insoslayables las contribuciones del ya citado Max Henríquez Ureña, de Ricardo Gullón, Iván Schulman, Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Noé Jitrik, Aníbal González, Julio Ramos, Graciela Montaldo, entre otros.
- ⁵ No tenemos noticia de que Rubén Darío haya escrito sobre tango, como sí lo hizo su amigo Enrique Gómez Carrillo, otro escritor modernista oriundo de Guatemala, que se refirió al tango en una de las crónicas que integran su libro *El encanto de Buenos Aires* publicado en Madrid en 1914. En cambio, Darío usó ocasionalmente palabras del lunfardo y se refirió a esta modalidad lingüística en un texto titulado “El Atorrante”. Véase Pedro Luis Barcia: “Rubén Darío, entre el tango y el lunfardo”, (Barcia, 1998: 87-103).
- ⁶ Según el testimonio de Carretero: “Para 1880 el tango ya está bastante difundido, pero no integrado como tal, y varios de ellos eran parte obligada en todos los repertorios, popularizados por los organillos callejeros y las cornetas de los mayores de tranvías a caballo. (...) Es la fecha inicial del tango, aún cuando nadie lo comprendiera en esos momentos”. (Carretero, 1999: 41).
- ⁷ De acuerdo con Oscar del Priore: “A partir de 1920 aproximadamente, la forma corriente se estabiliza para siempre con tres partes de letra, de ocho versos cada una (dos estrofas), ubicadas sobre dos partes musicales que dan la siguiente forma al tango concluido: una primera parte, una segunda (a veces denominada estribillo o refrán) y una tercera llamada “primera bis”, que lleva la misma música que la primera parte, pero diferente letra. Así está escrita la mayoría de los tangos. Es habitual completar la interpretación con una repetición de la segunda parte, en letra y música. Esto ocurre en las versiones de cantores solistas. Habitualmente la primera parte, y la primera bis, que al llevar igual música tienen la misma métrica, están escritas en versos endecasílabos o dodecasílabos. [...] sin embargo, y a pesar de las coincidencias, el tango tiene una gran libertad en su creación. Es decir, hay formas habituales, pero no hay ningún tipo de molde rígido para el creador”. (del Priore, 2010: 8-9).
- ⁸ Es posible establecer una correspondencia clara entre la profesionalización que encararon los escritores modernistas, alejándose del diletantismo, y la profesionalización de los grandes poetas del tango que se alejaron del amateurismo de la primera etapa y asumieron su trabajo con rigor y estudio.
- ⁹ La más célebre declamadora argentina fue Berta Singerman. Sus recitales, que incluían textos de grandes escritores, tuvieron gran repercusión en el país y en el extranjero. La hemos visto y escuchado en varias oportunidades, en presentaciones donde incluía siempre alguna obra de Rubén Darío.
- ¹⁰ Existen varios estudios referidos al modernismo argentino y a la actuación de Rubén Darío en nuestro país. Entre los más importantes merecen citarse: *Introducción al Modernismo Literario* de Rafael Alberto Arrieta; *La literatura modernista en la Argentina* de Carlos Alberto Loprete; *El Modernismo en*

la Argentina. Enrique Banchs. *El día domingo en la poesía argentina* de Ángel Mazzei; *Una etapa decisiva de Rubén Darío* de Emilio Carilla; *Escritos dispersos de Rubén Darío* de Pedro Luis Barcia; *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo y Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, ambos coordinador por Susana Zanetti; “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones” de Carlos Battilana y “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa” de Alfonso García Morales.

¹¹ No sólo Rubén Darío tuvo presencia en las letras de algunos tangos, sino también otros modernistas, como por ejemplo José Asunción Silva y Amado Nervo. En “Barrio de tango”, composición que tiene letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo, el verso “Un ladrido de perros a la luna” remite a dos célebres poemas: la “Rima XXVI” de Gustavo Adolfo Bécquer (“Ladridos de los perros a la luna”) y el “Nocturno III” del colombiano José Asunción Silva (“Y se oían los ladridos de los perros a la luna”). Por su parte, el poema de Nervo “El día que me quieras”, incluido en su libro *El arquero divino*, no sólo aparece citado en el título de una canción de idéntico nombre de Alfredo Le Pera, sino que toda la letra de éste es una paráfrasis de la poesía de aquél, como se advierte al leer ambos textos:

EL DÍA QUE ME QUIERAS

de Amado Nervo

El Día que me quieras tendrá más luz que junio;
la noche que me quieras será de plenilunio,
con notas de Beethoven vibrando en cada rayo
sus inefables cosas,
y habrá juntas más rosas
que en todo el mes de mayo.

Las fuentes cristalinas
irán por las laderas
saltando cristalinas
el día que me quieras.

El día que me quieras, los sotos escondidos
resonarán arpegios nunca jamás oídos.
Éxtasis de tus ojos, todas las primaveras
que hubo y habrá en el mundo serán cuando me quieras.

Cogidas de la mano cual rubias hermanitas,
luciendo golas candidas, irán las margaritas
por montes y praderas,
delante de tus pasos, el día que me quieras...
Y si deshojas una, te dirá su inocente
postrer pétalo blanco: ¡Apasionadamente!

Al reventar el alba del día que me quieras,
tendrán todos los tréboles cuatro hojas agoreras,
y en el estanque, nido de gérmenes ignotos,
florecerán las místicas corolas de los lotos.

El día que me quieras será cada celaje
ala maravillosa; cada arrebol, miraje
de "Las Mil y una Noches"; cada brisa un cantar,
cada árbol una lira, cada monte un altar.

El día que me quieras, para nosotros dos
cabrá en un solo beso la beatitud de Dios.

EL DÍA QUE ME QUIERAS

de Alfredo Le Pera

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo de tu suspirar,
¡cómo ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!
Y si es mí el amparo
de tu risa leve que es como un cantar,
ella aquieta mi herida,
todo, todo se olvida!...

El día que me quieras,
la rosa que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color.
Al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
se contarán tu amor.
La noche que me quieras,
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar,
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
¡qué verá... que eres mi consuelo!...

El día que me quieras,
no habrá más que armonías,
será clara la aurora
y alegre el manantial.
Traerá quieta la brisa
rumor de melodías
y nos darán las fuentes
su canto de cristal
el día que me quieras,
endulzará sus cuerdas
el pájaro cantor,
¡florecerá la vida,
No existirá el dolor!

La noche que me quieras,
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar,
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá... que eres mi consuelo.

¹² El puente entre la literatura culta y la literatura popular fue de ida y vuelta. No sólo los letrados de tango asimilaron las lecturas del modernismo y de Rubén Darío, sino que varios autores pertenecientes al

canon de la alta literatura argentina incursionaron en el tango y en otras expresiones del cancionero popular ciudadano. Citamos algunos ejemplos: Jorge Luis Borges, autor del ensayo *El tango*, de conferencias sobre el tema y de la letra de “Biaba con caldo”, compuso varias milongas musicalizadas por Astor Piazzola; Ernesto Sábato escribió la letra de “Alejandra” con música de Anibal Troilo; Conrado Nalé Roxlo es el autor de “Pa’ qué” y de “Tango para un soldado”, el primero con música de Alberto Gambino y el segundo, de Alfredo De Angelis; León Benarós escribió “Oro y gris”, que musicalizó Mariano Mores y Manuel Mujica Láinez es el autor de “Como nadie” con música Lucio Demare.

¹³ *La amada inmóvil* es un poemario de Amado Nervo fechado en febrero de 1912, en Madrid. El libro consta de varios paratextos: el subtítulo “Versos a una muerta”; el índice, varios epígrafes, la dedicatoria, el ofertorio, un conjunto de “Pensamientos afines”; un extenso prólogo dividido en ocho partes y el poemario propiamente dicho que consta de diez secciones que están precedidas de otros “Pensamientos afines” de diferentes poetas y pensadores, incluido el propio autor. Las poesías constituyen una constelación de enunciados cuya isotopía tiene que ver con el sentimiento de orfandad, de pérdida, de desolación, pero también de esperanza cristiana. Este libro fue muy popular e, inclusive, motivó la realización de una película argentina, *La amada inmóvil*, (1945) protagonizada por el actor uruguayo radicado en la Argentina, Santiago Gómez Cou y dirigida por Luis Bayón Herrera.

¹⁴ Daniel Link sostiene: “Lo más importante de Darío, sin embargo es su sistematicidad para construir una estética del vacío o, si se quiere, de la tontería, arte en el que fue perfecto y en el que jamás será alcanzado” (Link, 1994: 277). Por su parte, Valentín Díaz continúa esta línea de lectura según lo que expuso en la Ponencia “Darío, el ornamento”, leída en el Congreso Internacional Rubén Darío “La sutura de los mundos” que organizado por la UNTREF se desarrolló entre el 7 y el 10 de marzo de 2016 en el Teatro Margarita Xirgú, de la ciudad de Buenos Aires. En su exposición trabajó el concepto de lo ornamental en el arte, relacionó a Darío con el barroco y afirmó que en la “Sonatina” la música de los versos ocupa el lugar del sentido.

¹⁵ Fuera del universo de las letras de tango, también se advierte la presencia de Rubén Darío en los versos de otras formas y estilos musicales. Por ejemplo, en una de las estrofas del vals “Tus manos” de Enrique Cadícamo, el sujeto lírico dice: “Guardan claro de luna tus manos abadesa, / y una luz milagrosa que las hace monjil. / No las tuvo tan bellas Eulalia, la princesa, / ni tan aristocráticas Madam de Duplessi”. (Cadícamo, [www.nuevoslibros.com.ar/Letras de tango](http://www.nuevoslibros.com.ar/Letras%20de%20tango)). En este caso, las referencias darianas corresponden tanto a “Era un aire suave” como a la “Sonatina”. Por otra parte, en uno de los temas más conocidos del grupo Sumo de rock argentino, “Los viejos vinagres”, al final se cita el verso más famoso del poema de Darío *Canción de oro en primavera*, “Juventud, divino tesoro”. Debo el último hallazgo al Licenciado Sebastián Aguilera.

¹⁶ Otro poeta que también tuvo influencia en muchos tangos fue Evaristo Carriego. Por ejemplo, su poema “Tu secreto” está aludido en el tango “De todo te olvidas” de Cadícamo y Merico; otro de sus poemas, “Mamboretá”, es el hipotexto de un tango del mismo nombre de García Jiménez y Godard. Quizás el caso más conocido sea la transmutación del famoso poema “La que se quedó para vestir santos” en la letra del tango “La que nunca tuvo novio” de Cadícamo.

¹⁷ Homero Manzi absorbió diversas tradiciones letradas, entre las cuales la modernista ocupó un lugar destacado, pero también realizó lecturas de las vanguardias históricas, cuya huella se advierte en el poema “Rosedal” del que transcribimos algunos versos:

Paisaje de peluquería
cursi como una pérgola
un paquete de masas con cinta azul y blanca [...] con tus barquitos eunucos pintados de merengue,
donde posan seguras las nalgas
tres vírgenes largas...

¹⁸ Vicente Greco fue bandoneonista y director de orquesta que compuso la música de los tangos “Racing Club”, “La viruta” y “Ojos negros”, entre otros. Como letrista escribió la siguiente versión paródica de la “Sonatina” de Darío.

LA PERCANTA ESTÁ TRISTE

La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.
La percanta está triste, no hace más que gemir,
ya no ríe, no baila, ni canta y la pobre percanta no puede dormir.

De su cara rosada se ha piantado el color
 y ha quedado marchita como pálida flor.
 Sus ojazos no brillan, han perdido el fulgor,
 y sus labios de fuego ya no tienen calor.
 Otra mina más papa al bacán le quitó,
 y la pobre percanta amurada quedó.
 La percanta está triste y no puede vivir,
 su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
 se quiere escurrir.
 La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
 En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.

La percanta está triste, y no puede vivir.
 Su dolor es tan grande y profundo, que esgunfia del mundo.
 Se quiere escurrir.

¹⁹ La consideración de las letras de tango como poesía o como una expresión verbal ajena al género lírico ha tenido derivaciones concretas en lo que respecta a su inclusión o exclusión de las antologías de poesía argentina y de las historias de la literatura de nuestro país. En general, los letristas de tango están ausentes en las compilaciones pioneras. Con respecto al tango dentro del canon de la literatura argentina se repite un fenómeno singular: así como esa melodía nació en los arrabales, en los márgenes de la sociedad, sus letras, durante mucho tiempo, permanecieron en los *arrabales* de la literatura. No se incluyen tangos en ninguna de las siguientes antologías: *Exposición de la actual poesía argentina. 1922-1927* de Pedro Vignale y César Tiempo (1927); *Cien poesías rioplatenses 1800-1950* de Roy Bartholomew (1954); *Poesía argentina del siglo XX* de Juan Carlos Ghiano (1957); *Antología de la poesía hispanoamericana* de Julio Caillet Bois (1965); *Antología esencial de poesía argentina* de Horacio Armani (1981). Por su parte, la *Historia de la literatura argentina* (1959) dirigida por Rafael Alberto Arrieta, aunque dedica casi todo el tomo V al folklore, tampoco toma en consideración el tango. La siguiente obra de conjunto dedicada a presentar un panorama del origen y el desarrollo de nuestras letras, la *Capítulo. Una historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina, en su primera edición (1967) no incluyó a los poetas del tango, pero sí lo hizo en su segunda versión, aumentada y parcialmente cambiada (1979). En esta última, la exposición teórica e histórica de los fascículos se complementa con la publicación de dos libros íntegramente dedicados a las letras de tango, seleccionados por Idea Vilariño. Las siguientes compilaciones incluyen a los autores más antiguos y canónicos de la música ciudadana: en la *Antología de la poesía argentina* de José Alberto Santiago hay letras de Carlos de la Púa, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi; en el Tomo I de *40 años de poesía argentina (1962)* de José Isaacson y Carlos Enrique Urqui aparecen tres poemas de Carlos de la Púa; Raúl Gustavo Aguirre en el Volumen 1 de la *Antología de la poesía argentina (1977)* incorpora tangos de Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi, entre otros. Con respecto a las historias de la literatura, debe consignarse que en el Volumen III de *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura* (1995) dirigida por Ana Pizarro hay un trabajo de Eduardo Archetti: “El tango argentino” y que en la *Historia de la cultura literaria de Hispanoamérica II* aparece el ensayo “Entre la poesía y el mito: el tango” de Rosalba Campra.

Las letras de tango y de otros ritmos populares tuvieron una revista específica que alcanzó notable repercusión, *El alma que canta*, creada por Vicente Buchieri en 1916 que se publicó hasta década del '60. En formato de libros deben destacarse numerosas compilaciones que incluyen letras de la música ciudadana, entre las que cabe citar las de José Gobello, Idea Vilariño, Luis Osvaldo Tedesco, Manuel Romero, Eduardo Romano, Oscar del Priori y Ángel Héctor Benetti.

²⁰ El tango “Alma de bohemio”, con letra Juan Caruso y Música de Roberto Firpo, en la versión cantada y orquestal adquiere un mayor vuelo lírico respecto del texto impreso, como se advierte en las interpretaciones de Alberto Podestá y de Nelly Vázquez. La versión de la eximia cantante acompañada por la orquesta de Aníbal Troilo, resulta insuperable. Por otra parte, en muchas ocasiones, las letras de tango sufrieron cambios; en algún caso, como consecuencia de la censura, tal como ocurrió durante 1943, cuando la política cultural del gobierno argentino de entonces proscribió el empleo de voces lunfardas. Esto perduró unos años más, como puede advertirse en la versión del famoso tango “Mi noche triste” donde los versos: “Percanta, que me amuraste... / Cuando voy a mi cotorro...” de Pascual Contursi fueron sustituidos por: “Muchacha que me dejaste... / cuando voy a mi cuartito...”, según

puede escucharse en la versión de Jorge Casal con la orquesta de Florindo Sassone, grabada en 1949. En otras oportunidades, los cambios en la letra obedecen a una cuestión de género si el hablante lírico del texto corresponde a una mujer que se dirige a un tú masculino, o viceversa, y en la interpretación musical lo canta un hombre o viceversa. Finalmente, otra variante entre el texto escrito y su versión cantada se observa cuando el vocalista introduce glosas, como solía hacer Julio Sosa, por ejemplo al principio de su interpretación del tango “Margo”.

LA “REINVENCIÓN” DEL MODERNISMO EN CÓRDOBA: SUS PROTAGONISTAS Y PROYECCIONES.

Boldini, María Gabriela*

Resumen

Hacia fines del siglo XIX, se desarrolla en Córdoba un proceso de modernización que desestabiliza los valores hegemónicos de la cultura católica tradicional. Córdoba desarrolla un proyecto moderado de modernización que tiene una dinámica propia y que intenta asimilar lo moderno desde las variables del mundo tradicional. En este trabajo, analizaremos la influencia que ejerce el modernismo finisecular sobre este proceso modernizador y sus proyecciones en las primeras décadas del siglo XX. Planteamos como hipótesis que dicho movimiento estético no propicia solamente un fenómeno de renovación y actualización del sistema literario local, sino que fundamentalmente, contribuye a secularizar el pensamiento. El modernismo además, cuestiona la modernidad positivista y se manifiesta como un discurso descolonizador que adopta una identidad americana. Por eso, se “re-inventa” en Córdoba y elabora un proyecto estético no disruptivo con respecto a las tradiciones, sobre la base de una ética clásica y cristiana. Para el análisis, consideraremos un corpus de obras literarias, ensayísticas y periodísticas de Carlos Romagosa, Martín Goicoechea Menéndez y Amado J. Ceballos, escritores que establecen relaciones interpersonales con Rubén Darío y que encabezan la cruzada literaria modernista en Córdoba. Para evaluar las proyecciones del movimiento, trabajaremos con un ensayo de Arturo Capdevila.

Palabras clave: Literatura - Córdoba – Modernismo - Vanguardia – Tradición.

Abstract

Toward the end of the nineteenth century, develops in Cordoba a process of modernization that destabilizes the hegemonic values of the traditional Catholic culture. Cordoba develops a moderate project of modernization that has its own momentum and tries to assimilate the modern from the variables of the traditional world. In this work, we will analyze the influence that the finisecular modernism exertes on this modernizing process and their projections in the first decades of the twentieth century. We are proposing as a hypothesis that this movement renews and updates the local literary system, but fundamentally, contributes to liberaralize the culture. Besides, the modernism complaints positivist modernity and it manifests as a decolonizing discourse that adopts an american identity. This movement also combines philosophical ideas of classical humanism Greco-roman and Christianity. These are the reasons why the modernism is reinvented in Cordoba. It develops an innovative aesthetic project that assimilates, however, traditional culture. For the analysis, we will consider a corpus of literary works, essays and journalistic chronicles of Carlos Romagosa, Martin Goicoechea Menéndez and Amado J. Ceballos; writers who establish relationships with Ruben Dario. For evaluating the projections of the movement, we will work with an essay of Arturo Capdevila.

*Dra. en Letras, Prof. Asistente de Literatura Argentina I, Escuela de Letras, Fac. de Filosofía y Humanidades –UNC. Correo electrónico: gabiboldini@hotmail.com
Enviado 09/07/2016. Evaluado 25/08/2016.

Key words: Argentine literature - Cordoba - Modernism - Vanguard - Tradition.

LA “REINVENCIÓN” DEL MODERNISMO EN CÓRDOBA: SUS PROTAGONISTAS Y PROYECCIONES.

I. Una modernidad provinciana

Durante las últimas décadas del siglo XIX, se desarrolla en Córdoba un proceso acelerado de modernización que establece toda una serie de redefiniciones en las fronteras que configuran *lo narrable* o *lo decible* en dicha sociedad. Los valores tradicionales de cepa colonial y católica, que aún regulan las relaciones sociales, se ven alterados y cuestionados por dicho proceso liberal y secularizador que la sociedad cordobesa interpreta como ajeno a su espíritu y tradiciones. Los discursos de la época dan cuenta de este período conflictivo de transición y cambio social en el que se desestabiliza el discurso hegemónico.

Dichas tensiones se manifiestan en el plano político, sociocultural y estético, y se inscriben dentro de una serie de debates e interrogantes que, a nivel nacional, la dirigencia liberal postula en relación al devenir de las políticas que han forjado el Estado nación. Este proceso complejo impacta de un modo singular en el espacio provinciano. En el contexto finisecular, la periferia, el “país de la selva” que la metrópolis porteña ha desdeñado por su anacronismo, americanismo y sopor colonial, se re-construye como “paraíso perdido” frente a una modernidad enajenante y cosmopolita que ha alienado los espíritus y desdibujado la identidad criolla. Cabe interrogarse, entonces, cómo se construye y se vivencia la modernidad provinciana en esta encrucijada de representaciones y fuerzas centrífugas y centrípetas que, por un lado, propician la apertura, la renovación, la actualización y liberalización de costumbres, pero por otro, diseñan mecanismos de auto-preservación cultural que neutralizan el impacto foráneo y regulan la estabilidad del sistema.

En este sentido, podemos señalar que Córdoba desarrolla un proyecto de modernización que tiene una dinámica propia y que intenta re-significar lo moderno desde las variables del mundo tradicional. De esta manera, no se manifiestan, a ciencia cierta, posiciones radicalizadas en torno a este proyecto. Ni apocalípticos, ni integrados. Católicos y liberales conciben a la modernidad como una experiencia histórica que contribuye al desarrollo de las civilizaciones, pero denuncian sus excesos, desvíos y contradicciones. En ambos casos, cuestionan el mercantilismo burgués y las políticas progresistas meramente instrumentales.

En esta exposición, intentaremos dar cuenta de la influencia que ejerció el modernismo finisecular sobre este proceso modernizador cordobés, planteando como hipótesis que dicho movimiento estético no propició solamente un fenómeno de renovación y actualización del sistema literario local, sino que trascendió a distintas esferas de la cultura; contribuyó a secularizar el pensamiento y marcar distancias con respecto a la cultura católica predominante en su momento, pero tampoco postuló una moral nihilista y anti-cristiana. Presentó una mirada crítica de la modernidad, desde un

posicionamiento anti-positivista y cooperó en la construcción de un discurso americanista que, en Córdoba, se articuló sobre una base hispanista.

En lo que atañe puntualmente al campo literario, no podemos negar que la emergencia del modernismo en Córdoba desata cruentas batallas literarias y adquiere un carácter militante y vanguardista que se aviene con un progresismo estético, pero este movimiento literario posee una plasticidad que le otorga un carácter multifacético: será el emblema de la modernidad literaria, del cosmopolitismo estético y lingüístico; la literatura que establezca el puente y la “sintonía” entre la aldea provinciana y la vanguardia europea, pero también se interpretará como un movimiento innovador que nutrirá de hispanidad y americanismo a nuestra cultura y literatura. En definitiva, una programática estética que condensará las contradicciones culturales de la modernidad liberal finisecular y que en Córdoba, además, responderá a un proyecto moderado de modernización, en tanto intentará conciliar valores tradicionales del arte y la cultura, con propuestas innovadoras.

En primera instancia, nos referiremos a las polémicas estéticas y culturales que desata el modernismo en el campo literario cordobés y la polarización generacional que promueve dicho “revulsivo” estético. Luego, relevaremos la producción literaria, ensayística y periodística de Carlos Romagosa, Martín Goicochea Menéndez (Lucio Stella) y Amado J. Ceballos (Ashaverus), escritores finiseculares que establecen relaciones interpersonales con Rubén Darío y que llevan adelante la cruzada literaria modernista en el ámbito local. Por último, analizaremos cómo se re-significa dicho legado modernista en la década del Centenario, desde una matriz nacionalista e hispanista. Para ello, trabajaremos con una serie de ensayos que Arturo Capdevila recopiló en su libro *Rubén Darío: un bardo Rei*, publicado en 1946.

II. Las batallas modernistas

En el período de entre-siglos, el campo intelectual cordobés tiene un carácter muy acotado. Sus miembros pertenecen mayoritariamente a familias patricias vinculadas con la Iglesia y el poder político. La producción cultural circula por instituciones aristocráticas como la Universidad, el Club Social, el Ateneo, entre otras, a las cuales acceden minorías letradas. Las ediciones son muy limitadas y las obras literarias se obsequian o se envían por correspondencia a colegas, familiares e importantes personalidades de la esfera política y cultural para que elaboren un juicio crítico sobre ellas. De esta manera, la legitimación opera entre pares y, en líneas generales, no está mediada por las leyes del mercado. Durante la década del Centenario, este panorama comienza a revertirse y podemos leer las resistencias que en ciertos escritores generan las incipientes prácticas vinculadas con la industria cultural. Sin embargo, si bien es cierto que progresivamente se va gestando un proceso de democratización cultural¹, esto no logra revertir completamente el perfil elitista y endogámico del campo. Aún no se ha consolidado cabalmente en Córdoba la figura del escritor profesional. Se mantienen, además, los modos tradicionales de legitimación cultural a través de instituciones, como la Universidad, el Ateneo², entre otras, que poseen un perfil elitista, minoritario.

Las polémicas estéticas que cobran fuerza en el contexto finisecular, y que se sostienen durante las primeras décadas del siglo XX, oponen modelos literarios tradicionales, con tendencias estéticas renovadoras como el modernismo, al que se lo cuestiona, básicamente, por su esteticismo e inmoralidad. Este último juicio también se extiende a las ficciones médicas del naturalismo que, atendiendo a fines políticos y

pedagógicos, realizan una reproducción mimética de casos patológicos o escenarios degradantes, con el objeto de prevenir y alertar a la sociedad y sus funcionarios sobre la necesidad de construir una “ciudadanía sana”.

La emergente modernidad provoca desplazamientos dentro del sistema literario y establece nuevos posicionamientos en relación al arte, la cultura y los modos de circulación y legitimación de los productos estéticos. El modernismo desata polémicas que tienden a redefinir el estatuto de los estudios literarios dentro del campo intelectual de la época y la finalidad atribuida a dichas prácticas.

En Córdoba las respuestas ofensivas ante estas nuevas tendencias estéticas se vinculan, en buena medida, con la prédica de la Iglesia, la cual legitima un modo tradicional de leer e interpretar la literatura. En un ensayo que lleva como título: “La literatura y la Fe”³, el cordobés Manuel Pizarro ratifica las relaciones que existen entre la literatura y la Fe. Este intelectual católico señala que la literatura reproduce el sentimiento religioso de una comunidad, vale decir: su moral y sus dogmas. La composición literaria es, entonces, como el *espejo del alma* en el que se refleja la vida intelectual y moral de las naciones. La literatura, además, también representa una fuerza moral y educadora del carácter frente a los arrebatos de la pasión o la corrupción de las ideas. En este sentido, posee una función civilizadora y asume un compromiso social; lo que, en principio, la opondría a la estética modernista, que propicia la autonomía del hacer literario. Por su parte, en razón de su contenido ético, Pizarro define al arte modernista como una *estética satánica y pseudo-literatura*, que niega la sublimidad y belleza de las inspiraciones cristianas. Con él, el arte pierde su poesía; se vuelve prosaico, obscuro; revela el vigor de las formas; exalta el paganismo primitivo, superado por la cultura cristiana:

Yo bien sé que en materia literaria, como en todo, circula una especie falsa. Muchas veces, las galas del lenguaje, los primores de estilo, la proporción y armonía de las formas, pueden producir ilusiones pasajeras, encubriendo un fondo vacío, o lo que es peor, asqueroso. Con materia deleznable se puede formar una estatua bien proporcionada, pero inconsistente (...) Todo esto está fuera del dominio de las bellas letras. Con mayor razón, es extraño a éstas, y propio sólo de una bastarda y falsa literatura, lo que tanto en la forma como en el fondo, carece de verdad y de belleza. (Pizarro, 1899: 283-284)

Otro texto significativo para delinear e interpretar las tensiones internas que regulan el campo intelectual de la época, es el libro que en 1905 publica Francisco Rodríguez del Busto y que lleva como título: *Impresiones*. Allí reúne en forma heterogénea, una serie de ensayos literarios, producciones narrativas breves y discursos, escritos en distintas épocas. Mediante una alegoría alimenticia, pantagruélica y humorística, el ensayista evalúa las tendencias literarias contemporáneas y las juzga desde una perspectiva crítica tradicional:

La gastronomía literaria padece de dispepsia intelectual [...] La cocina del idioma ha sufrido tan extrañas transformaciones, aderezósele con salsas tan distintas que, al fin, los gustos se pervirtieron y las buenas digestiones se han hecho cada vez más difíciles. Los pasteles de la mesa romántica, los guisotes y cocidos de la escuela naturalista, los confites pintarrajeados de la

repostería decadente nos tienen cansados los cerebros. El espíritu tiene sed de sencillez. (Rodríguez del Busto, 1905:5) ⁴

Por su parte, en lo atinente a la poesía⁵, cuestiona el hermetismo y oscuridad de los poetas *decadentes* cuya lectura demanda un largo trabajo intelectual y sólo puede ser realizada por estetas. También realiza una evaluación negativa de esta escuela en su faceta ideológica, porque ha atacado valores burgueses como la propiedad, la religión y la familia. Baudelaire, su referente, es juzgado como *padre literario de una generación enferma y delirante, espíritu desigual, inteligente, soñador y extraño*. La literatura debe responder a un fin moral. La reivindicación del valor significativo de la palabra, sustraído de todo ideal, es un concepto *disparatado*, al igual que las alusiones veladas, el símbolo de difícil comprensión, la incoherencia y vaguedad del pensamiento.

Podemos comprender, entonces, las rupturas que propicia el modernismo en su dimensión estética y cultural. Este movimiento posee una identidad liberal, contestataria y propone una nueva forma de concebir la literatura, desde un abanico de tradiciones no monopolizadas sólo por el referente hispánico. En Córdoba, además, se configura como un emblema juvenil y rebelde, que acentúa diferencias generacionales. Nombres como los de Carlos Romagosa, Leopoldo Lugones, Martín Goycochea Menéndez, Amado J. Ceballos, entre otros, son portavoces de este ideal renovador. Todos ellos conforman una élite intelectual liberal y progresista que se alista en las filas modernistas y celebra calurosamente la visita que Rubén Darío realiza a Córdoba, en 1896. Llega desde Buenos Aires a nuestra ciudad, enviado por el diario *La Nación*, para realizar una crónica de las fiestas patronales, en devoción a la Virgen del Rosario.

Arturo Capdevila, en el ensayo ya citado, relata minuciosamente cómo fue la estadía del poeta nicaraguense en nuestra ciudad y cómo se desarrolló la velada de cortesía que los intelectuales más jóvenes del Ateneo, le prodigaron en el Club Social.

Como ya señalamos, el Ateneo era un círculo intelectual local, presidido por el catedrático Cornelio Moyano Gacitúa. Allí se realizaban tertulias de escritores y artistas con ideologías y juicios estéticos disidentes. Los miembros más jóvenes del grupo adherían a las nuevas corrientes estéticas europeas que, en su momento, representaban la *vanguardia poética*. El discurso de presentación estuvo a cargo de J. M. Garro, quien reivindicó la dimensión ética y espiritual del modernismo, frente al materialismo positivista. Darío respondió a este discurso, configurándose como un *predicador* de la diosa Belleza. El tercer tribuno fue Carlos Romagosa, quien disertó sobre el Simbolismo y estableció una genealogía estética para explicar de qué modo las manifestaciones estéticas interpelan y responden a ciclos históricos determinados. De estas ideas nos ocuparemos más adelante.

La visita de Rubén Darío y el homenaje que se le ofreció en el Club Social generó conflictos dentro del círculo. Las críticas de los intelectuales más conservadores no se hicieron esperar y se entablaron fuertes polémicas a través de la prensa local. Desde *Los Principios*, José Menéndez Novella (seudónimo Gil Guerra) le ofreció al poeta el primer latigazo al afirmar que la estética modernista implicaba un “disloque” de la lengua y un mero “verbalismo poético”. También afirmó que esa escuela era blasfema en literatura y enemiga de la religión, en lo ideológico. Desde ese momento, la neutralidad fue imposible. Como reseña Arturo Capdevila, la discusión se encendió en la urbe. Hubo refriega en los cafés, alboroto en las tertulias y *rifirrafe* general en los claustros universitarios. Por su parte, como consecuencia de dicha velada, el ateneísta Antonio Rodríguez del Busto, aliado de Gil Guerra, presentó su renuncia al círculo, ante el Dr.

Cornelio Moyano Gacitúa, alegando en su epístola que lo acontecido había rebajado el nivel moral del Ateneo, destruido su autoridad en cuestiones literarias y probado que en dicha institución primaba un criterio *irreflexivo* y *arbitrario* para evaluar los movimientos estéticos y culturales contemporáneos.

Como puede apreciarse a partir de las polémicas, los intelectuales tradicionalistas sitúan negativamente al artista modernista en el lugar de la *rareza*, la *diferencia*. Cuestionan el esteticismo, la oscuridad y el cosmopolitismo de esta nueva corriente literaria, como así también, el carácter autónomo que, a través del modernismo, procura instituirse la literatura dentro de la esfera social.

III. Los raros de la Córdoba finisecular

En 1896, Rubén Darío edita *Los Raros*, libro de ensayos que reúne semblanzas de distintos escritores, referentes de una nueva sensibilidad estética. Con ellos, construye una genealogía y funda una tradición literaria para el modernismo.

Córdoba también tiene su galería de “raros”; escritores heterodoxos, alejados de la “recta vía” que imponen la moral católica, la plutocracia positivista y el poder político hegemónico. Como común denominador, todos ellos adhieren a la causa modernista, defienden sus ideales estéticos, pero también su ética y su cosmovisión cultural. De este conjunto, nos ocuparemos puntualmente de Carlos Romagosa, Martín Goycochea Menéndez y Amado J. Ceballos.

Romagosa fue el primer teorizador del modernismo en Córdoba. Sus ensayos, punzantes y heterodoxos, denuncian la corrupción política provinciana, la hipocresía de la Iglesia y la moral católica. Su labor intelectual (discursos, cartas, conferencias, narraciones, pensamientos) está recopilada en dos libros: *Labor literaria* (1898) y *Vibraciones Fugaces* (1903). Este intelectual fue un destacado orador y durante nueve años, tuvo actuación parlamentaria. También se desempeñó como docente de la cátedra de “Historia Antigua” en la Escuela Normal de Maestras⁶, de Córdoba. En *Cronicones dolientes de Córdoba* (1963), Arturo Capdevila, lo define como un sujeto “extraño”, dotado de sensibilidad romántica:

Gran persona es este caballero don Carlos en aquella Córdoba lenta y señorial. Caballero romántico de romántica presencia –romántico el aludo sombrero, romántico el negro indumento, romántica la renegrida cabellera, romántico el enroscado bigote, romántica la macilenta palidez del rostro, románticos y ardientes los negros ojos-, iba por la vida, novelesco y extraño. (Capdevila, 1953:63)⁷

Romagosa inicia su actividad política en 1892, al ser elegido Diputado provincial por el Partido Nacional. Nueve años después, la finaliza *desencantado, triste y pobre*, calificándose como un *nacionalista francotirador* y como *un hombre que ha luchado contra la corriente*. Hacia el final de su actividad legislativa experimenta un progresivo aislamiento y niega su adhesión a distintos grupos partidarios. Critica las políticas económicas liberales y los actos de corrupción política e inmoralidad:

Los hombres dirigentes, los árbitros de este país, entregados de lleno al más absoluto sensualismo, olvidan o desprecian las nobles virtudes. Creen cumplir con sus altos deberes fomentando la industria y el comercio y a la

vez, sofocando las palpitaciones altivas y los impulsos elevados. De este modo, contribuyen simultáneamente a la multiplicación de las riquezas y al enervamiento y perversión de todos los sentimientos morales. (Romagosa, 1931:234-235)⁸

Su elocuencia y fiereza son admiradas y aplaudidas por la juventud idealista y rebelde de la época, que lo sigue y escucha. Él mismo se define como un héroe romántico –rebelde, incomprendido, proscripto- cuya *voz discordante* molesta, escandaliza y agita las aguas de su entorno social. Representa un ejemplo de altivez, rectitud y valentía moral, frente a la adulación, la intriga y el servilismo.

Su vida testimonia cabalmente las controversias, resistencias y batallas que tuvo que enfrentar para ser leal con su pensamiento. En este sentido, define a la vida como lucha; holocausto en el que el hombre se entrega y se sacrifica heroicamente. Y en ello, radica su belleza. “...*La vida, que en su esencia es un misterio, en su manifestación es una lucha compleja e implacable...*” (Romagosa, 1995:27)⁹. Por ello, hay que afrontar las vicisitudes con dignidad, combatir con vehemencia y altiva majestad:

La vida es, ineludible e inexorablemente, lucha y dolor. Por lo tanto, en la actuación de la existencia, sólo nos es permitido asumir una bella actitud en la lucha y buscar un excelso deleite en el dolor. (Romagosa, 1995:113-114)¹⁰.

Pero su nombre se asocia indudablemente, con el desenlace trágico que enluta la última batalla de su vida. En 1906 se suicida conjuntamente con su amante, la joven María Haydeé Bustos, cuya relación amorosa había dado mucho que hablar en la Córdoba aldeana y pacata finisecular. Romagosa era un hombre casado; María Haydeé había sido su alumna en la Escuela Normal de Maestras. Este suicidio, por su parte, fue explotado políticamente por la Iglesia para acrecentar su propaganda de descrédito y desprestigio hacia la escuela laica y el “ateísmo” liberal que corrompe conciencias.

Como ya mencionamos, su figura es relevante en el orden estético. Fue el primer teorizador del modernismo en Córdoba y el primero también, en esbozar el carácter autonómico de los estudios literarios. Es Carlos Romagosa, además, quien introduce a Leopoldo Lugones en el círculo literario porteño, cuando le confecciona una carta de recomendación, dirigida a Mariano de Vedia (1896)¹¹, en la que exalta las cualidades de este joven escritor, aún no consagrado, y con quien comparte sus ideas estéticas. En esta epístola, también realiza una serie de reflexiones y distinciones entre la actividad literaria y política, a las que presenta como dos entidades autónomas. En la literatura, reina la *luz*, se exhibe lo que se piensa y se siente; en la política, impera la sombra, se ocultan los auténticos sentimientos, hay extrañeza, egoísmo, perfidia e intereses personales.

Por su parte, en la velada que los jóvenes ateneístas le prodigan a Rubén Darío, con motivo de su visita a Córdoba, Carlos Romagosa diserta acerca del Simbolismo¹² y contribuye a legitimar en dicho ámbito, los principios de la emergente y resistida estética modernista. Retomando el modelo romántico historicista que Víctor Hugo expone en su Prefacio a *Cromwell*, señala Romagosa que las diversas manifestaciones literarias se presentan como reflejo de la época histórica en que se han desenvuelto. De este modo, no constituyen escuelas, sino *ciclos* que muestran la índole psicológica de las generaciones que se sucedieron en ellos. Cada uno de estos ciclos posee una estética

característica. En este proceso evolutivo, reconoce un ciclo literario clásico, un romántico y un naturalista. La belleza clásica: serena, olímpica, fría, reproduce la índole de una sociedad idolátrica, absorbida en las abstracciones; la belleza romántica: inquieta, tumultuosa, ardiente, la de una sociedad preocupada de sí misma, que vive auscultándose a sí misma; la naturalista, a la que Romagosa define como “belleza de las superficies”, la de una sociedad materialista, positivista, que todo intenta dominar y analizar, menos lo íntimo y esencial.

Estas manifestaciones han cerrado su ciclo porque no satisfacen las necesidades de una nueva sociedad que siente renacer su fe e intenta conocer el alma de los seres y las cosas, mediante la revelación estética. Para ello, ha nacido el *Simbolismo*, que todo lo sensibiliza y hace *vibrar sugestivamente* el ser del universo, mediante el símbolo y sus múltiples significaciones. El Simbolismo, entonces, intenta reintegrar al hombre con la naturaleza, a través de la experiencia estética. La belleza, el encanto, el misterio están esparcidos en todas las cosas del universo, pero permanecen mudos y escondidos, esperando que un artista los ilumine y los haga vibrar. Cuestiona además, el discurso positivista que clausura la polisemia de la palabra. Este nuevo ideal estético (*Simbolismo* para sus seguidores; *Decadentismo*, para sus detractores) es, simplemente, la manifestación literaria de la modernidad finisecular, que en América latina ha recibido un nombre propio: *modernismo*.

En su exposición, Romagosa menciona quiénes fueron los precursores de este movimiento y sus proyecciones actuales. Destaca la figura de Rubén Darío, su homenajeado¹³, a quien define como *predicador* y *misionero* de este nuevo ideal estético. También consagra a José Martí como pionero de este estilo nuevo en nuestro continente y rescata, asimismo, la figura del joven poeta Leopoldo Lugones, junto con la de otros notables escritores modernos latinoamericanos: Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José A. Silva, Ricardo Jaimes Freire, José S. Chocano, entre otros.

En 1897, Romagosa edita una antología poética que lleva como título: *Joyas poéticas americanas*. En el prólogo, reivindica la independencia intelectual, la actualización y flexibilización que han tenido las letras latinoamericanas (apegadas hasta entonces, a moldes hispánicos) al entablar una íntima comunicación con el pensamiento europeo.

El modernismo, entonces, representa un movimiento literario descolonizador que rompe con moldes antiguos y quiebra el yugo de las *tiránicas* reglas. El cordobés también remarca el perfil americanista de este movimiento estético que, en el plano político y cultural, construye un discurso utópico y antiimperialista para América latina, a quien concibe como protagonista del nuevo orden mundial:

América es un enorme crisol etnográfico en donde convergen y se fusionan los hombres de todas las razas, de todas las lenguas, de todas las religiones, de todos los ideales, como si este magnífico Continente hubiera sido providencialmente descubierto para ser el centro de la confraternidad humana, y el abierto y esplendoroso santuario de la santa Democracia.
(Romagosa, 1995: 72-73)

Si América latina se construye como *crisol*, como ámbito plural y centro de *confraternidad humana*, entonces, el modernismo representa el ideal de una estética sincrética, polifónica y democrática que responde cabalmente al espíritu renovador del momento. Este discurso continental que promueve la unidad latinoamericana aún se

percibe como utopía, pero aspira a llevarse a cabo, no sólo en el ámbito político y cultural, sino también en el plano literario:

No se han establecido todavía constantes corrientes recíprocas de intercambio literario, entre las naciones del Continente Americano. Puede decirse que cada nación se desenvuelve, intelectualmente hablando, en un marcado aislamiento respecto de sus demás hermanas. (Romagosa, *Ib.*)

Más allá de los planteos estéticos que Romagosa expone en sus ensayos, su obra también redescubre la sabiduría antigua, tradición a la que apelan muchos escritores modernistas, no solo como paradigma estético, sino también como referente cultural. En diversos escritos, realiza semblanzas de personajes prototípicos de la antigüedad clásica¹⁴ e indaga en el pensamiento antiguo, planteando toda una serie de debates en relación a la ética, la libertad, la debilidad, las pasiones y el libre albedrío. En ellos, reivindica la libertad interior y plenitud del ser humano, frente a todo tipo de cercenamiento de la libertad humana, tanto de índole político, como religioso. Reflexiona, por ejemplo, acerca del suicidio¹⁵, al que interpreta y justifica como un acto humano de libertad y fortaleza, contrariamente a lo que postula el dogma cristiano. A veces, es la misma sociedad, con sus injusticias, exigencias y hostilidades, la que precipita esta acción. En consecuencia, su condena social es una acción impía, soberbia e hipócrita, porque sólo Dios tiene jurisdicción sobre la muerte: “...*Mientras tanto, dígame lo que se quiera, escandalícense los moralistas mojigatos, el suicidio ha sido y será siempre el supremo refugio de las almas desoladas...*” (Romagosa, 1898:17)

Como buen humanista clásico, Romagosa no enjuicia ni dicta lecciones de moral para disciplinar el carácter, como lo hace la ortodoxia cristiana, sino que adopta una actitud comprensiva y compasiva para juzgar las conductas humanas e indagar en los misterios y contradicciones de su naturaleza. Cuestiona los dogmas de la Iglesia que limitan la libertad del ser humano, y que conducen al fanatismo y la intolerancia. También denuncia la conducta farisaica de sus *fieles puritanos*, que practican una doble moral. Pero estos juicios anti-clericales, de ninguna manera desestiman ni aplacan el hálito religioso de todo ser humano: experiencia *estética* y *sublime* que alimenta el alma. En este sentido, establece una clara distinción entre la doctrina cristiana y la institución, y destaca figuras emblemáticas del catolicismo como Fray Mamerto Esquiú, de quien realiza una construcción estética de su persona y lo compara con la figura de Cristo, por su sencillez, modestia, virtuosismo, elocuencia y sabiduría: “*Su imagen despierta belleza y candidez, como si en él se figurativizara la figura de Jesús, predicando el sermón de la montaña*” (Romagosa, 1995:87)¹⁶

Junto con Carlos Romagosa, el escritor cordobés Martín Goicoechea Menéndez (seudónimo: Lucio Stella) inicia e impulsa la batalla modernista en Córdoba, y compara los encantos de esta escuela, con los de una mujer:

La nueva escuela ya ha nacido, bajo la musa de Rubén Darío. Nació en París (...) es aristocrática, ardiente, soñadora, caprichosa... (...) Para amar, es ardiente, soñadora; si prodiga una caricia, tiene la suavidad del raso; si besa, el beso es sonoro, rítmico, armonioso; si llora, os morís de envidia por no ser esa lágrima que se desliza entre el carmín de aurora de su rostro. (Goicoechea Menéndez, 1897: 48)¹⁷

El modernismo instaura un revulsivo e indisciplina el discurso. Sensibiliza la palabra, la erotiza, incorporando el lenguaje del cuerpo y del deseo. En 1897, este escritor publica *Los Primeros*, su primer libro de ensayos. De modo asistemático, al igual que en *Los Raros*, de Rubén Darío, realiza semblanzas de distintos escritores contemporáneos, referentes de la nueva sensibilidad, desde los cuales construye tradiciones culturales y legitima el proyecto estético modernista. Simbólicamente, el título de la obra remite a una experiencia fundacional: un quiebre y punto de partida para el desarrollo de una modernidad estética y cultural. El ensayista también presenta una galería de personalidades vinculadas con la actividad pública y religiosa que se presentan como referentes de vanguardias políticas, o bien, como depositarios de virtudes morales que son re-significadas por el autor.

Como ya señalamos, el modernismo arbitra, selecciona y funda sus propias tradiciones para legitimarse dentro del campo intelectual de la época. En su recorrido, Goicoechea Menéndez rescata figuras de talla épica, como: Paul Groussac, a quien dedica su obra, Fray Mamerto Esquiú, Leandro Alem, José Martí, Domingo Faustino Sarmiento, Mário de Andrade, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, Ricardo Palma, Isaías Gil, entre otros. Todos ellos comparten el *sublime don de la palabra* con el cual movilizan, sensibilizan al otro y lo incitan a la acción. A Esquiú, por ejemplo, lo define como *el más elocuente de los oradores en la tribuna sagrada*. Milita con la palabra y levanta el espíritu del hombre para depurarlo de sus vicios y crímenes. El tribuno, al igual que el poeta modernista, es obrero de la palabra: la pule, la cincela, le arranca nuevas vibraciones. En sus semblanzas, Goicoechea Menéndez enaltece a estos personajes por sus obras, sus virtudes morales y su militancia. Con la poesía, los eleva a un plano mítico y sagrado: “...*En su alma no había una sola sombra: desde su aurora hasta su ocaso, brilló en ella un eterno mediodía...*” (Goicoechea Menéndez, 1897:12)¹⁸; “...*Su muerte fue la última estrofa del poema de su vida...*” (*Ib.* p. 22)¹⁹; “...*Parecía un profeta con su larga barba blanca como la nieve (...)* *Las virtudes y el temple espartano de aquella otra alma de las antiguas edades...*” (*Ib.* p.13-15)²⁰; “...*Fue más que un hombre, porque fue un genio, y más que un genio, porque fue un santo...*” (*Ib.* p. 12)²¹

Desde estos ensayos, también delinea una *paidea* que deja traslucir el perfil ético del modernismo (una ética que se nutre alternativamente del pensamiento pagano grecorromano y de la doctrina cristiana), pero que en todo momento denuncia la corrompida modernidad burguesa que ha desacralizado el Kosmos y bastardeado el valor de la palabra. En tal sentido, no se puede amputar al modernismo, interpretándolo sólo desde una perspectiva estética. Este movimiento otorga al arte un valor supremo y trascendente. Como utopía, aspira a *embellecer* la civilización, restituyéndole su armonía, equilibrio y luminosidad.

Por otra parte, al igual que Carlos Romagosa, refrenda sus ideas en torno al desarrollo histórico del arte, desde un posicionamiento anti-iluminista. El arte, en su acaecer, no avanza o evoluciona a través de *parricidios*, sino a través de un proceso de asimilaciones:

El arte siempre marcha hacia el porvenir, siempre avanza creando nuevas fuerzas en su carrera, pero sin que una sola de sus moléculas sea destruida por las que al lado germina (...) *No destruye para progresar*; antes, al contrario, crea. Lo que deja en el camino es eterno como el mundo, como la misma eternidad. (Goicoechea Menéndez, 1897:46)²²

Otra problemática, ya planteada por Romagosa, que Goicoechea Menéndez aborda en sus ensayos es el debate en torno al americanismo y la posibilidad de construir una literatura y pensamiento genuinamente latinoamericanos:

La futura literatura americana será la literatura más colosal de los siglos venideros y contribuirá a ello el carácter de la nueva raza que se forme en el nuevo mundo con los hijos de todas las razas de la Tierra (...) El territorio americano ha de ser en el mañana el templo de la gran civilización de los siglos venideros, de esa civilización que ha de regenerar el alma de la humanidad. (Goicoechea Menéndez, 1897:67)²³

Como observamos, la configuración del territorio americano como espacio juvenil y utópico, símbolo de universalidad y confraternidad humanas, recorre la discursividad cordobesa de la época y alimenta el ideal auroral del modernismo.

De Martín Goicoechea Menéndez, la crítica ha rescatado la leyenda que significó su propia vida: errante, bohemio, excéntrico, neurasténico, rebelde y soñador, se construye como un *raro* de la Córdoba finisecular. Arturo Capdevila (1963)²⁴ lo define como un auténtico *Ashaverus* –peregrino incansable–, un poeta de *muchas almas*, de múltiples identidades, de vida *imprevista y folletinesca*. Lucio Stella es su seudónimo: estrella de la luz, emblema de su propia personalidad. En su ciudad natal emprende sus primeras búsquedas literarias. Escribe ensayos de crítica literaria y cultural en el periódico *La libertad*, que luego selecciona y compila en su primer libro ya mencionado, *Los Primeros* (1897). Ese mismo año, es recibido en el Ateneo de Buenos Aires y se vincula con escritores modernistas que se reúnen alrededor de *El mercurio de América*. En 1899, publica en Córdoba los *Poemas Helénicos*. En 1901, se establece en Paraguay, país en donde permanece durante algunos años. Fruto de esta estadía surge *Guaraníes. Cuentos de los héroes y de las selvas* (1905), antología de poemas y relatos que reconstruyen la cultura popular e intrahistoria paraguayas.

A propósito de los *Poemas Helénicos*, Jorge Torres Roggero (2005)²⁵ afirma que el libro representa una repetición del modelo parnasiano centrado en la descripción de escenas grabadas en vasos, ánforas, urnas, frisos, esculturas, de la desenterrada cultura griega en donde se procura buscar la armonía del ser, del cuerpo viviente y la hermosura de lo divino. El libro en cuestión contiene ocho poemas en prosa y los rasgos parnasianos presentes en los textos son: la relevancia de lo visual, la objetividad, la recuperación del paganismo griego, la reivindicación de la forma, el cromatismo, la crítica a la moral burguesa, el sensualismo, el sincretismo artístico que se manifiesta a partir de la estructura dramática de los poemas, entre otros aspectos. De hecho, cada uno de ellos se inicia con un epígrafe que opera como un escenario en donde se presentan, aparecen y dialogan los personajes. Por su parte, como típico rasgo modernista, estos poemas cuestionan las preceptivas tradicionales en relación a los aspectos formales del género poético.

