

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Letras

LICENCIATURA EN LETRAS:
LITERATURA ARGENTINA E IBEROAMERICANA

Tesina:

“Belleza y muerte en Buenos Aires; desencanto en París.
(Sobre el proceso de autfiguración de Rubén Darío en *Los raros* y las mascaradas fúnebres del Nuevo París)”

Directora: Mg. Marcela Zanin

María Nieves Battistoni
B- 2582/9

Rosario, mayo de 2016

1. INTRODUCCIÓN

Iniciado como seminario de licenciatura acerca de las crónicas darianas y su proceso de creación *en tránsito*, este trabajo se propuso estudiar el vínculo establecido por Rubén Darío con dos de las principales capitales modernas de fin de siglo incluidas en su periplo cosmopolita: Buenos Aires y París. A tales efectos, trazamos un arco que fue desde el mito de origen construido por el poeta en su *Autobiografía* (1912), en la que proyectó una imagen de sí como el “poeta niño” de la Nicaragua natal (patria que se volverá, luego, hostil), a la conversión de la misma en el “huésped abrupto” de las diferentes ciudades arribadas en la tarea de fundar sus patrias intelectuales.

De su estancia en Buenos Aires, durante la cual París era concebida como la capital cultural deseada, atendimos al proceso de autofiguración que Darío llevó a cabo, sesgadamente, a través del retrato de diferentes “tipos” –en su mayoría poetas representantes del parnasianismo– a los que, como *chroniqueur* del diario *La Nación*, concedió sus páginas necrológicas que luego formaron parte del libro *Los raros* (publicado por primera vez en 1896 y reeditado con algunas modificaciones en 1905). Nuestra hipótesis de lectura inicial sostenía, por una parte, que la “figura del desdichado”, propia del genio romántico, era el común denominador de “los raros” y, por otra, que la misma tenía su contrapartida en la sensualidad de la vida que “ve todo en rosa” cifrada ejemplarmente en “Canción de carnaval” de *Prosas profanas* (poemario que Darío también había publicado en 1896 en Buenos Aires).

Luego, en la intensificación de esa propuesta, a partir de considerar las crónicas de *La caravana pasa* (1901) escritas durante la segunda estancia de Darío en París, y otras agrupadas por Erwin K. Mapes en *Escritos inéditos* (1938), se constató que, lejos de ser aquella una “elegante mascarada”, el efímero carnaval rosa se trataba más bien de un carnaval vulgar, de plaza pública, de muchedumbres, en un doble sentido: porque la burguesía no era aristocrática en su gusto, y porque el mercantilismo y el lujo ramplón fueron para Darío los principales enemigos del Arte.

Debido al interés despertado por la investigación, se procedió a ampliar el *corpus* bibliográfico trabajado en el comienzo¹. Para ello, fueron seleccionadas una serie de crónicas

¹ Las fuentes incorporadas son: *Parisiense*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. V. Madrid: Mundo Latino, 1920 [1907]; *Opiniones*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. X. Madrid: Mundo Latino, 1918 [1906]; *Peregrinaciones*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. XII. Madrid: Mundo Latino, 1918 [1901]; *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Tomo I y II. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968; y las antologías críticas de Caresani, Rodrigo. *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2013 y Montaldo, Graciela. *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: FCE, 2013. Para las tres

que nos permitieron ahondar en la lectura sobre las tipologías carnavalescas y la bohemia. Incorporamos aquellas que tematizaran o aludieran a fiestas galantes, fiestas populares y espectáculos masivos (circos, ferias, teatros, exposiciones). Necesariamente, también incluimos otras referidas al mito de París, al desconocimiento de las letras hispanoamericanas, a la burguesía y la tipificación del *rastaquouère*, y las que ensayan una lectura (ambivalente) de la modernización y el progreso. El conjunto implicó reconsiderar en especial la relación de Rubén Darío con las muchedumbres y las manifestaciones de la cultura popular que Graciela Montaldo, en el “Prólogo” a *Viajes de un cosmopolita extremo* (2013), identifica como los “espectáculos” de una incipiente sociedad de masas en el fin de siglo.

La ampliación, y al mismo tiempo, la profundización de las lecturas, no invalidó, sin embargo, una de nuestras hipótesis iniciales. Entendemos que el proceso de desencanto de la “Ciudad luz” expresado por Darío no es lineal ni obedece a una cronología ordenada. Se trata, antes bien, de un movimiento zigzagueante, de avances y retrocesos por momentos contradictorio, de sucesivos vaivenes. Darío, como otros escritores hispanoamericanos (Enrique Gómez Carrillo, José Martí), está atravesado por una tensión de opuestos que define su ambigüedad. Que esa tensión permanezca irresuelta (condición *sine qua non* de toda tensión) es una de las razones que, creemos, mantiene su figura vigente. Así, esta permanencia en pleno siglo XXI, debemos buscarla en un renovado interés de la crítica académica por las crónicas de Rubén Darío publicadas originalmente en periódicos (algunas de ellas luego recopiladas en libros por el mismo Darío: *Los raros*, *Peregrinaciones*, *La caravana pasa*, *Parisiense*), y en sucesivas y parciales ediciones posteriores que dan cuenta de las enormes dificultades en el intento de abarcar una obra tan amplia, dispersa (y aún imposible de reunir).

1.1 La utopía de las Obras completas

Un repaso por las advertencias, prólogos y notas preliminares de las ediciones de las crónicas de Rubén Darío que constituyen nuestro *corpus* basta para advertir que las “Obras completas” aparecen como una gran ausencia, y que la magnitud de dicha ausencia es, tal vez, proporcional a la importancia de la figura de Darío para la literatura, no sólo

últimas fuentes utilizaremos las siguientes abreviaturas: *ED* (*Escritos dispersos*); *AC* (Antología de Caresani) y *AM* (Antología de Montaldo).

hispanoamericana, sino mundial. Un “clásico” que, pasado más de cien años de su nacimiento, aún no tenga reunidas sus Obras completas, hace que éstas se revistan de cierto carácter utópico y, al mismo tiempo, que la falta se convierta en un inminente deber. Pero ¿cómo compilar la totalidad de una obra tan vasta y dispersa, en continua expansión?, ¿cuál podría ser considerado “el último escrito”, el que cierre, definitivamente, el universo dariano? Veamos, entonces, algunas de las propuestas.

Entre 1917 y 1919, Alberto Ghirardo publicó en la editorial Mundo Latino de Madrid veintidós volúmenes de la obra de Darío a la que, errónea o negligentemente, llamó “completa”. Sin advertir sobre los criterios de edición que exigía tamaña empresa, ni sobre el exhaustivo trabajo que debieron haberle demandado la recopilación y cotejo de las fuentes, no obstante, él mismo asegura haber hecho una cuidadosa selección –que invalidaría en el mismo acto la ilusión de totalidad– y corrección de los textos, y dispensa un prólogo grandilocuente –homenaje en términos personales– a su amigo Darío, “el glorioso poeta hispano-americano” (271).

En 1932, el hispanista estadounidense Erwin K. Mapes viajó a América del Sur con el propósito de recabar datos sobre el “movimiento modernista”. Naturalmente, pasó parte de su estada en Buenos Aires puesto que Darío había residido allí entre 1893 y 1898. Para la utilidad de otros investigadores, Mapes describió el método de captura “novedoso” utilizado en aquel momento para recoger y copiar el material: fotografiar en microfilm de 35mm los artículos periodísticos de Darío encontrados en las bibliotecas de Buenos Aires le permitió llevarse a los Estados Unidos una “copia fiel” de los mismos (*Escritos inéditos*: 7). Si bien en un principio no tenía intenciones de publicar las obras inéditas, se percató luego de que esos films atesoraban numerosos escritos desconocidos, que no figuraban en ninguno de los volúmenes de las obras ya publicadas y que, por ende, su valor para el conocimiento de Darío sería incalculable. En cuanto a la edición, consideró que los artículos reproducidos no eran importantes desde el punto de vista técnico, por lo tanto no creyó necesario hacer una edición crítica. En su lugar, enmendó errores tipográficos, dividió el material según el tipo de composición y asunto del que se tratase, y modernizó la ortografía y la acentuación a las formas corrientes del español actual. En adelante, las sucesivas ediciones críticas de la obra de Rubén Darío rescatarán como insoslayable la contribución de Mapes; como así también, no ahorrarán señalar las fallas de edición de A. Ghirardo.

En 1968, en la “Advertencia” al tomo I de los *Escritos dispersos* de la edición a cargo de Juan Carlos Ghiano (director del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana del departamento de Letras de la Universidad Nacional de La Plata), se califica a las *Obras*

Completas de Rubén Darío publicadas por Ghiraldo como “arbitrarias y falsas” (9) dado que: “se desmembraron algunos de los libros ordenados por el nicaragüense, se distribuyó antojadizamente el material no recogido en volúmenes y se despreció el orden cronológico a favor de discutibles allegamientos temáticos” (9), a la vez que se explicita el deseo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP de “colaborar en la tarea de completar la obra de Darío” (9). Dicha tarea estuvo al cuidado de Pedro Luis Barcia quien, a diferencia de Ghiraldo y Mapes, se desentendió del criterio temático o genérico ya que, adujo, “nunca como en el modernismo los encuadres genéricos fueron más elásticos y franqueables” (86). Prefirió guiar su labor por una estricta cronología que favoreciera los estudios sincrónicos de Darío y permitiera visualizar, en términos de Barcia, “la evolución del escritor” (86). Como Ghiano, criticó a Ghiraldo por la poca atención en el análisis y cuidado de los textos, y reivindicó, en cambio, la tarea precursora de Mapes en tanto “excelente obra de rescate” (86).

El tomo II de los *Escritos dispersos* apareció en 1977, ocho años después de que en el tomo I se anunciara su publicación para el año siguiente. En la segunda “Advertencia”, Barcia explicita los motivos por los cuales fue postergado y arguye tener pleno conocimiento de que esa circunstancia había quitado a la universidad la posibilidad de ser pionera en la anticipación y difusión de materiales desconocidos ya que, en ese lapso, otras publicaciones habían recogido crónicas que figuraban en el tomo II. La voluntad de completar la edición de la obra de Darío, de reunir la dispersión en una totalidad que, a la vez, significara un homenaje para el poeta y cronista, se volvió cada vez más enfática. En el centenario del nacimiento de Darío, Barcia reivindicó la compilación de las obras en tanto “esta labor no es exhumación de cadáveres sino rescate de naufragos. Darío es autor que merece el esfuerzo de la recuperación, y por cierto que ha valido la pena” (10).

Los *Escritos dispersos* de Rubén Darío constituyen en la actualidad una fuente de consulta inestimable para especialistas y neófitos, pero el giro radical en materia de ediciones críticas corresponde a la tarea del investigador alemán Günther Schmigalle. En el período 2000-2005, edita en cinco tomos, exhaustivamente anotados, *La caravana pasa*, un conjunto de crónicas en su mayoría escritas durante la segunda estancia de Darío en París para su publicación en *La Nación* de Buenos Aires que, hasta ese momento, habían pasado inadvertidas.

La primera dificultad sorteada por Schmigalle al tomar a su cargo la edición de las mismas fue que en *La caravana pasa*, publicada como libro por Darío en 1902 en la casa editorial Garnier Hermanos de París, el mismo autor se había encargado de eliminar títulos y

fechas, y de modificar la secuencia cronológica de las publicaciones originales de *La Nación*. Según Schmigalle en la “Introducción” al Libro Primero (2000), esa “austeridad” fue debida a que Darío quiso “romper con las tradiciones y convenciones del libro de crónicas, para dar a esa obra un carácter diferente, más abstracto y más filosófico” (13-14).

En efecto, una de las mayores dificultades presentadas al compilador de obras dispersas es la generada por el pasaje a libro de las originales crónicas, ya que debe lidiar con decisiones editoriales tomadas por el propio autor –como eliminar fechas de escritura, no considerar las de publicación, cambiar la secuencia cronológica de las mismas, agrupar escritos bajo un criterio temático antes inexistente– que requieren de un arduo trabajo de rastreo y una prolija reconstrucción. En ese sentido, observa Schmigalle, los capítulos de la primera edición de *España contemporánea* (1901) y *Peregrinaciones* (1901) mantuvieron, en general, los mismos títulos y fechas de composición que las crónicas publicadas en *La Nación*², mientras que, en casi todos los libros de crónicas siguientes (*Tierras solares*, 1904; *Opiniones*, 1906; *Parisiense*, 1907; *Letras*, 1911 y *Todo al vuelo*, 1912), Darío había vuelto a incluir los títulos de los capítulos pero no así las fechas (14).

Por otra parte, el compilador se ve interpelado por el dilema de ser fiel a la voluntad del autor u otorgar preponderancia a criterios de edición más “pedagógicos” que contribuyan a la legibilidad y amabilidad de la obra, sobre todo cuando se trata de una que desborda de referencias culturales y epocales veladas para la mayoría de los lectores contemporáneos (aunque es probable que no les haya sucedido esto a los lectores de *La Nación*, público al que originariamente iban destinadas esas crónicas y con quien Darío establecía un guiño de complicidad en cada entrega).

Con esta edición crítica, Schmigalle se propuso “despertar en la juventud el interés por un Darío menos monumental y más humano, menos modernista y más moderno” (16). En pos de concretarlo, tomó un conjunto de decisiones pragmáticas que, asegura, no podrían consumarse en una edición definitiva, obligada a respetar aquella austeridad de Darío que en la primera edición de 1902 sólo había consignado el número de los capítulos. Schmigalle, en cambio, se esforzó por facilitar al lector una cuidadosa anotación de los textos; tradujo las citas francesas, inglesas y alemanas al español; trazó un panorama cronológico de las crónicas e incluyó una lista de las originales publicadas en *La Nación*; confeccionó un índice onomástico y listó una serie de periódicos y revistas en los cuales publicaba Darío; rastreó las

² Günther Schmigalle especifica el lapso en que fueron publicadas las crónicas de *España contemporánea* y *Peregrinaciones* en *La Nación*. La primera abarcó desde el 3 de diciembre de 1898 hasta el 7 de abril de 1900, y la segunda, desde el 20 de abril de 1900 hasta noviembre de 1900 (13).

fuentes periodísticas y personales que funcionaron como núcleo disparador de las crónicas; en notas a pie de página, atendió a lo que llamó “contenidos sumergidos”, es decir, una narración a la cual el autor alude para contribuir a la significación del texto aunque no lo plasme de manera explícita (35), y a las “autorreferencias” que el mismo Darío hacía a sus otros textos, o bien a las que podemos hacer nosotros como lectores.

Con todo, la dificultad máxima para Schmigalle no fue la exigida edición de las obras de un “clásico”, “símbolo de identidad nacional y continental” (15), ni la usencia de manuscritos originales y cuadernos que permitirían dilucidar si Darío escribía sus crónicas a mano, si las dictaba o si los originales que enviaba a la imprenta estaban formados por recortes de diario de sus artículos. El gran obstáculo fue la decisión tomada en 2005 por la administración del diario *La Nación* de no permitir más reproducciones en microfilm de su colección, hecho que Schmigalle consideró como un escandaloso “sabotaje a la investigación histórica (...) indigna de la memoria de Bartolomé Mitre” (*La caravana pasa*. Libro segundo: 24). No obstante, la infortunada circunstancia se vuelve ocasión para poner en práctica el proverbio árabe sobre el cual Darío basó el título de estas crónicas: “Los perros ladran, pero la caravana sigue su camino” (24).

En 2004, Susana Zanetti realiza un gran aporte a las investigaciones darianas al confeccionar un inventario de las crónicas publicadas en *La Nación* en el período 1892- 1916. El objetivo principal, como en los casos de Barcia y Schmigalle –a los que reconoce el mérito de su labor– fue reparar, al menos parcialmente, la falta de datación de la obra de Darío que aún permanecía dispersa (*Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires*: 7). Con esta contribución, Zanetti procuró allanar el camino a la edición de las ya “utópicas” Obras completas a las que consideraba de importancia capital para colocar la prosa de Darío, no sólo en el contexto de toda su producción, sino en los contextos más amplios del modernismo hispanoamericano y de la literatura de fines del siglo XIX y principios del XX (7).

Las antologías críticas de Rodrigo Caresani y Graciela Montaldo publicadas en 2013 constituyen las fuentes más recientes de las que nos servimos para nuestro trabajo. En el “Prólogo” a *Rubén Darío. Crónicas viajeras*, Caresani constata, con cierta perplejidad, que el enorme caudal de bibliografía sobre la obra de Rubén Darío –“quizás el más considerable dedicado a un escritor en la historia de la literatura latinoamericana” (20)– no guarda correlación con las exiguas y desatendidas ediciones críticas que circulan actualmente. Estas condiciones fueron definitivas para que Caresani decidiera retornar al estudio de Darío. La antología se propone “reponer las huellas” (21) de las crónicas periodísticas que se han desdibujado al convertirse en libros, tarea que demandó reestablecer el título original, corregir

las erratas de los nombres propios y toponímicos, aclarar las referencias históricas y culturales aludidas por Darío, traducir los textos que aparecían citados en otras lenguas, conservar las subdivisiones y subtítulos interiores de las crónicas (la mayoría de las veces omitido en los libros) y respetar la división original en párrafos.

Graciela Montaldo, en el “Prólogo” a *Viajes de un cosmopolita extremo*, también se despacha sobre la ausencia de las Obras completas de Rubén Darío: “Ninguna de las muchas que se llaman obras completas son completas” (46), y continúa más adelante: “puede resultar extraño pero, a pesar del papel central de Darío en la cultura hispanoamericana, no hay una edición crítica de sus obras completas y ni siquiera están establecidas sus ‘obras completas’” (47). Montaldo considera que esta desatención se debe, en parte, al descuido del propio autor para organizar su obra y, en parte, a más de un siglo de ediciones hechas por amigos o albaceas que disputaban entre sí la propiedad de su nombre. Como Zanetti y Ceresani, rescata el trabajo de compilación de Barcia y Schmigalle por contener materiales ligados a los viajes acompañados de un amplio aparato crítico (46). Acertadamente, los criterios de edición se delimitan a partir de una propuesta novedosa: Montaldo pretende combinar dos textualidades, la de los libros y la de las crónicas tal como se publicaron en los periódicos con la sagaz intención de mostrar los dos ritmos mayores de la escritura dariana: “una mirada original que busca interpelar al lector e involucrarlo en su experiencia, en el periódico, y un uso voraz de la biblioteca para contextualizar el viaje, el evento, la silueta, en el libro” (45). De este modo, “el tono más automático, ligero del periódico –explica– se modera con información y contextualización en los libros” (45). Puesto que Darío no escribió libros de viajes de manera orgánica, Montaldo no mantuvo sus recorridos sino que optó por agrupar las crónicas seleccionadas de acuerdo a tres ejes a los que llamó “la geopolítica y la cultura”, “el archivo y la experiencia” y “los espectáculos”. Se trata de tres recorridos culturales que el aparato de lectura de Montaldo hace emerger del interior de los recorridos territoriales para volver inteligibles las crónicas. Mientras sigue pendiente la edición de las Obras completas, esta antología, desde el fragmento, construye una provisoria totalidad.

2. RUBÉN DARÍO EN BUENOS AIRES

2.1 Galería de desdichados

¿A qué edad escribí los primeros versos? No lo recuerdo precisamente, pero fue ello harto temprano. Por la puerta de mi casa –en las Cuatro Esquinas– pasaban las procesiones de Semana

Santa, una Semana Santa famosa: ‘Semana Santa en León y Corpus en Guatemala’ (...). Cuando pasaba la procesión del Señor Triunfo, el Domingo de Ramos, la granada se abría y caía una lluvia de versos. Yo era el autor de ellos. No he podido recordar ninguno... pero sí sé que eran versos, versos brotados instintivamente. Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mi natural, orgánico, nacido (*Autobiografía*: 12- 13).

El “niño prodigio” que a los tres años ya sabía leer (13), el “poeta niño” que desde la puerta de casa arrojaba sus poemas-volantes durante la Cuaresma y el Carnaval (18), y que, valiéndose de su rítmico don, escanciaba en versos el dolor de los deudos leoneses por sus fallecidos (13), abandona a los doce años de edad la ciudad de su infancia, la tradicional y fantasmagórica León (Nicaragua), para transformarse en el “abrupto huésped” de las ciudades que incluirá en su periplo mundial. En 1893, habiendo hecho su paso por Chile, San José de Costa Rica, Madrid, Nueva York y París, elige fundar una de sus “patrias intelectuales”, patrias propiciadas por los viajes y forjadas por su palabra de poeta y cronista, en la Buenos Aires cosmopolita de fin de siglo (Contardi, “*Los raros* y otras crónicas literarias”: 23).³ Colabora en el prestigioso diario *La Nación* –del cual era corresponsal desde 1887– escribiendo, entre otras, crónicas necrológicas, “hagiografías literarias” según Paul Groussac (“Boletín bibliográfico”: 474) o, tal como las define el propio Darío, “presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo o simplemente un escritor que como d’Esparbès da una nota sobresaliente y original” (“Los colores del estandarte”: 123) que, con algunas exclusiones, constituyen el germen del libro que en 1896 publicará bajo el título *Los raros*.

En el “Prólogo” a la primera edición, Darío enumera los principios que animan al “movimiento” modernista del que se autoproclama fundador en tierras hispanoamericanas.⁴ Con el entusiasmo propio de la juventud, celebra la existencia de una nueva generación, “los joven América”, entregada al culto del arte por el arte, que trabaja por el enriquecimiento de la lengua española, resiste al utilitarismo y sirve a la “aristocracia intelectual” americana. El mismo tono entusiasta emplea al redactar las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* que publica ese mismo año: “Y, la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco. Cuando una musa

³ En su *Autobiografía*, Darío relata su visita a Rafael Núñez en una de las vueltas a Nicaragua. El antiguo presidente le pregunta si desea ir a Europa, Darío responde que ése es su sueño pero que antes quiere conocer Buenos Aires: “(...) Me recibió con gravedad afable. Me dijo cosas gratas, me habló de literatura y de mi viaje a España y luego me preguntó: ‘¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?’. ‘De ninguna manera –le contesté– porque el medio no me es propicio’. ‘Es verdad –me dijo–. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras. ¿Querría usted ir a Europa?’. Yo le manifesté que eso era mi sueño deseado; y al mismo tiempo expresé mis ansias por conocer Buenos Aires. ‘Puesto que usted lo quiere –agregó–, yo escribiré a Bogotá, al presidente señor Caro, para que se le nombre a usted cónsul general de Buenos Aires (...)’”. Caracas: La expresión americana, 1991 [1912], pp. 66.

⁴ Aclaremos que el empleo del término “movimiento” para referirnos al Modernismo obedece a la falta de una nominación más adecuada ya que entendemos que no fue orgánico ni formó escuela.

te dé un hijo, queden las ocho restantes en cinta” (11). Según advierte Beatriz Colombi, la retórica batallante y desenfadada de estas palabras que se resisten a ser un manifiesto pero que lo igualan en su carácter combativo, sugieren el rol procreador y el lugar sobresaliente que ocupa Darío durante su estancia en Buenos Aires. Darío será el centro de una constelación de hombres de letras integrada por Freire, Lugones, Berisso, Díaz, Díaz Romero y Ghiraldo (algunos de los raros excluidos) que se adjudicarán la misión de renovar las letras hispanoamericanas en línea de continuidad con la campaña modernizadora iniciada por Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí recientemente fallecidos (“En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”: 61).

Sin embargo, el optimismo de los comienzos se atenuará en la segunda edición de *Los raros* (1905). El “Prólogo” retrospectivo que Darío escribe en París nueve años después de aquella primera galería de semblanzas, despojado ya del “divino tesoro”, está condicionado por una mirada autumnal. No sólo reconoce cierto engaño en la manera de percibir a sus ídolos sino que, para ese entonces, el simbolismo francés del que fue portavoz en Buenos Aires había perdido su esplendor.

En esta segunda edición incluye un nuevo artículo que encabeza la galería, “El arte en silencio” (1901), reseña del libro de Camilo Mauclair quien ha agrupado en un “sano” volumen (Darío insiste en esta condición de salubridad) a varios artistas cuyas vidas pueden ser tomadas como ejemplo en la lucha de las ideas y de las aspiraciones mentales (Mallarmé, Poe, Flaubert, Puvis de Chavannes) (42). Mauclair es un “sincero intelectual”, un “digno trabajador” cuyo libro ha pasado desapercibido “en tiempos de tanta confusión, juglarismos de mal convencidos apóstoles e imitación de titubeantes sectarios” (41). Sin ingenuidad, reconociendo en “El arte en silencio” a un par de sus *raros*, Darío ha creído oportuno incluirlo y citar en extenso el pasaje en el que Mauclair expone su visión desencantada del hombre de letras y su credo artístico sostenido por un ideal moral absoluto:

“(…) Creo en la misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulador de ideas (...). Creo que el arte, ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos seres cuyos cuerpos les fatigan e impiden más que otros encontrar lo infinito, es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad (...).” (41).

Aún vigente el mito romántico del genio literario (obedeciendo a la estratificación hecha por Catulle Mendès, Darío llamará “genio” a Martí y a Lautréamont; “semigenio” a

Villiers de L'isle Adam; “divino semiloco” a Poe)⁵, emergen ciertas categorías, como las de “trabajo”, “sinceridad”, “misión”, indicadores de un momento bisagra, de pasaje, del Romanticismo al Modernismo a partir de la incipiente voluntad de autonomización del campo literario y de la especialización del escritor. En este sentido puede revisarse la crónica “La vida literaria” publicada en *La Nación* el 26 de enero de 1895 en la que Darío da un diagnóstico desalentador acerca del campo literario en el que está inmerso: no se editan libros, muchos escritores renunciaron a escribir, la burguesía es indiferente a las manifestaciones artísticas y urge la necesidad de captar a un nuevo público lector. La preocupación atañe, sobre todo, al lugar que la sociedad burguesa concederá al arte y a la función que el poeta cumplirá en ella. En definitiva, no se trata sino de legitimar el oficio de escritor⁶. Sirva para ilustrarlo una anécdota de su *Autobiografía* que retoma el mito del poeta niño:

Como se ve, era la iniciación de un nacido aeda. *Y la alarma familiar entró en mi casa*. Entonces, la excelente anciana protectora quería que aprendiese a sastre, o a *cualquier otro oficio práctico y útil*, pero mis románticos éxitos con las mozas eran indiscutibles, lo cual me valía, por mi contextura endeble y mis escasas condiciones de agresividad, ser la víctima de fuertes zopencos rivales míos, que tenían brazos robustos y estaban exentos de iniciación apolínea (19) (el subrayado es nuestro).

Como Darío en *Los raros*, Mauclair rescata de las sombras a Poe y lo incluye en la órbita de sus artistas silenciosos. Libre de alcohol, libre de oscuridades y trágicas miserias, el genio recupera su estado original. Sin imitadores ni antecesores, es retratado como un “místico purificado por el dolor”, como un “interrogador del porvenir” (44). Si Mauclair pretendió “borrar la negra aureola de hermosura un tanto macabra que las disculpas de la bohemia han querido hacer aparecer en la frente del gran yanqui” (43), Darío demorará su prosa describiendo la envidiable belleza de esa frente. A propósito del retrato de Poe hecho

⁵ De acuerdo a la definición de Paolo D'angelo en *La estética del romanticismo*, el “genio” es una categoría propia de la estética del siglo XVIII referida a la capacidad de producción e innovación de la actividad artística: “En el Romanticismo alemán, este concepto es tema central de la reflexión estética, tanto desde la teoría del *Sturm und drang*, que había subrayado la fuerza instintiva y rompedora del genio, antítesis de las reglas y de las convenciones artísticas, como desde la filosofía kantiana, que se basaba en dicho concepto no ya para explicar la recepción y el juicio de las bellas artes sino su producción”, anota D'angelo (146). Por su parte, Schlegel y Novalis, continúa el autor, ampliaron el ámbito de competencias del genio en tanto dejó de ser sólo una facultad artística inventiva para entenderse como una “disposición universal” presente en toda actividad creativa. Como consecuencia, en el Primer Romanticismo alemán, la imagen del poeta ganó atributos de “creador”, “demiurgo”, “profeta”, y la poesía se volvió instrumento de una transformación radical del mundo, aunando en su seno funciones políticas y religiosas. Madrid: Visor, pp. 146- 147.

⁶ Sobre la profesionalización del escritor y la concepción autónoma del arte véase Susana Zanetti “Modernidad y religión: una perspectiva continental (1880- 1916) en *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. San Pablo: Unicamp, 1994 y Ángel Rama. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central, 1970.

por Chiffard, dice: “(...) esa mirada triste, de tristeza contagiosa, esa boca apretada, ese vago gesto de dolor y esa frente ancha y magnífica en donde se entronizó la palidez fatal del sufrimiento, pintan al desgraciado en sus días de mayor infortunio, quizá en los que precedieron a la muerte” (58).⁷

En la primera edición de *Los raros*, Poe encabeza las biografías literarias y, acaso presagiando el epíteto de Mauclair (“el interrogador del porvenir”), se titula “Fragmento de un libro futuro”. En la segunda edición, formalmente ubicado después de “El arte en silencio”, conserva su función de figura aglutinadora, universal como su reputación, en tanto posee las dos condiciones definitivas de un raro según Darío: Belleza y Muerte. “El cisne desdichado” (53) preside la cohorte de “anormales” y, para delinear algunas de las semblanzas siguientes, Darío retoma ciertas señas particulares de Poe⁸. Así el caso del Conde Matías Augusto de Villiers de L’isle Adam, quien “hizo su peregrinación por la tierra acompañado del sufrimiento” (97), fue un “crucificado del arte”, “un infeliz soñador” (98), y la creación de su trágico y maligno personaje, Dr. Tribulat Bonhomet, decisivamente recibió la influencia de Poe (99); o el del Conde de Lautréamont, que “vivió desventurado y murió loco” (225), tuvo la visión de lo extranatural, fue perseguido por terribles espíritus enemigos (el alcohol, la locura, la muerte) y lo atrajeron las matemáticas tanto como a Poe las formas algebraicas de la fantasía (227); o el del triste maestro Verlaine, el “hombre nacido para las espinas”, que reunió dentro de sí el doble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana (89) y, debatiéndose hasta su muerte entre el ascetismo y el desenfreno, la cuaresma y el carnaval, hizo de su cuerpo el campo de batalla propicio de la carne y el espíritu (Colombi, “En torno a *Los raros*”: 72).⁹ Según Kanzepolsky –el reconocimiento es casi transparente– Darío se

⁷ Darío es enfático respecto de la belleza de Poe: “Poe nació con el envidiable don de la belleza corporal” (57); “Desde niño Poe ‘prometía una gran belleza’” (58); “Sus compañeros de colegio hablan de su agilidad y robustez. Su imaginación y su temperamento nervioso estaban contrapesados por la fuerza de sus músculos (...). Más tarde dirá una señora: ‘Era un muchacho bonito’” (59); “Ya en su edad viril, recuérdale el bibliófilo Glowans: ‘Poe tenía un exterior notablemente agradable y que predisponía a su favor; lo que las damas llamarían claramente bello’” (59). La belleza no es un tema menor en *Los raros*. Darío dedica varias líneas a la descripción física –que tiene su correlato moral– de otras figuras. Véase, por ejemplo, el retrato de Richepin, (126); Moréas, (140) y Martí: “El cubano era ‘un hombre’. Más aún: era como debería ser el verdadero superhombre: grande y viril, poseído del secreto de su excelencia, en comunión con Dios y con la naturaleza.” (270).

⁸ Si bien las señas particulares de Poe como sujeto histórico no se aplican a todos los raros, es notable que se lo nombre para establecer similitudes estéticas en numerosos retratos, como por ejemplo en el de Richepin, Moréas, de Armas y Dubus. En este sentido, reforzando nuestra hipótesis, la figura y la poética de Poe es omnipresente en *Los raros*.