Pero Grecia no se presenta sólo como una reliquia estética y exótica que se exhibe en la vitrina de un coleccionista. Los escritores modernistas, por el contrario, realizan una adopción más compleja del helenismo: por un lado, se presenta como un resorte de legitimidad para afirmar su pertenencia a Occidente, aunque desde un lugar periférico; por otro, se rescata como soporte de un revulsivo cultural, por su espíritu renovador, juvenil, humanista y vital. A propósito de esto último, Arturo Capdevila sostiene: “...En

todo verdadero movimiento de renovación literaria hay siempre un renacimiento griego en que la mitología vuelve a florecer para nueva primavera de la imaginación creadora...” (1946:150)

En este sentido, un texto relevante para los intelectuales modernistas es *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, en el cual Grecia se presenta como símbolo del alma joven. De allí nacen el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la investigación y el humanismo. El ensayo, además, promueve una *paideia* humanista que plantea una formación integral del ser humano, basada en el ideal educativo ateniense. La modernidad positivista, con su política analítica y clasificatoria, ha contribuido a mutilar al hombre. Por ello, hay que reconstruirlo en su plenitud, en el concierto de todas sus facultades. La antigüedad se recupera, entonces, como ideal ético y estético.

Frente a una modernidad perpleja, disgregada en sus propias contradicciones, el universo griego se presenta como revelación del ser y la armonía. Los escritores modernistas, alquimistas de la palabra, buscan las vibraciones secretas del *kósmos*. En la figura mitológica de Orfeo, nombre que encabeza el poema con el que se inician los *Poemas Helénicos*, se representan no sólo el ideal modernista de poeta y músico, sino también, la experiencia iniciática por los terrenos del arte. Orfeo es el cantor que recibió su lira de Apolo y su iniciación en el arte del canto, por parte de las musas, quienes le enseñaron a tañerla. La música apolínea mantiene al universo en un armonioso movimiento: revela el orden, la claridad, la forma, la divinidad. Apolo ha sido representado generalmente, como un dios solar, auroral, portador de todo conocimiento. Y encontramos aquí otro de los símbolos fundamentales del modernismo: la aurora, la luz del espíritu que no se identifica con la de la razón iluminista, sino más bien, con la de la revelación divina, la profecía y el autoconocimiento. “Conócete a ti mismo”, tal el lema que presidía su oráculo en Delfos. Por su parte, ligado a la figura de Orfeo y al poema que nos ocupa, recordemos que los rasgos distintivos de Apolo son el arco y la lira: la guerra y la música, la muerte y la vida; principios aparentemente contradictorios que se armonizan en esta cultura. Se inicia el poema con un epígrafe que, respondiendo a un estilo parnasiano, describe un cuadro y construye un escenario en donde se representa el poema. El friso muestra la imagen de los guerreros caídos al finalizar una batalla entre persas y atenienses, en la llanura de Maratón. Orfeo surge del seno de un lirio y tras él viene una escolta de palmeras y ruiseñores. El cantor, al igual que Apolo, se construye con atributos de espiritualidad: emerge de un lirio (flor que en su blancura representa la pureza espiritual) y está acompañado por palmeras que simbolizan la victoria y ruiseñores que encarnan el canto perfecto. El poema concilia los principios anteriormente aludidos. En la batalla, los cuerpos *vibran* como las cuerdas de la lira o las flechas que proyecta el arco. Arco y lira entonces, manifiestan su armonía. Con el fragor de la batalla, se mide la *areté* guerrera: la nobleza, heroísmo y gloria de los héroes, cuyas hazañas serán cantadas e inmortalizadas por los poetas.

Por su parte, la afirmación del poeta vate, titánico, que está iluminado por la inspiración y el conocimiento que le otorgan las musas, recorre ampliamente la producción estética romántica y modernista. En “Apolodoro”, poema que recupera la figura de un conocido pintor ateniense de fines del siglo V a.C. (período clásico), se afirma el poder creador del artista y su voluntad de trascendencia. Ante Apolodoro, posa una joven y bella doncella que quiere verse estampada en su retrato. Numerosas imágenes sensuales y eróticas recorren el poema, mientras se desarrolla el diálogo entre estos personajes. Sobre el friso, se representa la belleza que emana del cuerpo joven.

El griego posee un concepto elevado del ser humano. Lo natural es bello porque allí se revela el ser divino. El arte da cuenta de la belleza e intenta idealizarla y trascenderla. Al igual que el guerrero que mide su areté en la batalla, el artista lo hace sobre su propia obra. Los escritores modernistas, sacerdotes del arte y artesanos de la palabra, intentan acceder a la palabra primordial que desoculta el ser, a través de la experiencia estética. Pero su creación es limitada, si se la compara con la de los dioses. El poeta expone esta problemática en “Fidias”, texto que alude al famoso escultor griego del período clásico. Se inicia el poema con la descripción de la Criselefantina, escultura situada en el Partenón que representa a la diosa Palas Atenea, protectora de la ciudad. Dicha obra, realizada por Fidias, logró inmortalizar su nombre y gloria para la posteridad. Pero el escultor, en diálogo con otros artistas, manifiesta su dolor e insatisfacción ante la imposibilidad de otorgar vida a la diosa a través de su obra.

Otros núcleos temáticos visibles en los *Poemas Helénicos*, se relacionan con el *eros* - concebido como principio generador del *kósmos*- y el lenguaje del cuerpo y del deseo que vibran frente a ese impulso vital y energizante. Numerosas imágenes sensuales y eróticas recorren los poemas. Con ellas, se transgrede la moral cristiana que identifica lo carnal con el pecado, frente a la sublimidad del espíritu. En “Safo²⁶”, por ejemplo, poema que hace referencia a la poetisa lírica griega nacida en la isla de Lesbos, durante el siglo VII a.C, se despliega el lenguaje del cuerpo y del deseo, anteriormente aludidos, en conjunción con el ideal de belleza pagana y armonía naturalistas que promulgan los modernistas. *La suprema armonía está en el cuerpo y en el amor*, entidad absoluta y trascendente, que hace vibrar el cuerpo y el alma a través del deseo y la pasión.

“Venus anciana”, otro poema erótico del libro, se estructura en torno al mito de Endimión. El friso que encabeza el texto reproduce un escenario selvático, crepuscular, en donde Venus anciana sostiene en su regazo a Endimión semi-dormido y dialoga con él. Este mito, que también fue retomado en los poemas sáficos, relata que Selene, cautivada por la juvenil belleza de un pastor llamado Endimión que dormía en una gruta del monte Latmo, lo mantuvo eternamente joven y dormido. Sólo ella, cada noche, despertaba su pasión con ardientes besos. En el poema, el tema de la vejez y la consecuente corrosión del cuerpo, se contraponen con la vida y la juventud, representadas en la figura de Endimión. En su despliegue de pasión, Venus apela a la palabra: principio que hace revivir las fuerzas en el cuerpo y las energías en el alma. La palabra divina exterioriza el ser, otorga juventud al cuerpo y lo revive en su pasión. Al igual que en “Safo”, el poema está investido de imágenes sensuales, eróticas y amorosas. Pero, en este caso, adquieren una dimensión edípica. También se manifiesta el ideal armónico de las múltiples y azarosas correspondencias que rigen los objetos del universo, a través de las misteriosas atracciones de los cuerpos amantes que vibran con sus roces y con la palabra que quema y despliega la pasión.

Como ya señalamos, el amor representa una fuerza natural creadora y generadora de vida, en torno al cual se organiza el *kósmos*. Cualquier desatención o negativa a experimentarlo, instaura una ruptura y quiebre de armonía en el plano cósmico. Esta problemática puede ser leída en “Narciso”, personaje mitológico extasiado con su propia belleza que resulta finalmente castigado por Némesis y muere en un acto de auto-contemplación. El cuadro representa un paisaje selvático y el momento en que Narciso se contempla. Una Dríada (ninfa del bosque) lo reclama amorosamente, pero Narciso la evita. Fauno (numen de los bosques y los campos que representa lo primitivo, lo natural y la fecundidad) asume el protagonismo en un Coro y, cual si se estuviera representando una escena trágica, advierte a Narciso acerca de las consecuencias fatales que puede

acarrear su desmesura. La *hybris* de los hombres es duramente castigada por los dioses. Narciso compite en belleza con los dioses y desoye el lema enunciado por el Fauno, quien afirma que la primera palabra de Zeus, divinidad suprema y civilizadora que encarna el orden cósmico, fue una palabra de amor. Le señala también que es ley del destino que *los dioses y los hombres fueron creados para amar* e impele al joven a que se acerque a la mujer y la enamore porque la gloria suprema del hombre son los hijos y toda la grandeza humana está concentrada en sus entrañas. En su *hybris*, Narciso quiebra la armonía de la naturaleza, pero también desafía a los dioses, al intentar violentar los principios de la *diké*, esa ley no escrita que rige y ordena el universo. Su impiedad le acarrea la ira de Zeus, quien lo mira desde arriba con las pupilas incendiadas en ira, junto con la mirada dulce de los ojos azules de Leda, mujer que inocentemente fue seducida por Zeus bajo la apariencia de un cisne.

Los poemas de Goicochea Menéndez vuelven su mirada sobre una Grecia joven, pagana, a modo de alimento espiritual. En ella, no solo encuentran un gesto de “cosmopolitismo” estético, sino que buscan una *paideia*; una ética humanista y un modelo de hombre beligerante, que pueda doblegar las fuerzas destructivas de la modernidad. Por ello, en su sublime culto a la belleza, los escritores modernistas proyectan una ética que afirma la vida, la naturaleza y la plenitud humanas frente a la decadente y crepuscular modernidad finisecular. En Córdoba, estos discursos también instalan un discurso agonístico frente al dogmatismo católico y contribuyen a secularizar el pensamiento.

Por su parte, la estética modernista también se construye sobre la tensión: criollismo vs. cosmopolitismo, que da lugar a una serie de debates y posicionamientos críticos en relación a este binomio. El carácter cosmopolita y renovador de la escritura modernista ha sido objeto de numerosas críticas por parte de los sectores más conservadores del campo intelectual. Sin embargo, el eje de la cuestión radica fundamentalmente en la definición que se realiza del criollismo. Si este se interpreta en un sentido restringido, localista, la escritura modernista se ubica, naturalmente, en sus antípodas, pero si se lo define desde una óptica americanista (entendiendo que la tradición criolla se configura sobre la base de la cultura prehispánica y colonial, como lo plantea el discurso nacionalista del Centenario), los textos modernistas pueden ser leídos desde esta perspectiva. En este sentido, completaremos nuestra galería de “raros” cordobeses, con una mención de la obra de Amado J. Ceballos (seudónimo, Ashaverus), quien en 1897 publica *Tierra Adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas*; libro que recopila notas de viajes por las sierras de Córdoba, que fueron editadas de modo fragmentario en el periódico *La Nación*.

En esta obra, se puede leer claramente cómo se articula la ética modernista (descolonizadora, anti-positivista, espiritualista), con un discurso criollista. El texto se inscribe dentro del género del relato de viajes, de larga tradición en nuestra literatura. Intenta problematizar las representaciones “colonizadas” que, desde la metrópolis porteña, se realizan del territorio provinciano, al cual se configura simbólicamente como “tierra adentro”, “desierto”, “confín de la patria”. En este sentido, el cronista traza una identificación entre el espacio provinciano (el “vasto país”) y el americano, en contraposición a la “gran capital del sur”, la Buenos Aires cosmopolita y europea. Configura, entonces, un discurso de resistencia cultural que denuncia las asimetrías internas que se establecen entre centro y periferia.

Planteábamos anteriormente, que el texto se inscribe dentro de una ética modernista. De hecho, es Rubén Darío quien prologa esta obra y presenta a su autor:

¿Quién es Ashaverus? –*Se pregunta*– Es un judío errante cordobés, de aspecto socarrón, palabra amable y poca, juicio bastante, sencillez innata, tiene experiencia de las cosas de la vida y una afección o especie de poético amor por la vida de las cosas. Su libro servirá a quien desee conocer esas hermosas regiones de tierra adentro, de guía pintoresca, útil y risueña. (Darío, 1897: XII)

En dicho prólogo, el poeta también elabora una representación idílica del espacio provinciano. Lo define como un ámbito natural, primitivo, saludable, de tonificación espiritual. En definitiva, adhiere a un discurso nativista que emerge a fines del siglo XIX, y que será consolidado por los escritores nacionalistas del Centenario, en su mayoría provincianos:

Amable Córdoba, con sus sencillas casas viejas, con su fe, virtud que es ya tenida en el mundo como una cosa vieja. Van los artistas allí y se sienten encantados (...) Es que se descansa con aquellas sensaciones, de los afanosos y mareantes progresos capitalinos, causa de las locuras, de los suicidios, de la tisis y de las clorosis. Se va uno de la Avenida de Mayo, bulevardera é hirviente, al puente de la calle grande cordobesa, en donde, de noche en noche, a la dulzura de la luna, sólo hace falta un ruiseñor. (Darío, 1897: X)

La impronta modernista de la obra no solo se reconoce en el planteo ético que postula, sino también en la configuración que el sujeto enunciador realiza de su propia subjetividad. El cronista se construye como un típico intelectual humanista decimonónico: “*Colaborador de La Nación*”, de Buenos Aires; físico; geólogo; botánico; mineralogista; agrónomo; político; etc, etc...” (Ashaverus, 1897: I). Con este retrato, no intenta marcar un esnobismo intelectual o legitimarse desde lo letrado; por el contrario, cuestiona la Academia, la taxonomía disciplinar positivista y, desde un posicionamiento anti-intelectualista, aclara que toda su sabiduría la ha obtenido por “afición y ocasión”. Sólo reconoce dos profesiones: vagabundo e impresionista.

De este modo, configura su subjetividad desde la marginalidad, percibiéndose como errante, bohemio, trotamundo y transgresor. Y, por ende, también sitúa su escritura en ese plano periférico, aunque publique en periódicos consagrados como *La Nación*. Tampoco es casual el seudónimo que emplea para firmar sus ensayos. Como sabemos, el nombre de Ashaverus, de origen bíblico, se vincula con el mito del “judío errante”, zapatero de Jerusalén que habría negado a Jesucristo, camino del Calvario. Como castigo, recibe la maldición de andar errante por la Tierra hasta el día del Juicio Final. Con este nombre simbólico, el escritor ratifica su deliberada y romántica bohemia, pero también, su identidad liberal.

El autor además, define a su obra como una “ensalada geográfico-descriptiva” y, como puede suponerse, tratándose de una compilación de textos periodísticos, la destina a un público amplio y heterogéneo: aficionados a viajes de placer, estudiosos, científicos, sociólogos, entre otros. Para ello, hace uso de distintos registros de lenguaje en los que se tensiona lo letrado y lo popular; lo cómico y lo serio; la conversación amena y la exposición científica. Pero, fundamentalmente, define a su viaje como una “excursión”, es decir, como una experiencia turística y placentera en la que incorpora

anécdotas; registra impresiones personales y realiza evaluaciones críticas sobre políticas públicas, como así también, sobre los alcances y/o limitaciones del progreso.

Dicha polifonía discursiva construye un discurso heterodoxo y habilita una modalidad de pensamiento, propiamente latinoamericana, que desestructura la “ratio” occidental, positivista:

Algunos de los lectores serios, entre los europeos, especialmente, se preguntarán por qué el autor no se constituye como voz autorizada en una disciplina (...) Porque la sociología y la ciencia de América no lo permiten (...) porque la vida en su universalidad es más amable y más libre; porque me gustan los meteoros, las montañas, el cielo, los metales preciosos, los musgos y las quebradas, las flores, los cultivos, la flora salvaje, el rancho y el palacio, el político tramoyista y el labriego, las verdades abstractas y las verdades de carne y hueso... porque finalmente, si así no fuera, el autor no sería ni merecería ser llamado como es y se llama: Ashaverus. (Ashaverus, 1897: VIII)

La compleja realidad latinoamericana sólo puede ser aprehendida con formatos discursivos que den cuenta de la polémica, la hibridación y las contradicciones. Por esa misma razón, el relato de viajes –que posee una retórica fronteriza- permite dar cuenta de esta forma propia y singular de expresión.

A lo largo de las notas, el cronista realiza una descripción productivista del espacio serrano, en la que destaca las riquezas naturales de la región y sus perspectivas de progreso, pero también instala una necesidad; una política gubernamental que opere y actúe sobre ese espacio. Transita por estancias como Saldán, Río Ceballos, La Granja, Capilla del Monte, Casa Bamba, La Falda, Cruz del Eje, Villa de Soto, entre otras. También viaja por el departamento Minas y el Anejos Norte, en el cual se ubican localidades como Jesús María y Colonia Caroya.

En su recorrido, describe minuciosamente las obras progresistas que se están llevando a cabo en dicho espacio regional: diques para riego, ferrocarriles, proyectos de usina eléctrica en Casa Bamba, industria turística, construcción de residencias veraniegas, entre otras. Pero también remarca la pobreza en que se hallan sumidos los pobladores nativos de esta región, marginada aún del circuito económico y comercial pampeano, agrícola-ganadero. El enunciador enjuicia los avatares del progreso y pone de relieve el tema de la cuestión social, que cobra fuerza en el contexto finisecular. En este sentido, el último capítulo de la obra, que lleva como título “Luz y Fuerza”, resulta relevante para trazar el contrapunto entre progreso material y espiritual. “Luz y fuerza” no remite solamente al proyecto de creación de una usina hidroeléctrica que se instalará en Casa Bamba, y que será ejecutado por la empresa norteamericana Mackinley y C^a, sino más bien, a la luz de la perfectibilidad y el desarrollo pleno del ser humano:

¡Que los cíclopes modernos taladren la montaña; que los Prometeos del día arribasen el fuego a los cielos; que la omnipotencia del saber finisecular pronuncie su Fiat, (...) que haya luz, mucha luz, la luz reclamada por el genio de Goethe espirante (...) Pero que la energía retemple las fibras de todo el organismo, para formar hombres integrales, señores de sí mismos (...) que la luz, al mismo tiempo que ilumine nuestras habitaciones, nuestras calles, nuestras plazas (...) dé al cerebro mayor aptitud para extender la

visión en proyecciones infinitas, para desvanecer los prejuicios sociales, para ensayar las instituciones juradas, para reflejar en el alma la imagen del terruño y de la patria y para proyectar entre nimbos eléctricos y vivientes la visión neta y cálida del destino humano! (Ashaverus, 1897: 299)

La ética modernista trasmuta la oscuridad y el decadentismo de la modernidad, para resignificarlos en militancia, aurora y utopía.

Como corolario de este apartado, podemos afirmar que los “raros” cordobeses interpretan al modernismo no solo como una vanguardia estética, sino más bien como una disposición vital, un modo de vivir y experimentar la modernidad. La palabra discordante o la bohemia como forma de vida representan, en última instancia, respuestas críticas a esa modernidad liberal y decadente que ha mutilado al espíritu. Su ética filosófica se nutre del pensamiento pagano grecorromano y de la doctrina cristiana (depurada de todo “vicio” clerical). Además, estos escritores provincianos se apropian del modernismo como un discurso de resistencia cultural que marca diferencias con respecto al centro, a la metrópolis cosmopolita y europeísta porteña. En este sentido, como ya mencionamos, el modernismo cordobés se marida con un discurso nacionalista hispano-criollo que indaga en la “argentinidad” desde una perspectiva histórica, cultural y americana, y que paradójicamente, lo hace a través de una estética renovadora y cosmopolita, que amalgama distintas tradiciones culturales. Este movimiento se nutre del arielismo novecentista y plantea un programa descolonizador para América latina.

IV. Proyecciones del modernismo en la década del Centenario

Como venimos señalando, en Córdoba, el modernismo impulsa un proceso de modernización que no apunta tanto a legitimar innovaciones estéticas, sino más bien a promover una liberalización del pensamiento. Por su parte, a diferencia de lo que acontece en Buenos Aires, tampoco se configura substancialmente como un marco de referencia para la legitimación del escritor profesional y la autonomía estética.

La estética modernista se construye sobre un cimiento de tradiciones culturales. En su afán de cosmopolitismo y originalidad, los textos construyen nuevas genealogías culturales; transitan por distintas culturas y las divulgan. Hacia la década del Centenario, se percibe con mayor nitidez la impronta hispanista que en Córdoba asume este movimiento, en correlación con la emergencia de un paradigma filosófico anti-positivista, los debates nacionalistas del momento y la importante difusión que tuvo el arielismo en la juventud ilustrada latinoamericana. Agreguemos, también, que la faceta hispanista del modernismo también puede leerse en la producción literaria de Darío, particularmente, a partir de la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905). En el poema que da nombre a dicha antología, dedicado a José Enrique Rodó, el enunciador se configura como un sujeto redimido del pecado, que se confiesa a través de la escritura. En su itinerario vital, establece un arco que transita desde la caída hasta la salvación. La primera está representada por la juventud, la seducción de las formas, la audacia del lenguaje y el cosmopolitismo; la segunda, por la madurez, la preeminencia de las ideas, la filiación con la “madre patria”, *axis mundi* para configurar una identidad latinoamericana: “*Español de América y americano de España*” (Darío, 1948:79), así se define el poeta en su autobiografía.

Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana (...) / Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopolita (...) / Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana (...) / La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo (...) / 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 (...) / Vida, luz y verdad, tal triple llama / producir la interior llama infinita; / El Arte puro como Cristo exclama: / Ego sum lux et veritas et vita!... (Darío, 1948: 231 – 233)²⁷

En 1946, Arturo Capdevila recopila en el libro de ensayos ya mencionado, una serie de conferencias que dicta durante la década del 20, mientras se desempeña como Profesor de Literatura, en la Universidad Nacional de La Plata. Este escritor cordobés pertenece a la generación del Centenario (en Córdoba, la generación reformista), que recoge de la herencia modernista, su faceta ética y cultural. En la hermenéutica que realiza de la obra de Rubén Darío, acentúa su carácter hispanista. De hecho, define al escritor nicaragüense como el “mensajero lírico de toda la hispanidad”. Afirma, además, que toda su obra está nutrida de ética, de conciencia moral hispánica y cristiana: “...*Es mi tarea mostrar a Darío en todo su valer moral, defenderlo de erróneas interpretaciones y señalar a lo largo de toda su obra y acción la ética de su estética...*” (Capdevila, 1946:13)

De hecho, el primer ensayo que incorpora en la antología hace referencia a la leyenda medieval del Rey Rodrigo, último monarca visigodo que deshonor a la Cava y provoca la caída de España, en manos de los moros. Capdevila lo configura como un “pecador arrepentido” que echa sobre su alma toda la responsabilidad de la tragedia. Desde ese momento, señala, España se nutre de conciencia cristiana y sentido moral. El arrepentimiento de D. Rodrigo no conduce a la muerte o la desesperación; por el contrario, moviliza a la lucha, al sacrificio para expiar el pecado y obtener la redención cristiana:

España hará de Don Rodrigo la personificación del arrepentimiento fecundo (...) De la expiación renace España. Y cuidado que la leyenda de don Rodrigo no nace y desaparece; antes, sigue viviendo con los siglos, y vive, si se quiere, hasta el día de hoy. (Capdevila, 1946:18- 19)²⁸

Capdevila lee en este relato una perpetua lección y alarma de la conciencia histórica y moral de la hispanidad. En este sentido, si se establece una analogía con el modernismo, el ensayista alerta sobre el efecto nocivo, corruptor y decadente de ese modernismo despreocupado y cosmopolita, que la crítica tantas veces ha asociado erróneamente con la figura de Rubén Darío. Y es más, hasta podría reactualizarse la leyenda de D. Rodrigo en la misma génesis del proyecto creador de Darío y extensivamente, del modernismo en su conjunto: el poeta arrepentido de *Cantos de vida y esperanza*; el peregrino en Babilonia que se ha dejado seducir por las marquesas verlenianas; el niño pródigo que en su juventud desoyó al abuelo español y suspiró en su interior por Verlaine²⁹, no ha perdido su rumbo. El poeta vuelve al regazo de su “madre patria” porque su vida siempre ha estado direccionada por la conciencia moral cristiana. La providencia divina le ha otorgado un contenido ético a su estética, ha

glorificado su Arte; loándolo como una expresión divina, militante; un apostolado que nutre de sentido a la vida. Y América es tierra de predicación:

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.
(Darío, 1948:232)³⁰

De esta manera, observamos que Capdevila reorienta la obra de Darío hacia una dirección religiosa e hispánica, depurándola de todo carácter “epicúreo” o “decadente”. Opera selectivamente sobre el mosaico sincrético de tradiciones que nutre al modernismo latinoamericano, y en el contexto del Centenario, relee las “innovaciones” modernistas sobre la base de una matriz hispánica y cristiana. Entre otras cosas, señala por ejemplo, que los motivos palaciegos o personajes aristocráticos que nutren los poemas modernistas no expresan, como en Europa, una voluntad de refinamiento o cruzada contra el *mufle* burgués, sino más bien, la exteriorización de una nostalgia virreinal, que opera como sustrato en la cultura latinoamericana.

Entendemos que esta lectura singular y situada que Capdevila realiza del modernismo latinoamericano se aviene con las características particulares de un proceso de modernización local que no se manifiesta absolutamente disruptivo con respecto a las tradiciones. Pero también pone en evidencia el carácter beligerante y quijotesco que el modernismo edifica frente al pesimismo romántico, el *tedium vitae* y el materialismo burgués. La experiencia estética se sublima desde un discurso religioso que crea y revela un mundo a través de la palabra poética. Y como expresa Rubén Darío, es el artista quien debe iluminar el camino:

Sobre todo, ¡Oh escritores! es obra de bien el no ser los predicadores de la tumba. Bendito sea aquel que siempre anuncia la aurora (...) Escritores, el primer deber es dar a la humanidad todo el azul posible. Guerra a lo negro. ¡Azul!, ¡Azul!, ¡Azul! (Darío, 1946:134)³¹

V. Consideraciones finales

A lo largo de este recorrido, hemos intentado demostrar que en Córdoba el modernismo se “reinventa” en función de las singularidades culturales que caracterizan a este espacio provinciano. En este sentido, traduce cabalmente las contradicciones de una modernidad aún no consolidada, que no establece un programa absolutamente disruptivo con respecto a las tradiciones. Plantea innovaciones estéticas, pero fundamentalmente, una secularización del pensamiento y apertura de tradiciones culturales. Además, se configura como un discurso de resistencia cultural que, desde la periferia provinciana, expande el carácter restringido y localista del criollismo, hacia una perspectiva amplia, latinoamericana.

En su momento de emergencia, instaura un revulsivo frente a la ofensiva católica, y progresivamente se ubica en el centro del campo literario, sorteando toda una serie de acusaciones de cosmopolitismo, extravagancia, hermetismo e inmoralidad. Pero los “raros” cordobeses finiseculares construyen un proyecto estético sobre la base de una ética que armoniza la cosmovisión antigua con la doctrina cristiana. Y por eso, en la década del Centenario, Capdevila recupera este hilo de Ariadna para otorgarle continuidad a un movimiento que, en ese periodo, acentuará su faceta hispánica y

cristiana y neutralizará el carácter juvenil, transgresor e irreverente de esta corriente literaria.

Por último, al margen de las apropiaciones y las manipulaciones políticas e ideológicas que los escritores cordobeses realizan del modernismo en distintos momentos históricos, podemos señalar que este movimiento elabora en todo momento una respuesta creativa, luminosa y esperanzada, frente a la deshecha modernidad burguesa, que también se vive como “tedio” en la aldea provinciana, pero trocado en desafío, creación y militancia.

Bibliografía

- Battilana, Carlos (2006). “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”. En: Noé Jitrik (Eds.), *Historia crítica de la Literatura Argentina. La crisis de las formas*. Vol. V, 1º edición, Emecé editores, Buenos Aires.
- Capdevila, Arturo (1946) *Rubén Darío: un bardo Rei*. Espasa Calpe, Colección Austral, Buenos Aires.
- _____ (1963) *Cronicones dolientes de Córdoba*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1973) *Lugones*. 1ª edición, Aguilar, Buenos Aires.
- Ceballos, Amado J. (1897) *Tierra Adentro. Sierras de Córdoba. Excursiones por los departamentos Anejos Norte, Punilla, Cruz del Eje y Minas*. 1ª edición, Buenos Aires, Imp. Cooperativa.
- Darío, Rubén (1948) *Obras completas*. Anaconda, Buenos Aires.
- _____ (1973) *Antología poética*. Kapelusz, Buenos Aires.
- Goicoechea Menéndez, Martín (1897) *Ensayos literarios. Los Primeros*. Imprenta de la Patria, Córdoba.
- _____ (1899) *Poemas Helénicos*. Ferreyra editor, Córdoba, 2005.
- Montaldo, Graciela (1994) *Fin de siglo y Modernismo*. 1ª edición, Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Pizarro, Manuel (1899) *Miscelánea*. Tomo II. Alfonso Aveta editor, La Minerva, Córdoba.
- Rodríguez del Busto, Francisco (1905) *Impresiones*. La Moderna, Córdoba.
- Romagosa, Carlos (1903) *Vibraciones fugaces*. Selección realizada por Oscar Caeiro, Alción editora, Córdoba, 1995.
- _____ (1903) *Vibraciones fugaces*. 2ª edición, Imprenta Argentina, Córdoba, 1931.
- _____ (1898) *Labor literaria*. Casa editora de R. Bruno, Córdoba.
- Torres Roggero, Jorge (2000) *El combatiente de la Aurora. Córdoba y los inicios de la modernidad literaria*. Alción editora, Córdoba.
- _____ (2005) “Los ojos azules de Leda: Prólogo” a: *Poemas Helénicos*, de Martín Goicoechea Menéndez. Ferreyra editor, Córdoba.

NOTAS

¹ La actividad cultural se diversifica con la expansión de las Escuelas Normales, la creación de bibliotecas escolares o pertenecientes a asociaciones mutualistas. Entre ellas, podemos mencionar: la Academia Provincial de Bellas artes (1896); la Escuela Normal Alberdi (1906), para niñas y la Escuela Olmos (1909), para varones; la Escuela de artes y oficios Presidente Roca; el Conservatorio Provincial de Música (1911); la Escuela superior de comercio Jerónimo Luis de Cabrera, entre otras. En cuanto a las iniciativas populares, se destaca la biblioteca “General Paz”, creada en 1872 por la Unión de artesanos.

² El Ateneo cordobés fue fundado en 1895. Era una sociedad científica-literaria que agrupaba a intelectuales de distintas tendencias ideológicas y estéticas, con el objetivo de promover la producción del saber y la labor artística. Esta institución fue creada por el Dr. Cornelio Moyano Gacitúa, catedrático de Derecho Penal de la Universidad. Fue un círculo intelectual que abarcó problemáticas literarias, jurídicas, científicas y filosóficas diversas. Tuvo una importante presencia dentro del medio. Se disolvió en 1903.

³ Cfr. Manuel Pizarro (1890) “La literatura y la Fe”. En: Miscelánea, Tomo II.

⁴ Cfr. “Introducción”.

⁵ Cfr. “Los poetas contemporáneos”.

⁶ La Escuela Normal de Maestras fue creada en 1884. En 1931, pasó a denominarse: Escuela Normal Superior Dr. Alejandro Carbó.

⁷ Cfr. “Cronicón del Caballero Don Carlos Romagosa”.

⁸ Cfr. Discurso pronunciado en la Cámara de Diputados de Córdoba, en la sesión preparatoria del 26 de Abril de 1900.

⁹ Cfr. “Filosofando”

¹⁰ Cfr. “Felicitación”. Carta que Carlos Romagosa le escribe a su hermano, el reconocido médico Ernesto Romagosa, con motivo de su graduación universitaria. Córdoba, 8 de julio de 1903.

¹¹ Cfr. “A Mariano de Vedia”. En: Carlos Romagosa (1903) *Vibraciones Fugaces*.

¹² Relata Arturo Capdevila que fue tan grandilocuente este discurso que colmó el interés del auditorio. Involuntariamente, Romagosa se convirtió en la figura protagónica de esa velada. Cfr. Arturo Capdevila (1973) *Lugones*.

¹³ Rubén Darío también le dedica un soneto titulado: “A Carlos Romagosa” en el que destaca las cualidades morales y el idealismo combativo de este escritor cordobés. Por su nobleza, singular personalidad y sensibilidad, lo presenta como un *Iniciado* en la revelación de la belleza ética y estética modernistas: “...Entre la barbarie que las garras saca/ cuando ve el reflejo de sedas fulgentes [...] cuando ve mi gema, mi biombo, mi laca/ o mis raras musas, terror de las gentes [...] suele haber un cisne o un águila bella/ o un lirio, o un trueno, o una blanca estrella/ o un iris que muda la noche que mata/ o una espada de oro, o un casco de plata/ o una rosa pura o una noble rosa/ toda como tu alma, Carlos Romagosa!” (Romagosa, 1995:10)

¹⁴ Entre ellos, podemos mencionar: “Temístocles y Aristίδes”, “Sardanápalo”, entre otros.

¹⁵ Cfr. “El Suicidio”, 1887. En: *Labor literaria*.

¹⁶ Cfr. “Fray Mamerto Esquiú. (Pensamiento)

¹⁷ Cfr. “Rubén Darío”.

¹⁸ Cfr. “Esquiú”.

¹⁹ Cfr. “Martí”

²⁰ Cfr. “Alem”.

²¹ Cfr. “Esquiú”.

²² Cfr. “Rubén Darío”. El subrayado es nuestro.

²³ Cfr. “Ricardo Palma”. En la reseña de este escritor peruano, Goicoechea Menéndez introduce el debate en torno a la originalidad de la literatura latinoamericana, porque afirma que el citado autor es el único que hasta el momento ha pugnado por formarse una escuela propia sobre la que han de cimentarse las nuevas generaciones.

²⁴ Martín Goicoechea Menéndez nace en Córdoba en 1877 y se cree que muere en México (Mérida), en 1906, convaleciente de fiebre amarilla, con tan solo veintinueve años de edad. Tuvo un destino andariego. Bohemio, idealista, trotamundo, se integra al círculo intelectual porteño; también transita por tierras paraguayas, a principios de 1900. Fruto de esta experiencia, publica una colección de cuentos y poesías, en los que revisa la historia paraguaya y destaca el heroísmo de sus hombres, en la Guerra de la Triple Alianza.

²⁵ Cfr. Jorge Torres Roggero (2005) “*Los ojos azules de Leda*”. Prólogo a la edición actualizada de los *Poemas Helénicos*, con la que estamos trabajando.

²⁶ La escritura sáfica abre un nuevo mundo de experiencia en la poesía griega, al representar la intimidad del hombre y sus pasiones. La poetisa, considerada como la décima musa, enseñó su arte a las Hetairas y fue seducida por la belleza del cuerpo joven. El erotismo y sensualidad de su lírica le acarreó acusaciones de inmoralidad, a tal punto que su obra se conserva sólo en forma fragmentaria, porque fue censurada y quemada por la Iglesia primitiva.

²⁷ Cfr. “Cantos de vida y esperanza”. Del latín: *Ego sum lux et veritas et vita* (Yo soy la luz, la verdad y la vida)

²⁸ Cfr. Introducción: “Raíz hispánica”

²⁹ Cfr. Prólogo a *Prosas profanas* (1896): “...El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: éste –me dice– es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso (...) Después exclamo: ¡Shakespeare!, ¡Dante!, ¡Hugo...! (Y en mi interior, ¡Verlaine...!)...” (Darío, 1973:69)

³⁰ Cfr. “Cantos de vida y esperanza”

³¹ Cfr. Rubén Darío. “Mensajes de la tarde” en *La Tribuna*. Transcripción de Arturo Capdevila en: *Rubén Darío: Un bardo Rei*.

RETÓRICAS Y POLÍTICAS DE LO SENSIBLE: EL CISNE EN RUBÉN DARÍO Y JAIME LUIS HUENÚN

Ana Inés Leunda*

Resumen

En esta labor focalizamos en la figura del cisne en “El rey burgués” (1887), “Canto a la Argentina” (1910) de Rubén Darío y *Reducciones* (2013) de Jaime Luis Huenún para evidenciar de qué manera la dimensión sensible (auditiva, visual etc.) permite reconocer cierta retórica artística y valoración política, en relación con el texto y contexto del que cada figura del cisne es parte. Específicamente la dimensión política será atendida en relación con el Estado-Nación argentino y chileno y el lugar más o menos marginal del indígena en él, teniendo en cuenta que los tres textos remiten a este contexto en el momento en que se editan por primera vez. Vale precisar que nuestra perspectiva dialoga con la semiótica de la cultura de Iuri Lotman (1992) y entiende que cada reminiscencia del cisne supone un texto previo con el cual cada autor dialoga/discute. A su vez, lecturas más actuales del semiótico ruso nos permitirán profundizar en los rasgos sensibles (a través de los trabajos de Katya Mandoki, 2014) y políticos (por medio de Pampa Arán y Silvia Barei, 2002). De acuerdo con lo ya señalado, la pregunta central que nos guía indaga de qué manera el cisne opera como condensador de sentidos conservados/transformados en el corpus que nos ocupa. La primera respuesta hipotética afirma que en cada texto es posible reconocer un autor que traduce las memorias culturales (europea e indígena) y construye una imagen del cisne ligada a cierto modelo de sensibilidad, que es inseparable de la retórica artística y la dimensión política que busca configurar y consolidar.

Palabras clave: CISNES, CULTURAS, MEMORIAS, RETÓRICA Y SENSIBILIDAD

Abstract

In this work we focus on the figure of the swan in “El rey burgués” (1887), “Canto a la Argentina” (1910) and *Reducciones* (2013) to demonstrate how sensitive dimension (auditory, visual etc.) can recognize certain artistic rhetoric and political assessment in relation to the text and context of our corpus. Specifically the political dimension will be answered in relation to the nation-state Argentina and Chile and the indigenous in this place, because the three texts refer to this context. Our perspective dialogue with the Lotman’s semiotics of culture (1992) and understands that every reminiscence swan refer to a previous text, with which each author converses / discussed. The latest readings of Lotman’s semiotics allow us to delve into the sensitive features (through Katya Mandoki’s work, 2014) and political (through Pampa Aran and Silvia Barei’s work 2002). According to the above, the central question that guides us inquire how the swan operates as conserving and transforming senses in this corpus. The first hypothetical response states that every text is possible to recognize an author who translates the cultural memories (European and Indigenous) and constructs an image of the swan linked to a sensitivity model, which is inseparable from the artistic rhetoric and political dimension that looks for create and consolidate.

* Dra. en Letras. Becaria Postdoctoral de CONICET. Adscripta a la cátedra de Literatura Latinoamericana I - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del Grupo de Estudios de Retórica - Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Ana Inés [anaileunda@gmail.com] Enviado 26/07/2016. Evaluado 31/08/2016

Clue words: CULTURES, MEMORIES, RHETORIC, SENSITIVITY AND SWANS.

1- Introducción

La figura del cisne que nos retrotrae a la mitología grecolatina ha tenido una gran productividad en la literatura, la escultura y la pintura occidental. El erotismo de los cuerpos de Leda y de un Zeus metamorfoseado ha dado lugar a múltiples representaciones que pueden llevarnos hacia un interesante recorrido que incluye desde la obra perdida de Leonardo da Vinci a la “Leda atómica” de Salvador Dalí, pasando por el Barroco de Rubens y el Simbolismo de Gustav Klimt. Es decir, nos permitiría recorrer hitos centrales del arte occidental. En este orden que trazan los ejemplos, la figura del cisne en Rubén Darío y Jaime Luis Huenún también remite a la tradición de la cultura europea. Sin embargo, estos autores latinoamericanos atienden a su vez la memoria y legado de las culturas indígenas y, por lo tanto, se diferencian de los casos citados. En función de esto, las preguntas iniciales que nos guían interrogan: ¿qué sentidos emanan de la imagen del cisne en los autores elegidos? ¿qué rasgos conservan de la tradición mítica occidental y cuáles transforman? ¿de qué manera se resignifica la imagen del cisne en conexión con las culturas indígenas también aludidas? ¿qué distancia puede advertirse entre la figura modernista y la contemporánea (2013) diseñada por Huenún?

Como señala Adela Pineda en trabajos recientes (2000 y 2009), la influencia de la poesía francesa en el modernismo rubendariano ha generado a una prolífica crítica sobre su carácter extranjerizante y su rol homogeneizante subordinado a Europa. Sin embargo, esta línea de trabajo contrasta con la lectura renovada que ha ofrecido Ángel Rama (1984, 1985^a y 1985^b), pionera en abordar de manera privilegiada la dimensión material-social promotora de la profesionalización del intelectual. Por ello, partiremos de algunas de sus reflexiones para pensar las transformaciones retóricas y políticas legibles en el cisne de Darío que, a su vez, servirán de basamento también para la reconstrucción del cisne dariano que Huenún realiza en su obra.

En primera instancia nos detendremos en “El rey burgués” (editado en Chile en 1887 en el periódico *La época* y luego en *Azul*, 1888) y en “Canto a la Argentina” (editado en el diario *La Nación*, 1910 y reeditado luego como libro en 1914) que nos permitirán sintetizar rasgos de la figura del cisne en este autor y pensar conexiones con el contexto de producción argentino y chileno, cuyos modelos de Estados-Nación se estaban consolidando a través del modelo económico agroexportador y la ocupación de territorios indígenas. En segundo lugar, abordaremos *Reducciones* (2013) de Jaime Luis Huenún, autor chileno/huilliche, en cuya obra se incluye el poema “Cisne de mí” (en el que se advierte la expresa alusión a la estética dariana) y se atiende también el problema del indio en relación con en el contexto nacional chileno y argentino pasado y actual.

El objetivo central de esta labor busca reflexionar sobre la articulación entre retóricas artísticas y valoraciones políticas legibles en la imagen del cisne en los textos y autores escogidos. Específicamente, nuestros objetivos pretenden: 1) Evidenciar la dimensión sensible de la figura del cisne vinculada a la percepción visible, auditiva, etc. que se construye en cada texto. 2) Mostrar articulaciones entre este orden sensible, la retórica artística de los textos y las valoraciones políticas vinculadas con el contexto de

producción de cada autor. 3) Poner de manifiesto la resignificación de la figura del cisne en diálogo y/o discusión con los proyectos de Estado-Nación decimonónicos y actuales. 4) Sintetizar de qué manera en el reverso de la figura del cisne es posible reconocer traducciones políticas de la memoria cultural (tanto indígena como occidental).

Nuestra perspectiva teórico-metodológica dialoga con la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, atendiendo también lecturas más actuales que nos permiten profundizar, por un lado, en la dimensión sensible (no verbal) como parte constitutiva de los procesos textuales/culturales (Mandoki, 2014) y, por otro, los aspectos políticos implicados en la lucha por la información (Arán, 2001, Leunda, 2013). A su vez, la noción de retórica (postulada por Silvia Barei, 2008 en diálogo con Lotman, nos permite atender de manera central una doble tensión entre los órdenes que regulan la información cultural y la fuerza entrópica que tiende al desorden y la transformación. Esta perspectiva retórica que abordamos facilitará nuestra reflexión sobre los procesos de memoria que operan a nivel colectivo: conservación y transformación de datos en función de cierto modelo de mundo que cada texto busca sostener/visibilizar.

De acuerdo con lo ya señalado, la pregunta central que nos guía indaga de qué manera el cisne opera como condensador de sentidos conservados/transformados en el corpus que nos ocupa. La primera respuesta hipotética afirma que en cada texto es posible reconocer un autor que traduce las memorias culturales (europea e indígena) y construye una imagen del cisne ligada a cierto modelo de sensibilidad (visible, audible, etc.). A su vez, estas figuras del cisne funcionan como fragmentos clave del orden retórico y político que cada autor-traductor busca sostener y/o modificar. Nos detendremos a continuación en la precisión de algunas de estas categorías teórico-metodológicas aquí mencionadas: sensibilidad, semiótica de la cultura y autor-traductor entre otras.

2- Perspectivas

Para iniciar a trabajar sobre la figura del cine consideramos válido diferenciar con Iuri Lotman (1987/1996) el *símbolo* de la *reminiscencia* o *cita*. Algunos ejemplos de símbolos son la cruz, el círculo, la estrella de cinco puntas y el árbol, su valor icónico es muy relevante y remite a datos muy antiguos o arcaicos de la cultura de la que es parte. Tienden a conformarse de manera conclusa y pueden migrar de una cultura a otra resignificándose. Por ejemplo Toporov (2002), analiza el caso del árbol y compara las distintas valencias míticas de sus partes: raíces, tronco y copa, análogas al mundo infrahumano, humano y divino en distintas culturas que lo utilizan

A su vez, las *reminiscencias* o citas pueden considerarse figuras retóricas metonímicas, ya que aluden a textos preexistentes que completan su significado. Desde nuestra perspectiva, el cisne responde a este tipo de texto, pues para reconocer sus significados es necesario articularlo con otros textos. Por ejemplo, el texto mítico grecolatino y la poesía decimonónica son claves para comenzar a comprender el ideal de belleza y elegancia en el cisne de Darío. A su vez, el cisne de Huenún puede considerarse un eslabón más en esta cadena de *citas* o *reminiscencias*. Es decir, la figura del cisne en los autores que nos interesan constituye una metonimia de un texto mayor que los contiene:

Hay que distinguir el símbolo de la reminiscencia o de la cita, puesto que en estos últimos el plano “externo” del contenido-expresión no es independiente, sino que es una especie de signo-índice que indica algún texto más vasto, con el cual se halla en relación metonímica (Lotman, 1992/1996: 144)

Tanto el *símbolo* como la *reminiscencia* permiten condensar gran cantidad de información cultural a través de una figura con fuerte valor icónico, pero se diferencian porque el primero tiende a la conclusividad y la segunda exige un texto mayor que complementa su significación. En nuestro caso, la distinción es relevante para la organización metodológica, pues considerar al cisne como un texto abierto que remite a otros nos permite atender de manera prioritaria la dimensión temporal (diacrónica y sincrónica) clave para el corpus que nos ocupa.

No obstante ello, vale precisar que la diferencia entre *símbolo* y *reminiscencia* no es tajante y absoluta: una reminiscencia tiene también su dimensión simbólica, por ejemplo, la blancura del cisne asociada a la pureza. En tal sentido, vale subrayar con Lotman que todo texto opera en conexión con un entorno semiótico o semiosfera que permite su legibilidad y/o transmisibilidad. Esta noción fue construida a partir de la de *biosfera* que había postulado el biólogo Vladimir Vernadski (1862-1945) y que remitía a los distintos ecosistemas conectados por la energía de la vida. Podríamos decir que la *semiosfera* es el “medioambiente” semiótico fuera del cual es imposible la semiosis, está compuesta por la relación de múltiples lenguajes y textos a través de su mutua interacción. “La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad de esta. Las partes no entran en el todo como detalles mecánicos, sino como los órganos en un organismo” (Lotman, 1984/1996: 31). Así, la semiosfera presupone la existencia fronteras hacia el exterior (dividen aquello que está por fuera de lo pensable y exigen un *traductor* para que la información sea comprensible) y también en el interior, por ejemplo, los bordes entre textos, lenguas y culturas.

De este modo, la noción de semiosfera nos permite subrayar que tanto los símbolos como las reminiscencias o citas están subordinados a un medio semiótico con múltiples fronteras que permiten la circulación de la información. Es el medioambiente el que permite la vida y no al revés, aún cuando metodológicamente sea necesario partir de los textos para pensar las dinámicas de la semiótica cultural. Por otra parte, los conceptos aludidos permiten advertir la importancia que las analogías entre estas nociones de la semiótica de la cultura y las ciencias de la vida. La labor de Lotman nunca profundizó en esta vertiente que quedó esbozada para trabajos de otros autores (como Mandoki, 2014) hoy en pleno desarrollo.

La autora mexicana retoma la relevancia de la noción de *frontera* lotmaniana para la explorar los alcances de la similitud entre el límite poroso de toda unidad signica y las membranas que recubren las células del cuerpo, a través de cuya permeabilidad es posible (como en la biosfera) la circulación de la vida: “La analogía a los receptores sensoriales de la membrana indicada por Lotman pone en evidencia que en el concepto lotmaniano de semiosfera subyace la figura de la célula y el trasfondo ecobiológico” (Mandoki, 2014: 128). Ya en los ‘90 Mandoki afirmaba que la *estesis* es la presencia física y química que “permite comprender de manera mucho más concreta a qué nos referimos con la enigmática palabra «sensibilidad»: es la condición de receptividad o porosidad, es decir, de membrana de todo ser vivo” (2006: 14).

Consideramos que estos aportes nos permiten pensar en un desborde de la semiosfera (semiótica) sobre el mundo material, que incluye lo físico-sensible-sensorial.

En relación con ello, en los textos a trabajar atenderemos marcas de la dimensión sensible perceptual, ligadas a los sentidos como la vista. Vale agregar que estos indicios vinculados a la percepción son entendidos como la creación retórica que opera entre una palabra (discreta) y una sensación (no discreta). Es decir, nos acercamos a las reflexiones de Nietzsche (1878/2010) cuando afirmaba el necesario salto lógico-metafórico entre una percepción corporal y la palabra que pretendía dar cuenta de ella.

La concepción de las capas de semiosis y materialidad como tropos con saltos lógicos dialoga a su vez con la perspectiva retórica para pensar la dinámica informativa de una cultura. Al respecto, es válido precisar que la retórica cultural no es un tropo que se pueda reconocer como una huella o marca textual, sino un mecanismo complejo que opera cohesionando información de la cultura toda. Lotman, explica:

Este mecanismo selecciona activamente textos no sólo del presente, sino también de los estados pretéritos de la cultura y afirma como normativo su propio modelo –simplificado del movimiento histórico de la cultura. Sería erróneo ver en esto sólo el costado negativo: gracias a esa simplificación la cultura adquiere un lenguaje común para los enlaces comunicativos con épocas pasadas. Desde el punto de vista tipológico, el metamecanismo puede construirse sobre tres tipos de bases: mitológica, artística y científica (Lotman, 1977/2000: 129 y 130).

Silvia Barei (2008) dialoga con Lotman y afirma que este mecanismo regulador de la información puede pensarse como un orden retórico que organiza datos y con ello se mitiga la tendencia al desorden y la entropía. No obstante, orden y desorden necesariamente coexisten. La renovación del orden retórico artístico puede pensarse como la búsqueda por desordenar y reordenar información que pertenece a otros órdenes retóricos como el mitológico o el científico. El cisne de los textos literarios que nos ocupan remite, en primera instancia, al mito grecolatino.

El margen de libertad que cada autor tiene (en el marco de su cultura y las regulaciones de las retóricas en ese momento imperantes) es el que nos permite visibilizar la posición política que adopta frente a una tradición pasada y una cultura presente, que una y otra vez define aquello considerado, bueno, bello y válido. En tal sentido, afirmamos que cada autor de nuestro corpus es un traductor político de la memoria que no sólo reproduce de acuerdo a un modelo estético consagrado, sino que también puede innovar y buscar modificaciones de los valores vigentes y jerarquías consagradas.²

3- El cisne en Rubén Darío: Emergencias

“El cisne” como poema en la obra de Rubén Darío aparece a mitad de su producción, en *Prosas Profanas* (1896/1915), en ese texto puede advertirse el aglutinamiento de la tradición mitológica ya mencionada con el romance medieval (recordemos que la ópera *Lohengrin* de Wagner basa su argumento en un texto que había formado parte de la tradición de “El caballero del cisne”). El poema no centra su atención en la sensualidad de los amantes que aparece en el mito y en la ópera, sino en la blancura de sus alas, como símbolo del ideal de belleza que esconde la nueva poesía,

entendida como gracia divina para la humanidad. No sorprende que sea la dimensión auditiva, a través del canto, la que gane relevancia en el poema, en detrimento del tacto (vinculado a la experiencia de los amantes), pues la clave central está en la exaltación de la capacidad para crear poesía.

Jerónimo Martínez Cuadrado (2000) detalla la constante recurrencia del cisne en la poesía decimonónica parnasiana, simbolista y modernista. Afirma que es un leitmotiv tanto para estos movimientos franceses como para las transformaciones estéticas en lengua española, que tiene a Darío como figura central. La poesía francesa es una primera fuente que el autor *traduce* culturalmente para construir nuevos modelos retóricos que, al tiempo que focalizan en la imagen icónica del cisne blanco, destacan que es el artista quien, por una facultad íntima, puede ser vehículo que concrete la belleza ideal.

Este eje de sentidos convocado en la figura del cisne para exaltar la creación poética había aparecido ya en uno de los textos fundacionales de Darío, “El rey burgués”, aunque desplegado en un relato alegórico. El cisne aparece en esta narración como parte del decorado del jardín que bordea el palacio, acorde al refinamiento que el modernismo comenzaba a instaurar:

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludados por *cisnes de cuellos blancos*, antes que por los lacayos estirados. Buen gusto. (Darío, 1887/1970: 24, énfasis nuestro).

La imagen del cuello blanco del cisne destaca la elegancia y está acompañada por el canto de los pájaros alrededor del estanque, siendo ambas dimensiones de lo sensible (la imagen y el sonido) aludidas también en la personificación del rey y el poeta en el relato. El primero posee bienes, pero es sordo al mensaje del recién llegado. El artista-personaje es su antinomia: carece de lo mínimo para vivir (padece hambre y viste harapos), pero tiene el poder de cantar “el verbo del porvenir” (1888/1970: 25). En el cuento (a diferencia del poema antes mencionado) el cisne no canta, de hecho, puede interpretarse como una pieza de lujo que, en posesión de un burgués queda reducida a la mera ornamentación.

El poeta-personaje es quien tiene la voz y la capacidad de vivificar aquello que toca “como un ángel soberbio o como un semidiós olímpico” (1888/1970: 25) y, a su vez, puede interpretarse como un alter ego del autor-traductor, que explica el valor de la creación poética, a pesar de no ser bien comprendido por el burgués. En el texto subyace también la interpelación a la clase burguesa del contexto, que puede decidir si elige actuar como el dueño del castillo o modificar sus hábitos para escuchar a quien trae sonidos nuevos. Con ello, en el cuento se exalta la tarea del mismo Darío que, en ese momento, buscaba un espacio de visibilidad.

Recordemos que este texto fue publicado durante la estancia del autor en Chile, se editó en el periódico *La Gaceta* (1887) cuando aún su posición como escritor no estaba consolidada. Darío fue parte de una clase de nuevos letrados no pertenecientes a la oligarquía que se insertaron en los periódicos como trabajadores y pugnaban por una mayor profesionalización de la tarea del intelectual. Proyecto que en cierta medida se cumple, tal como se evidencia pocos años más tarde cuando en 1893 Darío llega a la Argentina ya con cierta consagración y ejerce como diplomático y periodista colaborador de diarios prestigiosos como *La Nación*.

El trabajo ya citado de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, desarrolló este período del poeta en el Río de la Plata, articulándolo con el proceso de modernización que vivió el país a fines del siglo. Después de la batalla de Caseros el proyecto liberal romántico había triunfado de la mano “de una oligarquía altamente capacitada” (Rama, 1985^a: 112) y durante el medio siglo siguiente se fue consolidando un modelo federal vinculado al mercado internacional. La posibilidad de progreso material sería, desde la óptica de Rama, una de las claves para comprender la gran cantidad de inmigrantes que llegaron al país. Refiriéndose a Darío afirma que “Él mismo era un ejemplo de esas posibilidades mayores que la Argentina ofreció en la época, pues fue un inmigrante en busca de trabajo que le asegurara la subsistencia, y además, le permitiera realizar su obra y dar a conocer su nombre” (111 y 112).

Uno de los aportes claves, que Rama destaca del rol de Darío en Buenos Aires, fue la tarea de “capitanear” a jóvenes literatos con quienes compartía espacios informales como las cervecerías o los cafés. La generación del ‘80 estaba consagrada y el poeta nicaragüense tuvo con ellos un vínculo cordial, pero su trabajo estuvo engarzado con esta nueva generación de clase media que buscaba ascender a través de la profesionalización de la tarea del escritor:

La bohemia fue una imposición, no una elección. Los poetas que la sufrieron y la sobrevivieron, se rebelaron contra ella, pues en verdad fueron encarnizados trabajadores y fueron capaces de una alta productividad, que no se compadeció ni con el sistema de vida ni con las retribuciones que obtuvieron. (Rama, 1985^a: 122)

Las transformaciones económicas y el paso de aquella elite oligárquica de mediados de siglo al surgimiento de estos nuevos profesionales de la palabra son elementos claves de la democratización sobre la que reflexiona Rama. Por nuestra parte, la complejidad del rol del poeta que mientras renueva la retórica artística de su idioma, experimenta “el pluriempleo” (120) y fomenta la producción de jóvenes literatos nos lleva a reconocer el carácter innovador de su tarea. De esta manera, la mirada de Rama nos permite ahondar en un cisne vivo que, lejos de cualquier mero ornamento, es parte de las dinámicas culturales (retóricas y políticas) del momento. Darío traduce información contextual pasada (mitológica y decimonónica francesa) para reconstruir un símbolo de elegancia que colabora con la ampliación de su vida material: económica, pero también sensible y sensual, indisociables de la crítica a la superficialidad del modo de vida burgués. Acaso por todo ello, Enrique Foffani afirma que “con Rubén Darío, los cisnes se han afiliado a las causas políticas, dejando los estanques versallescos” (2014: 176).

3. 2. Ausencias

Hemos estado focalizado en el modelo de mundo que la reminiscencia del cisne nos ha permitido ver/escuchar y hemos advertido las emergencias y transformaciones democratizadoras que deja entrever. En este apartado nos detendremos en aquello que la retórica dariana silencia o invisibiliza, nos referimos a la presencia activa de comunidades indígenas que vivían en el actual territorio argentino y chileno, cuando se edita “El rey burgués” y “Canto a la Argentina”.

Ambos países comparten un proceso similar de consolidación del modelo decimonónico de Estado-Nación: formación del primer gobierno patrio en 1810, inserción en el “concierto económico de las naciones” a partir de la segunda mitad del

siglo, lenta industrialización e intenso crecimiento del modelo agroexportador que “requirió” de territorios habitados por comunidades indígenas. Esta apropiación se acentuó con campañas militares: “La pacificación de la Araucanía” en Chile (1861-1883) y “La conquista del Desierto”, en Argentina (1878-1885). Es decir, que mientras Darío “democratizaba” (esta vez entre comillas) buscando que los letrados no pertenecieran solo a las oligarquías dominantes, el Estado-Nación en Chile y Argentina se apropiaba de territorios habitados por comunidades de raigambre precolombina.

Investigaciones de singular profundidad como el *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato con los pueblos indígenas* (Aylwin Azócar, 2008)³ destacan que durante la colonia los indígenas pudieron mantener cierta autonomía generada a partir de negociaciones, en cambio la organización de los Estados-Nación fue más rígida e invasiva, cobrando singular virulencia a fines del siglo XIX y principios del XX. Más allá de la valoración contrastiva entre colonia y Estado interesa advertir que estas investigaciones nos permiten visibilizar con más claridad el límite del carácter democratizador que encarna la producción de Rubén Darío.

La crítica literaria subraya el carácter exótico de la figura del indio en el poeta nicaragüense (por ejemplo, De la Torre, 1969) y las oscilaciones en el modo de concebir la relación América del Norte/América del Sur (por ejemplo, Tünnermann Bernheim, 2008). En nuestro caso, no buscamos volver sobre estos recorridos, sino complementar la perspectiva que nos abrió la *reminiscencia* del cisne en el texto del “Rey burgués” en relación con otro texto (el “Canto a la Argentina” del que nos ocuparemos a continuación) para establecer articulaciones específicas con el contexto argentino y chileno en el que las obras fueron editadas.

Como ya señalamos, el poema a la Argentina se editó 1910 inicialmente en un periódico y, con ello, conserva esta relación del poeta y el periodismo, aunque ya su obra estaba consagrada. Las preguntas puntuales que nos hacemos son: qué modelo de Estado-Nación⁴ es posible reconocer en el texto, qué lugar ocupa la figura del cisne en él y cómo se vincula con el contexto argentino-chileno al que hemos referido.

En los primeros versos advertimos la configuración de un modelo de lo nacional en relación con la inserción en los mercados económicos globales, en consonancia con el análisis de Rama aludido más arriba. Una segunda persona invoca a las naciones del mundo para que escuchen este “Canto a la Argentina”: “*Oíd mortales, oíd, el grito sagrado*”, que resalta una vez más la importancia de lo auditivo como metáfora de la palabra y la comunicación. La *itálica* en el original cita el Himno Nacional aunque, a diferencia de la letra de Vicente López, en el texto de Darío no se pide al mundo un saludo por la “libertad”, sino como respuesta al desarrollo de una economía liberal:

...sobre la enorme fiesta
de las fábricas trémulas de vida;
sobre las torres de la urbe henchida;
sobre el extraordinario
tumulto de metales y de lumbres activos;
sobre el cósmico portento
de obra y de pensamiento
que arde en las políglotas muchedumbres... (Darío, 1910/1971: 111).

Los obreros venidos de otras latitudes del planeta completan el cuadro que hace eco otra vez en la reflexión de Ángel Rama sobre la multitud de inmigrantes en busca de una mejoría material. Como es de esperarse por la importancia del modelo

agroexportador del país, la otra cara del cuadro económico nacional es el trabajo en el campo. El poema articula la convivencia del gaucho en la Pampa con los recién llegados. Según el poema unos y otros pueden compartir el fértil territorio de un país generoso capaz de cobijar hijos propios y ajenos. Como veremos en las estrofas que siguen, la metáfora familiar para explicar el modelo de Nación emergente resulta fundamental: el gaucho pampeano no siente hostilidad ante los inmigrantes, asume que son sus nuevos hermanos.

Al forastero, el pampeano
ofreció tierra feraz;
y el gaucho de broncínea faz
encendió su fogón de hermano,
y fue el mate de mano en mano
como el calumet de la paz.

¡Oh, como cisne de Sulmona,
brindaras allí nuevos fastos,
celebraréis nuevos ritos
y ceñirías la corona
lírica por los campos vastos
y los sembrados infinitos! (Darío, 1910/1971: 116 y 117).

En esta pintura el fuego funciona de manera simbólica construyendo un espacio común, luminoso y cálido, que sutura la frontera divisoria entre pampeanos e inmigrantes. El mate compartido se suma al cuadro armónico, que acompaña el ofrecimiento de una tierra feraz. La segunda estrofa muestra la visión del poeta a futuro: el crecimiento infinito posibilitado por la amplitud del territorio y el trabajo de los sembrados, que llevará a cabo la mano de obra reunida mancomunadamente y dispuesta a progresar.

En este punto nos interesa focalizar en la articulación de las dos estrofas que convoca la *reminiscencia* o *citas* del cisne, como continuidad del verso que incluye el término *calumet*. Esta palabra proveniente de la lengua de los sioux alude a la pipa de la paz y colabora con la retórica poética que pinta un cuadro idealizado. El cisne, por su parte, aparece asociado con una ciudad de Italia, cuestión que pone el foco en la inmigración de raíz europea celebrada en el poema. La presencia de las comunidades indígenas que habitaban los territorios “a ser sembrados” no aparece sino tangencialmente, ya mestizada en la “broncínea faz” de los gauchos que comparten la tierra y el mate. El hecho de elegir el término sioux (comunidad que se ubicaba en el extremo opuesto del continente) colabora con el mismo proceso retórico-esteticista que desatiende la tensión existente en el contexto con respecto a las comunidades indias que efectivamente se ubicaban en lo más austral del continente.

Colaborando con la visibilización de un modelo nacional hoy discutible, Alonso Marchante (2014) ha investigado la vida de José Menéndez, uno de los primeros inmigrantes que se ubicaron cerca de Punta Arenas a partir de 1874. El estudio contrapone los relatos preexistentes en los que se valoraba el esfuerzo del trabajo de este inmigrante, que forjó una fortuna a partir de la compra de una estancia en la bahía de San Gregorio, con documentos en los que evidencia actividades fraudulentas, a menudo llevadas a cabo con la complicidad de los funcionarios argentinos y chilenos. La tesis de

este autor puede leerse como una metonimia de muchos casos cuyas aristas no heroicas se eligió no mostrar.

También destacamos la labor de Marta Penhos (2005) que colabora con el desorden del modelo homogéneo e idealizado de Nación. Su labor se basa en la historización de fotografías de fines del siglo XIX y principios del XX en las que los dueños de las estancias exhibían a los indígenas que cazaban. Los modos de vida de cazadores y recolectores que habían ocupado el territorio durante 4000 años eran incompatibles con el proyecto de progreso infinito considerado incuestionablemente válido en el contexto de producción de la obra de Darío.

Un último ejemplo en torno a las críticas del modelo agroexportador y la exclusión de los indígenas la tomamos del antropólogo Carlos María Caravantes, quien en 1991 destacaba el valor ecológico de las economías indígenas de las cuales occidente podría aprender. No se basan en la acumulación de bienes, permiten a los suelos descansar, a los animales reproducirse y dan importancia al colectivo más que a la individualidad.

A principios de siglo XX, tanto las críticas al rol de los inmigrantes como la validez de modos de vida alternativos estaban por fuera de la semiosfera de lo pensable, aunque sí son visibles para nosotros hoy. Desde nuestra posición, consideramos que no podemos exigirle a Darío que sea un hombre por fuera de su tiempo, pero sí consideramos válido renovar las lentes con las cuales leer aquel proceso democratizador que su obra encarnó.

4. Visibilizar / Revitalizar

En este apartado buscamos avanzar sobre el juego de espejos pasados y presentes que venimos diseñando, esta vez a partir de *Reducciones* de Jaime Luis Huenún. Como anticipamos, el autor chileno/huilliche remite en su obra al cisne de Rubén Darío y también a los modelos de Estados-Nación. En primer lugar, vale destacar que su obra puede leerse en el contexto actual de crisis del modelo homogéneo decimonónico de Estado-Nación, al que hemos aludido en el apartado anterior. Los casos chileno y argentino presentan singularidades al respecto. En ambos podemos reconocer lo que Mónica Quijada (2000) ha llamado “el mito de la nación blanca”, que narra la inexistencia de comunidades de raíz precolombina en el propio territorio. Contradiendo este relato, que nosotros llamaríamos invisibilizador, descendientes de mapuches, huilliches, fueguinos, entre otros grupos alzaron su voz a ambas orillas de la cordillera para resistir los festejos por el Vº Centenario del llamado “Descubrimiento de América” en 1992. Completando el panorama de discusiones, vale añadir que a partir de la década del ‘90 y hasta la actualidad puede reconocerse un discurso oficial que proclama el derecho a la identidad indígena en el seno de estos Estados-Nación tanto en Argentina como en Chile, como señalan Boccara y Ayala (2011) esto no implica la ausencia de marginaciones y conflictos.

Así, en esta semiosfera actual no exenta de contradicciones y tensiones, podemos incluir la producción de Jaime Luis Huenún, que se inicia en los ‘90 para cobrar mayor fuerza en los 2000. Marimán Quemenado (citado por Palma, 2014) historiza estas dos décadas en Chile y señala que por primera vez un número significativo de descendientes de indígenas pudo acceder a la educación universitaria. Hasta ese momento esas comunidades solo ocupaban trabajos manuales, generalmente mal pagos. Huenún

estudió en la década de 1990 en la Universidad de La Frontera (en Temuco) y actualmente enseña poesía indígena en la Universidad Diego Portales en Santiago.

Desde nuestra lectura, *Reducciones* es la obra de un intelectual: compleja, fragmentaria y “en crecimiento arbóreo” (según explicita el mismo Huenún, 2013: 181). Incluye géneros diversos y también explicaciones en torno a los múltiples colaboradores del libro, entre quienes destacamos a los traductores mapuches de poesías originalmente escritas en español, como por ejemplo “Cisne de mí”, que aparece en los dos idiomas en el libro. Consideramos que esta voluntad bilingüe evidencia un orden retórico artístico y político que excede la experiencia autobiográfica (huilliche) y cualquier posición partidaria-panfletaria. Así, ya desde una primera lectura, el texto permite reconocer un autor-traductor que incluye múltiples perspectivas que complejizan *lo visible*, acorde con un contexto que deconstruye el pasado para resignificar el presente.

De los múltiples posibles recorridos que la obra ofrece al lector, elegimos detenernos en lo que llamamos un *pórtico de lectura*, compuesto por el título, una serie de tres fotografías pequeñas a modo de singular epígrafe y una primera página por fuera de los capítulos que reproduce una fotografía en tamaño mayor. Todo ello leídos en tanto antesala o marco del poema que incluye la reminiscencia al cisne rubendariano.

En primer lugar, el título establece una marca histórica concreta que se explica en el *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato*, citado en el apartado anterior:

La idea de Reducción aparece paralelamente a la llegada de los agrimensores a la Araucanía, cuando constatan que la tierra que se había pensado vacía, estaba ocupada densamente por los mapuches. Es ahí cuando aparece, entre las autoridades del país la idea de reducción. [...] A los indígenas se les daría un título gratuito sobre las tierras que poseían.[...] El proceso de radicación, reducción y entrega de Títulos de Merced ocurre dentro de los años 1884 y 1929 y estuvo acompañado por todo tipo de abusos en contra de los mapuches (Aylwin Azócar, 2008: 320-321)

Partimos, entonces, de reconocer que el texto de Huenún vuelve sobre el mismo período histórico en que Darío produce su obra (fines del siglo XIX y principios del XX), sin embargo, se advierte que el título focaliza en aquello que el poeta nicaragüense no había podido/querido ver: la opresión del Estado-Nación sobre las comunidades indígenas. Además, el título puede entenderse en un sentido metafórico, pues es posible también pensar que alude a otras *reducciones*, como las de la identidad de diversos grupos indígenas que supone considerar no sólo esta experiencia mapuche de los títulos de merced. De hecho, el Diccionario de la Real Academia Española reconoce que *reducción* es un término que remite a cualquier indígena convertido al cristianismo⁵.

Allende estos sentidos metafóricos, el anclaje histórico es significativo si se lo piensa también en relación con las fotografías que componen este pórtico. El particular “epígrafe” reproduce dos viejas fotografías de documentos de identificación nacional y una moneda chilena acuñada en los 2000 que lleva impresa la figura de una mujer mapuche junto con la leyenda “pueblos originarios”. La materialidad de los cuerpos, de las imágenes, de la economía monetaria puede leerse como la coexistencia conflictiva de modelos de pasados proyectados/vivenciados en el presente.

Desde nuestra lectura, esta sensibilidad incómoda se torna fuerte denuncia al observar la primera página que reproduce una fotografía que retrató un grupo de indígenas mujeres con sus niños en brazos cocinando. Esta imagen cotidiana se

resignifica en relación con el contexto de producción de la imagen, que fue tomada en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata en donde esta familia fue recluida/alojada luego de que “La campaña del desierto” se apropiara de sus tierras. Su líder era el cacique Inacayal que había ayudado a Perito Moreno en sus travesías por el sur del país, cuestión que habría motivado el pedido de desplazamiento de esta familia y su jefe desde una cárcel en El Tigre al museo en donde pasarían sus últimos días.

Las controversias sobre los sentidos de este episodio están hoy a la orden del día. Por un lado, Moreno los habría ayudado, pero por otro fueron despojados de sus tierras (en pro de aquel modelo agroexportador celebrado por Darío). Además, una vez muertos, sus restos fueron diseccionados por los antropólogos del museo y exhibidos para el público. Es el contexto actual el que advierte el trato deshumanizado de estos indígenas y exige una restitución a las autoridades del museo. Recién en 1991 se sancionó la Ley 23.940 que exigió que los restos de indígenas no estuvieran en las vitrinas para el espectáculo de los visitantes y que el cadáver de Inacayal fuera entregado a comunidades indígenas para brindarle rituales funerarios. En 2006 Argentina promulgó su primera ley que exige la total restitución de cuerpos indígenas que aún hoy están en los museos. Un año después de la publicación de *Reducciones* (en 2014) el Museo de La Plata entregó otros cuerpos a comunidades indígenas, entre los cuales destacamos a la esposa de Inacayal y a Margarita, su hija. Dos de las figuras que se encuentran en la fotografía reproducida por Huenún.

De esta manera, la traducción política de la(s) memoria(s) que el texto evidencia ya desde su *pórtico* invita a interrogar cuál es el lugar que ocupa el cisne dariano, máxime si recordamos la producción de ausencias aludida en el apartado anterior.

Los primeros versos focalizan de manera central en la figura del cisne, aunque con variantes que acentúan lo local y particular:

Cisne de mí, negrura de mi cuello
que oculto bajo el cielo de las aguas turbias,
hundido el corazón, perdido el canto,
lejana la bandada de mi sangre,

sangro.

(Huenún, 2013: 74)

Los cisnes de cuello negro solo habitan Sudamérica, siendo el centro de Chile uno de los hábitats privilegiados. Actualmente, las lagunas en las que anidan estas aves han sido convertidas en reservas naturales para su preservación de la contaminación fabril (aquella celebrada en el poema de Darío). La negrura del cuello, por su parte, tiene una dimensión simbólica que contrasta con la blancura impoluta del cisne dariano y, además, advertimos la referencia a lo auditivo, aunque este cisne no canta anunciando una nueva época de la creación poética, sino que ha perdido su voz a causa de la soledad por la bandada perdida. La sangre es metáfora del vínculo familiar y también dolor por la pérdida de los que ya no están. Si tenemos en cuenta el *pórtico* de la obra, la vertiente ausente de los ancestros indígenas puede estar aquí siendo aludida.

Solitario soy la herida de la noche,
la Luna me congela el corazón y el sueño,
las estrellas caen y queman mi plumaje,
sobre el lago pardo respiro y

amanezco.

(Huenún, 2013: 74)

El yo lírico es el cisne: reconoce la herida y la soledad para luego respirar y amanecer. La oscuridad de la noche y las turbias aguas dan paso a la luz tenue del alba y el despertar. El mundo sensible puede reconocerse a partir de una red de metáforas corporales que desdibujan las relaciones entre la vivencia y el entorno del que es parte. La luz mitiga el orden doliente de la noche sin anularlo, sin negar un ambiente melancólico ante la soledad.

Escuchad, hermanos, al mar entre los árboles,
la inmensa soledad de las oscuras olas,
escuchad el trino del sol bajo las piedras,
la voz de los yacientes viajeros de la tierra. (Huenún, 2013: 74)

En estos versos advertimos un cambio: la sinestesia del “trino del sol” que anuda imagen y sonido es también la voz y la luz de los que no han muerto, sino que viven en la dimensión de lo subterráneo. El yo convoca la metáfora familiar para compartir la doble dimensión de la vida: soledad en la superficie de las olas y canto de pájaros que ilumina debajo de la tierra. Puede interpretarse como una pintura-móvil de la memoria indígena ancestral, cuya muerte eterna no es quietud, sino un nuevo desplazarse como “yacientes viajeros” de la tierra. Así, los hermanos y la sangre de la bandada complejizan aquella denuncia de las fotografías y el título del libro. La fuerza vital de este cuadro/vivo o de esta estampa cinematográfica cobra mayor vigor en las dos últimas estrofas que remiten al horario de la mañana y el atardecer.

El día que comienza en los castos nidales,
el día de totora, de barro y transparencia,
será para doblar mi cuello en herbazales,
será para rendirme a la mortal belleza

que me trae el viento de las altas montañas,
la neblina verde que crece y se dispersa,
el silencio de oro de la tarde en la arena,
el vuelo de los míos sobre aguas eternas. (Huenún, 2013: 74)

Los momentos del día pueden leerse como metáforas del tiempo de la vida del yo, mientras ocurre también un proceso de madurez que se advierte en el reconocimiento de la ausencia de la propia bandada (en la primera estrofa) y de la herida de la noche (en la segunda) para dar paso al respirar matutino (en la tercera) y el anuncio de una muerte que vendrá (en la cuarta y quinta). Como en Darío, aquí la figura del cisne privilegia lo que se ve y se escucha dejando de lado lo táctil del vínculo sensual y sexual, tantas veces destacado por el arte de occidente. En este poema el nido es expresamente “casto”, como parte de un día que ilumina, pero que nunca llega al brillo intenso o la euforia resplandeciente.

A su vez, el cuello del cisne, clave de su elegancia, no se tuerce (como deseaba Enrique González Martínez en 1911), sino que se dobla rendido ante la belleza de los ciclos del tiempo y de la vida. La inclusión de la retórica mitológica es así sugerida por la dimensión circular de la temporalidad que, una vez más, invita a vincular los ancestros de este cisne de cuello negro con los pueblos indígenas. La retórica artística

plagada de figuras trópicas es, desde nuestra lectura, la contracara del valor político del poema: en la tarde de dorada arena ocurrirá un acto de sumisión, que no es claudicar sobre la propia identidad, sino hacer carne el propio devenir de la experiencia de una muerte entendida como eternidad.

De esta manera, la *reminiscencia* del cisne en Huenún implica la posibilidad de traducir la imagen consagrada en la obra de Darío, conservando parte de la memoria occidental, pero articulándola con un universo de raigambre precolombina que simboliza las denuncias ya presentadas en el pórtico del libro. La sensibilidad del cisne y su entorno no evidencian una crítica al poeta nicaragüense, acaso porque no lo necesita para trazar un contrapunto con él y componer un nuevo espacio de lo visible de acuerdo con su propia voz. El título, “Cisne de mí”, así parece reafirmarlo, recordemos a Darío:

Yo no tengo literatura «mía» -como lo ha manifestado una magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmes, su discípula, le dijo un día: «lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí». Gran decir.

Para nosotros, aquí radica uno de los aportes más democratizadores de la estética dariana, aquella que promulgaba la fuerza de la propia voz para sostener una posición. La traducción de la memoria operada por Huenún puede pensarse, entonces, como la revitalización de una de las claves darianas, que se ubica en la filigrana particularísima de aquel que sin desprenderse de los propios valores construye mundos plurales, que posibilitan nuevas sensibilidades para un contemporáneo lector.

5. Conclusiones

En diálogo con Iuri Lotman, partimos de considerar la necesidad de un medio semiótico que permita la legibilidad de los textos, aunque por una estrategia metodológica, el texto puede ser la primera puerta para pensar la dinámica informativa de una cultura en un momento determinado. En el caso de la figura del cisne, nos encontramos con un texto no-cerrado, pues configura una metonimia de textos previos cuya referencia permite completar su significación. Es notable, en tal sentido, la recurrente reminiscencia al cisne en el arte de Occidente. Los numerosos ejemplos que mencionamos insisten en destacar la sensualidad de Zeus y Leda en el lecho amoroso. Sin embargo, tanto Rubén Darío como Jaime Luis Huenún le dan mayor relevancia al aspecto icónico (los colores negro y blanco y sus dimensiones simbólicas, por ejemplo) y también a la dimensión sonora (que destaca la capacidad creadora de la palabra poética). Ambas dimensiones de lo sensible repercuten en la articulación retórica y política de los textos: una, ligada a las formas y sensaciones y la otra, atendiendo los efectos de sentido que esas construcciones tienen en cada entorno con el cual dialogan/discuten.

Tanto Darío como Huenún conservan y crean de acuerdo con las posibilidades de las semiosferas en las que se encuentran insertos. El traductor político de “El rey burgués” conserva la figura del cisne como marca de elegancia ya legible en la poesía parnasiana y simbolista francesa, pero la transforma en un relato que exalta al artista capaz de morir de hambre por su ideal y critica al burgués que solo se limita a una experiencia material. La tarea renovadora de la literatura en lengua española que Darío inauguraba con este relato alegórico publicado en un periódico chileno tuvo su correlato en la promoción de jóvenes literatos, cuyos trabajos fomentó durante su estancia en Buenos Aires. Asimismo, ya consagrado en 1910, el poeta nicaragüense nos permite

conocer un modelo de nación a la cual venera. Visto desde ojos actuales esa construcción implica un límite en su rol político democratizador, pues exalta al “cisne de Sulmona” (metáfora del inmigrante italiano) y anula los conflictos entre el Estado-Nación y los indígenas que vivían en territorios desde períodos precolombinos.

Un siglo después, el poeta chileno/huiliche Jaime Luis Huenún incorpora al cisne como figura central del poema “Cisne de mí”. No elige rechazar a Darío sino *citarlo*, construyendo un yo-lírico encarnado en una singular sensibilidad. Posee cuello negro y experimenta una gradación de sensaciones atravesadas por el dolor de la pérdida, al mismo tiempo que la vivencia del día es aprendizaje sobre el ciclo de la vida en eterno discurrir. La reminiscencia del cisne dariano en Huenún supone un autor-traductor que conserva datos pretéritos, pero que los transforma para encarnar simbólicamente la memoria de las culturas indígena y occidental. No es un rechazo a todo lo occidental, pero tampoco una invisibilización del dolor presente, cuya herida aún sangrando se puede, al menos, evidenciar.

Será tarea futura seguir pensando vínculos entre-textos, entre-sensibilidades y entre-culturas que la figura del cisne (tan ajena y tan propia) invita a continuar. Nuestra voz, en tal sentido, también puede considerarse un eslabón más de las reminiscencias del cisne, esta vez ligada a la retórica académica que es también una manera de traducir políticamente la memoria cultural.

Bibliografía

Fuentes:

- Darío, Rubén (1888/ 1970) “El rey burgués” en *Azul y Canto a la Argentina*. Edicon, Buenos Aires.
(1910/1970) “Canto a la Argentina” en *Azul y Canto a la Argentina*. Edicon, Buenos Aires.
(1896/1915) “El cisne” en *Prosas profanas y otros poemas*. Librería de la Vª de C. Bouret, México,.
Huenún, Jaime Luis (2013) *Reducciones*. LOM, Santiago de Chile.

Estudios:

- Aylwin Azócar, Patricio (Dir.) *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Biblioteca del Bicentenario. Pehuén, Santiago de Chile.
Arán, Pampa Olga (2001) “Juri Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura” en *Revista Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 24. Universidad de Puebla, México, pp. 47-70.
Barei, Silvia (2008) *Pensar la cultura. Perspectivas retóricas I*. Ferreyra Editor, Córdoba.
Bajtín, Mijaíl (1975/1989) *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid. Traducción: Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra.
Boccaro, Guillaume y Ayala, Patricia (2011) “La nacionalización del indígena en tiempos del multiculturalismo neoliberal”. En revista *The journal of the international association of Inter-american studies*, nº 2.
Caravantes, Carlos María (1991) “Situación actual de los indígenas y derechos humanos” (a). En En De la Peña (1991) (org.) *Raíces ibéricas del continente americano*. Editorial Quinto Centenario, Madrid.

- De la Torre, Guillermo (1969) *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- Foffani, Enrique (2013) “Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (sobre *Reducciones* de Jaime Luis Huenún)” en *Reducciones* de Jaime Luis Huenún. LOM, Santiago de Chile, pp. 169-180.
- Leunda, Ana Inés (2013) “Hacia un concepto de traducción política. 1492/1992: El lenguaje y la memoria en América Latina”, en Adolfo García y M. Inés Arrizabalaga (comps) *La traducción bajo la línea de la convergencia*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 33-48.
- Lotman, Iuri (1977/2000) “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura” en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera III. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 123-137.
- (1983/1996) “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico) en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 61-76.
- (1987/1996) “El símbolo en el sistema de la cultura” en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 143-156.
- (1992/1996) “Acerca de la semiosfera” en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera I. semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 21-42.
- Mandoki, Katya (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II. Siglo XXI*, México D.F.
- (2014) “Enhebrar burbujas preceptuales: Notas sobre el concepto de semiosferas de Lotman” en Silvia Barei (Editora) *Iuri Lotman in memoriam.*, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba, pp. 123-132.
- Marchante, Alonso (2014) *Menéndez, rey de la Patagonia*. Losada, Buenos Aires.
- Martínez Cuadrado, Jerónimo (2001-2002) “El cisne, leit motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista” *Anales de filología francesa*. Número 10. pp. 83-99
- Palma, Ismali (2014) *Estigmatización ¿Rüf kam Koyla illamtuchen?* Ceibo ediciones, Santiago de Chile.
- Penhos, Marta (2005) “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en Marta Penhos et. al., *Arte y antropología en la Argentina*. Fundación Telefónica/Fundación Espigas/FIAAR, Buenos Aires, pp. 16-64.
- Nietzsche, Friedrich (1878/2010) “Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral”, en *Nietzsche I*. Gredos, Madrid, pp. 5-13
- Pineda Franco, Adela (2000) “Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 51, Tufts University, Boston, pp. 53-66.
- (2009) “Entre la ciudad letrada y la ciudad real: Rubén Darío y la visión culturalista de Ángel Rama” *Revista CILHA*, nº 11, Universidad de Cuyo, Mendoza, pp. 119-127.
- Quijada, Mónica (1999) *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina en los siglos XIX y XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Rama, Ángel (1984) “La polis se politiza” en *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, Hanover.
- (1985a) *Las Máscaras democráticas del Modernismo*. Fundación Ángel Rama, Montevideo

- (1985b) *Rubén Darío y el Modernismo*. Aldafil Ediciones, Caracas
- Tünnermann Bernheim, Carlos (2008) “Ideas políticas de Rubén Darío”, en Revista *Documentos de trabajo N°3*. UPOLI-CIELAC, Managua.
- Villoro, Luis (1999) *Estado plural, pluralidad de culturas*. México, Paidós.

Notas

¹ Aunque no nos detendremos en esta oportunidad en el símbolo del árbol vale, señalar que tiene un lugar significativo en la obra de Huenún. Aparece en el relato de su abuela al recordar un árbol que plantara Gabriela Mistral. Funciona como símbolo de la vida y de la poesía (Huenún, 2013: 23).

² Para concebir la noción de autor-traductor partimos de la noción de conciencia creadora (que, a su vez se nutre de Mijaíl Bajtín, 1975/1989) para definir aquella conciencia que habla a través de personajes y narradores, organiza el texto como totalidad incluso si es realizada por varios autores. El término “creador” Lotman lo utiliza para enfatizar que estas conciencias evidencian textos que no pueden ser deducidos como un algoritmo, a través de premisas iniciales (1983/1996: 65). En nuestro caso, la noción de *traducción* también es tomada del autor y remite a la operación semiótica que se realiza en las fronteras entre textos y entre culturas. El término *político* busca enfatizar el margen de opción que tienen quienes operan en estas zonas de “traducción semiótica”, cuestión que implica valoraciones de mundo y elecciones más o menos conservadoras/creadoras.

³ El *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas* es el resultado de una investigación realizada por equipos de trabajo conformados por antropólogos, sociólogos, líderes indígenas, entre otros, para revisar la historia pasada y la situación presente de los pueblos indígenas en Chile. La tarea se llevó a cabo a lo largo de la década del `90 y la tarea fue organizada y presidida por el entonces Presidente Patricio Aylwin Azócar. Se entregó al presidente Ricardo Lagos en 2003 y fue publicado en 2008, durante la presidencia de Michele Bachellet. La extensión es digna de destacarse, cuenta con cuatro volúmenes de aproximadamente 700 páginas cada uno.

⁴ Sin pretender desarrollar estos conceptos de manera exhaustiva explicitamos que entendemos con Luis Villoro (1999) que “La especificidad de una nación se expresa en la idea que sus miembros tienen de ella, esto es, en la manera de narrar su historia [...]. Pertenecer a una nación es asumir una forma de vida, incorporarse a una cultura, hacer suya una historia colectiva”. El Estado supone un orden burocrático moderno (post-renacentista) que puede incluir una o varias naciones. La organización decimonónica homogénea de los Estados-Nación latinoamericanos hoy está en crisis. Así lo evidencian no sólo estudios teóricos, sino también las organizaciones legales y políticas de Estados autonominados *plurinacionales* (Bolivia en 2009 y Ecuador en 2010).

⁵ Puede consultarse la página del DRAE en línea: <http://dle.rae.es/?id=VZyeL6v> (visitado en mayo de 2016).

Pan-Darío

Juan Manuel Fernandez *

Resumen

Partiendo de *Prosas profanas* (1896) -el pronunciamento dariano, a la vez acrático y aristocrático, en defensa del Arte Nuevo- recuperamos una tensión entre las nociones de ruido moderno y armonía silénica para interrogarnos sobre una discusión estética que expone una crisis de percepción moderna en Latinoamérica, manifiesta también en la crónica de viajes. Mediante un trabajo contrastivo de diversas fuentes literarias y filosóficas, indagamos los alcances de la especulación estético-metafísica de Darío en torno a una unidad pánica, plena de armonía, utopía singular y colectiva de acceso a dimensiones trascendentes: la de la vida total, común al animal y al medio natural, y la de la supervivencia espectral en el símbolo, ambas amenazadas por un biopoder con potencia de regular los límites de lo sensible.

Palabras clave: Crónica, Modernismo, *Prosas profanas*, Rubén Darío, Utopía.

Beginning with *Prosas profanas* (1896), the acratric, and at the same time aristocratic Ruben Dario's manifesto in defense of New Art, our work recover a tension between the notions of modern noise and Silenius harmony, to examine an esthetic discussion which exposes a crisis of modern reception un Latin America. This esthetic discussion is also evident in the travel chronicles. Comparing literary and philosophical sources, we investigate in Dario's aesthetic-metaphysical speculation the significance of their speculations towards panic unity, harmony fullness, singular and collective access to transcendent dimension's utopia: that of total life, for both animal and natural environment, and that of the spectral survival in the symbol, both threatened for a biopower that is potentially capable of regulate the limits of the sensible.

Keywords: Chronicle, Modernismo, *Prosas profanas*, Rubén Darío, Utopia.

*Doctorando en Letras, Becario de CONICET. Adscripto a la Cátedra de Literatura Latinoamericana I, miembro del equipo de Investigación de Literatura Latinoamericana radicado en el CIFYH, UNC. Juan Manuel Fernandez [juanmanuelfernandezmino@gmail.com]
Enviado 25/07/2016. Evaluado 30/08/2016.

La gritería de trescientas ocas no te impedirá,
silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que
tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía.
Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos
y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh,
pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de
amorosas diosas!

Cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa. ¡Y
besos!

Palabras liminares de Prosas profanas-Rubén
Darío

En esa suerte de manifiesto a pedido del modernismo que es “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (1896), encontramos, en el final, esta sugestiva escena, en la que Rubén Darío contrapone los gritos ensordecedores del ambiente con la singular armonía musical del fauno, la poesía de su Arte Nuevo, en sintonía con el trino de un ave, el ruiseñor, con potencia de sondear los ecos de su Reino Interior. Partimos de esta tensión, entre el ruido y la armonía silénica, para interrogarnos sobre una discusión estético-literaria contemporánea a Darío, que expone una crisis de percepción moderna en Latinoamérica, manifiesta también en la crónica de viajes.

La oca, símbolo de esta multitud de voces disonantes, es la antítesis del silencioso y enigmático cisne, célebre por su canto postrero, con el que Darío asocia su poesía en “Yo persigo una forma...”. El ave doméstica, la oca, es, si se quiere, una síntesis de la experiencia de la Cosmópolis contemporánea; en su ruido, retorno del mito de la confusión originaria en la Nueva Babel. Este acento de la saturación sonora urbana está presente, incluso, en las dos primeras crónicas de *Los raros* (1896). En “El arte en silencio”, dedicada a Camille Mauclair, Darío describe a Francia, refiriéndose siempre a París, como el “país del ruido”. En “Edgar Allan Poe”, también acentúa de su experiencia en la ciudad de New York su ruido “mareador”, en el que se confunden, en una “trepidación incesante”, los gritos del vendedor de diarios, con el repiqueteo de los cascos y el “vuelo sonoro” de las ruedas de los carros, a los que compara, en su potencia, con el río y el alud, aunque de ritmo regular, exactos como la máquina. El grito de la oca replica, en este sentido, la voz del Calibán neoyorquino, aquel que “engorda y se multiplica” (1918:20) en la urbe moderna.

1

La intervención literaria de Darío, como la de otros iniciados del Arte Nuevo, sirve tanto de alimento para esta oca calibanesca como de emético universal, *farmakon*² indigesto que la obliga a volver sobre lo asimilado, que le genera, a su vez, estados alucinógenos que descomponen su orden sensible. Las estéticas modernistas contribuyen, con relativa

autonomía, con el proyecto democratizador del Estado y de la pujante empresa periodística, al mismo tiempo que elaboran singulares utopías sensibles, acráticas y/o aristocráticas³, con potencia de alcanzar al gran público. Julio Ramos, refiriéndose al período, destaca la importancia de los medios de comunicación en el proceso de modernización. Como mediador, el periódico fragmenta y privatiza la vida social, antes solo presente en los espacios públicos, a la vez que se autoproclama como la voz objetiva, racional, ética, en plena autonomización de su rol primitivo, el de tribuna del partido de origen (2003:97-101). En la crónica, el escritor modernista con frecuencia transforma los signos amenazantes de la modernización en espectáculos pintorescos (2003:114); frente a la fragmentación urbana, contribuye con la ilusión de una comunidad orgánica y saludable, o con una imagen estetizada de los desechos sociales. Sin embargo, el poeta modernista se presenta también como iniciador en un culto hermético orientado a una revolución sensible.

Los prólogos, las disertaciones y la crónica -por sobre todo- sirven a la elaboración de sus propuestas estéticas, con efectos, más allá de la poesía, sobre el régimen de sensibilidad contemporáneo, configurada como indagación estético-filosófica sobre el presente, en la que se contempla la supervivencia espectral del pasado y los signos agoreros del futuro. Desde la crónica, el escritor se presenta a sí mismo como portador de una mirada singular, que sintetiza el sesgo desconfiado de las miradas modernas, la del poeta simbolista, la del espiritista, la del policía, el detective y el asesino, la del pensador utópico y distópico, la del científico, la del estadista, la del psiquiatra social y, la del filósofo del martillo, en suma, la del Artista con mayúscula. Todas estas lentes, en superposición, contribuyen a la captura del acontecimiento, aquello que es tan nuevo que aún nadie ve y que, a través de su palabra, se volverá tendencia.

Susan Buck-Morss, en su lectura de la fantasmagoría en la teoría de Walter Benjamin, presenta a esta inundación de sensaciones variadas propia de la modernidad -el grito de la oca- como la causante del devenir anestésico del sistema sinestésico, manifestación de una crisis de la percepción, que es también una crisis de la experiencia moderna. Si a mediados del siglo XIX esta organización sensorial era una consecuencia de la adaptación involuntaria a un medio de producción y consumo, en el tramo final del siglo XIX deviene una técnica, que implica la manipulación intencional del sistema sinestésico para la elaboración de un nuevo tipo de hombre, incapaz de experimentar el dolor de la vida moderna. Rubén Darío, entre otros, si bien se manifiesta consciente de este estado anestésico contemporáneo, no reniega en su poética de esta inundación sensible, al contrario, propone recuperar su caudal y potenciarlo desde una singular concepción de la armonía, asociada a los misterios del dios Pan. Una propuesta estética coincidente, en este aspecto, con la de Buck-Morss, orientada a reanimar los sentidos adormecidos y a restaurar su “perceptibilidad” (2005:190).

Un principio pánico

En el libro *El modernismo y los poetas modernistas* (1929), Rufino Blanco Fombona, al referirse a sus caracteres distintivos, señala a la estética panida como una variante frecuente de exotismo. “De preferencia un exotismo francés y helénico, siglodieciochesco y ninfático o panida” (1929:27-28). Al referirse a Darío, el autor de

Cantos de la prisión y del destierro (1911) repara en un tramo de su autobiografía (1913), más precisamente de *La historia de mis libros* (1916), en el que reconoce, en una alusión velada, sus propias objeciones al autor de *Prosas profanas* en defensa de una estética criollista. Una cita que sintetiza, en gran medida, varios principios de esta singular concepción estético-filosófica en torno al símbolo del fauno:

En la serie de sonetos que tiene por título *Las ánforas de Epicuro* hay una como exposición de ideas filosóficas: en *La espiga*, la concentración de un ideal religioso a través de la Naturaleza; en *La fuente*, el autoconocimiento y la exaltación de la personalidad; en *Palabras de la satiresa*, la conjunción de las exaltaciones pánica y apolínea, que ya Moreas, según lo hace saber un sensor más que listo, había preconizado, ¡y tanto mejor!” (Darío en Fombona, 1929:184-185)

Al margen de esta lectura paranoica y autorreferencial de Blanco Fombona, es sugestivo reparar en el ideal religioso que enaltece Darío en la serie, de acuerdo con el primer poema, aquel que religa un estado de percepción abierto al “signo sutil” de los fenómenos de la naturaleza, en el que se halla “el misterio inmortal de la tierra divina” (Darío, 1961:691). El segundo poema, ofrece al joven poeta un singular camino de ascesis, sobre el que volveremos más adelante. El tercero, evoca una satiresa que entrega un don al poeta, el secreto del ritmo de la celebración pagana “Tu que fuiste –me dijo- un antiguo argonauta, / alma que el sol sonrosa y que la mar zafira, / sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta / en unir carne y alma a la esfera que gira, / y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta, ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira.” (1961:692). En estas “Palabras de la satiresa”, Darío presenta su particular concepción de la armonía poética, una articulación de la flauta y la lira, de la tradición dionisíaca con la apolínea, con potencia de integrar al poeta en “carne y alma” al ritmo del mundo, a la coreografía de la mecánica celeste. Bajo esta clave leemos también su concepción, en *La historia de mis libros* (1912), de “El coloquio de los centauros” “Y bajo un principio pánico, exalto la unidad del universo en la ilusoria isla de Oro, ante la vasta mar.” (1991:146). En las palabras de este “tropel vibrante de fuerza y armonía”, fenómenos sentidos por la montaña, el aire y el laurel-rosa, se expresa “el triunfo del terrible misterio de las cosas” (1961:642), los himnos de la sagrada naturaleza, el secreto de las bestias y la supervivencia espectral de sensibilidades anacrónicas, manifestaciones a las que Darío presenta como propias de un estado pánico, proyectado en una isla utópica en la que es posible la unidad sensible con el todo.

De la lectura de Blanco Fombona sobre este exotismo panida en *El modernismo y los poetas modernistas* (1929), vale volver también sobre su lectura de *Castalia bárbara* (1899) de Ricardo Jaimes Freyre, con su canto a las teogonías germánicas y al advenimiento del cristianismo, obra a la que postula como la excepción que confirma la regla, un concepto sobre la joya del vate boliviano que es todavía una convención. Más que como una *rara avis*, el poemario de Jaimes Freyre puede leerse como una elaboración más de este exotismo panida, o mejor pánico, que incorpora, a este devenir primitivista franco-helénico, la mitología nórdica pre-cristiana⁴. Jaimes Freyre, incluso, elabora esta sensibilidad en su única novela *Los jardines de Academo* (1904-1907), de la que se

publican por entregas algunos capítulos en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* de Tucumán, valiosas ruinas, hoy en día, de una obra que nunca se publicó completa y de la que no quedan copias⁵. Esta novela dialogada que recuerda, entre otras referencias, a “El coloquio de los centauros” –poema al que Jaimes Freyre considera una “maravilla” (2015a:182)- ofrece, en su primer capítulo una erudita descripción de “La pompa de Dionysos”, relato de la llegada a Atenas de agrupaciones en representación de los diversos burgos del Ática para la celebración de las fiestas en honor del “amable dios” (2015a:485), acompañados de instrumentos musicales asociados al sileno (el resonante tímpano, la flauta armoniosa y el crótalo), con trajes distintivos y disfraces simbólicos que hacen presente, entre ellos, al dios Pan y a los sátiros.

En torno a la figura del fauno, los poetas modernistas articulan múltiples fragmentos, textos e imágenes, arcaicas y contemporáneas. *Los jardines de Academo*, al igual que “El coloquio de los centauros”, está compuesto por una trama de fragmentos que recuerda las indagaciones contemporáneas de Aby Warburg sobre el arte renacentista (2005). Jaimes Freyre, al referirse a Darío en su discurso del funeral cívico en Buenos Aires (1916), destaca su obsesión por las fuentes clásicas a la que considera ni fetichista ni iconoclasta sino propio de un poeta de la antigüedad, de un vate helénico que busca extraer del mito el sentido oculto de los misterios y los ritos (2015a:177). Describe al nicaragüense como un espíritu abierto y universal en cuya poética renovada pueden oírse los ecos de voces del pasado. Sitúa a Darío en un devenir estético en torno a las visiones y los sueños, tras los renovados enigmas del inconsciente y la imaginación.

Es interesante, en este sentido, valorar también la conferencia de Jaimes Freyre en el Ateneo de Buenos Aires, un análisis de la estética del poeta brasileño Cruz e Sousa que es, además, una introducción al simbolismo⁶. Raúl Antelo, quien reconstruye a partir de este texto poco frecuentado la recepción del autor de *Missal* (1893) en Hispanoamérica, señala que la conferencia de Jaimes Freyre tiene el doble mérito de ser una cabal interpretación de la poética del gran simbolista brasileño, así como también una proyección del programa modernista rubendariano en el que puede reconocerse, incluso, el de Lugones y el del propio Jaimes Freyre (Antelo, 2015:244-245). En su disertación, excursión al alma de Cruz e Sousa “entre los crepúsculos visionarios de su bosque de armonías” (Jaimes Freyre, 2015a:93), Jaimes Freyre advierte que, si bien el vate negro no ha dejado más que brumas en su obra, es posible vislumbrar en sus “extrañas y nebulosas visiones” los principios de su criterio estético.

El análisis de Jaimes Freyre se basa primeramente en el apartado “Intuiciones” del libro *Evocações* (1898), celebrado desde el principio de su disertación. El énfasis de su reconstrucción crítica está puesto en valorar la labor del poeta frente a la verdad de la vida, una intervención que impugna los principios objetivistas contemporáneos. Para Jaimes Freyre, la verdad se manifiesta en cada temperamento sincero, como el de Cruz e Sousa, en el que puede hallarse una revelación, un secreto de la vida, preservándose intangible la verdad última. Descalifica, de este modo, la pretensión positivista de una realidad consensuada, objetivable. Los recursos propios de la indagación materialista y psicológica pueden ser una base para el artista, pueden servir a la abstracción, pero no significar el fin último de su arte. La observación, determinada por las matrices teóricas, “es demasiado evidencial, demasiado física, tiene mucho de notas y de informaciones subsidiarias, y

participa demasiado de la naturaleza de los trabajos de investigación material y de detalles, para poder representar la fuerza magna del pensamiento humano” (Jaimes Freyre, 2015a:105). Para Jaimes Freyre, sin embargo, el poeta debe cuidarse también de los desequilibrios de la sensibilidad, de las hipertrofias y de los vicios de la percepción, para preservar la “visión interna”, que “debe quedar perfecta y profunda” (2015a:105). Se configura de este modo, el concepto de una percepción incontaminada que propiciaría una zona de contacto con lo desconocido, comparable a aquello que Darío asocia con al Reino Interior. Casi con palabras textuales de Cruz e Sousa, Jaimes Freyre repara en diversas manifestaciones en las que advierte una sensibilidad liminal con otra dimensión trascendente.

Jaimes Freyre, al igual que Cruz e Sousa, asocia esta concepción estética con Hamlet: a todo hombre, sea culto o salvaje, le es dado percibir, como al famoso príncipe de Dinamarca, la dimensión ominosa de la realidad, poblada de espectros y fantasías. Cruz e Sousa describe a Hamlet como la ansiedad del sueño, un sueño hipertrófico que se dilata como una serpiente celeste sobre la esfera del dolor y que se transfigura en sombras “neurohistéricas” de la duda (Cruz e Sousa: 1898:166), como un hombre signado por las oscilaciones pendulares de su alma (1898:165). Una caracterización que evoca la clásica imagen del arcángel melancólico, si bien Cruz e Sousa destaca también una faz voluptuosa del personaje en la que fulgura una aspiración insaciable, soberbia, de ser el polvo de la nada (1898:167). Una actitud a la que describe como propia de un demonio divino, de quien siente vivir dentro de sí el absoluto, una actitud beata, patética y medio sonámbula, serena y silenciosa, figuración de un “fauno-sacerdote”, que el poeta simbolista brasileño asocia a la poesía de Verlaine (1898:183-189). Jaimes Freyre destacará también esta faz demoníaca de la poética de Cruz e Sousa

Ve el Mal inspirando los sueños. El mal es el Satán de los hagiógrafos, Caprípede, con los cuernos fabulosos en la real frente; y su frente está adornada, como la de Dyonisos, con pámpanos. Es un dios triunfador de los justos. Pero el poeta no le cantará las letanías de Baudelaire; reserva sus preces para la Santa Virgen, y para la mujer, para las claras y rosadas carnes femeninas (2015a:99).