⁹ Beatriz Colombi filia *Los raros* a un género particular que estuvo en boga en Europa a finales del siglo XIX, “la silueta de escritores” y, entre varios ejemplos, consigna el de *Los poetas malditos* (1884) de Verlaine. La diferencia con Darío, de acuerdo a la autora, es que Verlaine se incluye a sí mismo en tercera persona llamándose el “Pobre Lelian” y en la figura de su *alter ego* critica sus propias contradicciones (precisamente, la de ser un “campo de batalla entre la carne y el espíritu”). Si bien no se incluye en un capítulo de *Los raros*, Colombi asegura que Darío “disemina su propio proyecto en cada una de las siluetas convocadas, y esto

identifica con el dolor del Pobre Lelian, por lo tanto, las líneas como “ofrendas del momento” que se apura a escribir ante la noticia de la muerte, hablan de Verlaine pero también de Darío, mejor dicho, pero *más* hablan de Darío (“*Los raros*: un retrato al infinito”: 95). En términos radicales, las líneas que se escriben sobre otros son las líneas indirectas con las que perfilamos nuestra propia máscara.

Sin embargo, cuando en su *Autobiografía* Darío consagra las líneas a sí mismo, no hallaremos en sus páginas la traza de su silueta íntima, no propiciará la lectura el encuentro con su yo más recóndito. Sin confesiones (de hecho, lo más novelesco que le ocurre en su vida lo juzga inenarrable), el relato atesora algunos recuerdos de infancia con los que construye su mito de origen (el del poeta niño, el del autodidacta); de adolescencia, como los referidos a sus amigos que siempre lo ayudaron a partir y a librarse de enredos amorosos (44), y los que atañen a su linaje plebeyo, como la historia de su apellido que lo emparenta con Poe, y excepcionalmente algunas asépticas alusiones al alcohol que vuelven a emparentarlo con Poe y también con Verlaine. Porque se trata de la construcción de su figura pública, en la *Autobiografía* reivindicará sus actividades de cónsul, su tarea de poeta y periodista colaborador de prestigiosos diarios, sus viajes y la fundación de sus “patrias intelectuales”, los libros escritos, el encuentro con poetas admirados y con los más selectos letrados de Francia e Hispanoamérica.

Ahora bien, más allá de que la galería de personajes de *Los raros* no formen sistema en un sentido absoluto, y que de esta “carencia” se valga Paul Groussac para criticar que Darío mezcla, sin criterio, *ratés* y nombres prestigiosos a los que celebra con total sinceridad —“y hasta los ha imitado a la perfección” (“Boletín Bibliográfico”: 237)— existe, necesariamente, un factor convocante, un común denominador que los reúne, que los iguala a despecho de su heterogeneidad. De acuerdo con Ángel Rama en *Las máscaras democráticas del Modernismo*, la selección de escritores es heteróclita, casi caprichosa, subyugada por la apetencia de rareza que dominaba al público lector de fin de siglo al que se pretendía conquistar. *Los raros*, más que “alegatos de renovación artística”, según lo definiera Darío en su *Autobiografía*, constituyen una “provocación al conformismo burgués y a la rígida moral pública” (92) y, en última instancia, arguye Rama, “la serie es de un exitismo periodístico ramplón para disgustar a Groussac” (93).

contribuye a su coherencia interna”. “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires” en Zanetti, Susana (Coord.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892- 1916)*. Bs. As: Eudeba, 2004, pp. 74.

En “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 27 de noviembre de 1896) Darío responde a la crítica de Groussac, “su maestro y autor” para quien, de hecho, había destinado un puesto entre sus raros (122), jactándose del valor de su experiencia, de haber *conocido* en Europa la vida y la obra de algunos de los decadentes, de haber *visto* en los cenáculos “entre acólitos inútiles y verdaderos fracasados, grandes poetas y hombres sapientes” (121) y, de entre todos ellos, haberse tomado la libertad de elegir a los que más lo atrajeron. Este libro misceláneo, asegura Montaldo, es legitimado exclusivamente por la preferencia personal, íntima, de Darío, y sostenido gracias a la puesta en marcha de un fuerte sistema escriturario y argumentativo (“Darío y las muchedumbres”: 133)¹⁰. El desenfadado dariano elegirá a los raros “malditos” que le permitan desafiar los criterios morales, religiosos y políticos de la sociedad para la que escribe. Por lo mismo, no participarán de la categoría de modelos en un sentido tradicional –impensada en una estética que se autoproclama ácrata–, sino la de contra o anti modelos cuya imitación, paradójicamente, le concederá el don de la originalidad.¹¹

¿Pero por qué son raros *Los raros*? ¿Cuál es la nota definitoria de su rareza y novedad? Darío es contundente en este sentido y responde que todos sus raros, sin excepción, “son guiados por la estrella de la Belleza” (“Los colores del estandarte”: 122).¹² Nuestra hipótesis de lectura intentará completar lo aseverado por Darío y luego arriesgará una inflexión: las figuras de *Los raros* son guiadas por la estrella de la Belleza tanto como por la estrella de la Desdicha. En efecto, y porque es la condición natural del genio, todos padecen espiritual y corporalmente¹³. Como en Poe, como en Verlaine, Belleza y Muerte son las dos caras de estos raros rarísimos

¹⁰ Los raros son “los nuevos” que Darío estaba leyendo en ese momento con la intención de darlos a conocer en América, explica Graciela Montaldo. Por este motivo, se trata de un libro que opera, a la vez, como manifiesto estético y como espacio de divulgación cuya función subrepticia es la de construir una tradición estética para sus propios textos (132).

¹¹ Reproducimos la fórmula paradójica de la originalidad de Darío: “Qui pourrais-je imiter pour être original?, me decía yo. Pues, a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original”. Rubén Darío, “Los colores del estandarte”. En: Erwin K. Mapes, *Escritos inéditos*. Nueva York: Instituto de las Españas en Estados Unidos, 1938, pp. 121.

¹² Darío consigna en su *Autobiografía* la recepción que tuvo *Los raros* según su propio punto de vista y reivindica el criterio personal de la elección así como el entusiasmo propio de la juventud: “Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros, o fuera de lo común. A algunos les había conocido personalmente, a otros por sus libros. La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza. Ciertamente que había en mis exposiciones juicios y comentarios, quizás demasiado entusiasmo: pero de ellos no me arrepiento porque el entusiasmo es una virtud juvenil que siempre ha sido productora de cosas brillantes y hermosas. Mantiene la fe y aviva la esperanza”. Op. Cit., pp. 82.

¹³ Véase al respecto “La estatua de Heine; las patrias” escrita en París, el 30 de junio de 1901 y publicada en *La Nación* el 11 de agosto de 1901 (luego recogida en *La caravana pasa*, 1902). En esta crónica Darío se pregunta por qué la desventura ha de ser condición del genio, “y sobre todo, de los maestros de armonía, desde Homero,

2.2 Musa, la máscara apresta

Ahora bien, siguiendo con nuestra hipótesis, la figura del desdichado tiene su contrapartida en la sensualidad, en las fiestas galantes, en la ligereza de la vida que “todo lo ve rosa” (“Los colores del estandarte”: 121) y que “Canción de carnaval” de *Prosas profanas*, poemario que Darío también escribe durante su vida bonaerense y publica en 1896, cifra de modo ejemplar:

Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del carnaval.
Ríe en la danza que gira,
muestra la pierna rosada,
y suene, como tu lira,
tu carcajada
(522)

No es un dato menor que Darío cite como epígrafe de este poema unos versos de Theodor de Banville (1823- 1891) a quien describe como poeta “sano y radiante”, “enamorado de la alegría” –por lo tanto, suerte de “antagonista” de las figuras desdichadas de *Los raros*–, precursor del parnasianismo que gustaba del carnaval y tenía afecto por la máscara y los personajes de la fábula (“Después del carnaval”, *Escritos inéditos*: 74).

Por otro lado, la tensión de opuestos complementarios (tristeza y sensualidad; belleza y muerte), cristaliza en este poemario en dos figuras femeninas de noble linaje: “la marquesa Eulalia”, que ríe ríe ríe (“Era un aire suave”: 514)¹⁴, y la triste princesa de “Sonatina”, “que ha perdido la risa, que ha perdido el color” (518)¹⁵. La ambigüedad de *Prosas profanas* se inscribe ya desde su título en tanto evoca, a un tiempo, la erudición y el sacrilegio; la catedral

rey de los ciegos y de los cisnes”. En: *La caravana pasa*. Libro tercero. Edición crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle. Berlín: Tranvía, 2001, pp. 128.

¹⁴ Pedro Salinas analiza “Era un aire suave” como un poema de fiesta galante hecho música cuyos personajes (marquesa, vizconde, abate) son los figurines acostumbrados a este tipo de fiestas. Eulalia se representa como un personaje misterioso, ligero y frívolamente inocente que, de acuerdo al autor, bien puede tratarse de una cortesana versallesca como de la diosa Venus disfrazada de marquesa en la fiesta de baile. “El jardín de los pavos reales”. En: *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Península, 2005, pp.102-106.

¹⁵ Darío alude en su *Autobiografía* al escándalo que causó la aparición de *Prosas profanas* entre los académicos seguidores del dogma y la tradición, y comenta la forma de componer algunos poemas, entre ellos, “Era un aire suave” y “Sonatina”: “Una de ellas, la titulada *Era un aire suave*, fue escrita en edad de ilusiones y de sueños y evocada en esta ciudad práctica y activa un bello tiempo pasado, ambiente del siglo XVIII francés visión imaginaria traducida en nuevas verdades músicas. Ella dice la eterna ligereza cruel de aquella a quien un aristocrático poeta llamara *enfant malade* y trece veces impura; la que nos da los más dulces y los más amargos instantes de la vida; la Eulalia simbólica que ríe, ríe, ríe, desde el instante en que tendió a Adán la manzana paradisíaca” (84). De “Sonatina” dirá que por sus particularidades de ejecución convendría que algún compositor le pusiese música ya que “en ella se cultiva casi exclusivamente la virtud musical de la palabra y del ritmo poético. En efecto, la musicalidad en este caso, sugiere o ayuda a la concepción de la imagen soñada”. Op. Cit., pp. 85.

y las ruinas paganas, espacios oscilantes por los que, asegura Octavio Paz, gustaba peregrinar Rubén Darío (“El caracol y la sirena”: 36).

Como indicamos al comienzo de este análisis, la “elegante mascarada” se transformará en “carnaval vulgar”, y este fenómeno tiene su correlato en el proceso de desencantamiento de París que se opera en Darío luego de su primera visita al “reino del Ensueño”. Pero antes debemos precisar cómo se construye el mito de París, qué clase de hechizo subyuga a sus visitantes, qué gloria promete a los escritores hispanoamericanos que desde jóvenes ansían pisar suelo parisiense.

3. RUBÉN DARÍO EN PARÍS

3.1 El reino del ensueño (y la pesadilla)

Yo soñaba con París, desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, creí hollar suelo sagrado. (*Autobiografía*: 71)

Las ansias de conocer París que Darío narra en su *Autobiografía* se corresponden con la primera visita que realiza en 1893, durante la cual asegura “haber llevado la vida del país de Bohemia” (72). El relato narra la visita a Enrique Gómez Carrillo, empleado en ese entonces de la casa editora Garnier, quien le presenta al poeta Alejandro Sawa, su “iniciador” en las correrías nocturnas por el Barrio Latino; el encuentro algo decepcionante en el café D’Harcourt con “el fauno Verlaine”, a quien siempre había amado desde lejos (72); su amistad con Charles Morice –crítico de los simbolistas– y con el griego Jean Moréas, para concluir los dos capítulos que dedica a éste, su primer viaje a París, exhortando a quienes quieran conocer más detalles, lean su libro *Los raros* (74).

En *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Colombi concibe al viaje como una instancia de iniciación característica de numerosos rituales, sobre todo en el de ser escritor. Durante el siglo XIX, París, meca universal de la cultura, se vuelve estación obligada en el peregrinaje de varias generaciones de letrados que, ansiosos por conquistarla, formaron cofradías hispanoamericanas en suelo extranjero.

En esta coyuntura de viaje y extranjería, la crónica modernista de fines del siglo XIX y principios del XX se vuelve el género propicio para “la representación de otros espacios (ajenos, deseados o rechazados) que sirven como modelo para confrontar las identidades personales, nacionales y continentales” (Colombi, *Cosmópolis*: 12). La pregunta que se impone es cómo representan ese espacio tan deseado los escritores hispanoamericanos, particularmente Darío. Qué retrato de París se configura en esas crónicas viajeras escritas con celeridad para un público a distancia; qué imagen pergeñan los instrumentos de la visión, la fantasía y el deseo primigenio; qué *quantum* de realidad, qué de imaginación y expectativa personal confluyen en esa narración en primera persona (aunque, lo sabemos, el lenguaje inscribe su ficcionalidad a todo lo que pasa por él) que exige como pacto de lectura, como en las mejores ficciones, la suspensión momentánea de la incredulidad.

A mediados de abril de 1900, Darío viaja por segunda vez a París enviado como corresponsal de *La Nación* para cubrir la Exposición Universal. En su *Autobiografía*, rememoración que difiere en doce años respecto de los hechos, describe la ciudad en términos alucinados:

Fue para mí un deslumbramiento miliunanochesco, y me sentí más de una vez en una pieza, Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y dalmio, siamés y cowboy, gitano y mujick; y en ciertas noches, contemplaba en las cercanías de la torre Eiffel, con mis ojos despiertos, panoramas que sólo había visto en las misteriosas regiones de los sueños. (108)

El mismo tono de excitación emplea en la crónica “En París. Los comienzos de la Exposición. Psicología del visitante”, escrita el 20 de abril de 1900 y publicada en *La Nación*, el 23 de mayo del mismo año, y en *Peregrinaciones* (1902) bajo el título “En París”. Dirigida al señor director del diario, la crónica conserva del género epistolar el encabezado. La primera inscripción escenifica el acto de escritura en un intento por generar ilusión de simultaneidad entre esa escritura y el acontecimiento: “en el momento en que escribo la vasta feria está ya abierta” (AC: 201). Se puede diferenciar nítidamente un recorrido de tipo “terrestre”, entre la muchedumbre, a través de la cual el cronista trata de hacerse paso con dificultad, que le permite observar la diversidad babélica de la feria (“la gente pasa, pasa, invade el recinto” (209); “la gente pasa, pasa. Se oye un rumoroso hablar babélico y un ir y venir creciente” (209); “la muchedumbre, pasa, pasa” (210)), de otro recorrido “a vuelo de águila” en el que la mirada de Darío se eleva y obtiene, desde allí, la perspectiva panorámica de aquel mar humano desbordado sobre la ciudad fabulosa, tan fabulosa que “cuesta convencerse de que no

se asiste a la realización de un ensueño” (202)¹⁶. Sin dudas, ésta es una de las crónicas en las que tiene lugar la fundación mítica de París: “Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su aspiración, su ensueño; y París todo lo recibe y todo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto” (204).