“Capro” es el título de otro de los apartados de *Evocações* (1898), un estudio de la naturaleza de Cruz e Sousa en el que la bestia se vuelve el medio para actualizar una estética lúbrica pagana, la del fauno mítico, cuya voluptuosidad se manifiesta en una sensorialidad abierta, gozosa de los estímulos que ofrece el medio natural. Una caprichosa y exquisita sensibilidad, educada por las liturgias simbolistas de Verlaine y los satanismos de Huysmans (1898:44), cuyo acento es el goce de la pura manifestación de la carne, en el que se cifra también un ansia de trascendencia. Lo que distingue a esta sensibilidad dionisiaca es su apertura a la totalidad de los estímulos: el vate caprino “olfatea todo”, “toca mentalmente todo” para ver si encuentra en las cosas el rastro de dimensiones desconocidas (1898:48-49).

Entre *Los raros*, son dos los escritores que Darío asocia con frecuencia a los misterios del dios Pan: Paul Verlaine y Leconte de Lisle. En Verlaine, Darío advierte la

supervivencia de la lujuria primitiva del sátiro, que se evidenciaría, no sólo en su obra, en el propio aspecto físico del *Pauvre Lelian*. Señala que “Se extraña uno no ver sobre su frente los dos cuernecillos, puesto que en sus ojos podían verse aún pasar las visiones de las blancas ninfas, y en sus labios, antiguos conocidos de la flauta, solía aparecer el rictus del egipán” (1918:55) y destaca que “Al andar, hubiera podido buscarse en su huella, lo hendido del pie”, lo cual, no sólo sugiere una pezuña, sino también el rastro de una renguera característica del poeta”. Desde el principio de la crónica, Darío señala que la muerte le permitirá descansar, que ya no tendrá que arrastrar una pierna lamentable y anquilótica, ni padecer el mal de la vida, producto de una maligna influencia de Saturno (1918:53). Lo describe también entrevisto entre las hojas del bosque, identificado por su “cadera de Kalixto” (1918:57)⁷. Darío advierte también que esta lujuria primitiva de Verlaine tiene, como faz complementaria, una concepción católica de la culpa, cuya contradicción no deja de ser productiva. Rubén Darío describe a Verlaine como un sátiro santo “mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor” que le recuerda las viejas narraciones hagiográficas renovadas por Anatole France, en las cuales hay sátiros que adoran a Dios⁸. En esta misma clave, podemos leer la caracterización que realiza Jaimes Freyre de Cruz e Sousa. Esta religiosidad ambigua, en que se trama una convivencia de un culto dionisiaco o panteísta con el cristiano, puede atribuírsele también al mismo Jaimes Freyre de *Castalia bárbara* o al propio Rubén Darío.

De Leconte de Lisle, Rubén Darío destaca la supervivencia de antiguos cultos de la naturaleza. Lo compara con un dios Pan que, nacido en una isla (como Cruz e Sousa), lleva a la capital los “harmoniosos sonos” que traducen las misteriosas voces de la selva y de espectros de tiempos abolidos. Un cosmopolitismo insular respecto de los grandes centros culturales europeos que sería común a la mayoría de los modernistas. Darío advierte también que, para el poeta nacido en la isla de Reunión, “las formas nuevas son la expresión necesaria de las concepciones originales” (1918:36), una estética que lo consagra, a los ojos del nicaragüense, como el más griego entre los modernos poetas, aquel que ofrece su canto a las musas primitivas, palabras que pueden atribuirse también a *Castalia bárbara*: “Atraíale la aurora de la humanidad, la soberana sencillez de las edades primeras, la grandiosa infancia de las razas, en la cual empieza el Génesis que él llamara con su verbo solemne ‘la historia sagrada del pensamiento humano en su florecimiento de armonía y luz; la historia de la Poesía’” (1918:34). Para Darío, este tráfico cultural sería una respuesta a Víctor Hugo y, en él, a la poesía francesa; el poeta de la colonia ultramarina es presentado como el Prometeo que trae a la capital las supervivencias espectrales de los antiguos fulgores de la sensibilidad clásica, que todavía iluminan el presente desde las periferias de la gran Cosmópolis. “Al llegar *Las orientales* a sus manos, al ver esos fulgurantes poemas, la luz misma de su cielo patrio le pareció brillar como un resplandor nuevo; la montaña, el viento africano, las olas, las aves de las florestas nativas, la naturaleza toda, tuvo para él voces despertadoras que le iniciaron en un culto arcano y supremo” (1918:35-36).

Este paisaje de obnubilación que evoca la poesía de Leconte de Lisle (1894), del que la Isla de Oro del “Coloquio de los centauros” (1896) es un sugestivo retorno, vuelve a su vez en el *Frontispicio del libro de los raros*, un texto de Darío publicado en 1895 en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, una suerte de introducción a la serie de *Los raros* que,

posteriormente, no fue incluida en el libro. Alfonso García Morales, en su análisis del texto, advierte que la palabra frontispicio, además de representar la fachada de un templo, designa, en el vocabulario técnico de las artes gráficas de fines de siglo XIX, una composición dibujada o pintada, destinada a reproducirse por medio del grabado con el fin de adornar el título o la primera página del volumen (1997:51). El vínculo con la imagen se hace más evidente al señalar que el texto es una éfrasis de un grabado de Thomas Sturge Moore (1870-1944) titulado *Pan Mountain* (1893), publicado originalmente en la revista *The Dial*. Este relato introductorio, describe un Pan espectral en forma de montaña que recuerda la descripción de Darío del paisaje africano de Leconte de Lisle, un escenario natural que incita a la iniciación a un culto primitivo (Darío, 1918:35-36). Es esta una montaña pánica en la que se visibiliza el espectro del dios Pan muerto -y, si se quiere, el espectro del propio Verlaine si recordamos su descripción en la crónica de *Los raros*-, una faz terrorífica a la que se expone el poeta joven que quiere iniciarse en los misterios, representado como un caminante que, desoyendo las advertencias del narrador, un iniciado, no detiene su ascenso al encuentro con las visiones.

Pan, el divino Pan antiguo, se alza en primer término. Mas como las voces que un día anunciaron su muerte no mentían, ese Pan que se alza en medio de la noche, en la negra montaña hechizada de luna, es el dios-aparecido... Mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sonos, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos.

La Montaña de las visiones, impregnada del aliento de la noche, alza sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes... La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan sólo pueden saber las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral.

La luna hechiza con su pálido riego de luz, el temible, misterioso, peligroso recinto, en donde suele verse danzar, al fulgor enfermizo, a la Locura que deshoja margaritas, y a la Muerte, coronada de rosas...

Yo veo venir al caminante joven, con la alforja y la lira... Viene con la hermosa cabellera húmeda todavía porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne marmórea: y así viene, camino de la negra montaña!

Corro, corro hacia él, antes de que llegue al lugar en donde se alza, en el imperio de la noche, la cabeza sin ojos: 'Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones, en donde tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos

cansados; porque allí el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistos...'

El caminante joven, con la alforja y la lira, cual si no escuchara mi voz, no detiene su paso, y a poco se pierde en la Montaña, impregnada del aliento de la noche y hechizada por la Luna” (Darío, 1938:79-80)

García Morales nos advierte que el dios Pan que predomina en la obra de Darío es el habitante del bosque, ninfomaniaco y musical, símbolo de la vitalidad de la naturaleza, en tensión con el de la leyenda de Plutarco en la que se anuncia su muerte, central, esta última, en este relato efrásico. Retoma una etimología popular que relaciona a la palabra Pan con el todo, que sería recurrente entre las filosofías panteístas. También asocia esta concepción del dios a la participación de Darío en centros teosóficos, ocultistas y espiritistas. En gran medida, esta lectura concuerda con la que ya había propuesto sobre el *Frontispicio* Alan Trueblood al analizar sus vínculos con el *Responso* a Verlaine (1970), poema de Darío en el que también retorna esta Montaña de las visiones. Ambas lecturas hacen énfasis en la advertencia del narrador (el poeta iniciado), en la que reconocen al Darío supersticioso de los documentos biográficos, aquel que confiesa abandonar, por consejo de médicos y amigos, los estudios ocultistas a causa de su “extrema nerviosidad”, una propensión a la “perturbación cerebral”, por la que el autor de *Los raros*, entre 1895 y 1896, se toma vacaciones e incluso se recluye en un hospital⁹.

Desde esta advertencia del *Frontispicio*, ambos críticos presentan un Darío temeroso de romper con la autoridad y lo establecido, con la jerarquía y los límites, cauteloso frente a los pedagogos de la juventud, desmarcándose en sus textos de quienes lo pudieran señalar como un Sócrates corruptor, explicitando sus diferencias respecto de los autores decadentistas que consideraba modélicos. Una operación recurrente en *Los raros*, entre otros textos, como advierte Silvia Molloy (2012). Antes que volver a leer el *Frontispicio* como una prevención de Darío al joven poeta, tal como lee la advertencia García Morales (1997:60) en la línea de Trueblood, nos interesa asociar el *Frontispicio*, que es una suerte de prólogo, con las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, en las que vuelve a aparecer un silvano, vivo y en pleno contacto armónico con la naturaleza. Esto implica reparar no sólo en la advertencia experimentada del viejo poeta sobre este limen, sino también en el no hacer caso del joven poeta, tal como el silvano de las “Palabras liminares” con los ruidos ensordecedores de la Oca. Su marcha rumbo a la montaña de las visiones expone, en este sentido, una mecánica profunda que sería universal, tanto al joven como al viejo poeta. La experiencia aterradora de la montaña se configura como una intensidad riesgosa, sensual y macabra, que hace del sujeto un holocausto de sí mismo: los cabellos se vuelven blancos, las mejillas se consumen, los brazos no tienen fuerza. Algo expira en el proceso de una metamorfosis a la apertura sensible. En el límite que deja entrever el narrador, el cuerpo tiembla al son de una siringa que acompaña los más profundos misterios, apenas entrevistos, de la danza, de la locura y la muerte. Todas experiencias en las que se sublima una sinestesia extrema, cargada de erotismo, que difiere de la experiencia de los “frescos amores” que el joven poeta puede hallar en el valle.

Esta concepción afirmativa respecto de este camino de ascesis, retorna también en *Prosas profanas*, en uno de los poemas antes mencionados de la serie *Las ánforas de*

Epicuro, adicionada al libro en 1901. En *La fuente*, vuelve a aparecer este diálogo entre dos edades del poeta y la misma mecánica de atracción por los misterios del Reino Interior:

Joven, te ofrezco el don de esta copa de plata
para que un día puedas calmar la sed ardiente,
la sed que con su fuego más que la muerte mata.
Mas debes abrevarte sólo en una fuente.

Otra agua que la suya tendrá que serte ingrata:
basta su oculto origen en la gruta viviente
donde la interna música de su cristal desata,
junto al árbol que llora y la roca que siente.

Guíete el misterioso eco de su murmullo;
asciende por los riscos ásperos del orgullo;
baja por la constancia y desciende por el abismo

cuya entrada sombría guardan siete panteras:
son los Siete Pecados las siete bestias fieras.
Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo.
(Darío, 1961: 691-692).

Con este concepto de sensibilidad pánica, contribuye el análisis de Sigmund Freud en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), en el que considera al pánico un fenómeno angustioso mejor representado en las multitudes, en las masas militares, pero que también puede observarse en un individuo. La dimensión de esta angustia proviene de la ausencia de las ligaciones libidinosas que constituyen el grupo, al aflojarse esta trama, sin importar si se está frente a un verdadero peligro, cada uno de los individuos, como por contagio, se pone a cuidar de sí mismo y, ya solos, experimentan esta angustia con intensidad creciente (1992:91-93). El sujeto, desprovisto de la armadura que compone la trama simbólica, su ligación libidinosa, experimenta la angustia de su no diferenciación respecto del todo que lo rodea, la cosa.

La concepción dionisiaca que elabora la poética de Darío, como también la de Cruz e Sousa y Jaimes Freyre, reconduce la angustia de este terror pánico a una apertura estética, a un estado de goce pánico en el cual el lenguaje es mediación simbólica, un limen desde el que se accede a una zona sensible en la que se desdibuja, en éxtasis, el límite entre el yo y la cosa. Friedrich Nietzsche, en *La visión dionisiaca del mundo* (1870), hace precisamente este énfasis sobre los diversos lenguajes artísticos como mediación simbólica para alcanzar una apertura sensible. Una lectura filosófica contemporánea que llega a los autores modernistas de la mano de los alemanes, en particular Richard Wagner, con Friedrich Nietzsche como su filósofo, devenir en el que, incluso, puede inscribirse a Sigmund Freud. Es a través de Wagner que Rubén Darío llega hasta Nietzsche, sobre quien escribe una crónica para la serie *Los raros*, posteriormente descartada del libro.

Del mismo modo que lo entenderá Walter Benjamin, Nietzsche plantea que “Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta, fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión general es una comprensión instintiva, es decir, no ha pasado a través de la conciencia clara” (2009:266). Más que interpretado, este símbolo presente en las artes en forma de gestos y sonidos es “sentido” en una “inervación simpática” (2009:266). El arte, en su retorno, recobra de la sensibilidad del ambiente la fuerza originaria del símbolo, renovándolo y aumentándolo en sus dimensiones (2009:270). Para Nietzsche, la exaltación dionisiaca implica una excitación que intensifica de modo supremo todas las capacidades simbólicas. Algo jamás sentido aspira a expresarse: el aniquilamiento de la individuación, de la unidad en el genio de la especie, o más allá, de la naturaleza. Esta aspiración se sublima en un nuevo mundo de símbolos que pueda aprehender y liberar esta intensificación. La poesía alcanza de esta forma una nueva esfera que, con la sensibilidad de la imagen, como en la epopeya, y con la embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica, puede aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas (2009:271-272). De acuerdo con Nietzsche, a partir de esta sensibilidad pánica se podía pensar, incluso, otro concepto de multitud, la dionisiaca, distinto al que proyectan las concepciones apolíneas de las capitales modernizadas. Sin embargo, Nietzsche también advierte que “el servidor ditirámico de Dionisos es comprendido únicamente por sus iguales” (2009:272). Esta apertura sensible se proyecta primeramente sobre los iniciados, en este caso, en el culto a la belleza del Arte Nuevo.

Darío Argonauta

En las “Palabras de la sátira”, Darío presenta a este principio pánico como un saber sensible que se revela al viajero experimentado, al “cosmopolita extremo” como lo llama Graciela Montaldo (2013), en el que sobrevive el “antiguo argonauta”: “alma que el sol sonrosa y que la mar zafira, / sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta / en unir carne y alma a la esfera que gira” (Darío, 1961:692). En su intenso peregrinar¹⁰, Darío encarna al Atlas que, como el de Warburg (2010), procura cargar la memoria sensible del mundo. En su experiencia del viaje, median siempre los símbolos que hacen presentes a los diversos espacios y tiempos, que tornan a esa experiencia singular del viaje una experiencia de unidad pánica -a la vez temporal y atemporal, territorializada y desterritorializada, histórica y ahistórica- con el todo. Los símbolos, para el poeta, son la puerta de acceso a las múltiples dimensiones que componen la realidad.

La crónica de viajes de Darío, se inscribe en una aristocrática tradición narrativa del siglo XIX y principios del XX, de la que participan importantes figuras de la política y la literatura latinoamericana. Entre los trabajos críticos que la abordaron, vale mencionar la lectura de David Viñas (2005) y la de Beatriz Colombi (2004). “Viaje estético” llama Viñas al que realizaban las clases dirigentes argentinas como parte de su educación sentimental, también un rito consagratorio, del que era parte sustancial el relato, *causerie* de salón, publicada en libro como memoria. El escritor profesional, recupera este género para un público masivo. Estos relatos, contemporáneos a otros franceses, sirven a la construcción de una autoridad estética y moral, con potestad de participar de la regulación sensible de la

comunidad. *En viaje* (1884) de Miguel Cané, es una interesante referencia de la crónica anestésica. En su descripción panorámica de Rio de Janeiro, desde un “punto perdido” de la Tijuca, su fobia higienista elabora un artificio imaginario que lo salva del *shock*. En respuesta a los efectos repugnantes de su experiencia de la “ciudad infecta”, su crónica torna al paisaje, a medias urbano y selvático, un “diorama gigantesco”, dispuesto para la contemplación. Vale recordar que su libro es contemporáneo de *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. A contrapelo, la experiencia de ambiente se torna objeto y queda subordinada al confort, como en la *garçoniere* de Des Esseintes.

Enrique Gómez Carrillo, en la crónica “El viaje” de *El encanto de Buenos Aires* (1914), repara nostálgicamente en otro acontecimiento anestésico, la pérdida irreversible de la experiencia del viaje marítimo: “Por una absurda fantasía, los arquitectos navales se proponen, desde hace unos años, hacer olvidar a los que se embarcan que se han embarcado. Nada de lo que constituye la antigua forma marina se descubre en los bien llamados palacios flotantes” (1914:9). Juan José de Soiza Reilly, en su crónica sobre Rio (1920), evocando la de Cané, opta también por la perspectiva panorámica, pero desde el teleférico, del que destaca, también a contrapelo, su goce anestésico de apreciar los peligros de la ciudad y la floresta desde un ambiente artificial, ilusoriamente seguro. De acuerdo con la crónica de Soiza, la tecnología ofrece al espectador una experiencia farmacológica del entorno, una atmósfera de ensueño en la que impera el silencio, solo interrumpido por el ruido ominoso de los componentes y la música marcial que, al llegar hasta él, despierta una memoria hipertrófica que obnubila su experiencia del presente. El diorama panorámico de Cané se torna en la crónica de Soiza un teatro propio de la perspectiva divina, en el que su lectura paranoica descubre figuras icónicas modernas en los accidentes del paisaje.

Rubén Darío, en su crónica sobre Rio de Janeiro, desde la misma perspectiva de Cané, la Tijuca (1912), es el primero en explotar esta contemplación lisérgica del paisaje, abordada posteriormente en la crónica “Edgar Poe y los sueños” (1913). En ella, advierte que la naturaleza es, para el autor de *La Esfinge* (1846), el espacio de descubrimiento de la dimensión onírica y supraterrrenal, a la cual el poeta accede en el insomnio, o por medio del opio, o los excitantes alcohólicos que estimulan, en su sensibilidad singular, estados hipnagógicos, entre la vigilia y el sueño, como el de la “alucinación panorámica”, con el que descubre relieves fabulosos, animalescos, donde antes solo veía lo más evidente (Darío, 1968:321-322). Este concepto, alucinación panorámica, un intertexto de *La locura en la historia* (1895), el denostado ensayo del psiquiatra argentino José María Ramos Mejía, visibiliza el interés de Darío por la psicología. Su uso, sin embargo, contribuye con la despatologización de este estado lisérgico, valorándolo como vía de descomposición de la objetivación positivista. Estos fármacos, propician también una apertura sensible que alcanza los ecos visuales y sonoros de otras dimensiones menos evidentes.

João do Rio, escritor brasileño receptivo a la estética de Darío, también ofrece en la crónica “Os animaes na exposição”, incluida en *Cinematographo* (1909), una escena de embriaguez, de *griserie*, ante la presencia de un gran número de canarios enjaulados, asustados, silenciosos, de variados colores, los cuales despiertan en el narrador el sentimiento de ser enteramente animal. Para João do Rio, la exposición universal se presenta como oportunidad para el sujeto urbano de hallar estéticamente una sintonía con el animal, en la que se cifra también una utopía “tudo se ligava para infiltrar nas anemias

urbanas e nas neurastenias presentes a *griserie* de uma outra vida, o desejo de ter muita saúde, de não conhecer perfumes e fatuidades, de viver como os tratadores dormindo no feno, amando livremente, refocilando com os bichos” (1909:308). Rodeado por el reino animal, si bien encerrados en jaulas, João do Rio presenta como alternativa a la neurosis moderna una obnubilación primitiva, animal, pánica, bucólica, en la que el hombre conquista, despojándose de los ropajes sensibles de la cultura, la soberanía de las bestias.

Rubén Darío, alude también en sus crónicas a esta experiencia de *griserie*, propia del contacto con la floresta o los animales. Son interesantes, en esta clave, sus crónicas de abordó, a las que suele llamar “Films de viaje”. Una de ellas, titulada *Ménagerie* (1912), narra el tráfico de animales salvajes latinoamericanos a Europa. Un coleccionista descrito como un marqués, en el que retorna el espectro de Sade, expone en sobrecubierta, para Darío, las distintas fieras de su zoológico personal. El relato contrapone el deseo de disciplinar la bestia propia del coleccionista, en la que se elabora un goce perverso, manifiesto, incluso, en sus propias palabras “Le he de hacer comer de mi mano... No quiero que me siga como un perro, no tanto, pero le he de domesticar en absoluto. Y encuentro bello contemplar, en pleno océano, los animales del bosque” (Darío, 1968: 269), contra una sensibilidad abierta a la gracia del propio animal, atenta, particularmente, a su dimensión simbólica, en la que sobrevive una densa espectralidad.

La *ménagerie* sirve al poeta, a diferencia del coleccionista o del científico (menciona a Clemente Onelli en la crónica), como un repertorio de la gracia animal, en la que la sensibilidad estética proyecta las pasiones humanas, los símbolos anacrónicos o los íconos modernos. En los animales, encuentra también correspondencias con las propias jerarquías humanas. En un tigre arisco, Darío halla al *dandy* y al asesino, autor de las bellezas artísticas que celebra De Quincey, entre los monos, los gestos satíricos, payasescos, tragicómicos, de los rostros de las multitudes urbanas. En una garza, la presencia de un símbolo dispuesto a la contemplación “de blancura lunar, como nevada, como de seda y azúcar, sobre sus zancos largos y el cuello en clave de sol” (1968:269). El animal como retorno simbólico ya había sido explotado por Darío en la crónica “Articles de París. Cónsul.” (1903) en la que se refiere a un famoso mono parisino, Cónsul, capricho de los decadentes, sobre el que escribe Jean Lorrain una crónica, de la que Darío traduce, incluso, algunos párrafos. El chimpancé, asociado al egoísmo y malos modales, es símbolo del rastacuero norteamericano, al que se tolera en París, con lúdicos reparos, por su dinero (1977:190-193).

En el contacto, más allá de su dimensión simbólica, Darío empatiza con la sensibilidad del animal. “Una llama, digna de conducir a una princesa de los incas, se deja acariciar y como que cuenta, con doctoras miradas el suplicio de la inmovilidad entre las tablas de su prisión, sobre este suelo de madera y hierro que se va moviendo” (1968:269). Expresa la misma desazón ante la contemplación de un tapir “con sus ojos pequeños, su frente fugaz y lisa, su belfo de modestas pretensiones elefantinas; oye ruidos de aguas y no sabe dónde, mira azorado con inquietud; es manso, deja su bosque paraguayo para ir a saber lo qué (sic) es la nieve en el *chalet* de *cassé* de su propietario...” (1968:268). La jaula torna al animal-símbolo una opacidad inquietante, que despierta, en el contacto, lo que Gabriel Giorgi llama un “*continuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano.” (2014:12). Ante este destino común al hombre y la bestia, la obscena manifestación de este

biopoder, Darío apela a la piedad cristiana y al consuelo moral de los antiguos, su lectura de Marco Aurelio. Las crónicas de Darío que abordan la animalidad aprehenden, como un negativo fílmico, los efectos de la modernidad sobre los misterios de lo vivo, como así también de lo inerte, sobre aquella dimensión no antrópica, espectral, más allá del hombre y de la vida (Ludueña Romandini, 2012).

Vale aclarar que si bien Darío se manifiesta en favor de la protección de los animales, como en la crónica “Los que dan de comer a los pajaritos” (1902), en la que reivindica este sentimentalismo fuera de moda y celebra las leyes belgas “contra la ferocidad, el egoísmo y la crueldad” a los animales, asociadas a “nietzchistas furiosos y danzantes”(Darío, 1977:125-130), también rescata esta violencia cuando es parte de un goce estético, aristocrático como la caza, en “Nuestros hermanos inferiores” (1913), o un goce popular como en la tauromaquia, en *Films de París. I. Las mujeres y los toros* (1913), sobre el que advierte que “más de un moralizante ha achacado a un placer completamente sensual, o mejor dicho sádico, el gozo de las españolas en esa casi bizantina fiesta de la sangre.” (1968:373), para celebrarlo como símbolo que fortifica los sentimientos nacionales. En un segundo apartado de la misma crónica titulado *¿Quién tiene la culpa?*, además solicita penas más duras, inclusive la capital, para los crímenes “pasionales”, propios de “impulsivas fieras humanas” (1968:374-375).

La crónica más elocuente de Rubén Darío contra la violencia a los animales es “*Soyez bons pour les animaux...*” (1911) en la que critica el maltrato al que se ven sometidos en París, el cual replica entre ellos las jerarquías sociales. Repara particularmente en aquellos que sirven “al jardín de suplicios” de los fisiología, a los “horrores de la vivisección”. Se hace eco, para ello, de *Qu’est-ce que la vivisection?* (1912) de André Lichy y Gustave-Rene Laurent, edición ilustrada por Grandjean, libro de propaganda orientada a “sublevar aún a las personas menos sentimentales” en el marco de reformas legislativas francesas en favor de la protección de los animales. Es sugestivo que los brutales experimentos están orientados al estudio de los límites de la sensibilidad y de la supervivencia animal. Darío selecciona una serie de testimonios y casos para propagar la indignación también entre los lectores argentinos, atentos a las novedades europeas:

‘Los laboratorios de fisiología, dicen los dos escritores que acabo de citar, no son sino cámaras de tortura; los experimentos, verdaderos actos de barbarie’ La documentación que justifica tal severidad es profusa, y pondrá de parte de los que protestan al lector de menos nervios. Un experimentador, por ejemplo, County, narra con las siguientes palabras un experimento y su descripción parece *‘recit d’um apache qui vient de dégringoler une pante’*: ‘Metí un cuchillico de hoja curva en el cerebro y lo hice bascular, echo al individuo por tierra y ahí queda, me acerco y no se mueve; le amenazo ante sus ojos, hago ruidos diversos, le toco, no reacciona; entonces le aprieto muy fuerte y agita violentamente todos sus miembros, o cambia de sitio, sin poder huir o ejecutar movimientos coordinados de defensa. En una palabra este individuo no ve, no oye, y salvo movimientos convulsivos posibles, y aun bastante frecuentes, no tiene movimientos espontáneos; sus funciones cerebrales están seguramente suprimidas; está en coma’. ¡Se trata de un mono; pero, con todo!

Pero para espantables, martirios suprachinos de nuestros ‘hermanos inferiores’, los que se enumeran es una copiosa y pavorosa lista; tortugas en *in pace*, emparedadas en yeso, para que mueran de inanición, dos meses de agonía; animales de otras especies, tenidos sin comer, para saber cuánto duran; conejos, trece días; gatos, veinte días; perros, treinta y tres días; caballos, veintiún días. Se computaron los nervios cervicales a gatos y monos, y días después se hizo la ablación del cerebro. Se abrió el vientre de perros, gatos y conejos y se les excitó los nervios con corrientes eléctricas. A un fox-terrier de tres años y nueve kilos, se le abrió y atenaceó de distintos modos; duró una hora y veinte minutos. A otros canes ‘se le arrancó los músculos de la laringe, raspándolos con un cuchillo’; a otro se le descubrió la parte del cráneo que se quería trepanar; se levantó la piel, se abrieron hasta cinco hoyos, y luego ‘con jeringuillas, cuya cánula se introdujo en los hoyos, se lanzó en la sustancia gris del cerebro y bajo una presión cuya fuerza variaba, uno o varios chorros de agua que rompieron y expulsaron la mayor parte de uno de los hemisferios’. ¡Y el perro vivió aún un mes! [...]

Es Claude Bernard, que escribía: ‘El fisiólogo no es un hombre cualquiera; es un sabio que está dominado por una idea científica; no oye los gritos de dolor animal, no ve la sangre que corre, no ve nada fuera de la idea que lo ocupa’ Es Richet, que asegura no creer que haya un solo experimentador que al dar curare a un conejo, al seccionar la médula espinal de un perro, o al envenenar una rana, se diga a sí mismo: ‘He allí un experimento que aliviará o curará la enfermedad de algunos hombres’.

Es otra vez Claude Bernard: ‘El curare hace imposible todo movimiento, pero no impide al animal sufrir, ni tener conciencia de su sufrimiento. La muerte, que parece a los ojos de los asistentes tan dulce y tan libre de dolor, es, al contrario, acompañada de los sufrimientos más horribles, que sobrepasan todo lo que el hombre puede imaginar’. Es Elías Cyon: ‘El que siente repugnancia al disecar un animal vivo, el que hace una vivisección como cumpliendo con una necesidad desagradable, podrá repetir tal o tal vivisección pero nunca llegará a ser un artista en vivisección’. ¡Artista en vivisección! Frase a lo ‘divino marqués’ (1977:255-257).

Recusando la frecuente justificación en el progreso científico, Darío, indignado, llama a los fisiólogos “¡Torquemadizantes y sadistas!” (1977:256). Las citas que escoge, acentúan la concepción anestésica de la ciencia respecto de la sensibilidad animal sobre la que experimenta, sea a causa de la “idea científica”, o del uso de una droga como el curare¹¹, que le evita al fisiólogo las expresiones del sufrimiento del animal. Darío denuncia, a su vez, un goce estético, propio del asesino-artista, avalado por discursos científicos, que pretenden sostener valores humanistas. Esta crónica es, quizás, la más terrible de las escritas por el autor. En ella, se expone la amplitud del sondeo de su indagación estética, que alcanza los límites de la experimentación de las ciencias médicas contemporáneas, sosteniendo el valor de lo vivo como sensibilidad insustituible. Es atendible también la demorada administración de detalles macabros que escoge para sensibilizar al lector; como

cierre de la crónica extensa, prescribe, incluso, “para quitar las malas impresiones”, recordar “al asno y al sapo de aquel gigante de buen corazón que se llamó Víctor Hugo” (1977:258). La literatura, como en la crónica “*Ménagerie*”, sirve como referencia de los principios humanistas que, en los últimos años de su vida, Darío considera necesario recuperar tanto desde el arte de la antigüedad como en sus retornos modernos.

Esta intervención, sin embargo, no implica una negación antimoderna de la ciencia, muy usual entre los escritores modernistas. Al contrario, para Darío, la ciencia está tramada con el arte, tal como la entendían los renacentistas. El autor de *Prosas profanas* halla en la síntesis armónica entre arte, ciencia y religión, el fundamento de una especulación metafísica superadora de las limitaciones de la ciencia convencional. Darío, al igual que Poe, considera que, para la obtención de certezas, la comprobación es secundaria frente a la intuición¹² (1968:246). Así lo advierte en la crónica “Thalassa Maternal” (1912), datada en el océano, una especulación acerca de los misterios del mar que parte de una eufórica lectura de *La vie dans les océans* (1912) de Louis Joubin, así como de las teorías del fisiólogo René Quinton y los recuerdos de su entrevista con el príncipe Alberto de Mónaco, todos oceanógrafos, miembros del Instituto de Francia. Su acento repara en la teoría de un origen común de la vida en el mar, una unidad que se sostiene, más allá de las diferencias, en todas las formas de vida. En un contexto descrito como pleno de armonía, Darío se demora en su entusiasmo por esta comunidad vital, prevista, antes que por la ciencia positivista, por el arte y las religiones.

Mientras navegamos en un mar tranquilo, bondadoso, la orquesta toca el vals *Sobre las olas* del desventurado mejicano Juventino Rosas. Leo la obra del doctor Joubin sobre la vida en los océanos y la meditación me conduce suavemente a la divagación. Desde las concepciones teogónicas hasta los últimos postulados científicos todo hace que en el agua amarga y divina se encuentre el origen y la potencia de la vida. Parece que una gran voz íntima clamase en la extensión del universo: ‘¡Thalassa! ¡Thalassa Maternal!’. Si en los comienzos de la *Biblia* el espíritu de Dios flotaba sobre la superficie de las aguas, las recientes teorías del doctor Quinton sobre el agua del mar como medio orgánico, y sus hoy ya comunes aplicaciones terapéuticas, hacen ver que nuestra esencia vital se mueve en la inmensidad azul que amaron los argonautas, los antiguos soñadores, los piratas, que aman y amarán siempre los poetas, los artistas y los que saben que la prodigiosa Venus brotó de su fecundidad, magnífica de desnudez y retorciendo sus mojados cabellos. El *gentleman* que se marea y el humorista de risueña hidrofobia que han visto las anteriores líneas, protestan. Dejémoslos protestar. (1968:245-246)

En las quejas del *gentleman* retorna la oca de *Prosas profanas*; dirigiéndose a los iniciados, Darío acentúa otro vértigo, aquel propio de la contemplación de una unidad de la que se es parte, el pánico gozoso ante “un mundo inmenso en el que se pierde el ojo del especialista”, ante la “obra común y cósmica” a la que se accede en la unión de “mentales energías, la poesía y la ciencia” (1968:248). Es sugestivo que esta articulación se sostenga sobre un pensamiento analógico por el cual, Darío poeta, se identifica con el oceanógrafo

que trae con sus redes del fondo del mar, referente del origen, “las nuevas formas”, así como las supervivencias espectrales:

Y juzgo debe ser un placer singularísimo el del oceanógrafo que al recoger las redes, trampas, aparatos o anzuelos, ve salir del fondo de los mares nuevas formas, desconocidas especies, peregrinas, animales o vegetales de los abismos. Quizá se sueña en la realización del cuadro célebre de Boeklin: ver aparecer de pronto cogida de una recóndita cueva oceánica, una sirena...; o ver luchar al ser traído sobre las olas lanzando su voz relinchante a un hipocampo... (1968:248)

Esta asociación entre las “nuevas formas” advertidas en los peces marinos y los espectros que su memoria hipertrófica recupera de una dimensión simbólica, ya había sido elaborada por Darío, tal como lo rememora en la misma crónica, al referirse a los raros ejemplares marinos que encuentra en los acuarios de Berlín y Nápoles, variantes acuáticas de su *Ménagerie* (1912). Del primero, en *Tierras solares* (1904), Darío describe a esta “fantástica vida submarina” como una escena de vivas formas abstractas, a las que asocia con escenarios infernales, hortalizas, elementos del tocador y expresiones monstruosas, inspiradoras de los cuadros macabros de Rops y Odilon Redon. “Con sus fantasías monstruosas e ilusorias, no han creado nada, pues todo lo que la imaginación del hombre más torturado de visiones infernales pueda imaginar, existe en los secretos misteriosos y en los profundos laboratorios de la naturaleza” (1917:235). Sea en el sueño o en el fondo del mar, es la sensibilidad pánica del artista iniciado la que logra recuperar los misterios del todo, en sus múltiples dimensiones, profanas y trascendentes.

Darío recurre también a este concepto de unidad pánica para referirse a una ansiada unidad política, global, latinoamericana, en el marco de políticas de asimilación de la inmigración europea y de integración pacífica regional, como el pacto ABC, que llevaba a cabo en ese entonces la diplomacia, el periodismo y la literatura de la región, frente a las cuales se autoproclama, con el reconocimiento general, embajador de las letras¹³. En una de las crónicas dedicadas a “Graça Aranha” (1911), escritor y diplomático brasileño, en la que alude a su novela *Canaã* (1902) y a sus discursos europeos, Darío celebra el concepto armónico de su propuesta pacifista, echado a perder unos años después al comenzar la Gran Guerra Europea, de la que Darío ofrece un lúcido análisis en sus crónicas para el diario *La Nación*

Lleno de su generosa pasión de amor humano, de amor universal, confiado en un destino pánico cuyo proceso ahonda su abarcadora conciencia, cumple el vibrante brasileño su misión, y dice dónde va la buena nueva de la esperanza. Tales fueron entre otros estos conceptos pronunciados en el Capitolio romano en una circunstancia memorable: “Las abstracciones cederán a las realidades. Compréndese que no hay dos mundos diversos, separados, uno físico y material, uno moral e inmaterial: llegóse al pleno monismo. El conocimiento se dilató y el espíritu humano fue juzgado como una fuerza en las fuerzas del universo... La fatalidad de la ley de la existencia manda que todo viva en

infrangible armonía... ‘Yo te exhorto, a ti y a innumerable generación por venir, abandonemos nuestros odios destructores, reconciliémonos, antes que llegue el instante de la muerte’. (1977:246)

Darío le atribuye a *Canaã* la síntesis del “espíritu nacional brasileño”, que podría, además, proyectarse al resto de Latinoamérica en ese momento de inmigración masiva. En contraste con *Os Sertões* (1902) de Euclides Da Cunha, publicado el mismo año que *Canaã*, el libro de Graça Aranha ofrece un imaginario optimista, idealizado, de una nueva composición social en formación, que pone en segundo plano los conflictos sociales contemporáneos. Esta lectura sobre Brasil de Darío se adecua a los intereses compartidos por el ABC, el proyecto de integración del Cono Sur, y del panamericanismo. Son mediaciones acordes a su rol de diplomático cultural, en las que busca puntos de encuentro entre las diferentes hegemonías latinoamericanas, y, a la vez, una imagen “pujante” para su promoción en el exterior, que impugne las negativas concepciones deterministas del medio tropical, asociadas, por defecto, a todo el continente.

Ante el desastre de la guerra, Darío, desde España, ofrece la crónica “Un instante de poesía hace olvidar la guerra” (1914), en la que se reproduce su conversación con Santiago Argüello, poeta nicaragüense más joven que él, apóstol del modernismo dariano, en la que el propio Darío acentúa un ideal compartido, una misma experiencia respecto de las estéticas dominantes contemporáneas (parnasianismo, decadentismo y simbolismo), común al viejo y al joven poeta, que nos recuerda su relato del encuentro de diversas edades en el camino de ascesis del *Frontispicio* y en las *Ánforas de Epicuro*. Retorno de un mismo pánico embriagador ante la totalidad, orquestado armónicamente a través de la poesía, y de un mismo recogimiento, posterior al holocausto de sí a la intensidad estética

Y púseme a ‘ser yo’

Y resultó lo que había de resultar; un colorista y un sinfonista. Me embriagué de sol y de montaña y de torrente. Me bebí el trópico, e hice *De tierra Cálida*, obra que huele a ubres porosas.

La música nueva, la factura admirable del Parnaso y la sutileza decadente me sirvieron para desmenuzar en tonos y armonías el alma pánica de aquella Nicaragua selvática y prodigiosa, que abanica su calor con palmeras, que se irriga en los chorros de sus saltos, que luce por las tardes su montón de crepúsculos y el collar de jade de sus lagunas verdes.

Puse el verso decadente junto al horno solar, y resultó en manos el verso ecuatorial.

Aún no habían pasado por mi espíritu los nublados del dolor. Nací en primavera, y no había visto sino flores. Mas en mí había una fuerza; una fuerza que pugnaba. Y brotó el color, y sentí en mis cuerdas el estremecimiento de una borrachera de fulguraciones. Fue cálido, no pudiendo ser sensible. Me senté en mis rodillas, en una (sic) escaño rústico, bajo las filtraciones de las peñas que sudaban perlas y de las altas copas que destilaban trinos, a la musa campesina, de redondeces flamencas, pudores hurraños y frotos de pantera.

Y fue la cópula salvaje, bajo las calcinaciones del Sol. Y el himno de los versos chispeaba en aquel ambiente de canícula de mis nupcias de fuego.

Después de fatigar mis dedos en sabidurías y paciencias de un Benvenuto de la frase; después de conocer todo el secreto orquestal de la palabra; después de haber aprendido a tejer como una arácnida los tisúes del verbo, caí como otros muchos, el Ángel ya había volado, llevándose la humedad de sus lágrimas a fecundar otras lirás (1977:292).

Más allá de los contextos distópicos y de la propia experiencia del escritor, afirmándose en la dimensión utópica de la literatura, el pánico propio de la angustia moderna, el grito de la oca que anuncia el Dios Pan muerto deviene con estas estéticas pánicas modernistas grito extásico ante el dios Pan redivivo, por el que el pánico, la sensibilidad del todo, augurada en el animal y la floresta, es, en el propio tiempo de la poesía, goce y utopía.

Bibliografía

- Antelo, Raúl (2001) "Genealogia do Vazio" en *Transgressão & Modernidade*. Editora UEPG, Ponta Grossa. Pp. 23-39.
- (2015 [1988]) "Lecturas sincrónicas: Cruz e Sousa en Jaimes Freyre" en Rocha Velasco, Omar (Org.). *La Prosa de Jaimes Freyre*. Traducción Juan Manuel Fernandez. Plural, La Paz.
- Blanco Fombona, Rufino (1929) *El modernismo y los poetas modernistas*. Mundo Latino, Madrid.
- Buck-Morss, Susan (2005) "Estética y anestética: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires.
- Cané, Miguel (2005) *En viaje*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Colombi, Beatriz (2004) *Viaje intelectual*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Cruz e Sousa (1898) *Evocações*. Typ. Aldina, Rio de Janeiro.
- Darío, Rubén (1917) *Tierras solares*. Mundo Latino, Madrid.
- (1918) *Los raros*. Mundo Latino, Madrid.
- (1938) *Escritos inéditos*. Recogidos de periódicos inéditos y anotados por E. K. Mapes. Ed. University of Iowa, New York.
- (1961) *Poesías Completas*. Aguilar, Madrid.
- (1968) *Escritos dispersos de Rubén Darío*. T.1. Barcía, Pedro Luis (Org.). Ed. UNLP, La Plata.
- (1977) *Escritos dispersos de Rubén Darío*. T.2. Barcía, Pedro Luis (Org.). Ed. UNLP, La Plata.
- (1991) *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Ayacucho, Caracas.

- (2013) *Viajes de un cosmopolita extremo*. Montaldo, Graciela (Org.). Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Fernandez, Juan Manuel (2012) “Rubén DaRío, una obnubilación brasilica” en *Caracol*, N°3, Editorial USP, San Pablo. Pp. 102-133.
- (2015a) “Entre faunos modernistas, la estética pánica de Jaimes Freyre” en *La prosa de Jaimes Freyre*. Rocha Velasco (Org.). Plural, La Paz. Pp. 257-289.
- (2015b) “Rastros de la Esfinge. El devenir literario de una óptica enigmática” en Reales/Vélez Escalón (Org.) *Cortázar, 100 años*. Letras Contemporáneas, Florianópolis. Pp. 85-104.
- Freud, Sigmund (1992) *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo*. Vol. XVIII. *Obras completas*. Amorrortu, Buenos Aires.
- García Morales, Alfonso (1997) “El Frontispicio de Los raros. Una fuente gráfica desconocida y una explicación” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N°560, Madrid, Pp. 49-62.
- Giorgi, Gabriel (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Gómez Carrillo, Enrique (1914) *El encanto de Buenos Aires*. Perlado Paes & Comp., Madrid.
- Jaimes Freyre, Ricardo (2015a) *La Prosa de Jaimes Freyre*. T.1. Prada, Ana Rebeca (Org.). Plural, La Paz.
- (2015b) *La Prosa de Jaimes Freyre*. Rocha Velasco, Omar (Org.). Plural, La Paz.
- Jáuregui, Carlos (1998) “Calibán ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío” En *Revista Iberoamericana* N° 184-185, Pittsburgh, Pp.441-450.
- Ludueña Romandini, Fabián (2012) *Más allá del principio antrópico*. Prometeo, Buenos Aires.
- Molloy, Silvia (2012) *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Nietzsche, Friedrich (2009) *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza, Madrid.
- Poe, Edgar Allan (1972) *Eureka*. Trad. Julio Cortázar. Alianza, Madrid.
- Ramos, Julio (2003) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- (2014) *Ensayos próximos*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana
- Rio, João do (1909) *Cinematographo*. Livraria Chardron, Porto.
- Soiza Reilly, Juan José (1920) “Rio de Janeiro visto desde las cumbres. El Pan de Azúcar”. En *Plus Ultra*, N° 55, Buenos Aires. Pp. S/r.
- Trueblood, Alan (1970) “El ‘Responso’ a Verlaine y la Elegía Pastoril Tradicional” en Magis, Carlos H., (Ed) *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. El Colegio de México, México D.F. Pp.861-870.
- Viñas, David (2005) *Literatura argentina y política. I*. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- Warburg, Aby (2005) *El renacimiento del paganismo*. Alianza, Madrid.
- (2010) *Atlas Mnemosyne*. Akal, Madrid.

Notas

¹ Cf. Jáuregui, Carlos (1998) “Calibán ícono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío” En *Revista Iberoamericana* N° 184-185, Pittsburgh, Pp.441-450.

² El uso del láudano. Rubén Darío habla de *farmakon* en la crónica “Edgar Poe y los sueños”. P329 para referirse a drogas que “superexitan los sentidos” (319-331).

³ “Ellos corresponden al período de ardua lucha intelectual que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores, en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria” (1997:142)

⁴ Cf. Fernandez, Juan Manuel (2015) “Entre faunos modernistas, la estética pánica de Jaimes Freyre” en Rocha Velasco (Org.) *La prosa de Jaimes Freyre*. Plural, La Paz. Pp. 257-289.

⁵ Los cuatro capítulos que se conservan de *Los jardines de Academo*, publicados originalmente en los números 2 y 5 (1904), 11 (1905) y 37-39 (1907) de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (Tucumán), han sido reeditados recientemente, con prólogo y agudas notas de Tatiana Alvarado Teodorika, entre otras joyas prácticamente inéditas del autor, en *La prosa de Jaimes Freyre* (2015a) a cargo de Ana Rebeca Prada.

⁶ Esta disertación, publicada en principio en la revista *El mercurio de América* con el título “Letras brasileñas. Cruz e Souza” (1899), fue incluida también en la edición de *La prosa de Jaimes Freyre* (2015a).

⁷ Es precisamente esta memoria hipertrófica del fisonomista la que rescata Walter Benjamin del escritor moderno al elaborar su concepto de imagen dialéctica en el *Libro de los pasajes*, aquella mirada que advierte en el presente el fulgor de un gesto arcaico.

⁸ Tal como señala Silvia Molloy, en esta crónica de *Los raros*, Darío rechaza toda referencia a la homosexualidad de Verlaine o a la relación que éste tuvo con Rimbaud, a la que describe como “una nebulosa leyenda”, como una calumnia (2012:35).

⁹ Ricardo Jaimes Freyre alude a estas supersticiones en su discurso del funeral cívico “Él nos ha hablado muchas veces de su fe religiosa; pero su fe era tan solo un vago misticismo, que se asemejaba a una superstición, con sus infantiles espantos, y que todo revestía la forma de religión positiva, porque su terror al misterio lo apartaba de las negaciones y hacía palidecer su rostro a la aproximación de la duda. Si en sus últimos días tuvo un recrudescimiento de fe, es preciso no atribuirle mayor valor que a las frecuentes crisis religiosas de los moribundos” (2015:181)

¹⁰ Darío, poeta del *Canto errante* (1907), en un periplo de tres décadas que comienza y termina en su Nicaragua natal, ofrece un sinnúmero de crónicas de viaje como corresponsal del diario *La Nación* y editor de las revistas *Mundial* y *Elegancias*, entre otras publicaciones. Muchas de ellas, fueron reeditadas en memorias de viajes, entre las que vale considerar *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras solares* (1904), *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909) y *Prosa política* (1920).

¹¹ Sobre el curare, entre otras biotecnologías latinoamericanas, y los usos anestésicos de la ciencia médica europea del siglo XIX, Cf. Antelo, Raúl (2001) “Genealogia do vazio” en *Transgressão & Modernidade*. Editora UEPG, Ponta Grossa. Pp. 23-39. Ramos, Julio (2014) *Ensayos próximos*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana

¹² Para Poe, “la intuición es meta y punto de partida” (1972:47). Sobre Darío leyendo a Poe Cf. Fernandez, Juan Manuel “Rastros de la Esfinge. El devenir literario de una óptica enigmática” en Reales/Vélez Escalón (Org.) *Cortázar, 100 anos*. Letras Contemporáneas, Florianópolis.

¹³ Cf. Fernandez, Juan Manuel (2012) “Ruben DaRio, una obnubilção brasilica” en *Caracol*, N°3, Editorial USP, San Pablo. Pp. 102-133.

Sección Temática Libre

Traducir, destraducir: la desobra en acto

Entrevista a Isidro Herrera

Carolina Villada Castro

(entrevistadora)[§]



Giacometti

Maurice Blanchot además de diseminar entre sus trabajos un pensamiento del lenguaje y la escritura como movimientos de desobramiento (desoeuvrement), ineludibles en cualquier proceso de traducción, también ensayó traducciones de Celan y le dedicó varios pasajes de su obra (La part du feu 1949 L'Amitié 1971). Para Blanchot, la traducción consiste en un acto de escritura en el intervalo (écart) de las lenguas en diferir y el desdoblamiento de la alteridad de la obra. Para seguir estas reverberaciones, pasamos ahora a una conversación con Isidro Herrera en torno a la experiencia de traducir ese "desobramiento" en acto de los textos de Blanchot. Isidro Herrera es filósofo y editor de Arena Libros, con una importante trayectoria en la traducción, que nos permite acceder en español a trabajos imprescindibles de filósofos como: Klossowski: Nietzsche y el círculo vicioso (2004); Bataille: Acéphalo (2015); Foucault: De lenguaje y literatura (1996), Siete sentencias sobre el séptimo Ángel (1999); Deleuze: Nietzsche (2000), Francis Bacon: lógica de la sensación (2002, 2005, 2009); Lévinas: De la evasión (2000); Mascolo: En torno a un esfuerzo de memoria. Sobre una carta de Robert Antelme (2005); Bident: Reconocimientos: Antelme, Blanchot, Deleuze (2006). Su dedicación al pensamiento de Blanchot va desde su tesis

[§] Profesional en filosofía Universidad de Antioquia Colombia, Estudiante de Maestría en Estudios de la Traducción UFSC-PGET Brasil. E-mail: carolina.villadacastro@gmail.com. Recibido 29/05/2016. Evaluado 06/06/2016.

doctoral intitulada "La Experiencia de la ausencia. Maurice Blanchot" y se prolonga con la serie de traducciones de textos de Blanchot como: La conversación infinita (2008), la Comunidad inconfesable (2002), La parte del fuego (2007), Una voz venida de otra parte (2009), El último hombre (2001). Agradecemos a Isidro Herrera su disposición y gentileza para colaborar con esta entrevista y compartirnos los murmullos que deja la traducción des-traducción que exigen los textos de Blanchot.

- En sus trayectos de trabajo cómo llega la traducción de los textos de Blanchot y cómo se articula a ella?

"Llegar a traducir y traducir textos de Blanchot han sido para mí la misma experiencia. Esta experiencia, con el azar que llevaba consigo, ha sido —lo digo sin énfasis, simplemente para ser justo con ella— uno de los momentos más afortunados de mi vida. Sucede que uno está interesado en ciertos autores, en ciertos libros, en cierto pensamiento, y los lee, los estudia, los hace, en la medida que cabe, suyos. Y sucede a la vez que un día, en España, en Madrid, uno entra en una librería a la que nunca va porque está bastante lejos de donde vive y de donde suele pasar habitualmente. Es una librería francesa, que tiene un buen fondo y en sus estanterías libros de los autores amados. Pero en francés, lengua que uno nunca estudió y que por tanto no conoce sino muy precariamente. Puede leer unas líneas, un par de párrafos, enterarse más o menos de lo que dice un libro, pero no puede ni soñar leer un libro completo. Eso es la experiencia de la frustración. Pero, de repente, uno se encuentra con un libro de un autor que ya ha leído en español y que aprecia por encima de muchos otros, aunque no sabe bien por qué, ya que lo conoce pobremente: Maurice Blanchot.

Estamos a principios de los años 80. En esa mañana, en medio de un mar de libros desconocidos para él, uno se encuentra con un libro que no sabía que existía. Se titula *De Kafka à Kafka*, publicado en la colección Folio de Gallimard. Uno lo hojea, recuerda haber leído ya en otro libro dos o tres capítulos de éste. Es una recopilación. Pero se encuentra en ese libro un capítulo que uno no conocía, del que no había oído hablar nunca. Se titula «La littérature et le droit à la mort». ¡Qué título! ¡Qué expectativas a partir de él! ¡Qué suerte haberlo encontrado! Comprado, imperiosamente deseado, pero muy difícil de leer. Su destino es quedar sepultado en una biblioteca que se llena con otros libros más accesibles. Pero sucede que uno va afinando sus gustos y sus intereses

—también sus pasiones literarias—, de modo que no olvida que tiene por ahí ese texto que sabe que le espera.

Así, como si se tratase de un destino ineludible, vuelvo al libro, al texto que funciona para mí como un abismo con su atracción fatal. Casi sin darme cuenta, busco el diccionario, una gramática y me armo de paciencia. Comienzo a traducir con enorme dificultad —aún hoy, después de varios miles de páginas traducidas me cuesta, aún hoy no he llegado a estudiar nunca francés, aún hoy soy bastante ignorante en esta lengua que no hablo y que, cuando la escucho, tampoco la entiendo—, pero avanzo en la traducción. La acabo. La leo. Es un verdadero pastiche. Quizás por enmendar ese pastiche desde entonces no he dejado, sin embargo, de traducir. Nunca me propuse hacerlo. Se puede decir que nada ni nadie me sugirió que lo hiciera. Simplemente lo hice. Ahora bien, Nunca lo hubiera hecho sin la necesidad de leer a Blanchot."

-¿Qué diferencias experimenta entre leer los textos de Blanchot y "pasar" a traducirlos?

"Es obvio, dicho lo anterior, que para mí no hay ninguna diferencia. Dado que mis primeras *lecturas* lo fueron de textos inconexos y —ahora lo sé— bastante mal traducidos, puedo decir que sólo empecé a *leer* a Blanchot cuando lo empecé a traducir. Lo traduje para leerlo, sin darme cuenta hasta mucho después de que — en mi caso, quiero subrayarlo— sólo podía leerlo traduciéndolo.

Si ahora que me pongo a ello, ya que es el momento de «confesar», debo decir que, para mí, traducir ha sido dos cosas: la primera, traducir a Blanchot; la segunda, traducir siguiendo el camino abierto por una experiencia que lo ha dominado todo. Porque no he llegado a traducir por amor a la lengua francesa, de hecho, creo, el francés en cuanto tal no me interesa (no lo estudio, no lo hablo). Me interesa mi lengua, el español, la lengua en que pienso, aunque no sólo. Me ha parecido decisivo poner a Blanchot a hablar mi lengua, a decir palabras que he buscado y que he elegido. Mis palabras... ¡Qué vértigo!

Únicamente debo añadir que no lo hago por vanidad. Traducir —que es una manera de escribir— es un trabajo que corre todos los riesgos de la escritura. Uno de ellos es el de no ser leído. Pero ¿qué le puede importar al escritor el no ser leído? ¿Es que acaso escribe simplemente para ser leído? La satisfacción de haber traducido tal o cual texto

va mucho más allá de esa necesidad. Mis traducciones están publicadas. No todas. Pero muchas de ellas se hicieron sin la intención de su publicación. No hubiera cambiado nada si no se hubieran publicado."

-¿cómo reverberan entre sí el pensamiento del afuera y la poética del desobramiento en el momento de traducir y qué exigencias plantean al traductor?

"Todas. El traductor está exigido por todas partes, por todas las instancias que se pueden distinguir en la producción del lenguaje. Su responsabilidad está en ser fiel a todo lo que enfrenta. Por eso, si, por ejemplo, ha de traducir eso que tiene tratos con el afuera o eso que cuestiona de arriba abajo cualquier clase de actividad —y que por tanto está atravesado de desobra—, su responsabilidad es ser fiel a eso traducido."

-¿hay discontinuidades entre traducir conceptos y traducir ficción en el trabajo de Blanchot?

"Aparte de que siempre que se traduce ficción se traducen forzosamente conceptos, dando por hecho que es posible diferenciar entre la obra ensayística de Blanchot y sus relatos —distinción que por lo demás se pierde en la obra fragmentaria, que existe en primer lugar para perderla—, y teniendo en cuenta que traducir es sencillamente leer, habría que decir que sustancialmente es lo mismo. Dicho de otro modo y en forma de pregunta: ¿cambia de algún modo la experiencia de la lectura si se lee un ensayo o si se lee un relato? La impresión puede no ser la misma, pero la experiencia *del lenguaje*, al leer, es decir, al traducir, debe ser la misma".

-En su ensayo dedicado a Benjamin: Sur la traduction (1960), Blanchot detiene el texto con una inevitable afirmación: "traduire est, en fin de compte, folie", ¿qué instiga a su experiencia de traducción?

"Algún escritor puede que escriba tanto para librarse de la locura como para caer en ella. Es más difícil que lo haga el traductor. Sin embargo, éste no sólo precisa de una pizca de locura sino de una dosis enorme. Aunque ciertamente no por proponerse algo que pudiera estar fuera de su alcance o por encima de sus posibilidades, sino porque, si quiere proponerse ese viaje imposible de una lengua a otra, él mismo se ha de encontrar

fuera de sitio, fuera de tiempo y fuera de sí. No obstante es probablemente una de las formas más tranquilas que caben de vivir la locura."

-¿Podría esbozarse una poética de la traducción desde los trabajos de Blanchot y a partir de la experiencia de su traducción? ¿Podría indicarnos algunos trazos?

"Traducir es un curioso subterfugio para escribir y para leer. Blanchot ha dicho de mil maneras que el escritor no sabe nada de lo que hace cuando escribe, que precisamente no debe saberlo si quiere simplemente empezar a escribir. Pero si no sabe por qué lo hace, menos aún sabe lo que hace cuando lo hace, puesto que, lo planteo como lo planteo, cuanto más escriba más se perderá él mismo como escritor y más perderá aquello que se supone que es el producto de su esfuerzo. Se escribe para poder hacer lo que ningún yo puede hacer: se escribe para morir, pero experimentando en ese trato con la muerte que lo mismo que nunca pudo empezar lo que no obstante ha empezado, tampoco nunca podrá acabar aquello que, al acabar, acabaría completamente con él. Lo que quiere, pero lo que nunca puede alcanzar. Por eso mismo, el escritor tampoco puede leer su obra, puesto que ésta, una vez en el mundo, le queda al lector —y el autor podría hacer de lector, pero mientras lo es, todo el tiempo que lo es, ya no es autor.

Es este sentido, traducir se convierte en una estratagema por la que se pierde algo importante, puesto que el traductor no tiene el texto traducido como obra de primera mano y, sin embargo, innegablemente él escribe y lee. Su mano nunca es la primera. Justamente por eso, y a diferencia de aquella que sí es la primera, el traductor se gana la posibilidad tanto de escribir como de leer. A través de un sutil juego de máscaras, e incluso de un notable intercambio de identidades, el traductor sin escribir escribe. ¿Cómo ignorar que este texto de, por ejemplo, Blanchot, escrito íntegramente en español, no ha sido escrito por Blanchot, sino por su traductor, mientras que al mismo tiempo si su traductor quisiera atribuírselo, haría el mayor de los ridículos, puesto que obviamente ese libro ha sido escrito por Blanchot? Esta experiencia de escritura —de verdadera escritura— le está reservada exclusivamente al traductor y, rigurosamente hablando, el autor original —el que realmente escribe— la ignora completamente.

Del mismo modo sucede con el leer. Cuando el traductor lee el texto que ha traducido, puede y no puede, al mismo tiempo, considerarlo suyo y leerse a sí mismo. ¿Por qué? Ahora no sólo por el citado intercambio de papeles frente al original y su copia traducida, sino por un motivo mucho más profundo: porque *traducir es exactamente leer*. El escritor, en cuanto autor, no puede leerse; el traductor, en cuanto lector, nunca hace otra cosa que leer y leerse."

- *A propósito de la responsabilidad de la escritura, como se murmura en la Conversación infinita: "escribir, responder a lo imposible" y que tanto se invoca en los últimos ensayos y ficciones de Blanchot: ¿qué responsabilidad concierne al traductor, si consideramos, la traducción como re-escritura?*

"Al traductor le corresponde algo incluso más grave que la tarea de responder y hacerse responsable con su respuesta, sino que a ello ha de añadir la necesidad de ser co-responsable de eso que, por haber sido traducido, ha sido escrito en una lengua de la que la escritura primera, propiamente hablando, ella no es en absoluto responsable."

- *Finalmente, a partir de su experiencia de traducción, ¿cuál es su concepto de traducción?*

"Hacer una teoría de la traducción es una cosa que me tienta. Pero no llevaré mi ambición muy lejos y me quedaré en unos pocos apuntes, a la espera de hacer lo que, con bastante seguridad, sé que no voy a hacer.

A este respecto cabe decir, siguiendo en esto muy de cerca a un buen amigo traductor, Hugo Savino, que el primer fantasma que hay que ahuyentar cuando se habla de la traducción es el de lo *intraducible*. Fantasma muy recurrente en estos tiempos (encarnado incluso por autores que admiro). No existe lo intraducible. Si la traducción es una especie de contrato suscrito por dos partes, dicho contrato sólo es posible porque sea posible traducirlo todo. Si no fuera así, si quedara en la reserva eso a lo que nos referimos con lo intraducible, el contrato, por la imposibilidad de cumplirlo, quedaría reducido a papel mojado y se invertiría completamente declarando que entonces nada puede ser traducido. Mejor o peor, todo puede y debe ser traducido. Recordemos que siempre puede haber buenas y malas traducciones.

Si no existe lo intraducible, a cambio sí existe, y está muy presente en cualquier traducción, lo *intraducido*. Es una experiencia que podemos —y en cierto modo debemos— hacer constantemente, poniendo una lengua al lado de otra, un texto frente a otro. Es apasionante comprobar entonces qué cantidad de matices, de insinuaciones, de obstáculos salvados o no, se abren entre uno y otro, de uno a otro. Y no se trata de repetir la vulgaridad de que se pierde mucho en la traducción. Si sólo sucediera eso, deberíamos perfeccionar el traductor de Google y dejarnos de monsergas, con el pensamiento seguro de que el contenido del mensaje debe quedar transmitido. Porque esto que llamo lo intraducido incluye tanto lo que se pierde como lo que se gana. Y muchas veces se gana, no tanto para mejorar el original, lo cual es una majadería, sino para abrirlo, ampliarlo, multiplicarlo, recrearlo. Por su parte, el autor o el texto que se declararan intraducibles no componen otra cosa que letra muerta. Allá ellos, porque no es que sea imposible crear un texto intraducible, sino que es una acción perfectamente insustancial.

Este trabajo por el que se explora toda una región que es en cierto modo tierra de nadie —ni de la lengua de origen ni de la lengua de recepción—, no puede ser un ejercicio de simple apropiación, puesto que ahí no reina ni uno ni otro. Es el trabajo del «neutro» en lo neutro de un espacio sin dueño.

Dicho esto, que obviamente recuerda a Blanchot, y en su sintonía, casi me voy a atrever a inventar una palabra que lo denomine, que lo diga sin perder la extrañeza de una operación que mayormente no obedece a otras reglas que las del placer, sin proponerse saber. Yo hablaría de *destraducción*. Destraducir es entrar en ese terreno que sólo ha sido posible por la existencia previa de la traducción: destraducir es traducir y retraducir. Pero sólo se constituye como tal gracias a la entrada en ese espacio de dispersión nunca limitado que es el de lo intraducido. Finalmente, destraducir es debatirse en ese espacio del que sabemos muy bien que ahí no estamos más que para contemplar el inatrapable fluir de las lenguas y dejarse atrapar por lo extraño que tiene ahí su tierra natal. Destraducir es atisbar ese momento.

Destraducir: labor únicamente reservada a los traductores, a aquellos que, desobrados, ya no tienen nada que hacer con el texto, ni con el original ni con el traducido. Pero que, sin embargo, sin fin, siguen con él, sin nada que hacer, sin quehacer.

Destraducir: la desobra en acto."

27 mayo 2016

ACTOS DE HABLA EN EL LENGUAJE PUBLICITARIO ESCRITO DEL PERIÓDICO RURAL *LA VOZ DEL PACÍFICO*

Rosberly López Montero*

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo analizar un corpus de 10 anuncios publicitarios del periódico rural costarricense *La Voz del Pacífico* con base en la teoría de los actos de habla propuesta originalmente por John Austin y desarrollada por John Searle para clasificar los tipos de actos de habla ahí presentes. A través del estudio se determina que la mayoría de actos de habla empleados en la publicidad son directivos pero también se dan otros tipos de actos de habla aunque en menor medida, lo que indica que no existe una intención única para la publicidad, al menos en el contexto del periodismo rural.

Palabras clave: pragmática, actos de habla, medios de comunicación, publicidad

ABSTRACT

This article aims at analyzing 10 ads of the rural newspaper *La Voz del Pacífico* based on the speech act theory that was originally proposed by John Austin and later developed by John Searle, in order to classify the different speech acts found in the newspaper. The results of this study shows that most speech acts found in the ads are directives; nonetheless, there are other types of speech acts, which indicates a variety of intentions for advertising in the context of rural journalism.

Key words: pragmatics, speech acts, mass media, advertising

1. INTRODUCCIÓN

El estudio del lenguaje publicitario desde un marco lingüístico-pragmático, como lo es la teoría de los actos de habla, no ha sido abordado en Costa Rica. Aunque existen estudios que aplican esta teoría al lenguaje periodístico, tales como el estudio de los actos de habla aplicado a los editoriales del periódico *La Nación* (Vergara, 2006) o el análisis de estos actos en las *Cartas a la Columna* de ese mismo diario (Cuardic, 2008), el lenguaje en la publicidad no ha sido analizado desde dicha teoría así como tampoco ha sido analizado desde el periodismo rural, tal y como se plantea en esta exploración.

*Máster en Lingüística. Licenciada en la Enseñanza del Inglés. Docente e investigadora de la Universidad de Costa Rica, Sede del Pacífico. Mail: ros_ber_ly@yahoo.es
Recibido: 11/04/2016. Evaluado: 27/06/2016 y 07/08/2016

El lenguaje publicitario es un discurso social que representa algo específico de la cultura de una comunidad. Tal como señala Becher (1993), siguiendo a Cook (1992), la publicidad refleja de alguna manera las relaciones socioeconómicas y el sentido de identidad tanto personal como grupal de una sociedad. De ahí, el interés por estudiar el lenguaje publicitario de una región específica mediante el periódico rural *La Voz del Pacífico*, perteneciente a la zona del pacífico costarricense. Es por eso que este trabajo propone analizar un corpus de mensajes publicitarios de la prensa escrita de la provincia de Puntarenas según la teoría de los actos de habla, para determinar la intención existente al emitir esos mensajes. En este caso, el corpus de anuncios publicitarios presentado evidenciará los tipos de información, productos o servicios que se ofrecen a esta comunidad específica así como quiénes los ofrecen. Estas personas o servicios pueden resultar desconocidos para el resto del país pero muy familiares para estos pobladores en particular.

Así, el periodismo rural destaca notas del acontecer regional, fomentando los valores comunales lo que facilita a las comunidades la posibilidad de conectarse con su realidad inmediata, brindando, además, opciones para mejorar dicha realidad.

Un corpus de mensajes publicitarios de este periódico será analizado para identificar los tipos de actos de habla empleados en dichos mensajes. De esa forma, se conocerá la intención de la publicidad en el periodismo rural y se proporcionará un estudio novedoso en el campo del análisis del lenguaje publicitario.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

2.1. Actos de habla

Los actos de habla forman parte de las funciones pragmáticas del lenguaje. Según Owens (2008), estas funciones se dividen en intrapersonales e interpersonales. Las funciones intrapersonales, también conocidas como ideacionales, se refieren a lo que tenga que ver con el lenguaje interno, como la memoria y el desarrollo conceptual. Por otra parte, las funciones interpersonales tienen que ver con la comunicación; una de las unidades utilizadas para la misma es el acto de habla, el cual transmite representaciones mentales y las intenciones de los hablantes.

Sin duda, el pionero del estudio de los actos de habla fue John Austin desde su perspectiva de la filosofía del lenguaje. En primera instancia, Austin (1991) hace énfasis en lo que él mismo denomina un acto realizativo; ello se refiere a que toda acción lingüística conlleva el realizar algo, y no solamente decirlo: “un realizativo indica que emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin 1991: 51).

Por lo tanto, y desde esta perspectiva, no es únicamente necesario que la persona emita un enunciado, sino que tenga la intención de ejecutarlo, tal es el caso, por ejemplo, del acto de prometer, en el cual la importancia no se limita al hecho de decir “prometo que iré” sino en realidad ejecutar esa promesa. (Austin 1991).

A partir de este concepto, Austin hace una distinción entre tres tipos de actos que tienen lugar en el momento de emitir un enunciado: el acto locutivo, el acto ilocutivo y el acto perlocutivo. El primero hace referencia al acto de emitir el enunciado, el segundo es el acto que llevamos a cabo al decirlo y el tercero se refiere al acto que llevamos a cabo porque decimos algo.

De acuerdo con Searle (1986), algunos ejemplos de los actos de habla más comunes son “hacer enunciados, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas (...) y más

abstractamente, actos como referir y predicar” (p. 25-26). Precisamente, hacer uso del lenguaje es hacer uso de estos actos de habla.

Cabe notar que cada acto de habla no es únicamente una acción en sí misma sino que lleva una función comunicativa consigo. “El acto o actos de habla realizados al emitir una oración son, en general, una función del significado de la oración” (Searle, 1986, p. 27). En otras palabras, al emitir cada acto de habla, el locutor tiene una intención comunicativa, es decir, desea lograr algo con la emisión de la oración. Entonces, los estudios de los actos de habla son estudios de los significados de los enunciados o las intenciones que tienen los hablantes al emitirlos. Searle (1986) pone de manifiesto el significado proposicional dentro del marco de su teoría de los actos de habla. Él asevera que la proposición es el significado que se transmite al enunciar algo, pero que no se trata de un acto ilocutivo ni es un acto en sí mismo. En sus palabras, “una proposición es lo que es aseverado en el acto de aseverar, lo que es enunciado en el acto de enunciar” (p. 38).

De hecho, Searle (1986) establece cuatro condiciones para la realización de los actos de habla. A continuación, se presenta la definición de estas, proporcionada por Escandell (2008).

Condiciones de contenido proposicional: se refieren a las características significativas de la proposición empleada para llevar a cabo el acto de habla.

Condiciones preparatorias: son preparatorias todas aquellas condiciones que deben darse para que tenga sentido realizar el acto ilocutivo. Searle lo ejemplifica diciendo que al ordenar a alguien que preste atención es preciso tener sobre esa persona algún tipo de autonomía, y además, es necesario que no estuviera prestando atención antes. Su cumplimiento se presupone por el mero hecho de llevar a cabo ese acto.

Condiciones de sinceridad: estas condiciones se centran en el estado psicológico del hablante, y expresan lo que el hablante siente, o debe sentir, al realizar el acto ilocutivo.

Condiciones esenciales: son aquellas que caracterizan tipológicamente el acto realizado. O, dicho de otro modo, la emisión de cierto contenido proposicional en las condiciones adecuadas, tal y como aparecen expresadas en los otros tipos de regla, cuenta como la realización del acto que se ha pretendido llevar a cabo. (Escandell, 2008: 70)

Ahora bien, los actos de habla son divididos en distintas categorías establecidas de acuerdo con el origen de su intención comunicativa. Schlieben-Lange (1987) presenta la tipología de actos de habla de Searle (1986):

Representativos:

Comprometen al hablante en que algo sucede. El objeto es presentar una realidad, sea esta verdadera o falsa, correcta o incorrecta como manifestaciones, suposiciones, predicciones, explicaciones, clasificaciones, diagnósticos y descripciones.

Directivos:

La intención ilocutiva consiste en que el hablante intenta, más o menos enérgicamente, mover al oyente a hacer algo. Ejemplos son: órdenes, mandatos, ruegos, instrucciones, peticiones, propuestas, solicitudes y consejos.

Comisivos:

La intención es comprometer al hablante en el curso futuro de las cosas. Por ejemplo: promesas, votos, amenazas, apuestas, propuestas, convenios y fianzas.

Expresivos:

Expresan una actitud psíquica del hablante respecto a la realidad caracterizada en el contenido proposicional. Su intención ilocutiva es la de expresar su condición de sinceridad. Ejemplos de estos tipos de actos son felicitaciones, disculpas, testimonios de agradecimiento, de ofensa, de quejas, de bienvenida.

Declarativos:

Su propiedad definatoria es que la realización lograda de uno de sus miembros da lugar a una coincidencia entre el contenido proposicional y la realidad. En general, estas acciones ilocutivas exigen una institución no lingüística como la iglesia o la ley así como la expresión de giros rituales del hablante. Algunos casos son: declarar la guerra, excomulgar, casar a una pareja, brindar, hacer un legado, abdicar, hacer un nombramiento, rescindir, licenciar.

Estos actos de habla pueden manifestarse de una manera más compleja, de aquí nace la noción de “macroacto de habla”. Según van Dijk (1996), un macroacto de habla es “un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados” (p. 72). Es decir, es posible encontrarse con textos que contengan distintos tipos de actos de habla, pero esa secuencia vista como un todo la que determinará el acto de habla general del cual trata el texto, es decir, el macroacto de habla.

Van Dijk (1996) proporciona como ejemplos: una carta que contiene distintos tipos de actos de habla pero que como un todo funciona como petición, un artículo de periódico con actos de habla variados puede funcionar como una aserción. En dichos casos, tanto la petición de la carta como la aserción del artículo funcionan como macroactos de habla pues están compuestos de distintos actos de habla que conforman el objetivo de la emisión, “algo así como el propósito pragmático del discurso” (van Dijk 1996:73). La comprensión de la noción de macroacto de habla es importante para comprender la intención comunicativa del enunciador.

2.2. Lenguaje publicitario

“La publicidad es tan vieja como la aparición de la escritura”, afirman Adam y Bonhomme (1997: 13), lo que destaca que la publicidad no es asunto exclusivo de la sociedad moderna; por el contrario, la forma en que se ha empleado en los medios escritos ha ido evolucionando con el tiempo, desde los anuncios con texto puro a la incorporación de imagen en tales textos.

Con respecto al objetivo de este género lingüístico, Adam y Bonhomme (1997) manifiestan: “El discurso publicitario constituye un género blando, débilmente definido, heterogéneo e inestable, cuya única línea directiva es incitar el consumo comercial” (p. 28), es decir, el hacer que cierta población adquiera el producto anunciado es el propósito máximo de la publicidad. Asimismo, “el acto locutorio dominante en la mayoría de las publicidades es explícitamente constativo e implícitamente directivo” (1997: 34), o sea, los mensajes publicitarios llevan implícitos actos de habla principalmente directivos.

No obstante, para Cook (1992) los propósitos de un anuncio publicitario como discurso son varios: vender un producto, solicitar apoyo, entretener, informar, advertir y hasta preocupar. También, afirma este autor, existen canciones o poemas que se llegan a convertir en anuncios al ser utilizados de una manera específica; en otras palabras, se incluyen en un anuncio con el fin de lograr un efecto en el receptor, como asociar de manera inmediata esa canción o poema al objeto anunciado. Por lo tanto, existe publicidad que pretende despertar el gusto por los poemas o hacer disfrutar de una canción y no solamente incitar el comercio, para lo cual se emplean variadas estrategias. Para ejemplificar mejor esta concepción del discurso publicitario, Cook (1992) proporciona distintos argumentos para rechazar la noción del consumo comercial como fin único de dicho tipo de discurso. En primer lugar, apunta el autor, existen anuncios que no venden ningún producto sino, más bien, promueven valores o buscan apoyo, como el caso de una serie de comerciales presentados a inicios de los 90 en la televisión estadounidense en el que se le instaba a la ciudadanía a apoyar a su presidente y las tropas en Irak (Cook, 1992: 5), lo cual se dirige en una línea similar que las propagandas políticas.

Por otro lado, el autor comenta que aún cuando existe una mayoría de avisos publicitarios con el fin de persuadir a sus destinatarios a comprar, hay otra serie de funciones que se cumplen de forma alternativa, es por esto que dichos anuncios deben analizarse en términos de su función. Por ejemplo, un hombre adulto con limitados recursos económicos sabe que anuncios de tampones y vacaciones en el extranjero no son para él; sin embargo, esto no significa que tales comerciales no le estén enviando ningún mensaje. Por estas razones, visualizar la publicidad desde el fin único del comercio sería minimizar su complejidad y negar la variedad existente de avisos publicitarios.

Asimismo, los anuncios son concebidos pensando en una población meta particular; sin embargo, quien en realidad recibe el mensaje presente en el anuncio es quien definirá la efectividad del mismo, pues no necesariamente se tratará de ese lector meta en el que fue pensado en primer lugar, sino que puede ser cualquier otra persona que lea el anuncio. Al respecto, Cook (1992) plantea que los anuncios publicitarios existen en cuatro mundos distintos: el de quien los envía (donde los productos son manufacturados y distribuidos), el mundo ficticio de los personajes, el mundo fantasioso de quien lo recibe y el mundo real de este, que es en el que el producto es adquirido. En los anuncios de productos, el propósito de quien remite el anuncio es enviar el producto a través del mundo de ficción y fantasía, hacia el mundo real del consumidor.

Según Adam y Bonhomme (1997), los anuncios publicitarios llevan implícitos actos de habla principalmente directivos, pues mueven al destinatario, en este caso el consumidor al que va dirigida la publicidad, a hacer algo. Se espera que adquiera el producto o servicio anunciado. “El acto ilocutorio dominante en la mayoría de las publicidades es explícitamente constativo e implícitamente directivo” (Adam y Bonhomme 1997: 34). Aunado a esto, los autores continúan exponiendo que el acto ilocutivo constativo se asocia a una intención perlocutiva de *hacer creer* algo al destinatario mientras que el acto ilocutivo directivo a una intención perlocutiva de *hacer hacer* algo.

Sobre la misma línea, de acuerdo con la teoría reseñada por Adam y Bonhomme (1997) existen cinco tipos de actos de habla principales con los que se inician los anuncios publicitarios. Estos son los actos salutativos, directivos, interrogativos, enigmáticos y probatorios, siendo los salutativos y los directivos los más característicos del diálogo publicitario. Los actos salutativos e interrogativos se definen por sí solos, pues se trata

de lo que expresa su nombre, saludos y preguntas, mientras que los actos directivos han sido definidos previamente. Con el fin de clarificar los actos enigmáticos y probatorios, estos se definen a continuación:

Los actos enigmáticos representan una variante de los actos interrogativos, estos son una especie de adivinanzas o falsos enigmas pues facilitan la respuesta al lector inmediatamente. A continuación se presenta un ejemplo tomado de la literatura presentada por Adam y Bonhomme (1997):

Estos dos hombres han perdido todo su dinero. Adivine cuál de los dos se había llevado el dinero en efectivo y cuál se había preocupado por pedir cheques de viajero American Express.

Por otro lado, los actos probatorios son del tipo de *publicidades-test*. Representan un tipo de prueba práctica y rápida para que el lector ponga a prueba sus aptitudes y saque conclusiones. Estos son muy comunes en los anuncios en los que se hacen preguntas del tipo “¿Quiere usted tener mayor estabilidad económica?” “¿Necesita darle más sabor a sus comidas?” Este tipo de interrogaciones incita al receptor a dar una respuesta para sí, de tal forma que el producto promocionado llegue a ser la solución a su situación.

En sí, la publicidad está pensada en términos de persuasión-acción. Trata de persuadir al destinatario, para que actúe de la manera deseada por los emisores del mensaje. Cada anuncio lleva un propósito y se espera que quien recibe este mensaje lo cumpla, lo que hace que la publicidad implique un tipo de comunicación muy particular, ya que necesita una gran inversión para que se realice, es una comunicación prorrogada en espacio y tiempo y se dirige a un destinatario que no lo espera y no está siempre dispuesto a recibirla y tiene un gran poder ante sus receptores. En pocas palabras, “el discurso publicitario opera una semantización que transforma el simple objeto en Objeto de valor” (Adam y Bonhomme 1997: 35).

3. METODOLOGÍA

Para la compilación del corpus que se analiza en esta investigación se selecciona el periódico *La Voz del Pacífico* de la provincia de Puntarenas en el Pacífico de Costa Rica. Este es el periódico rural de mayor trascendencia en la cabecera de provincia. Sus ediciones son publicadas mensualmente.

El corpus compilado está compuesto de ediciones publicadas entre julio del 2013 a julio del 2014. Las ediciones se recopilaron tanto en su versión impresa como digital.

De acuerdo con Gutiérrez (2000), los inicios del periódico *La Voz del Pacífico* se dan a través de la revista “Puntarenas, Ayer y Hoy” en la década de los 40, de la mano del señor Rafael Armando Rodríguez Gutiérrez. Dos acontecimientos históricos relevantes: La Segunda Guerra Mundial en Europa y la Revolución del 48 en Costa Rica permitieron acumular una cantidad importante de noticias para la entonces revista, lo que la hizo ser de gran interés para los lectores locales, principalmente para los educadores.

Posteriormente, en 1965, se inicia la publicación de *La Voz del Pacífico* con formato de periódico tipo tabloide. A lo largo de los años, se modificó a una altura de 15 pulgadas, pero manteniendo el mismo ancho de ocho columnas (Gutiérrez 2000).

Según esta misma autora, este periódico fue el primer medio escrito regional de su clase en incursionar en Internet, y el segundo a nivel nacional, después del diario *La Nación*.

Actualmente, sus ediciones pueden encontrarse en forma impresa y digital, a través de su perfil en las redes sociales.

3.1. Conformación y análisis del corpus

En este estudio se analiza el acto de habla desde una perspectiva verbal, se emplea la taxonomía de Searle según la desarrolla Schlieben-Lange (1987) en la cual se detallan cinco categorías de actos de habla: representativos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos. Para esto, se extraen todos los actos de habla en los anuncios publicitarios y se clasifican siguiendo las condiciones necesarias para la realización de los actos de habla propuesta por Searle, para determinar cuál acto o actos de habla se emplean mayormente en este tipo de discurso.

Para la selección de los anuncios publicitarios, se optó por concentrarse en aquellos dirigidos a la población local y no los que pudieran ser utilizados para una audiencia más general en cualquier diario a nivel nacional puesto que se pretende conocer los tipos de anuncios que se emplean con una población rural en particular y las intenciones implícitas en ellos para con dicha población. Debido a que la publicidad del periódico corresponde en su mayoría a los mismos anunciantes locales, y que en ocasiones, estos mensajes son pagados para salir en ediciones consecutivas, se procura que los anuncios recopilados no se repitan, por lo que se selecciona una única muestra de cada mensaje publicitario, aunque haya aparecido en distintas ediciones del periódico. En cuanto al tipo de producto o servicio anunciado, no existe ninguna selección en particular, ya que, precisamente, parte de lo que se busca es conocer el tipo de publicidad realizada a nivel rural, en esta localidad específicamente.

El corpus consta de 10 mensajes publicitarios y constituye una muestra de un corpus más amplio de un total de 60 anuncios. Por razones de espacio y debido a que el componente visual no es parte de este estudio, se extrae el texto del anuncio y se omite la imagen.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS

A continuación, se realiza el análisis de los actos de habla presentes en los diez mensajes publicitarios que componen el corpus y se comentan las condiciones preparatorias de estos actos, siguiendo los lineamientos de Searle (1986) y Adam y Bonhomme (1997).

De acuerdo con Cook (1992), el mensaje publicitario es el resultado de la interacción de una serie de elementos de los cuales interesa particularmente el componente ENUNCIADOS ("palabras" en la terminología de Cook), el cual se trata de elementos formales del código verbal; por ejemplo, eslogan, marca, etc, y el componente FUNCIÓN, que determina los objetivos que el mensaje busca satisfacer.

La clasificación del acto de habla se determina con base en la fuerza ilocutiva del macroacto implícito en los mensajes publicitarios y no de los actos de habla independientes que constituyen el anuncio.

Se procede, entonces, a analizar cada uno de los anuncios publicitarios que conforman el corpus. Los elementos que se incluyen en el análisis son los siguientes:

Identificación

Enunciados

Anunciante

*Función**Condiciones para la realización del acto de habla.**Clasificación del acto de habla***Identificación: *La Voz del Pacífico 1*****ENUNCIADOS:**

“La Junta Directiva, la Presidencia Ejecutiva, la Gerencia General y todo el Personal del INCOP.

En esta Navidad queremos hacerles llegar nuestro más cordial saludo.

Que la fe y la unión familiar perdure en el tiempo y le permita seguir alcanzando éxitos.

¡Feliz Navidad y Próspero Año Nuevo 2014!”.

ANUNCIANTE: Instituto Costarricense de Puertos del Pacífico, INCOP.

FUNCIÓN:

Con este anuncio se quiere hacer llegar un saludo a los puntarenenses con motivo de las celebraciones de fin de año. Representa un fin social.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados transmiten un saludo de feliz navidad y año nuevo.

Condición preparatoria: el anunciante expresa el deseo de que los destinatarios pasen un tiempo agradable al lado de sus familiares durante estas fiestas.

Condición de sinceridad: los enunciados manifiestan los buenos deseos del anunciante.

Condición esencial: la emisión de los enunciados cuenta como una expresión de buenos deseos hacia la población.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Los enunciados presentes en el anuncio componen una felicitación por motivo de las fiestas de fin de año. Su intención es expresar los buenos deseos a la población en el desarrollo de estas celebraciones, por lo que los mismos componen un acto de habla expresivo. En este caso, es un acto expresivo de felicitación.

Acto de habla: expresivo → *felicitación*

Identificación: *La Voz del Pacífico 2***ENUNCIADOS:**

“¿Le gustaría probar la verdadera comida italiana?”

Amancio’s.

Pizza, Pasta, Drinks.

Especialidades italianas desde la región de Roma.

Comida de la abuela, todo fresco, tipo casero, producto genuino con las recetas tradicionales auténticas del norte y sur de Italia.

Nuestro chef aprendió su oficio directamente del campeón italiano de pizza, la masa recibe el tratamiento apropiado para ser viva, saludable, mediterránea.

Dele un gusto su paladar: chorizo, prochetta, prosetutto, arrostro.

Tel: 6021 8455.

Centro Comercial El Jardín, 1er piso, local 11, Puntarenas, Jacó”.

Este anuncio inicia con un acto de habla interrogativo, uno de los más usados al inicio de anuncios publicitarios según Adam y Bonhomme (1997).

ANUNCIANTE: Restaurante Amancio’s.

FUNCIÓN:

Promocionar un restaurante italiano proporcionando información de la comida que se ofrece.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: la emisión de los enunciados ofrece un servicio gastronómico a la comunidad.

Condición preparatoria: el lector es capaz de visitar el restaurante y aceptar lo que expresa en la proposición.

Condición de sinceridad: el anunciante considera que los lectores disfrutarán su oferta gastronómica pues la consideran genuinamente italiana.

Condición esencial: se pretende por medio de los enunciados que las personas cercanas al local lo visiten y prueben sus comidas.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

La unificación de los enunciados en este anuncio se da con el fin de que los lectores del periódico se acerquen al restaurante a probar su oferta gastronómica. Estos enunciados presentan información, ya sea esta correcta o incorrecta; es decir, son actos de habla representativos. La intención ilocutiva consiste, sin embargo, en hacer que el receptor haga algo, por lo que los enunciados conforman un solo macroacto de habla, el cual es directivo.

Acto de habla: directivo → *solicitud*

Identificación: *La Voz del Pacífico 3*

ENUNCIADOS:

“Empresarios Unidos

La navidad es una fecha para dar y recibir. Durante este año, nosotros hemos recibido mucho de todos Ustedes y queremos aprovechar este día tan especial para agradecerles a todos por su preferencia y su confianza.

Le deseamos a toda la comunidad puntarenense una Feliz Navidad y un Próspero año Nuevo”.

ANUNCIANTE: Compañía autobusera Empresarios Unidos.

FUNCIÓN:

Con este mensaje el anunciante agradece por la confianza depositada en su compañía a lo largo del año y expresa un deseo de felices fiestas para sus usuarios.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados predicen un hecho pasado llevado a cabo por los destinatarios y manifiestan la actitud psíquica del anunciante con respecto a este hecho.

Condición preparatoria: el transporte ofrecido a los usuarios benefició a la compañía por lo que se envía un agradecimiento para que sigan confiando en su servicio.

Condición de sinceridad: el anunciante se siente agradecido con la población puntarenense.

Condición esencial: los enunciados constituyen una expresión de gratitud hacia los usuarios y reconocimiento por parte del anunciante.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

En este mensaje una empresa autobusera manifiesta la sensación de gratitud a los usuarios de sus unidades de transporte por haber sido clientes durante todo el año. Asimismo, expresa un deseo de bienestar por las celebraciones de navidad y año nuevo, por lo que los enunciados constituyen un acto de habla expresivo.

Acto de habla: expresivo → *deseo de felicidades*

Identificación: *La Voz del Pacífico 4*

ENUNCIADOS:

“Naviera Tambor. Mejoramos para que viaje cómodamente cada día.

Horario / Schedule

Puntarenas:

Salida / Departure: 5:00 am, 9:00 am, 11:00 am, 2:00 pm, 5:00 pm, 8:30 pm.

Paquera:

Salida / Departure: 5:30 am, 9:00 am, 11:00 am, 2:00 pm, 5:00 pm, 8:00 pm.

Infórmese al teléfono: 2661-2084 / Site: www.navieratambor.com.

Any consult with the phone number: 2661-2084 / Site: www.navieratambor.com.

Horario vigente desde el primero de noviembre del 2013”.

ANUNCIANTE: Empresa de transporte marítimo Naviera Tambor.

FUNCIÓN: La función principal de este anuncio comercial es informar a los usuarios del nuevo horario de servicio de ferry que estará brindando la empresa anunciante, para lo que emplea los idiomas español e inglés.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados dan a conocer el cambio de horario de una empresa de transporte marítimo.

Condición preparatoria: se cree que el destinatario espera que acepte los horarios anunciados.

Condición de sinceridad: el anunciante considera que el cambio de horario es más apropiado para que las personas puedan viajar con mayor comodidad.

Condición esencial: este es un intento para que los usuarios tomen conocimiento de los nuevos horarios para que su servicio sea aprovechado al máximo.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Tal y como lo afirma Cook (1992), los anuncios publicitarios pueden tener otros propósitos además de vender un producto, entre los cuales está el de informar, y esta es la intención de este mensaje en particular. Esta empresa desea hacer saber a los usuarios de sus servicios que habrá un cambio de horario a partir de cierta fecha, por lo que es de su interés que sus clientes conozcan de este cambio y así sus necesidades de transporte no se vean afectadas. Por lo tanto, el acto de habla que componen los enunciados en este anuncio es un acto de habla representativo, se está afirmando algo, se anuncia una realidad.

Acto de habla: representativo → *aseveración*

Identificación: *La Voz del Pacífico 5*

ENUNCIADOS:

“Movimiento Libertario: Es tiempo de avanzar. Feliz Navidad y Próspero Año 2014.

Puntarenas merece: más y mejores empleos.

Queremos más empleos reactivando las zonas francas, mejorando las condiciones para la inversión turística y brindando las herramientas a los pescadores para que tengan mejores lanchas, facilidades para el alisto y protección del recurso marino antes malas prácticas de pesca.

¡No aprobaremos más impuestos! ¡Bajaremos el precio de la luz!

Otto Guevara, Presidente. Beto Mora, Diputado. Sindy Scafidi”.

ANUNCIANTE: Partido político Movimiento Libertario.

FUNCIÓN:

Este mensaje ofrece una serie de beneficios a la población a través de la elección del partido político anunciante.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados predicen la acción de actos futuros por parte del emisor.

Condición preparatoria: el anunciante pretende que los enunciados sean considerados como verdaderos.

Condición de sinceridad: el emisor se compromete a realizar una serie de cosas para los destinatarios.

Condición esencial: los enunciados tienen la función de que los destinatarios creen en lo enunciado y elijan a los anunciantes.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Si bien el mensaje inicia con un saludo por las fiestas de fin de año, la mayor parte del mismo constituye una serie de promesas al lector que se cumplirán si los candidatos del partido en cuestión son elegidos en las elecciones más próximas. En este mensaje no se ofrece un producto o servicio pero sí una serie de beneficios. Este tipo de acto de habla es clasificado como comisivo ya que comprometen al anunciante en el curso futuro de los acontecimientos.

Acto de habla: comisivo → *promesa*

Identificación: *La Voz del Pacífico 6***ENUNCIADOS:**

“Tecnoambiente:

¡Experiencia al servicio del medio ambiente!

Los Carnavales de Puntarenas son parte de su historia cultural y como tales nos enorgullece en invitar a todo el pueblo de Costa Rica y en especial al de Puntarenas a disfrutarlos sanamente.

Teléfonos: (506) 2639-37-58 Fax: (506) 2639-3858.

Dirección: Ciruelas de Miramar 600 metros oeste de arrocera Montes de Oro.

Oficina Alajuela: 200 metros oeste del Matadero de Montecillos, Alajuela.

Teléfono: (506) 2430-7424 / Email: info@tecnoambientecr.com

Somos especialistas en el tratamiento de los desechos sólidos”.

ANUNCIANTE: Empresa Tecnoambiente.

FUNCIÓN:

El mensaje cumple la función de invitar a la población en general a disfrutar de los carnavales locales.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados dan a conocer un evento a realizarse en la comunidad.

Condición preparatoria: el anunciante desea invitar a la población a participar y disfrutar de dicho evento.

Condición de sinceridad: el anunciante desea que la población asista a la actividad de los carnavales.

Condición esencial: la emisión de los enunciados cuenta como un intento de que las personas disfruten sanamente de los carnavales de Puntarenas.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Al tratarse de una invitación por parte del anunciante, los enunciados se clasifican como actos de habla directivos al requerir que la población realice algo en particular, lo cual es asistir a la actividad de carnavales de la provincia.

Acto de habla: directivo → *invitación*

Identificación: *La Voz del Pacífico 7***ENUNCIADOS:**

“Empresarios Unidos

El carnaval es el mayor promotor del turismo puntarenense, por ello nosotros le apoyamos totalmente brindándole al turista el mejor servicio de transporte desde la Ciudad Capital.

Puntarenas: Tel: 2661-2158

El Roble: Tel.: 2663-6050

Esparza: Tel.: 2635-2536

San Ramón: Tel.: 2445-7225

San José: Tel.: 2222-0064”.

ANUNCIANTE: Empresa autobusera Empresarios Unidos.

FUNCIÓN:

Se desea tanto invitar a los carnavales como exhortar a la población a hacer uso de este servicio de transporte durante estas celebraciones.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados informan sobre la realización de las fiestas locales y la existencia de un servicio de transporte durante los días festivos.

Condición preparatoria: los destinatarios pueden ser parte de las actividades manifestadas en el anuncio así como hacer uso de los autobuses.

Condición de sinceridad: el anunciante desea que los destinatarios sean parte de lo expresado en la proposición.

Condición esencial: la emisión de los enunciados representan un intento para que los lectores asistan a las actividades utilizando el servicio ofertado por el anunciante.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Si bien existen dos propósitos en este mensaje, ambos van dirigidos hacia el mismo objetivo: el de mover a los lectores a hacer algo, tanto asistir a los carnavales como a utilizar la línea de autobuses anunciada, para lo que emplea actos de habla representativos. Sin embargo, la intención ilocutiva de la conformación de todos esos enunciados es directiva.

Acto de habla: directivo → *petición*

Identificación: *La Voz del Pacífico 8*

ENUNCIADOS:

“Polar Bar. Fina atención.

Un lugar agradable, para divertirse, música de video Rokola, karaoke los fines de semana, ricas bocas.

Dirección: Ubicado al costado, entrada Hotel Cayuga.

Del 14 al 23 de febrero Carnaval Puntarenas 2014”.

ANUNCIANTE: Bar Polar.

FUNCIÓN:

Este anuncio promociona un bar local aprovechando la celebración de los carnavales que se llevarán a cabo en la comunidad.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados dan a conocer la existencia de un establecimiento local y la realización de fiestas tradicionales de la localidad.

Condición preparatoria: los destinatarios pueden acercarse a este local durante los días de celebración así como los demás días del año.

Condición de sinceridad: el anunciante considera que el local es un buen establecimiento para visitar y que los anunciantes pueden acudir al mismo.

Condición esencial: la emisión de los enunciados cuenta como un intento de que los lectores vayan al local anunciado.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Los enunciados que constituyen este mensaje facilitan información, es decir, son representativos, pero dada su intención ilocutiva, es posible clasificar el objetivo pragmático de este mensaje como directivo, ya que hay una solicitud implícita en el anuncio. El anunciante insta a los destinatarios a realizar una acción en particular, la cual es acudir al bar en mención. Además se concluye que al incluir las fechas de la realización de los carnavales, se busca que los visitantes a las distintas actividades conozcan de la existencia de este bar y lo visiten.

Acto de habla: directivo → *petición*

Identificación: *La Voz del Pacífico 9*

ENUNCIADOS:

“Soda Ticomidas y Mariscos.

La más alta variedad de comidas criollas a los mejores precios.

Disfrute de nuestro sabor porteño, en pescados y mariscos.

Dirección: 50 metros norte de Mi Bus”.

ANUNCIANTE: Soda ** Ticomidas y mariscos

FUNCIÓN:

La función de este anuncio es la de informar a la población de la soda Ticomidas y Mariscos y su oferta en comidas.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLAR:

Condición de contenido proposicional: los enunciados predicen sobre la existencia de un negocio de comidas.

Condición preparatoria: los destinatarios pueden acudir a este negocio al conocer de su existencia y ubicación.

Condición de sinceridad: el anunciante realmente cree que los clientes disfrutarán de la comida preparada en el establecimiento.

Condición esencial: se pretende que los lectores del periódico acudan al local y compren algún platillo.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Por lo expresado anteriormente en las condiciones, el macroacto implícito en este anuncio se clasifica como directivo. El objetivo final es que las personas se acerquen al negocio y consuman, por lo que los actos representativos que lo conforman con información sobre el local constituyen un acto de habla directivo.

Acto de habla: directivo → *solicitud*

Identificación: *La Voz del Pacífico 10*

** En Costa Rica, una soda es un pequeño restaurante

ENUNCIADOS:

“COOPESERVIDORES: Gente ayudando gente.

Invita a participar a todos los puntarenenses y turistas en general a la celebración de los 101 años de las Fiestas Patronales en honor a la Virgen del Mar, Patrona de Puntarenas y de los Pescadores”.

ANUNCIANTE: Cooperativa de préstamos Coopeservidores.

FUNCIÓN:

Invitar a los lectores a participar de las celebraciones realizadas en honor a la Patrona de la región: La Virgen del Mar.

CONDICIONES PARA LA REALIZACIÓN DEL ACTO DE HABLA:

Condición de contenido proposicional: los enunciados constituyen actos que el lector puede realizar a futuro.

Condición preparatoria: los destinatarios son capaces de realizar el acto esperado en la proposición.

Condición de sinceridad: el anunciante desea que los destinatarios realicen los actos expresados en la proposición.

Condición esencial: la realización de los enunciados cuenta como un intento para hacer que los lectores asistan a las actividades de conmemoración.

CLASIFICACIÓN DEL ACTO:

Claramente, los enunciados invitan a las comunidades locales y vecinas a participar de las Fiestas Patronales en honor a la Virgen del Mar por lo que el acto de habla que aquí se constituye es directivo.

Acto de habla: directivo → *invitación*

Tabla 1. Actos de habla encontrados en el corpus

<i>Identificación</i>	<i>Tipo de acto de habla</i>	<i>Acto de habla</i>
La Voz del Pacífico 1	Expresivo	Felicitación
La Voz del Pacífico 2	Directivo	Solicitud
La Voz del Pacífico 3	Expresivo	Agradecimiento
La Voz del Pacífico 4	Representativo	Aseveración
La Voz del Pacífico 5	Comisivo	Promesa
La Voz del Pacífico 6	Directivo	Invitación
La Voz del Pacífico 7	Directivo	Petición
La Voz del Pacífico 8	Directivo	Petición
La Voz del Pacífico 9	Directivo	Solicitud
La Voz del Pacífico 10	Directivo	Invitación

Como puede observarse arriba, en la Tabla 1, existe variedad de actos de habla; no obstante, la mayor parte la constituyen los actos de habla directivos.

5. CONCLUSIONES

Basado en el análisis previo puede decirse que al existir distintos tipos de actos de habla en un periódico, su publicidad no se dirige exclusivamente a incitar el comercio sino que hay otros propósitos en los emisores, lo que coincide con lo expresado por Cook (1992) al decir que los objetivos de un anuncio publicitario pueden ser desde vender, informar, entretener y hasta preocupar.

En el caso que nos atañe, la publicidad tiene varios objetivos: pretende felicitar y agradecer mediante los actos de habla expresivos, informar mediante el acto de habla representativo y prometer, a través del acto de habla comisivo. Es importante recalcar que en este sentido los actos de habla se entienden como el acto de habla general del anuncio, es decir, el macroacto, ya que existen, en la mayoría de los casos, distintos actos de habla, por lo general, representativos, que conforman la intención ilocutiva del mensaje y dicha intención es la que determina el acto de habla general.

Además, la teoría del discurso publicitario propuesta por Adam y Bonhomme (1997) indica que usualmente la publicidad está compuesta por actos de habla directivos, o los lleva implícitos. A pesar de que se ha concluido que en este caso particular existen distintos propósitos publicitarios, la mayor parte de anuncios sí presenta actos de habla directivos, lo que coincide con la teoría en el sentido de que en la mayoría de los casos, se trata de mover al lector a realizar algo: visitar un restaurante, asistir a los carnavales, emplear un servicio de autobús, visitar un bar. Sin embargo, la aquí expuesta representa una muestra de un corpus más amplio por lo que sería conveniente explorar una mayor cantidad de mensajes publicitarios en futuros estudios para avalar más fuertemente esta concepción teórica. No obstante, estos resultados proporcionan una idea de lo que se considera importante en esta comunidad y destaca servicios específicos que únicamente se pueden encontrar en la región, con los cuales los lectores se identifican al encontrarse en su entorno inmediato. Esto no sucedería en un diario a nivel nacional en el que se divulgan actividades o productos que no necesariamente se encuentran al alcance de todos los habitantes del país por igual.

Con respecto al desarrollo de esta investigación, una de las limitaciones encontradas para su realización es la poca bibliografía existente en el tema de la aplicación de la teoría de los actos de habla en el lenguaje publicitario escrito. Existe documentación importante en lo referente al estudio de los actos de habla aplicado al discurso periodístico como Vergara (2006) o Cuvardic (2008) pero hay escasez específicamente en el tema propuesto para esta investigación.

Por otro lado, este trabajo se enfocó en analizar la intención ilocutiva de anuncios publicitarios en la prensa escrita local, dejando espacio para posibles investigaciones con un ámbito más amplio, como la prensa radiofónica o la inclusión del análisis de la fuerza perlocutiva de los actos de habla publicitarios por lo que se espera que el presente sea un trabajo con aportes valiosos para futuros estudios de los actos de habla en la publicidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Jean-Michel y Bonhomme, Marc (1997) *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Austin, John (1962/1991) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Becher, Gabriele (1993) "El mensaje publicitario y su trasfondo cultural" En: Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (ed. lit.). 1993. *Didáctica de lenguas y culturas. Presentado en III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura.* (pp.103-112). A Coruña: Universidade da Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/9206>
- Cook, Guy (1992) *The discourse of advertising.* Londres: Routledge.
- Cuvardic, Dorde. (2008). "Los actos de habla en las Cartas a La Columna de La Nación". *Revista de Ciencias Sociales.* 2 (120), 101-112.
- Escandell, M. Victoria (2008) *Introducción a la pragmática.* Barcelona: Editorial Ariel.
- Gutiérrez, Evelyn (2000) "El periodismo rural: el caso del diario *La Voz del Pacífico*", *Revista Latina de Comunicación Social* 3 (29), 1-3.
- Owens, Robert (2008) *Desarrollo del lenguaje,* quinta edición, Madrid: Pearson.
- Searle, John (1969/1986) *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje,* segunda edición, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1987) *Pragmática Lingüística.* Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Van Dijk, Teun (1996) *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso,* décima edición, México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Vergara, Adrián. (2006). "Actos de habla en editoriales del periódico La Nación de Costa Rica". *Onomázein.* 14 (2), 141-161.