La crónica modernista, según explica Francisca Noguerol, fue el vehículo principal para difundir noticias sobre París internacionalmente debido al gran alcance de los periódicos transoceánicos de la época. Es probable que, como sugiere la autora, la inmediatez con que debieron ser escritas (que obligaba abusar de los *clichés*) y el estilo impresionista que las caracterizó, contribuyeran a distorsionar la imagen “real” de París ofreciendo, en su lugar, una imagen “irreal” o “ficticia” signada por el encantamiento que pronto será invertido (“De Parisitis y rastacuerismo”: 167- 168)¹⁷. Noguerol se refiere a crónicas que construyen el mito de París en términos absolutos y positivos, proporcionales a la idealización operada por los escritores hispanoamericanos sobre el lugar que aspiran conquistar una vez que han abandonado su patria y el contexto se ha vuelto extraño. En una dirección similar, Cristóbal Pera distingue dos imágenes de París en franca contraposición: un “París ideal” que sitúa cronológicamente antes del “París real”, corroído por el desencanto. Antes, es decir, cuando el escritor aún no cuenta con la experiencia concreta de la ciudad que le proporcionará el viaje (“La recepción de la imagen de París en Hispanoamérica en el siglo XIX”: 15). Por lo tanto, el mismo viaje que el escritor primeramente realiza como rechazo de la realidad hispanoamericana (42) —lo que Pedro Salinas, en relación al nomadismo de Darío llama

¹⁶ Julio Ramos ha llamado “retórica del paseo” a esta puesta en escena del principio de narratividad de la crónica, género por definición heterogéneo y flexible: “la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representan en función de un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario —un discurso— en el *discurrir* del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados”. Para representar la ciudad finisecular, el cronista ejercita dos tipos de miradas: una “panóptica” (desde las alturas, totalizadora, que presupone cierta distancia como condición de la representación), y otra que surge de la “flaneria” del sujeto urbano que experimenta, representa y cuenta la ciudad “con la mirada de quien ve un objeto en exhibición”. “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”. En: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009, pp. 232 y 234. Asimismo, Beatriz Colombi afirma que “la visión panorámica desde las cúspides es propia del fin de siglo y traduce el deseo de captación del todo cosmopolita, que gracias a las nuevas elevaciones arquitectónicas, torre Eiffel o rascacielos neoyorquinos, permite una nueva intelección urbana. La focalización a vuelo de pájaro deja emerger la idea de la ciudad como espectáculo o maravilla”. “Prólogo” a *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, pp. 26.

¹⁷ Según Francisca Noguerol, el mito de París se alimentó más de las lecturas sobre París que de la experiencia “real”. Tal es así que los escritores hispanoamericanos conocían la ciudad antes de arribar a ella (168). Cristóbal Pera suma un dato empírico que matiza la afirmación anterior: el mito de París no se transmitió sólo a través de los textos venidos de Francia sino, y mayoritariamente, por vía de otros elementos de la vida cotidiana, como objetos de lujo, trajes, adornos, muebles y todo tipo de mercancías importadas que llenaban los interiores de la burguesía enriquecida por el comercio internacional tal como es descrito por Darío en *A. de Gilbert* (1889). *Modernistas en París*. Berlín: Peter Lang, 1997, pp. 39-40.

Wanderlust, “con su doble juego de desencantarle de lo que le rodea y encantarle con el remusgo de lo que nunca vio” (*La poesía de Rubén Darío*: 27)—, es el que salda el hiato con la realidad destruyendo al París ideal. En adelante, la imagen literaria de París (la imagen percibida que se transforma en mito, no así la ciudad física, empírica) se recortará sobre un fondo de frivolidad y corrupción.¹⁸ El propósito de Pera es rastrear la *evolución* del mito de París ya que, supone, en una primera instancia el atractivo de la ciudad residió en su modernidad asegurada por la alianza entre el arte y el progreso¹⁹; mientras que, en una segunda instancia, hacia fines del siglo XIX, París (el mito de París) se transforma en lugar de corrupción, frivolidad y decadencia moral, lo que provoca que los escritores devuelvan su mirada hacia sus países de origen:

(...) el mito de París, que nace como modelo cultural y social en la búsqueda de la identidad iberoamericana a mitad del siglo XIX, evoluciona a través de la literatura del modernismo desde la imagen de la cosmópolis que permite a los escritores apartarse de la realidad de sus países y buscar su origen en la cultura europea hasta convertirse en el paradigma de lo artificial y extraño. La decepción y el desencanto tras confrontar el París ideal, patria de todos los artistas, con el París real servirá así de contrapunto dialéctico a otro mito que comienza a nacer, el de *la naturaleza* o *lo natural* como características propias del subcontinente americano. Ello proporcionará el cauce ideológico a la tendencia cultural y literaria que vendrá a substituir al modernismo, la llamada *novela de la tierra* o *mundonovismo* (15-16) (el subrayado es del autor).

Sin embargo, aún en las crónicas más elogiosas de París se cuelan indicios, explícitos o en sordina, de ciertas críticas recurrentes de Darío hacia la ciudad luz. Resulta harto difícil, si no imposible, hallar una en la que se configure una imagen íntegramente positiva de París, sin fisuras, como para pensar al desencantamiento, tal como lo hacen Nogueroles y Pera, en

¹⁸ Graciela Montaldo se refiere a la tensión producida entre la imagen ideal de la ciudad y la que emerge de la constatación empírica del cronista propiciada por el viaje en términos de “archivo y experiencia”: “Escribir desde Europa confronta a Darío con la experiencia de deconstruir la imagen admirativa, colonizada por el archivo (es decir, las lecturas, las referencias culturales). El aura de la cultura europea comienza a resquebrajarse cuando el pasado convive con la miseria de la vida moderna. De ese modo, también se complejiza la celebración de la modernidad. La mirada colonial no desaparece, pero las crónicas se vuelven el espacio de un ajuste de cuentas, casi personal, con los modelos de la cultura hegemónica”. “Guía Rubén Darío”. En: *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: FCE, 2013, pp. 35.

¹⁹ La alianza entre el arte y el progreso hace pensar a Julio Ramos que Darío estaba muy a gusto en la Exposición Universal, justamente porque percibía la realización de una de las utopías que atraviesan al modernismo. La hipótesis principal de Ramos es que la “estilización de la crónica” transforma los signos amenazantes del progreso y la modernidad en un espectáculo pintoresco. Sobre el reemplazo del hierro de la Exposición Universal de 1899 por “lo pintoresco” de la Exposición de 1900, explica: “Obliterada la ‘vulgaridad’ utilitaria del hierro, la máquina es embellecida, maquillada, y el “oro” (léxico) modernista es aplicado a la decoración de la ciudad. En la exposición, antecedente directo de la moderna industria del entretenimiento, se silencia la diatriba del arte contra la mercantilización”. “Decorar la ciudad”. Op. Cit., pp. 216.

términos evolutivos, de proceso *in crescendo*. Así, en su primer crónica sobre la Exposición, Darío ya se refiere al contraste entre el París que exalta el gozo humano y la alegría de vivir, siempre y cuando se disponga de cuantiosos francos para gastar (210) –la ironía de esta constatación es evidente–, y el fin de siglo triste y desesperanzado, cargado de “los sordos truenos de la industria” que no oyeron, afortunadamente, las generaciones de los viejos tiempos de París (204).

Siguiendo el orden cronológico, el 30 de abril de 1900 Darío escribe “El Viejo París” (que será reproducido con el mismo título en *Peregrinaciones*). En esta crónica se explayará sobre algo que en la anterior apenas esboza. Como una ciudad dentro de otra, la Exposición exhibe una reconstrucción del Viejo París que Darío describirá adoptando un punto de vista exterior e interior, como si emulara su desplazamiento:

Desde el río, la vista de los antiguos edificios, se asemeja a una decoración teatral. Casas, torrecillas, techos, barrios enteros evocados por el talento de un artista ingenioso y erudito [Robida] halagan al contemplador con su pintoresca perspectiva. Al entrar, ya se ve uno que otro *travesti*, desde el arcabucero o el lancero que se pasean ante los portales, hasta las vendedoras de chucherías que tras los mostradores y las mesitas erigen en las graciosas cabezas el alto gorro picudo, cuyo nombre en viejo francés se me traspapela en la memoria. (AM: 310)

La página de vieja vida que desea animar –aunque no dure demasiado– es el París de los trovadores y juglares, de las cortes de amor; de los layes y villanelas, rondeles y baladas; de los vendedores ambulantes; de los festivales, justas y torneos; el París de Villon, Flamel, Renaudot, Étienne Marcel, Molière; es decir, el París medieval, anterior a la modernización e industrialización, banderas del progreso que ambigualmente celebra y teme. En medio de este escenario arcaico en el que “el espíritu tiende a la amable regresión a lo pasado” (313), a Darío lo perturba tanto el anacronismo en el vestir de ciertos hombres que llevan levita, “prosaicos pantalones modernísimos” y sombrero de copa (310- 311), como las concesiones que se harán en nombre del progreso y la comodidad cuando, por la noche, en lugar de encender linternas propias de la época, brille la luz eléctrica, símbolo por excelencia de la Modernidad.

Al poco tiempo, el 18 de mayo de 1900, escribe “La *rue* de París”, publicada en *La Nación* el 18 de junio del mismo año. Nuevamente apela a la ilusión de simultaneidad entre la escritura de la crónica y el ingreso a la Exposición por la calle de París, arteria triunfal que “en la ciudad fantástica guarda mayormente la alegría, la sonrisa y la canción” (AM: 292). También se detiene a observar la composición de la muchedumbre y distingue cierta elegancia forastera, una alta galantería parisiense y un mundo de curiosos (292). La imagen de París es

construida en los mismos términos que en la crónica “En París”, la primera de esta serie: todo es alegría, sonrisa, canción (292). En París se olvidan las penas (294) e invade una sensación de felicidad desquite de los malos días (295): “Y parece que en el mundo no existiesen penas ni cuidados; que es un tiempo de música y de besos. Los instrumentos suenan, los cantos brotan, los versos vuelan a lo largo de las casas luminosas de la *rue* de París” (299). Sin embargo, Darío no ahorra deslizar un reproche al internacionalismo de París que, para halagar a los turistas extranjeros, afrancesa los espectáculos populares mediante una torpe imitación del acento del que resulta un “cocoliche de la cultura moderna” (Montaldo, *Viaje de un cosmopolita extremo*: 296).

“Los hispanoamericanos” (27 de junio de 1900; *La Nación*, 1º de agosto de 1900) es, en este recorrido, de capital importancia en la cronística dariana porque en ella se concentran, al menos, tres problemáticas en relación a París que serán de reflexión constante. Darío se refiere a la cuestión del desconocimiento por parte de los intelectuales de la capital francesa hacia los intelectuales hispanoamericanos y su literatura²⁰, a la vida áspera que llevan los jóvenes que sueñan con conquistar la Patria universal, y al mote de *rastaquouère* que recae con prejuiciosa exclusividad sobre los hispanoamericanos²¹.

²⁰ Varias crónicas fueron dedicadas al desconocimiento de las letras hispanoamericanas y al consecuente anonimato al que se vieron condenados los escritores. Beatriz Colombi llama a esta circunstancia “la angustia de la anomia” y considera que la carencia de una identidad reconocible para el otro es una de las marcas discursivas del hispanoamericano frente a Europa. “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. *Orbis Tertius*, N° 2, 1997, pp. 9. Para ampliar el tema pueden consultarse: “Artículos de París”. *South América intelectual* (Agosto de 1904; y *La Nación*, 1º de septiembre de 1904) (*ED*, T. II: 201-205); “Las letras hispanoamericanas en París” (15 de enero de 1901; *La Nación*, 16 de febrero de 1901) (*La caravana pasa*. Libro tercero: 69-103) y “Hechos e ideas”. *París y los escritores extranjeros* (*La Nación*, 21 de agosto de 1907) (*AC*: 232- 241). El desconocimiento también fue deparado por España, la madre patria. Al respecto, véase la serie de crónicas “Menéndez y Pelayo” I, II y III publicada en *La Nación* el 7 y 12 de febrero y el 8 de marzo de 1896 respectivamente. (*Escritos inéditos*: 84-92). En “Noches de París” (1911) Darío se complace en anunciar que es el director de un magazine en castellano que procurará ser “órgano parisiense del pensamiento hispanoamericano” (*AM*: 367), lo cual puede ser pensado como una forma de subvertir o, al menos, atemperar la herida narcisista.

²¹ Darío define al rastacuerismo como “la historia continua e inacabable de la familia americana que deja su terruño, sus costumbres, su rústica riqueza para venir a este mundo de deslumbramiento y de locuras brillantes, a perder el dinero del modo más lamentable, el honor algunas veces, la vida de cuando en cuando. Es la señorita explotada por nobles arruinados, sin rentas ni vergüenzas; la vanidad bufa de quienes llegan con el propósito de formar parte del *tout Paris*; la tiranía de la moda, las redes del vicio risueño, y, como inevitable desenlace, la quiebra, el desplumamiento, el *crac*, la miseria” (303-304). No obstante, tratará de desagaviar a las “altas familias hispanoamericanas” (cubanas y mejicanas, sobre todo) que han sido catalogadas injustamente bajo este mote. Según el diagnóstico dariano, la causa de que esta categoría se reserve con preferencia a los americanos de lengua española debe buscarse en la desfachatez de “los presidentes *en exil*” y en “los varios aztecas, chorotegas, quinchés y coyas que hacen el marqués y el príncipe” (302). Sobre el tema, también puede consultarse “La evolución del rastacuerismo”. Allí Darío indaga acerca de las posibles etimologías del término y sus características sobresalientes (la extravagancia en el vestir y las maneras de derrochar el dinero). Son condiciones indispensables de este tipo, según Darío, la incultura y la carencia de buen gusto. En: *Opiniones*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. X. Madrid: Mundo Latino, 1918 [1906], pp. 133- 139. Finalmente, es posible relacionar ambas crónicas con el poema “Los verdaderos ricos” de François Hassuy traducido en la crónica “Libros viejos a la orilla del Sena”, también en *Opiniones*, pp. 47- 54.

Aunque la referencia a la Exposición Universal sea mínima –sólo registra el babelismo, acotado, esta vez, al idioma español, porque eso lo habilita a insertar la cuestión del *rastaquouère*– interesa incluirla en nuestra serie porque, además de haber sido una de las entregas de Darío en su cobertura de la Exposición, en ella se explaya larga y pesimistamente sobre el Nuevo París, predilecto del tipo “*rasta*” que puede “tirar allí sus milloncesos” (302):

El concepto universal que se tiene de París está reconocido que es el de un formidable casino, el de un colosal establecimiento de diversiones y de placeres, la *rôtisserie* de las naciones y el harén del rey Todo-el-Mundo. El París que cree, que espera, que trabaja y estudia, que ora (...) no se toma en cuenta por la generalidad del que viene aquí con el único objeto de divertirse. No hay duda de que corre por el ambiente boulevardero un soplo de lujuria perenne y que todo convida al amor y a la alegría; pero hay mundos aparte que son Eldorado para el artista, para el estudioso y para el piadoso. Sin embargo, la influencia del medio, del aire de oro perfumado, del aliento de las invisibles rosas de este peligroso paraíso, se nota a la continua. Jóvenes que en Buenos Aires son modelo de seriedad y de religiosidad, en cuanto llegan aquí se coronan de flores y se levantan a las dos de la tarde. (AC: 304- 305)

Darío continúa con su corresponsalía para *La Nación* hasta agosto de 1900 cuando, “en lo más agitado de la Exposición” (*Autobiografía*: 109), la interrumpe debido a un viaje a Italia, otro “deseado sueño” (109) que vuelto experiencia consignará en *Diario de Italia* incluido en *Peregrinaciones*. La hipótesis de Beatriz Colombi respecto de esta “deserción” es que fue preanunciada a través de un ritmo de escritura errático, de periodicidad constante en las primeras entregas, desordenado luego por paréntesis y silencios más o menos prolongados, “propio de una escritura que es un deber” (recordemos que en la *Autobiografía* se había referido a esta labor periodística como “mis visitas obligadas a la exposición”). Por otro lado, también advierte un paulatino decaimiento del entusiasmo por la feria y el clima de celebración que va cediendo lugar a lo que identifica como “la guardarropía de la feria”: los enfrentamientos, los orgullos nacionales, el orden neocolonial en estado de ebullición (“*Peregrinaciones parisinas*”: 1).

Cuando Darío regresa de Italia, la feria ya está terminando. Entre el fin de año y el comienzo de uno nuevo, tal vez un momento bisagra que lo lleva a hacer un “balance”, escribe “Noel parisiense. Carlote Wiehe en *L’Homme aux poupées*” (26 de diciembre de 1900; *La Nación*, 29 de enero de 1901) y “Reflexiones del Año nuevo parisiense” (1 de enero de 1901; *La Nación*, 5 de febrero de 1901), luego recogidas en *Peregrinaciones*.

“Noel parisiense” fue escrita el día después de Navidad. Si para el cristianismo se trata de una fecha celebratoria por el nacimiento del niño Jesús, París será presentada en esta crónica como una ciudad en donde, precisamente, no nacen niños:

La verdad es que se ven muy pocos niños en París. Puedo asegurar con toda seriedad que, durante el tiempo que llevo de vecino en esta gloriosa villa, no he encontrado aún una señora, una mujer, que parezca... ¿cómo diré? Que esté... ¿cuál palabra emplear? Que se encuentre en el estado –digámoslo con cierta elegancia– en el estado de la divina *Gravida* del divino Rafael. (AC: 212)

Las observaciones del cronista dejarán de lado cualquier connotación religiosa para acometer contra el despliegue de consumo alentado por Noël o Santa Claus: “todos los almacenes fabulosos, caros a la honorable burguesía, invadidos profusamente por papá, mamá y el niño” (211). La escasez de niños en París no ha hecho estragos en la producción de juguetes como habría de esperarse; por el contrario, acordes con la era del progreso, “las tribus de muñecas se perpetúan y multiplican” (214). Ya en el interior de la juguetería, la acumulación monstruosa de juguetes y de gente le parece al cronista un mundo de pesadilla y opio (214), de raro paisaje y extrañas figuras que sólo puede recordar como si se hubiera tratado de “una gran caja en la que todas esas cosas fueron echadas a la diablo” (215). El cronista pierde la perspectiva y el orden; la mirada se descontrola por atiborramiento de objetos e improvisa, entonces, una enumeración entrecortada, caótica, que remeda el escaparate de la juguetería: hay bebés sencillos, modestos, y bebés lujosos, como hechos de azúcar, con sombreros y camisa *pompadour*, o engalanados con trajecitos de satén y encaje. Hay también insultantes muñequitas de princesas que llevan trajes firmados, joyas y gemas tan costosas que alcanzaría para que se alimentaran y vistieran los ex trabajadores de la Exposición que ahora andan “matando gente, matando de frío y hambre, por la *banlieue*” (214- 215).

“Al salir del teatro (la Noche Buena) París se sentó a la mesa. Y la Brama y la Lujuria y la Riqueza y el Dolor y la Alegría y la Muerte también se sentaron con él” (218). El final de “Noel Parisiense” es también el comienzo de “Reflexiones del Año nuevo parisiense”. La prosopopeya de París continúa cuando, luego de cenar, como una dama galante se desviste y cambia su traje color de rosa –color que para Darío significa la *joie de vivre*– por otro de color amaranto: el de “la Miseria” (218). La cena termina, también el *bal masqué*. Ya no son sólo los despojos de una feria sino que ahora es París quien se despoja del traje y la máscara del siglo XIX. ¿Y qué hay cuando se desnuda? “El aparato de la decadencia” del XX:

El endiosamiento de la mujer como máquina de goces carnales (...), el endiosamiento del histrión, en todas las formas y bajo todas las fases (...). Hay muchos franceses ilustres, muchos franceses nobles, muchos franceses honrados que meditan silenciosos, luchan con bravura o lamentan la catástrofe moral. Pero las ideas de honor, las viejas ideas de generosidad, de grandeza, de virtud, han pasado o se toman como un pretexto para joviales ejercicios. (...) La familia cruje y se desmorona. Los sentimientos sociales se bastardean y desaparecen. Hoy reina la *pose* y la farsa en todo (...). El estudiante extranjero no encuentra el apoyo de otros días y, desde luego, le está cortado el ejercicio de su profesión. Los norteamericanos han metido sus cuñas a golpe de mazos de oro. La enfermedad del dinero ha invadido hasta el corazón de la Francia y sobre todo de París. (AC: 223- 224)

Darío, como puede observarse, se propone en esta crónica establecer un paralelismo entre Francia de principios del siglo XIX y principios del siglo XX para lo cual sopesa una cantidad de hechos políticos y culturales a los que, como corolario, aplica la fórmula del adelantamiento o su negación (“se ha adelantado; no se ha adelantado: tanto, lo bastante, mucho, nada”). Hace jugar al progreso una carrera tironeada entre avances y retrocesos que le restan todo vértigo hasta que, finalmente, la imagen cobra una velocidad inusitada de “locomotora que va con una presión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la historia y a caer en no sé qué abismo de la eternidad” (225). Pero antes de que esto suceda (o bien porque es lo que está sucediendo en la ficción del ahora de la crónica), Darío se permitirá instalar la duda acerca de si París es verdaderamente el centro de toda sabiduría e iniciación (222).

3.2 Parisitis y desencanto

La ciudad del Arte no siempre fue benévola con los extranjeros que quisieron conquistarla y, en ocasiones, ejerció una atracción malsana sobre ellos. Entre el fracaso, el éxito y la refracción, las tres posibles resultantes del vínculo que Beatriz Colombi estipula pueden establecer los hombres de letras con la capital francesa, la reacción de Darío fue la de la refracción (*Viaje intelectual*: 189), es decir, la de alguien que, aun habiendo residido varios años en ella, e incluso habiéndola elegido como una de sus “patrias intelectuales”, nunca dejó de sentirse “extranjero entre esas gentes”: “Muchos de los que hemos venido a habitar París hemos traído esa misma ilusión [la ilusión de gloria]. Más hemos tomado rumbos diferentes. Yo he sido más apasionado y he escrito cosas más ‘parisienses’ antes de venir a París que durante el tiempo que he permanecido en París. Y jamás pude encontrarme sino extranjero entre esas gentes” (“París y los escritores extranjeros”, AC: 236). La marca de esta oscilación

entre familiaridad y extranjería se hace evidente cuando, por ejemplo, de visita a otras ciudades cosmopolitas, como “la brumosa Londres” o “la ciclópea Nueva York”, Darío siempre termine extrañando la dulce voz de París: “¡Cuán distinta de la voz de París, cuando uno cree escucharla, al acercarse, halagadora como una canción de amor, de poesía y juventud! (*Los raros*: 51).

La relación de los escritores hispanoamericanos con París está pautada por una secuencia cuyos términos pueden ser intercambiables y sufrir variaciones según el caso pero que, básicamente, se compone de: ilusión - deseo - proyecto de conquista - fracaso (para la mayoría) asimilación o refracción - desmitificación y queja (plausible de potenciarse hasta el “enojo” como sucede en “El desquite de la muerte” o en “Reflexiones de Año Nuevo Parisiense”²²) y nostalgia (aquí se incluyen las crónicas en las que Darío rememora su vida bohemia y que, indefectiblemente, implican una crítica al “Nuevo París”).

París en principio es una ilusión, una especie de divagación, algo entrevisto, difuso pero potente, que empieza a gestarse como deseo de conquista desde muy temprano y desde la lejanía de la patria natal (recordemos su *Autobiografía*: “Yo soñaba con París, desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París”), o de alguna patria adoptada, como Chile, a la que llamó “la segunda patria mía” (Salinas, *La poesía de Rubén Darío*: 30), y en la que trazó el “aéreo” plan de conquistar París junto a su amigo Pedro Balmaceda Toro:

¡Oh, cuántas veces en aquel cuarto, en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos por un efecto razonado y hondo, nos entregábamos al mundo de nuestros castillos aéreos! ¡Irábamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès (...); oiríamos a Renan en la Sorbona, y trataríamos de ser asiduos contertulios de Madame Adam; y escribiríamos libros franceses!, eso sí... (Rubén Darío, *A. de Gilbert*: 353)

²² En “El desquite de la muerte” Darío advierte que París está jugando con la Muerte y que no debería hacerlo porque ésta puede levantarse de la tumba y ponerse a bailar, como en la Edad Media. *La caravana pasa*, Libro primero. Op. Cit., pp. 110. En el final de “Reflexiones de Año Nuevo Parisiense”, sentencia: “Como hago muy poca vida social, tengo todavía el mal gusto de creer en Dios (...), y creo que ciertos sucedidos, como lo del Bazar de Caridad y la singular muerte de Félix Faure, son vagas señas que hacen los guardatrenes invisibles a esta locomotora que va con una presión de todos los diablos a estrellarse en no sé qué paredón de la historia y a caer en no sé qué abismo de la eternidad.” (225). Las notas críticas de Rodrigo Caresani reponen las referencias históricas aludidas: el Bazar de la Caridad sufrió un incendio en el que murieron más de cien personas (la mayoría damas de la aristocracia francesa) cuando celebraba su venta de beneficencia el 4 de mayo de 1897, y Francois Felix Faure, sexto presidente de la Tercera República francesa, murió de una apoplejía mientras se “ocupaba” de su amante, Marguerite Steinheil. *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Ed. de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2013, pp. 219 y 225 respectivamente.

De acuerdo con Pedro Salinas, en estas “mentales peregrinaciones” descuella “el complejo de París” al que define como una atracción, una misteriosa llamada, un ansia por experimentar la vida bohemia de París, ciudad luz que “quema y acaba a los débiles, por millares, como mariposas; que ilumina y dirige a los fuertes, a su obra” (*La poesía de Rubén Darío*: 28). La distancia geográfica es condición necesaria para que el mito de París (o el complejo de París) se vuelva hiperbólico. Esa ilusión primera se mixtura con las representaciones de la ciudad provistas por los diarios, los libros de viaje, las guías turísticas, el comercio internacional, hasta coagular en una imagen de ciudad magnética, ciudad-hechizo: “El paraíso, un verdadero paraíso artificial, se reconoce a la llegada. El hechizo está en el ambiente, en las costumbres, en las disposiciones monumentales y, sobre todo, en la mujer” (“París y los escritores extranjeros”, *AC*: 233).

La ilusión primigenia, que ha tomado los visos de un deseo cada vez más poderoso, deviene “proyecto”, plan real de conquista que, por lo tanto, supone acciones concretas. Ante todo, viajar a París e intentar permanecer en esa “única vía que encierra un mundo en algunos metros” (239), es decir, en un circuito específico de la ciudad que se corresponde con la representación estereotipada de París que circulaba entre los hispanoamericanos y que Beatriz Colombi llama “la parisiana” (*Viaje intelectual*: 195). Se trata de una geografía urbana configurada por Montmartre, el Barrio Latino, el bulevar, Bullier, D’Harcourt, Chat Noir, la orilla izquierda del Sena. Así como Darío hace una distinción temporal entre el Viejo y el Nuevo París, también hace una distinción espacial entre la orilla izquierda del *morne Sena*, en la que el panorama es de poesía y hay aún estudiantes y artistas que sueñan, frente a la orilla derecha, la preferida de los rastacueros, por donde pasan vehículos de lujo, se emplazan los cafés más costosos, los teatros más elegantes y “las mujeres de amor que se cotizan altamente se ejercen en su tradicional oficio de desplumar el pichón” (“Noches de París. El magazine *Mundial*”, *AM*: 367).

Este pequeño mapa, que acoge el corazón en ebullición de París, funcionaría en las crónicas de Darío como el *locus* de la nostalgia. En la crónica “En el ‘país latino’”, por ejemplo, se expedirá sobre los cambios que ha sufrido el Barrio Latino. Así, en los restaurantes y bares ya no hay las antiguas grisetas y estudiantes sino damas que visten trajes costosos y *gentlemen* que descienden de automóviles o carruajes de *remis*. El mismo espectáculo en Vachette, Souffet, la Lorraine, en donde los bachilleres hablan de *sport* y visten en las mejores sastrerías. *Cabaret des Noctambules* es el único recinto que parece conservar algo del pasado espíritu de Montmartre gracias a la alegría de los cancionistas, pero “la ilusión desaparece pronto con la pose de algunos de los artistas, en el fondo más

aburguesados que los burgueses que se divierten”. En cuanto a la bohemia, dirá que “los tipos que a ella se acogen son término medio entre estafadores y rufianes” (*Parisiana*: 170- 178)²³.

Si, por un lado, la atracción por la ciudad es tan fuerte que se vuelve “malsana”, por otro, es la misma ciudad quien no trata bien a todos los que desean conquistarla y, en ese caso, se padece como una enfermedad:

El influjo y el encanto de París son los mismos para todos; mas cada cual los recibe conforme con su temperamento y su manera de encarar la vida. París es embriagante como un alcohol; hay personas refractarias a todas las alcohólicas intoxicaciones. Hay quienes hacen de París su vicio. Hablo del París que produce la parisina, del París en que la existencia es un arte y un placer.” (“París y los escritores extranjeros. (AC: 232- 233)

Precisamente, a los escritores hispanoamericanos que se sintieron en extremo atraídos por París y sucumbieron ante el mito, Francisca Nogueroles los identifica como aquellos “aquejados de parisitis” (“De parisitis y rastacuerismo: 169) término que, advierte, fue utilizado por el propio Darío en su crónica “De la necesidad de París”, originariamente publicada en *La Nación*, el 30 de septiembre de 1910:

Cuando uno ha habitado la ciudad de París por algún tiempo, se convence de que, desde luego, vale más que una misa. Se padece fuera de París la enfermedad de París. No da uno un paso sin recordar a propósito de cualquier cosa el ambiente y el encanto parisienses, y la nostalgia se acentúa de manera que hay que volver lo más pronto posible. Es que hay una especie de brujería en la villa divina e infernal que posee y no suelta jamás. (*Obras completas. Afrodisio Aguado*: 535).

Las crónicas del fracaso de la conquista de París son escritas por un hispanoamericano que es una excepción, como también lo fue Enrique Gómez Carrillo, “el meteco más parisiense de París”²⁴. Darío refractario, no del todo felizmente asimilado pero sin dudas salvado del fracaso, sin embargo, no recomienda hacer el intento. “El deseo de París” (*La Nación*, 6 de octubre de 1912) y “En el país latino” (*Parisiana*) son crónicas que guardan similitud porque comparten el tópico del joven iluso que se acerca al escritor consagrado –al

²³ El mismo recuento nostálgico hace Darío en “Noches de París. El magazine *Mundial*” (crónica escrita en Abril de 1911 y publicada en *La Nación* el 23 de mayo del mismo año): “Montmartre ha cambiado. Hay una verdadera transformación de ese rincón de la alegría, en donde hace algunos años todavía se soñaban sueños de arte y se amaba con menor desinterés. Aun los tiempos del Chat Noir se recuerdan con vagas nostalgias. Se dice que los artistas de hoy, ¡los mismos artistas!, no piensan más que en las ganancias (...). Así, los hombres cabelludos y con anchos pantalones y con pipas, que se ven por Montmartre, no son ni artistas siquiera”. (*AM*: 370- 371).