**“SI ESTE NO ES EL PUEBLO, ¿EL PUEBLO DÓNDE ESTÁ?”
CONFIGURACIONES LITERARIAS DE LA IZQUIERDA PERONISTA
EN LAS NOVELAS *EL PEPE FIRMENICH* DE JORGE EMILIO NEDICH
Y *TIMOTE* DE JOSÉ PABLO FEINMANN**

Juan Ezequiel Rogna*

Resumen: El actual sistema literario argentino presenta numerosos relatos que tematizan/problematizan acontecimientos históricos recientes, entre los que sobresalen la última dictadura militar y los avatares del movimiento peronista. A su vez, dentro del conjunto de obras que abordaron la lucha armada de los '70 se destacan algunas pocas configuraciones literarias de los principales líderes montoneros. Tales son los casos de *El Pepe Firmenich* de Jorge Emilio Nedich (2003) y *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu* de José Pablo Feinmann (2009). Estos relatos vienen a elaborar una “réplica literaria” (Avellaneda, 1983) frente al vacío discursivo generado por la desaparición física o política de los principales responsables de la conducción montonera. En este sentido, tanto Feinmann como Nedich apelan a la novela asumiendo la posibilidad de establecer “otro orden de cosas” (Fogwill, 2002) a través de la literatura, operación que les permite situarse en dicho vacío, abordar *desde adentro* el accionar de los grupos armados e indagar en los fundamentos de la violencia política argentina. Nuestra intención será, entonces, analizar ambas obras para observar cómo ese “otro orden” se constituye en la oscilación entre ensayo histórico y ficción literaria y cuáles son las configuraciones del llamado “pueblo peronista”.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina contemporánea / Montoneros / Política y ficción / Pueblo peronista

Abstract: The current Argentinian literary system includes numerous stories that raise the issue of recent historical events, among which the latest military dictatorship and the circumstances of the Peronist movement stand out. Simultaneously, within the set of works that deal with the armed struggle of the 70's a small number of literary creations by the main Montonero leaders are also worth mentioning. Such were the cases of *El Pepe Firmenich* by Jorge Emilio Nedich (2003), and *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu* by José Pablo Feinmann (2009). These stories ultimately make up a “literary rebuttal” (Avellaneda, 1983) to the discourse void created by the physical or political disappearance of the leading figures in the Montonero movement. In this respect, both Feinmann and Nedich turn to the novel as a possibility of establishing “a different state of affairs” (Fogwill, 2002) through literature, which operation allows them to place

* Dr. en Letras. Profesor adscripto en las cátedras Pensamiento Latinoamericano y Literatura Argentina II y profesor invitado en el Seminario del Cono Sur (Escuela de Letras, FFyH, U.N.C.). Becario del CONICET y miembro del equipo de investigación, proyecto: “Literatura y política: construcciones de lo popular y representaciones sociales en la literatura argentina”. jerogna@gmail.com

Enviado: 29/04/2016 evaluado:22/08/2016 y 16/08/2016.

themselves within the void, approach *as insiders* the actions of the armed groups, and research into the grounds for Argentinian political violence. Our goal will therefore be to analyze both literary works in order to understand how this “different state of affairs” consists in an oscillation between historical essay and literary fiction, and what layouts can be found in the so-called “Peronist people.”

KEY WORDS: Contemporary Argentinian literature / Montoneros / Politics and fiction / Peronist people

Introducción: el “pueblo peronista”, los dos clivajes y la Tendencia Revolucionaria del peronismo

Con el surgimiento del peronismo hacia mediados de la década de 1940 se produjo un indiscutido giro en la dinámica histórica argentina a través de la emergencia de alteridades socioculturales y la generación de una polarización política que tuvo su correlato en la esfera cultural. El peronismo nació el 17 de Octubre de 1945 con la visibilización de un sinnúmero de “cabecitas negras”, mote que recibieron aquellos criollos emigrados del campo a las ciudades durante los años precedentes. Sus cuerpos marchando desde los suburbios hacia el centro del poder político, sus torsos “descamisados”, sus “patas en la fuente”, constituyeron una presencia material que ya no pudo ser obliterada por el discurso hegemónico (Soria, Cortés Rocca y Dieleke, 2010). Por este motivo, se desarrolló a partir de entonces una extensa tradición literaria que configuró al peronismo bajo el sema de la *invasión* efectuada por una abyecta otredad popular (Avellaneda, 1983).

Sin embargo, el peronismo no sólo es pasible de ser comprendido como un fenómeno visibilizador de aquella otredad previamente negada por el modelo de país liberal en lo económico y conservador en lo político. Dado su carácter frentista, también contuvo desde su origen a dos clivajes que podrían calificarse como “de derecha” y “de izquierda”.

¹ Ambas orientaciones resultan constitutivas del Movimiento Nacional Justicialista y, a lo largo sus setenta años de existencia, fueron alumbrando alteridades llamadas a disputarse la identidad, la representatividad y la legitimidad peronistas. Un capítulo fundamental dentro de tal disputa estuvo protagonizado por muchachos y muchachas de clase media que engrosaron las filas de la Juventud Peronista entre mediados de la década del ‘50 y principios de los ‘70. Su conciencia política fue forjada bajo el signo de la proscripción del peronismo y su *praxis*, además, estuvo marcada por la fuerte proyección que la Revolución Cubana tuvo en toda Latinoamérica (Hernández, 1997). Dada la conjunción de estos factores, aquellos jóvenes peronistas adoptaron métodos violentos de intervención política y, de acuerdo con su propia configuración, la “Tendencia Revolucionaria” del peronismo marcaba una línea de continuidad respecto del clivaje de izquierda: la consigna “si Evita viviera, sería montonera” cifró esta autoconfiguración, y a su favor concurría el recuerdo en torno a las milicias populares que Eva Perón había promovido antes de morir (Gillespie, 2008). Por su parte y a la par, fue surgiendo y consolidándose una “burocracia sindical” que vendría a actualizar aquel clivaje de derecha también constitutivo del Movimiento (Calello y Parceró, 1984). Ahora bien: más allá de sus

irreductibles diferencias, en ambos sectores se instaló una estrategia discursiva similar que los llevaba a asumirse como representantes legítimos de la voluntad popular. Tanto los protagonistas del histórico 17 de Octubre como los trabajadores organizados en torno a la Resistencia posterior al derrocamiento de Perón (Bortnik, 2008) fueron unánimemente identificados como *sujetos populares*. Frente a este reconocimiento, tanto los dirigentes sindicales burocratizados como los miembros de la Tendencia se percibían íntimamente como una *otredad*. Sin embargo, también compartían (o se empeñaban en compartir) una misma identidad política. De allí que los múltiples re-acomodamientos, encuentros y desencuentros entre ambas facciones, así como también entre ellas y el propio Perón, encuentren una primera motivación en esa permanente pulseada cuyo objetivo primordial era demostrarle al “pueblo puro” (Perón, 2012) quién era *auténticamente peronista*.

En nuestro país, el examen del papel cumplido por las organizaciones armadas en general y de la Tendencia Revolucionaria en particular ha atravesado, con lógicos altibajos, la indagación histórica y la reflexión política de las últimas décadas. Ya en los años '70, sobre todo a partir del Golpe de Estado de 1976 y la sanguinaria persecución a militantes hoy muertos y/o desaparecidos, comenzaron a darse fuertes desavenencias dentro de las organizaciones cuyo eje de discusión era la disyuntiva entre el trabajo de base y el repliegue o la radicalización en el enfrentamiento armado y su consecuente militarización. Montoneros representa, en este sentido, no solo la agrupación más importante del periodo sino también el mayor ejemplo de la prevalencia de las armas por sobre la política. Esto se debe a que, exceptuando quizás el breve periodo comprendido entre la asunción de Héctor Cámpora y el acto del Día del Trabajador de 1974, cuando abandonaron la Plaza de Mayo luego de mantener un altercado público con Perón, “los montos” adoptaron la violencia como herramienta principal durante toda la década del '70 (Calveiro, 2006). Por este motivo, su experiencia histórica ha sido y sigue siendo objeto de múltiples análisis que buscan, fundamentalmente, discernir si en aquella militancia juvenil existían marcas de origen que la llevaron indefectiblemente a sostener y profundizar la vía armada, o si su creciente militarización constituyó más bien un “desvío” atribuible a las desacertadas caracterizaciones coyunturales y a las decisiones tácticas/estratégicas de sus principales comandantes.

Con el restablecimiento democrático de 1983 y el inmediato Juicio a las Juntas, se abrió la discusión pública sobre la violencia política omnipresente en el periodo dictatorial, no solo, obviamente, a raíz de la presencia de guerrillas urbanas sino sobre todo por el sistemático terrorismo estatal que, amparándose en la supuesta necesidad de aniquilar el accionar de *elementos subversivos*, arrasó con todo el tejido social. Por entonces, la “teoría de los dos demonios”² se instaló para sentar en el banquillo tanto a los principales perpetradores de la masacre estatal como a aquellos líderes de las organizaciones guerrilleras, calificadas como “asociaciones ilícitas” y “terroristas”, que habían sobrevivido. Entre ellos, Fernando Vaca Narvaja, Enrique Gorriarán Merlo, Roberto Perdía y Mario Eduardo Firmenich. Este último había integrado el grupo de los doce fundadores de Montoneros y quedó a cargo de la dirección luego de las muertes de Fernando Abal Medina y José Sabino Navarro. Las sentencias de aquel histórico Juicio cayeron sobre las cabezas de ambos “demonios”, así como también los indultos de Menem en 1990 (Sidicaro, 2010).

Con un kirchnerismo alineado con las reivindicaciones sostenidas por los organismos de derechos humanos, los responsables de la última dictadura cívico-militar fueron nuevamente enjuiciados y condenados. No sucedió lo mismo con aquellos jefes guerrilleros, verdaderos *desaparecidos* políticos cuyo silencio solo se ha roto, en los últimos años, ante una eventual entrevista o alguna nueva publicación.³ A la par de este silencio, ha venido corriendo una extensa producción bibliográfica que retomó y amplificó las discusiones sobre lo acontecido en la tumultuosa década del '70, es decir, en la etapa histórica que parte de la Revolución como horizonte inminente para arribar a la Restauración como resultado inmanente (Mayer, 2004). El listado de publicaciones recientes sobre tales asuntos es, de manera similar a lo que acontece con los títulos dedicados al peronismo y al kirchnerismo, virtualmente inabarcable. Desde una perspectiva académica, destacamos los estudios de Pilar Calveiro (2006) y Hugo Vezzetti (2009), que vienen a retomar desde diferentes ángulos las limitaciones constitutivas de la joven militancia revolucionaria argentina durante los años '60 y '70.

Paralelamente, el sistema literario argentino⁴ fue alumbrando durante la década pasada un conjunto de obras ficcionales que tematizaron al peronismo situándose en ese interregno que media entre el fervor y el fracaso revolucionarios. Así, por primera vez dentro de nuestra narrativa de postdictadura, se generó un fenómeno que podríamos denominar como “revisionismo literario” en torno a ese traumático devenir político y social. Por nuestra parte, entendemos que esos textos vienen a aportar la conciencia simbólica de la literatura al coro de discursos históricos y filosóficos que pretenden describir y comprender nuestro pasado reciente. Según Jacques Rancière, este es el modo en que “la literatura hace política en tanto literatura” más allá de “la política de los escritores”, ampliando “el reparto de lo sensible” al visibilizar “lo común de los objetos y de los sujetos nuevos” (2007:15-16). Por este motivo creemos que, en relación con otras matrices discursivas, las novelas y cuentos que abordaron el peronismo a través de la lucha armada de los años '70 lo han hecho estableciendo otro “orden de cosas”⁵. Desde ese ordenamiento propio, la representación literaria complementa el análisis histórico, ya que, mientras este intenta establecer una realidad comprensible, aquella persigue una realidad recreable. En esto retomamos la perspectiva de Ernesto Goldar, cuando en *El peronismo en la literatura argentina* (1971) afirmaba que, “ante la abstracta necesidad de la versión histórica, el único sistema de signos del cual puede surgir la historia como realidad es la literatura” (13).⁶

1. Jorge Nedich: encuentros y desencuentros

“Qué desencuentro. Si hasta Dios está lejano.
Sangrás por dentro. Todo es cuento, todo es fin.”
-“Desencuentro”, Troilo-Castillo. *Desencuentro*, 1962.-

En el año 2003, Ediciones B publicó *El Pepe Firmenich*, la cuarta novela de Jorge Emilio Nedich.⁷ Nacido en 1959, Nedich podría inscribirse en la heterogénea generación

intermedia de autores que tematizaron/problematizaron al peronismo durante la década pasada; entre ellos: Daniel Guebel (1956), la dupla conformada por Diego Capusotto (1961) y Pedro Saborido (1964), Carlos Gamberro (1962), Osvaldo Bazán (1963) y Daniel Herrendorf (1965). A diferencia de otras obras publicadas de manera simultánea por miembros de la generación anterior (Rodolfo Fogwill, Guillermo Saccomanno, Juan Martini, el propio Feinmann) cuyas inflexiones nunca resultan humorísticas, en los textos de esta generación *intermedia* se evidencian modalidades tonales que transitan tanto la sátira como la parodia, predominando cierto distanciamiento irónico sobre lo narrado que anticipa el “tono socarrón” con el que Elsa Drucaroff (2011) caracterizó a la llamada *nueva narrativa argentina*. Sin embargo, a modo de excepción a esta regla, Nedich elaboró una novela en la que prescindió de la entonación predominante en los escritores de su generación y, por el contrario, se aproximó al tono de los escritores de la generación anterior. A la vez, de manera semejante a lo planteado por José Pablo Feinmann en *Timote* (2009), su novela va tramando una *tragedia* sobre el destino Montonero, y ambas obras presentan similares recortes temáticos y temporales. Dadas estas importantes coincidencias, intentaremos desarrollar una lectura que las ponga en cotejo.

En principio podríamos señalar que, a diferencia de la historia narrada por Feinmann, la tragedia de *El Pepe Firmenich* no se reduce al episodio del secuestro y la muerte de Pedro Eugenio Aramburu (bautizado por la naciente Organización como “Operativo Pindapoy”), sino que se expande hacia los sucesos acaecidos a lo largo la década del 1970. De esta manera, el arco dramático se va tensando entre el primigenio encuentro y el progresivo desencuentro entre los jóvenes revolucionarios y el pueblo peronista, traducido, a su vez, en el desencuentro entre Montoneros y Perón y entre la conducción y sus bases.

1a) Llenar un vacío

Más allá de la diferencia señalada, existe un principio de coincidencia entre las novelas de Nedich y de Feinmann: ambas explicitan el valor de la ficción literaria como lente que, a razón de sus propias leyes, permitiría ver –parafraseando nuevamente el título de la novela de Fogwill que recorre el periodo 1971-1982- “otro orden de cosas” dentro de la gran trama histórica. Nedich lo hace a través de una nota introductoria y Feinmann en uno de los tantos *excursus* filosóficos que se esparcen en su obra. En el primero de los casos, aparece expresado en los siguientes términos:

“A muchos de los citados seguramente esta novela no los conforme y hasta quizá los ofenda pero la ficción tiene sus propias leyes y estas no copian las acciones ni a los personajes desde el afecto o desde los lazos ideológicos, más bien particulariza conceptos y rasgos de un hecho histórico y desde allí construye un nuevo orden que escapa y se opone a la mirada panorámica de los manuales de historia que no pueden focalizarlos de manera puntual y caprichosa.” (2003:9)

Por su parte, Feinmann argumenta:

“(…) el único verosímil en la tragedia de Timote⁸ es esa versión de Firmenich. No hay otra. Como si no desearan apartarse de un anclaje seguro los historiadores la han seguido y respetado al pie de la letra. Al pie de Firmenich. Proponemos lo contrario: la versión de Firmenich es la versión de Firmenich. Solo eso bastaría para, no solo desconfiar de ella, sino

para tornarla falsa. No hay, entonces, verosímil en la tragedia de Timote. El único verosímil es la ficción.” (2009:84)⁹

A través de estas citas podemos constatar la coincidencia entre Nedich y Feinmann en relación a las posibilidades que la literatura habilita al momento de tratar la tragedia representada por el ascenso y la posterior caída de Montoneros, sus desencuentros con Perón y con el pueblo peronista. Ambos parten, además, de una ausencia, hecho que las palabras de Feinmann ponen en evidencia y que también puede leerse en la “Nota introductoria” de Nedich: “no hay nada en particular sobre Firmenich, ni siquiera una modesta biografía. (...) A nadie se le ocurrió escribir una ficción sobre el accionar montonero narrado por sus propios comandantes.” (5) En este sentido, tanto *El Pepe Firmenich* como *Timote* se sustentan en investigaciones previas y entrecruzan ficción con ensayo histórico. En el caso de Feinmann, su novela es un desprendimiento de los artículos que por entonces venía publicando en *Página/12* y que luego serían editados en dos gruesos tomos bajo el nombre de *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina* (2010/2011); por su parte, en las primeras páginas de la novela Nedich menciona el estudio de diecisiete trabajos sobre el peronismo y la lucha armada de los años ‘70, así como también entrevistas que realizó a militantes montoneros entre los que se destaca Ignacio Vélez, “el primer disidente dentro de la cúpula que se opuso a la dureza que ciertos comandantes tenían hacia los montoneros caídos.” (6)

Como señalábamos en el apartado anterior, la ausencia advertida por ambos autores se sostuvo más allá de que en los últimos años (y a la luz de “setentismo” kirchnerista) incontables publicaciones hayan abordado la década del ‘70 y la parábola trazada entre la “inminente” Revolución y la efectiva Restauración conservadora. En este sentido, continuó existiendo un relativo vacío generado por la desaparición física (Abal Medina, Sabino Navarro, Arrostito, Galimberti, etc.) o política (Firmenich, Perdía, Fernando Vaca Narvaja) de quienes fueron los principales responsables de la conducción montonera. Frente a este escenario, tanto Nedich como Feinmann decidieron apelar a la ficción narrativa para situarse en ese vacío y escrutar *desde adentro* el accionar de los grupos armados de izquierda, determinando sus marcas de origen y aproximándose al pueblo peronista desde cierta óptica montonera que lo comprendía como una otredad a un mismo tiempo cercana y distante.

Por otra parte, al permitirse retratar a quienes ocuparon la conducción de Montoneros, estas novelas sobresalen en el conjunto de obras que desarrollaron un reciente “revisiónismo literario” sobre la Tendencia Revolucionaria. En este sentido, observamos que para representar a las organizaciones revolucionarias, la mayoría de estos textos han sabido dar mayor protagonismo a personajes que ocuparon segundas o terceras líneas, y sus historias muchas veces se enmarcan en relatos autobiográficos o autorreferenciales.¹⁰ *El Pepe Firmenich* y *Timote* se yerguen, entonces, como las pocas excepciones a esta tácita regla.

1b) Entre la vanguardia revolucionaria y el imaginario popular

Para sintetizar la trágica parábola trazada por la Tendencia Revolucionaria, la novela de Nedich se divide en dos mitades con prístinos títulos: Génesis y El fin. La

primera parte transcurre entre 1970 y 1973, es decir, desde la aparición pública de Montoneros hasta el retorno de Perón. Recogiendo la expresión del cuarto capítulo de *El Pepe Firmenich*, este periodo estaría marcado por “el romance con el pueblo”. Dentro de ese capítulo, son los propios líderes montoneros quienes narran los pormenores del secuestro y el ajusticiamiento de Aramburu, así como también el copamiento de La Calera y el posterior asesinato de Fernando Abal Medina en la localidad de William Morris. Firmenich, la principal voz narradora en este pasaje, se refiere a las acciones que se precipitaron a principios de los ‘70 y luego afirma:

“(La muerte de Abal Medina) Nos otorgó una representatividad en el pueblo que sorprendió a los agachados del gobierno, que no podrán erradicarnos fácilmente. (...) Ya para La Calera, estábamos en el imaginario popular del hombre nuevo que puebla y se multiplica en nuestra bendita Argentina.” (51)

La cita resulta elocuente para marcar la visión distanciada del Firmenich configurado por la novela respecto del “imaginario popular” al que la Organización debía interpelar. En su novela, Feinmann coincide en calificar a este momento inaugural como un “romance” entre los Montoneros y el pueblo, ya que el secuestro y la muerte de Aramburu (principal referente de la Revolución Libertadora que fusiló a peronistas rebeldes, robó el cadáver de Evita y pretendió *desperonizar* al país) habría tenido una amplia aprobación popular. En otros términos, el pueblo habría *entendido* a Montoneros y Montoneros habría *entendido* al pueblo, y esta reciprocidad le habría otorgado legitimidad al discurso de los jóvenes revolucionarios en relación a su auto-adjudicada “representatividad”. En la novela de Nedich, el crecimiento exponencial experimentado por la organización durante sus primeros años lleva a Firmenich a teorizar sobre los vínculos entre la *vanguardia* y el *pueblo*, efectuando una cruda crítica a la *izquierda* de “grupúsculos inexistentes, solo representativos de sí mismos, a los que el pueblo peronista está lejos de comprender” (53). Allí, el líder montonero pretende distanciarse de esta visión y sostiene: “para nosotros, el movimiento del pueblo es el que genera la vanguardia (...). El pueblo es nuestro sujeto histórico, los trabajadores, los principales protagonistas del cambio y el peronismo, la identidad política de todos los argentinos.” (53)

Ahora bien: si nos detenemos en la cita, notaremos que el planteo que Nedich pone en boca de Firmenich muestra una insalvable ambivalencia, pues al tiempo que sostiene la condición del pueblo como “sujeto” activo, en la *praxis* montonera queda reducido a ser un *espectador* del drama y/o a constituirse como *emisor* de una consigna que solo los jóvenes Montoneros estarían en condiciones de interpretar y traducir a la arena política.¹¹ En este sentido, desde un primer momento se instala la tensión entre la asunción retórica de una mismidad popular y una conciencia táctica que explicita, en el seno de la Organización, la necesidad de relacionarse con esa otredad encarnada por sujetos que efectivamente trabajan en las fábricas o viven en las villas. Al mismo tiempo, la cita permite vislumbrar otra marca de origen que se impondrá con fuerza creciente: el empleo de la violencia como herramienta política. Sobre este aspecto, el Firmenich de Nedich manifiesta la necesidad de instalar un imaginario martiriológico que garantice “una especie de existencia metafísica fácilmente percibida por el pueblo”, ya que, argumenta, “nuestros mártires caídos, presentes en el canto del pueblo, nos ubicarán en un lugar de privilegio frente al Viejo.” (88) Partiendo de este planteo la tragedia resulta inevitable, dado que el entramado entre

los “valores de uso” asignados por la conducción a los mártires de la Organización, al pueblo peronista y al propio Perón les impide, llegado incluso el momento democrático, abandonar las armas y actuar políticamente.

1c) Alteridades montoneras

Nedich no busca solo emplazar su novela en un determinado vacío discursivo sino remarcar, en relación con la tragedia montonera, la ausencia “desde sus máximos responsables, (de) una autocrítica necesaria y sensata. Mucho menos un arrepentimiento humano y político para que la sociedad los juzgue.” (9)¹² Haciendo pie en esta denuncia, apela a un relato coral en el que van tomando la palabra algunos de los principales cuadros montoneros: Mario Firmenich, Norma Arrostito y, en menor medida, Rodolfo Walsh. Sus voces vienen a representar distintas “alteridades montoneras” que tensan los hilos de una trama que atraviesa toda la década del '70, desde el Operativo Pindapoy hasta las Contraofensivas de 1979 y 1980. En este sentido, la novela pone de relieve algunas desavenencias internas que se sucedieron a largo de todo ese tiempo sin que generasen un recambio en la conducción ni consiguiesen torcer el sendero militarista. Bajo el liderazgo constante de Firmenich, remarca la novela, los montoneros sucumbieron a la militarización, trazando un círculo vicioso entre la necesidad de contar con mártires para generar un acercamiento con el pueblo, la necesidad de contar con ese pueblo para disputar el liderazgo y/o negociar con Perón y la necesidad de contar con Perón para dar cauce a la *Patria Socialista* que indefectiblemente habría de instaurarse, según la *doxa* nacional, popular y revolucionaria.

La segunda parte de la novela narra la consumación de aquella tragedia anunciada. En efecto, el alejamiento del pueblo se va profundizando luego del retorno y la muerte de Perón, con la irreversible militarización de la Organización y decisiones tan alejadas del “imaginario popular” como el asesinato de José Ignacio Rucci, Secretario General de la CGT cercano a Perón y pieza política fundamental para la concreción del Pacto Social. Aquí, Nedich contrapuntea las voces de los tres líderes para poner de relieve la *frialidad* y la *soberbia* de Firmenich, quien seguirá autoconfigurándose como el único capaz de interpretar al pueblo (y por ello, de ocupar el lugar de Perón), con la *intensidad* vital de Arrostito y la *lucidez* de Walsh. Veamos.

Norma Arrostito, alias “Gaby”, la única mujer que integró el grupo fundador y se desempeñó como comandante de primera línea hasta su captura en diciembre de 1976, ocupa un lugar destacado en la novela. Desde el diálogo con Firmenich que abre libro, su figura se instaure como un contrapeso del sesgo militar constitutivo de Montoneros. En este sentido, ella es quien reflexiona sobre la búsqueda del *orden* como elemental punto de confluencia entre “los milicos” y los jóvenes guerrilleros, al tiempo que se va mostrando como un sujeto *deseante* que busca saciar su dolor por la pérdida de Abal Medina manteniendo furtivos encuentros sexuales. Es sabido que Fernando Abal Medina y Norma Arrostito estuvieron relacionados sentimentalmente hasta la muerte del líder montonero; apoyándose en esta temprana pérdida, así como también en la unánime caracterización de Arrostito como una atractiva mujer (D’Angiolillo, 2008), el relato de Nedich le adjudica una sexualidad voraz y desenfrenada: no solo mantiene relaciones con Firmenich y Rodolfo

Galimberti; también les describe detalladamente sus aventuras y fantasías eróticas, que incluyen sádicos encuentros con un argelino, algunos pasajes de zoofilia y una violación consentida.

Resulta curioso constatar que la escasísima recepción crítica de la novela de Nedich no se produjo dentro de la esfera literaria sino en otra que podríamos llamar “historiográfica-militante”. Tal es el caso de *La significación omitida. Militancia y lucha armada en la Argentina reciente* de Omar Basabe y Marisa Sadi (2008). En el apartado “Los prejuicios sobre la condición de mujer”, Sadi acusa las tergiversaciones hechas por Nedich en *El Pepe Firmenich* y pone el grito en el cielo, ya que atribuirle a Arrostito “prácticas sexuales desenfrenadas” o “una relación con el contra almirante Chamorro durante su cautiverio”:

“(…) ha prendido de tal forma en quienes de una u otra manera abordan su derrotero, que hoy por hoy aparece en textos de índole diversa, representada según esos parámetros donde la intencionalidad manifiesta falta en un todo a la verdad histórica. En el libro Galimberti -trabajo con pretensiones periodísticas serias- se presenta un diálogo entre Firmenich y Galimberti donde Arrostito aparece sosteniendo relaciones sexuales con ambos. El nivel de bajeza y liviandad de ese diálogo realmente eriza la piel. (...) la cosa sube de tono cada vez que el texto se detiene en el costado erótico de Arrostito y alcanza su punto máximo cuando, en el marco de supuestas experiencias sexuales de Norma que ella le narra a Firmenich, traspasa todas las fronteras imaginando una escena donde es interceptada en la calle por un violador que la introduce en una obra en construcción sometiéndola a todo lo que la imaginación pueda anotar en el haber de un caso semejante, y más también. Según el relato, ella tenía un arma cargada y en algún momento pensó en usarla... pero no la usa. Queda bien claro, o mejor dicho se pone en boca da Arrostito, que no la usa porque... como le gusta... se deja. Lo hace con otras palabras, desde ya, a lo largo de un supuesto monólogo de Norma que le insume tres páginas (99-101). Para más datos, es el capítulo 13, ‘Abierta como una flor’, título que responde a una parte del supuesto relato de ella, que le cuenta a Firmenich que antes de que el violador la viole, ella ya estaba ‘mojada y abierta como una flor’. Como si fuera poco (hay mucho más, en realidad, muchísimo más), lo que de acuerdo a las torcidas fantasías de Nedich, Arrostito le cuenta a Firmenich, es en realidad lo que le cuenta a Firmenich que le contó a ‘Fernando’. O sea, a su compañero, Fernando Abal Medina, casualmente, otro montonero emblemático. Con este detalle, ignora, entre otras cosas, los valores morales que regían la relación de cualquier pareja montonera. La militancia era un proyecto de vida, habría que explicarle al señor Nedich. Las relaciones entre cuadros o militantes eran precisamente eso, y no relaciones entre reventados al mejor estilo de los personajes de Jorge Asís y sus *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, si bien a veces se imponía el factor humano (fidelidad versus cuernos, esas cosas).” (156-157)

Sin ánimo de profundizar en el debate, diremos que la lectura de Sadi manifiesta cierta hipersensibilidad militante e impide distinguir entre ficción literaria e investigación histórica. Es cierto que, como hemos señalado, tanto la novela de Nedich como la de Feinmann generan cruces entre la novela y el ensayo. Sin embargo, como también hemos señalado, Nedich remarca desde un inicio el carácter ficcional de su obra, carácter que alcanza su máximo desarrollo, justamente, en la configuración literaria de Arrostito.

Por otra parte, constatamos que Feinmann acusó una lectura similar a la de Sadi en un apartado de la “Clase 112” de *Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina*, los ensayos folletinescos publicados en *Página/12*.¹³ Dicho apartado llevaba por título “El miembro viril del Galimba y su predilección por el sexo anal” y fue eliminado del

segundo tomo aparecido meses más tarde. Allí decía que la novela de Nedich “se la agarra con ella (Arrostito) y por su medio tiene la oportunidad de meter sexo desbordante y, según he confesado, para mí, al menos, desagradable e incluso insultante para una mujer que no merece ser maltratada, ya que bastante o demasiado lo fue en vida.”¹⁴ Sin embargo, a diferencia de Sadi, luego de repasar una serie de datos provistos por las confesiones de los personajes que se tornan inverosímiles a raíz de su exacerbada especificidad, señala que indudablemente se trata de “alardes imaginativos” propio de los “novelistas y periodistas que quieren escribir ‘con la agilidad de una novela’.”

Dicho lo anterior, nuestra intención no es cuestionar esta modelización literaria de Arrostito sino intentar interpretarla a la luz del imaginario peronista. En tal sentido, mientras Firmenich se empeña en *ser Perón*, su contraparte actualiza las diferentes alteridades representadas por Evita; entre ellas su procedencia popular, ser la única mujer con poder en un espacio eminentemente masculino y mostrarse en tensión con el clivaje de derecha de su propio Movimiento.¹⁵ Además, la Gaby resulta configurada según los parámetros del discurso antiperonista que tildó a Eva Perón de “puta”; y en una tercera dimensión, consumada la captura, su figura puede equipararse con el cadáver de Eva en tanto motiva la lascivia de su custodio y resulta un trofeo de guerra para los militares, quienes la exhiben a propios y a extraños durante el prolongado y tortuoso cautiverio en la ESMA, antes de hacerla desaparecer. Por otra parte, retomando lo que señalábamos arriba, la configuración de Arrostito arrastra elementos *caóticos* sedimentados en su frenética vida sexual que constituyen un elemento disruptor situado en el seno de la propia Organización. En este sentido, al igual que la figura del “Negro” José Sabino Navarro sobre la que nos detendremos más adelante, el indisciplinamiento de la Gaby concita una resistencia interna frente al militarismo montonero y su imprescindible adoctrinamiento conductual/corporal.

Pasaremos ahora a revisar la configuración de Walsh presentada por la novela de Nedich. Como dijimos, Rodolfo Walsh, alias “Rudy Inteligencia”, “Inteligencia” o “Culo de Botella” aparece caracterizado bajo el signo de la *lucidez*. Una lucidez que “molesta” a Pepe (157) porque cuestiona desde adentro el cauce que iban tomando sus decisiones. “Inteligencia” sintetiza, así, las desavenencias internas de la Organización que, desde el citado Vélez hasta la tardía ruptura de Galimberti, Gelman y otros dirigentes montoneros en tiempos de la primera Contraofensiva, fueron tan constantes como el liderazgo de Firmenich. La novela muestra pasajes en donde los conceptos de Rudy son referidos por Arrostito junto con otros en los que él mismo, como oficial de inteligencia de la Organización, trata de persuadir al “compañero Pepe”. En este sentido, Walsh se empeña en señalar la tragedia que sobrevendrá luego del pase a la clandestinidad, los peligros derivados de la conjunción entre “ingenuidad política” y “uso de la fuerza” (154) y la amenaza que Perón advertía en los jóvenes montoneros. Además, impreca a Pepe diciéndole:

“Compañero Pepe, si no se detiene a reflexionar políticamente, vamos a una guerra que no estamos en condiciones de sostener. No tenemos industrias ni industriales que apoyen nuestro modelo de país; no tenemos crédito; somos una organización revolucionaria a la que no le da el cuero para aspirar a más, porque se malogró el buen trabajo hecho con el pueblo. (...) En realidad el Viejo nos cree inteligentes, está pidiendo que toda la Conducción Nacional de la Orga presente la renuncia; es solo un recambio político, que usted no se anima a hacer; usted quiere gloria, compañero, meta inadecuada para iniciar una guerra (...).” (155-156)

Como vemos, es Walsh quien recalca en la novela esa sed de gloria personal que llevaría a la Organización a una guerra sin retorno. A la vez, advierte a Pepe que “la gente no lo va a seguir, ni va a tomar las armas para defendernos cuando usted ordene pasar a la clandestinidad”, le recuerda que “las armas no fueron tomadas ni siquiera para defender a Perón” y le pregunta: ¿Cuántas fábricas pierde el pueblo si nosotros pasamos a la clandestinidad? (...) el pueblo no pierde nada; en cambio nosotros perdemos al pueblo y el trabajo que podemos hacer con él en las fábricas, en las empresas, en los barrios.” (156)

Posteriormente, en el capítulo “El policial duro de no-ficción”, Walsh retoma la palabra para ofrecer una lectura sobre la situación política luego del golpe. Además, remedando su estilo narrativo, Nedich describe la masacre de su hija María Victoria junto a sus compañeros, así como también la “cita envenenada” en la que Rudy es asesinado. Para ese entonces, Firmenich y otros cuadros superiores se habrán exiliado, llevando una vida de “celebridades” (236) y digitando contraofensivas suicidas frente a la salvaje maquinaria del terror dictatorial. Los mártires montoneros, ya huérfanos “soldados de Perón”, se multiplicarán al final del relato -coincidente con las postrimerías de la década-, pero esos *sacrificios* no se traducirán en un mayor acercamiento al pueblo ni en una mayor representatividad popular.¹⁶

1d) Lo que se cifra en el nombre

El Pepe Firmenich se adentra en la trayectoria de Montoneros para realizar una particular conjunción entre las *razones* históricas que motivaron su accionar y la *locura* militarista que los llevó a impulsar una escalada de violencia sin fin. En este sentido, las razones de la tragedia apuntan a la imposibilidad fáctica de los jóvenes guerrilleros para ser *vanguardia* de un pueblo con el que no se compartían ni su lengua ni su experiencia. Sin embargo, la *locura* (cristalizada en la conducción) habría radicado en el hecho de no haber asimilado dicha imposibilidad y en desarrollar, por el contrario, una estrategia discursiva que reforzaba esa pertenencia popular de manera inversamente proporcional a su alejamiento del pueblo. En el relato de Nedich, el principal foco irradiador de tal *locura* es el máximo líder montonero: la última escena nos muestra a Firmenich preparando en 1979 una película que se llamará *Resistir es vencer* y que lo mostrará enteramente mimetizado con Perón “para recordarles a los trabajadores que yo soy el sucesor en todos los órdenes” (240). El Pepe entonces habla, y las líneas que cierran la novela (envueltas en atmósferas de ensueño) arrojan palabras de salutación a sus compañeros y “al resto de los argentinos” a manera de apertura de su primer discurso presidencial. Esta *locura* de Firmenich, traducida en su incapacidad para reconocer el lugar político y social que ocupa, lo lleva a la *soberbia* de creerse Perón y decirse “pueblo” sin serlo.

Para dar fin a este apartado, querríamos señalar el hecho de que tal deriva echaba raíz en una marca de origen cifrada en el propio nombre de la Organización. Esto puede evidenciarse en la película documental *Resistir* (1978) de Jorge Cedrón, basada en una larga entrevista realizada al entonces barbado y exiliado Mario Eduardo Firmenich, quien, a punto de cumplir 29 años de edad, se presentaba como “Secretario General del Partido Montonero y del Movimiento Peronista Montonero”.¹⁷ El film delineaba, entre otros

aspectos relevantes, una genealogía de la Organización cuyo propósito era ligarla con la Resistencia obrera emergida luego del derrocamiento de Perón y, al mismo tiempo, con las montoneras gauchas del siglo XIX. Promediando la película, y frente a las preguntas “¿qué son los montoneros? ¿es una guerrilla? ¿qué es? ¿cómo se originan?”, el entrevistado esbozaba su característica media sonrisa y afirmaba: “el origen de los montoneros data de mucho antes del origen de los montoneros, aunque parezca un contrasentido.” Entonces, aparecían imágenes de gauchos con la canción “Caballito criollo” como música de fondo y una voz en *off* reivindicaba a esas “masas armadas” que triunfaron en la guerra contra el colonialismo español pero fueron derrotadas “momentáneamente (...) por la oligarquía del puerto de Buenos Aires”. Acto seguido, sin solución de continuidad, Firmenich retomaba su relato sobre las luchas obreras de fines de los '50 que habrían dado luz a los montoneros, concebidos a su vez como el “renacimiento” de aquel pueblo en armas. Ahora bien: ¿qué es lo que se cifraba en el nombre “Montoneros” sino la tragedia de adoptar una identidad que no se correspondía con la del sujeto político que devino efectivamente de aquellas “guerrillas gauchas”? Signados por este desfasaje subjetivo de origen congénito, los jóvenes montoneros atravesaron aquellos sangrientos años sin poder generar una síntesis entre *peronismo* y *guevarismo*.

2. José Pablo Feinmann: una tragedia argentina

“Yo no soy joven y soy muy viejo / riete de mí que soy tu espejo.
Tú y yo estamos bajo control. / Romper es nuestra única venganza.”
-La Polla Records, “Venganza”. *Salve*, 1984.-

Timote (Planeta, 2009) es la décima novela publicada por el prolífico y polifacético José Pablo Feinmann.¹⁸ Esta obra se asienta no solo en la configuración de subjetividades montoneras sino también en la de Pedro Eugenio Aramburu, quien hacia 1970, lejos de querer *desperonizar* a la Argentina, habría estado dispuesto a negociar con Perón para levantar la proscripción y propiciar su retorno. Profundizaremos, entonces, en esta inédita representación literaria de Aramburu como antagonista de los jóvenes revolucionarios antes que en las alteridades presentadas por los fundadores de la Organización. En este sentido, entendemos que Feinmann ha querido moldearlas no tanto en interno contrapunteo sino en tensión con el pensamiento de Aramburu y, a través de esa relación dialéctica, poner de relieve el carácter trágico del acontecimiento que parió públicamente a Montoneros y torció la historia del país.

Decíamos que tanto Nedich como Feinmann partieron de previos y relativos vacíos discursivos, ya fuese en torno a la figura de Firmenich como a lo acontecido durante el secuestro y la muerte del ex Presidente *de facto*. Feinmann se ha encargado de explicitarlo haciendo hincapié en el hecho de que la única versión sobre el Operativo Pindapoy es la del propio Firmenich, quien habría planificado la publicación de su testimonio para incitar a Estela Martínez de Perón a clausurar la revista *La Causa Peronista* y contar, así, con un argumento de fuste para pasar a la clandestinidad.¹⁹ Asentándose en esta consideración, la voz narradora de *Timote* adopta la modalidad *conjetural*, apelando a un constante

“supongamos” en torno al cual orbitan, fundamentalmente, una serie de diálogos entre Fernando Abal Medina y Aramburu, es decir, entre el victimario y su víctima. Siguiendo a Eduardo Grüner, la “ambigüedad o intercambiabilidad” entre ambos roles es un “tema” que liga a esta obra con *Últimos días de la víctima*, primera novela de Feinmann inscripta en el policial negro y elaborada en plena dictadura. Asimismo, asumiendo la perspectiva aportada por Guillermo Saccomanno, podríamos decir que *Timote* se encabalga entre diferentes géneros. Ya lo hemos señalado en el apartado anterior, cuando sostuvimos que la obra se emplazaba en los intersticios entre la novela y el ensayo.²⁰ Saccomanno llega a una conclusión similar cuando se interroga sobre la naturaleza genérica del libro, al que caracteriza como “un ensayo ficcionalizado con momentos confesionales de autobiografía intelectual”; pero además, al reparar en su génesis como desprendimiento de los “ensayos folletinizados” que Feinmann venía publicando en *Página/12*, observa que en ese devenir subyacieron las características del folletín en su variante *pulp*: “no le faltan ni las balas ni el sexo que incita a la violencia. Las balas que disparará Fernando Abal Medina. El sexo que lo estimula, Norma Arrostito, guerrillera *femme fatale*. Tres hombres, una mujer, un plan.”²¹ Citamos a Saccomanno para enfatizar que *Timote* no puede considerarse una “novela histórica” sino que, por el contrario, viene a alinearse con su pulso cinematográfico a la serie de relatos policiales que consolidaron a Feinmann como autor de ficción. Y desde esa matriz literaria de alcance popular, el autor consiguió disparar algunas preguntas incómodas alrededor de la tragedia padecida y desatada por aquella militancia revolucionaria.

2a) ¿Una tragedia sin coro?

Timote fue presentada el 1º de mayo del año 2009 en la Feria del Libro de Buenos Aires. En ese marco, el autor estuvo acompañado por Horacio González y Guillermo Saccomanno, en tanto la voz de Eduardo Grüner pudo oírse a través de una carta enviada para la ocasión. De esas intervenciones extrajimos algunas ideas que dieron cierre al punto anterior; para abrir este, querríamos abreviar una vez más en lo escrito por Grüner, pues su misiva aseveraba que la “verdadera tragedia” presente en la novela era “la del Coro ausente, al cual nadie le dirige la palabra, del cual nadie escucha sus advertencias o sus temores.”²² Respecto del sino trágico constitutivo de los “héroes” montoneros, Grüner advertía de igual modo la presencia de la *hybris* o el “pecado de soberbia”; y así lo hacía, a su vez, la voz narradora desde las primeras líneas de la novela, al inquirir sobre los motivos que habrían llevado a los líderes montoneros a reunirse en una pizzería de William Morris aun sabiendo que eran las personas más buscadas del país. Focalizándose en Abal Medina, el héroe montonero por antonomasia, ese narrador hallaba respuesta en “la impunidad que le da sentirse un dios” (9). Aquí surgen algunos interrogantes: ¿acaso hubiese podido depararle otro destino a un grupo de muchachos que apenas superaban los veinte años y que, a la manera de demiurgos, modificaron el curso de la historia argentina? ¿Cómo no habrían de pecar de soberbia quienes se erigieron como hacedores fundamentales del retorno de Perón y en pocos meses lograron constituir un frente combativo de miles de militantes, para luego verse en condiciones de disputar la conducción del Movimiento al mismísimo “Padre Eterno”? La *hybris* puede considerarse, entonces, una fatalidad. Por eso

coincidimos con Grüner cuando argumenta que es la ausencia del Coro (es decir, de esa otredad popular que es *fons et origo* del peronismo) la verdadera tragedia que nos muestra *Timote*; tragedia que, aunque se manifestó con entera magnitud poco después, echaba sus raíces en el Operativo Pindapoy, el acto fundacional de Montoneros.

A la vez, Grüner señalaba que los jóvenes revolucionarios y el viejo militar se espejaban en un mismo trasfondo trágico, dado que:

“Ni los matadores de Aramburu ni Aramburu parecen responder a nadie: no han sido designados por el Destino, ni señalados por el Oráculo. Mucho menos son emisarios de la polis, del ‘pueblo’ que encarna, con sus dudas y contradicciones, el Coro. No hay más voces dentro de sus cabezas que las que ellos mismos se hacen escuchar para persuadirse de su Misión. Eso no los hace, de ninguna manera, iguales –ni siquiera bajo una teoría de los dos ángeles: justamente, son incomparables, ‘incomensurables’, como debe ser en una tragedia, donde los polos en conflicto ni siquiera están en un terreno común donde a la guerra se le pudieran poner palabras que ambos entiendan, aunque fuera para matarse: ni la palabra ‘Dios’ les dice lo mismo, apenas la usan para hablarse, como ‘significante vacío’-. Pero hay en ambos una misma imposibilidad de concebir que aquellos que están persuadidos de ‘representar’ pudieran tener algo distinto que decir, o eligieran sencillamente hacer silencio, pensar en otra cosa.”²³

Podríamos decir que Montoneros y Aramburu se presentan, en un punto, como antagonistas irreconciliables. Sin embargo, coinciden en prescindir de la otredad representada por el pueblo peronista. Esta “incomensurabilidad” que a la vez los une es, entonces, la “verdadera tragedia” de *Timote*, la cual, corrigiendo levemente a Grüner, no se produce por la ausencia del Coro sino más bien por su expulsión. Este procedimiento es enfatizado en la novela y se plasma en una escena clave: cuando los montoneros arriban a La Celma, el joven Gustavo le ordena a Don Blas Acébal, “capataz fiel” de la estancia de los Ramus, que se vaya unos días al poblado. Entonces el narrador, en simbiosis con el joven montonero, apunta: “Buena idea librarse de él. Entra en la casa. Ahora él (Ramus), no Acébal, es el pueblo.”²⁴ (112) Don Blas Acébal viene a constituirse, así, como metonimia de ese “pueblo” que los montoneros desplazaron para asumir su representación; y paradójicamente, ese desplazamiento será condición *sine qua non* para hacer caer sobre Aramburu el peso de una auto-adjudicada “justicia popular”.

A diferencia de *El Pepe Firmenich*, en la interacción dialógica propuesta por *Timote* es la propia víctima quien cuestiona esa asumida capacidad de los jóvenes montoneros para constituirse como vanguardia del pueblo. Citamos uno de los tantos diálogos que se suceden dentro de la estancia, enmarcados en el “juicio revolucionario” que los montoneros hacen al ex dictador:

“(Abal Medina) El pueblo no quiere un peronismo de saco y corbata (...). Quiere un peronismo que haga la revolución. Como Evita lo pidió.

-¿Puedo preguntarles algo? –dice Armaburu. Todos, muy seriamente, siguen mirándolo. Aramburu se siente autorizado:

-¿Cómo saben ustedes lo que quiere el pueblo? ¿Por qué hablan en su nombre con tanta certeza? Si esta estancia es de alguien de ustedes, les comunico que el pueblo no tiene estancias. Y que ustedes no son parte de él.

-Eso es una estupidez, general –dice Fernando, ofuscado-. Nosotros somos un grupo de vanguardia. Ni Lenin ni Fidel ni el Che ni Artigas ni Dorrego eran gente del pueblo. Pero no

ignoraban lo que el pueblo quería. Porque, a diferencia de usted y los suyos, lo escuchaban, sabían de sus sufrimientos, de la explotación a que ustedes lo someten.” (153)

Podemos observar cierta similitud entre la posición del Firmenich configurado por Nedich y los argumentos del Abal Medina configurado por Feinmann; es decir, los jóvenes montoneros serían una “antena” con la capacidad de decodificar al pueblo. De esta manera, la vanguardia no se disgregaría de la masa sino que, por el contrario, encontraría en ella su impulso originario. Estamos aquí en los albores de la trayectoria montonera y estos argumentos se enmarcan en el temprano “romance” entre el pueblo y la Tendencia Revolucionaria. Sin embargo, a través de *excursus* que interpelan los argumentos y contraargumentos esgrimidos por los personajes, la voz narradora plantea “un problema complejísimo” en torno a la delegación de una supuesta representación popular. A través de estas brechas abiertas por la novela, la voz narradora discute con Abal Medina y espeta a los jóvenes montoneros:

“Ustedes son la vanguardia. La vanguardia siempre sabe más que el pueblo. Por eso es la vanguardia. Pero ese saber condena a la vanguardia a actuar al margen del pueblo. A alejarse de él. Este alejamiento es peligroso. Produce un resultado paradójico y a menudo trágico: el pueblo no sabe lo que sabe la vanguardia: la vanguardia no sabe lo que sabe el pueblo. Al no saberlo, tampoco sabe lo que quiere.” (79)

En la intervención que mencionamos, Saccomanno acusaba “la impresión de que José Pablo Feinmann no puede escribir callado. Ni puede dejar al lector leer en silencio”. En efecto, en su novela Feinmann intercala largos párrafos en los que se deslizan análisis de lo sucedido, al tiempo que en un plano extra-literario se muestra como exégeta de su propia obra. Dada esta particularidad, señalamos la contradicción presente en *su* reflexión. Por un lado, afirma que a vanguardia sabe *más* que el pueblo; acto seguido, dice que los saberes de la vanguardia y del pueblo son *diferentes*. Por lo tanto, la relación entre ambos no debería medirse en términos *cuantitativos* sino *cualitativos*. Creemos que esta puede ser la vía de resolución para una paradoja político-epistemológica que, conjugada con el sostenimiento de la violencia política, derivó en tragedia. En otras palabras, si el pueblo y la vanguardia se reconocieran mutuamente como recíprocas otredades, la imposibilidad fáctica de una plena representatividad no sería un problema sino una nueva posibilidad a indagar en la confluencia entre ambos vectores.

2b) Razones de la locura

A contramano de la teoría de “los dos demonios” y las abundantes acusaciones de *locura* e *irracionalidad* en el accionar de los grupos armados (Rot, 2011), Feinmann intenta indagar en las *razones* que llevaron a miles de jóvenes a optar por las armas. Despliega para ello una dinámica dialéctica que tiene como finalidad demostrar que Fernando Abal Medina y Pedro Eugenio Aramburu encarnaban dos fuerzas políticas llamadas a enfrentarse en ese entramado histórico. En este sentido, remitiéndose a la definición de “tragedia” hecha por Hegel, la voz narradora advierte que no estamos ante “la lucha de lo justo contra lo injusto, sino de lo justo contra lo justo.”²⁵ (43) Es decir que, por una parte, nos encontramos con las razones de Montoneros sintetizadas en la sentencia

de Abal Medina: “Somos la creación perfecta, impecable de la Argentina gorila” (100). La experiencia histórica que signó la conciencia política de aquellos jóvenes revolucionarios fue, en efecto, la del peronismo proscripto. Por esta razón, la emergencia de una nueva generación de peronistas decididos a matar y a morir respondía a una determinada lógica coyuntural, y sus acciones tendientes a revertir un orden injusto eran una consecuencia de ese orden injusto. Dentro de ese marco Aramburu era, para quienes tomaron la decisión de secuestrarlo y ajusticiarlo, el principal hacedor de esa situación insostenible. Cristalizado como símbolo de la contraofensiva anti-peronista, estaba condenado antes de que los Montoneros iniciasen el “juicio revolucionario”. De esta manera, en relación con las razones que motivaron el accionar de los jóvenes militantes, la novela pone de relieve dos cuestiones cardinales. Por una parte, la presencia de una marca de origen que los llevaba a deshumanizar al enemigo; existiría, así, una línea de continuidad entre la muerte de Aramburu y el asesinato deliberado de policías²⁶, singular rito de iniciación montonero que solo puede hallar explicación en esta “loca razón”: aquello que los montoneros mataban no eran hombres sino los símbolos de un sistema injusto, perverso y represivo.