²⁴ A propósito de la asimilación exitosa de Gómez Carrillo al medio parisiense, dice Darío: “Nunca ha habido un escritor extranjero compenetrado del alma de París como Gómez Carrillo. (...) Y él no puede quejarse de París, que bien se lo pudo haber tragado como se tragó a Augusto de Armas y a tantos otros. París le dio su gracia verbal, su flexibilidad femenina, su sonrisa y el gusto por el refinamiento de sus placeres. Carrillo vino muy joven. Habitó en el Barrio Latino en un tiempo en que aún existía la bohemia y se amaba la poesía y el amor buenamente.” (“París y los escritores extranjeros”, *AC*: 237).

que sobrevivió al hechizo— para que lo aconseje sobre cómo conquistar a la “ciudad hembra” (“París y los escritores extranjeros”, *AC*: 240) o lo lleve a conocer el pequeño mapa de la Bohemia. Pero Darío no se dispone sino a “estrangular ilusiones”:

(...) Luchar en París, para vivir en París, con la literatura... ¡Pero ese es un sueño de sueños!... ¡Ni que supiera usted francés como no sabe su propia lengua!... Los casos que usted me cita son de excepción... Yo he contado desde hace veinticinco años con *La Nación* de Buenos Aires, que a su vez contaba con mi más o menos conocido nombre... Y el centroamericano de Guatemala ha contado también con su talento especial y con su nombre y con una labor de todos los diablos... Para España, para otras repúblicas americanas... Y él y yo hemos sido además diplomáticos y cónsules (...). Si usted supiera la brega, lo duro de la tarea diaria, el incesante exprimir de los sesos y codo con una larga fama... ¿Qué se ha imaginado usted que es París? (“El deseo de París”, *AM*: 375- 376)

En “La vida intelectual” (*La Nación*, 15 de diciembre de 1901) Darío relata su propio caso, de excepción en cuanto a la sobrevivencia, pero común a “todos los nacidos en otras tierras que han comenzado su vida mental con la mirada vuelta a la ciudad de la gloria y se han desilusionado” (*Escritos dispersos* II: 112):

Llegué a París con todas las ilusiones, con todos los entusiasmos. Mi deseo era poder oír de cerca la palabra de los maestros, intimar con los nuevos escritores, aprender, sentir al lado de ellos el fuego secreto, la misteriosa llama que hace pensar y realizar tan bellas cosas. Recibir lecciones de consagración, de fidelidad a un ideal, a un alto objeto moral, a un culto artístico y humano. Desde lejos el miraje era ciertamente encantador. Llegué, vi, quedé desconcertado. El arte, la literatura, ha sufrido la esclavitud de todas las demás disciplinas: el industrialismo. El objetivo principal, si no el único, es ganar dinero, más dinero, todo el dinero que se pueda. (112)

El motivo principal de la crónica, reseñar *Cinco años en la naturaleza* (1902), un nuevo libro de Ernest La Jeunesse, le da ocasión para discurrir acerca de la vida intelectual de París y lo que cuesta vivir del “amargo jugo de los sesos” (“Epístola a la Sra. de Lugones”: 683). Hacia el final, Darío reproduce un consejo de La Jeunesse que juzga “de inapreciable cordura” (114): “No entres joven, no seas ‘hombre de letras’, sé hombre”. Ser “hombre de letras”, precisa, “es no vivir la vida sino los libros: envenenarse paulatinamente y voluntariamente el carácter, matando toda energía personal, al influjo de vanidades y en un ambiente ficticio” (114). Pero la voluntad del peregrino, inquebrantable, es entrar, y por eso emprende el camino hacia la meca aún a costa de su vida²⁵. Así Augusto de Armas, el raro

²⁵ Es oportuno citar aquí el “Frontispicio del libro de ‘Los raros’” (*Revue Illustrée de la Plata*, noviembre de 1895) en donde también aparece la figura de un joven peregrino al que ningún consejo logra disuadirlo de su

más enfermo de París y el más galo de todos los cubanos, llegó a la meca como quien llega a un “oriente encantado” (*Los raros*: 185), recibió el aliento de Banville, el alegre poeta afecto al carnaval y la máscara, y murió porque prefirió no enterarse que su querida París, que creyó canto y triunfo, era maelstrom y gehena (188).

4. RUBÉN DARÍO Y EL CARNAVAL

4.1 París juega con la muerte: de la elegante mascarada a la farsa siniestra

Dos años después de su primera visita a París, Darío publica en *La Nación*, el 5 de marzo de 1895, la crónica “Después del carnaval” (*Escritos inéditos*: 74- 77). Comienza evocando la figura dichosa de Banville –como en “Canción de carnaval” de *Prosas profanas* citará como epígrafe sus versos– para dar cuenta de la nostalgia por una Edad de Oro perdida, y de la rivalidad entre el “viejo París”, en el que reinaba la familia de los alegres y no era descalificativo el término “bohemia” (75), y el “nuevo París” que, como la princesa de “Sonatina”, ha perdido la risa (76):

Y he soñado con un carnaval verdadero, bello y pagano y cortesano. (...) Me he sentido transportado a la divina Meca de los artistas, a París, a un París no como el de hoy, en donde ya casi no se sabe reír. (...) Entonces reinaba la gran familia de los alegres. Era un tiempo en el que todavía no era desdorado ese calificativo que algunos jóvenes de hoy se dan sin notar el inmenso descrédito en que ha caído: Bohemio. Aquella Bohemia, la de Murger, sabía comprender el carnaval: la amplia libertad de la Locura, la anarquía de la Risa. ¡Entonces se sabía reír! (...) Ah, ciertamente, hoy no se sabe ya reír. Los filósofos, los políticos y los mercaderes han entristecido el mundo”. (*Escritos inéditos*: 75- 77)

Además del lugar y fecha de publicación (recordemos que Darío reside en Buenos Aires desde 1893 hasta 1898), hay en esta crónica una referencia puntual a una “fiesta porteña” que nuevamente intenta crear ilusión de simultaneidad entre la escritura y el

camino hacia la Montaña: “Yo veo venir al caminante joven, con la alforja y la lira (...). 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 del dios-aparecido, con cuernos y 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 está el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistados...’.

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, impregnado del aliento de la noche y hechizado por la Luna.” *Escritos inéditos*. Recogidos y anotados por Erwin. K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938, pp. 80.

acontecimiento: “Mientras desalado por un carnaval inverosímil, oigo a lo lejos los últimos ecos de la degenerada –según dicen– fiesta porteña, evoco la alegría de París, de aquel viejo París, al son de la oda funambulesca” (75). Más significativo aún es el hecho de que esa “fiesta degenerada”, que le desata el recuerdo de Banville, del viejo París, del verdadero carnaval, posiblemente tenga correlato con la crónica “Psicologías carnavalescas” que, una marca de escritura, también la circunscribe a Buenos Aires²⁶:

Por la noche, un amigo artista invítame a recorrer la vasta avenida de Mayo, lugar del corso. Y he aquí que penetramos en el campo de la locura. El ir y venir, la enorme muchedumbre bañada de luz, el ruido, un ruido de mil voces distintas: toda aquella humanidad ostentando su gozo cual si se refugiase en esas horas paganas y mentirosas; esquivando la verdad diaria, la verdad de la perversidad, del dolor y la muerte (AM: 286- 287).

“Después del carnaval” pone de manifiesto, en primer lugar, que el desencanto de París y la nostalgia por la vida bohemia se suceden tempranamente en Darío, muy próximo a su primer viaje a París, y que el fin de siglo con el que se abre su vida parisina de residencia relativamente estable por un total de catorce años, no hace más que exacerbarlos.

Entre 1901 y 1902, años consecutivos a la Exposición Universal, Darío escribe una serie de crónicas sobre la actualidad europea que recogerá en cinco libros titulados *La caravana pasa*. Esas notas continuarán la constatación del “aparato de la decadencia” parisino. Así, “La canción en la calle” (París, 22 de mayo de 1902; *La Nación*, 29 de junio de 1902) critica a los poetas cancionistas por degradar el arte y ser serviles a la burguesía, histriones de ella: “Los cantores de las calles venden sus canciones con ocasión de un suceso cualquiera, así como venden juguetes, grabados, tarjetas postales o abanicos” (8); en “Esas damas...” (París, 15 de abril de 1901; *La Nación*, 20 de mayo de 1901)²⁷ se sirve de la noticia sobre el fallido asesinato de una vieja cortesana como pretexto para criticar las “lucrativas

²⁶ Curiosamente, ésta es la única crónica que Graciela Montaldo incluye en su antología crítica sin consignar fecha de escritura ni publicación. Sólo anota que fue reproducida en 1921 en *Páginas olvidadas* por Samuel Glusberg. (AM: 286- 291).

²⁷ La referencia a “esas damas” se repetirá en “Noches de París. El magazine *Mundial*” (París, abril de 1911; Buenos Aires, *La Nación*, 23 de mayo de 1911): “Cerca de la Magdalena y de la Plaza de la Concordia está el lugar famoso que tentara la pluma de un comediógrafo. Allí ‘esas damas’ enarbolan los más fastuosos penachos, presentan las más osadas túnicas, aparecen forradas academias o ultrapicantes figurines para gloria de la *boîte* y el regocijo de viejos verdes (...).” (AM: 370). Julio Ramos analiza esta crónica estableciendo un paralelismo entre la prostitución y la mercantilización del arte. Considera que la descripción estilizada de las prostitutas con “túnicas” y “fastuosos penachos” puede concebirse como un tipo de prostitución particular que él ha llamado “prostitución modernista”. Ramos observa que en Darío hay un desliz constante de la prostitución a la mercantilización del arte, con lo cual sospecha que en esas prostitutas figuradas como altas damas de la nobleza el cronista proyecta algunas de las condiciones de posibilidad de su propia práctica ya que, deduce, “¿no es la crónica, precisamente, una incorporación del arte al mercado, a la emergente industria cultural? ¿y no era la mercantilización, según el idealismo profesado por muchos modernistas, una forma de prostitución?”. “Decorar la ciudad”. Op. Cit., pp. 213- 260.

carreras” de las damas de alcurnia y dirigir una incisiva observación a los “*nababs* cosmopolitas”, a los “notables gozadores de la vida” habitués de la Casa Maxim:

Con lo que gastáis en una semana de superfluos derroches, podría seguir por mucho tiempo sus estudios un joven pintor, músico, escultor, escritor, de los muchos que en vuestro país son pobres, y podrían más tarde dar honra y brillo a la patria. Con lo que gastáis en dos semanas podríais obsequiar al Museo Nacional de Bellas Artes, una hermosa obra, que acrecentaría al naciente emporio artístico; con lo que gastáis en un año —y hablo de gastos absolutamente sin razón— ¡calculad lo que podríais hacer! (42)

El recorte, si bien acotado, es suficiente para advertir que las flechas de Darío siguen disparándose —tal como en el temprano “Rey burgués” (*Azul*, 1888)²⁸— contra la mezquina burguesía y su grosería materialista; contra el utilitarismo, contra el mercantilismo; contra el gasto inútil y el lujo exhibicionista y chillón de los rastacueros²⁹.

En segundo lugar, “Después del carnaval” pone de manifiesto que Darío cuestiona, ambigüamente, el carnaval de las muchedumbres. Lo perturban los ecos (ruidos) de una “fiesta degenerada”, sin embargo, acaso por efecto de contraste, lo textualiza en una fascinada crónica en la que rinde honores a Banville, “el más digno anfitrión, el mejor liróforo de la Francia” (74). Otro tanto sucede en “Psicologías carnaavalescas”: describe con términos descalificativos el carnaval de la muchedumbre que desfila, como en un éxodo, por la Avenida de Mayo, pero acepta la invitación de su amigo, se inmiscuye en el “hervor” (291) y anota cada detalle con fruición³⁰: en uno de los carruajes, junto a su mujer y su hija, se erige

²⁸ Según Julio Ramos, ya en *Azul* Darío reflexiona sobre el peligro que atravesaba, desde el comienzo, toda su producción: “el recinto del rey burgués estaba colmado de objetos de lujo y el poeta, con su maquinilla musical, corría el riesgo de ser incorporado como un objeto más.” *Ibid.*, pp. 220.

²⁹ A propósito de la relación de Darío con la burguesía, explica Ángel Rama que en los siglos XVIII y XIX se produce un proceso de democratización de la cultura íntimamente ligado al ascenso de la burguesía al poder. En consecuencia, las antiguas clases dirigentes aristocráticas ven usurpados sus privilegios por “nuevos ricos”, arribistas que carecen de buen gusto y refinamiento, cuya capacidad acomodaticia (según Nietzsche) los igualaría a “la plebe”. Los intelectuales, por su parte, padecen del “terror letrado” dado que se deshacen sus valores tradicionales. Crece, entonces, el desprecio hacia el arte burgués —“frívola moda”— y, al mismo tiempo, crece el deber de ir hacia las muchedumbres para conquistar un público lector cada vez más alfabetizado. El resultado en el campo artístico es el de un cierto eclecticismo, en ocasiones, degradado a lugar común (el helenismo, de hecho, es la fuente histórica más frecuentada y por lo mismo la más desprestigiada). En este sentido, la democratización del discurso histórico ante el desmoronamiento de los absolutos religiosos, y el resurgimiento simultáneo y desordenado de los tiempos pasados, hacen que la historia sea utilizada como una “guardarropía de teatro”, y que el nuevo arte universal esté signado por la variedad carnaavalesca. La mezcla se vuelve norma y Darío, a través de la temática plural de *Prosas Profanas*, del “Prólogo” que convoca a la fiesta y el aire carnaavalesco de sus poemas, no tarda en ponerla en práctica, concluye Rama. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985, pp. 53.

³⁰ Darío describe la muchedumbre carnaavalesca con imágenes similares a las que utilizó para referirse a la multitud que recorría los pabellones de la Exposición Universal de París de 1900 (río humano, mar humano, torrente de Babel): “El cauce gigantesco de río humano iluminado y sonoro presenta un aspecto fantástico. El oleaje se mueve, avanza, se detiene en partes. Las serpentinillas llueven en curvas coloreadas, un clamor confuso se extiende por el amontonamiento enorme” (291).

un señor respetable (al que conocen porque han filosofado sobre el imperativo categórico y la moral) portando, impertérrito, una “innoble nariz carnalesca”:

Él sigue la corriente; es el día de la jovialidad y él es jovial; en familia, desde el santuario del hogar, va a dar su vueltecita de corso, decora su rostro con el atrevido apéndice nasal, heroico pepino colorado; sus manos se cruzan regocijadas sobre su abdomen o lanzan a los carruajes vecinos la galantería de las serpentinatas (287).

En otro de los carruajes se divierten cuatro bellas muchachas, “pupilas de una casa de goces clandestinos” (288), que gracias a la máscara y al carnaval, “hijo de la locura” (288), pueden ser tenidas como honestas. Escoltados por músicos y acompañantes, marcha una comparsa de hombres lentejuelados y galonados que portan su estandarte; hay marquesas, duques italianos, estudiantes españoles, jefes turcos, compadritos y *Moreiras*; también “negros de verdad o negros de hollín y pintura” (289) que evocan a los bárbaros de África y sus ritmos de tambores vivos (289): “¡Sigue, negro candombero, mandinga o carbalí, sigue en tu paso acompasado, en medio de la fiesta carnalesca! ¡Tú rememoras algo que sirve al pensamiento, a la poesía, siquiera seas abominado por la costurera disfrazada de princesa, o la mucama fragante de pachoulí!” (290). Desfilan un jaco viejo, un camello, un policía montado a caballo y una “incontable serie de vehículos policromos y caprichosos” (291): “La belleza está ahí; la fealdad también. Impera la democracia más despótica. El pueblo se divierte” (291). Por la gracia carnalesca, los trabajadores que ahorraron durante todo el año pueden ahora vestirse de príncipes, o “el almacenero napolitano más lisiado y zopo aparecer de Adonis, militar o noble” (288). Igual que en la *rue* de París se olvidarán las penas e invadirá una sensación de felicidad “desquite de los malos días” (“La *rue* de París”, *AM*: 294), en esta *rue* porteña se desquitan las clases humilladas como en una “negación espontánea e involuntaria de la democracia” (288), enjuicia Darío³¹. Hastiado ya del ambiente, de esta breve excursión por las manifestaciones de la cultura popular, pide a su amigo irse de allí y

³¹ En 1904, en los *Champs Ellysés* de París, Darío escribe “Articles de París”. *Noches de verano parisiense* (publicada en *La Nación*, el 28 de agosto de 1904). Como embriagado por el *locus* enunciativo, llama a París “reina de las ciudades”, “princesa de la alegría”, y enumera los elementos de su encanto: las parejas de enamorados, los buscadores de amor, los carruajes que van y vienen del bosque; la iluminación de los teatros, la música, la elegancia, los cantos, las risas. Sin embargo, cuando debe referirse a las celebraciones populares por el 4 de julio que está presenciando, se lamenta de que la raza que ha formulado la Declaración de los Derechos del Hombre y que, por lo tanto, debería marchar en el primer puesto de la civilización, manifieste su alegría en estas fiestas igual que como lo hacen los negros del Congo, los hotentotes y los canacas, es decir, quemando pólvora, haciendo desfiles guerreros y bailando *Cake-walk*, una “danza digna de antropoides rudimentarios”. Para Darío, la muchedumbre, “ahíta de democracia”, pierde sus atributos: “Nada, pues, más lamentable que esa anual celebración de nuestro 4 de julio; es indispensable hacer un verdadero esfuerzo de imaginación para pensar que las fiestas populares pudieran llegar al aparato y armonía de una obra de arte”. (*ED*. T. II: 200-201).

que le repita, para refugiarse otra vez en los brazos de la cultura letrada, su “bella apología de Caín” (291).

Luego del carnaval, la cuaresma; del pecado, la penitencia; del desquite de la muchedumbre, el desquite de la muerte. La crónica IV de *La caravana pasa*, Libro primero que, según repone Günther Schmigalle, se titula “El desquite de la muerte” (“*La caravana pasa* de Rubén Darío”: 4), resulta esclarecedora para atribuir sentido al tipo de carnaval al que Darío alude en 1895. Si atendemos a su fecha de escritura (20 de febrero de 1901), observamos que se trata de una nota periodística cronológicamente inmediata a “Reflexiones de Año nuevo parisiense” (1 de enero de 1901), una de las últimas entregas de Darío en la que menciona a la Exposición Universal de París. Como en las anteriores, en ésta toma como fuente una noticia periodística referida al caso de “una autopsia ruidosa que tuvo por anfiteatro el del hospital Saint- Antoine en la cual unos estudiantes de buen humor rellenaron de periódicos el cráneo de un ex gendarme, multiplicaron su hígado y desparramaron sus demás miembros” (27- 28)³². Ante la inconcebible infamia, una advertencia se desliza por la punzante pluma de Darío: “No hay que jugar con la muerte y París está jugando con ella” (28) que, más adelante, hacia el final de la crónica, redobla: “No hay que dar conciertos en las catacumbas. Se puede despertar a la Muerte; y ponerse a bailar, como en la Edad Media... Ese sería el desquite de la Muerte...” (34).

Podríamos pensar que Darío reprueba la categoría de “muerte carnavalesca” propia de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento según la describiera Bajtín, esto es, la representación grotesca de la “muerte en cinta” cuyo sentido último atañe a la renovación que el carnaval de plaza pública convertía en vivencia³³. Sería necesario, entonces, precisar la categoría de “carnaval” para comprender la relevancia de esta crítica- advertencia de Darío a París que contrasta con aquel “carnaval verdadero, bello y pagano y cortesano” soñado alguna vez, o con la Bohemia de Murger que, asegura, “sabía comprender el carnaval”.

³² En la edición anotada de *La caravana pasa*, Günther Schmigalle salda la referencia histórica. El hecho remite al escándalo que hubo en París con el cadáver del policía municipal Émile Driont a principios de febrero de 1901. Libro tercero. Berlín: Tranvía, 2000, p. 100.

³³ Bajtín define al carnaval como un conjunto de diversas festividades de carácter ritual durante el cual se suprime la distinción entre actores y espectadores ya que no se trata de una representación teatral sino de una vivencia (“el carnaval se vive”) que tiene como escenario principal la plaza pública. Distingue cuatro categorías carnavalescas: 1) el contacto libre y familiar, que supone la ruptura del orden establecido y la abolición momentánea de las jerarquías sociales, incluso la inversión, instaurando una suerte de “mundo al revés”; 2) la excentricidad referida a la liberación gestual: las burlas y golpes que eran duramente juzgados por el sistema oficial en los días de carnaval son permitidos; 3) las desavenencias: los opuestos que en el mundo oficial permanecen segregados (vida/muerte; sagrado/profano; alto/bajo; juventud/vejez) se unen gracias a la libertad del carnaval y, finalmente, las profanaciones de los textos sagrados y el juego de entronización y desentronización con los símbolos del poder supremo (el cetro, la corona). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral editores, 1974.

En efecto, según precisa Bajtin, a partir de la segunda mitad del siglo XVII se produce un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento de los ritos y espectáculos carnavalescos populares causado por la estatización de la vida festiva –que pasó a ser una “vida de gala” (mascaradas de salón)–, y la introducción de la fiesta en lo cotidiano, con lo cual ésta quedó relegada a la vida privada, doméstica y familiar. Ambos fenómenos habrían impactado directamente en la cosmovisión carnavalesca (relatividad, ambivalencia, universalismo, carácter utópico y lúdico) que gradualmente fue transformándose en “simple humor festivo” (36- 37). Si bien Bajtin reconoce cierta atmósfera carnavalesca en la bohemia, cree que en la mayoría de los casos se trataría de una degradación del espíritu carnavalesco debido a que no quedan huellas del elemento público (37), vale decir, de “la muchedumbre”.

Pareciera entonces que, en el espacio escriturario de la crónica dariana, al menos en el de ésta en particular, la Muerte hubiera vencido a la sensualidad y a la vida galante de *Prosas profanas*: “(...) hay algo inevitable y tremendo, sobre los besos, sobre los senos, sobre la alegría, sobre la música, sobre el capital, sobre la lujuria, sobre la risa, sobre la primavera, y sobre el otoño; y ese algo es sencillamente la Muerte; la Muerte, a la cual se olvida, se ofende, o se burla” (“El desquite de la Muerte”: 34). La alusión a “La danza de la muerte” con la que Darío redobla su advertencia remite al olvido de que ella existe, olvido que atribuye a una vida colmada de efímeros goces mundanos: “¿Quién recuerda, en el bullicio de esta vida de continuos placeres, en la lucha incesante por el dinero, por la posición o por la fama –que todo en el fondo es uno,– quién recuerda que tiene que morir?” (28). Si el sentido de esta danza en la Edad Media era ambivalente, religioso, en tanto predicaba que los goces eran perecederos y se debía vivir como “buen cristiano”, y satírico, en tanto, ligado a la cosmovisión carnavalesca de la vida, subrayaba la condición igualadora de la muerte³⁴, el Darío moralista parece avalar al primero de ellos, conviniendo con la versión monolítica e implacable de la muerte según la Iglesia católica y desestimando, en cambio, la concepción grotesca de la muerte propia de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. No casualmente hará una partición de aguas entre el París que “trabaja y reza” (32) y el París que “se burla de la vida” (33), que toma a la muerte como “un inconcebible pretexto de bufonería” (29).

³⁴ Sobre las costumbres medievales relacionadas con la muerte y el tratamiento de los difuntos véase Le Goff, Jacques y Truong Nicolás, cap. II: “Vivir y morir en la Edad Media”. En: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 77- 110.

4.2 El carnaval de las muchedumbres

Tras considerar el poema “Canción de carnaval”, y las crónicas “Psicologías carnalescas”, “Después del carnaval” y “El desquite de la muerte”, es posible pensar que en la obra dariana se recorta una variedad de “tipos de carnaval”, reconocibles no sólo por sus señas particulares y su precisa demarcación cronológica, sino por la relación –de proximidad y enemistad, de fascinación y rechazo–, que el poeta y cronista establece con esa variedad, y por el tono, nostálgico o desdeñoso según el caso, pero siempre “entusiasta”, que le imprime. En este sentido, podemos distinguir, al menos, cuatro tipos de carnaval.

En “Canción de carnaval”, se figuran las fiestas galantes propias de la perimida aristocracia francesa del siglo XVIII que, como asegura Graciela Montaldo, el fin de siglo “deconstruye” y vuelve “la cáscara de una forma arcaica” (“El terror letrado”: 283)³⁵. Es el carnaval de Eulalia y hubiera podido ser el de la princesa de “Sonatina”; carnaval de las cortes de Luis XIV y Luis XV cuyos nobles contertulios, afectos a la música, el baile, la risa, el refinamiento, el lujo y la ligereza de la vida, despliegan sus escenas galantes en los jardines de Francia o en las terrazas versallescas³⁶.

En la crónica “Después del carnaval” se introduce el añorado “carnaval bohemio” a través de la lira funambulesca de Banville, específicamente, de la cita en extenso del poema “Mascarade” que acompasa la nostalgia del cronista como un *ritornello* aliviador. En los términos de Darío, éste es el verdadero carnaval, el de “la amplia libertad de la Locura, la anarquía de la Risa” (76), propio de la “vida bohemia” que, en su *Autobiografía*, asegura

³⁵ Según Graciela Montaldo, hay en Darío una diferencia notable cuando escribe la “Sonatina” y cuando escribe las crónicas en las que toma por tema a la nobleza europea. El contraste puede percibirse tanto en los aspectos formales como en los tonos escriturarios utilizados en cada caso. No obstante las diferencias, el poema y la crónica se asemejan, de acuerdo a la autora, en la ironía que ambos descargan sobre el mundo semántico e iconográfico de la nobleza: “En el poema ese mundo es un resto cultural con el que Darío desata su idea del arte como artificio; en la crónica es un elemento de lo real que se percibe como pura forma: la cortesía, el lujo, la diplomacia, los encantos y la irrealidad de esos personajes que ya se empiezan a vivir como plenos de exotismo pero que participan del nuevo espacio público. Los reyes y reinas pasean por las avenidas cosmopolitas, se muestran como se muestran los burgueses y llevan su *charme* a los ojos de las muchedumbres. En ambos casos, la mirada irónica compone un texto a distancia de esas muchedumbres pero un texto que igualmente participa de sus gustos e intereses”. “El terror letrado (sobre el modernismo latinoamericano)”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XX, N° 40. Lima-Berkeley, segundo semestre de 1994, pp. 283.

³⁶ El siglo XVIII francés es uno de los “paisajes de cultura” predilectos del poeta. El término fue acuñado por Pedro Salinas y refiere a la confluencia, en Darío, de dos tipos de experiencias: una vital, directa, y otra indirecta, cultural (*Bindungserlebnis*) que también adquirirá un valor vital. La cultura, en este caso, no se trata de un “saber” sino de la multiplicación de nuestras vidas por un gran número de experiencias ajenas fijadas en un cuadro, en la música o en el lenguaje. “Crea entonces Rubén –explica Salinas– unos ambientes que no son naturales sino ‘culturales’, porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasado, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena. Para componerlos se aprovecha de materiales de varias épocas y lugares, pero hay unas ciertas áreas exóticas, unas cuantas zonas histórico-geográficas, una sobre todo, favoritas de la imaginación de Rubén Darío”. “El jardín de los pavos reales”. Op. Cit., pp. 95- 96.

haber llevado durante su primer visita a París en 1893. Pero ahora, en las postrimerías del siglo XIX, el carnaval de Murger parece haber sido destronado por el carnaval del rey burgués.

El carnaval de las fiestas galantes y el carnaval bohemio se opondrán nostálgicamente a lo que podemos denominar “el carnaval burgués” (o, en otros términos, el “escarnio burgués”), es decir, aquel “aparato de la decadencia” que cristaliza en “El desquite de la muerte”; el responsable de que París haya perdido su dulce voz, que Montmartre y el Barrio Latino hayan cedido a la conquista de las modas norteamericanas y que el arte se haya mercantilizado. En tanto, en “Psicologías carnavalescas” se produce una suerte de complejización del carnaval burgués al agregarse un nuevo extracto social, la incipiente sociedad de masas percibida por el visionario Darío. Denominaremos “carnaval de las muchedumbres” a la tipología que se configura en esta última crónica. Interesa dilucidar, entonces, qué relación entabló con las muchedumbres el poeta y cronista que tempranamente supo, con la irrevocabilidad de un sino trágico, que debía ir hacia ellas.

Siguiendo la hipótesis de Graciela Montaldo, la fórmula de esta *anagnórisis* se encontraría ya en el “Prólogo” a *Cantos de vida y esperanza* (1905):

En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?

Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas (10).³⁷

A fines del siglo XIX, observa Graciela Montaldo, comienzan a operarse cambios sustanciales sobre la cultura letrada, práctica que debe convivir ahora con la novedad de la cultura que empieza a ser masiva: los espectáculos para el consumo de los nuevos públicos recientemente alfabetizados (“Guía Rubén Darío”: 15). Aunque Darío diga que no gusta de las

³⁷ En “Un ‘meeting’ político” (4 de octubre de 1899), Darío también se expide contra las muchedumbres: “No gusto mucho del contacto popular. La muchedumbre me es poco grata con su rudeza y con su higiene. Me agrada tan solamente de lejos, como un mar, o mejor, en las comparsas teatrales, florecidas de trajes pintorescos, así sea coronada del frigio pimienta morrón”. *España contemporánea*. Barcelona: Lumen, 1987 [1901], pp. 206. Otro tanto hace en la crónica “Rodin” (1 de julio de 1900), una de sus notas periodísticas sobre la Exposición Universal de París incluida en *Peregrinaciones*: “Hay, pues, fuertes razones para que Rodin no sea accesible a la muchedumbre y, por lo tanto, que sus obras monumentales escollen. Los monumentos son hechos para la muchedumbre. La muchedumbre gusta de los grandes conceptos claros, de la retórica y de la oratoria. Un soneto de Mallarmé o un cuento de Poe no son para recitado en público. (...) La muchedumbre, la *foule* moderna no posee ese sentido de comprensión, envenenada de democracia, de charlatanería libresca y trabajada por todos los apetitos.” Obras completas de Rubén Darío. Vol. XII. Madrid: Mundo Latino, pp. 78.

muchedumbres, o que debe ir hacia ellas a su pesar, como si ese gesto envileciera su poesía³⁸, sin embargo, el “curioso voraz” –así lo concibe Montaldo– mira atentamente todas las formas del espectáculo popular (varietés, música, cine, bailes, toreo, *cakewalk*³⁹, circos, ferias, exposiciones, carreras de autos, carnaval) (44) y las evalúa. La apropiación de este “exotismo” requerirá que el cronista ejerce variaciones en la forma de percibir esa cultura otra y que renueve su aparato retórico para registrarla. Ahora, bien ¿cómo se figura, desde la cultura letrada, el carnaval de las muchedumbres? Veamos el *incipit* de “Psicologías carnavalescas”:

¡Ah! Perfectamente, estamos en carnaval. Las gentes se divierten. Son los días del año en que se tiene derecho a perder la vergüenza, de reír, de posesionarse completamente de la alegría. Y luego — “¡Teme, en el muro, una mirada que te espía!”, el espíritu del Mal está contento. Es día en que se permite perturbar la tranquilidad ajena, hacer daño, romper esos cristales que se llaman las conveniencias, desconocer las jerarquías, tutear a todo el mundo, injuriar tras la careta, descubrir los sectores peligrosos, martirizar sádicamente el pudor, rosa espiritual de la sangre. (“Psicologías carnavalescas”, *AM*: 286)

A esta figuración irónica del carnaval popular en la que Darío señala ligeramente la diversión y la alegría, para luego concentrarse en la enumeración de la desvergüenza, la penitencia que sucede a la travesura, el daño a la tranquilidad ajena, la inversión de las jerarquías y el regodeo del espíritu del Mal ante este cuadro anárquico, se contrapondrá, como su extremo antagonista, la imagen del carnaval de la fiesta galante. Observemos ahora la crónica “Pierrot y Colombina. La eterna aventura” cuya publicación, el 20 de febrero de 1898, es cercana a *Prosas profanas* y a “Después del carnaval”:

³⁸ Graciela Montaldo sostiene que desde la cultura letrada se estigmatiza calificando “de mal gusto” el consumo cultural de las multitudes. No obstante, se trata de un fenómeno que ya no puede obviarse y Darío es uno de los primeros en percibirlo. Incluso, a su favor y a su pesar, su literatura se volverá masiva en poco tiempo. Esto le vale el desconcierto, tal vez mordaz, tal vez compasivo, de Evar Méndez que, en la revista *Martín Fierro*, órgano de la vanguardia literaria argentina de los años 20, le diagnosticará una dolencia por el envilecimiento de su poesía: “Padeces ahora por el envilecimiento de ‘Era un aire suave’, de tu ‘Palimpsesto’, de tu ‘Coloquio de los Centauros’, de todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros de las pringosas pizzerías locales recitarán, acaso, en sus fábricas o cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con ‘Barbera’”. (“Rubén Darío, poeta plebeyo”. *Martín Fierro*, año 1, núm. 1, febrero de 1924). Citado por Montaldo en *Viajes de un cosmopolita extremo*. Op. Cit., pp. 53.

³⁹ Alineada a la crítica contra el expansionismo yanqui que conquista a los parisienses, Darío escribe en febrero de 1903, en París, una crónica titulada “Cake-walk” (*La Nación*, 19 de marzo de 1903). Allí se explaya sobre las consecuencias de la importación de un baile norteamericano “al país del minué” –el “Cakewalk”–, descrito como “danzón loco de africano origen, candombe yanqui (...) pariente de las timirimbas y mozamalas de los negros de los ingenios cubanos, de los tamboritos y cumbiambas de los negros de Panamá, de los toumlacks de los negros de Guadalupe y de las ingénitas y extraordinarias coreografías de los negros de todas partes” (*AM*: 350).