La otra cuestión se ubica en un plano diferente y hace a la puja entre el *cambio* y la *permanencia* en la conformación y desarrollo de las identidades políticas. Al comenzar este apartado hemos señalado que, hacia 1970, Aramburu no era el mismo sujeto político que había derrocado a Perón en 1955. Hemos dicho, también, que la novela muestra que este cambio careció de relevancia para los jóvenes que lo ejecutaron. En este sentido, las razones de Aramburu, personaje que esgrime sus argumentos y se conserva digno hasta el final, acaban siendo “inconmensurables” para los Montoneros. Al comenzar el “juicio revolucionario” su estrategia de defensa es poner de manifiesto ese cambio, pero encuentra como respuesta el siguiente contraargumento: el peronismo que él quería integrar anulaba la posibilidad del peronismo que los jóvenes montoneros pretendían instaurar. Quedaban enfrentados de esta manera “un peronismo de saco y corbata” con un peronismo “destinado” a encaminarse hacia el socialismo. Como segunda medida, les achaca desconocer a Perón y les advierte sobre sus intenciones de “milico anticomunista” (155). Entonces, Abal Medina arroja una respuesta inserta en la atmósfera “setentista” de la Revolución inminente que viene a realzar el sino trágico de los “héroes” montoneros: “No importa lo que piensa Perón. Importa lo que objetivamente representa y lo que va a tener que aceptar. Hoy, nadie puede ser Perón y no ser un revolucionario. Porque eso esperan el pueblo y la Historia de él.” (155) A la vez, le aclara que él y los miembros de su generación crecieron escuchando pestes de Perón pero supieron distinguir, entre la maraña de difamaciones, su verdadera estatura política. Finalmente, el otrora líder de la Revolución Libertadora los acusa de atribuirse una representatividad popular carente de sustento. Aunque ya nos hemos detenido sobre este punto, aún nos depara otro aspecto a escrutar.

c) Sólidos sentimientos

En la Argentina, la narrativa que estableció vínculos con lo político ha sabido asentar su núcleo dramático en la tensión generada entre los pensamientos y los sentimientos de sus personajes; y desde *Los siete locos* de Roberto Arlt (1929) hasta *Historia del llanto* de

Alan Pauls (2009), esta tensión se da tanto entre lo que *pueden* pensar y sentir como entre lo que *no pueden* pensar y sentir. Si consideramos esta premisa veremos que *Timote* nos presenta, en el vaivén entre *cambio* y *permanencia* que tensiona toda subjetividad política, otro origen de la tragedia: aquello que en última instancia hacía confluír a los antagonistas de la contienda se correspondía con el vector afectivo. Veamos.

Por una parte, la omnisciente voz narradora afirma que “la historia (...) nos cambia a todos” (31). Observa que Aramburu efectivamente ha cambiado y supone que “algo habrá hecho también con Perón.” (31) Aquí cabe hacer la siguiente aclaración, que se relaciona también con la posterior consumación de la tragedia anunciada: durante los años de su exilio, más allá de su conducción de tipo “pendular”, Perón no cambió a raíz de la reformulación de su pensamiento y de su *praxis* sino a partir de las interpretaciones sobre su figura y su legado que la Historia fue precipitando. Por este motivo acabó siendo un *significante vacío*, un “comodín” que adoptaba la forma y la medida que le conferían los más diversos actores políticos (Laclau, 2005). Decíamos arriba que Aramburu había cambiado pero sus captores juzgaban y condenaban a aquel sujeto político “congelado en junio de 1956” (123). Pero la novela, al tiempo que da cuenta de este cambio, subraya la persistencia de sus sólidos sentimientos anti-populares. En este sentido, Aramburu estaba dispuesto a reconocer que “el país se obstinaba en ser peronista” (30) pero seguía tan alejado como siempre de la posibilidad de establecer lazos afectivos con esa mezcla de indios y de porteños que habían emergido, junto al peronismo, como un conjunto de presencias físicas llamadas a confluír en la misma nación. Citamos una vez más al narrador de la obra, que lo expresa con total claridad:

“(Aramburu) no ha dejado de ser Aramburu. Piensa como un político, siente como el milico antiperonista que siempre fue. La búsqueda de una salida democrática no lo ha llevado a amar a los negros. A la demagogia de Evita. A los carnavales masivos de Perón. Al mal gusto. Eso, en su interior, provoca la misma repulsa de siempre. Pero no hay caso: ese pueblo tenemos, a esos líderes ama ese pueblo y no podemos seguir negándolo. Si pudiera, no haría nada de eso. Pero no puede ni pudo. Nadie pudo. Hay que cambiar. Tragarse el sapo y cambiar.” (159)

Vemos, a través de esta perspectiva, la imposibilidad de comprender al lazo afectivo por fuera de la *demagogia* y el *simulacro* que los sectores conservadores-liberales han sabido endilgar a los llamados “populismos” (Vilas, 1995):

“Vi a ese pueblo entregarse a ese amor hasta perderse, hasta no tener presencia, hasta inmolarse. Si uno les hubiera preguntado qué eran. Qué eran ellos, entienden. Habrían dicho: somos nuestro amor a Evita. Así, ella podía manejarlos como quería. (...) (Pero) no necesitaban amarse a sí mismos porque ella los amaba. Con eso era suficiente.” (158)

En el imaginario de Aramburu no hay lugar para teorías como la de Ernesto Laclau, es decir, sobre la existencia de una “razón populista” que genera el “cemento social” necesario para “unir elementos heterogéneos”.²⁷ Tampoco puede comprender el rol fundamental de cohesión social en los líderes carismáticos que encarnan un modelo “ideal” para los individuos que se identifican con él. Por el contrario, al permanecer intacta en él la dicotomía civilización/barbarie, siente, como en su momento lo sintió Gustave Le Bon (cfr.

Laclau, 2005), que la multitud es una zona de “contagio” determinada por mecanismos de “sugestión”. En este punto, la voz narradora retoma la palabra para decirnos:

“Aramburu piensa que ese pueblo amó tanto a Eva porque era un pueblo ignorante. Porque eran mestizos recién llegados del interior. Cabecitas negras, grasitas, como ella les decía. Un pueblo culto no puede amar así a un gobernante. Un pueblo culto no pierde su dignidad crítica. Nadie puede extraviarse, ahogarse en otro. Solo un pueblo de brutos, de fanáticos, pudo llegar a un amor tan extremo. ¿Qué puede esperarse de ese pueblo? Demasiado, lo peor. El amor de los fanáticos arrasa con todo. No hay decretos contra las pasiones de los ignorantes. Quien no ha sido pulido, trabajado por la cultura, solo atesora la pasión, la furia de la barbarie.” (158)

Por otra parte, hemos señalado las limitaciones de la subjetividad montonera configurada por las novelas al momento de desplegar lazos afectivos con esa otredad encarnada por el pueblo peronista. Los jóvenes inscriptos en la izquierda peronista estructuraron, en este sentido, una autoconfiguración constitutivamente trágica que los llevaba a considerarse como vanguardia legítima del pueblo mientras le otorgaban un determinado valor de uso dentro de su desacertada estrategia militar. De esta manera, proyectaron la matriz cultural occidental montada sobre la exclusión de un pensar seminal de salvación al tiempo que, al bregar por un evento revolucionario total, volvieron superfluo el momento político.

La novela nos dice, además, que lejos de subsumirse en ese “amor hasta perderse”, el componente guevarista de Montoneros enarbolado fundamentalmente por la conducción de Firmenich²⁸ habría decidido “encarar la praxis revolucionaria de la Orga desde el *Mensaje a la Tricontinental*. Solo un pueblo lleno de odio puede enfrentar a un enemigo feroz. Transformar al combatiente en una máquina de matar.”²⁹ (45) La opción por la violencia fue, así, una marca de origen que atravesó toda la parábola montonera. Las armas cobraron un lugar cada vez más preponderante y el desencuentro con la otredad popular se consumó a la par de los intentos fallidos por negociar la sangre derramada, desde una cúpula que acabó en el desquicio de plantear una guerra imposible de sostener.

El Pepe Firmenich y *Timote* deben enmarcarse dentro del conjunto de obras narrativas que, en el transcurso de la década pasada, tematizaron/problematizaron al peronismo focalizándose en la violencia política y en la trayectoria montonera. Desde diferentes “órdenes de cosas” habilitados por la literatura, esos textos indagaron las contradicciones constitutivas de aquella joven militancia cuyo imaginario se montó en una síntesis imposible entre *peronismo* y *guevarismo*. La variedad representacional de tales relatos, a su vez, se desplegó desde la sátira perpetrada por Daniel Guebel en *La vida por Perón* (que señala allí el origen de la *locura* y la ola de sangre que inundó la década del ‘70) hasta la tragedia relatada por Feinmann (quien apela a la ficción para trazar un contrapunto entre razones y sentimientos irreductibles), pasando por las alteridades montoneras de Nedich, la alegoría elaborada por Carlos Gamerro (*La aventura de los bustos de Eva*, 2004) y la parodia articulada por la dupla Capusotto-Saborido en “Bombita Rodríguez. Pop y revolución” (2009).

En aquella experiencia histórica enmarcada entre la Revolución “inminente” y la Restauración efectiva, y en los encuentros y desencuentros que los montoneros tuvieron con Perón y con esa otredad popular a la que afirmaban representar, se cifra el “revisiónismo literario” alumbrado en los tiempos del “setentismo” kirchnerista. Tiempos

en los que las identidades políticas volvieron a congregarse en torno al peronismo y a los posibles vínculos entre las clases medias y los sectores populares.

Notas

¹ En *Peronismo y cultura de izquierda*, Carlos Altamirano hacía referencia a los años fundacionales señalando “(...) la constitución heterogénea del gobierno peronista, en la que convivían sectores democráticos y progresistas con grupos profascistas (como la entonces llamada Alianza Libertadora Nacionalista) y sectores reaccionarios del ejército, la política y el clero.” (2011:27)

² A propósito de “la figura de los *dos terrorismos*”, Hugo Vezzetti sostiene que nació “bastante antes de las circunstancias del Juicio a las Juntas y la difusión del *Nunca más*”, por lo que “solo a costa de un enorme vaciamiento de la experiencia y la memoria políticas ha podido imputarse a Ernesto Sabato y la Conadep la creación de una visión bipolar de la violencia que estaba ampliamente instalada en el discurso político y en la opinión pública desde, por lo menos, 1974” (2009:115).

Si nos remitimos a la frase que abre el prólogo del informe *Nunca más* de la CONADEP (1984), cuya autoría es atribuida a Ernesto Sabato, veremos que efectivamente comprende al “terror” de los ‘70 a partir de la convergencia de dos “extremos”. Se decía allí: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países.” (2006:11) Sin embargo, tal vez como una muestra de la característica ambivalencia enunciativa de Sabato, esa simetría inicial se desnivela en el siguiente párrafo, cuando se señala que: “a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.” (11)

Una similar ambivalencia presenta la Introducción que Félix Luna escribió para la primera edición argentina de *Soldados de Perón* (1986), temprana y célebre “historia crítica sobre los Montoneros” del británico Richard Gillespie. Luego de declarar la “repugnancia” que siempre le provocó la organización, el historiador argentino agregaba:

“Mis antecedentes me eximen, creo, de aclarar que la misma repugnancia me provoca la brutal represión con que fue arrasado Montoneros y otros grupos similares. (...) Al fin y al cabo, Montoneros no era otra cosa que un grupo de ‘soberbios armados’ —para usar la expresión de Pablo Giussani—. El Estado represor, en cambio, significaba la degradación de la más alta institución comunitaria.” (2008:10)

³ Agregamos que el carácter “montonero” que la oposición política acusó en el kirchnerismo para impugnarlo contó con una amplia circulación y tuvo cierta eficacia (González, 2011).

⁴ Adoptamos la noción de “sistema” porque, a diferencia de otras más lábiles como “panorama”, permite vincular a los textos y a sus autores con diferentes tradiciones literarias y desplegar interpretaciones que contemplen a las obras en relación con el entramado discursivo extraliterario. A su vez, permite escrutar un campo literario tensionado entre escritores canónicos y marginales, algo particularmente productivo si abordamos obras que tematizaron recientemente al peronismo; en tal sentido, este enfoque nos posibilita contar con “la apertura y fluidez necesarias para problematizar y ampliar los posibles corpus que conforman el espesor del espacio literario” (Bracamonte y Marengo, 2015:23).

⁵ Con esta expresión estamos aludiendo a *En otro orden de cosas*, la novela de Rodolfo Fogwill editada por Mondadori Barcelona en 2002 y publicada en nuestro país en el año 2008 a través de Interzona.

⁶ En un conciso capítulo introductorio, Goldar establecía la distinción entre historiografía y literatura, validando “la significación y el poderío” de los textos de ficción “para indagar la realidad”. Esta capacidad se deriva, de acuerdo con su visión, a raíz de que:

“Ya no es el juicio global del historiador sino el punto de vista de un narrador hombre de la calle o de un personaje problemático y por consiguiente eminentemente crítico. La escala del escritor es ilimitada (la historia dice ‘migración interna’ y Andrés Rivera dedica decenas de páginas en *El precio* al viaje de Juan a Buenos Aires); las escenas están plagadas de detalles de indicios tangenciales (Héctor tilingo es una imposibilidad de amor para Ester, la estudiante peronista de

La traición de Rita Hayworth), las figuras centrales están cargadas de intimidad, gesticulan, hablan, se ofrecen íntegras como la Evita Duarte de 1944 del cuento de Dalmiro Sáenz.” (12)

Hacemos propias estas consideraciones con la intención de trasladarlas al presente estudio.

⁷ Nedich nació en Sarandí en 1959, pero durante diecisiete años llevó una vida nómada junto a su comunidad gitana de etnia romaní. Su inserción en nuestro campo literario resulta totalmente heterodoxa: se trata de un escritor que aprendió a leer de manera semi-autodidacta durante la adolescencia y que, a pesar de no haber completado estudios primarios, sentó un precedente jurídico para ingresar en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, de donde egresó y dictó talleres literarios. Desde mediados de los '90 venía publicando novelas que abordaban la cosmovisión gitana, adentrándose en las tensiones generadas dentro de comunidades nómadas y culturas de la oralidad que atravesaron milenios y hoy se encuentran frente a una encrucijada existencial: o bien ser marginadas hasta desaparecer social y antropológicamente, o bien ser absorbidas hasta desaparecer culturalmente, o bien integrarse a un mundo sedentario y escritural que respete su relativa alteridad. A lo largo de su trayectoria, Nedich ha intentado tenderse como un puente posible entre ambos mundos: tanto a través de la ficción literaria como del ensayo, así como también de la actividad docente y la participación en medios de comunicación, se ha erigido no solo como difusor de la historia, idiosincrasia y filosofía de vida de los gitanos, sino también como propulsor de su integración bajo el paradigma de la diversidad cultural. Si bien ha declarado tener varias novelas inéditas en las que no aborda estas temáticas, exceptuando la obra que nos proponemos analizar y tres *nouvelles* infantiles, todos sus títulos publicados hasta la fecha versan sobre ese universo.

⁸ En dicha localidad de la provincia de Buenos Aires se encontraba la estancia La Celma perteneciente a la familia de Carlos Gustavo Ramus, uno de los fundadores de Montoneros. Allí fue llevado, enjuiciado y ejecutado Aramburu, entre el 29 de mayo y el 1 de junio de 1970. Ramus, por su parte, murió junto a Fernando Abal Medina, el número uno de la conducción montonera, durante un enfrentamiento con la policía en la localidad de William Morris, el 7 de septiembre de ese mismo año.

⁹ La tesis de Feinmann explicita en relación con la de Nedich cierto vínculo entre verdad histórica y ficción literaria. Especialmente a partir de los postulados de Hayden White en torno a las formas narrativas sobre las cuales se estructura el conocimiento histórico, han sido frecuentes las imbricaciones entre literatura y discurso historiográfico. Como señala Verónica Tozzi en su Introducción a *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*: “(...) en términos whiteanos toda representación realista (incluidas la modernista y la narrativa) es constitutiva del pasado de acuerdo con las convenciones culturales disponibles, en otras palabras, las convenciones de representación realistas compartidas por una comunidad.” (White, 2010:19) Entendemos que desde esta perspectiva, queda relativizada la posible difracción entre las condiciones de producción de los hechos históricos y las ficciones literarias que, apelando a una matriz realista, los representan *a posteriori*.

¹⁰ *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba es, tal vez, uno de los casos más emblemáticos.

¹¹ Feinmann lo expresa en los siguientes términos cuando se refiere a esta marca montonera no exenta de paternalismo: “(Al asesinar a Aramburu, Fernando) Se ensució las manos. Le ahorró eso al pueblo peronista. Dejen, esto lo hago yo. Meto las manos en la mierda por ustedes. Que son trabajadores, que tiene familias que alimentar, que no se pueden permitir la clandestinidad.” (2009:19)

¹² *El Pepe Firmenich* data de 2003, por lo que resulta una obra anterior al surgimiento del kirchnerismo. Sin embargo, no hay registros de que ese vacío y esa falta de autocritica se hayan modificado sustancialmente durante el resto de la década; por este motivo entendemos que *Timote*, publicada en el año 2009, actualiza la operación efectuada por la novela de Nedich.

¹³ Creemos que esta recepción dislocada que, salvando las distancias, se manifiesta tanto en la lectura de Sadi como en la de Feinmann, viene a refrendar los argumentos whiteanos expuestos en la novena nota.

¹⁴ Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE112.pdf

¹⁵ Recordemos que, mientras otros fundadores como Emilio Maza o Ramus eran ex liceístas o Abal Medina y Firmenich provenían del nacionalismo católico, las primigenias ideas de Arrostito se enmarcaban dentro del marxismo (D'Angiolillo, 2008).

¹⁶ Llegados a este punto, explicitamos nuestra decisión de no incorporar como insumo para el análisis teorías conspirativas como la que Carlos Manfroni desplegó en *Montoneros. Soldados de Massera. La verdad sobre la contraofensiva montonera y la logia que diseñó los 70* (2012). Esto responde, primero, al hecho de que,

aunque no las descartan, los textos literarios que configuraron a la Tendencia Revolucionaria (en sus diferentes estratos) no lo han hecho bajo hipótesis de acuerdos espurios. Pero por otro lado, tal como sucedió en relación con innumerables investigaciones destinadas a contar “la verdadera historia” o “la historia secreta” del kichnerismo en sus lúgubres aspectos, más allá de su mayor o menor rigor documental, todas recaían en maniqueísmos evidentes y en conclusiones cuya intención fundamental era la de incidir en el escenario político del momento. En el caso de Manfroni, por ejemplo, sus acusaciones hacia los montoneros se espejaban en la defensa a los militares que estaban siendo enjuiciados por delitos de lesa humanidad:

“Se ha dicho y se repite que, contrariamente a lo que sucedió en los 70, hoy se da a los militares una oportunidad que ellos no ofrecieron a sus víctimas. Como ocurre con todas las frases que inventa la tiranía de lo *políticamente correcto*, existe un castigo para quienes la contradigan. Pero la realidad es que ese eslogan es una mentira. No los matan; es verdad, y hasta cierto punto, porque ya han muerto alrededor de ciento cincuenta en las cárceles, muchos de ellos sin tener todavía una condena, debido a las condiciones inhumanas a las que están sujetos, desproporcionadas en algunos casos con su avanzada edad (...) y con su estado de salud. Y la historia indica también que cuando pudieron matarlos en forma más directa, lo hicieron, y no siempre gente distinta de la que influyó más tarde en los procesos judiciales.” (276)

¹⁷ En la existencia de esta película se inspiró libremente Nedich para construir la escena que cierra su novela. Las diferencias entre aquel film montado alrededor de la figura de Firmenich y su recreación novelesca alcanzaría para desistir de la voluntad de demandarle fidelidades historiográficas. Sin embargo, una vez más observamos que el autor abreva en fuentes documentales para pasarlas por el tamiz de la ficción y extraer de ellas una verdad de “otro orden”. En este caso, que el culto a la personalidad motorizado por Firmenich estaba inspirado en Perón, con quien siempre mantuvo una relación de amor-odio y de quien pretendió ser su heredero. Algo que parece demostrarse en los “consejos para salir de la crisis” que Firmenich, doctor en Economía residente en Barcelona, dio a conocer en días previos al balotaje entre Daniel Scioli y Mauricio Macri. Marcelo Larraquy lo citaba en una nota publicada en *Clarín* (“es necesario comprometerse a un pacto social, económico y político constituyente para una nueva argentina compartida por todos”) y añadía, certeramente, que la de Firmenich era “una frase que hubiera sido música para los oídos de Perón en el año 1973, en tiempos en que el ex líder guerrillero rechazaba lo que hoy reclama.” (http://www.clarin.com/politica/firmenich_0_1465053755.html)

¹⁸ Dueño de una intensa producción ensayística y narrativa, Feinmann también es autor de guiones cinematográficos y obras teatrales. En la década de 1960 estudió Filosofía en la UBA, de donde se licenció y dio clases entre 1968 y 1974. La filosofía y la política en cruce con lo autobiográfico son los ejes transversales de sus textos, en los cuales el peronismo y sus devenires se muestran como temprana y sostenida obsesión. En años recientes ha incursionado, además, en radio y televisión con programas sobre cine, filosofía y actualidad política.

¹⁹ Esto es lo que manifiesta Feinmann en el primer tomo de *Peronismo...* (2010:501). A la vez, insistió sobre este punto en diferentes medios; a modo de ejemplo, en una entrevista aparecida en *Revista Ñ* durante enero de 2009, Alberto González Toro le preguntaba a Feinmann si se había basado “en alguna documentación” para elaborar su novela. Entonces respondía: “-No hay documentación, es pura ficción. La única documentación es lo que dijo Firmenich a la revista *La Causa Peronista*. Ni siquiera puedo tener en cuenta el testimonio de Norma Arrostito, pues ella negó haber participado en ese reportaje que publicó la revista montonera.” (<http://edant.clarin.com/diario/2009/01/21/sociedad/s-01843472.htm>)

²⁰ En este sentido, se presenta como contracara y complemento de *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina*, original díptico ensayístico donde aparecen los mismos recursos que alimentan su relato de ficción: diálogos imaginados, descripciones fenotípicas, anécdotas históricas recreadas, evocación de recuerdos personales, etc.

²¹ “La literatura y el barro de la historia”. Disponible en:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5281-908-2009-05-13.html>

²² “El Coro ausente”. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5281-910-2009-05-10.html>

²³ Ídem.

²⁴ La novela cierra ese capítulo haciendo un paralelismo entre Ramus y Fabio Cáceres, protagonista y alter-ego de Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1929), y entre Acébal y don Segundo. Destacamos la productividad de esta comparación y señalamos, a la vez, una diferencia elemental: mientras Güiraldes elaboró una novela de iniciación asentada en la interacción entre Cáceres y Sombra, el episodio de *Timote* evidencia la decisión montonera de anular la posibilidad misma de tal interacción.

²⁵ Decíamos que Feinmann acostumbra hacer exégesis de su propia obra. Sirva aquí un ejemplo. En una entrevista realizada por Magdalena Ruiz Guiñazú para el diario *Perfil*, a propósito del carácter trágico señalaba:

“Cada uno (Aramburu y Abal Medina) dice lo más duro que tiene para tirárselo al otro y así es como se establece el juego de lo que yo pretendí... una tragedia al estilo de Hegel. Hay que recordar que, para Hegel, la tragedia es la lucha de los justos contra los justos. No es la lucha de los buenos contra los malos sino de lo bueno contra lo bueno o de lo malo contra lo malo. Hegel toma este ejemplo de Antígona porque sostiene que, tanto Creonte como la propia Antígona tienen razón. Pero son distintas razones. Creonte tiene la razón del Estado que exige dejar el cuerpo sin enterrar. Antígona, en cambio, esgrime la razón de la familia que necesita dar sepultura a ese cuerpo. De ahí que esta tragedia haya sido utilizada en el tema de los desaparecidos argentinos. Entonces, lo que dice Hegel es que tanto Antígona como Creonte tienen razón. Son dos razones distintas. Cada uno las expone y al escucharlas, uno piensa que los dos tienen razón. ¿Cómo se resuelve esto? Bueno... no se resuelve.” (http://jpfeinmann.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=200:%E2%80%9Caramburu-hab%C3%ADa-hecho-todo-lo-necesario-como-para-ganarse-esto%E2%80%9D&Itemid=21)

²⁶ No es inocente esta distinción entre “muerte” y “asesinato”. La novela toma partido respecto de la calificación a usar en el caso de aquellos agentes policiales que cayeron víctimas de las balas montoneras: eran asesinatos, simples acciones criminales. También lo hace respecto del “asesinato” de José Ignacio Rucci, ya que la “Operación Traviata” se produjo a pocas horas de que Perón asumiera como presidente con el 62% de los votos; y si bien Rucci era un “burócrata sindical”, bajo ningún concepto podría argumentarse que su muerte se trató de un acto de “justicia popular”. Sin embargo, en el caso de Aramburu la cuestión se complejiza, porque se dio en un marco dictatorial y su figura, en buena medida, estaba efectivamente condenada por los sujetos que integraban el llamado “pueblo peronista”, quienes incluso festejaron al saber de su muerte.

Saccomanno decía, durante la presentación del libro, que determinar si el “acontecimiento Aramburu” (como lo llama Feinmann en sus ensayos) fue un asesinato o una ejecución “nos definirá a nosotros frente al No Matarás, mandamiento que el filósofo Oscar del Barco rescató para cuestionar las organizaciones armadas” (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5281-908-2009-05-10.html>). Para dilucidarlo, desdoblaba la identidad montonera en dos de sus componentes principales, el militar y el religioso, que a su vez se espejaban en las cualidades del propio Aramburu. Señalaba entonces que si se parte del componente militar condensado en la denominación “Comando Juan José Valle” asumida por la célula original montonera, esta procede como un ejército y “desde esta óptica, la muerte de Aramburu no es un asesinato sino una ejecución.” Sin embargo, si nos atenemos al componente católico que comparten las subjetividades de la víctima y del victimario, “entra, sin vueltas, la cuestión del ‘No matarás’ (y) Entonces la muerte del asesino Aramburu no es ejecución: es asesinato.”

Por su parte, en el primer volumen de *Peronismo...* se reproducen pasajes de la novela que, junto con otras “preguntas incómodas”, dejan abierto el interrogante: “La cuestión es: Aramburu dice representar a la democracia. Los Montoneros dicen representar al pueblo. ¿Es así? Si es así, ambos han cometido –eliminando cada uno la vida de su correspondiente condenado– un acto de justicia. Si no es así, han cometido un asesinato.” (2010:489)

²⁷ En las primeras líneas del Prefacio a *La razón populista* (2005), Laclau explicitaba su intención de interrogar “la lógica de formación de las identidades colectivas”, al tiempo que definía a “la unidad del grupo” como “el resultado de una articulación de demandas” montadas sobre “movimientos contradictorios y ambiguos” que, a su vez, se corresponderían con dos lógicas opuestas y complementarias: la lógica de la diferencia y la lógica de la equivalencia (9). Asimismo, calificaba al afecto como el “cemento social”

necesario para unir a “los elementos heterogéneos –unidad no provista por ninguna lógica articuladora funcionalista o estructuralista–”, y aclaraba que su planteo teórico, sin ser enteramente “freudiano”, partía de la concepción que Freud había hecho en Psicología de las masas y análisis del yo acerca del “lazo social” como “lazo libidinal” (10). Por otra parte, anunciaba que su motivación para abordar “estos temas en una discusión sobre el populismo” tenía que ver con la “sospecha” de que “en la desestimación del populismo (...) lo que está implícito (...) es la desestimación de la política *tout court* y la afirmación de que la gestión de los asuntos comunitarios corresponde a un poder administrativo cuya fuente de legitimidad es un conocimiento apropiado de lo que es una ‘buena’ comunidad” (10).

²⁸ Feinmann coincide con Nedich en cargar las tintas sobre Firmenich. Difiere en el hecho de que no centra la historia alrededor de su figura, pero recordemos que en 1970 la conducción recaía en Abal Medina; luego de su muerte, José Sabino Navarro la asumió brevemente y Firmenich lo hizo cuando Sabino fue desaparecido en Córdoba, en julio de 1971 (Gillespie, 2008). Sin embargo, al igual que otros personajes como Arrostito y Ramus, el narrador le dedica algunos párrafos que lo configuran de manera contundente. En relación al “Pepe” dirá:

“Se lo conoce. Se lo quiere poco. O se lo odia. O se lo cuestiona. O aún conserva adictos que se alteran sinceramente cuando no se lo pone en el altar que ellos le desean. Personaje enigmático, se podrá decir de él tanto que fue un auténtico revolucionario como un agente de la CIA. (...) Le dicen Manolito. (...) Le dicen *maderita*. Y algo muy concreto: muchos creen que, muerto Fernando, muerto Sabino Navarro, la Conducción de Montoneros, al caer en sus manos, transforma a la organización en la Orga. La Orga, sobre todo a partir de 1974, entre los fierros y la política, elige los fierros. Ese es el definitivo Firmenich: el conductor fierro de la Orga. Que muchos (como Rodolfo Walsh o Juan Gelman, como Oesterheld, como Paco Urondo) lo hayan descubierto tan tarde persevera como un dato inexplicable, irritante. Porque es así: a veces hasta bronca da.” (100-101)

²⁹ La novela cita desordenadamente un pasaje del “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental”, cuya primera edición se produjo en La Habana el 16 de abril de 1967 en el suplemento especial para la revista *Tricontinental*, órgano del Secretariado Ejecutivo de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL). Este mensaje de Guevara se convirtió en su testamento ético-político, y allí hizo referencia al odio como cualidad guerrillera primordial, afirmando su necesidad:

“como factor de lucha; el odio intransigente al enemigo, que impulsa más allá de las limitaciones naturales del ser humano y lo convierte en una efectiva, violenta, selectiva y fría máquina de matar. Nuestros soldados tienen que ser así; un pueblo sin odio no puede triunfar sobre un enemigo brutal.” (<http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri12094.htm>)

Pero además, en su concepción sobre la necesidad de generar una guerra de alcance total hallamos el sustento para los atentados montoneros a autos particulares u hogares familiares. En este sentido, Guevara ordenaba:

“Hay que llevar la guerra hasta donde el enemigo la lleve: a su casa, a sus lugares de diversión; hacerla total. Hay que impedirle tener un minuto de tranquilidad, un minuto de sosiego fuera de sus cuarteles, y aun dentro de los mismos: atacarlo dondequiera que se encuentre; hacerlo sentir una fiera acosada por cada lugar que transite. Entonces su moral irá decayendo.”

Bibliografía

Alcoba, Laura (2008) *La casa de los conejos*. Edhasa, Buenos Aires.

Altamirano, Carlos (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Basabe, Omar y Sadi, Marisa (2008) *La significación omitida. Militancia y lucha armada en la Argentina reciente*. Catálogos, Buenos Aires.

Bortnik, Rubén (2008) *Historia elemental de los argentinos*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

Bracamonte, Jorge; Marengo, María del Carmen (dir.) (2014) *Juego de espejos: otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Alción, Córdoba.

Calello, Osvaldo; Parceró, Daniel (1984) *De Vandor a Ubadini/1*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Calveiro, Pilar (2006) *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años '70*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.

Capusotto, Diego y Saborido, Pedro (2009) *Peter Capusotto – El libro*. Sudamericana, Buenos Aires.

CONADEP (2006) *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba, Buenos Aires.

Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Emecé, Buenos Aires.

Feinmann, José Pablo (2009) *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu*. Planeta, Buenos Aires.

_____ (2010) *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina - Tomo I*. Planeta, Buenos Aires.

Fogwill, Rodolfo (2008) *En otro orden de cosas*. Interzona, Buenos Aires.

Gamerro, Carlos (2004/2009) *La aventura de los bustos de Eva*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.

Gillespie, Richard (2008) *Soldados de Perón – Historia crítica sobre los Montoneros*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Giussani, Pablo (1984) *Montoneros. La soberbia armada*. Sudamericana-Planeta, Buenos Aires.

Goldar, Ernesto (1973) *El peronismo en la literatura argentina*. Editorial Freeland, Bs. As.

González, Horacio (2011) *Kirchnerismo: una controversia cultural*. Colihue, Buenos Aires.

Guebel, Daniel (2004) *La vida por Perón*. Emecé, Buenos Aires.

Hernández, Pablo José (1997) *Peronismo y pensamiento nacional. 1955-1973*. Editorial Biblos, Buenos Aires.

Laclau, Ernesto (2005) *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Manfroni, Carlos (2012) *Montoneros. Soldados de Massera. La verdad sobre la contraofensiva montonera y la logia que diseñó los 70*. Sudamericana, Buenos Aires.

Mayer, Marcos (2004) “Los 70. La gran discusión”, en *Revista de Cultura Ñ* N° 34. Grupo Clarín, Buenos Aires.

Nedich, Jorge Emilio (2003) *El Pepe Firmenich*. Ediciones B Argentina, Buenos Aires.

Perón, Eva (2012) *Mi mensaje*. Editorial Fundación Ross, Rosario.

Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. 2007. Libros del Zorzal, Buenos Aires.

Rot, Gabriel (2011) “La construcción del sinsentido: ensayos sobre la experiencia guerrillera”, en *Le Monde Diplomatique* N° 187. Buenos Aires.

Sidicaro, Ricardo (2010) *Los tres peronismos. Estado y poder económico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires

Vezzetti, Hugo (2009) *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

Vilas, Carlos M. (comp.) (1995) *La democratización fundamental: el populismo en América Latina*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

White, Haden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Documentos electrónicos:

Feinmann, José Pablo (2010) *El Documento Reservado: se viene la Triple A* [on line]. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE112.pdf - Fecha de consulta: 12/04/2016.

González Toro, Alberto (21/01/2009) *Entrevista a José Pablo Feinmann. “Aramburu ya quería hacer un trato serio con el peronismo”* [on line]. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2009/01/21/sociedad/s-01843472.htm> - Fecha de consulta: 12/04/2016.

Grüner, Eduardo (10/05/2009) *El coro ausente* [on line]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5281-910-2009-05-10.html>

Guevara, Ernesto (1967) *Mensaje a la Tricontinental* [on line]. Disponible en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/cr/ri12094.htm> - Fecha de consulta: 12/04/2016.

Larraquy, Marcelo (10/11/2015). *Desde el exilio, el ex jefe Montonero Firmenich da consejos para salir de la crisis*, en: http://www.clarin.com/politica/firmenich_0_1465053755.html - Fecha de consulta: 12/04/2016.

Ruiz Guiñazú, Magdalena (07/06/2009) *Reportaje a José Pablo Feinmann. "Aramburu había hecho todo lo necesario como para ganarse esto"* [on line]. Disponible en: http://jpfeinmann.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=200:%E2%80%9Caramburu-hab%C3%ADa-hecho-todo-lo-necesario-como-para-ganarse-esto%E2%80%9D&Itemid=21 - Fecha de consulta: 12/04/2016.

Sacomanno, Guillermo (10/05/2009) *La literatura y el barro de la historia* [on line]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5281-908-2009-05-13.html> - Fecha de consulta: 12/04/2016.

Películas:

Cedrón, Jorge (1978) *Resistir*. Argentina-Francia.

D'Angiolillo, César (2008) *Norma Arrostito. Gaby, la montonera*. Argentina.

EL PERIODISMO LITERARIO COMO TRADUCCIÓN ENTRE DOS LECTURAS: LA OBRA AMBIDIESTRA DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Constanza Tanner*

Sobre el individuo posmoderno recae la tarea de buscarle algún sentido al absurdo del mundo, y tanto el rol de escritor como el de fotógrafo suponen una perspectiva privilegiada para ordenar lo real. Con este planteo en mente, nuestro trabajo contrastará los mecanismos que el escritor valenciano Juan José Millás emplea en la compilación de columnas periodísticas *El ojo de la cerradura* (2006) y en la novela *Dos mujeres en Praga* (2002) para trabajar materiales disímiles -referenciales en el primer caso, ficcionales en el segundo-, a fin de caracterizarlo como periodista literario. Nos proponemos rastrear en las opciones de Millás una mixtura de estilos y registros que lo ubican en la posición ética y estética del traductor, en tanto fomenta una lectura que conjugue los saberes *diestros* del lector de periódicos con los saberes *zurdos* que se obtienen leyendo novelas. Así, Millás traduce un contenido referencial para un lector de ficción y viceversa, interpelándolo desde una obra *ambidiestra* marcada por la extrañeza, la curiosidad y la ambigüedad. El resultado es una desmitificación de las imágenes y los discursos mediáticos, alentándose en cambio una reflexión activa que trascienda los maniqueísmos en busca de sentidos ocultos.

Palabras clave: Periodismo – Literatura - Traducción – Juan Millás -

Above the postmodernist individual falls the labor of searching some kind of sense to the absurd of the world, and both the rol of the writer such as the photographer suppose a privileged perspective to put in order the real. With this pose in mind, our work will contrast the mechanisms that the valencian writer Juan Jose Millás employs in the compilation of journalistic columns *El ojo de la cerradura* (2006) and in the novel *Dos mujeres en Praga* (2002) to work dissimilar materials –referentials in first case, fictionals in the second-, for the purpose of characterize him as a literary journalist. We propose to track back in the options of Millás a mixture of styles and records that placed him on the ethics and aesthetics of the translator position, while promoting a reading that inflect the *right handed* knowledge of the newspaper reader with the *left-handed* knowledges obtained by reading novels. Thus, Millás translate a referential content for a reader of fiction and vice versa, interpelated him from an ambidextrous work marked by strangeness, curiosity and ambiguity. The outcome is a demystification of media images and media discourse, encouraging instead an active reflexion that transcends the Manichaeism in search of hidden meanings.

Key words: Journalism- Literature – Translation - Juan Millás

*Lic. en Letras Modernas, Fac. de Filosofía y Humanidades , Escuela de Letras – UNC.

Dirección de contacto: constanza025@gmail.com

Recibido 02/07/2016, evaluado 10/08/2016

La poética del fragmento

Los productos culturales –tanto orales como escritos- propios de la posmodernidad están caracterizados por la interdisciplinarietà, por la ruptura genérica y por la mezcla de estilos y registros. En consecuencia, una lectura comparatista no debe limitar necesariamente su análisis al contraste entre las obras de dos autores de orígenes temporales o espaciales diferentes, ni tampoco a la búsqueda de paralelismos o rupturas temáticas en los trabajos de una misma generación. En cambio, puede hallarse material para la literatura comparada en las estrategias que un mismo autor hace coincidir, incluso, en una única obra. Así, el borramiento de fronteras entre lo ficticio y lo biográfico, entre lo real y lo imaginario y entre lo anecdótico y lo colectivo permiten comparar los distintos lenguajes que confluyen en la construcción de un mundo particular a cargo de un único autor.

La obra del escritor valenciano Juan José Millás es, en este sentido, no sólo prolífica sino también sumamente polifacética. Millás comenzó su carrera literaria en la poesía, decantándose luego por la novela y el cuento. A partir de 1990, sin embargo, decide alternar su trabajo en el campo de la ficción con la publicación de una columna semanal en el diario *El país*, opción que lo consolida como periodista y cronista además de como novelista. Coincidiendo con la postura de la investigadora rosarina Florencia Garramuño en su definición de los *pos-yoes*, y desplegando a su vez lo que el crítico español Fernando Valls define como *poética del fragmento*, Millás considera que la identidad del sujeto actual no puede pensarse como una unidad, sino como un proceso de construcción y redefinición permanentes. Tanto la identidad como la existencia posmodernas suponen una serie de variaciones continuas que les impiden fijarse de una vez y para siempre, y esta es la idea que Millás traduce en personajes cambiantes y dudosos, con personalidades escindidas y conflictos internos como los suyos propios. Para el escritor, no es posible empeñarse en continuar un único “argumento” a lo largo de la vida, sino que hay que saber improvisar caminos nuevos a partir de las bifurcaciones que se presenten a la experiencia: “Si has venido a la vida para ser rey o periodista, pero al correr en esa dirección encuentras un destino mejor, has de tener el coraje de cambiar el argumento de tu novela o de tu vida” (Millás, 2006: 109). Y así, precisamente, Juan José Millás despliega su obra entre el periodismo y la ficción, entre la crónica y el cuento, construyendo una identidad múltiple de novelista y periodista a la vez.

Millás piensa el posmodernismo, retomando una definición de enciclopedia, como la defensa de lo híbrido frente al autoritarismo de la tradición, “(...) el descentramiento de la autoridad intelectual y científica y la desconfianza ante los grandes relatos” (Millás, 2006: 76). En este contexto, recae sobre el individuo la tarea de buscarle algún sentido al absurdo del mundo, y el rol de escritor, así como el de fotógrafo, suponen una perspectiva privilegiada para ordenar lo real. Con este planteo en mente, nuestro trabajo comparará dos textos de Millás: *El ojo de la cerradura*, de 2006, un conjunto de artículos originalmente publicados durante los veranos de 2004, 2005 y 2006 que parten del análisis de distintas fotografías aparecidas en prensa, y la novela *Dos mujeres en Praga*, ganadora en 2002 del IV Premio Primavera de Novela y publicada el mismo año por editorial Espasa. Nuestro objetivo será contrastar los mecanismos que Millás emplea para trabajar estos materiales disímiles –referenciales en el primer caso, ficcionales en el segundo-, a fin de caracterizar su opción por el periodismo

literario. En lugar de trabajar en cada campo con los recursos que le son propios, Millás decide mezclar estilos y registros y ubicarse -de acuerdo con nuestro análisis- en la posición ética y estética del traductor. Proponiéndole al receptor una lectura que conjugue sus saberes como lector de periódicos con los que obtiene leyendo novelas, Millás traduce un contenido referencial para un lector de ficción y viceversa, construyendo una obra marcada por la extrañeza, la curiosidad y la ambigüedad.

La perspectiva *diestra* de un periodista

El vínculo entre literatura y periodismo es una constante en la obra del escritor valenciano, en tanto le otorga al segundo un lugar central en vistas a la relación con el público lector de sus ficciones. Esto legitima nuestra recurrencia a las numerosas entrevistas que ha ofrecido con motivo de la publicación de sus textos: quizá en igual medida que las novelas, las entrevistas son un medio privilegiado para acceder a su poética. Millás es un escritor familiarizado tanto con el registro de la ficción como con el del reportaje y el artículo periodístico, hasta el punto de poder intercambiarlos o mezclarlos a conveniencia. Una primera estrategia, en este sentido, es proponer un texto metafictivo como *Dos mujeres en Praga* a fin de explicitar el choque entre novela y reportaje novelado, visibilizado en la escritura autoconsciente de un narrador protagonista con rol de periodista. Paralelamente, recopilar en *El ojo de la cerradura* estos ensayos-artículos aparecidos en prensa y acompañarlos de las fotografías que les sirvieron como base se convirtió en una segunda estrategia, que le dio vía libre para combinar materiales de distinta naturaleza. En ambos casos el resultado lo llevará a postular la hibridez genérica como una forma productiva de retroalimentación, en tanto descubre en el periodismo un “taller de experimentación” cuyos resultados pueden ser llevados a la literatura:

(...) con el periodismo he experimentado mucho y gran parte de esos experimentos los he llevado luego a mi literatura. Mi literatura sería muy distinta y sin duda peor sin mi periodismo. Y mi periodismo no tendría las virtudes que tiene si no fuera por mi literatura. Son dos territorios que se han enriquecido mutuamente. (Millás, 2016; 207)

Ahora bien, la opción por la mixtura de géneros no le impide a Millás reconocer distinciones entre el trabajo del periodista y el del escritor de ficción, específicamente en lo que hace a su recepción de los “datos” que ofrece el mundo. El periodista, en primer lugar, lee y selecciona el contenido de sus textos dentro de un material que se le ofrece como real, que no puede inventar, y que constituye lo que María Jesús Casals Carro –en su artículo de 2003 “Juan José Millás. La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje)- definiría como “inmutabilidad ordenada a la par que irracional”. En *Dos mujeres en Praga*, el personaje de María José definirá como *diestro* el oficio de la escritura que despliega el protagonista: para volverlo funcional, el periodista le exige a su texto responder a toda una serie de legitimaciones que no interesarían a un sujeto *zurdo*. La obsesión por distinguir lo verdadero de lo falso en el discurso ajeno o el impulso de crear un contexto o un orden para cada persona que se conoce son, en este sentido, inherentes al

“olfato periodístico”. Sin embargo, los encuentros con María José harán que el narrador descubra que el único sentido de magnificar la experiencia y el oficio del periodismo es construir un mecanismo de ocultamiento y autolegitimación, en tanto su percepción de los hechos sigue respondiendo, mal que le pese, a un pensamiento convencional: “Ves la realidad con el lado derecho y la ordenas con ese lado también. Le das a los lectores lo que esperan recibir y te pagan por ello. Está bien, no engañas a nadie y cobras la tarifa adecuada al producto que vendes” (Millás, 2002: 212). Según la perspectiva de Millás, un periodista trabaja desde la posición de *hijo legítimo*, sujeto social y públicamente reconocido, aunque el narrador de *Dos mujeres en Praga* expone la tensión implícita en esta presunción disfrazada de certeza:

(...) el periodismo era una literatura hecha desde la conciencia de la legitimidad que proporciona trabajar con materiales reales. El hecho de que el periodista relate sucesos más o menos verificables, dije, puede llegar a hacerle creer que no es más que un notario. El notario, añadí, es el hijo auténtico por excelencia: declara como cierto, con la complicidad social, algo que por lo general sólo sucede dentro de su cabeza. (Millás, 2002: 217-218).

La recepción de los textos *diestros* y *legítimos* del periodismo viene acompañada de ciertas facilidades. Siguiendo el pensamiento de Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), la sociedad contemporánea está marcada por una necesidad histórica de realismo, por un deseo permanente de producir y reproducir algún signo de lo real: en consecuencia, los lectores de periódicos tenderán a aceptar como cierta toda aquella información que provenga del espacio legitimador del diario.

La perspectiva zurda de un novelista

Sin embargo, como anticipábamos, Millás propone en *El ojo de la cerradura* un tratamiento del material periodístico desde la posición del escritor de ficción, a fin de proporcionarle un sentido a lo aparentemente caótico. Como sostiene Fernando Valls en su prólogo a los *Articuentos* (2001), “(...) al relacionar hechos diversos, al mostrar los hilos invisibles que se tejen entre ellos, cómo se anuda sorprendentemente la realidad y la ficción, pueden observarse desde un prisma distinto” (Valls, 2001: 14). El escritor utiliza la ficción como un instrumento o mecanismo de interpretación de la realidad, cuestionando los límites entre la verdad y la apariencia. Dejarse interpelar e interrogar por el material fotográfico hasta construir un artículo a partir de él es un modo de intervenir sobre los fragmentos que, como lectores de periódico, recibimos de la realidad. En otras palabras, al proponer a los receptores de *El ojo de la cerradura* que interpreten materiales referenciales apelando a estrategias de lectura de ficción, Millás nos impulsa a una lectura activa y comprometida: tenemos ahora medios impensados para descubrir nuevos sentidos en aquello que, por lo general, recibimos ya procesado por el tamiz de la ideología del diario.

Buena parte de la poética millasiana nace de identificar la existencia del sujeto con la obra artística, especialmente con la película y la novela; en tanto para Millás “estamos hechos de palabras” y “nacemos con un argumento debajo del brazo”, la escritura es propuesta como un intento por comprender la realidad. En su prólogo a la *Trilogía de la soledad* (1996), Millás rescata el concepto de síndrome de Antón -definido en breves líneas como un tipo de ceguera

“(…) que consiste en que el enfermo ignora que no ve” (Millás, 1996: 9)- para extrapolarlo al oficio de la escritura: desde esta perspectiva, escribir resulta en una búsqueda de continuidad entre la *realidad exterior* y el *mundo proyectado* en el interior. Y esta es, precisamente, la imagen que Casals Carro rastrea en una de las columnas escritas por Millás en 2001, quien afirma desde su *alter ego* que “Se vive bien dentro de la cabeza, no puedo quejarme, aunque a veces me gustaría salir a tomar el aire un rato” (Millás, 2001). Esta tensa coexistencia define la mirada particular de los personajes millasianos y del propio autor, una mirada que disecciona el mundo exterior a fin de reorganizar sus materiales de un modo distinto y que manipula lo real desde el poder de la ficción. Se trata, para los personajes y para Millás, de producir discursos híbridos entre literatura y vida, entre historia “real” y ficción “inventada”, un relato fronterizo.

El trabajo con los recursos de la ficción es el mecanismo que Millás propone para traducir lo real exterior a los términos del interior fantástico, aquel que opera como refugio contra el sinsentido y que aparece como “menos falso” que el mundo de los “maniqués de carne y hueso” que retratan las fotografías del diario. Y paralelamente, aunque en sentido inverso, combinar la literatura con el trabajo periodístico le permite al escritor encontrar una *grieta* –un pasillo, una puerta, elementos todos que se reiteran obsesivamente en su obra- que conduzca a lo real, en tanto le aporta una forma de significación. Un periodista literario como Juan José Millás experimenta, como el fotógrafo de álbum familiar, “(…) el placer inmediato de ordenar la vida, la realidad” (Millás, 2006: 10), seleccionando y redistribuyendo el material de forma que cierta información supere la caducidad de la fotografía o de la columna semanal y acceda a un espacio de permanencia. Desde allí, la ficción podrá funcionar como contrapeso de la realidad –la idea es de la doctora mexicana Teresa Gonzalez Arce-, ayudando a comprenderla y a modificarla.

Ahora bien, esta escritura literaria que Millás concibe como vía de conocimiento debe ser *creativa* y *metafórica*: “(…) sirve para contar una cosa aparentando que estás contando otra” (Millás, 2016; 197). Para ello, una escritura creativa tiene que traspasar lo evidente, el modo habitual –*diestro*- de percepción del mundo, que para Millás es siempre es un montaje pensado para engañarnos: tiene que descubrir lo latente, el mundo *zurdo*, aquel que sólo se puede ver guiñando un ojo, mirando por el hueco de la cerradura. De este modo lo *zurdo*, que en la poética millasiana coincide con la perspectiva del escritor de ficción, será al mismo tiempo una forma de la personalidad y un posicionamiento literario. En primer lugar, la protagonista zurda de *Dos mujeres en Praga*, María José, es definida por la rebeldía y el rechazo de las normas y convenciones diestras, aquellas que determinan la sociedad y el círculo familiar. En segundo lugar, esta rebelión la llevará a desear un tipo de escritura que le permita explorar lo inesperado y lo no dicho, trabajar con la parte de sí que no sabe hacer las cosas “al modo correcto”, y enfrentarse a la norma, al patrón y al canon. En este sentido, la originalidad de una escritura zurda radica en el desconocimiento o la desautorización de las fronteras entre lo real y lo imaginario, aquellos que Florencia Garramuño reconoce en una literatura que “(…) ya no se define por su relación con lo real o su divorcio de la experiencia, ni tampoco por su representación o reconstrucción de ambos” (Garramuño, 2009: 245-246).

Es en este mismo plano donde lo *zurdo* queda vinculado en *Dos mujeres en Praga* con la *bastardía*, a partir de la teoría de la *literatura bastarda* de Marthe Robert: según Robert, sólo existen dos tipos de escrituras y de escritores, “(…) aquellos que escribían desde la convicción de que eran bastardos y aquellos otros que lo hacían desde la creencia de que eran legítimos” (Millás,

2002: 122). El primer tipo se corresponde según Robert con la literatura no realista o fantástica, mientras que el segundo define a la literatura realista. De acuerdo con la poética de Millás, quienes escriban *creyéndose* hijos legítimos serán los que produzcan textos diestros, “reales”, legitimables y legitimados, como los reportajes “verídicos” que escribe un periodista anclado en Madrid; en contraposición, sólo aquellos sujetos con la *convicción* de ser bastardos generarán textos zurdos, “fantasiosos”, que no exijan el soporte de los hechos y por tanto puedan cuestionar y replantear lo que se entiende por real.