El alba despierta a Pierrot tirándole suavemente de una oreja. Es Pierrot, el mismo doctor Blanco de Mendès, el amigo de Banville, el eterno enamorado de la Luna (...). Pierrot, le dice el alba, hoy es día de Carnaval. Perezoso, levántate. Ve a mirar el rostro de Colombina, que ha pasado una buena noche soñando con el baile de hoy. Pues tu mujercita es aficionada a las alegres fiestas, y danza y ríe, cuando tú no estás presente. (...) Y ella gusta de los ricos trajes de seda, de las joyas de oro, de las perlas y de los diamantes. (*Escritos inéditos*: 100- 101)

Si bien Pierrot y Colombina son personajes de la Comedia del Arte, es decir que pertenecen a la tradición de la cultura popular, la colocación en esta crónica parece adjudicarle cierta propiedad de cita libresca reforzada por dos nombres de la cultura letrada, Mendés y Banville, quien acude puntualmente a la cita del carnaval.

El imaginario se corresponde con el de las fiestas galantes no sólo por la alusión al baile, los trajes de seda y las joyas, sino por el lugar reservado a la seducción: Colombina es representada como una dama de la corte (“recibe a su marido con aires de princesa, envuelta en un largo peinador”, 101) que tiene amoríos con Arlequín en las narices del cándido Pierrot. La mecánica de la seducción se reproduce a gran escala: todo el teatro está “lleno e hirviente de parejas. Los disfraces más variados circulan. De los palcos vuelan las serpentinas y las miradas ardientes” (102). A diferencia del recinto cerrado de las fiestas galantes – posiblemente vinculado a la “estatización de la vida privada” referida por Bajtín–, en el carnaval de la muchedumbre el “escenario” es abierto, de calles o plazas públicas. Por eso no hay palcos sino balcones (en “Psicologías carnavalescas” Darío veía “una niña rubia y dulce que arrojaba desde un balcón bombas de goma llenas de agua”, 286). En el carnaval de Buenos Aires tampoco se registran miradas ardientes entre los participantes de la fiesta; en cambio, todo parece girar alrededor de lo visualmente llamativo para la mirada del cronista: ya destaque la nota ridícula (la nariz carnavalesca del hombre respetable), el modesto lujo del pueblo (los trajes lentejuelados de la comparsa) o lo exótico (las máscaras de hollín de los negros africanos), ese espacio deslumbrante, saturado y simultáneo, encontrará un orden narrativo bajo el régimen de la descripción y la enumeración.

Cuando en “Pierrot y Colombina” Darío defina a las fiestas galantes, desde luego no dirá que “son los días del año en que se tiene derecho a perder la vergüenza”, sino: “es el día en que la humanidad cree necesario adornarse con las joyas de la Locura”. La descripción continúa de la siguiente manera:

Suenan por todas partes músicas alegres. Las gentes, pasan y ríen. Las máscaras van en profusión por las calles. Todo predispone al juego y al fuego, cuya ceniza servirá para el miércoles del *Memento, homo...* Brazo con brazo, van Pierrot y

Colombina, entre los transeúntes que dicen decires y chistes a través de las caretas y de los disfraces. (101)

Así como en “Psicologías carnavalescas” Darío caracteriza al carnaval como los días en que la gente se divierte, se posesiona de la alegría y pierde la vergüenza para, de inmediato, establecer una inflexión libresca que limita esa libertad: “Y luego — ‘¡Teme, en el muro, una mirada que te espía!’ (286)⁴⁰; del mismo modo, todo predispone al juego y al fuego en “Pierrot y Colombina”, hasta que el Darío moralista cuela una alusión bíblica referida al “Miércoles de Ceniza” con la que se inicia la penitente Cuaresma: “*Memento, homo...*”, es decir, “recuerda, hombre, que eres polvo y al polvo volverás”. Reaparece, entonces, en este pasaje, el riguroso moralista de “El desquite de la muerte” que se preguntaba, con reprobación, “¿Quién recuerda, en el bullicio de esta vida de continuos placeres (...), quién recuerda que tiene que morir?” (28).

Graciela Montaldo considera que la modernidad más exacerbada de Darío se juega, precisamente, en esta capacidad de detectar y registrar lo contemporáneo y en la búsqueda de modos de integrarlo a su mundo, de apropiárselo (44). Podemos decir, siguiéndola, que Darío es el “curioso voraz” de los espectáculos populares a los que, aunque critique, dedica un registro minucioso, una mirada fascinada, enajenada, en un movimiento de atracción y rechazo a la vez.

Resulta llamativo que al referirse a este tipo de espectáculos, en repetidas ocasiones Darío los asocie a una “sensación de infancia”. Así, en “La *rue* de París”, luego de asistir al breve espectáculo del “Teatro de los Autores Alegres”, cuando en la salida descubre a Pierrot, “trajeado como de rayos lunares” (294), y a Colombina, que “viste de seda y plata” (294), dirá que “como en el reino de los cielos, para estar aquí, es preciso ser un poco niño” (294). Darío observa cómo un viejo y respetable diplomático sentado cerca suyo goza del espectáculo con un alma de diez años, repitiendo, en cierto sentido, la escena de “Psicologías carnavalescas” en la que el hombre respetable, versado en filosofía, portaba en el día de la jovialidad su ridícula nariz porque *ese* día, aquel hombre adulto era jovial. (294). En “Londoniana. Diversiones inglesas” (Londres, mayo de 1906; *La Nación*, 14 de junio de 1910), Darío describe su visita a un gran circo y nuevamente, al referirse a los espectáculos que ofrece (canto, danza, pantomima, gimnástica, música), dirá que son “cosas con que goza la infancia” (AM: 360). Darío supone “excelente” al público que, sin observar a su vecino ni fiscalizar aspectos e indumentarias, está allí sólo atraído por el “pueril y bello divertimento” (360). En

⁴⁰ La cita corresponde a “Versos de oro” de Gerard de Nerval.

la crónica “En París”, al describir la ciudad fantástica que contiene, miniaturizada, la Exposición, Darío también dirá que “ciertamente, en toda alma que contempla estas esplendorosas *féeries*, se despierta una sensación de infancia” (AC: 208).

La infancia en Darío no se revive observando a los niños que colman las jugueterías en vísperas navideñas, ya colmadas de juguetes; ni con los niños de Francia, criados como adultos; ni con las niñas de Francia, diestras en las técnicas del *flirt*. Acaso sea posible pensar, entonces, que la infancia de Darío, infancia adulta de “poeta niño” que arrojaba sus poemas durante la Cuaresma y el Carnaval (como aquella niña arrojaba desde un balcón bombas de goma llenas de agua) resurge a partir de la visión fascinada de estos espectáculos populares.

5. CONCLUSIÓN

Retomaremos en este punto una serie de consideraciones ligadas al proceso de desencantamiento de París producido en Darío y a las tipologías carnavalescas más arriba identificadas.

Es posible acordar con Günther Schmigalle que el tópico del desencanto se ha exagerado puesto que París no fue ni la primera ni la única ciudad de la cual Darío llegó a desilusionarse. Lo mismo le ocurrió, por ejemplo, con Buenos Aires y Madrid. Esta constatación lleva a Schmigalle a preguntarse cuál es, entonces, el verdadero sentido de dicha desilusión, en términos radicales, qué importancia tiene. Y le atribuirá una “funcionalidad práctica”, por considerarla, ante todo, un “estímulo de escritura”:

Darío, embelesado con París y las letras francesas, escribe *Los raros*; Darío desilusionado con París escribe varios libros de crónicas donde presenta una visión crítica, realista de la cultura francesa y europea, visión sin embargo no exenta de amor (...). La desilusión agudizó su percepción de las luces y sombras de la gran capital, lo alertó sobre las promesas y peligros del progreso (...). La desilusión ayudó para que Darío produjera estos textos escritos en un estilo directo, vivaz, irónico, libre de ilusiones pero no de sentimientos ni de símbolos, dotados con un fuerte poder de inspiración y fascinación. (“Introducción”. *La caravana pasa*. Libro primero: 11)

Sin dejar de acordar con Schmigalle, sin embargo, creímos necesario trazar el recorrido zigzagueante de ese desencanto que, sostenemos, no se trató de un proceso lineal, cronológicamente ordenado ni cristalizado en un sentido unívoco. Para eso, intentamos diferenciar nuestra lectura de las posiciones críticas de Cristóbal Pera y Francisca Noguerol

que conciben al desencanto en términos evolutivos, de proceso *in crescendo*. El criterio cronológico con el que abordamos la serie de crónicas sobre la Exposición Universal de París de 1900, sirvió, *precisamente*, para desarticular toda presunta “evolución”. Como pudimos observar, el desencanto se instala ya desde la primera entrega de la cobertura periodística de la feria. En la crónica “En París. Los comienzos de la Exposición”, que presuponemos la más exaltada, propia del “recién llegado” y, efectivamente, postulamos como la crónica en la que tiene lugar la fundación mítica de la ciudad, aún en ésta Darío desliza sus críticas. La hipótesis de lectura se refuerza al considerar que, incluso en 1895, transcurridos sólo dos años desde su primera visita al “Reino del ensueño”, en la crónica “Después del carnaval” emerge la desilusión hacia el Nuevo París y, de la mano, la añoranza por las mascaradas galantes y la vida bohemia, dos prácticas culturales enclaustradas en el pasado y, por lo mismo, convertidas en tópicos de la nostalgia.

Además de considerar las crónicas dedicadas a la Exposición de París, otra de las formas de hacer visible el desencanto fue siguiendo las huellas de los diferentes “carnavales” aludidos por Darío en crónicas como “Pierrot y Colombina”, “El desquite de la muerte” y “Psicologías carnavalescas”. De este modo, establecimos una tipología que, sin pretender reducir la cosmovisión dariana, intentó dar visibilidad a las confrontaciones entre la vida bohemia y las fiestas galantes, por un lado, y el aparato de la decadencia burgués y los espectáculos de la muchedumbre, por otro. Este último atañe a la relación de Darío con los entretenimientos de la incipiente cultura de masas, nuevo público alfabetizado gracias a las políticas culturales adoptadas por los estados modernos y a la influencia de los medios de comunicación. Darío visionario supo percibir tempranamente los cambios en la cultura letrada y, como un “curioso voraz”, siempre tensionado entre lo culto y lo popular, entre la sangre de África y sus manos de marqués, dirigió una mirada fascinada, de atracción y repulsión, a las nuevas formas del entretenimiento cuyo registro reservó en el espacio escriturario de la crónica.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

Rubén Darío. “El rey burgués”. *Azul*. Barcelona: Ediciones 29, 1990 [1888], pp. 5- 10

—. “A. de Gilbert (Pedro Balmaceda Toro)”. *Rubén Darío: obras de juventud*. Armando Donoso (Ed.). Santiago de Chile: Nascimento, 1889, pp. 351- 355

- . *Los raros*. Buenos Aires: Losada, 1994 [1896; 1905]
- . *Prosas profanas. Obras completas de Rubén Darío*. Madrid: Aguilar, 2003 [1896; 1901]
- . *Peregrinaciones. Obras completas de Rubén Darío*. Vol. XII. Madrid: Mundo Latino, 1918 [1901]
- . *España Contemporánea*. Barcelona: Lumen, 1987 [1901]
- . *La caravana pasa* (Libros I, II III, IV y V). Ed. crítica, introducción y notas de Günther Schmigalle. Managua- Berlín: Tranvía, 2000 [1902]
- . *Cantos de vida y esperanza*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. VII. Madrid: Mundo Latino, 1920 [1905]
- . *Opiniones*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. X. Madrid: Mundo Latino, 1918 [1906]
- . *El canto errante*. Obras completas de Rubén Darío. Madrid: Aguilar, 2003 [1907]
- . *Parisiana*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. V. Madrid: Mundo Latino, 1920 [1907]
- . “De la necesidad de París”. En: *Obras completas*. T. II. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950, 535- 539
- . *Autobiografía*. Caracas: La expresión americana, 1991 [1912]
- . *Viaje a Nicaragua e Historia de mis libros*. Obras completas de Rubén Darío. Vol. XVII. Madrid, Mundo Latino: 1917 [1912]
- . *Escritos inéditos*. Recogidos y anotados por E. K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938
- . *Escritos dispersos de Rubén Darío*. T. I y II. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968
- Caresani, R. (Antología crítica). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Ed. de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2013
- Montaldo, G. (Antología crítica). *Rubén Darío. Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires: FCE, 2013
- Groussac, P. “Boletín Bibliográfico: *Los Raros*, por Rubén Darío”. *La Biblioteca*. Buenos Aires, Año I, t. II, núm. 6, nov. De 1896, pp. 474- 480. Reproducido por Pagés Larraya, Antonio. “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío”. En: *Anuario de Letras*. Año 2, vol. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 236- 240
- . “Boletín Bibliográfico”: *Prosas profanas*, de Rubén Darío”. *La Biblioteca*. Buenos Aires, Año II, t. III, núm. 8, enero de 1898, pp. 156- 160. Reproducido por Pagés Larraya, Antonio. “Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío”. En: *Anuario de Letras*. Año 2, vol. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, pp. 241- 244

Estudios críticos:

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral editores, 1974

Colombi, Beatriz. "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío". *Orbis Tertius*, N° 2, 1997, pp. 1-9

—. "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires" en Zanetti, Susana (Coord.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892- 1916)*. Bs. As: Eudeba, 2004, pp. 61-68

—. *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880- 1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004

—. "Prólogo" a *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010, pp. 11- 33

Contardi, Sonia. "El viaje dariano". En: *Los raros y otras crónicas literarias de Rubén Darío en los periódicos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Losada, 1994, pp. 7- 35

D'angelo, Paolo. "Categorías estéticas". En: *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999, pp. 117- 176

Kanzepolsky, Adriana. "*Los raros*: un retrato al infinito". Rosario: *Paradoxa* N° 4 y 5, pp. 94- 96, 1990

Le Goff, Jacques y Truong Nicolás. "Vivir y morir en la Edad Media". En: *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 77- 110

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994

—. "El terror letrado (sobre el modernismo latinoamericano)". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XX, N° 40. Lima-Berkeley, segundo semestre de 1994, pp. 281- 291

—. "La pista del circo" (extracto de su lectura en el Congreso Internacional Rubén Darío "La sutura de los mundos". UNTREF) Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/pista-circo_0_1538846110.html Última fecha de acceso: 23 de abril de 2016

Noguerol, Francisca. "Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana". *Revista Iberoromania* N° 46, 1997, pp. 75- 100

—. "De parisitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia". En: Alfonso García Morales (ed.). *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 165- 188

Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1980 [1965]

Pera, Cristóbal. “La recepción de la imagen de París en Hispanoamérica en el siglo XIX”. En: *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Berlín: Peter Lang, 1997, pp. 13- 51

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. España: Alfadil ediciones, 1985

—. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985

Ramos, Julio. “Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana”. En: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009, pp. 213- 259

Schmigalle, Gunther.: “*La caravana pasa de Rubén Darío. Problemas de investigación*”. En: Jeffrey Browitt y Werner Mackenack *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua: IHNCA/UCA, 2010, pp. 41-53

Zanetti, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880- 1916)”. En: *América Latina: Palabra, Literatura y Cultura*. San Pablo: Unicamp, 1994, pp. 489- 534

—. “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*”. En: *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892- 1916)*. Buenos Aires: Eudeba, 2004, pp. 9-59

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1 La utopía de las Obras completas	3
2. RUBÉN DARÍO EN BUENOS AIRES	8
2.1 Galería de desdichados	8
2.2 Musa, la máscara apresta	15

3. RUBÉN DARÍO EN PARÍS	16
3.1 El reino del ensueño (y la pesadilla)	16
3.2 Parisitis y desencanto	24
4. RUBÉN DARÍO Y EL CARNAVAL	29
4.1 París juega con la muerte: de la elegante mascarada a la farsa siniestra	29
4.2 El carnaval de las muchedumbres	35
5 CONCLUSIÓN	40
BIBLIOGRAFÍA	41