La perspectiva *ambidiestra* del bastardo

Ahora bien, en lugar de adscribir plenamente a lo *diestro* o a lo *zurdo*, la obra de Millás se distingue por la originalidad de una *posición ambidiestra*, capaz de referir lo público y lo colectivo desde la anécdota individual. Para la investigadora húngara Zsuzsanna Csikós, los textos de Millás “(...) ofrecen un examen meticuloso y fragmentario de nuestra realidad y forman una novela-mosaico, una novela compleja que aspira a la totalidad y cuyo protagonista sería la propia realidad caótica de nuestro tiempo, tanto española como universal” (Csikós, 2015: 195-196). Para proponerle al lector este análisis del todo desde el fragmento, Millás apela a la dualidad y a la ambigüedad en todos los niveles: hibridez genérica, anécdotas y reflexiones sobre la experiencia tanto individual como colectiva, mezcla de lo real y lo fantástico, confluencia de la *voz ficcional* del cuento con la *voz real* del columnista de opinión, juego permanente entre verdad y apariencia. El resultado es, en palabras de Csikós, una “epistemología de la extrañeza” que presenta al cuerpo del sujeto individual como alegoría del cuerpo social y de su funcionamiento.

Quizá el aspecto central de la poética millasiana sea que, para el escritor valenciano, se escribe –y se lee– necesariamente desde el conflicto y la inadecuación, desde la imposibilidad de insertarse en el mundo por la existencia de una grieta. La literatura de Millás surge de la duda y del fracaso, y es en este sentido que el escritor se siente *bastardo*: cuestiona permanentemente una realidad que no termina de aceptar, porque no se identifica con ella ni alcanza un sentimiento de pertenencia. Únicamente un sujeto bastardo será capaz de reconocer la ficción que subyace a todo lo que se nos presenta como verdad, porque está acostumbrado a dudar en tanto habla “desde alguna forma de fracaso”, desde una disconformidad frente al mundo. En la obra de Millás, el fracaso asociado a la bastardía se convierte en el modo de legitimar el discurso de ficción a partir de su relación con la no-ficción, con el *contexto*: la escritura es paralela a la experiencia vital, por lo que la obra millasiana parte necesariamente de lo social y vuelve sobre él desde la ficción, con una perspectiva renovada. En palabras de Millás,

Todo está lleno de falsos golpes de vista. La duda es creativa y necesaria. Entre un hijo legítimo y uno bastardo hay que fiarse más del bastardo, porque siempre cuestionará la realidad. Desde la seguridad se escriben cosas políticamente correctas. Yo escribo para saber, para aclararme. Se empieza a escribir por la misma razón que se empieza a leer, para comprender, para entender el mundo. (Millás, 2006).

Del mismo modo que el narrador de *Dos mujeres en Praga*, Millás es un cronista-novelistas cuya posición queda configurada como instancia intermedia entre el mundo *diestro* y el *zurdo*. Reconoce que es imposible continuar repitiendo un esquema de lo real y, al mismo tiempo, que debe atenderse más y mejor al “ojo izquierdo”, a lo que se ve a través del ojo de la cerradura. En otras palabras, a aquella parte de sí que lo impulsa a insertar la novela en el reportaje, la ficción en lo real. Así, el periodista-novelistas a cargo de los textos de *El ojo de la cerradura* buscará los rasgos de verdad que pueda haber en medio de las falsificaciones, abriendo un canal comunicante entre la “verdad” y la “mentira”: como señala González Arce, “(...) apuesta por el uso de la ficción literaria para desmitificar las imágenes periodísticas que pretenden mostrar una verdad objetiva” (González Arce, 2008), dado que lo más “verdadero” posible se encuentra en lo que la opinión general suele considerar como falso o accesorio. Entre los recursos que Millás emplea para operar esta desmitificación de las interpretaciones impuestas como unívocas, podemos mencionar que le otorga a los sujetos reales fotografiados una voz de personajes de ficción –más honesta y libre-, que analiza las incongruencias del neoconservadurismo de España apelando a recursos literarios, y que se incluye mediante el “nosotros” dentro de una postura ideológica que no comparte como individuo, pero que integraría como extensión de un colectivo español en buenas relaciones con el gobierno estadounidense: “Por Dios, son terroristas árabes (...) En lugar de eso, de violarlos como a los de Abu Grahib, que es lo que nos pedía (lógicamente) el cuerpo, les hemos infligido un trato humanitario que están muy lejos de merecer” (Millás, 2006; 20). La ironía, el sarcasmo y el humor negro le permiten, en este sentido, colocarse a sí mismo “del otro lado” político e ideológico, aquel que no se admite en voz alta pero que se acepta pasivamente y, por lo tanto, interpela directamente al lector. Mezclando el humor y el terror, los artículos de Millás funcionan como metáfora de un mundo incomprensible y absurdo en tanto, al igual que él, producen sentimientos incompatibles: “(...) esta foto pertenece a la investigación parlamentaria sobre el 11-M, aquel atentado en el que murieron casi doscientas personas. No es una cosa de risa, pero a veces en las situaciones más graves estalla el volcán y no hay manera de controlarlo” (Millás, 2006; 25).

Crónicas millasianas

Millás inscribe su obra dentro del *periodismo literario* o *nuevo periodismo*, aquel que mira y refiere la realidad combinando la literatura con la crónica: el resultado es un relato siempre único, cuyas fronteras genéricas sólo son impuestas por el lector. Retomando el análisis de Casals Carro, en las columnas de Millás la función referencial confluye con la expresiva o emotiva y con la poético-literaria, incluyéndose además –indefectiblemente- una función apelativa que habla de un contacto permanente con el lector. Los referentes de esta forma de escritura millasiana parten del material ofrecido por los medios de comunicación, aunque añadiéndole un sentimiento, experiencia o reflexión de carácter personal que permiten a Casals Carro sostener que Millás “Ha dotado a su columnismo de una frescura muy personal, y sus artículos constituyen pequeñas piezas literarias que son muy representativas de una cierta forma expresiva de la España finisecular que se adentra en el nuevo siglo con la conciencia de mayores espacios y realidades” (Casals Carro, 2003; 80). Al contrario de lo que le permitía *Dos mujeres en Praga*, Millás no puede inventar completamente el material de *El ojo de la*

cerradura –recordemos que tiene como base fotografías publicadas en los medios-, pero el modo de seleccionarlo y articularlo sí es el que se emplea para un relato de ficción, como operación de edición. Y esta es la particularidad del punto de vista millasiano, de su correcto emplazamiento de cámara: del mismo modo en que un fotógrafo depende de una mirada específica a la vez que de su cámara, quedando definido su trabajo por una suma de oportunidad –estar en el lugar correcto en el momento preciso- y capacidad –saber captar una imagen que el ojo común no vería-, en el trabajo de Millás hay un mayor peso del oficio que de la espontaneidad.

Ahora bien, la elección de Millás en las obras que nos ocupan no es exponer un listado de argumentos que legitimen su posición ideológica, sino ofrecer un relato analítico al modo inductivo, una *historia* que mixture realidad y ficción:

Utiliza todos los recursos del *exemplum* o de la inducción: ejemplos de hechos reales o de la creación del escritor; preguntas al lector y testimonios en los que se apoya, reales o ficticios; analogías o relaciones de hechos con base real o de ficción; parábolas o comparaciones breves de relatos cuya naturaleza suele pertenecer al campo de lo ficticio; y las fábulas, esas composiciones de acciones breves o relatos. (Casals Carro, 2003: 116)

El objetivo de los artículos de *El ojo de la cerradura* es mostrar el revés de la trama *diestra*, la única a la que los medios de comunicación querrían que el lector accediese, mediante el empleo de procedimientos retóricos y motivos literarios propios del novelista. Así, y siguiendo la lectura de Fernando Valls, Millás propone relacionarse con la realidad en toda su complejidad aplicándole, mediante la metáfora, el espejo deformante del mundo interior, del mundo *zurdo* al que se accede de modo privilegiado a través de la escritura de ficción. Las numerosas reflexiones vinculadas con el oficio de novelista que Millás intercala en sus artículos ejemplifican esta postura: “La fuerza de la gravedad, como la bomba atómica, no es ni buena ni mala, depende de cómo se use. Las frases hechas son estupendas para cerrar párrafos” (Millás, 2006: 16).

En *Dos mujeres en Praga*, de modo equivalente, un aspecto fundamental para nuestro trabajo será el reconocimiento, por parte del narrador, del poder transformador y productivo que lleva implícito todo trabajo periodístico. Dado que un periodista no hace otra cosa que “(...) manipular la realidad para que encaje en una lógica que sea comprensible para los lectores” (Millás, 2002: 116), la obra resultante enfatiza la imposibilidad de seguir diferenciando una ficción exclusivamente imaginada de una verdad que, en cambio, fuese material privilegiado para la escritura de no ficción. Frente a su necesidad de elegir un modo de expresión que le permitiese referir la historia de los cuatro personajes “sin traicionar el relato de los hechos”, el narrador periodista descubrirá que su escritura es un mecanismo de ejercicio del poder que puede actuar sobre los acontecimientos con la misma eficacia que sobre las invenciones. Así afirmará

(...) yo no era consciente de escribir del mismo modo que muchos notarios no se dan cuenta de que crean la realidad que en su opinión sólo están autenticando. En ese sentido, mantuve que el periodista es un hijo legítimo y, en consecuencia, añadí,

un hijo de puta. Lo dije para hacer una gracia, pero me gané la enemistad de los colegas. (DMP, 218)

Y esta es, precisamente, la apuesta ética de Millás: dejarse interrogar por las fotografías mediáticas y por el modo en que el esquema diestro del mundo organiza y presenta la información para, combinando su oficio de periodista y novelista, exponerlos como construcciones ideológico-políticas que proyectan una interpretación maniquea de la realidad social. En palabras de González Arce, dejarse interrogar “por todas las sombras que pueblan nuestro mundo” como “(...) una forma de intervenir en él, señalando su falsedad y proponiendo un cambio de perspectiva. Marcar los límites espaciales para, luego, transgredirlos” (González Arce, 2008).

Tal como sostiene Baudrillard, y pese a la búsqueda desesperada de signos de lo real que emprende la sociedad contemporánea, la noción de “realidad” se ha vuelto profundamente inestable, y está en permanente proceso de resignificación y reconstrucción. Millás reconoce, en este sentido, que toda interpretación del mundo que se postula como verdadera por el solo hecho de estar presentada formalmente en un medio de comunicación como el periódico no es sino el resultado de una lucha por la imposición del significado, lucha monopolizada por ciertos actores sociales –el gobierno, el ejército, la iglesia-, y a la que muchos otros no tienen siquiera acceso. Frente a esta “realidad diestra”, política y socialmente legitimada, Millás propone una nueva percepción del mundo que también integre lo irreal, la fantasía, la *ficción* que, desde su perspectiva, puede tener para el sujeto posmoderno un peso y una carga simbólica mucho mayores que su experiencia fragmentada de “lo real”. La narración y la escritura de ficción les permiten, tanto al escritor valenciano en sus columnas como a los personajes con rol de escritores que construye en sus novelas, ejercer un poder que transforme los criterios de valoración del mundo real externo, aquel que ha sido definido –especialmente por los grupos de poder- como un modo particular de vincularse los sujetos con posiciones y capacidades predeterminadas.

En términos del filósofo francés Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), la eficacia del arte consiste en una disposición específica de los cuerpos y en un recorte singular de espacios y tiempos, en tanto permite a los artistas construir estrategias que cambien las referencias que hasta entonces definían lo visible y lo enunciable. De este modo, el arte puede producir rupturas “en el tejido sensible de las percepciones” y en “la dinámica de los afectos”, es decir, en el modo en que se prescribía que cada individuo y cada grupo social se relacionase con los otros y con el mundo. El artista se equipara así con el revolucionario, en tanto construye un nuevo ordenamiento de la realidad –“inventa” una vida nueva- a partir de un enunciado que define nuevos regímenes para la experiencia sensible. Y esto es precisamente lo que logra Millás, forzando un quiebre en la aparente uniformidad discursiva de las noticias de periódico a partir del enlace entre imágenes visuales –las fotografías- y textuales –las metáforas-, y proponiendo una palabra escrita que acompañe a la imagen pero de un modo diferente al que el mundo diestro legitima: en lugar de limitarse a exponer hechos Millás los *narra*, y en este proceso encuentra la libertad de la ficción, una posición estética ambidiestra que define su proceso individual de subjetivación política.

La perspectiva del lector

Queda aún un último aspecto que debe analizarse antes de referir el trabajo de Millás como una tarea de traducción, y es la plena conciencia que el novelista y periodista tiene sobre la retroalimentación entre escritura y lectura como condición para la interpretación. Esta plena conciencia tiene consecuencias dobles. En primer lugar, y como parte de su poética, el escritor valenciano ha decidido relacionarse con los materiales para su obra –tanto con los referenciales como con los ficticios– adoptando el punto de vista del lector, es decir, una mezcla de ingenuidad y extrañeza. En palabras del entrevistador Juan Cruz Ruiz en *Literatura que cuenta* (2016), la lectura fue y es para Millás “(...) el descubrimiento de la primera página como el núcleo de lo que te va a seguir llamando la atención, y por eso tus relatos o reportajes parten con una sorpresa que al lector ya le agarra para siempre” (Ruiz, 2016: 199-200). En tanto periodista literario, Millás es fundamentalmente –y en todos los registros de su obra– un contador de historias, y como tal comprende la importancia de despertar en el lector una intensidad y una sorpresa iniciales en su encuentro con el texto.

Ahora bien, lo que ilustra el carácter ruptural que descubrimos en la mirada ambidiestra del escritor valenciano es su opción por no enfatizar su erudición mediante una sobrecarga de recursos retóricos –perspectiva que, en cambio, sí retomó la narrativa española experimental inmediatamente posterior al franquismo– y, en cambio, esforzarse por *construir* el coloquialismo, por lograr desde la exacta selección de las palabras un efecto de espontaneidad que le permita al lector acercarse al texto con mayor facilidad. Pese a que Millás afirma reunir una gran cantidad de información para escribir sus artículos, sostiene que estos datos previos no se deben reflejar en la obra final, sino que se debe actuar “como si no se conociera nada” para sumarle al texto la carga de misterio e intriga que se espera que viva el lector. Esta opción, que implica la economía narrativa y la reducción o suspensión de la reflexión monológica en favor del puro acontecimiento, es lo que Millás define como “sencillez compleja” o “complejidad sencilla”: conseguida a partir de despojar la obra “(...) de todo aquello que me parecía que podía ser retórico, de manera que sólo quedaran los materiales esenciales” (Millás, 2010), la sencillez compleja determina que sus textos funcionen “como un mecanismo de relojería” en el que cada parte sea necesariamente indispensable para el funcionamiento del todo. La escritura de Millás, a partir de esta poética, naturaliza todo artificio sin que ello implique una simplificación del contenido: su propuesta para el lector, en cambio, es un acercamiento sencillo a unas problemáticas difíciles de asimilar, resolviendo la tensión entre lo reflexivo y lo narrativo mediante la reducción al mínimo de los recursos retóricos. En *La novela posmoderna española* (2007), la doctora María del Pilar Lozano Mijares recuerda la pregunta de Umberto Eco sobre si podría existir una novela no consoladora y lo suficientemente problemática pero, al mismo tiempo, amena; nuestro trabajo propone responder afirmativamente a esta pregunta, ofreciendo como ejemplo la obra de Millás. En términos de Jordi Gracia,

La fluidez, la ligereza y la agilidad son virtudes innatas de este narrador dotado hoy para la fabulación y la invención de hilos argumentales autónomos, aparentemente ocurrentes y chistosos (...) Pero no: detrás de Millás hay una experiencia intelectual y madurez moral, la que necesita una novela para transformar una ocurrencia dilatada en una metáfora luminosa. (Gracia, 1999: 135).

Esforzándose, en términos de Casals Carro, por no pasar por intelectual ni por “sesudo analista”, Millás “Prefiere el tú a tú con el lector (a pesar del usted), la palabra de la calle, la metáfora ingeniosa pero nunca lírica ni épica, es decir, huye de que se le identifique con un literato o con un experto” (Casals Carro, 2003: 119). El objetivo es afirmar la imagen de un ciudadano corriente, y para conseguir el efecto de espontaneidad uno de los recursos a los que apela Millás es la ironía, aplicada sobre lo que él define como pensamiento paradójico. Esta forma de exposición de las ideas tiene, desde la perspectiva de Millás, la ventaja de producir en el lector la satisfacción de reconocer sus propias contradicciones en la contradicción global del mundo, invitándolo a una reflexión eximida de la aprensión y la vergüenza que genera descubrirse con deseos de reír y llorar al mismo tiempo. Así,

La sonrisa de Millás se congela en cada una de sus columnas. Sonríe para la fotografía. Ha desarrollado el estoicismo de los tristes y pesimistas que no quieren fastidiar al prójimo con su muy endiablado y crítico carácter. La ironía es para Millás el bálsamo que calma las heridas de la vida, heridas morales, estéticas, ideológicas. (Casals Carro, 2003: 121).

Esta expresión del pensamiento paradójico conduce a la segunda consecuencia que descubrimos en la plena conciencia sobre la retroalimentación entre lectura y escritura. Millás sostiene que tanto la lectura como la escritura son viajes sin ruta: no se puede “ver lo esperado”, sino que debe apelarse a una lectura ingenua para suspender los razonamientos previstos, la forma diestra de ver el mundo. Ahora bien, este mecanismo es posible a partir de la percepción que Millás tiene de la lectura, entendida como *identificación* del lector con los personajes de una obra y como *apropiación* por parte del primero de los procesos de aprendizaje que atraviesan los segundos. La lectura, como un “viaje” al que es imposible resistirse, es la principal instancia de contacto con la diferencia, en tanto cada texto funciona como puerta hacia una forma alternativa de aprehender el mundo, hacia un reconocimiento de que en la historia de otro pueden hallarse explicaciones sobre la propia vida. La lectura aparece desde la perspectiva de Millás como una forma de “doble vida”, dado que les permite a los lectores incorporar como propia la experiencia de otro.

A partir de que Millás es un escritor pero, al mismo tiempo e igual que las figuras que crea como *alter ego* en sus novelas y en sus columnas, fundamentalmente un lector, desarrolla la idea de una lectura que impacta sobre los modos de concebir la ficción como poder: tanto el énfasis sobre la materialidad de una escritura que depende del cuerpo que la genera y a la vez le sirve de soporte, como el recurso de la metaficción y las propuestas de una literatura *zurda* y *bastarda*, se corresponden con esta perspectiva. En palabras de Germán Prósperi, catedrático de la Universidad Nacional del Litoral, se trata en Millás de una “maquinaria ficcional que nunca se detiene”, que permanentemente convoca nombres y experiencias de novelas anteriores -o, en el caso de *El ojo de la cerradura*, imágenes de ediciones anteriores- y que sostiene una poética coherente a lo largo de toda una obra.

La perspectiva del traductor ambidiestro

En su ensayo a propósito de *Dos mujeres en Praga*, Dale Knickerbocker señalaba que lo distintivo de la mirada del narrador, aquella que de acuerdo con nuestra lectura define una posición ambidiestra coincidente con la del propio Millás, es que, a la vez que admite su parte de culpa por el fracaso de la relación con su familia, acepta la responsabilidad de contar la historia de las dos mujeres en Praga en calidad de albacea. Se trata, entonces, de que reconoce haber rechazado conscientemente el mundo diestro pero, sin evadir la culpa que ello conlleva, se compromete a orientar su acción hacia el registro del mundo zurdo. Este posicionamiento del periodista, que para Knickerbocker le otorga “cierta distancia y la oportunidad de reflexionar”, se enlaza con su reconocimiento de la necesidad de recurrir a una perspectiva zurda para contar una historia diestra y viceversa, lo cual lo llevará a proponer el oxímoron del “reportaje novelesco” y a responsabilizarse por el impacto que la obra resultante tenga sobre ambos mundos. Mientras que el periodismo, en su acepción tradicional, debiera limitarse a exponer datos verificados y contrastables con la realidad, el ejercicio de escritura que Millás postula para sus personajes y para sí mismo le asigna a un periodista la paradójica tarea de narrar; el resultado será que, desde el periodismo diestro, se constata una ficción zurda.

Trabajar sobre esta constante ambigüedad entre apariencia y realidad, entre mundo exterior diestro –legitimado- y mundo interior zurdo –legitimable-, le permite a Millás exponer el entramado de lo social como una red flexible de juegos de lenguaje, adhiriendo a la percepción de Jean-François Lyotard sobre el nuevo estatuto de los actos comunicativos en la cultura posmoderna. Para Lyotard, el *sí mismo* no está nunca aislado, sino atrapado en medio de “nudos” de circuitos de comunicación por los que pasan mensajes diversos que diferencian, por un lado, a aquel que formula la interrogación, por otro, a aquel a quien va dirigida la pregunta y, finalmente, al referente que se interroga. Sin embargo, tal como sostiene Lyotard y tal como Millás denuncia, reducir el concepto de mensaje a la idea de comunicación de información esconde que tiene formas y efectos muy diferentes, en tanto cada “compañero de lenguaje” inserto dentro del lazo social se expone a sufrir las “jugadas” de otro. Ahora bien, al mismo tiempo que estas “jugadas” definen para los participantes de la comunicación una forma de desplazamiento y de reacción, suscitan necesariamente “contra-jugadas”, una de cuyas expresiones más originales nace para Lyotard del habla popular y de la literatura:

La invención continua de giros, de palabras y de sentidos que, en el plano del habla, es lo que hace evolucionar la lengua, procura grandes alegrías. Pero, sin duda, hasta ese placer no es independiente de un sentimiento de triunfo, conseguido al menos sobre un adversario, pero de talla, la lengua establecida, la connotación. (Lyotard, 1998: 28)

Y en tanto la obra de Millás se posiciona, tal como analizamos a propósito de la sencillez compleja, en una confluencia entre habla popular y literatura, queda configurada como lo que Lozano Mijares define como *antidiscursos*:

(...) un *antidiscursos* que, como el espacio, es heterotópico, puesto que está compuesto por un conjunto de palabras que pertenecen a órdenes distintos de

nuestro orden discursivo familiar, un antidiscurso coherente con el antimundo que nombra. Nos hace ver la realidad como algo construido en y por medio de nuestros lenguajes. (Lozano Mijares, 2007: 182)

A partir del empleo de los recursos que hemos analizado, la obra de Juan José Millás se configura, fundamentalmente, como una literatura crítica. El periodista y novelista valenciano denuncia el impacto de un lenguaje interpretativo –en el sentido de cargado de una escala de valoración del mundo- que es monopolizado por los aparatos ideológicos que sustentan el poder hegemónico, revelando el modo en que el saber decir –qué, cuándo, dónde, cómo y quién- funciona como un instrumento de poder sobre los otros: “Ah, sí: que él [Eduardo Zaplana] dice las gracias y yo se las río, y no solo porque mande más que yo, sino porque tiene el condenado una habilidad increíble para pronunciar la palabra justa en el momento preciso” (Millás, 2006: 24). Asimismo, Millás deja expuesta la acción ideológicamente dirigida de los medios de comunicación oficiales, *diestros*, aquellos que para el Rancière constituyen el Sistema de la Información. Estos medios no le dan voz a los sujetos reales, pequeños o no heroicos, sino solo a aquellos con un reconocimiento suficiente en el entramado social como para que sus palabras sean siempre noticia. En cambio Millás, como vimos, construye en torno a las figuras de las fotografías una forma de expresión libre, más cercana a la de los personajes de un *relato* que a la de los sujetos intervinientes en un hecho real. Tanto los discursos como las fotografías ofrecen visiones maniqueas de los hechos, parcialidades, que conducen al escritor a preguntarse por qué se seleccionan algunas partes de las imágenes –de las noticias, de la realidad- y no otras, y quién decide el recorte. Pero la opción particular de Millás, la construcción de obras ambiguas que mixturán los registros de la escritura y de la imagen, le permitirá visibilizar la información de una manera diferente, con el objetivo de intentar romper con la insensibilidad social que genera el discurso frívolo de los medios de comunicación.

En términos de Casals Carro, el escritor valenciano se preocupa centralmente por el poder de encantamiento que ejercen las palabras, en tanto “Para Millás todo está en el lenguaje, la realidad es gramática, y se rebela cuando el poder secuestra el sentido de las palabras y las prostituye en significados que ocultan perversas realidades” (Casals Carro, 2003: 92). Sin embargo, los medios de comunicación difunden la idea de que no todos estamos igualmente capacitados para interpretar un mensaje. Las “personas sencillas” –el concepto irónico es de Millás-, que bien pueden ser los lectores exclusivos del periódico de domingo o los seguidores de los best sellers millasianos, no gozan de la confianza del sistema en su habilidad para proponer una reflexión individual. En cambio, los medios masivos de comunicación les ofrecen imágenes y textos ideológicamente cargados pero moral e intelectualmente ya procesados y deglutidos: la interpretación “correcta” ya está anticipada, es explícita. Y es a partir de esta red de relaciones de poder que proponemos, finalmente, pensar en la obra de Millás como un trabajo de traducción entre dos lecturas: la *diestra*, habitual de los lectores de periódicos de tirada masiva, y la *zurda*, privilegiada en los lectores de ficción.

Millás sostiene que el periodista, “lo quiera o no”, es un escritor, en tanto desde una “doble militancia” lee los materiales referenciales y los reorganiza desde una interpretación en la que entran en juego todos los mecanismos de la escritura de ficción. Retomando los planteos de Susan Sontag a propósito de la fotografía, González Arce sostiene que las imágenes atomizan y fragmentan lo real a pesar de proponerlo como más disponible, a pesar de

transmitirle al receptor un sentimiento de mayor proximidad con los hechos en tanto tiene la posibilidad de visualizarlos. Y esto se debe a que, como analizamos, tanto las imágenes como los discursos son sometidos a un recorte que garantiza que sólo refieran la porción de realidad acorde con la ideología del periódico. Ahora bien, para despertar en todos los lectores una toma de conciencia sobre el fragmentarismo y la inestabilidad del mundo que esconden las imágenes y los discursos pretendidamente unívocos, se hace necesaria la intervención de un “intérprete” –el término es de González Arce-, de lo que en este trabajo se define como traductor. Pero en este punto es indispensable una aclaración: el trabajo de intérprete/traductor que realiza Millás no consiste en restituir lo que “en verdad” ocurrió, en acercarle al lector/espectador un “sentido original” de los hechos al que no estaría capacitado para acceder por sí mismo; si así fuese, Millás propondría retomar la imagen de un intelectual privilegiado que guía al pueblo llano, a la masa, a una forma de interpretación que de otro modo se le escaparía por la alienación de su mirada y, como analizamos, lejos está de los objetivos de Millás enfatizar su posición de “letrado”. En cambio traducir es, para el escritor valenciano, asumir el sentido de lo “falso” y el sinsentido de lo “verdadero” -su carácter de simulacro en términos de Baudrillard- y exponerlo frente al lector a partir de la mezcla de los registros del periodismo y de la ficción. De este modo ningún receptor quedará excluido de antemano por su “sencillez”, dado que la frontera entre invención y realidad que tradicionalmente diferenciaba entre competencias de lectura *diestra* y competencias de lectura *zurda* se revela como dudosa y sumamente artificial. Para Millás, en este sentido, “Cuando uno lee inconscientemente está interiorizando recursos narrativos y fórmulas, y está acercándose a la escritura creativa” (Millás, 2014).

De acuerdo con este objetivo, Millás “No busca impresionar al lector por medio de profundidades sino por medio de lo simple: ahí está la causa, en lo más visible, evidente, estúpido, rutinario” (Casals Carro, 2003: 91). Y es así como podrá, entre otras cosas, exponer frente al lector la posición ambigua de una España que en apariencia es vanguardista, de pensamiento liberal y abierta a los cambios, pero que en su recorte de información revela un conservadurismo militar subyacente, heredado de una tradición de extrema derecha. La posición del español frente al mundo globalizado actual es para Millás siempre fría y enajenada, muestra de una “hipotermia” social generalizada, y a ello contribuyen en gran medida los medios de comunicación masiva: “La exposición continuada de este tipo de noticias provoca a la larga una insensibilidad social semejante al estupor. Vemos la fotografía en el periódico, leemos el titular y pasamos de página” (Millás, 2006: 29). En respuesta, el periodista y escritor valenciano dejará expuestas la necesidad social de justificar la exclusión del otro y la contradicción permanente entre la conciencia moral y la acción concreta mediante un ejercicio de traducción sostenido en la ambigüedad de su propuesta:

El lector que se encuentre con esta columna de El país no podrá relacionarla con ningún hecho del día ni le arrojará luz que le explique los meandros de la política o de la economía o del terrorismo. Este lector, sin aviso, lee un cuento. En él aparece una sociedad adocenada, guiada como rebaño por un gobierno supranacional que le distrae de lo verdaderamente importante. (...) Esa es la rebelión de Millás, el escritor de fábulas, esa comunicación antigua y poderosa: alerta contra los amos de la realidad que crean primero el lenguaje y luego lo real. (Casals Carro, 2003: 120)

La responsabilidad de lo ambiguo

Desde la perspectiva de Millás, el reportaje –la escritura en general, de hecho– constituye un viaje desde lo individual (seguro, conocido, autodefinido) hacia “la gente”, hacia un colectivo digno de compasión. Se trata, entonces, de un *viaje físico* que repercute sobre un *viaje moral*, en tanto salir de la propia casa “incluso hasta la esquina” es enfrentarse con un nuevo modo de percepción del mundo. Como analizamos, lo que define la originalidad de la propuesta de Millás es que plantea una visión de lo público a partir de lo íntimo, a partir del modo en que un individuo particular experimenta la fragmentariedad y la inconsistencia del mundo posmoderno: en *Dos mujeres en Praga* se trató de un periodista que descubría el alto nivel de ficción inserto en todos los escritos que, pretendidamente, solo “daban cuenta de la realidad”; en *El ojo de la cerradura*, de la unión de profesionalismo y familiaridad en una misma imagen, que por ello se volvía capaz de despertar nuevas asociaciones. De este modo Millás incluye la perspectiva social que los críticos del sistema literario español le exigen a las obras para evaluarlas positivamente, proponiendo una crítica social generalizada a partir de un caso particular, que permita *traducir* lo vivido individualmente en un sentimiento colectivo. Así, por ejemplo, Millás reflexiona sobre una fotografía de una familia africana y sostiene que “Da la impresión de que, más que llorar, son llorados. Las lágrimas salen de sus ojos, sí, pero como si sus ojos fueran el vehículo de las lágrimas del mundo al que pertenecen; como si a través de esos ojos lloraran los muertos y los vivos de toda su comunidad” (Millás, 2006: 80).

Siguiendo la lectura de Fernando Valls, coincidimos en que la postura ideológica de Millás es “radical, deliberadamente maniquea y de izquierdas”, y define a partir de ello una forma de responsabilidad que asociamos con el trabajo de traducción, y que quisiéramos profundizar para concluir el análisis. Los artículos del periodista valenciano, en efecto, no admiten por lo general matices a la hora de distinguir un accionar justo y humanitario de la corrupción y el abuso de poder, aunque esta distinción está siempre sostenida por la ironía y la invitación a una lectura entre líneas. El sentido de este maniqueísmo deliberado radica, desde nuestra perspectiva, en que los artículos que nos ocupan llegarán a un gran número de lectores, por un lado, pero sin dejar de insertarse en un marco de acción que exige formas de expresión específicas, por otro. De este modo, Millás deberá encontrar el modo de integrar en un medio de comunicación socialmente legitimado –“(…) la contraportada de *El país*, periódico que tiene el mayor índice de lectura de todos los existentes en España” (Casals Carro, 2003: 80)– una denuncia social que, como vimos, parte del reconocimiento de las desigualdades en la lucha por la imposición de significados *diestros* sobre percepciones *zurdas*. Lozano Mijares retoma la propuesta de Gianni Vattimo al afirmar que los medios de comunicación definieron la “explosión” y la “multiplicación” de las concepciones del mundo en detrimento de los grandes relatos, dado que permitieron a otras voces tomar la palabra y ofrecer sus propios objetos de comunicación. El trabajo de Millás, desde esta lectura, contribuye a lo que la crítica define como democratización cultural, fenómeno propio del nuevo paradigma posmoderno que “(…) conlleva la desaparición de la frontera entre cultura ‘alta’ y cultura popular, la asunción de la cotidianidad como campo privilegiado de formación de sentido, el eclecticismo y la sustitución del parámetro ‘Hombre’ por el parámetro ‘gente’ ” (Lozano Mijares, 2007: 17).

Ahora bien, el mensaje que Millás se propone transmitir a un número tan grande de lectores está centrado en la noción de responsabilidad social compartida, aquella que exige el

compromiso y el reconocimiento de las consecuencias de la propia acción o inacción por parte de todos los miembros de la sociedad española. Rancière sostiene que el poder común a los espectadores/lectores es la posibilidad de traducir a su manera única aquello que perciben, de desplegar una “aventura intelectual singular”: en coincidencia, el punto de vista es un elemento central para la poética millasiana, donde se destaca a través de personajes o *alter egos* con una perspectiva original para ver el mundo. Se trata, en Millás y en sus personajes, de la mirada del “otro” en busca de “lo universal”: añorando la visión del aleph, la mirada millasiana se construye a partir de una superposición de percepciones –espacios, tiempos, recuerdos, identidades- que permite que el sujeto comparta las experiencias de otros y las incorpore como parte de sí. “Nosotros” somos los que hacemos arte del dolor, nosotros somos los que debemos responsabilizarnos; ya sea mediante la contemplación o mediante el ejercicio, *nosotros tomamos la foto*:

No sabemos ni cómo se llamaba ni por qué fue ejecutada, dando por supuesto que las ejecuciones tengan un por qué. Pero si observamos la foto detalle a detalle, dejándonos invadir por el desasosiego que produce la contemplación del horror al microscopio, comprobaremos que los segundos durante los cuales fue obtenida no han dejado, inexplicablemente, de durar. Aún podemos escuchar el clic de la máquina como si fuéramos los autores de la instantánea. Y el clic de la pistola como si la estuviéramos amartillando. En cuanto a ese ruido que acaba de retumbar en su cabeza de usted, era el del disparo. (Millás, 2006: 65)

Para concluir nuestro análisis, es momento de referirnos finalmente a las dos estrategias de responsabilización que Millás pone en marcha en las obras que nos ocupan. En primer lugar, la selección de fotografías para *El ojo de la cerradura* refiere a la idea del álbum familiar como modelo ético y estético –el concepto es de González Arce-, a partir de la voluntad ordenadora de quien destaca una línea de sentido a partir del enorme volumen de imágenes de prensa. Y, recordemos, la palabra escrita de Millás en tanto traductor no se requiere para recuperar un significado “original” de las fotos, para “ponerlas en contexto”, sino para hacerles expresar una “realidad” sin misterio, una forma de verdad o un sentido para las cosas.

En segundo lugar, y creemos que como aspecto distintivo de la labor de Millás, la responsabilidad desde la escritura periodístico-literaria consiste en no ofrecerle al público una reflexión ya concluida y procesada sobre los fenómenos que se analizan, sino acercarle en cambio nuevas herramientas para que construya una interpretación personal –una aventura intelectual singular, en términos de Rancière- integrando elementos que antes no hubiese vinculado con la lectura *diestra* del periódico. Se trata, como vimos, de la ironía, el humor, el doble sentido, la analogía o la parábola, de no emplear los términos esperados sino “(...) cultivar otro estilo y tono para decir lo que piensa con términos ajenos al contexto político-ideológico de la sociedad en que vive” (Casals Carro, 2003: 81); en suma, de los recursos propios de una lectura literaria o *zurda*. Esta opción por dejar preferentemente abiertos tanto sus artículos como sus novelas interpela directamente al lector, en tanto le exige un trabajo activo en la definición de sus propios juicios de valor a partir de desmontar los procesos de la realidad. En palabras de Casals Carro Millás no enseña sino que muestra, dado que para él los lectores son “tan responsables” de lo que leen como los escritores de lo que escriben:

La analogía requiere empleo de la imaginación: busca una realidad –existente o no- que sea parecida a otra. (...) Esta semejanza de relación puede tener la fuerza persuasiva suficiente en el acto comparativo para evitar la conclusión, que permanece implícita, pero se percibe su intención aleccionadora. Y eso es precisamente lo que más le gusta hacer a Millás en sus artículos periodísticos. En sus analogías, parábolas y fábulas desarrolla sus verdades, presunciones, valores y jerarquías. No es un analista. Es un relator. (Casals Carro, 2003: 116)

Conclusiones

Millás concibe la relación entre la literatura y la contemplación de la realidad a partir de la búsqueda de una perspectiva individual, como un “proceso de liberación de corsés impuestos”: “Para conquistar una voz propia, para que nuestra vida o nuestra novela posean alguna subjetividad, tenemos que negociar con ese argumento previo, a veces tenemos que huir de él” (Millás, 2006: 107). Sin embargo, se trata de procesos de liberación nunca concluidos, sucesivos y plurales: es necesario conservar siempre una cuota de inconformismo o de conflicto en la relación entre el mundo exterior y el mundo interior, porque la estabilidad total no es productiva, sino que anula el proceso generador de ficción que define tanto las novelas como las columnas de Millás. En cambio, una mirada/escritura marcada por la perplejidad y el delirio, como la que propone el escritor valenciano, es capaz de unir en una significación conjunta lo que de otro modo sólo serían piezas aisladas del rompecabezas de la realidad: como sostiene el *alter ego* de Millás en una de las columnas recogidas por Casals Carro, “(...) cuando me asomé a lo que llamaban realidad, resultó ser un sitio inhabitable, a menos que le añadieras unas porciones de ficción” (Millás, 2001). Y esta ficcionalización indispensable del mundo define a la escritura como necesaria en lugar de contingente, como una experiencia más vital y moral que placentera:

Cada párrafo sale del anterior, como un esfuerzo parturiento (socrático, en definitiva) que evidencia que la luz solo puede darse y recibirse por medio del lenguaje, pariendo palabras que van construyendo ese pensamiento que desconocemos (...). Ese es el mundo de Millás y su máxima apelación a un lector al que quiere conquistar como una Scherezade actual. Sabe que su vida y la nuestra dependen de las historias que seamos capaces de crear, de relatar y de comprender, y que fuera de ello solo está la condena de una muerte porque falta la dignidad para poder vivir una vida plenamente humana. (Casals Carro, 2003: 92)

La escritura de Millás supone un punto de vista propio para aportar a una tradición, una forma particular de exposición de la ideología a partir un periodismo que incorpora los recursos de la ficción, por un lado, y de una ficción que noveliza un reportaje, por otro. Los corsés a los que se refería Millás constituyen, de hecho, un punto de partida para ensayar y experimentar una nueva forma de encarar la realidad. Desde la regeneración enriquecedora –la idea es de Fernando Valls- que promueve el cruce de géneros, la propuesta de Millás es ir más allá del manejo oligárquico de la información que “creará el 95% de la población mundial”, proponiendo en cambio nuevas formas de organización y visibilización de las experiencias sensibles en lugar de adherir pasivamente a lo que se anticipa que la imagen o el texto

provoquen. Para ello el escritor valenciano apelará a la mezcla de registros y regímenes de interpretación, a fin de que ningún lector pueda ser excluido de antemano como “sencillo”. Quien mire como mira Millás deberá aprender a establecer conexiones entre el “mundo de lo verdadero” y el “mundo de lo falso”, más que a distinguirlos: a construir pasillos, vasos comunicantes, a traducir. Enfatizando lo dudoso y artificial de la frontera entre ficción y realidad, Millás interpelará tanto a los lectores de sus artículos periodísticos como a los de sus novelas a descubrir nuevos modos de ordenar la realidad y nuevas posibilidades de acción dentro de la sociedad.

El objetivo de Millás, finalmente, no es proponerles a sus lectores –ni a los de periódico ni a los de novelas- una realidad “nueva” o “más real” que el calco del mundo diestro, dado que si sólo se invirtiera el valor de los términos -realidad/apariencia, verdad/ficción-, el sentido de la oposición como tal no cambiaría. Para que se cumpla el proceso de reconfiguración de los parámetros de interpretación de la experiencia sensible que hemos leído en Millás, el escritor valenciano *parte* de la inversión, pero no para proponerla como nueva realidad, sino para cuestionar el modo de percepción del mundo en donde dichas oposiciones aún son válidas. Del mismo modo, *partirá* de la vivencia histórica que comparten las generaciones de posguerra y de transición, pero ni para impugnarlas ni para referirlas de modo directo; en cambio, ofrecerá una relectura crítica de la experiencia *colectiva* a través del impacto que tiene sobre el desenvolvimiento personal de los *individuos*. El resultado será, si se aplica para nosotros el mismo sistema de lectura que promueve Millás, que nos veremos interpelados por alguna de estas perspectivas individuales y accederemos, *apropiándonos de la experiencia de los personajes*, a un nuevo modo de percibir la realidad española posmoderna.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- Casals Carro, María Jesús (2003). “Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje) Análisis de Juan José Millás, columnista de El País”. *Revista Estudios del Mensaje Periodístico*. [On Line], nº 9. Disponible en: <http://revistas.ucm.es> (consultado el 17-09-16)
- Csikós, Zsuzsanna (2015). “Un género atípico con realidades insólitas: los articulentos de Juan José Millás”. En *Colindancias. Revista de la red de hispanistas de Europa central*. [On Line], nº6. Disponible en: <http://colindancias.uvt.ro> (consultado el 17-09-16)
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, fondo de cultura económica.
- Gozález Arce, Teresa (2008). “Periodismo, ficción y realidad: a propósito de *Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras* de Juan José Millás”. En *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*. [On-line], nº 26. Disponible en: <http://alpha.ulagos.cl> (consultado el 17-09-18)
- Gracia, Jordi (1999). “El alfabeto de Millás”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 583. AECID, España, pp. 135-137.

- Lozano Mijares, María del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros.
- Lyotard, Jean-François (1998). *La condición posmoderna*. Madrid; Cátedra.
- Millás, Juan José (1996). “El síndrome de Antón”, prólogo a *Trilogía de la soledad*. Madrid, Alfaguara.
_____ (2002). *Dos mujeres en praga*. Barcelona; Espasa.
_____ (2006). *El ojo de la cerradura*. Barcelona; Península.
_____ (2006). “Mi búsqueda es la sencillez compleja, la complejidad sencilla”. entr. Ruiz Mantilla, Jesús. *El país*. España.
_____ (2010) “Cuando no está claro de dónde procede la voz narradora, a quién pertenece, es muy difícil que la novela se salve del naufragio”. Entr. Humanaes Bespín, Iván. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/jjmillas.pdf> (consultado 24-06-14)
_____ (2014). “El periodista, lo quiera o no, es un escritor”. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/millas-periodista-quiera-escriptor_0_291871113.html (consultado 17-09-15)
_____ (2016). “El delirio le da sentido a todo”; entr. Ruiz, Juan Cruz. En Ruiz, Juan Cruz, comp. *Literatura que cuenta*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires; Manantial.
- Valls, Fernando (2001). “Los articuentos de Juan José Millás en su contexto”. En Millás, Juan José. *Articuentos*. Barcelona, Alba.

RESEÑA**PELIGROS Y ESPERANZAS DEL MUNDO ACTUAL**

MBEMBE, ACHILLE: *CRÍTICA DE LA RAZÓN NEGRA*. TRAD. ENRIQUE SCHMUKLER. BUENOS AIRES: FUTURO ANTERIOR, 2016, 288 pp.

Julieta Kabalin Campos*

Con la reciente publicación de *Crítica de la razón negra* realizada por NED Ediciones y Futuro Anterior, tenemos la valiosa oportunidad de acceder en español a las reflexiones de uno de los más prestigiosos teóricos contemporáneos que se inscriben en la línea del pensamiento poscolonial. El ensayo, que salió por primera vez en francés en 2013, tiene ahora una versión en nuestra lengua gracias al excelente trabajo de traducción de Enrique Schmukler. Es importante remarcar y celebrar este hecho porque, lamentablemente, muy poco de la producción de este historiador camerunés circula en español (básicamente, algunos artículos publicados en *Le Monde Diplomatique* y su libro *Necropolítica* lanzado por Editorial Melusina en 2011). Tal vez, su propio libro sea un buen punto de partida para reflexionar sobre estos matices de (in)visibilización que organizan la actual circulación y distribución intelectual.

Achile Mbembe, en su ensayo, propone pensar el mundo contemporáneo a partir de dos consideraciones claves. Por un lado, reconocer como marco de enunciación de su discurso un contexto de nuevas oportunidades para el pensamiento crítico actual a partir de un efectivo descentramiento europeo en la organización mundial. Por el otro, advertir la necesidad de distinguir el principio de raza como un elemento constitutivo del proyecto moderno para poder realizar una verdadera crítica a la Modernidad y, así, dar paso a un nuevo pensamiento universal, a una nueva ética y, por lo tanto, a un nuevo humanismo.

En un rico diálogo con otros pensadores (empezando por Kant en la clara referencia intertextual del título y en la disputa entablada a lo largo del texto con la racionalidad moderna), Mbembe construye un ensayo potente para volver a colocar en el centro del debate intelectual nociones problemáticas, entre las cuales lo negro y la raza se ubican como los conceptos principales de esta revisión. Entre sus interlocutores, Foucault cumple un lugar primordial, ya que es a partir de su noción de biopolítica que desarrollará su concepción sobre los presentes regímenes de administración y gobierno mundial. En continuidad con las reflexiones sobre la necropolítica comenzadas en el ensayo ya mencionado, el autor reflexionará aquí sobre el basamento racial que sustenta la violencia y la explotación extrema del capitalismo actual. En esta línea de pensamiento, Mbembe convocará a autores como Georges Bataille, Hannah Arendt y Jean-Luc Nancy para explicar el funcionamiento del principio racial como una política de la muerte. Pero hay otra tradición crítica que reverbera en la voz Mbembe y en la cual podemos ubicar a Fanon como uno de sus pilares fundamentales. En las constantes referencias a éste, se explora sobre todo la idea de una dimensión psíquica de la herida

* Licenciada en Letras Modernas. Actualmente realiza el doctorado en Letras con beca Conicet. Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC. Email: julietakabalin@gmail.com

colonial que debe ser sanada. Como horizonte de cura se vislumbra la superación del racismo en un humanismo planetario. En esta línea, se ubican autores como Paul Gilroy que, entre otros aspectos, lo ayudan a pensar en la importancia del Atlántico como espacio de incubación de la Modernidad y Édouard Glissant que es retomado para adherir a las ideas del complejo, relacional y rizomático lugar común de la humanidad que éste reivindica.

De este modo, lo que en principio puede parecer una discusión anacrónica, se torna en el libro de Mbembe un imperativo fundamental para el tiempo presente y un ejercicio vital hacia un futuro que está por construirse. En este movimiento, la principal advertencia puede resumirse en lo que él denomina el “devenir negro del mundo”. Con esta idea el autor alerta sobre la peor amenaza del siglo XXI entendido como el tercer momento de la expansión capitalista característica de la Modernidad. Este devenir se presenta como una tendencia de universalización de la condición negra que era restrictiva de los esclavos negros en el primer capitalismo y que hoy “amenaza a todas las humanidades subalternas” (30). Se trata de advertir, así, las continuidades de una lógica colonial que encuentra nuevas maneras de expresar el principio racial que le es constitutivo: innovadoras modalidades de segregación, dominación y explotación en un mundo capitalista que ha llegado a su máxima expresión en un contexto de neoliberalismo y economía especulativa global, de tecnologización y digitalización que renuevan las maneras de concebir y controlar los cuerpos y sumamente militarizado en respuesta a las lógicas de violencia/terror/seguridad que estructuran hoy nuestras sociedades. Éstas son algunas de las características que habilitan en la actualidad un racismo que no se restringe al fundamento biologicista, dando lugar a otras articulaciones, como aquellas basadas en aspectos culturales y religiosos, para generar nuevas categorías racializadas. La experiencia negra no se circunscribe a la población africana esclavizada y sus descendientes. Otros cuerpos marginalizados, objetualizados y mercantilizados son víctimas del sistema neoliberal actual: migrantes indocumentados, trabajadores explotados, sujetos excluidos y perseguidos por las vigentes políticas nacionales e internacionales, etc.

Para comprender este devenir negro, Mbembe realiza un exhaustivo trabajo genealógico que busca revelar el mecanismo de enmascaramiento y fabulación (también llamada “delirio” por el autor) del sistema colonial que lejos de quedar en un plano imaginario, tuvo efectos materiales concretos en el orden del mundo. En este trabajo de deconstrucción, reconocer a África y al negro como signos productos de procesos históricos específicos es una de las tareas primordiales y será el objetivo de los primeros capítulos del libro.

Asimismo, la “razón negra” como noción central del ensayo busca dar cuenta del lugar medular que el principio racial ocupó en la configuración del pensamiento occidental moderno. Con ella se define a una “compleja red” de prácticas, saberes, discursos, etc. (inclusive aquellos vinculados a los deseos de libertad o venganza que las poblaciones violentadas produjeron), que tiene a la raza como eje estructurador y al negro como figura paradigmática de la otredad. La principal hipótesis defendida es que esta estructura – explorada ampliamente por Mbembe en su ensayo – es la que ha sostenido al proyecto moderno de conocimiento y de gobierno, a partir de dos fantasías complementarias: la del blanco como sujeto universal (y consecuentemente Europa como centro y modelo); la del negro como representante de la diferencia fundamental (y, África como la exterioridad absoluta). Este orden segregatorio es el que fundamenta el establecimiento de fronteras a partir de las lógicas coloniales que definieron los

sucesivos momentos de la Modernidad, que comienza con la trata atlántica en el siglo XV y se extiende hasta los días actuales.

A pesar de poder señalarse un cierto pesimismo a lo largo del ensayo, éste se vincula a una intencionalidad preventiva configurada en el texto. En este sentido, se habilita como contrapunto un espacio optimista en la reflexión en la medida que estas nuevas condiciones mundiales significan también la emergencia de un potencial horizonte emancipador. Esta esperanza está depositada en un particular entendimiento sobre un posible y necesario proceso “curativo” de la experiencia traumática que significó la esclavitud como el núcleo de una constelación de horrores que precisan ser sanados. Será principalmente en los últimos tres capítulos del libro y en el epílogo donde ésta perspectiva será desarrollada con más profundidad. Aquí encontraremos una interesante reflexión sobre las diferentes formas de autodeterminación de la población negra a lo largo de la historia y el papel fundamental de la memoria como ejercicio clave para desnaturalizar la mirada de Occidente. El poder liberador de este proceso radica en la capacidad del hombre de devenir en otros, de desprenderse de las formas asignadas (forma-esclavo) para otorgarse otras nuevas. De esta proposición, nace el último llamado esperanzador del libro: la posibilidad de conformar un mundo en-común. “No hay más que un mundo” es el último grito de Mbembe, que a su vez es eco del Todo-Mundo de Glissant, y con él señala la necesidad de reconocernos semejantes – aunque diferentes – en nuestra humanidad. Para ello, somos instados a ser abanderados de una ética de la restitución y la reparación, que procure la cura de todos aquellos que han sido víctimas de algún proceso de deshumanización.

Antes de concluir, vale destacar el interesante prólogo realizado por Verónica Gago y Juan Obarrio para esta edición. Los autores ofrecen una antesala a la altura del texto principal logrando destacar algunas líneas de lectura posibles para ingresar prevenidos al pensamiento de Mbembe, pero sobre todo desde un anclaje geopolítico particular, en este caso el contexto latinoamericano. En este sentido, nos gustaría sumarnos a esta apropiación del texto del camerunés, proponiendo una lectura situada que trate de reconocer en estas advertencias (de peligros y esperanzas) una reflexión más próxima sobre nuestro día a día, sobre nuestra sociedad y sus diversos enclaves socio-culturales (el barrio, la ciudad, la nación y otras configuraciones que nos atraviesen y constituyan). Debemos ser capaces de advertir qué devenires negros nos cercan hoy como sujetos de comunidades específicas: qué sujetos ocupan hoy esos lugares de alteridad fundamental, qué cuerpos son cosificados e invisibilizados, qué otredades son desechables y sacrificables en beneficio de la perpetuación de la razón negra y su mundo desigual.

Las inquietudes y problemáticas que Mbembe expone en su libro deja abierto un diálogo con preguntas urgentes para la investigación social y el pensamiento crítico contemporáneo. Su libro nos invita a continuar reflexionado sobre las consecuencias del apremiante cambio epocal que transitamos y, sobre todo, sobre los modos de pertenecer al mundo que hoy están en disputa: las imposiciones de la racionalidad gubernamental neoliberal que estructura y comanda el orden mundial, pero también las resistencias que nos permiten pensar en un posible horizonte emancipador.

